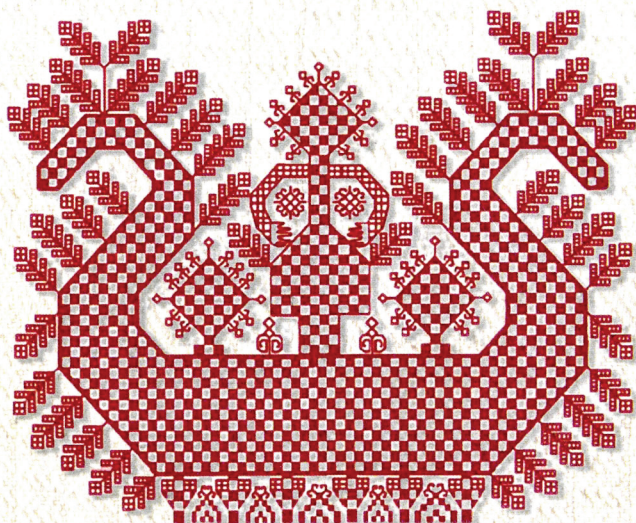


ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЯ

история науки,
методы исследования,
перспективы развития

Том I



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

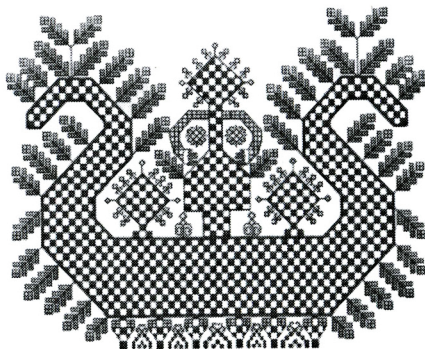
К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории

Отечественная этномузыкалогия:

**история науки,
методы исследования,
перспективы развития**

Материалы Международной научной конференции,
30 сентября — 3 октября 2010 года

Том I



Санкт-Петербург
Университетский образовательный округ
Санкт-Петербурга и Ленинградской области
2011

УДК 781.7
ББК 85.313(2)
О-80

Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития: Материалы Международной науч. конф., 30 сентября – 3 октября 2010 г. / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; Редкол.: Лобкова Г. В. (науч. ред.), Мехнецова К. А., Подрезова С. В. (отв. ред.) и др. – СПб.: Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2011. – Т. 1. – 410 с., нот., ил.

*Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова*

ISBN 978-5-903191-37-6

Редакционная коллегия:

Г. В. Лобкова (научный редактор),
К. А. Мехнецова, С. В. Подрезова (ответственные редакторы),
Е. А. Валевская, М. С. Голубева, Е. А. Панова, Е. Л. Попок,
И. В. Светличная

Рецензенты:

доктор искусствоведения О. А. Пашина,
кандидат искусствоведения И. В. Королькова

В сборнике опубликованы материалы Международной научной конференции «Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития». В разделах издания рассматриваются вопросы истории становления и развития отечественной этномузыкологии, представлены методы и результаты изучения традиций народной музыкальной культуры, затрагиваются вопросы типологии и картографирования музыкального фольклора. Книга адресована специалистам в области этномузыкологии, фольклористики и этнологии.

*Проведение конференции и настоящее издание осуществлены
при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда,
проект 10-04-14118 г*

- © Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2011
- © Коллектив авторов
- © Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2011

ISBN 978-5-903191-37-6

Введение

В настоящем издании содержатся материалы Международной научной конференции «Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития», которая проводилась с 30 сентября по 3 октября 2010 года по инициативе двух ведущих высших учебных заведений России в области музыкального искусства — Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. В конференции приняли участие представители двадцати четырёх российских и зарубежных высших учебных заведений и пяти научных организаций Российской академии наук и Министерства культуры РФ.

Публикуемые материалы свидетельствуют о разнообразии и концептуальной новизне сложившихся в различных научных школах методов и направлений и охватывают широкий спектр актуальных научных проблем этномузыкологии. Наиболее значимыми являются: изучение истории становления и развития отечественной этномузыкологии; открытие новых, ранее неизвестных документов и сведений, касающихся деятельности отдельных учёных и организаций; оценка современных достижений в методологии и методике научных исследований; представление результатов изучения локальных и региональных традиций народной музыкальной культуры. Ряд статей основан на применении новых методов анализа, систематизации, типологии и картографирования музыкального фольклора. Конференция продемонстрировала существенно возросший исследовательский интерес к сфере народного певческого и инструментального исполнительства, к процессу сохранения и передачи народных музыкальных традиций в современных условиях.

Статьи объединены в четыре раздела в соответствии с тематикой заседаний конференции.

Первый раздел посвящён малоизученным страницам истории отечественной науки о народной музыке. Статьи располагаются согласно хронологии описанных в них событий (за исключением последних трёх статей). И. Б. Теплова поднимает вопрос о необходимости публикации

и перспективах текстологического исследования слуховых нотаций народных песен, выполненных русскими композиторами в XIX – начале XX веков. Малоизвестные биографические данные о В. Н. Добровольском и Н. Д. Бере, а также результаты их совместной экспедиционной деятельности содержатся в статьях Н. Д. Деверилиной, В. А. Добровольского, И. В. Светличной. Оценка ранних записей песен, сделанных Е. Э. Линёвой и А. М. Листопадным, в сопоставлении с материалами современных экспедиционных исследований даётся в работах Г. П. Христовой и Т. А. Карташовой. Т. С. Шенталинская приводит убедительные доказательства принадлежности Софье Константиновне Богораз фонографических записей музыкального фольклора (в том числе и эпических текстов), сделанных в 1900–1901 годах в селе Марково (на реке Анадырь). Исторические этапы, особенности и результаты экспедиционной работы отдельных исследователей, музыкантов, а также формирующихся на протяжении XX века научных и образовательных центров России раскрываются в статьях Т. С. Рудиченко, Е. И. Якубовской, Е. С. Редьковой, И. А. Демидовой, Е. А. Валевской, К. А. Мехнецовой, О. И. Москвиной, Н. В. Леоновой. История изучения отдельных жанров фольклора отражена в работах Е. Б. Резниченко, Н. С. Мурашовой. Характеристика вышедших в 1920-е годы сборников народных песен для детей содержится в статье В. И. Адищева.

Во втором разделе издания представлены статьи, в которых выделены основные направления и методы современных этномузыкологических исследований. Во многих из них затрагиваются острые проблемы определения приоритетных исследовательских задач и методов изучения различных этнокультурных традиций (Е. А. Дорохова, Г. Я. Сысоева, И. Д. Назина, Г. В. Лобкова, Т. Б. Дианова). В статьях Н. Ю. Альмеевой и С. А. Елемановой рассматриваются основные аспекты и актуальные вопросы изучения культуры тюркских и финно-угорских народов. М. А. Лобанов и И. М. Нуриева разрабатывают новые способы нотации эпических песен Черногории и северноудмуртских крезей. Исследователи из Новосибирска демонстрируют возможности использования при изучении фольклорных традиций этносов Сибири метода статистического анализа звукорядов (Н. М. Кондратьева), мелодических контуров (Н. С. Капицына) и темповой организации (Е. Л. Тирон). С. Г. Петкова-Марчевска и М. В. Сайфуллина характеризуют ситуацию, сложившуюся в современном зарубежном

этномузыковедении, а также дают оценку различных форм воссоздания песенных традиций.

В третьем разделе раскрываются результаты ареально-типологических исследований различных жанров фольклора, основанные на экспедиционных материалах. И. Н. Шкредова проводит типологию напевов мезенских былин с учётом их звуковысотного строения. Комплексная характеристика фольклорных текстов в контексте похоронно-поминального и свадебного обрядов содержится в статьях С. В. Балувеской (Нюксенский район Вологодской области) и А. Михайловского (Штип, Македония). В ряде статей на первый план выдвигаются вопросы типологии и стиля семейно-обрядового фольклора. М. А. Енговатова, Н. Ю. Данченкова дают характеристику основных типов причётных напевов свадебного обряда Закамья и восточной Владимирщины. Н. Н. Гилярова выделяет стилевые черты песен свадебного обряда Калужской традиции. Продолжая тему ареального изучения обрядового фольклора, Л. М. Белогурова, И. В. Клименко, Е. Н. Кривошейцева приводят результаты картографирования ритмических типов свадебных и календарно-обрядовых песен. Статья Е. А. Черновой связана с исследованием богослужебных песнопений белорусской традиции, включённых в календарно-обрядовый цикл. Обрядово-игровые и музыкально-хореографические жанры фольклора рассматриваются в работах Т. Л. Беркович (песенно-игровой фольклор Белоруссии), Г. П. Парадovской (музыкально-хореографический комплекс братчины в традициях Вологодской области), М. Ч. Анзаровой (танцевальное искусство адыгов Турции).

Четвёртый раздел сборника включает статьи, объединённые общим интересом к процессам сохранения и передачи фольклорных традиций, основам народного исполнительства. Статья А. Ю. Кастрова посвящена выявлению законов преемственности школ сказительского мастерства (на примере творческих контактов пудожских сказителей). Определение истоков и своеобразных стилевых черт песенных традиций (в пределах одного села и региона в целом) даётся в статьях А. С. Ярешко, С. В. Пьянковой, М. С. Голубевой. В ряду актуальных и дискуссионных оказывается вопрос о соотношении канона и творческой интерпретации в народной музыкальной культуре. Эта тема получила освещение в статьях И. М. Газиева (протяжная лирика казанских татар и башкир), Г. М. Карповой (саамы Кольского полуострова), А. А. Михайловой (наигрыши на саратовской гармонике),

Е. М. Петровой (наигрыши на елецкой рояльной гармонике), А. Н. Соколовой (адыгский танцевальный наигрыш «Исламей»), И. В. Пчеловодовой и М. Дэмтера (наигрыши на удмуртском кубызе). Проблема соотношения народной песенной традиции и профессионального искусства затрагивается в статьях С. А. Жигановой (воздействие на народно-музыкальную культуру Краснодарского края со стороны профессиональной сценической деятельности Кубанского хора), Д. Ж. Жумабековой (использование элементов народной инструментальной музыки в скрипичных произведениях современных казахских композиторов).

На заключительном круглом столе были подведены итоги конференции и принята резолюция, в которой участники выделили следующие программные цели и задачи:

- разработка и реализация совместной научной программы «Фольклорно-этнографический атлас России»; выработка общих принципов типологического анализа народной музыки, систематизации и картографирования документальных материалов; организация постоянно действующего интернет-сайта для обеспечения взаимодействия заинтересованных в решении обозначенных задач исследователей;

- создание сводной базы данных о всех имеющихся архивах; оцифровка и дублирование (в целях безопасности хранения) имеющихся в различных научных центрах аудио-, видео-, рукописных, фото- и других материалов по народной традиционной музыкальной культуре;

- утверждение принципов документальной точности и достоверности в публикации и тиражировании (в том числе с использованием современных информационных средств) материалов по народной традиционной музыкальной культуре с обязательным условием соблюдения смежных авторских прав; противодействие различным формам искажения, фальсификации и ненормативного использования документальных аудио-, видеозаписей; заключение договоров между учреждениями о формах обмена и использования в научных и учебных целях материалов экспедиционных коллекций;

- сохранение и поддержка существующих программ высшего образования в области этномузыкологии и музыкальной фольклористики; разработка и утверждение программы подготовки кадров в области этномузыкологии в среднем звене системы музыкального образования;

- развитие естественных форм воссоздания традиций народной музыкальной культуры на основе актуализации общественно значимых

функций фольклора, чему должно способствовать создание специальных, постоянно действующих музыкально-этнографических программ на радио и телевидении (в перспективе — организация специальных радио и телеканалов), содействие фольклористическому общественному движению.

Как отметили участники конференции, требует научного осмысления и представления в виде отдельного издания исторический путь развития отечественной этномузыкологии. В настоящее время не существует обобщающих работ, в которых полноценно раскрывается более чем 120-летний опыт становления научных школ и выработки методов исследования в этой области. Первым шагом к созданию такого труда может послужить библиографический справочник по изучению народной традиционной музыкальной культуры в России, который должен включать результаты деятельности региональных центров и может быть издан как в книжном, так и в компьютерном формате.

По результатам конференции были определены наиболее актуальные для отечественной этномузыкологии научные направления:

- музыкальной текстологии, семиотики и семантики, изучения основ народного исполнительства (выявление универсальных законов и специфических средств выражения и передачи информации, сложившихся в народной музыкальной культуре; выделение значимых элементов народно-песенной речи; исследование функций и значений музыкально-поэтической формы в целом и отдельных её элементов в процессе интонирования; раскрытие параметров, определяющих тот или иной характер звучания; отношение вокального и инструментального начал; экспериментальное исполнительство как форма постижения закономерностей сложившегося в народной культуре музыкального языка как «языка живого общения»);

- структурной типологии, систематизации и классификации материалов (выработка общепринятой терминологии; разработка понятийного аппарата, аналитических принципов, определений; жанровая группировка явлений музыкального фольклора);

- историко-генетического и историко-типологического изучения традиций народной музыки (выявление типологически устойчивых и значимых признаков, составляющих основу традиции; определение историко-стилевых пластов, изучение архаических форм и новообразований; постижение закономерностей формирования и процессов преемственности народных песенных и инструментальных традиций);

— музыкальной ареалогии и сравнительного изучения этнокультурных традиций (выявление «музыкальных диалектов», их сравнительное изучение; картографирование форм и отдельных стилевых и структурных проявлений народной музыки; исследование межэтнических контактов, влияний, заимствований);

— функционального изучения народной музыки (взаимосвязь с разнообразными формами традиционной народной культуры и включение в различные виды деятельности; народная музыка в свете народной эстетики, философии, этики, психологии).

Во многом собирательные, общезначимые позиции отечественной этномузыкологии связаны с тем, что в условиях многонационального государства происходит поиск не только своеобразных признаков, характеризующих культуру каждого народа, но и общих, универсальных закономерностей, свойственных устным музыкальным культурам в целом. Конференция показала высокую степень научной и общественной значимости этномузыкологии, занимающей в настоящее время одно из лидирующих мест в деле сохранения, изучения, распространения и воссоздания нематериального историко-культурного наследия в изменяющихся условиях.

Г. В. Лобкова

I. СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ
ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ,
ЭКСПЕДИЦИОННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
XIX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

*И. Б. Теплова
Россия, Санкт-Петербург*

**Русский музыкальный фольклор
в слуховых записях XIX – начала XX века:
вопросы источниковедения и текстологии**

Отличительной чертой современных научных исследований в области этномузыкологии является обращение к широкому кругу музыкально-этнографических источников, записанных в последние десятилетия. Наряду с этим, всё более актуальным и продуктивным становится сравнительный, ретроспективный ракурс изучения материалов, зафиксированных в прошлые столетия. Исследователи различных областей музыковедения (и гуманитарных наук в целом) справедливо называют XXI век «веком документа» – столь велика тяга и интерес к аутентичной форме культурного текста, принадлежащего той или иной исторической эпохе и запечатлённого различными, возможными для своего времени способами.

В наши дни актуализация фольклорных материалов, а именно – научная разработка коллекций аудиозаписей, подготовка музыкально-поэтических текстов к публикации, реализация полевой экспедиционной деятельности (включая выбор исследовательских маршрутов) осуществляются с максимальным учётом всего объёма зафиксированного на сегодняшний день фольклорного наследия, отражающего культурную традицию региона. Благодаря этим тенденциям, в орбиту исследований активно включаются документальные свидетельства XIX – начала XX века: материалы периодических изданий, дневниковые записи, образцы письменной фиксации фольклора.

В качестве таких документальных источников для этномузыкологических исследований весьма перспективны ранние записи музыкального фольклора, выполненные слуховым способом, без привлечения звукозаписывающей аппаратуры. Эти материалы можно рассматривать в качестве своеобразного фундамента, который служил основанием утверждения музыкальной фольклористики как науки. На протяжении целого столетия изучение народной музыкальной культуры было связано с практикой слуховой фиксации народной песни. Во второй половине XIX века формирование научного знания о народной музыке было тесно связано с основными направлениями развития русской му-

зыкальной культуры в целом и способствовало становлению национальной композиторской школы. Ранние записи фольклора стали одним из важных источников национального мелоса, который был воспринят и претворён русскими композиторами XIX века в произведениях разных жанров. Именно идеи народности как ведущей доминанты политической, общественной и культурной жизни России того времени побуждали музыкантов, а также всех ревнителей российской истории погружаться в пространство народной культуры, осваивать и запечатлевать её формы. Важно отметить, что песенный материал активно использовался в педагогической практике, декларировался как основа школьного музыкального воспитания и образования. Нотные сборники, включавшие народные мелодии, получили широкое распространение в образовательной и воспитательной деятельности российской школы¹.

Наряду со ставшими ныне классическими опытами художественной обработки народных песен, приспособления её к формам домашнего музицирования и концертного исполнительства, исследователями нашего времени в архивных собраниях и ранних изданиях выявляются образцы записей напевов и поэтических текстов песен без какого-либо художественного обрамления. Среди таких находок — материалы, обнаруженные и подготовленные к публикации В. В. Протопоповым (нотации А. Жаровым свадебного фольклора Архангельской губернии)², Б. Б. Грановским (записи В. Ф. Одоевского от крестьян И. Е. Молчанова, И. Фомина, Я. Васильева)³, В. А. Лапиным (материалы Г. Лучникова из Пермской губернии)⁴, М. А. Лобановым (песни, записанные Н. Е. Вариводой в Тамбовской губернии)⁵. Ценное историческое наследие представляют нотации народных песен А. Н. Серова («Записные книжки»), Н. Д. Бера (песни Смоленской губернии)⁶, В. Н. Серебренникова (фольклор Прикамья)⁷ и другие.

Обширный массив музыкально-этнографических материалов, зафиксированных в прошлые столетия, нуждается в сравнительном синхронном и диахронном изучении. На современном этапе развития этномузыкологии становится очевидным, что основания для определения научной достоверности фольклорных текстов, отражённых в слуховых нотациях, обусловлены комплексом обстоятельств. Существенное значение при этом имеют способы нотной записи, к которым прибегали собиратели при обращении к фольклору в то или иное время.

Важными являются также критерии отбора и авторская методика подготовки текстов к изданию и в целом — задачи, которыми руководствовались музыканты прошлого, записывая образцы фольклора, готовя их к публикации. Эта область научных интересов относится к сфере фольклористической текстологии⁸.

По мере расширения выявленного корпуса слуховых записей всё большее значение приобретает плодотворный опыт текстологической атрибуции народных песен, сохранившихся в нотациях XIX — начала XX века и опубликованных в ряде сборников. Так, чрезвычайно важны и перспективны исследования таких материалов, предпринятые Е. В. Гиппиусом, Н. М. Владыкиной-Бачинской, В. М. Беляевым, Б. М. Добровольским, А. С. Ляпуновой, Т. В. Краснопольской, Ю. И. Марченко, Т. С. Рудиченко, А. Ю. Кастровым, О. В. Гордиенко, Г. В. Лобковой и другими⁹.

Указанные исследования могут быть продолжены благодаря архивной практике нашего времени. Нотации народных песен, выполненные без применения звукозаписывающей аппаратуры, составляют интереснейшую часть рукописного наследия, хранящегося в архивных собраниях известных деятелей музыкальной культуры (фонды Российской национальной библиотеки, Русского географического общества, Государственного архива Российской Федерации). Большой интерес представляют неопубликованные материалы из архивов музыкантов, творческая жизнь которых связана с Санкт-Петербургской консерваторией, а также — Песенной комиссией Императорского Русского географического общества (далее — ИРГО): Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева, С. М. Ляпунова.

Особое место в фонде Н. А. Римского-Корсакова Отдела рукописей Российской национальной библиотеки (далее — ОР РНБ) занимают материалы, раскрывающие вклад композитора в научное и художественное осмысление песенного наследия. Среди них — рукописи народных песен, которые в разное время передавались Н. А. Римскому-Корсакову его современниками, относившимися к композитору как знатоку и хранителю народной музыки. Среди авторов записей музыкального фольклора — В. В. Стасов, М. М. Ипполитов-Иванов (записи кавказских народных песен и наигрышей), Штейнберг¹⁰, А. Д. Руднев¹¹, Н. Н. Шнитников, А. И. Закедский¹². Ряд записей принадлежит неустановленным хранителями фонда лицу, которым, по нашему предположению, является Н. П. Протасов¹³. Напевы песен,

хранящиеся в фонде Н. А. Римского-Корсакова, представляют различные регионы России: Тверскую, Подольскую, Ярославскую губернии, Забайкалье и другие.

В. В. Стасову приписываются нотации выкриков «разнощиков» и «разнощиц», возможно, выполненные в Петербурге. Это выкрики разносчиков грибов — «Грибы молодые, грибы!»; верёвок — «Верёвки, верёвки!»; швабр — «Швабры половые!» (пример 1). Приведённые нотированные выкрики являются одной из первых в музыкальной фольклористике попыток фиксации этой самобытной формы фольклора.

Материалы А. Д. Руднева и Н. Н. Шнитникова отражают традиционную музыку Монголии. Записи народных монгольских песен, выполненные А. Д. Рудневым в 1899 году, дают представление о понимании собирателем специфических свойств напева, вариантной природы фольклорного текста. Основную запись напева, которая даётся без подтекстовки, А. Д. Руднев дополняет вариантами его мелодического изложения (пример 2). Предлагаемая автором записи нумерация тактов позволяет увидеть как подвижные, так и стабильные разделы напева, отмечаемые ремарками: «по-старому», «и т[ак] д[алее], по-старому»¹⁴. Следует отметить музыкальную грамотность и тщательность записей, включающих тактировку, обозначения темпов. К музыкальным записям прилагается также географическая карта, на которой обозначены маршруты следования А. Д. Руднева и Н. Н. Шнитникова по территории Монголии.

В письме к Н. А. Римскому-Корсакову от 6 февраля 1901 года А. Д. Руднев предлагает композитору воспользоваться записями монгольских песен по своему усмотрению. Собирателя интересует оценка качества выполненных нотаций, научное и художественное значение песен. «Может быть, вы найдёте, что мне следовало бы ознакомиться с какими-либо сочинениями по вопросу о записывании мелодий. Я музыкант-любитель, а специальность моя языки, я готовлюсь занять кафедру монгольского языка в <неразб.> университете», — пишет А. Д. Руднев. Компетентность Н. А. Римского-Корсакова в области народной песни для автора нотаций не вызывала сомнений: «Я обращаюсь к Вам как к специалисту и как к уважаемому композитору», — отмечает А. Д. Руднев в письме¹⁵.

Известно, что Н. А. Римский-Корсаков участвовал в судьбе присылаемых ему фольклорных материалов. Так произошло, по-видимо-

му, и с записями сибирского этнографа Н. П. Протасова. По свидетельству И. Харкевич, в Государственном архиве Иркутской области, в фондах Восточно-Сибирского отдела ИРГО хранится письмо Н. А. Римского-Корсакова, свидетельствующее об участии композитора в деятельности Песенной комиссии:

«Имею честь сообщить Восточно-Сибирскому отделу ИРГО, что присланный мне при письме от 11 мая 1901 года (№ 214) сборник народных песен Сибири, записанных Протасовым, я передал Председателю Песенной комиссии [*подчёркнуто Н. А. Римским-Корсаковым. — И. Т.*] при Географическом Обществе, тайному советнику Александру Сергеевичу Танееву, который благосклонно принял на себя заботы о его рассмотрении и издании, о чем непосредственно хотел снести с Восточно-Сибирский отделом. Рукопись сборника находится в настоящее время у него.

Профессор С.-Петербургской консерватории Н. Римский-Корсаков.

12 ноября 1901 года. С.-Петербург»¹⁶.

В 1903 году Песенная комиссия ИРГО выпустила сборник «20 народных песен Сибири» по материалам, собранным Н. П. Протасовым в том же году в Иркутской губернии и Забайкальской области¹⁷. Из 97 песен в изданный сборник были включены только 20. «Судьба остальных, — как указывает И. Харкевич, — неизвестна»¹⁸. Однако наши исследования материалов из фонда Н. А. Римского-Корсакова ОР РНБ позволяют атрибутировать до сих пор неизвестные материалы. Среди таких неатрибутированных записей народных песен¹⁹ мы находим 16 разножанровых образцов, в числе которых — песни плясовые, хороводные, «арестантские»²⁰, свадебные, «проголосные», «разбойничьи», величальные, святочные. Некоторые записи сопровождаются комментариями, свидетельствующими об этнографических интересах собирателя. Так, «проголосные» песни характеризуются следующим образом: «Проголосные: протяжные, лирические; поются, как объясняли, под каким-либо впечатлением, обыкновенно кончается также всеобщим плачем»²¹. Запись хороводной песни «На улице ромона»²² имеет ремарку — «бурятский припев». Особого внимания заслуживает комментарий к «святочной» песне «Я качу кольцо с-по блюдечку, я наливное яблочко»: «Записано за Байкалом, где о яблоках имеют смутные понятия, т[ак] к[ак] там не растут». Это указание позволило установить место записи — «за Байкалом», что дало осно-

вание предположить принадлежность этих песен к собранию Н. П. Протасова, а именно — к его иркутским записям. И действительно, оказалось, что напевы из фонда Н. А. Римского-Корсакова (плясовая «Курида мохнонога» и лирическая, «арестантская» «День ты мой, денечек, проходи, день, поскорее») включены в упомянутый сборник Песенной комиссии ИРГО. Можно предположить, что эти рукописные документы, хранящиеся в собрании материалов Н. А. Римского-Корсакова — часть материалов, которые были записаны Н. П. Протасовым в 1900 году в Забайкалье и затем переданы в Петербург для ИРГО.

Большой интерес представляют записи фольклорных текстов И. Ф. Тюменева, ученика Н. А. Римского-Корсакова по теории композиции, беллетриста, художника и оперного либреттиста. Начиная с 80-х годов XIX века И. Ф. Тюменев, увлечённый русской историей, совершал поездки по Новгородчине, Псковщине, верховьям Волги и другим районам России, записывая народные песни, зарисовывая пейзажи, типы деревень, делая портреты крестьян. Народные песни — «лирницкие, обрядовые и обыкновенные», всего 57 образцов, зафиксированные И. Ф. Тюменевым во время одной из таких поездок, предпринятой летом 1881 года в поместье Майдан Куриловский Литинского уезда Подольской губернии, по всей видимости, были переданы Н. А. Римскому-Корсакову и ныне хранятся в фонде композитора.

В числе материалов И. Ф. Тюменева — запись поэтического текста духовного стиха «Алексей, человек Божий» (пример 3). Отметим развёрнутый характер изложения текста (78 строк), содержащего повествование о рождении Алексея Божьего человека, описание его путешествия, кончины неузнанным и последующее прославление. Вероятно, И. Ф. Тюменев отдавал себе отчёт в отсутствии некоторых важных поэтических мотивов (например, мотивов женитьбы, возвращения в родной город). В рукописи они отмечены прочерком. Внимание И. Ф. Тюменева к этому тексту связано с его интересом к историческому прошлому Руси, крестьянскому быту, который проявился и в принадлежащих ему путевых очерках, и других литературных трудах. Текст духовного стиха не имеет датировки, отсутствуют также свидетельства, указывающие на регион, в котором была сделана запись.

Однако можно предположить, что запись текста относится к 1870–1880-м годам. В это время Н. А. Римский-Корсаков работает

над гармонизацией народных песен, записанных с голоса Т. И. Филиппова (1875–1882 годы), а также над второй редакцией оперы «Псковитянка» (1876–1877 годы). В четвёртое действие оперы композитор включает духовный стих об Алексее Божьем человеке. К образу этого чрезвычайно почитаемого на Руси святого, житие которого запечатлено в сюжете духовного стиха, Н. А. Римский-Корсаков обращался многократно: при гармонизации напева, записанного им с голоса Т. И. Филиппова; при создании переложения духовного стиха для мужского хора (альты-мальчики, тенора, басы) и симфонического оркестра; работая над симфонической сюитой к драме Л. А. Мея «Псковитянка». Об интересе Н. А. Римского-Корсакова к народной поэзии духовного содержания свидетельствуют также и его записи текстов заговоров, в том числе и хранящийся в ОР РНБ текст заговора-молитвы с сюжетом «Сон Богородицы».

В ОР РНБ выявлен ещё один архивный документ, непосредственно связанный с духовным стихом «Алексей, человек Божий». В материалах фонда М. А. Балакирева находятся автографы двух напевов духовных стихов, не имеющих подтекстовки и озаглавленных как «Лазарь» и «Алексей, человек Божий». Происхождение этих записей раскрывает неопубликованное письмо Т. И. Филиппова от 4 декабря 1871, адресованное М. А. Балакиреву: «...здесь есть певец старинных исторических песен Русских (как любит говорить былинно) [*подчёркнуто Т. И. Филипповым.* – И. Т.], некто олончанин, Рябинин, для которого собирается вечером <неразб.> Славянский Комитет. Это не только любопытно, но и в высшей степени важно. Благо приехал сюда, надобно Вам непременно его выслушать. Я пойду туда <...> и, быть может, придется там, в виде образчика и ради сравнения, пропеть Лазаря или Алексея Божьего человека»²³. Приведённый фрагмент письма подтверждает предположение о том, что нотации стихов были выполнены М. А. Балакиревым с голоса Т. И. Филиппова. Это произошло во время встречи с выступавшим в Петербурге олонецким сказителем Трофимом Григорьевичем Рябининым, на которой, по-видимому, Т. И. Филиппову довелось исполнить духовные стихи «в виде образчика и ради сравнения». Сравнение нотаций также подтверждает эту версию. Напевы духовных стихов, исполненных Т. И. Филипповым и нотированных М. А. Балакиревым и Н. А. Римским-Корсаковым (пример 4) соотносятся между собой как мелодические варианты.

При сопоставлении двух вариантов записи духовного стиха «О Лазаре» в числе различий выявляются метрические особенности: в нотации М. А. Балакирева используются более крупные длительности, вдвое превышающие ритмический пульс, избранный в нотном тексте Н. А. Римским-Корсаковым (пример 5). Некоторые расхождения в нотациях композиторов можно объяснить также вероятным и естественным процессом варьирования при исполнении Т. И. Филипповым этого духовного стиха, который фиксировался в разное время.

Любопытно, что рассматриваемый напев стиха «Алексей, человек Божий», записанный от Т. И. Филиппова, соотносится с вариантом записи этого стиха от заонежской сказительницы Анны Кузьминичны Лучиной из деревни Кургеницы. Этот напев, зафиксированный С. И. Бернштейном на фонограф в 1926 году, имеет большую научную ценность как наиболее раннее свидетельство эпической традиции Заонежья, нашедшее отражение в звукозаписи²⁴. Типологическая общность вариантов указывает, с одной стороны, на устойчивость самого напева, запись которого произведена с временным промежутком около 50 лет, а с другой – свидетельствует о надёжности и достоверности такого музыкального источника, как напевы, нотированные с голоса Т. И. Филиппова Н. А. Римским-Корсаковым и опубликованные им в сборнике «40 народных песен...»²⁵.

Известно внимание русских композиторов к выступлениям в Петербурге олонецких сказителей. Так, Н. А. Римский-Корсаков в 1870-х годах присутствовал на публичном вечере в Петербурге олонецкого сказителя Т. Г. Рябина. В январе 1895 года композитор слышал пение выдающейся олонецкой народной певицы Ирины Андреевны Федосовой, также приглашённой в Петербург для выступлений²⁶. С голоса И. А. Федосовой композитор записал причитания, свадебные, лирические песни, а также нотировал духовный стих с сюжетом «Голубиная книга». Карандашные наброски этих напевов, наряду с эскизами оперных сочинений, содержатся в одной из его «Нотных записных книжек». Сравнение вариантов напева, записанного Н. А. Римским-Корсаковым, с фонографической записью исполнения этого стиха И. А. Федосовой, выполненной в 1896 году Ю. И. Блоком, показывает большую степень точности слуховой нотации композитора, практически их полное соответствие²⁷. Нотация Н. А. Римского-Корсакова представляет также большой интерес с точки зрения

отображения в ней процесса нотирования, различных его этапов, а также — фиксации мелодических вариантов в напеве (пример 6).

Отметим, что в современном музыкознании ещё не получил объективной оценки вклад Н. А. Римского-Корсакова в деятельность Песенной комиссии ИРГО. При жизни композитора о его заслугах в сохранении народной песни высоко отзывался Н. А. Янчук²⁸. В письме 1905 года, извещающем Н. А. Римского-Корсакова об избрании его членом Московской Музыкально-этнографической комиссии, Н. А. Янчук писал:

«Московская Музыкально-этнографическая комиссия, состоящая при Этнографическом отделе императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии в заседании своем 16 марта единогласно постановила избрать Вас своим членом. <...>

Доволя об этом до сведения Вашего, почитаю за счастье, что это избрание состоялось в мое председательствование в Комиссии, и прошу от имени Комиссии не отказывать в принятии этого звания. Ваши музыкально-этнографические заслуги были всегда ценимы и выдвигаемы на первый план Комиссией, и еще не будучи нашим членом, Вы своими трудами в области русской народной песни были нашим руководителем. Позволяю себе надеяться, что отныне связь Вашего имени с Московской Комиссией закрепится навсегда, и Вы не сочтете для себя неудобным принять участие в ее трудах по изучению русской народной песни.

Председатель Комиссии и Редактор журнала “Этнографическое Обозрение” Янчук»²⁹.

Подготавливая ответное послание, Н. А. Римский-Корсаков пометает на том же письме Н. А. Янчука: «Почту себя счастливым, если смогу быть полезным уважаемому учреждению»³⁰.

Особый научный интерес представляют музыкальные автографы песенной экспедиции Ф. М. Истомина и С. М. Ляпунова в Вологодскую, Вятскую, Костромскую губернии. Текстологическое изучение сохранившихся рукописных материалов, записей песен, выполненных непосредственно в полевых условиях экспедиции синхронно с исполнением, позволяет сделать наблюдения, которые касаются механизма слуховой фиксации напевов и поэтических текстов песен.

В результате работы экспедиции было сделано 270 записей напевов, из них в сборнике «Песни русского народа» опубликовано 165 образцов (163 напева и 2 текста); более 100 записей остались в ру-

кописи. В оценках материалов экспедиции исследователями отмечается, в первую очередь, былина «Илья Муромец и царь Куркас», ставшая единственной записью напева былины на территории Вологодской области³¹. С позиций современной науки необходимо отметить и уникальные для нашего времени записи причитаний, в том числе — хоро-вых, а также духовных стихов, инструментальной музыки (последние не вошли в публикацию, но сохранились в полевых рукописях). Показательной является графическая форма черновых записей. В ней отражено восприятие напева как факта музыкальной культуры. Процесс нотации фиксирует последовательность этапов запечатления напева, фиксации его вариантных свойств.

Изучение рукописных документов, послуживших основой для публикации материалов экспедиции 1899 года, показывает, что С. М. Ляпунов не использовал в полном объёме мелодические варианты напева, которые были записаны им непосредственно в ситуации исполнения. Однако сопоставление рукописей с образцами, помещёнными в сборнике «Песни русского народа», свидетельствует о том, что композитор проводил тщательное сравнение вариантов музыкальных строк между собой. Именно этим сравнением можно объяснить конечный вид напева, который в ряде случаев отображается в обобщённой форме, типологически соотносящейся с записью его мелодической версии из полевой тетради (пример 7). Можно предположить, что композитор в процессе записи фольклорного материала, подготовки его к публикации и отбора «окончательной» версии пытался обнаружить и зафиксировать характерные, присущие напеву свойства. Но окончательные и исчерпывающие выводы возможны лишь в результате детального текстологического анализа всего корпуса экспедиционных записей С. М. Ляпунова.

В ХХI веке образцы фольклора, записанные более 100 лет тому назад, продолжают оставаться востребованными музыковедением. Этот материал может и должен занять полноправное место в ряду надёжных источников этномузыкологических исследований. Наблюдения над ранними нотациями помогут определить их значение в художественной, педагогической практике, а также в целом — в истории музыкальной культуры и музыкальной фольклористики³².

Задача введения слуховых транскрипций в научный оборот требует специальных исследований в русле фольклористической текстологии. Среди таких направлений исследования:

– атрибуция напевов с точки зрения их жанрово-стилевых закономерностей; установление контекста исполнения;

– выявление типологического соответствия нотаций, выполненных во второй половине XIX – начале XX века, аутентичным музыкальным образцам фольклора, известным в современных экспедиционных аудиозаписях;

– определение степени субъективных привнесений в рукописный фольклорный текст авторами записей;

– реконструкция напевов, являющаяся составной частью текстологического исследования;

– совершенствование методов текстологического исследования при подготовке музыкальных фольклорных текстов к изданию и переизданию (необходимость сохранения авторской редакции музыкального образца наряду с публикацией результатов его реконструкции); полнота текстологических комментариев.

**Пример 1. Выкрики «разнощиков», «разнощиц» в записи
В. В. Стасова из фонда Н. А. Римского-Корсакова³³**

а)



Гри - бы мо - ло - ды - е, гри - бы!

б)



Ве - ре́в - ки, ве - ре́в - ки!

в)



Шва - бры по - ло - вы - е!

Пример 2. Нотация А. Д. Руднева монгольской песни,
хранящаяся в фонде Н. А. Римского-Корсакова³⁴



Пример 3. Поэтический текст духовного стиха «Алексей, человек
Божий» из фонда Н. А. Римского-Корсакова³⁵

Во славном во городе во Риме,
При славном царе был при Онорьи,
У великого князя Афимьяна
Ни единого детища не было.
Великий же славен Афимьян князь
Ко большой церкви доходит
От молитв Богу со слезами,
Со праведными он со трудами:
«Владыко, владыко, Царь небесный!
Заслышь афимьяново умоление,
Создай ты мне детище едино –
Со младости князю на потеху,
Ко старости князю на подмогу,
А по смерти князю на помин души».
Великого князя Афимьяна
Велико его было умоление
До Господа Бога доходило:
Княгиня понос поносила,

Поносивши понос, породила.
Княгине молитву давали,
Молоденцу имя нарекали.
Что святое имя звать Лексеем,
Алексеем Божьим Человеком.

Пошел Алексей ко синю морю,
Садился во новый во кораблик,
Поплыл он во Турскую землю,
Ко славному городу ко Ефрему,
Трудился он Господу, молился
Он тридцать лет четыре года.
Пресвятая Дева мать Мария
Сама она ему поведала:
«О рабё ты рабё, Божий трудник!
Ступай ты на синее море,
Садись в любой во кораблик,
Плыви ты ко городу ко Риму:

Отец тебя, мать не спознает,
Обручная княгиня позабыла».

Заслышал Алексей скоро кончину,
Он берет белый лист бумаги,
Написал своё всё похождение:
В котором городе родился,
В котором он Господу трудился.
Написал Алексей, сам переставился.
То ладаном везде запахло,
По всему по городу по Риму.
Патриарх по городу родному
Он миру народу возвещает:
«Святой у нас во граде проявился!
Великий [же] славен Афимьян князь,
Идет он к убогому в келью,
Он берет белый лист бумаги,
Дочелся до любимого сына,
Во слезах писания не видит,
Во возрыданьи слова не промолвит:
«О, сын ты мой возлюбленный!
О, сын ты мой умоленный!

Чего же ты давно мне не сказался?
Я бы построил тебе келью не такую,
Не на таком бы тебе месте!»
Услышала матушка родная,
Идет ко святому сама плачет,
Слезами гробницу обливает,
Руками гробницу обнимает:
«О, сын ты мой возлюбленный!
О, сын ты мой порожденный!
Чего же ты давно мне не сказался?
Я бы тебя соблюдала,
Поила б, кормила б своим кусом!
Услышала младая княгиня,
Идет ко святому, сама плачет,
Руками гробницу обнимает:
«Жених ты мой возлюбленный!
Жених ты мой обрученный!
Чего же ты давно мне не сказался?
Вместе бы мы Господу молились,
За одной свечою бы мы спасались,
Промеж нас бы был все святой Дух».

Пример 4. Духовный стих «Алексей, человек Божий»

а) Нотация М. А. Балакирева³⁶



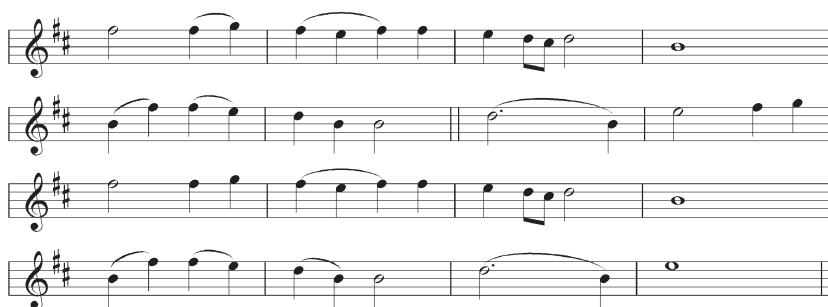
б) Нотация Н. А. Римского-Корсакова³⁷



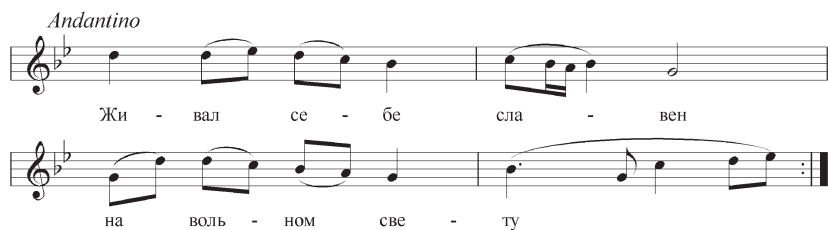


Пример 5. Духовный стих «О Лазаре»

а) Нотация М. А. Балакирева³⁸



б) Нотация Н. А. Римского-Корсакова³⁹



Пример 6. Нотация Н. А. Римского-Корсакова эпического напева И. А. Федосовой⁴⁰

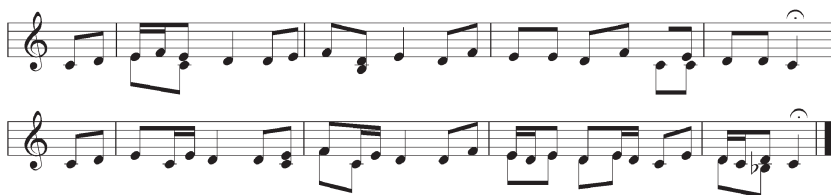
а)



6)



в)



Пример 7

а) Фрагмент рукописи С. М. Ляпунова⁴¹

Приветствие

Въ Мѣсяцъ янвѣрѣ къ тебѣ въ Звѣздъ иудейскихъ и мусульманъ въ

б) Образец из сборника «Песни русского народа...»⁴²



Примечания

- 1 См.: Альбрехт Е. К., Вессель Н. Х. Гусельки: 128 колыбельных, детских и народных песен и прибауток для голоса с ф.-п. — СПб., 1875; Мамонтова М. А. Детские песни на русские и малороссийские напевы с аккомпанементом фортепиано [редакция П. И. Чайковского]. — М., 1872; Рубец А. И., Водовозова Е. Н. Одноголосные детские песни и подвижные игры с русскими народными мелодиями. — СПб., 1883 и другие.
- 2 Протопопов В. В. Забытая публикация русских народных песен // Музыкальная фольклористика. — М., 1986. — Вып. 3. С. 90–104.
- 3 Грановский Б. Б. Напевы и песни И. Фомина в собрании В. Ф. Одоевского // Русская народная песня: Неизвестные страницы музыкальной истории. — СПб., 1995. — С. 26–86; Грановский Б. Б. Украинские, литовские, казахские, чеченские песни и напевы в собрании В. Ф. Одоевского: Текстологическое исследование // Фольклор: Песенное наследие. — М., 1991. — С. 176–260.
- 4 Лапин В. А. О напевах пермских свадебных песен, записанных Григорием Лучниковым // Русская народная песня: Неизвестные страницы музыкальной истории. — СПб., 1995. — С. 87–149.
- 5 Лобанов М. А. Ранний опыт научно-фольклористической записи русских народных песен // Там же. С. 7–25.
- 6 Кани-Новикова Е. И. М. И. Глинка. Новые материалы и документы. — М.; Л., 1950. — Вып. 1. С. 45–58 («Собрание смоленских и ельнинских напевов, записанных потомком Глинки — Н. Д. Бером» — раздел в главе 3; «Смоленская песенность в связи с творческой биографией Глинки» — раздел в главе 4); Суханова И. В. Нотные записи смоленских народных песен Н. Д. Бера в коллекции В. Н. Добровольского из фондов Государственного литературного музея // В. Н. Добровольский в истории русской национальной культуры: Материалы Всероссийской науч.-практ. конф.,

- посвященной 150-летию со дня рождения В. Н. Добровольского. – Смоленск, 2007. – С. 204–212.
- ⁷ Серебrenников В. Н. Свадебные обычаи и песни крестьян Андреевской волости Оханского уезда Пермской волости // Материалы по изучению Пермского края / Пермский научно-промышленный музей. – Пермь, 1911. – Вып. 4. С. 1–68 (тексты); 1–8 (нотное приложение).
- ⁸ О методике фольклористической текстологии см.: Иванова Т. Г. Специфика фольклористической текстологии // Русский фольклор: Проблемы текстологии фольклора. – СПб., 1991. – Т. 26. С. 5–21.
- ⁹ Балакирев М. А. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / Ред., предисл., исследование, примеч. Е. В. Гиппиуса. – М., 1957; Лядов А. К. Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепиано / Предисл. и общ. ред. Н. М. Владыкиной-Бачинской. – М.: Музгиз, 1959; Беляев В. М. Сборник Кириши Данилова: Опыт реставрации песен. – М., 1969; Балакирев М. А. Записи кавказской народной музыки / Подг. Б. М. Добровольский // М. А. Балакирев. Воспоминания и письма. – Л., 1962. – С. 432–453; С. М. Ляпунов. Русские народные песни: Для голоса в сопровождении фортепиано / Под ред. Е. В. Гиппиуса – М., 1963; Песни Заонежья в записях 1880–1890-х годов / Сост., предисл. и примеч. Т. В. Краснопольская. – Л., 1987; Марченко Ю. И. Из ранних записей групповой причеты на Русском Севере // Из истории русской фольклористики / Отв. ред. А. А. Горелов. – Л., 1990. – Вып. 3. С. 136–155; Рудиченко Т. С. Неизвестные рукописи (Из полевых материалов А. М. Листопада) // Памяти А. М. Листопада. – Ростов н/Д: Гефест, 1997. – С. 163–174; Духовные стихи и псалмы в записях А. М. Листопада и С. Я. Арефина // Христианство и христианская культура в степном Предкавказье и на Северном Кавказе: Сб. науч. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК, 2000. – С. 250–258; Кастров А. Ю. Мезенский рукописный песенник 1834 года: Публикация и комментарии // Из истории русской фольклористики / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. – СПб.: Наука, 2007. – Вып. 7. С. 127–161; Гордиенко О. В. Былина «Илья Муромец на корабле» из нижегородского села Городец: Опыт реконструкции собирательской редакции напева // Русский фольклор – СПб., 2008. – Т. 32. С. 136–152; Лобкова Г. В. Свадебное хоровое причитание псковской традиции в записи А. С. Пушкина // Источниковедение истории культуры. – СПб., 2009. – С. 127–163.
- ¹⁰ На автографе сохранилась помета, принадлежащая Н. А. Римскому-Корсакову: «дань скрипача Штейнберг». Сведения об инициалах автора записи в рукописи отсутствуют.
- ¹¹ А. Д. Руднев – этнограф, монголовед, специалист по восточным языкам, приватдоцент Петербургского университета.

- 12 А. И. Закедский – учитель петербургской гимназии. Им выполнено 22 записи песен в Ярославской губернии, среди которых: свадебные, хороводные – «круговые», «игровые».
- 13 Н. П. Протасов – действительный член Восточно-Сибирского отделения ИРГО, входил в распорядительный комитет и комиссию по руководству музеем отдела, сотрудничал в журнале «Сибирский архив». По свидетельству видного отечественного этнографа В. В. Виноградова, Н. П. Протасов был первым собирателем народных песен в Сибири, зафиксировавшим не только тексты, но и напевы песен. В экспедиции 1903 года на Байкал Н. П. Протасов при записи песен использовал небольшой механический фонограф. Материалы собирателя опубликованы: Протасов Н. П. Песни забайкальских старообрядцев. – Иркутск, 1926.
- 14 ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 978.
- 15 ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 978.
- 16 Цит. по: Харкевич И. По следам неизвестного письма Н. А. Римского-Корсакова // Советская музыка. – 1971. – № 6. С. 79.
- 17 [Петров А. А.] 20 народных песен Сибири для одного голоса с сопровождением фортепиано из собранных в 1900 г. в Иркутской губернии и Забайкальской области Н. П. Протасовым / Переложил Алексей Петров. – СПб.: Песенная комиссия РГО, [1902]. Указанные в рукописи песни соответствуют № 13, 20 по сборнику.
- 18 Харкевич И. По следам неизвестного письма Н. А. Римского-Корсакова... С. 82.
- 19 ОР РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1234.
- 20 Рема́рка в связи с песней «Все люди живут, как цветы цветут».
- 21 ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 1234.
- 22 «Ромона» – вероятно, искажённое «ромода».
- 23 Письмо Т. И. Филиппова М. А. Балакиреву. ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 1273.
- 24 Эпические стихи и притчи Русского Севера [грампластинка] / Аннотация Д. М. Балашова, А. Ю. Кастрова. – СПб.: Мелодия, [Б. г.] – № 9. («Историческое наследие»: Из собрания Фонограммархива Пушкинского Дома).
- 25 Римский-Корсаков Н. А. 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым. – М.; СПб.; Варшава, [1882]. – С. 6–9.
- 26 Т. И. Филиппов, председатель песенной комиссии РГО, способствовал выступлениям И. А. Федосовой на публичных вечерах, имевших огромное общественное, художественное и научное значение.
- 27 Запись Ю. И. Блока см.: Эпические стихи и притчи Русского Севера... № 3. Одними из первых предположение о связи нотаций Н. А. Римского-Корсакова с репертуаром И. А. Федосовой высказали М. А. Лобанов и К. В. Чистов. См.: Лобанов М. А., Чистов К. В. Запись от И. А. Фе-

- досовой на фонограф в 1896 г. // Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора. – Л., 1981. – С. 207–218.
- 28 Н. А. Янчук – председатель Московской Музыкально-этнографической комиссии.
 - 29 ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. № 714. Л. 1. Документ датируется апрелем 1905 года.
 - 30 ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. № 714. Л. 2.
 - 31 Запись былины выполнена в деревне Слобода Раменская Бережно-Слободской волости Тотемского уезда Вологодской губернии (ныне – Раменский сельский совет Тарногского района) от крестьянина А. И. Безвытного, 67 лет. См.: Песни русского народа: Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году / Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы С. М. Ляпунов. – СПб.: Изд-во Рус. геогр. о-ва, 1899. – С. 39–41. № 1 (II) раздел; Иванова Т. Г. «Малые» очаги севернорусской былинной традиции. Исследование и тексты. – СПб., 2001. – С. 115.
 - 32 Опыт реконструкции и современной редакции ряда напевов из материалов экспедиции Песенной комиссии ИРГО 1893 года на основе сравнения с полевыми звукозаписями конца XX века содержится в издании: Народная традиционная культура Вологодской области. Т. 1: Фольклор и этнография среднего течения реки Сухоны. Ч. 1: Песни, хороводы, инструментальная музыка в обрядах и праздниках годового круга / Науч. ред., автор проекта А. М. Мехнецов и др. – СПб.; Вологда, 2005. Напевы, представленные в реконструкции: № 2, 3, 4, 40, 167, 168, 169, 175, 176, 178, 179.
 - 33 ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 1236.
 - 34 ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 978.
 - 35 ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 527. Предположительно, рукописный автограф принадлежит И. Ф. Тюменеву. Прочерки между строками отмечены в рукописи и принадлежат автору записи текста. Пунктуация в тексте выставлена в соответствии с современными нормами.
 - 36 ОР РНБ. Ф. 41. Ед. хр. 1273.
 - 37 Н. А. Римский-Корсаков. Сборники русских народных песен. – М., 1952. – С. 191–194. № 1, 1а.
 - 38 ОР РНБ. Ф. 41. Ед. хр. 1273.
 - 39 Н. А. Римский-Корсаков. Сборники русских народных песен... С. 195. № 2.
 - 40 ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 455. Н. А. Римский-Корсаков «Нотная записная книжка № 3». Л. 2, 3. Характер записи, содержащий многократные карандашные исправления, свидетельствует о множественных попытках более точно запечатлеть напев в нотации. Две нотные строки (пример 66) в рукописи перечёркнуты, по-видимому, самим Н. А. Римским-Корсаковым. Возмозно, этот вариант не удовлетворил автора нотации.
 - 41 С. М. Ляпунов «Нотная тетрадь 9». ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 9.
 - 42 Песни русского народа: Собраны в губерниях Вологодской, Вятской, Костромской в 1893 году... С. 65. № 8.

*Н. В. Деверилина
Россия, Смоленск
В. А. Добровольский
Россия, Москва*

Страницы биографии В. Н. Добровольского и изучение его научного наследия на Смоленщине



В. Н. Добровольский

Владимир Николаевич Добровольский (1856—1920) — выдающийся этнограф, собиратель и исследователь, который в своих трудах ввёл в научный оборот большой массив фольклорного, этнографического и лингвистического материала, собранного на территории западного региона России.

В. Н. Добровольский — смолянин (родился в селении Красносвятском Смоленского уезда), получивший образование в Московском университете, обучаясь в котором много внимания уделял изучению истории отечественной и зарубежной фольклористики, методике исследований.

Он вернулся на родину своих предков в принадлежавшее родителям имение Даньково под Смоленском, где ещё в детстве приобщился к народным песням, сказкам, рассказам. С Даньковым и Смоленском связана вся его последующая жизнь и деятельность¹.

В материалах о В. Н. Добровольском есть неизвестные и малоизученные страницы. Одна из них (и об этом наше исследование) — его родословная. Даньково когда-то принадлежало прадеду М. И. Глинки Афанасию Юрьевичу Повало-Швейковскому. Не ставя перед собой задачу обозрения всех периодов истории старинного поселения, остановимся лишь на некоторых временных отрезках, связанных с событиями жизни известных на Смоленщине фамилий, что даёт возможность проследить родственные связи, восполнить пробелы, выявить новые факты.

Углубляясь в историю рода Глинок², среди фамилий, которые породнились с ними (Гедеоновы, Соболевские, Стунеевы, Соколовские,

Шестаковы, Измайловы), следует особо выделить обширный род Повало-Швыйковских³. Среди представителей этой славной фамилии было шесть генералов и двенадцать полковников, три прокурора, камергер, директор «смоленской экономии», декабрист. Многие были творчески одарёнными людьми, увлекались музыкой, искусством.

Владимир и Денис, сыновья Ивана Повало-Швыйковского, родоначальника фамилии на Смоленщине, присягнули московскому царю, когда в середине XVII века Смоленск был отвоёван у поляков и окончательно присоединён к России⁴.

Денис Иванович служил генерал-поручиком в особом полку смоленской шляхты, защищавшем границы государства. От него идёт прямая мужская линия к Елене Афанасьевне Повало-Швыйковской, бабушке композитора М. И. Глинки, которая родилась здесь же, в Данькове. Нами была обнаружена запись о венчании деда и бабушки М. И. Глинки – Андрея Михайловича Глинки и Елены Афанасьевны Повало-Швыйковской. Произошло это событие 24 января 1770 года. «Смоленского уезду Ивановского стану сельца Лучасы смоленской шляхты у отставного ротмистра Андрея Михайлова сына Глинки с девицей села Данькова отставного полковника Афанасия Повалы-Швыйковского с дочерью его Еленой Афанасьевой, оба первым браком»⁵.

Афанасий Юрьевич Повало-Швыйковский, прадед М. И. Глинки, умер через десять лет после венчания дочери, в 1780 году. Удалось установить, что он ушёл из жизни рано – ему исполнился всего 51 год, но, как записано в метрической книге, он «был одержим водяною болезнию, чрез два месяца умре с покаянием». Отпевали полковника в отставке на родине, в Данькове, в построенной его отцом в начале XVIII века церкви, похоронили рядом с храмом.

Примечательно, что Афанасий Юрьевич (в метрической книге чаще записывали – Георгиевич) Повало-Швыйковский нередко становился восприемником от купели детей своего друга Николая Алексеевича Глинки (деда композитора М. И. Глинки) и жены его, Фёклы Александровны, урождённой Соколовской, которые жили неподалёку, в сельце Прихабы Смоленского уезда. В 1771 году он стал крёстным отцом дочери Глинок Марии, в 1774 году – Прасковьи⁶. Как и Глинка, Афанасий Юрьевич в то время занимался в своём имении хозяйством, ведь в отставку он вышел давно, ещё в 1763 году.

Произошло это незадолго до начала работы общей воинской комиссии под председательством графа Кирилла Разумовского, которая

изучила современное состояние полка смоленской шляхты, имевшей свои привилегии, хотя и служившей без жалованья, и сочла положение дел не соответствующим указу о вольности дворянства. Комиссия предложила: оставить им выбор служить или не служить на основании общих государственных законов о дворянстве. Царь выразил согласие с выводами комиссии, и смоленская служилая шляхта как отдельная военная корпорация перестала существовать — смоленские дворяне шли служить в армию или гвардию на общих правах со всем дворянством. Так что Афанасий Юрьевич был среди замыкающих плеяду Повало-Швыйковских, служивших на протяжении более чем столетия в особом полку смоленской шляхты.

Пройдёт время, и внука Афанасия Юрьевича, Евгения Андреевна Глинка, рождения которой ему не суждено было дожидаться, в 1802 году обвенчается с сыном Николая Алексеевича Глинка — Иваном Николаевичем. Этим новым браком соединились Повало-Швыйковские и Соколовские — ветви двух родословных линий Глинок⁷.

Удалось впервые проследить всю цепочку восьми поколений от Ивана Повало-Швыйковского до М. И. Глинка; от того же Ивана Повало-Швыйковского идёт родство к В. Н. Добровольскому — это уже десятое поколение по очень дальней ветви. Добровольские внесены в третью часть родословной дворянской книги Смоленской губернии⁸.

У Афанасия Юрьевича Повало-Швыйковского, кроме Елены, ставшей бабушкой М. И. Глинка, было ещё шесть дочерей и сын Владимир, служивший прапорщиком. 2 мая 1806 года данковский помещик, будучи уже немолодым человеком, женился. Тронула сердце его не дворянская дочь, а вольноотпущенная крестьянка. Венчание состоялось в Никольском храме. «Лейб-гвардии отставной прапорщик Владимир Афанасьев, бывший доньне холостым, женился первым браком, понял себе в жены того уезда и села отпущенную от него вечно на волю крепостную крестьянскую дочь девицу Агриппину Филиппову»⁹. Не от этой ли прапрабабушки у В. Н. Добровольского такая тяга к народному творчеству?

Дочери Михаила Владимировича Повало-Швыйковского (внука Афанасия Юрьевича) вышли замуж: Надежда (сохранилась её фотография в белом свадебном платье с букетом) — за Авксентия Эгоржельского, Матрёна стала госпожой Чиж. Дочь Надежды и Авксентия Мария была повенчана с Николаем Михайловичем Добровольским — они и стали родителями учёного Владимира Николаевича Добровольского¹⁰.

Поколения сменялись, но привязанность к любимому имению Данькову, между реками Свечой и Неведомкой, сохранялась. О том, какое огромное значение оно имело для В. Н. Добровольского, упоминается во многих источниках и, в частности, в вышедшей в 1987 году в Смоленске книге Евгении Добровольской (жены сына учёного) и поэта Юрия Пашкова «Искатель живой воды»¹¹. Из Данькова Добровольский совершал походы и поездки по близлежащим и отдалённым уголкам песенной Смоленщины и соседних губерний, собирая бесценный этнографический материал, используя его для создания своих трудов и участвуя в формировании фонда «Этнографического бюро» князя В. Н. Тенишева.

Здесь приведены лишь отдельные сведения, имеющие отношение к составляемой родословной росписи Добровольских, к биографии самого Владимира Николаевича. И сейчас, на новом этапе, исследователи работают в нескольких направлениях: выявление новых источников, новых архивных документов, касающихся родословной Добровольских, биографии учёного, и изучение его богатейшего собрания.

В. Н. Добровольскому потребовалась большая концентрация научных знаний, неутомимый исследовательский энтузиазм открывателя народных сокровищ, чтобы создать уникальный труд – «Смоленский этнографический сборник», который вышел в четырёх частях в течение 1891–1903 годов¹². В 1914 году был издан составленный В. Н. Добровольским «Смоленский областной словарь»¹³. В трудах учёного, а их, кроме названных, более 50, представлено историческое прошлое России, показаны истоки русской народной культуры, русского национального характера.

В последнее время на Смоленщине исследователи, учёные, краеведы проявляют повышенный интерес к деятельности и наследию В. Н. Добровольского, его комплексной собирательской работе, охватившей значительный фольклорный материал. Кафедрой русского языка Смоленского государственного университета подготовлен и издан «Словарь смоленских говоров» – таким образом, продолжена работа В. Н. Добровольского¹⁴. Одним из важнейших опубликованных ранее источников для «Словаря смоленских говоров» явились фольклорно-этнографические и лексикографические труды В. Н. Добровольского; в выпусках словаря – многочисленные ссылки на работы учёного.

Много сделано учёными, педагогами, исполнителями, краеведами, библиотечными работниками в период подготовки к 150-летию со дня

рождения В. Н. Добровольского, которое широко отмечалось на Смоленщине в 2006 году. По инициативе Департамента Смоленской области по культуре была проведена Всероссийская научно-практическая конференция, на которой выступили с докладами учёные ведущих высших учебных заведений, музеев страны, краеведы. Анализу подверглась многосторонняя деятельность В. Н. Добровольского, его соратников и учеников¹⁵.

Всестороннее изучение вопросов, которые разрабатывал В. Н. Добровольский, позволило определить направления дальнейшей работы. В частности, была отмечена необходимость составления подробного биобиблиографического указателя, посвящённого учёному. И эта работа была выполнена Смоленской областной универсальной библиотекой имени А. Т. Твардовского¹⁶. Смоленским государственным музеем-заповедником были оцифрованы труды Добровольского «Киселёвские цыгане», «Смоленский этнографический сборник», «Смоленский областной словарь», в серии «Редкая книга» был выпущен электронный диск, который поступил в библиотеки, музеи, другие учреждения культуры области, что сделало доступными эти работы для исследователей, краеведов¹⁷.

Интерес к наследию В. Н. Добровольского поистине велик у молодого поколения в его родном селе Данькове. Здесь многолетними стараниями и поисками педагогов и учеников собран богатейший материал по истории села, биографии и деятельности В. Н. Добровольского.

В настоящее время в Российском этнографическом музее (Санкт-Петербург) ведётся работа над смоленским собранием архива «Этнографического бюро» князя В. Н. Тенишева, которое состоит из материалов В. Н. Добровольского и его корреспондентов. Исследователи полагают, что смоленский том выйдет в четырёх книгах. Доступность для изучения этих материалов послужит новым импульсом для постижения глубины и объёма выполненной В. Н. Тенишевым и В. Н. Добровольским работы¹⁸.

Примечания

- ¹ За исключением периода 1902–1906 годов, когда он работал инспектором народных училищ в Рязанской губернии.
- ² Фёдоров Б., Деверилина Н., Королёва Т. Смоленские Глинки: 350 лет на службе России, 1654–2004: Родословная рода Глинок и потомков сестёр М. И. Глинок. — М.: Гареева, 2004. — 302 с.; ил.

- ³ Лобанов-Ростовский А. Б. Русская родословная книга. — 2-е изд. — СПб., 1895. — Т. 2. С. 95–103. Встречается написание: Швайковские, Швейковские, Швыковские.
- ⁴ Смоленская шляхта: В 2 т. / Авт.-сост. Б. Г. Фёдоров. — Смоленск: Свиток, 2010. — Т. 1. С. 466–467.
- ⁵ Государственный архив Смоленской области (далее — ГАСО). Ф. 48. Оп. 5. Д. 320 ОЦ.
- ⁶ ГАСО. Ф. 48. Оп. 5. Д. 320 ОЦ. Л. 251, 303 об.
- ⁷ ГАСО. Ф. 48. Оп. 1. Д. 364 ОЦ. Запись № 3 от 30 мая 1802 г.
- ⁸ Смоленская шляхта... Т. 1. С. 722. В третью часть родословной книги записывались роды дворянства, «приобретенного на службе гражданской, а равно и получившие права потомственного дворянства через пожалование одним из присвоющих сие достоинство Российских орденов». Глинки и Повало-Швейковские были включены в шестую часть родословной книги («древние благородные дворянские роды»). Там же. С. 733, 744.
- ⁹ ГАСО. Ф. 48. Оп. 5. Д. 317 ОЦ.
- ¹⁰ Деверилина Н. В. Даньковские родословные перекрёстки // В. Н. Добровольский в истории русской национальной культуры: Материалы Всероссийской науч.-практ. конф., посвящённой 150-летию со дня рождения В. Н. Добровольского, 18–19 ноября 2006 г. / Редкол.: В. В. Ильин и др., Отв. за выпуск Н. В. Деверилина. — Смоленск: Свиток, 2007. — С. 38–45.
- ¹¹ Добровольская Е. Т., Пашков Ю. В. Искатель живой воды. — М.: Московский рабочий, 1987. — 80 с.; ил.
- ¹² Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник: В 4 ч. — СПб., 1891–1903. — Ч. 1–4.
- ¹³ Добровольский В. Н. Смоленский областной словарь / Сост., авт. предисл. В. Н. Добровольский. — Смоленск: Тип. П. А. Силина, 1914. — 1002 с.
- ¹⁴ Словарь смоленских говоров / Под ред. А. И. Ивановой. — Смоленск, 1974–2005. — Вып. 1–11.
- ¹⁵ В. Н. Добровольский в истории русской национальной культуры...
- ¹⁶ Добровольский Владимир Николаевич (1856–1920). Этнограф, фольклорист, лингвист: К 150-летию со дня рождения: Биобиблиографический указатель / Смол. обл. универс. библиотека им. А. Т. Твардовского; Сост.-ред. В. И. Карпеченкова. — Смоленск, [2007]. — 280 с.; ил.
- ¹⁷ Труды В. Н. Добровольского: Смоленск с древнейших времён [электронный ресурс] / Смоленский государственный музей-заповедник. — Смоленск, [2006]. — 1 CD. (Фонд «Редкая книга»).
- ¹⁸ Холодная В. Г. Корреспонденция В. Н. и Е. Т. Добровольских в материалах Этнографического бюро князя В. Н. Тенишева // В. Н. Добровольский в истории русской национальной культуры... С. 66–71.

*И. В. Светличная
Россия, Санкт-Петербург*

**«Сборник крестьянских песен
бывшей Смоленской губернии В. Н. Добровольского
с нотными записями Н. Д. Бера»
(из архива Государственного Литературного музея)**

Комплексное изучение смоленских народных традиций в живом бытовании (запись песен и обрядов непосредственно от жителей деревень и сёл) связано с собирательской деятельностью Владимира Николаевича Добровольского 1880–1890-х годов¹. В 1883 году, через три года после окончания филологического факультета Московского университета, он вернулся в родовое имение в село Даньково Прудковской волости Рославльского уезда Смоленской губернии². Искренняя любовь В. Н. Добровольского к крестьянской народной поэзии и быту, зародившаяся ещё в детстве, стала основой его профессионального интереса и переросла в дело всей жизни. В университете он посещал лекции профессоров Фёдора Ивановича Буслаева, Фёдора Евгеньевича Корша, Всеволода Фёдоровича Миллера. Также он участвовал в занятиях Этнографического кружка под руководством В. Ф. Миллера, о которых впоследствии с восторгом отзывался: «По субботам или воскресеньям мы собирались в его квартире, в Машковском переулке, для этнографических бесед. <...> Будучи студентом университета, я вёл жизнь одинокую, знакомых у меня не было. Посещение этнографических бесед в доме В. Ф. Миллера было для меня светлой точкой моей студенческой жизни, и с этой поры я полюбил этнографию, приобрёл некоторый опыт в собирании материалов и заинтересовался некоторыми этнографическими вопросами»³. Члены кружка исследовали различные вопросы этнографии и фольклора, используя материалы коллекций Румянцевского музея. Контакты В. Н. Добровольского с профессором продолжались и после окончания обучения; а в 1896 году он стал членом Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете, этнографический отдел которого с 1881 года и до конца жизни возглавлял В. Ф. Миллер.

По совету учёного В. Н. Добровольский в 1884 году привлёк к собиранию фольклора Николая Дмитриевича Бера⁴ – в недалёком бу-

душем хормейстера и дирижёра Большого театра, с которым он впервые познакомился в 1876 году в период своего кратковременного обучения в Петербургском университете⁵. Их новая встреча состоялась в 1883 (либо 1884) году во время летних каникул Н. Д. Бера — в имении его родителей в Починке. Сведения об этом содержатся в предисловии к четвёртой части «Смоленского этнографического сборника»: «Николай Дмитриевич Бер, в настоящее время артист императорских театров, кончал в то время Петербургскую консерваторию и, приезжая на вакации к себе в деревню, заинтересовался народными мелодиями.



Н. Д. Бер (1861–1926)⁶

Этому, может быть, способствовали семейные традиции: дед его, знаменитый композитор М. И. Глинка, всегда интересовался народной песнею и, между прочим, отзывался с похвалою о музыкальности крестьян деревни Сухого Починка, где у него неподалёку было родовое имение. Николай Дмитриевич стал ездить со мной по деревням, и ему удалось записать более 500 песенных мелодий к собранным мною текстам»⁷. Однако о количестве записей Н. Д. Бера имеется и другая информация — биографы В. Н. Добровольского приводят данные о 420 нотациях⁸.

В этом же издании, а также в статье И. Б. Тепловой⁹ находим сведения о научно-творческих контактах В. Н. Добровольского с ведущими учёными в области этнографии и фольклористики, имевшими значительное влияние на его собирательскую и исследовательскую работу. Сам В. Н. Добровольский с благодарностью отмечал: «Если мною кое-что сделано для русской этнографии, то сделано это, главным образом, благодаря тем лицам и учреждениям, которые сумели заронить и согреть во мне живую искру интереса к этой науке»¹⁰. В сохранившихся письмах и воспоминаниях, помимо тёплых слов о своих учителях в Московском университете, содержатся отзывы В. Н. Добровольского о коллегах, друзьях и единомышленниках:

К. Г. Залемане, А. П. Карпинском, Е. Ф. Карском, В. М. Лаврове, В. И. Ламанском, Л. Н. Майкове, А. Н. Пыпине, П. К. Симони, Л. Н. Толстом, А. И. Успенском, А. А. Шахматове, П. В. Шейне¹¹.

Среди учреждений и обществ, оказывавших в течение многих лет организационную, научную и, в определённые периоды, финансовую поддержку экспедиционным поездкам В. Н. Добровольского, первое место принадлежит Императорскому Русскому географическому обществу (далее – ИРГО)¹², созданному в 1845 году и объединившему «лучших представителей русской науки второй половины XIX века для изучения родной земли»¹³.

Первое упоминание о сотрудничестве с ИРГО имеется в отчёте Общества за 1885 год: «Экспедиции <...> Н. Д. Бера и В. Н. Добровольского в Смоленскую губ[ернию], <...> предпринятые для собирания памятников народного творчества, дали обширный материал, к разработке которого уже и приступлено лицами, его собиравшими»¹⁴. Эти сведения поступили в ИРГО благодаря личному знакомству В. Н. Добровольского с известным собирателем и издателем фольклорно-этнографических материалов Павлом Васильевичем Шейном, который в 1885 году посетил имение Беров и, после ознакомления с записанными материалами, посоветовал В. Н. Добровольскому представить их в Этнографическое отделение ИРГО. В январе 1886 года на заседании отделения П. В. Шейн выступил с сообщением о результатах деятельности смоленских собирателей¹⁵. Он отметил значимость работы В. Н. Добровольского: «...собиратель недюжинный, такими умелыми верноподданными науке мы должны дорожить, мы обязаны поощрять и оказывать им всяческую помощь – словом и делом»¹⁶, а также подчеркнул, что «собирательство стало культом для Добровольского, поглотило его и давало духовную пищу»¹⁷. П. В. Шейн высказывался о Н. Д. Бере как об одарённом от природы выдающимися музыкальными способностями человеке, отлично подготовленном к записи мелодий народных песен как теоретически, так и практически¹⁸.

Деятельность исследователей, с 1886 года не раз выступавших лично на заседаниях Этнографического отделения ИРГО с отчётами о записанных материалах по фольклору и этнографии, в том числе – с музыкальными «иллюстрациями»¹⁹, получила высокую оценку со стороны членов ИРГО, и, по рекомендации П. В. Шейна, в 1886 году В. Н. Добровольский и Н. Д. Бер были признаны членами-сотрудниками Общества²⁰.

Не все экспедиционные поездки В. Н. Добровольского и публикации материалов осуществлялись по программе работы ИРГО, но в архивных и биографических источниках, посвящённых деятельности собирателя, имеются данные о передаче им в Общество сведений и отчётов об экспедициях в Смоленскую, Калужскую, Могилёвскую, Орловскую губернии²¹; об обсуждениях на заседаниях Этнографического отделения ИРГО записанных материалов по фольклору, этнографии, диалектологии и лингвистике; о публикации на протяжении многих лет ряда статей и сборников в изданиях ИРГО — в «Записках Императорского Русского географического общества по отделению этнографии», «Известиях Русского географического общества Императорской Академии Наук», журнале «Живая старина»²².

Научные труды В. Н. Добровольского были по достоинству оценены: в 1887 и 1891 годах учёный награждён двумя серебряными медалями за доставленные в ИРГО материалы, собранные им в Орловской губернии, а в 1889 году — малой золотой медалью за первую часть «Смоленского этнографического сборника».

Составленный В. Н. Добровольским и вышедший в серии «Записки ИРГО по отделению этнографии» в четырёх частях «Смоленский этнографический сборник» является самой значительной публикацией исследователя. Свой труд он посвятил учителю В. Ф. Миллеру, который, как отмечалось выше, в большой степени сформировал научный интерес В. Н. Добровольского к изучению традиций народной культуры. Подготовленные автором рукописные материалы «Сборника» поступали в ИРГО в течение 1888–1890 годов, обсуждались на заседаниях Этнографического отделения ИРГО и были изданы в период с 1891 по 1903 год²³.

Зафиксированные в течение нескольких лет и систематизированные В. Н. Добровольским документальные материалы раскрывают глубину и разнообразие традиций народной культуры Смоленщины — это большое количество поэтических текстов песен разных жанров с комментариями об их приуроченности и ситуациях исполнения, образцы народной прозы, подробные описания традиционных обрядов. Первая часть содержит рассказы крестьян, поверья, заговоры, легенды, предания, сказки, были, а также словарь и теоретические работы В. Н. Добровольского по изучению смоленских народных говоров. Вторая часть включает в себя образцы крестинных («кстинных») и свадебных песен, похоронных причитаний, описания свадебного и по-

хороного обрядов, очерки семейных нравов. Третью часть составляют пословицы, поговорки, приметы, заклинания, присказки, меткие народные выражения, прозвища, загадки. В четвёртой части помещены календарно-обрядовые, лирические (по терминологии В. Н. Добровольского, «пирушечные, беседные, любовные, бытовые, молодецкие, чумацкие, солдатские, тюремные, разбойничьи, балладные, исторические»), посиделочные, вечериночные, карагодные, плясовые, детские песни; припевки; духовные стихи; описания крестьянских игр зимнего периода; словарь. При составлении разделов и частей «Сборника» В. Н. Добровольский руководствовался научными принципами: поэтические тексты песен расположены с учётом тематического содержания, приводятся их варианты; к большей части текстов автор даёт обозначение поэтических мотивов и (или) тематических линий; в записях отражены диалектные особенности исполнения образцов фольклора; у большинства поэтических текстов и описаний обрядов указаны места записей — названия деревень/сёл и уездов. Во второй части «Сборника» также приводятся материалы систематизации: указатели поэтических текстов крестинных и свадебных песен; перечень (указатель) статей; указатель и пояснения к описаниям свадебных обычаев.

Именно опубликованным во второй и четвёртой частях «Смоленского этнографического сборника» поэтическим текстам песен соответствуют сохранившиеся рукописные нотации Н. Д. Бера, о которых идёт речь в данной статье.

Совместно записанные В. Н. Добровольским и Н. Д. Бером материалы были опубликованы ещё в двух изданиях. Первое из них — вышедший в 1908 году сборник «Киселёвские цыганы»²⁴, который состоит из трёх разделов и содержит записанные на цыганском языке образцы народной прозы, описания обрядов, 75 поэтических текстов песен разных жанров, переводы всех текстов на русский язык²⁵ и выполненные Н. Д. Бером пять нотаций в одно- и двухголосном изложении²⁶. Материалы, вошедшие в сборник, были зафиксированы в 1891 и, скорее всего, в 1892 году от оседлых цыган, проживающих в деревне Киселёвке Смоленского уезда, недалеко от имения Добровольских (большая часть записей), а также в селе Рогнедино Рославльского уезда, в селе Фицовка Смоленского уезда, около села Шмаково и в селе Кудрявцево Ельнинского уезда²⁷. Чтобы глубже проникнуть в истоки духовной культуры цыган и точнее воспроизвести их речь, В. Н. Добровольский освоил цыганский язык, составил словарь

и грамматику. Записав и подготовив в виде рукописей большое количество материалов по быту и языку цыган, в 1892 году В. Н. Добровольский направил в ИРГО два очерка, о поступлении которых было доложено на заседании Этнографического отделения²⁸: «Киселёвские цыганы. Словарь» с приложением «11 песен, записанных на языке-оригинале, а затем переведённых им [В. Н. Добровольским. — И. С.] на русский язык и положенных на музыку Н. Д. Бером»²⁹, и «Киселёвские цыганы. Грамматика и проч[ее]». Часть записанных материалов была опубликована в 1897 году в журнале «Живая старина», о чём имеются сведения в архивных документах, а также в издании 1908 года в комментариях к песням № 64–67³⁰. Второе издание — статья «Звукоподражания в народном языке и народной поэзии», в которую вошли нотации звукоподражаний голосам животных и птиц, выполненные Н. Д. Бером с голоса В. Н. Добровольского³¹.

Записи текстов, напевов и обрядов осуществлялись собирателями от смоленских крестьян в основном на слух, но в последние годы совместной работы (в конце 1890-х годов), по имеющимся у биографов и исследователей сведениям, они использовали фонограф. К настоящему моменту не известно, какие именно записи осуществлены собирателями на фонограф. В процессе подготовки данной статьи было установлено место хранения лишь одного, не подлежащего реконструкции фонографического валика — в фондах Исторического музея в Смоленске³².

Кроме указанных публикаций в сборнике «Киселёвские цыганы» и статье «Звукоподражания...», нотные записи Н. Д. Бера не издавались ни им, ни В. Н. Добровольским, и непростая судьба нотаций может быть восстановлена по биографическим и исследовательским работам.

Ранее упоминалось, что напевы смоленских песен, записанные Н. Д. Бером, неоднократно демонстрировались членам ИРГО на собраниях Этнографического отделения. Так, в отчёте за 1886 год имеется запись о сообщении, представленном на собрании Общества, «чл[ена]-сотрудника Н. Д. Бера о музыке народных песен, собранных в Смоленской губернии, причём образцы записанных им мелодий были исполнены докладчиком на рояле и несколько песен пропето чл[еном]-сотр[удником] Ф. М. Истоминым»³³. В отчётах 1890 года приводится ссылка на «Указатель мотивов песен, записанных В. Н. Добровольским и положенных на музыку Н. Д. Бером»³⁴. В отчётных материалах 1898 года встретились данные о неких доставленных В. Н. Добровольским в ИРГО рукописных материалах: «Песни

с нотами, возвращёнными госпожѳю Бер»³⁵. В связи с сотрудничеством В. Н. Добровольского и Н. Д. Бера с ИРГО нераскрытыми остаются отдельные вопросы. К примеру, песни каких жанров, в каком количестве и в какие годы были представлены/исполнены на собраниях ИРГО или переданы в архив? Что представляют собой и где хранятся «Песни с нотами, возвращёнными госпожѳю Бер» и «Указатель мотивов песен...»? Рекомендовали ли члены ИРГО подготовить нотные записи Н. Д. Бера к изданию?

Более 300 нотаций было утрачено в начале 1900-х годов во время пожаров в имении Беров в Починке и в Ельнинской музыкальной школе, где преподавал Н. Д. Бер. Факты утраты части рукописей засвидетельствовали его сын — пианист и дирижѳр Дмитрий Николаевич Бер, а также этнограф, собиратель смоленского фольклора, участвовавший в работе Н. Д. Бера, Михаил Иванович Погодин³⁶. Он оказал помощь в поиске оставшихся нотаций сыну В. Н. Добровольского — Александру Владимировичу Добровольскому, о чём имеется указание в составленном им предисловии к собранию песен (см. ниже — дело 2). Около ста нотных записей, в основном дубликаты, до 1941 года хранились у вдовы собирателя Людмилы Николаевны Чурской-Бер, проживавшей в то время в Ельне и Смоленске, и пропали во время Великой Отечественной войны.

Сохранившиеся после смерти Н. Д. Бера нотации и образцы поэтических текстов к ним, подготовленные в виде рукописи сборника песен, а также сопроводительные документы (предисловие, письма, отзывы, записка) хранятся в Фольклорном архиве Государственного Литературного музея в Москве (далее — ФА ГЛМ)³⁷. По сведениям ряда исследователей, эти материалы были переданы в Музей его сыном, Д. Н. Бером, а, по мнению Е. И. Канн-Новиковой, работавшей с архивом Н. Д. Бера в 1946 году, — потомками В. Н. Добровольского. Передача указанных материалов в фонды ГЛМ осуществлена не ранее 19 января 1938 года, о чём свидетельствует дата заверения копии отзыва А. В. Никольского на сборник песен заведующим Каменским нотариальным столом Калининской области (см. ниже — дело 5).

К настоящему времени в ГЛМ, в личном фонде В. Н. Добровольского, в папке «Добровольский В. Н. Бер Н. Д. 1892–1937»³⁸ содержится 185 рукописных нотаций. Они хранятся в деле 1 под названием «Песни — 188 №№ (с нотами — 185 №№) и экспозиция по В. Н. Добровольскому. Записанные Бером Н. Д. к сборнику Добро-

вольского В. Н. “Песни Смоленской области” в Вяземском, Гжатском, Дорогобужском, Ельнинском, Красненском, Поречском, Рославльском, Смоленском, Юхновском уездах, 1892 г., после 1892 г.»³⁹ (кроме этого, в папке содержится ещё 8 дел – см. ниже). Сохранившиеся нотации представляют собой образцы напевов различных жанров смоленского фольклора: календарных (подблюдных, колядных, весенних, купальских, петровской), крестинных, свадебных, лирических («солдатских», «молодецких», «семейных», «бытовых», «пирушечных»), хороводных («рождественских»), плясовых и игровых песен.

Коллекция включает 188 вертикально расположенных листов альбомного формата, каждый из которых соответствует одной песне. Листы пронумерованы карандашом (предположительно, сотрудником ГЛМ при описании фонда) в правом верхнем углу. Лист 1 в коллекции отсутствует, соответственно, нет песни с порядковым номером 1. Все листы сгруппированы в семь разделов, скреплённых «обложками» из сложенной вдвое тонкой белой бумаги формата А4. Надписи на обложках сделаны от руки синими чернилами сотрудником ГЛМ (тем же почерком, что и названия дел) и содержат информацию о количестве песен, местах их записей по уездам и населённым пунктам⁴⁰. Систематизация песен по разделам проведена на основе географического принципа (без учёта жанровых характеристик песен и каких-либо других критериев).

В верхней части каждого листа коллекции⁴¹, во всю ширину наклеены полосы нотной бумаги, содержащие от одной до пяти нотных строк, на которых чёрными (преимущественно) или синими чернилами записаны напевы песен в объёме одной строфы в одно-, двух- или трёхголосном изложении с подтекстовкой (примеры 1–4). Несколько многоголосных напевов записаны на двух строках по принципу партитуры. Как указано на обложке дела 1, это должны быть автографы Н. Д. Бера или, возможно, чистовые копии с автографов Н. Д. Бера, выполненные неизвестным переписчиком. Все нотации выполнены одним почерком. Под нотациями на листах располагаются рукописные (синими и чёрными чернилами) или напечатанные на машинке основные поэтические мотивы, комментарии и поэтические тексты песен, совпадающие с образцами, опубликованными в «Смоленском этнографическом сборнике», на что указывают вписанные к большинству песен синими, чёрными и коричневыми чернилами номера томов, страниц и песен по «Сборнику», а также их жанровые обозначения и сведения о месте записи – деревня/село, уезд. Тексты песен приво-

дятся с разбивкой по поэтическим строкам или в обобщённом прозаическом изложении и содержат (в некоторых песнях) рукописные исправления синими чернилами. Сведения, вписанные в листы, находятся в разных местах — над/под наклеенной нотной бумагой (нотацией), на нотной бумаге, справа/слева от текста песни, под текстом.

Помимо указанных помет на листах, отдельные нотации Н. Д. Бера в большей или меньшей степени подверглись редактированию. Редакторские пометы выполнены разными почерками (то есть принадлежат нескольким лицам) простым и красным карандашами, а также синими, чёрными и коричневыми чернилами: это отдельные замены штилей у нот (например, изменения четвертных длительностей на восьмые и наоборот), зачёркивания имеющихся и постанова в других местах тактовых черт, перечёркивания и выставление новых тактовых размеров, исправления в подтекстовках напевов⁴².

В соответствии с нумерацией листов дела 1 (в правом верхнем углу) большинству нотаций Н. Д. Бера присвоены порядковые номера, расположенные на нотной бумаге слева от нотного стана и вписанные теми же чёрными чернилами, что и ноты (пример 1). В некоторых нотациях к этим номерам простым карандашом добавлены другие номера. Объяснений и комментариев к такой дополнительной нумерации найти пока не удалось.

Кроме сборника песен (дело 1) в папке «Добровольский В. Н. Бер Н. Д. 1892–1937» находятся следующие материалы⁴³:

— дело 2 — предисловие А. В. Добровольского к собранию песен В. Н. Добровольского⁴⁴;

— дело 3 — письмо А. В. Добровольского Н. А. Гарбузову «О неизданных музыкальных мелодиях песен, записанных Добровольским В. Н.»⁴⁵;

— дело 4 — письма А. В. Добровольского А. В. Никольскому о сборнике песен Смоленской губернии В. Н. Добровольского⁴⁶;

— дело 5 — отзыв А. В. Никольского о сборнике крестьянских песен бывшей Смоленской губернии В. Н. Добровольского⁴⁷;

— дело 6 — письмо Н. С. Тезавровского М. И. Погодину⁴⁸;

— дело 7 — отзыв А. В. Никольского о сборнике белорусских крестьянских песен А. В. Добровольского⁴⁹;

— дело 8 — записка Д. К. Зеленина о научно-этнографических трудах В. Н. Добровольского⁵⁰;

— фотография витрины с изданиями трудов В. Н. Добровольского⁵¹.

Из сведений, содержащихся в указанных документах⁵², становится известно, что в конце 1920-х и в 1930-е годы Александр Владимирович Добровольский готовил сборник песен, объединивший нотации Н. Д. Бера и тексты к ним из «Смоленского этнографического сборника», к публикации. Так, в записке от 24 октября 1928 года Д. К. Зеленина, в то время – старшего этнографа Музея антропологии, члена-корреспондента Академии Наук СССР, профессора Ленинградского государственного университета, сказано: «Посмертное научное наследство В. Н. Добровольского, записанные им в фонограф и переложенные потом на музыку мотивы около 200 белорусских народных песен, подготавливаются теперь к печати сыном покойного Александром Владимировичем Добровольским, совместно с М. И. Погодиным»⁵³.

Можно предположить, что соединение нотаций с текстами и редактирование рукописи проводилось именно в это время, но точными сведениями о том, кто и в какой период это осуществил, мы не располагаем. Данную работу могли выполнить составитель (А. В. Добровольский), редакторы или рецензенты сборника.

В 1930-е годы А. В. Добровольский отсылал собрание песен музыковедам и этнографам, вёл с ними переписку, в которой высказывал просьбы о написании рецензий на сборник и о помощи в издании рукописи. На это имеется указание в заключительной части предисловия к собранию песен, где автор выражает искреннюю благодарность директору Исследовательского института Московской государственной консерватории Николаю Александровичу Гарбузову, профессору Московской консерватории Александру Васильевичу Никольскому и этнографу Михаилу Ивановичу Погодину за оказанную помощь. В основной части предисловия раскрываются задачи и значимость издания сборника, обозначается его жанровый состав, даётся краткая характеристика песен с точки зрения их социальной направленности:

«Помещаемые здесь песни были записаны этнографом Владимиром Николаевичем Добровольским, и при участии Н. Д. Бера, были также зафиксированы и музыкальные мелодии этих песен. Эта запись была сделана в 1892 году. Печатаемые песни вошли во II и IV тома “Смоленского этнографического сборника” В. Н. Добровольского, но издание музыкальных мелодий по некоторым причинам очень затянулось и не осуществилось при жизни В. Н. Добровольского.

Центр интереса данного издания — закрепление в музыкальной записи мотивов помещаемых песен крестьян бывшей Смоленской губернии и некоторых смежных с ней местностей, после Революции вошедших в Западную область, а затем Смоленскую область.

Как по предметному содержанию, так и по поводам своего исполнения, эти песни весьма разнообразны. Здесь помещены песни: семейные, бытовые, свадебные, крестинные, веснянки, духовские, петровские, колядные и т. д. Одни из песен по своему сложению относятся к глубокой старине, другие — продукт более позднего творчества — фольклора. Но все помещаемые песни относятся к дореволюционной эпохе, естественно наложившей на них свой тяжёлый отпечаток. Это видно и из содержания песен, насыщенного постоянным чувством нужды, горя и тяжёлыми переживаниями в связи с самыми разнообразными внешними моментами и эпизодами безрадостной закабалённой жизни крестьянина. Это чувствуется и в тягуче-печальных мотивах песен, проникнутых теми же звучаниями то ярко выраженного, то глубоко затаённого страдания»⁵⁴.

В отзывах, письме и записке (дела 5–8) содержится высокая оценка материалов, представленных в сборнике песен, а также обозначается необходимость его детального изучения и публикации. Приведём текст отзыва А. В. Никольского:

«Сборник крестьянских песен бывш[ей] Смоленской губ[ернии] В. Н. Добровольского с нотными записями /около 200/ Д. Н. Бера. Рукопись. Годы работы — [18]90-е /1892 г./

Предварительное, в главных чертах, обследование материалов Сборника, мною произведённое /двукратно — в 1934 г. и 1936–1937 г./ показало, что песни: 1/ старые, 2/ с паспортом, 3/ среди них есть уники, 4/ много игровых к играм, музыкально-напевное оформление которых считалось утраченным, 5/ много редчайших свадебных, 6/ много колядных и др[угих] под[обных] п[есен], 7/ среди напевов много архаичных по звукоряду и ритму.

Сборник, безусловно, заслуживает детального изучения, как со стороны текстового содержания, так и музыкального, в целях раскрытия многих вопросов муз[ыкально]-теор[етической] этнографии, на основе материалов, собранных столь умело, с несомненным знанием дела, и в таком количестве»⁵⁵.

К высказанным оценкам добавим, что неопубликованные записи Н. Д. Бера, произведённые более ста лет назад во время полноцен-

ного бытования народных традиций Смоленщины, требуют в дальнейшем подробного сравнительного анализа с современными экспедиционными записями.

По результатам работы Е. И. Канн-Новиковой с нотациями Н. Д. Бера (в 1946 году), ею были опубликованы напевы записанных им десяти песен: двух свадебных, четырёх «рождественских», «бытовой», «семейной», «молодецкой», «пирушечной» (наименования жанров даны В. Н. Добровольским) – в 1948 году в журнале «Советская музыка»⁵⁶ и в 1950 году в первом выпуске издания «М. И. Глинка. Новые материалы и документы»⁵⁷. Как и в оригиналах нотаций, напевы приводятся в объёме одной строфы в одно- и двухголосном изложении. Но представление песенного материала из архива Н. Д. Бера не являлось главной задачей указанных публикаций Е. И. Канн-Новиковой, которую интересовали «общие стилевые черты смоленской народной песни и преломление их в интонационном словаре Глинки»⁵⁸. Именно с целью сравнения отдельных интонационных оборотов народных песен с фрагментами вокальных и оркестровых партий оперы «Иван Сусанин» и был осуществлён исследовательницей подбор нотаций Н. Д. Бера. Для удобства сравнения некоторые нотации приведены в той же тональности, что и соответствующие темы произведений М. И. Глинки.

В настоящей статье приведём нотации календарных и свадебной песен, являющиеся уникальными образцами смоленских обрядовых напевов: колядной «Паехала Каляда» (пример 1) и масленичной «Масленка кургузка» (пример 2) – из села Даньково Рославльского уезда; весенней «Ты пчёлычка ярыя» – из сельца Рудня Ельнинского уезда (пример 3); свадебной – «Благаслави, мати» из села Даньково (пример 4).

Начатая А. В. Добровольским работа по подготовке к изданию нотных записей народных песен Н. Д. Бера и относящихся к ним поэтических текстов из «Смоленского этнографического сборника» по неизвестным причинам была приостановлена. Но, несмотря на мнение Е. И. Канн-Новиковой, считавшей, что, «не владея ещё научным методом расшифровок, Н. Д. Бер дал схематичные недетализированные записи песен»⁵⁹, сохранившиеся с конца XIX века рукописные нотации обладают большой научной значимостью с точки зрения историко-культурной оценки песенных традиций Смоленской земли, достойны полноценного описания, источниковедческого и текстологического изучения, а также публикации.

Пример 1

44. $\text{♩} = 1/4$.

Примечания

- ¹ Добровольский Владимир Николаевич (30.07/11.08.1856, село Красно-святское Смоленского уезда – 08.05.1920, Смоленская губерния). Биографические сведения приводятся по изданиям: Добровольский Владимир Николаевич (1856–1920): Этнограф, фольклорист, лингвист: К 150-летию со дня рождения: Библиографический указатель / Смол. обл. универс. библиотека им. А. Т. Твардовского; Сост.-ред., автор вступ. статей и аннотаций В. И. Карпеченкова. – Смоленск, 2007. – 284 с.; В. Н. Добровольский в истории русской национальной культуры: Материалы Всероссийской науч.-практ. конф., посвящённой 150-летию со дня рождения В. Н. Добровольского, 18–19 ноября 2006 года / Редкол.: В. В. Ильин и др., отв. за выпуск Н. В. Деверилина. – Смоленск: Свиток, 2007. – 256 с.
- ² Село Даньково в настоящее время является административным центром Даньковского сельского поселения муниципального образования «Починковский район» Смоленской области.
- ³ [Добровольский В. Н.] Смоленский этнографический сборник: В 4 ч. / Сост. В. Н. Добровольский. – М.: Тип. А. В. Васильева, 1903. – Ч. IV. С. XI–XII.
- ⁴ Бер Николай Дмитриевич (27.12.1860/08.01.1861, Починок Стригинской волости Ельнинского уезда Смоленской губернии – 17.03.1926, Ельня Смоленской области) – сын Дмитрия Борисовича Бера (1832/1834–1903), сенатора, действительного тайного советника, и Юлии Дмитриевны Стуневой-Глинки (1833–1909), дочери надворного советника Дмитрия Степановича Стунеева и родной сестры М. И. Глинки Марии Ивановны Стуневой-Глинки; внучатый племянник композитора. С 1881 года, после окончания четвёртой Ларинской гимназии, обучался в Петербургском университете: сначала два года на юридическом, затем – на историко-филологическом факультете. В 1885 году поступил и в 1889 окончил Петербургскую консерваторию по классам фортепиано и композиции, где занимался у профессоров А. Л. Гензельта, А. Г. Рубинштейна, Ю. И. Иогансена. С 1892 по 1916 годы – хормейстер и дирижёр московского Большого Императорского театра. После 1917 года жил в Ельне, вёл педагогическую и музыкально-просветительскую работу, связанную с пропагандой творчества М. И. Глинки и песенной культуры Смоленщины. На базе Ельнинского любительского хора, работавшего под управлением регента Марьянского, он организовал «народную капеллу» с обширным репертуаром из произведений русской и зарубежной классики, произведений М. И. Глинки и собственных обработок смоленских народных песен. В 1918 году на базе музыкальной школы создал Ельнинское музыкальное училище имени М. И. Глинки, которое вскоре было переименовано в народную консерваторию; преподавал фортепиано, пение, теоретические предметы; с 1921 го-

да и до конца жизни был директором и председателем совета Училища. Совместно с руководителем Ельнинского уездного музея В. А. Меландером, заведующим секцией охраны памятников старины М. И. Погодиным и внучатым племянником М. И. Глинки В. Н. Глинкой принимал участие в создании в Ельнинском музее первой на Смоленщине экспозиции, посвящённой композитору. Много усилий приложил для открытия в Смоленском губернском музее мемориального зала М. И. Глинки. Автор романсов и симфонии «На смерть Ленина». Первая супруга – оперная певица Антонина Петровна Межуева (1881–1943); вторая супруга – Людмила Николаевна Чурская-Бер. Дети Н. Д. Бера: пианист, дирижёр Дмитрий Николаевич Бер (1902–1957); певица оперетты, хореограф Юлия Николаевна Бер-Глинка (1908/1910–1990).

Сведения о жизни и деятельности Н. Д. Бера содержатся в изданиях и на электронных ресурсах: Яковлев С. М. Выдающийся музыкальный деятель Смоленщины [Н. Д. Бер] // Яковлев С. М. Смолене в искусстве. – М.: Московский рабочий, 1968. – С. 88–91; Ямпольский И. М. Бер Николай Дмитриевич // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – Т. 1. Стлб. 413; Николай Дмитриевич Бер (1860–1926): [биография] // Литература Смоленщины: Учебник-хрестоматия: В 2 т. / Авт.-сост. Г. С. Меркин. – Смоленск, 1994. – Т. 1. С. 34–36; Деверилина Н. В., Королёва Т. К. «Я открою вам сердце моё». – Смоленск: Смядынь, 2001. – С. 124–127; Добровольский Владимир Николаевич (1856–1920): Этнограф, фольклорист, лингвист... С. 14–15, 19–21, 23, 25 и другие; Бер-Глинка А. И. Род Бер на службе России // В. Н. Добровольский в истории русской национальной культуры... С. 46–51; Бер Николай Дмитриевич // Официальный сайт Смоленской областной универсальной библиотеки имени А. Т. Твардовского. – URL: <http://smolensklbib.ru> (дата обращения: 14.12.2010).

- ⁵ В 1876 году, после окончания Смоленской мужской гимназии, В. Н. Добровольский поступил в Петербургский университет, но с середины первого семестра перевёлся на филологический факультет Московского университета.
- ⁶ Деверилина Н. В., Королёва Т. К., Яковлев В. Бер Николай Дмитриевич // Всероссийское генеалогическое древо. – URL: <http://baza.vgd.ru> (дата обращения: 14.12.2010).
- ⁷ [Добровольский В. Н.] Смоленский этнографический сборник... Ч. IV. С. XII–XIII.
- ⁸ Добровольский Владимир Николаевич (1856–1920): Этнограф, фольклорист, лингвист... С. 19. Авторы не указывают документы, на основании которых сообщают о записи Н. Д. Бером 420, а не 500 мелодий.
- ⁹ Теплова И. Б. Научная деятельность В. Н. Добровольского в составе Императорского Русского географического общества // В. Н. Добровольский в истории русской национальной культуры: Материалы Всероссийской на-

- уч.-практ. конф., посвящённой 150-летию со дня рождения В. Н. Добровольского, 18–19 ноября 2006 года / Редкол.: В. В. Ильин и др., отв. за выпуск Н. В. Деверилина. – Смоленск: Свиток, 2007. – С. 76–81.
- 10 [Добровольский В. Н.] Смоленский этнографический сборник... Ч. IV. С. XI–XII.
 - 11 Добровольский Владимир Николаевич (1856–1920): Этнограф, фольклорист, лингвист... С. 49–50; Теплова И. Б. Научная деятельность В. Н. Добровольского... С. 76.
 - 12 Помимо контактов с ИРГО В. Н. Добровольский в течение всей жизни вёл активную научную и общественную работу по изучению истории, краеведения, этнографии и фольклора в сотрудничестве с Академией Наук, Императорским Обществом любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете, Этнографическим бюро князя В. Н. Тенишева, Обществом изучения Смоленской губернии при Смоленском университете, Смоленской учёной архивной комиссией; читал лекции в Московском белорусском народном университете, в Смоленском отделении Московского археологического института, в Витебском институте народного образования, на общеобразовательных курсах в Смоленске для красноармейцев; был инспектором народных училищ в Рязанской губернии и в Ельнинском уезде Смоленской губернии.
 - 13 Теплова И. Б. Научная деятельность В. Н. Добровольского... С. 76.
 - 14 Там же. С. 78.
 - 15 Материалы о сообщении Шейна П. В. приводятся в издании: Добровольский Владимир Николаевич (1856–1920): Этнограф, фольклорист, лингвист... С. 19, 127, 154.
 - 16 Цит. по: Добровольский Владимир Николаевич (1856–1920): Этнограф, фольклорист, лингвист... С. 19.
 - 17 Там же. С. 18.
 - 18 Савченков В. Д. В. Н. Добровольский и Даньково // В. Н. Добровольский в истории русской национальной культуры: Материалы Всероссийской науч.-практ. конф., посвящённой 150-летию со дня рождения В. Н. Добровольского, 18–19 ноября 2006 года / Редкол.: В. В. Ильин и др., отв. за выпуск Н. В. Деверилина. – Смоленск: Свиток, 2007. – С. 56.
 - 19 О выступлениях на заседаниях ИРГО В. Н. Добровольского и Н. Д. Бера см.: Добровольский Владимир Николаевич (1856–1920): Этнограф, фольклорист, лингвист... С. 20, 32, 51, 127.
 - 20 Там же. С. 20, 153.
 - 21 Экспедиции В. Н. Добровольского проходили также в Брянской, Витебской, Минской, Рязанской, Тверской губерниях; имеются сведения о встречах собирателя с жителями Архангельской, Енисейской, Псковской губерний и Жиздринского Полесья.
 - 22 Кроме публикаций в изданиях ИРГО, работы В. Н. Добровольского печатались в «Известиях Отделения русского языка и словесности Импе-

раторской Академии Наук», в «Известиях Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии», в журнале «Этнографическое обозрение» Этнографического отдела ОЛЕАиЭ.

- 23 [Добровольский В. Н.] Смоленский этнографический сборник: Составил В. Н. Добровольский: В 4 ч. – Ч. I. – СПб.: Тип. Е. Евдокимова, 1891. – 716 с. (Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. Т. XX / Под ред. В. И. Ламанского, И. Н. Половинкина); Ч. II. – СПб.: Тип. С. Н. Худекова, 1893 (на лиц. обл. 1894). – 443 с. (Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. Т. XXIII. Вып. 1 / Под ред. и с предисл. И. Н. Половинкина); Ч. III: Пословицы. – СПб.: Тип. С. Н. Худекова, 1894. – 137 с. (Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. Т. XXIII. Вып. 2 / Под наблюд. И. Н. Половинкина); Ч. IV. – М.: Тип. А. В. Васильева, 1903. – 720 с. (Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. Т. XXVII / Под ред., наблюд. и с предисл. Н. А. Янчука).
- 24 [Добровольский В. Н.] Киселёвские цыганы: Труд В. Н. Добровольского. Вып. 1: Цыганские тексты / Ред. К. Г. Залеман. – СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1908. – 89 с. (с приложением нот 5 песен, записанных Н. Д. Бером).
- 25 Первый раздел – «Сказки» – содержит 15 образцов. Второй раздел – «Из быта цыган» (с № 16 по 49) – включает в себя рассказы и сведения из жизни, воззрения на природу, значения (толкования) снов, приметы, суеверия, описания обрядов и тексты крестин, свадьбы, похорон. В третий раздел – «Цыганские песни» (с № 50 по 75) – входят свадебные, лирические, плясовые песни, два причитания.
- 26 Нотные записи Н. Д. Бера приводятся в приложении к сборнику и относятся к опубликованным в третьем разделе песням: № 50 (песня с балладным сюжетом), № 52 (свадебная), № 55 (плясовая – «скакуха»), № 56 (любовная), № 58 (протяжная).
- 27 В предисловии автор отмечает: «Цыгане живут по всей Смоленской губернии. Я делал наблюдения над их бытом и языком в Смоленском, Рославльском, Краснинском, Ельнинском и Дорогобужском уездах» ([Добровольский В. Н.] Киселёвские цыганы... С. III).
- 28 О поступлении в ИРГО двух очерков В. Н. Добровольского см.: Добровольский Владимир Николаевич (1856–1920): Этнограф, фольклорист, лингвист... С. 15, 23, 128.
- 29 Там же. С. 23. Не удалось уточнить, какие именно нотные записи входили в состав очерков.
- 30 Добровольский В. Н. Киселёвские цыганы. Вып. 1: Цыганские тексты // Живая старина. – 1897. – Т. VII. Вып. 1. С. 3–36. Также имеются архивные документы – см.: Добровольский Владимир Николаевич (1856–1920):

- Этнограф, фольклорист, лингвист... С. 47. В комментариях к нотным записям в издании 1908 года указано: музыка к песне № 64 сообщена автором в «Живой старине», том VII, 1897 год, стр. 36; к № 65 и № 66 – стр. 35; к № 67 – стр. 34.
- ³¹ Добровольский В. Н. Звукоподражания в народном языке и народной поэзии // Этнографическое обозрение. – 1894. – Кн. 22. № 3. С. 1–96. См. также: Глебова М. Звукоподражание // Рабочий путь. – Смоленск, 1983, 20 дек. – С. 4. (Заметка об увлечении В. Н. Добровольского подражанием пению птиц).
- ³² Исторический музей г. Смоленска в настоящее время входит в состав Смоленского государственного музея-заповедника. Был открыт в здании городской Думы в 1888 году как Историко-археологический музей. В основе собрания Музея – уникальные коллекции его основателей: преподавателя смоленской гимназии, краеведа С. П. Писарева и В. И. Грачёва. См.: URL: <http://kultura.admin-smolensk.ru> (дата обращения: 14.12.2010).
- ³³ Теплова И. Б. Научная деятельность В. Н. Добровольского... С. 79.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Погодин Михаил Иванович (13/25.10.1884, [Москва] – 18.08.1969, [Москва]) – внук известного профессора Московского университета, историка, публициста Михаила Петровича Погодина. Окончил юридический факультет и три курса медицинского факультета Московского университета. В 1911 году, после переезда в родовое имение матери в село Гнездилово Ельнинского уезда Смоленской губернии, участвовал в работе земских образовательных учреждений, учительствовал, заведовал народным образованием в Ельнинской земской управе. В 1918 году был назначен заведующим секцией охраны памятников старины Ельнинского уездного музея, собрал большую этнографическую коллекцию. До 1936 года работал сотрудником Смоленского областного историко-художественного музея. См.: Десятников В. Погодин Михаил Иванович // Большая энциклопедия русского народа / Институт русской цивилизации. – URL: <http://rusinst.ru> (дата обращения: 14.12.2010). Личный архив М. И. Погодина с 1950 года и по настоящее время хранится в Фольклорном архиве Государственного Литературного музея: ФА ГЛМ. Оп. ФА инв. 95. Кп 50715/95.
- ³⁷ Государственный Литературный музей был образован в Москве в 1934 году в результате слияния Центрального музея художественной литературы, критики и публицистики Наркомпроса РСФСР и Литературного музея при Государственной Всесоюзной Публичной библиотеке имени В. И. Ленина. В 1930-е годы при ГЛМ существовал Отдел фольклора, выросший из Фольклорного кабинета Государственной академии искусствознания, который в свою очередь был наследником Фольклорной подсекции Литературной секции Государственной академии художественных

наук. Деятельность Отдела, руководителем которого в те годы был Ю. М. Соколов, состояла в создании фольклорного архива и подготовке фольклористических публикаций. Материалы в архив поступали от организаций, коллекционеров, родственников исследователей/собирателей в порядке дарения или покупки и регистрировались в инвентарной книге Фольклорного рукописного собрания ГЛМ. По сведениям Т. Г. Ивановой, графа «время поступления» в книге заполнена не везде; в некоторых случаях передаваемые коллекции вносились в учётные документы в 1970–1980-е годы с пометой «из старых поступлений» — в связи с чем, очевидно, даты поступления материалов и присвоенные им номера фондов не имеют полного хронологического соответствия. См.: Электронное периодическое издание «Интернет-сайт Государственного Литературного музея». — URL: <http://goslitmuz.ru> (дата обращения: 14.12.2010); Иванова Т. Г. История русской фольклористики XX века: 1900 — первая половина 1941 гг. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. — С. 474–476, 592–595.

- 38 Добровольский В. Н. Бер Н. Д. 1892–1937 // ФА ГЛМ. Ф. 12 (В. Н. Добровольский). Кп 50715/12/1–8. ФА инв. 12/1–8. Д. 1–8. Ед. хр. 1–8. — Автографы, чернила фиолетовые, синие. Рукописи, чернила фиолетовые, синие. Мкоп., в т. ч. с авторской правкой и подписью, чернила фиолетовые. Нот. завер. копия. Фото. Папка «Добровольский В. Н. Бер Н. Д. 1892–1937» хранится в личном архиве В. Н. Добровольского (№ 5801), фонд 12 (ФА инв. 12). На лицевую сторону папки наклеен белый лист, на котором жирным шрифтом напечатаны следующие данные: в верхней левой части листа — Кп 50715/12/1–8; в верхней правой части листа (друг под другом, в две строки) — ФА инв. 12/1–8. Ед. хр. 1–8; в средней части по центру листа (друг под другом, в три строки) — Добровольский В. Н. Бер Н. Д. 1892–1937. Указанные на папке даты могут означать: 1892 — год начала подготовки рукописи сборника песен; 1937 — год окончания (по невыясненным причинам) работы А. В. Добровольского над подготовкой рукописи к публикации.
- 39 Песни — 188 №№ (с нотами — 185 №№) и экспозиция по В. Н. Добровольскому (п. № 1). Записанные Бером Н. Д. к сборнику Добровольского В. Н. «Песни Смоленской области» в Вяземском, Гжатском, Дорогобужском, Ельнинском, Красненском, Поречском, Рославльском, Смоленском, Юхновском уездах, 1892 г., после 1892 г. // ФА ГЛМ. Ф. 12 (В. Н. Добровольский). [Арх Кп 5801. Оп. 10129]. Кп 50715/12/1. ФА инв. 12/1. Д. 1. Ед. хр. 1. 188 л. Л. 1 отсутствует. — Автограф Бера Н. Д. Машинописное. Печатное. — Приложение: фотография витрины, посвящённой Добровольскому В. Н., б[ез] д[аты]. Л. 189. Кроме обозначенного наименования, внутри папки «Добровольский В. Н. Бер Н. Д. 1892–1937» на двух других обложках приводятся варианты наименования дела 1:

- 1) «Мелодии песен, записанные Н. Д. Бером к сборнику В. Н. Добровольского “Песни Смоленской области”. Ноты – 185 №№, тексты – 188 №№».
- 2) «Песни (188) Смоленской губ., собранные Добровольским Владимиром Николаевичем; мелодии записаны Бером Николаем Дмитриевичем. С нотами (185). Вяземский, Гжатский, Дорогобужский, Ельнинский, Красненский, Поречский, Рославльский, Смоленский, Юхновский уезды».

В наименованиях дела 1 не указан Духовщинский уезд. Однако среди мест записи песен на него имеется указание в разделе 3 – см. примечание 40.

- 40 Надписи на обложках разделов не содержат порядковых номеров и архивных сведений. Приводятся нами в том виде, как представлены в деле 1:
 [Раздел 1] «Песни – 12 №№ (п. №№ 2–13). Зап. в Вяземском уезде, село Новоселье».
 [Раздел 2] «Песни – 7 №№ (п. №№ 14–20). Гжатский уезд. № 14–16 – с. Вырье, № 17–20 – Скугарево».
 [Раздел 3] «Песни – 36 №№ (п. №№ 21–27, 27а–35). Записаны: №№ 21–26, 27 – в Дорогобужском уезде, село Егорье. №№ 27–36 – в Духовщинском уезде. № 27 – с. Береснево. № 28–34 – с. Никола-Ядreich. № 35 – с. Шилевичи».
 [Раздел 4] «Песни – 18 №№ (п. №№ 36–53). Записаны в Ельнинском уезде. № 36 – с. Злотова. № 37 – с. Потапово. № 38–41 – с. Крутиловка. № 42–45 – с. Радошково. № 46–49 – с. Рудня. № 50–53 – с. Сухой Починок».
 [Раздел 5] «11 №№ (№№ 54–64). №№ 54–55 – Красненский уезд, д. Долгие Нивы. №№ 56–57 – Красненский уезд, с. Каблуково. №№ 58–60 – Красненский уезд, с. Свалы. №№ 61–62 – Поречский уезд, с. Иньково. №№ 63–64 – Рославльский уезд, с. Летошники».
 [Раздел 6] «88 №№ (№№ 65–152). Смоленский уезд. № 65 – с. Алексино. № 66–127 – с. Даньково. № 128, 129 – с. Плоское. № 130–134 – с. Самохотовка. № 135 – с. Свалы. № 136–144 – с. Шаталово. Юхновский уезд. № 145–152 – с. Побитое».
 [Раздел 7] «37 №№ (№№ 153–189). У которых место записи не указано».
- 41 Кроме листа 98, на котором расположен только поэтический текст песни без нотации.
- 42 Исправления в подтекстовки напевов внесены, предположительно, составителем (А. В. Добровольским) или редакторами собрания песен при сопоставлении нотных записей Н. Д. Бера с опубликованными в «Смоленском этнографическом сборнике» поэтическими текстами.
- 43 Содержащиеся в папке «Добровольский В. Н. Бер Н. Д. 1892–1937» дела 1–8 подписаны чёрными чернилами тем же почерком, что и разделы

- в деле 1. Предположительно, эти надписи сделаны сотрудником ГЛМ. Названия и архивные сведения на обложках дел расположены в том же порядке, что и на указанной папке (см. примечание 38).
- 44 Добровольский Александр Владимирович. Предисловие к собранию песен Добровольского Владимира Николаевича, [1930-е годы] // ФА ГЛМ. Ф. 12 (В. Н. Добровольский). Кп 50715/12/2. ФА инв. 12/2. Д. 2. Ед. хр. 2. 6 л. (2 экз.). — Мкоп. с авторской правкой и подписью, чернила фиолетовые.
 - 45 Добровольский Александр Владимирович. Письмо (1) Гарбузову Николаю Александровичу. О неизданных музыкальных мелодиях песен, записанных Добровольским В. Н., 24 сентября 1935 г. // ФА ГЛМ. Ф. 12 (В. Н. Добровольский). Кп 50715/12/3. ФА инв. 12/3. Д. 3. Ед. хр. 3. 1 л. + I. — Автограф, чернила фиолетовые.
 - 46 Добровольский Александр Владимирович. Письма (2) Никольскому Александру Васильевичу. О сборнике песен Смоленской губ. Добровольского В. Н., 1 апреля 1936 г. [на обложке дела], 19 июня 1936 г. [в письме]; 21 февраля 1937 г. // ФА ГЛМ. Ф. 12 (В. Н. Добровольский). Кп 50715/12/4. ФА инв. 12/4. Д. 4. Ед. хр. 4. 2 док., 3 л. — Автограф, чернила фиолетовые.
 - 47 Никольский Александр Васильевич. Отзыв на сборник крестьянских песен бывш[ей] Смоленской губ. Добровольского В. Н., 3 ноября 1937 г. // ФА ГЛМ. Ф. 12 (В. Н. Добровольский). Кп 50715/12/5. ФА инв. 12/5. Д. 5. Ед. хр. 5. 1 л. — Нот. завер. копия. Мкоп.
 - 48 Тезавровский Н. С. Письмо (1) Погодину Михаилу Ивановичу, 4 января 1934 г. // ФА ГЛМ. Ф. 12 (В. Н. Добровольский). Кп 50715/12/6. ФА инв. 12/6. Д. 6. Ед. хр. 6. 3 л. (в т. ч. конв.). — Автограф, чернила синие.
 - 49 Никольский Александр Васильевич. Отзыв о сборнике белорусских крестьянских песен А. В. Добровольского, 1935 г. // ФА ГЛМ. Ф. 12 (В. Н. Добровольский). Кп 50715/12/7. ФА инв. 12/7. Д. 7. Ед. хр. 7. 11 л. — Автограф, чернила фиолетовые, синие.
 - 50 Зеленин Дмитрий Константинович. Записка о научно-этнографических трудах В. Н. Добровольского, 24 октября 1924 г. [на обложке дела], 24 октября 1928 г. [в записке] // ФА ГЛМ. Ф. 12 (В. Н. Добровольский). Кп 50715/12/8. ФА инв. 12/8. Д. 8. Ед. хр. 8. 2 док. 2 л. — Рукоп., чернила фиолетовые. Мкоп.
 - 51 ФА ГЛМ. Ф. 12 (В. Н. Добровольский). Кп 50715/12. ФА инв. 12. Л. 189. — Фото, чёрно-бел. На обороте фотографии — надпись карандашом «Экспозиция по Добровольскому». Сведения о фотографии см. также в примечании 39.
 - 52 В отдельных словах документов имеются опечатки, технические помарки и рукописные исправления. В данной статье все цитаты приводятся в соответствии с современными нормами орфографии.

- ⁵³ Зеленин Дмитрий Константинович. Записка о научно-этнографических трудах В. Н. Добровольского... Л. 2.
- ⁵⁴ Добровольский Александр Владимирович. Предисловие к собранию песен Добровольского Владимира Николаевича... Л. 1.
- ⁵⁵ Никольский Александр Васильевич. Отзыв на сборник крестьянских песен бывш[ей] Смоленской губ. Добровольского В. Н. ... Л. 1.
- ⁵⁶ Канн-Новикова Е. И. К изучению народных истоков творчества М. И. Глинки // Советская музыка. – 1948. – № 3. С. 53–58.
- ⁵⁷ Напевы опубликованы в двух статьях: Канн-Новикова Е. И. Собрание смоленских и ельнинских напевов, записанных потомком Глинки – Н. Д. Бером // Канн-Новикова Е. И. М. И. Глинка: Новые материалы и документы. – М.; Л.: Музгиз, 1950. – Вып. 1. С. 45–49; Канн-Новикова Е. И. Смоленская песенность в связи с творческой биографией Глинки // Там же. С. 50–58. О нотных записях Н. Д. Бера см. также: Канн-Новикова Е. И. М. И. Глинка: Новые материалы и документы. – М.; Л.: Музгиз, 1951. – Вып. 2. С. 60; Канн-Новикова Е. И. Глинка на Смоленщине // Литературный Смоленск: Альманах / Смол. отд-ние Союза совет. писателей СССР. – Смоленск, 1954. – Кн. 13. С. 218, 219.
- ⁵⁸ Канн-Новикова Е. И. К изучению народных истоков творчества М. И. Глинки... С. 56.
- ⁵⁹ Канн-Новикова Е. И. М. И. Глинка: Новые материалы и документы... Вып. 1. С. 53.

**Ранние записи воронежских песен
и перспективы исследования региональной традиции
(по материалам экспедиций Е. Э. Линёвой)**

Воронежский музыкальный фольклор привлекал внимание известных собирателей народных песен на протяжении XIX века. Первые публикации текстов воронежских песен появляются в знаменитых изданиях И. П. Сахарова, П. В. Киреевского, П. В. Шейна¹. Большой вклад в сохранение памятников традиционной культуры внесли воронежские собиратели фольклора, краеведы. Начиная с 1850 года фольклорные материалы публикуются в «Воронежских губернских ведомостях».

Нотные записи народных песен Воронежского края впервые появляются в сборнике М. А. Стаховича². Со второй половины XIX века в работе собирателей-музыкантов начинается новый этап, характеризующийся более пристальным вниманием к различным региональным крестьянским традициям, новыми способами записи напевов.

В сборнике Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина «Русские народные лирические песни» (1889) было опубликовано несколько песен из Воронежской губернии: «За речкою, за быстрою», «Да что степь ли, моя степь», «Во поле дорожка», «Гуртовщицкая» («Ходит, ходит наш хозяин»), «Вниз по матушке по Волге», «Ты взойди, ясное солнышко», «Ночки темные», «Ты заной, заной, мое сердечушко». В предисловии Н. М. Лопатин отмечает Воронежскую губернию как «интересный, совсем не исследованный район, где <...> сохранилось <...> много превосходных песен»³.

Началом собственно научного изучения воронежского музыкального фольклора можно считать публикацию песенных образцов в сборнике «Великорусские песни в народной гармонизации» Е. Э. Линёвой⁴. Это были первые расшифровки фонографических записей воронежских песен. Благодаря этому, самобытная музыкальная традиция Воронежского края начинает привлекать внимание исследователей фольклора.

Напомним, что география экспедиционных поездок Е. Э. Линёвой масштабна, особенно для своего времени, и охватывает не только Воронежскую губернию. Начиная с 1897 года, в течение трёх лет

Е. Э. Линёва побывала с фонографом в Воронежской, Костромской, Симбирской, Владимирской, Тамбовской и Нижегородской губерниях⁵. Во время этих поездок было записано 170 песен на фонограф (из этих звукозаписей уцелело 100 фонограмм). Лишь 22 песни из них вошли в её первый сборник «Великорусские песни в народной гармонизации».

Воронежских образцов в сборнике Е. Э. Линёвой — всего девять, но, тем не менее, они представляют для исследователей весьма ценный материал, так как являются самыми первыми публикациями местных напевов, осуществлёнными на основе использования фонографа. Всего её коллекция по Воронежской губернии включает более 60 песен разных жанров: лирические, свадебные, хороводные песни, духовные стихи. В настоящее время записи хранятся в Фонограммархиве Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Научная мысль рубежа XIX–XX веков характеризовалась главенством художественно-эстетических критериев. Е. Э. Линёва, в соответствии с этим, при сборе материала не ставила целью изучить какую-либо локальную традицию во всей её полноте. Ею записывались самые типические, самые яркие в художественном плане образцы, в жанровом отношении предпочтение отдавалось лирической протяжной песне: «...сказался распространенный в прошлые времена взгляд на протяжные песни, как на песни, наиболее национально типические, наиболее содержательные, наиболее ярко отражающие мировоззрение русского народа»⁶.

Поставив цель записать лучшие образцы русского народного песенного искусства, Е. Э. Линёва ориентировалась на те местности, которые уже были в поле зрения других собирателей и представляли прежде всего многоголосный стиль исполнения. Для записи народного многоголосия фонограф был специально усовершенствован её мужем А. Л. Линёвым. Вероятнее всего, её заинтересованность воронежской традицией была обусловлена знакомством со сборником Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина, впервые представившим многоголосные образцы воронежских песен, и, к тому же, в воронежском уезде проживали знакомые Е. Э. Линёвой — семья известного воронежского писателя А. И. Эртеля, которая помогла организовать записи песен⁷.

Территория, где осуществляла записи Е. Э. Линёва, расположена в северной части современной Воронежской области. Песни записы-

вались в четырёх сёлах Воронежского уезда: Никольском, Макарье, Большой Приваловке, Супруновке, относящихся в настоящее время к Верхнехавскому и Новоусманскому районам (рис. 1). Обследованные сёла расположены компактно и характеризуются общими чертами историко-культурного развития. Население их сформировалось приблизительно в середине XVII века, после того как через эту местность прошла оборонительная Белгородская засечная черта. Воронежский уезд заселяли «пришлые люди из расположенных севернее уездов: из Елецкого, Новосильского, Белёвского, Лихвинского, Рязанского, Пронского, Шацкого и др. <...> Между первой и второй ревизиями (1745 г.) в уезде появляются новые сёла, населённые помещичьими крестьянами, переведёнными из центральных уездов, — Московского, Каширского, Костромского, Зарайского и др.»⁸. И по времени формирования, и по социальному составу местное население было разнородным, что не могло не отразиться в разных сферах традиционной культуры.

В конце XIX — начале XX века в тех местностях, где осуществляла фонозаписи Е. Э. Линёва, по-видимому, бытовала яркая песенная традиция. В воспоминаниях М. В. Эртель, которая оказала содействие и помощь работе собирательницы, говорится о «богатейшем материале», обнаруженном в воронежских сёлах⁹.

В настоящее время фольклорные традиции воронежского песенного края по сохранности значительно отличаются — от полного забвения музыкального репертуара в одних сёлах до существования ярких аутентичных коллективов, продолжающих традиции предков, в других сёлах. Местность, обследованная Е. Э. Линёвой, в наши дни для фольклористов-собрателей малоинтересна, певческая традиция упомянутых сёл находится в почти полностью разрушенном состоянии. Песни более раннего стиливого пласта (свадебные, хороводные) сохранились в виде единичных образцов. Среди музыкальных жанров фольклора ведущее место заняли песни с поздней стилистикой, народные романсы городского происхождения. Однако до сих пор в сёлах можно записать сведения о календарных и семейных обрядах, о традиционном быте, отчасти сохранился особый говор, образцы крестьянской народной одежды. Напевы, записанные Е. Э. Линёвой, являются, по сути, единственным источником для описания и исследования музыкального стиля этой местности, а в комплексе с другими этнографическими источниками, возможно, позволят сделать выводы о специфике местной традиции.

Обратимся к сборнику «Великорусские песни в народной гармонизации» Е. Э. Линёвой. Отмечая специфику жанрового подбора нотаций воронежских песен, следует указать на её соответствие пропорциональному соотношению песенных жанров в современных исследованиях региональной песенной традиции, где доминирующим является жанр лирической протяжной песни. Жанровый состав представленных в сборнике Е. Э. Линёвой воронежских песен следующий: 6 лирических, 1 хороводная, 1 свадебная, 1 духовный стих.

В качестве образца хороводного жанра Е. Э. Линёва публикует известную в различных региональных традициях песню «У нас по морю» с характерной «комбинацией периодов разной типологической ориентации»¹⁰. Свадебная песня «Кукушечка кукует» имеет распространённую в южнорусском регионе структуру напева, обычно выполняющего прощальную функцию в свадебном ритуале. Его особенностью является троичная система счисления длительностей. Отметим, что и в современных немногочисленных записях свадебных песен в этом районе присутствуют напевы подобной ритмической организации.

Протяжная песня на этапе становления науки о музыкальном фольклоре представлялась образцом национального песенного стиля и была особенно привлекательна для собирателей. Е. Э. Линёва публикует образцы протяжной песни из каждого обследованного воронежского села. Подчеркнём, что из всех записанных на фонограф воронежских песен для публикации Е. Э. Линёва отобрала сюжеты, имеющие общерусское распространение — «Горы Воробьёвские», «Лучина моя, лучинушка», «Жавороночек размолоденький», что объясняется её выраженным исследовательским интересом к проблемам «сравнительного песноведения»¹¹.

Научная ценность собранных и опубликованных Е. Э. Линёвой материалов обусловлена тем фактом, что песни эти повторно уже не фиксировались в данной местности. Говоря о значении ранних звукозаписей, Е. В. Гиппиус главное их достоинство видел в представлении различных «стилевых видов»¹² протяжной песни, которые уже утрачены в наши дни. Он выделяет следующие виды:

— «виртуозные мелодические и многоголосные стили протяжной песни»;

— стили, «сочетающие индивидуализированные виртуозные распевы с общинными, обиходными»;

- «местные общинные стили» – самые распространённые;
- «индивидуализированные виртуозные стили мужской одиночной песни» – почти не сохранившиеся.

Анализ публикаций Е. Э. Линёвой с этой точки зрения показывает, что в местной традиции были представлены как «общинный обиходный» стиль («Горы», «Лучина»), так и «обиходный с сочетанием виртуозных распевов» («Долина», «Снежки белые»), а также существовала и традиция мужского ансамблевого пения («Жавороночек размолоденький»).

На основе анализа опубликованных напевов сделать выводы о локальном своеобразии песенной традиции затруднительно, в стилевом отношении материал намеренно был подобран для представления типичных образцов с позиции общенациональной музыкальной культуры. Песни являются показательными примерами не только поэтических сюжетов, но и наиболее распространённых ритмических и ладовых структур. Для объективного представления о традиции необходимо исследовать факторы, формирующие исполнительскую специфику, насколько это возможно по публикациям.

В музыкальном фольклоре исполнительство является важнейшим компонентом структуры текста. Как и стилевые особенности, исполнительские приёмы обладают своими закономерностями и выступают в числе признаков различных традиций. Показателями конкретной песенной традиции, наряду с музыкальной лексикой, которую образуют «стереотипные ладоинтонационные и ритмоинтонационные обороты, <...> используемые во множестве произведений, а также стереотипы формотворчества»¹³, являются исполнительские каноны – регистровые свойства, манера пения, тембральные характеристики, специфичные вокальные приёмы, состав ансамбля.

Публикация воронежских песен Е. Э. Линёвой позволяет сделать некоторые выводы относительно регистровых особенностей пения. Например, в некоторых напевах диапазон мелодии разворачивается в пределах от a^1 до c^2-f^2 , в то же время другая часть репертуара вполне соответствует традиционным представлениям о южнорусском пении в среднем и низком регистре. Оказывается, что необычно высокая для южнорусской традиции тесситура встречается только в напевах из двух сёл – Супруновки и Большой Приваловки. Этот факт заставил привлечь к анализу и другие сведения о факторах, повлиявших на формирование фольклорной традиции.

Село Супруновка (в официальных источниках оно называлось Спасское) являлось помещичьим владением и выделялось среди других окрестных сёл как своим экономическим положением, так и особым нравом жителей, и восприятием его другими селянами: «Деревня Супруновка носила совсем другой характер. Это была богатая, гордая, норовистая деревня»¹⁴; «Никольские крестьяне были очень бедны, <...> не гордые хозяева. <...> Супруновские “были настоящие хозяева”. <...> У супруновских главная цель была “обогатиться” и “повеличатся”»¹⁵. В воспоминаниях Э. С. Соколовой отмечаются и существенные различия в одежде крестьян села Супруновка от других¹⁶.

В селе Большая Приваловка современными фольклорными экспедициями зафиксированы специфические черты говора («убираюцуть», «несутцут») – с «возвратной глагольной частицей в форме 3-го лица множественного числа»¹⁷. Ареалы такого диалекта, как выявили лингвисты, расположены в северном направлении от Воронежа – Липецкая, Тульская, Рязанская, Владимирская области.

В своём сборнике Е. Э. Линёва приводит замечания по поводу исполнения песни «Долина» в селе Супруновка: «...песня, которую поют обыкновенно протяжно, на очень определённый мотив, у нее вышла похожей на причетъ»¹⁸. Хороводная «У нас по морю» (село Большая Приваловка) исполнена с октавной дублировкой в нижнем голосе. Такое явление в наши дни не характерно для южнорусской исполнительской практики и исключительно редко встречается в экспедиционных записях¹⁹.

Все приведённые характеристики указывают на то, что рассматриваемая зона обнаруживает черты стилистически различных традиций – одна из них демонстрирует музыкально-этнографическое единство с южнорусским регионом, другая имеет иное происхождение и связь с географически далёкими территориями.

В современных экспедиционных материалах, собранных в этих же местах спустя столетие, уже не фиксируются подобные стили исполнения. С одной стороны, в сёлах не осталось мастеров традиционного пения, которые бы могли исполнить песню в соответствии с бытовавшей традицией: большинство сделанных в наше время в этом районе записей – это либо воспроизведение традиционных песен вне художественного воплощения, либо песенные фрагменты. С другой стороны, за прошедшее после экспедиций Е. Э. Линёвой время многие специфические особенности, существовавшие в локальных традициях, сглади-

лись, унифицировались, тем более в сфере исполнительства. По-видимому, записи Е. Э. Линёвой являются единственными фактами, позволяющими говорить о «лоскутности» культурного ландшафта на довольно ограниченной территории бывшего Воронежского уезда.

Публикация Е. Э. Линёвой ставит перед современными фольклористами одну из важных проблем изучения песенных традиций *вторичного формирования* – определение их истоков и путей распространения. Дальнейшая работа в этом направлении имеет позитивные перспективы. Возможно, анализ записанных, но ещё не опубликованных образцов позволит дать ответ на поставленный вопрос и представить географию воронежских традиций в более определённом виде.

Рисунок 1. Сёла Воронежской области, обследованные экспедицией Е. Э. Линёвой



Примечания

- ¹ Сахаров И. П. Песни русского народа. – СПб., 1839. – Ч. 4; Песни, собранные П. В. Киреевским. – М., 1860–1874. – Вып. 1–10; Шейн П. В. Русские народные песни. – М., 1877. – Кн. 3.
- ² Стахович М. А. Собрание русских народных песен: Текст и мелодии собрал и на музыку аранжировал для ф-но и семиструнной гитары М. Стахович. – М., 1851–1854. – Тетради 1–4.
- ³ Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни / Ред. В. М. Беляев. – М., 1956. – С. 50.
- ⁴ Линёва Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации. – СПб., 1904. – Вып. 1.
- ⁵ Последующие экспедиционные поездки Е. Э. Линёвой: 1901 – Новгородская губерния; 1903 – Украина, Полтавская губерния; 1910 – Кавказ, Грузия; 1913 – славянские районы Австро-Венгрии: Галиция, Словения, Хорватия; 1914 – Калужская губерния.
- ⁶ Канн-Новикова Е. И. Евгения Линёва. – М., 1952. – С. 117–118.
- ⁷ Как известно из переписки, в 1897 году Е. Э. Линёва обращается к А. И. и М. В. Эртелям с просьбой помочь в организации записи песен. Семья Эртелей в то время проживала в деревне Емпелевка Воронежского уезда. Мария Васильевна, жена писателя, в свою очередь обратилась с просьбой оказать содействие к своей соседке по имени – Зинаиде Сергеевне Соколовой (Алексеевой), родной сестре знаменитого театрального деятеля К. С. Станиславского. В ответ на просьбу о содействии Е. Э. Линёвой, З. С. Соколова писала: «Думается, что материал для нее нашелся бы в деревнях, и порядочный. <...> Будем очень рады и познакомиться с ней, и быть ей полезными, и послушать уже собранные ею материалы». См.: Соколова З. С. Наша жизнь в Никольском. – Воронеж, 2004. – С. 114.
- ⁸ Чижикова Л. Н. Русско-украинское пограничье: История и судьбы традиционно-бытовой культуры. – М., 1988. – С. 17–21.
- ⁹ Из письма М. В. Эртель от 19 августа 1897 года: «Дорогой мой Шурка! Хотела написать тебе тотчас же по приезде в Емпелевку, но решительно минутки не было свободной. Все песни записывали. Вчера наконец, с ночным уехала наша “песенница” [Е. Э. Линёва. – Г. Х.], – и сегодня я берусь за перо. В Орлово мы не ездили. Богатейший материал нашелся в Макарьё, где с 3-х ч. и до 12 ночи мы записали 12 песен. Это было 3-го дня. Вчера же мы созвали всех емпелевцев и знакомили их со всеми записанными песнями». – Цит. по: Разуваева Л. В. Старинушка (Из истории собирательства воронежского песенного фольклора) // Подъём: Ежемесячный литературно-художественный журнал. – Воронеж, 2006. – № 12. – С. 171.

- ¹⁰ Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. – М., 2001. – С. 159.
- ¹¹ Линёва Е. Э. О музыкальном строении народной песни на основании новгородских песенных образцов // Линёва Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 2: Песни новгородские. – СПб., 1909. – С. LXXII.
- ¹² Двадцать русских народных песен / Сост. Е. В. Гиппиус. – М., 1979. – С. 6.
- ¹³ Земцовский И. И. Проблемы варианта в свете музыкальной типологии (Опыт музыковедческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л., 1980. – С. 36–50.
- ¹⁴ Соколова Э. С. Наша жизнь в Никольском. – Воронеж, 2004. – С. 167.
- ¹⁵ Там же. С. 138.
- ¹⁶ Там же. С. 167.
- ¹⁷ Диалектологический атлас русского языка. Вып. 2: Морфология. – М., 1989. Карта 108. (Возвратная глагольная частица в форме 3-го лица множественного числа).
- ¹⁸ Линёва Е. Э. Великорусские песни... – Вып. 1. С. XXXII.
- ¹⁹ Две лирические песни с октавным удвоением из села Колыбельского Чаплыгинского района Липецкой области опубликованы в сборнике: Егорова И. Л. Русские народные песни Липецкой области. – Саратов, 2007.

Неизвестный автор ранних фонографических записей – Софья Константиновна Богораз

В конце 1980-х годов появилась публикация, имевшая сенсационный характер. Она раздвинула границы на карте распространения русского эпоса на тысячу километров к северо-востоку. Это была публикация «Анадырские и колымские записи былин В. Г. Богораз»¹.

Новостью стало бытование русского эпоса на Анадыре. Автор публикации Г. А. Венедиктов обнаружил в архиве Академии наук, в фонде В. Г. Богораз тетрадь с текстами русских песен², в том числе эпических, а также других фольклорных жанров. Записи были сделаны на Чукотке, в селе Марково – центральном поселении в среднем течении реки Анадырь, где проживают как русские, так и представители русскоязычных коренных народов. Эта полевая тетрадь относится к 1900–1901 годам – времени работы на Чукотке американской Северо-Тихоокеанской экспедиции по сравнительному изучению культуры и генезиса народов северо-восточной Сибири и северо-западной Америки, так называемой экспедиции Джезупа (The Jesup North Pacific Expedition)³. К участию в экспедиции были привлечены русские учёные Владимир Ильич Иохельсон и Владимир Германович Богораз. Их работа началась в конце лета 1900 года. Базой партии В. Г. Богораз становится Мариинский Пост в устье реки Анадырь⁴.

Со временем появились и новые публикации текстов из полевой марковской тетради⁵. Значимость открытия анадырских эпических песен трудно переоценить не только с точки зрения географического расширения территории распространения эпических жанров. Учёные отметили их художественность, новые реалии в содержании эпоса; текст марковской песни «Отравление Скопина» был признан «самым полным и по стилю наиболее эпичным из всех вариантов, записанных на Северо-Востоке Азии»⁶. Было обнаружено, с одной стороны, сходство колымского и анадырского эпических репертуаров, с другой – существование в них параллельных форм отдельных сюжетов, что является подтверждением различия потоков миграции русского населения и вместе с ним фольклорных традиций на северо-восточные сибирские окраины⁷.

Надо сказать, что характер письма в марковской тетради (рисунок 1)⁸ вызвал некоторое недоумение учёных, безусловно, знакомых с научным и литературным наследием В. Г. Богораза. «Записи в тетради произведены без разбивки на стихи <...> Тексты даны почти без знаков препинания и местами с необоснованным написанием заглавных букв <...> слиянием существительных с предлогами», — констатирует Г. Л. Венедиктов, отмечая также отсутствие паспортизации записей⁹. Он старается быть осторожным, но всё же не оставляет читателю сомнений в авторстве записей В. Г. Богораза, о чём свидетельствует и заглавие его публикации.

Ю. И. Смирнов, опубликовавший анадырские тексты в серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», более остро отмечает недостатки записей: «Текст написан в сплошную строку, как это обычно делают местные жители, не вполне разборчиво и грамотно»; «Запись сделана плохо, с утратой эпического размера, с пропусками». Он решительно отвергает авторство В. Г. Богораза в рукописных записях, комментируя их публикацию следующим образом: «Печатается по записи неизвестного лица»; «Возможно, это даже самозапись»¹⁰, — и предполагает, что автором мог быть кто-то из жителей села Маркова.

Особенность марковской полевой тетради заключается в том, что она озаглавлена: «Фонограф. Тексты к записям в Маркове. 1901 г.». То есть записи производились на фонограф. А как соотносятся рукописные тексты с фонозаписями? Что это — их параллели, дубли, предварительные эскизы, черновики? Это невозможно было определить без прослушивания фонозаписей. Но при первой публикации Г. Л. Венедиктову пришлось констатировать: «Очевидно, тетрадь в целом не является расшифровками фонозаписей — судьба же валиков с записями не известна»¹¹.

Обнаружить местонахождение фонографических записей, определить авторство рукописных текстов в полевой тетради, как и прояснить многие другие факты и подробности американской экспедиции было не так просто для российского исследователя, особенно во времена «железного занавеса». Материалы разбросаны в архивах разных городов и стран, многие публикации (на английском языке, почти столетней давности) стали библиографическими раритетами.

Всё же, в конце 1990-х годов копии фонографических записей Джекзуповской экспедиции стали доступны. Появилась первая, под-

готовленная мною публикация напевов былин, записанных на Анадыре¹². И, наконец, в 2008 году в научный оборот вошло самое полное издание текстов из марковской тетради, нотаций и расшифровок анадырских фонографических записей. Это публикация Е. И. Якубовской «Традиционный фольклор русского населения Анадыря и Колымы в записи В. Г. Богораза и В. И. Иохельсона»¹³.

После открытия звучания фонозаписей, музыкального материала, с очевидностью обнаружилась ещё одна из наиболее значимых особенностей анадырских текстов — их стилевая и лексическая (на словесном и мелодическом уровнях) общность с песнями собрания Кириши Данилова, вплоть до прямых аналогий. Этому вопросу посвящён специальный раздел в уже упомянутой публикации Е. И. Якубовской¹⁴.

В то же время, в первой публикации нескольких расшифрованных фонограмм Джезуповской экспедиции в журнале «Живая старина» мною было высказано предположение об участии в фонографических записях в Маркове или даже об авторстве части этих записей жены

В. Г. Богораза — Софьи Константиновны¹⁵ (фото 1). В фонограмме марковской хороводной наборно-разборной песни я услышала: «А ты, Софья, поди прочь, Константиновна, отступи. Ой, братцы, много нас!..» — факт, хорошо известный в экспедиционной практике, когда исполнитель включает в песню имена тех, кого видит рядом, и собирателей в том числе. Это стало поводом для установления конкретной роли С. К. Богораз в работе экспедиции.

В труднейшую северную экспедицию отправились и жёны учёных — Дина Лазаревна Бродская-Иохельсон и Софья Константиновна Богораз. Дина Лазаревна взяла на себя основную часть антропологических



Фото 1. С. К. Богораз. Нью-Йорк, предположительно 1902–1904 годы (ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 3. № 254. Л. 5).

исследований в партии В. И. Иохельсона, а Софья Константиновна, по свидетельству В. Г. Богораза, составила бо́льшую часть коллекций для Американского музея естественной истории (Нью-Йорк), «тогда как я, — пишет В. Г. Богораз, — проводил свое время главным образом в собирании научной информации»¹⁶ (фото 2).

И если в честь Д. Л. Бродской-Иохельсон — антрополога, защитившей диссертацию в Цюрихском университете, был пропет заслуженный дифирамб¹⁷, то роль жены В. Г. Богораза, женщины, преданной делу мужа, готовой на лишения, чей труд внёс ценный вклад в исследование культуры сибирского Северо-Востока, несправедливо забыта и не учитывается исследователями истории отважного предприятия. Более того, присутствие Софьи Константиновны в жизни В. Г. Богораза вообще не отмечено ни одним из биографов учёного. Лишь в краткой справке о годах колымской ссылки В. Г. Богораза в книге М. А. Кротова «Якутская ссылка 70–80-х годов» содержится лаконичная констатация: «В 1894 г. Богораз женился на акушерке С. К. Волковой»¹⁸. Наконец, в 2004 году в отечественной этнографи-



Фото 2. С. К. и В. Г. Богоразы во время экспедиции. Предположительно Марининский Пост, 1901 год (ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 3. № 251. Л. 3. В архиве фото не атрибутировано).

ческой литературе, посвящённой деятельности В. Г. Богораза, появляется реплика: «Справедливости ради нужно отметить, что в этот блестящий результат *[имеются в виду работы В. Г. Богораза, основанные на собранных им материалах. – Т. III.]* была вложена и значительная доля труда Софьи Богораз»¹⁹.

А тем не менее это были очень близкие люди, сыгравшие в жизни друг друга важную роль. У них был сын Владимир. В. Г. Богораз писал стихи в честь Софьи. Его письма к жене полны любви, нежности, заботы и доверия:

«Октября 4 полночь [1894]

Сонюшка, моя милая, моя дорогая, моя жена! Если бы я знал какое-нибудь имя еще нежнее, я бы назвал тебя им. Что-то ты делаешь в настоящую минуту, так ли ты думаешь обо мне, как я о тебе днем и ночью. Если бы у меня были крылья, я бы полетел к тебе. А то письмо счастливее меня, оно будет в твоих руках через три недели. Положи его у своей груди, поцелуй те ласковые слова, которые моя рука писала тебе. Мне кажется, что я услышу этот поцелуй через пятьсот верст, отделяющих нас. Сердце мое переполнено любовью и тоскою. Каждую секунду оно строптиво рвется к тебе, и я должен делать невероятные усилия, чтобы его сдерживать. Все мои силы уходят на это»²⁰.

Они поженились незадолго до начала работы В. Г. Богораза в так называемой Якутской экспедиции И. М. Сибирякова²¹, когда В. Г. Богораз на долгие сроки уезжал к дальним чукотским стойбищам.

«23-го января [1895]

Милая моя Сонюшка! Сегодня получил твое письмо. Я положил его возле своего сердца и повезу его с собой к чукчам»²².

А вот отрывок из письма В. Г. Богораза – уже члена Джезуповской экспедиции, с дороги в Америку (с Софьей они встретятся позднее во Владивостоке). Учёный и писатель ставит на одну планку свою любовь и преданность к жене и литературе:

«4-го января нового стиля [1900]

<...> Я живу в Берлине. <...> Не могу сказать, чтобы мне было особенно весело за границей. Оторваться от тебя и литературы сразу так больно, что я даже не могу как следует ценить здешнюю культуру»²³.

Чувства не покидают и деловые письма, когда супруги расставались уже во время экспедиции:

«19 декабря 1900 [на бланке экспедиции из Каменского. — Т. Ш.]

<...> Вот уже пятое или шестое письмо тебе пишу, ни одной оказии не пропускаю.

Бекстона [участник экспедиции с американской стороны. — Т. Ш.] нет как нет. Приходится мне уехать, не увидев его. Ну и черт с ним. Иохельсон и иохельсоны нежничают совершенно откровенно, еще откровеннее, чем мы с тобой. Только отвернешься, уже их руки вместе»²⁴.

Сохранилось большое число писем В. Г. Богораза, адресованных Софье Константиновне, и этот факт свидетельствует о том, что ей были дороги письма мужа, и она бережно их хранила. Свои письма она подписывала: «Твоя жена Соня тебя любит и ждет»²⁵.

Розыски в архивах, наиболее полное знакомство с американскими публикациями привели к тому, что теперь мы располагаем точными документальными свидетельствами о конкретной доле С. К. Богораз в работе Джезуповской экспедиции²⁶. Прежде всего, нас интересует доля её участия в записи фольклора. Для нас несомненно, что рукописные и фонографические записи в Маркове, которые по сей день исследователи причисляют к записям В. Г. Богораза, были сделаны Софьей Константиновной²⁷.

Из архивных источников стали известны сроки пребывания В. Г. Богораза и его жены в Маркове. В. Г. Богораз не мог осуществлять фонографические записи в Маркове, поскольку он был там лишь проездом в ноябре 1900 года по дороге из Марининского Поста на Камчатку. В записях на английском языке, которые исследователь делал для отчёта перед американским руководством экспедиции, он констатирует: «Я провел в Марково только 3 дня».

«Милая моя Сонечка! — пишет В. Г. Богораз жене 12 ноября 1900 года. — Приехал я в Марково вчера утром. Дорога была отвратительная. Все время из воды не вылезали, насили доехали. <...> Почта в Гижигу [селение, пограничное между Чукоткой и Камчаткой, в нижнем течении одноименной реки. — Т. Ш.] идет 15 ноября и мне нужно ехать, так как время позднее. <...> Весь день сегодня я перекладывал себе вещи на дорогу»²⁸.

Добирался В. Г. Богораз до Маркова шестнадцать дней вместо четырёх-пяти, обычных для этого времени года, в дороге болел. Он пробыл в Маркове три дня, после труднейшего пути, из которых, по

его словам, один полностью ушёл на сборы, подготовку к следующему броску — на Камчатку. Да и фонографа у него, скорее всего, не было, ведь ни одной фонозаписи по дороге им не сделано, хотя исследователь записывал фольклор и в Чикаево, и в Вакарево, где делал остановки, о чём свидетельствует его полевая тетрадь-дневник²⁹.

Вернёмся к отчёту на английском языке: «Я провёл в Марково только 3 дня, а моя жена, которая приехала сюда 10-ю днями позже и провела там около 3-х месяцев, собирала песни, легенды, фонографические записи и т. д., все на русском языке, что было бы интересно для изучения русской народной жизни на Крайнем Севере»³⁰.

Опубликованные в 1918 году на английском языке сказки, записанные в Маркове от русскоязычных аборигенов, сопровождаются комментарием: «...in the village of Marcova. Recorded by Mrs. Sophie Bogoras, winter of 1900»³¹. Между тем рукописные их оригиналы находятся в марковской полевой тетради.

Почерк, которым записаны эти сказки, един со всеми другими записями фольклорных текстов в тетради, и он совпадает с почерком в сохранившихся письмах С. К. Богораз мужу и сыну (рисунок 2)³². Есть ещё одна характерная примета: в записях довольно много наивных грамматических ошибок. И это тоже подтверждение авторства Софьи Константиновны, которая и в письмах допускала много ошибок, о чём свидетельствуют упреки В. Г. Богораз: «Первая половина твоего письма написана довольно грамотно. Потом ошибок больше. Ты, вероятно, хуже следила»³³.

В Маркове у С. К. Богораз были помощники: прикомандированный к экспедиции казак Толстихин³⁴ и Александр Аксельрод — молодой студент Цюрихского политехникума. А. Аксельрод был приглашён В. И. Иохельсоном для участия в экспедиции «в качестве помощника при производстве этнографических и антропологических работ»³⁵.

В осуществлении фонографических записей помощь молодого русского швейцарца могла быть только технической. Вся содержательная часть записей, несомненно, осуществлялась С. К. Богораз, перед этим проводившей несколько лет на Колыме, много поездившей там, сжившейся с колымской песенной средой, говором, атмосферой традиционных вечёрок, очень близкими к анадырским. Она на протяжении многих лет наблюдала собирательскую работу мужа-учёного и, конечно, была проинструктирована им. Александр Аксельрод (Саша, Аксельродик, как его называли Богоразы) выполнял антропологические из-

мерения и снятие гипсовых масок, фотографировал. Он неоднократно отлучался из Маркова, разъезжая по окрестным селениям, стараясь попасть на сезонные местные ярмарки, собирая этнографические артефакты³⁶.

Определяются и сроки, когда могли производиться в Маркове фонографические записи. Из цитированных заметок В. Г. Богораза следует, что Софья Константиновна попала в Марково 21 ноября по старому стилю (то есть 4 декабря по новому) 1900 года. Но в марковской тетради, на листе 3, сверху, по-немецки, аккуратным почерком, который не принадлежит ни В. Г. Богоразу, ни Софье Константиновне (она не писала по-немецки), отмечено: «Penschina, den 2/15 Dez. 1900». В этот день в Пенжино, селении на одноименной реке, на пути от Камчатки к Маркову, мог оказаться только А. Аксельрод. Он был отправлен В. И. Иохельсоном на Анадырь из Каменского (селение в нижнем течении реки Пенжины, где находилась тогда партия В. И. Иохельсона), чтобы тот взял на себя обязанности В. Г. Богораза, вплоть до возвращения того с Камчатки³⁷. Отчёт о работе за этот период, составленный А. Аксельродом, начинается словами: «Покинув корякскую деревню Каменское 11 декабря, я достиг за 8 дней на санях русской деревни на реке Анадырь»³⁸.

С. К. Богораз в Пенжино не была, значит, тетрадь попала в её руки с приездом А. Аксельрода, то есть 19 декабря 1900 года³⁹, и её записи в тетради могли начаться только после этой даты⁴⁰. Записи же собственно на фонограф, очевидно, производились с января, напомним, что в заголовке марковской тетради содержится указание: «Фонограф. Тексты к записям в Маркове. 1901 г.». Сравнение словесных текстов фонограмм с текстами, записанными от руки, свидетельствует о одновременности этих записей и о том, что некоторые тексты в тетради записывались с пересказа.

Сворачивались работы в Маркове к двадцатым числам марта, что видно из отчёта А. Аксельрода: «После моего приезда в Марково [с Анманской ярмарки. — Т. III.] 17 марта я сосредоточился исключительно на организации наших коллекций». Как планировалось, к концу марта анадырская партия должна была собраться в Мариинском Посту.

«Милая моя, дорогая, золотая Сонечка! — пишет В. Г. Богораз в письме, переданном с А. Аксельродом из Каменского. — <...> Если бы ты не была такая хвора, я бы мог взять тебя хоть куда-нибудь.

А впрочем, нет дороги, от Поста [*Мариинского Поста*. – Т. III.] сюда была такая трудная, что я дважды прихворнул. Холод, сырость, ночлег на сендухе⁴¹. <...> Я дал Аксельроду самые подробные инструкции и, между прочим, приезжайте к 25-му марта мне навстречу на Пост, ты, Толстихин и Аксельрод»⁴².

Так и произошло. Когда В. Г. Богораз 26 марта вернулся к устью Анадыря, С. К. Богораз, А. Аксельрод и Толстихин уже ждали его⁴³. С конца марта возобновилась работа в Мариинском Посту и записи на фонограф в том числе. Вполне вероятно, что записи русских песен и в Мариинском Посту делала Софья Константиновна, так как список песен, записанных там, внесён в марковскую тетрадь её рукой. Записи производились в марте-апреле, после возвращения из Маркова, их список помещён на обороте листа 75 (последняя страница тетради).

В. Г. Богораз тоже работал с марковской тетрадью, но уже после возвращения жены из Маркова. Его характерным мелким почерком (рисунок 3)⁴⁴ сделаны некоторые пометы, между листами 69 и 75 (оставшимися чистыми после записей Софьи Константиновны) он добавил черновики списков, отправленных научному руководителю экспедиции Францу Боасу юкагирских и ламутских сказок, в том числе сказок, записанных в Маркове⁴⁵.

В. Г. Богораз, разделив маршруты своей партии и поручив Софье Константиновне самостоятельную собирательскую работу, был уверен в своей помощнице.

«С Новым годом, Сонюшка! Ау! – пишет он в Марково с Камчатки 2 января 1901 года. – <...> Каждый день все я думаю о вас, то думаю, каково там Аксельрод с Толстихиным путают, должно быть, все у них вверх ногами». И в другом письме: «Присмотри, Сонюшка, за экспедицией, и за Толстихиным, и за Аксельродом. Все-таки ты всех опытней»⁴⁶.

С. К. Богораз, простая, по всей вероятности малообразованная женщина, исполнила свой долг. Именно ей принадлежат обогатившие отечественную культуру и науку анадырские записи былин, в числе которых четыре полных сюжета – «Алёша и Тугарин», «Сокол-корабль», «Иван – гостиный сын», «О Мишеньке Данильевиче» и фрагменты: «Добрыня и змей», «Добрыня и Маринка», «Дюк Степанович»; записи исторических песен о событиях XVII–XVIII веков (что соответствует срокам русского заселения края), одна из которых звучит в сопровождении скрипки – реальное звучание традиции, косвенно отражённой

в сборнике Кириши Данилова; записи баллад и протяжных песен, среди которых образцы классики этих жанров, хороводных и плясовых, известных ещё по сборникам XVIII века; ею записаны местные сказки, загадки, поговорки, отдельные слова самобытного диалекта. Во всех записях, несмотря на их уже отмечавшийся непрофессионализм, она стремилась сохранить и передать особенности говора анадырьщиков.

Она справилась с труднейшей и новой в то время задачей записи на фонограф. Надо отметить, что это были вообще одни из первых и тогда ещё единичных звукозаписей фольклора в России. Особую ценность составили эпические напевы и образцы мастерского скрипичного исполнительства.

Попыталась С. К. Богораз запечатлеть и звуковую атмосферу знаменитых марковских вечёрок. В один из рождественских вечеров 1866 года гостем марковской вечёрки оказался сотрудник Русско-Американской телеграфной компании Джордж Кеннан, и она произвела на него неизгладимое впечатление: «Такого пения, такой пляски, такого возбуждения я никогда не видывал, оно разом уничтожило мое самообладание», – признаётся американец⁴⁷. Уникальная фонозапись, хоть и несовершенная технически, воплотила и донесла до нас царившее на вечёрке безудержное веселье певцов и плясунов, старание доморощенных музыкантов: гром самодельных балаалаек, звучание скрипки, топот, припевки, зажигательные подзадоривающие выкрики.

Нам мало что известно о жизни Софьи Константиновны Богораз. По крупицам собираются факты её биографии. Пока остаётся неизвестным, где и когда родилась Софья Константиновна и что привело её на далёкий Север, где она вышла замуж. Из путевой зарисовки И. В. Шкловского-Дионео (описанная им сценка на стоянке в якутской юрте, при его возвращении из ссылки) становится известен год, когда Софья Константиновна попала на Колыму: «В разговор вмешались другие якуты. <...> Тут мы узнали, что из Якутска едет теперь “джахтар нючалы”, т. е. русская женщина, что у ней “тыл тон”, мерзлый язык, т. е. она не понимает ни слова по-якутски. Как оказалось, дело шло об акушерке, ехавшей из Петербурга на службу в Средний Колымск»⁴⁸. Срок ссылки И. В. Шкловского закончился в 1892 году.

Почти случайно обнаружилось свидетельство о дате ухода из жизни С. К. Богораз. В письме сыну от 28 августа 1934 года В. Г. Богораз делает приписку: «Сегодня 13 годовщина смерти Сони». Значит, она умерла 28 августа 1921 года⁴⁹.

Хочется надеяться, что данная публикация привлечёт внимание исследователей, послужит стимулом для дальнейших поисков сведений о Софье Константиновне Богораз, чьё имя достойно быть вписанным в историю отечественной культуры и науки.

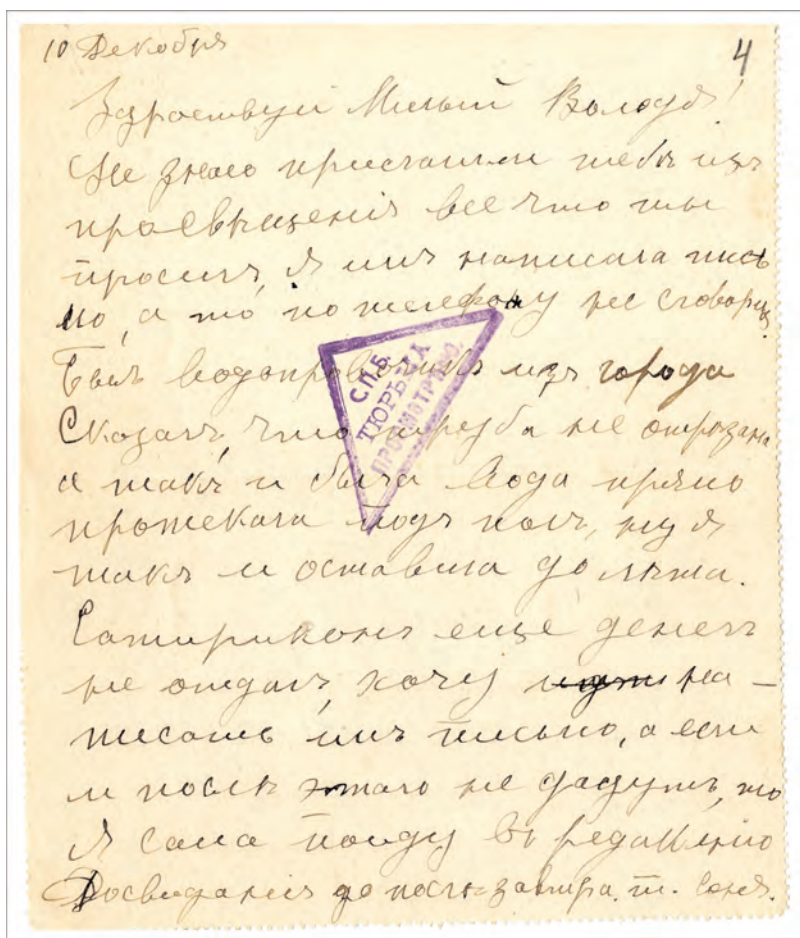
Рисунок 1. Лист из полевой марковской тетради (ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 1. № 118а. Л. 19)

19

Маршетево.

Харисовича Кё мелем поставили
мы скажи Карасову Кю правду
Сколько у свекла ^{М. В. В. В.} Сиди
у него Со царями Со Королями
"Карак" мыссы, а Пешеходная
Наманда мену ^{Сестру} ректы
мы скажи Карасову Сущию правду
Давидов А Сиди ^{Сиди} Сиди
Сестру не убавлю, а в посылку не
Ворогусых своей армией Назар
не Ворогусых. Скажи поставили
Я скажи тебе Сущию правду
Со царями Со Королями ^{Сестру} ~~мату~~
~~ректы~~ а Пешеходная Серокт мыссы
а Пешеходная армия Кюину Кюину
Пешо ректы
не Делит Сестру Со правду Сестру

Рисунок 2. Письмо С. К. Богораз мужу в тюрьму «Кресты», куда в 1910 году В. Г. Богораз был заключён за свои политические выступления уже будучи известным писателем и учёным (ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 4. № 410. Л. 4)



Примечания

- 1 Венедиктов Г. Л. Анадырские и колымские записи былин В. Г. Богораза // Русский фольклор. – Л., 1987. – Т. 24. С. 148–160.
- 2 Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук (далее – ПФА РАН). Ф. 250. Оп. 1. № 118а.
- 3 Экспедиция носит имя финансировавшего её банкира, президента Американского музея естественной истории (American Museum of Natural History, New York, далее – AMNH) Морриса К. Дреззупа.
- 4 Ныне г. Анадырь – административный центр Чукотского автономного округа.
- 5 Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока / Изд. подг. Ю. И. Смирнов и Т. С. Шенталинская. – Новосибирск, 1991.
- 6 Венедиктов Г. Л. Анадырские и колымские записи былин В. Г. Богораза... С. 149; Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока... С. 435.
- 7 Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока... С. 386.
- 8 Все копии документов Архивного фонда РАН публикуются впервые: © Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук.
- 9 Венедиктов Г. Л. Анадырские и колымские записи былин В. Г. Богораза... С. 148.
- 10 Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока... Комментарии к № 26, 33, 46, 93, 150, 195, 225.
- 11 Венедиктов Г. Л. Анадырские и колымские записи былин В. Г. Богораза... С. 148.
- 12 Шенталинская Т. С. «Не прошло и ста лет...»: Фонографические записи русского фольклора американской Северо-Тихоокеанской экспедицией // Живая старина. – 1999. – № 2. С. 31–34.
- 13 Якубовская Е. И. Традиционный фольклор русского населения Анадыря и Колымы в записи В. Г. Богораза и В. И. Иохельсона // Русский фольклор. – СПб., 2008. – Т. 33. С. 181–246.
- 14 Там же. С. 182–184.
- 15 Шенталинская Т. С. «Не прошло и ста лет...»: Фонографические записи... С. 31–32.
- 16 The Jesup North Pacific Expedition // The American Museum Journal. – 1903. – Vol. III. October. № 5. P. 110. Здесь и далее – перевод автора.
- 17 См., например: Калашников Н. Д-р Дина Лазаревна Иохельсон // Новое русское слово. – New York, 1943. – № 11/065 (9 июня).
- 18 Кротов М. А. Якутская ссылка 70–80-х годов. – М., 1925. – С. 169.
- 19 Михайлова Е. А. Владимир Германович Богораз: Учёный, писатель, общественный деятель // Выдающиеся отечественные этнографы и антропологи XX века. – М., 2004. – С. 110.

- 20 ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 1. № 404. Л. 121. Год проставлен предположительно, исходя из содержания письма, а также в результате сравнения с письмами, имеющими полную дату (сходство бумаги, чернил и некоторых других признаков).
- 21 Экспедиция 1894–1896 годов, организованная Восточно-Сибирским отделением Русского географического общества на средства золотопромышленника Иннокентия Михайловича Сибирякова.
- 22 ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 1. № 404. Л. 130.
- 23 ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 1. № 404. Л. 116.
- 24 ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 1. № 404. Л. 75.
- 25 ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 4. № 410. Л. 1 об.
- 26 В цитированной статье Е. А. Михайловой о В. Г. Богоразе автор, представляя конкретную занятость Софьи Константиновны Богораз в делах Джезуповской экспедиции, ошибочно основывается на отчёте, составленном о работе на Анадыре другим участником экспедиции — А. Аксельродом. Произошло недоразумение. Оригинал цитируемого документа из архива AMNH написан на немецком языке, которым не владела С. К. Богораз, зато им прекрасно владел и делал на нём свои записи Александр Аксельрод. Отдельно от этого документа в том же архиве мной был найден пустой конверт, на котором действительно рукой Софьи Константиновны было написано: «Отчет Саши». Е. А. Михайлова, очевидно, пользовалась составленным на сайте AMNH английским переводом отчёта, сопровождаемым комментарием куратора музея, также ошибочно предполагающим авторство С. К. Богораз (см. примечание 37). Ни в немецком, ни в английском языках глаголы не изменяются в зависимости от рода, что спровоцировало произвольный перевод, сделанный Е. А. Михайловой от лица женщины (см.: Михайлова Е. А. Владимир Германович Богораз... С. 111).
- 27 В указанной статье, атрибутируя все марковские фонографические записи уже как записи С. К. Богораз и А. Аксельрода, Е. И. Якубовская, однако, считает, что рукописные записи текстов в полевой тетради «Фонограф. Тексты к записям в Маркове. 1901» осуществлены В. Г. Богоразом: «Рукописные тексты записаны В. Г. Богоразом отдельно от фонографической записи, возможно, в период предварительной ее подготовки (в ноябре 1900 г.)» (см.: Якубовская Е. И. Традиционный фольклор русского населения Анадыря... С. 186). Авторство В. Г. Богораз без каких-либо оговорок декларировано и в названии статьи Е. И. Якубовской.
- 28 ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 4. № 404. Л. 72.
- 29 ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 1. № 115.
- 30 ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 1. № 117. Л. 24.
- 31 Tales of Yukaghir, Lamut and Russianized Natives of Eastern Siberia by Waldemar Bogoras // Anthropological Papers of The American Museum of Natural History. — New York, 1918. — Vol. XX. Part 1. P. 124–133. (Markova Tales № 1–8).

- 32 ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 4. № 410.
- 33 ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 4. № 404. Л. 131.
- 34 Имя пока уточнить не удалось, в документах экспедиции фигурируют двое Толстихиных – урядники Пётр и Иннокентий.
- 35 Богораз В., Иохельсон В. О Сибирском Полярном Отделе Северо-Тихоокеанской экспедиции // Живая старина. – 1900. – Вып. 1–2. С. 295.
- 36 Ненадолго в Маркове в начале 1901 года оказался ещё один член экспедиции, американец Норман К. Бакстон (М-г. Norman K. Buxton), преподаватель, заведовавший зоологическим отделом Северо-Тихоокеанской экспедиции в Приморской области.
- 37 The Jesup North Pacific Expedition... Р. 103.
- 38 Оригинал на немецком языке хранится в AMNH и на сайте Музея. Ошибочно это письмо-отчёт обозначено: Mrs. Bogoras to Boas Mariinsky Post, 14 April 1901 (см. также примечание 25). Автором статьи была составлена для Anthropology Department of AMNH аннотация к документу с установлением ошибки и идентификацией его авторства.
- 39 В отчёте за свои расходы в анадырской командировке А. Аксельрод указывает срок: «С 19 декабря по март 1901 г.».
- 40 Это чёрная клеёноччатая тетрадь (с малиновым обрезом страниц, с листами в голубую линейку), какими были снабжены участники экспедиции. В таких же тетрадях делали свои полевые и дневниковые записи В. Г. Богораз и Д. Л. Бродская-Иохельсон.
- 41 Местное, на Северо-Востоке Сибири, определение территории вне селения.
- 42 ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 4. № 404. Л. 73.
- 43 ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 1. № 117. Л. 53, 65.
- 44 Текст опубликован: Шенталинская Т. С. Элементы традиционной культуры аборигенов в русскоязычных анклавах на Северо-Востоке Сибири // Славянская традиционная культура и современный мир: Сб. материалов науч. конф. / Гос. Республиканский центр русского фольклора. – М., 2004. – Вып. 6. С. 77–79.
- 45 К сожалению, Е. И. Якубовская не увидела различия ни в почерке, ни в характере орфографии между дневниковыми записями В. Г. Богораза и записями фольклорных текстов в марковской полевой тетради: «Почерк экспедиционных дневников и тетради “Фонограф” идентичен», – констатирует исследователь (см.: Якубовская Е. И. Традиционный фольклор русского населения Анадыря... С. 186). По-видимому, недоразумение произошло из-за действительного наличия в тетради нескольких записей В. Г. Богораза.
- 46 ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 4. № 404. Л. 77. Л. 80 об.
- 47 Кочевая жизнь в Сибири Джорджа Кеннана. – СПб., 1872. – С. 230.
- 48 Дионео (Шкловский И. В.). На крайнем Северо-Востоке Сибири. – СПб., 1895. – С. 207.
- 49 ПФА РАН. Ф. 250. Оп. 4. № 406. Л. 8.

**Песни донских украинцев
в публикации А. М. Листопадава и современных записях**

В донской дореволюционной периодике опубликован ряд этнографических очерков и статей, описывающих различные стороны быта, обряды малороссов¹ и включающих песенные тексты. Среди них особый интерес представляют песни донских малороссов, записанные А. М. Листопадным и опубликованные во втором томе «Трудов Музыкально-этнографической комиссии»². Это первая (1911) и, пожалуй, единственная до 2000-х годов публикация, содержащая песни донских украинцев с напевами и наблюдения над стилем исполнения.

По словам собирателя, «летняя командировка 1904 г. дала <...> 50 малороссийских песен». В слободе Шарпаевке Донецкого округа из пяти записанных «одна — любимая казачья “Как шел-то казаченок, шел сы неволюшки” — заимствована была певцом от казаков соседних хуторов»; в слободе Маньковой (Маньково-Калитвенской того же округа) «записано в разное время 40 песен, в числе которых 2 “колядки”, 1 “шедровка” и 1 “псальма”»; 25 песен записано на фонограф, остальные — на слух. Казачьих оказалось две — “Как за речушкою за Кубанушкою” и “Уж, ты, сад”»³. А. М. Листопадов впервые обратил внимание на факт заимствования малороссами казачьих песен.

В статье «Собирание народных песен на Дону и моя работа» А. М. Листопадов упоминает, что им «было записано 70 донских украинских песен»⁴. Из них опубликовано девять образцов: восемь из слободы Маньково-Калитвенской и один из слободы Шарпаевки. Жанровыми обозначениями снабжены шесть песен: две «бытовые» — «Котысь яблочко», «Була зыма»; «весильна» — «Зелененький огирочок»; «уличная» — «Покотю я тарилочку»; две «шедривки» — «Та на ричди», «Мелашка». В отношении трёх песен («Сады», «Густый терен», «Верба») жанры не указаны.

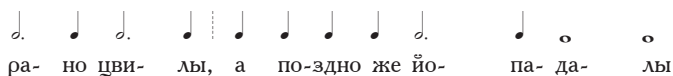
Пока не обнаружена неизданная рукопись нотаций песен малороссов, переданная А. М. Листопадным А. А. Кастальскому, который упоминает о ней в своей работе⁵. Поиск её в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки (фонд А. М. Листопадава — Ф. 147 и А. А. Кастальского — Ф. 12) резуль-

татов не дал. Не удалось обнаружить эту рукопись и в других музейных и архивных фондах (Ростовском областном музее краеведения, Новочеркасском музее истории донского казачества, Государственном архиве Ростовской области).

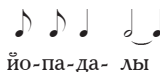
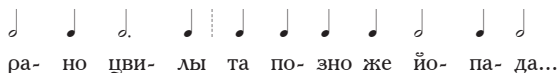
Отсутствие достаточного числа публикаций музыкально-поэтического фольклора и минимальное количество записей, выполненных нами по следам А. М. Листопадова, не дали необходимого объёма материалов для диахронических сопоставлений. Тем не менее, даже имеющиеся в наличии образцы позволяют говорить о художественной ценности и типичности выбранных собирателем песен, стабильности музыкально-стилевых стереотипов, а также о некоторых поддающихся наблюдению изменениях. Для сопоставления мы привлекли варианты опубликованных собирателем песен из слободы Маньково-Калитвенской и других населённых пунктов, в том числе близких по месту записи⁶.

Протяжная лирическая «Сады» относится к числу самых популярных у малороссов песен. Современные записи демонстрируют хорошую сохранность поэтических текстов: в большинстве из них отсутствуют лишь один-два заключительных стиха (пример 1). В имеющихся в нашем распоряжении вариантах (более 10) наблюдается сходство с образцом из публикации А. М. Листопадова⁷ мелодического контура хоровой части строфы (а в некоторых – и второго звена сольного запева). Отличие вариантов состоит в модификации музыкально-ритмической формы, происходящей вследствие расширения структуры стиха за счёт словообрыва на предпоследнем слоге и его допевания:

а) вариант из публикации А. М. Листопадова:



б) вариант из современных записей (пример 1):



В четырёх вариантах протяжной лирической песни «Верба» также можно отметить хорошо сохранившиеся поэтические тексты (из 15 стихов отсутствуют только четыре последних) и значительное сходство напевов (пример 2). В записи А. М. Листопадова начала XX века⁸ обращает на себя внимание солирующий подголосок, контрастный основному голосу в части ритмики распева слогов и орнаментированной мелодики (плавные спады в диапазоне терции, предъёмы-вздохи, секундовые опевания). В вариантах напева, записанных спустя сто лет, преобладает параллельное движение голосов, мелодический контур подголоска более схематичен.

Фрагментарный характер присущ поэтическим текстам вариантов песни «Була зыма», различающимся начальными стихами: «Заглядае пизно в воду»⁹, «Ходыв орел по-над морем», «Ой, нэма зимы, нэма лёду». С образцом в записи А. М. Листопадова¹⁰ совпадают лишь один-два поэтических мотива, например:

- а) «Ой, а хто ж кого, ой, вирно жи любэ, та брэдэ через воду.
Ой, брив я ричку, ой, брив я другу, ще й половыну става».
- б) «Та нэ ввудь мэнэ, козаченько, та нэ ввудь мэнэ та у славу!»
- в) «Тай пэрэбрэла дивчинонька та половыну става».

При сходстве мелодики и композиции (abcd) варианты отличаются поэтическим строением. В записях А. М. Листопадова и современной из слободы Терновой нормативная строфа образуется за счёт повтора последней (шестисложной) группы предшествующего стиха (в качестве срединного сцепляющего запева) и нового, имеющего структуру 4+4+6 слогов:

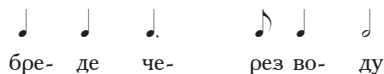
«(Та) нэ бачилы лёду, /
Ой, хто ж кого / (та) вирно любэ, / (та) брэдэ через воду».

В двух других вариантах (из хутора Нижне-Макеевского и села Ивановка) строфа состоит из двух восьмисложных стихов (4+4) с повтором первого – ААВ (пример 3):

«Нэма зимы, / нэма лёду,
(Тай) нэма зимы, / (та) нэма лёду,
(Та) нэма дивки / пэрэводу».

В зависимости от структуры стиха различаются формулы слогового ритма заключительного построения:

а) вариант из публикации А. М. Листопадава:

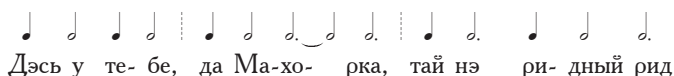


б) вариант из современных записей (пример 3):



Протяжная лирическая песня «Густый терен» (с балладным мотивом «Дочка-пташка») зафиксирована только в слободе Маньково-Калитвенской (пример 4), в которой записан и образец А. М. Листопадава¹¹. Поразительно совпадение вариантов на уровне мелодики основного голоса и подголоска, слоговой музыкально-ритмической формы, даже темпа первой строфы! Но в отличие от исполнителей начала XX века (в нотации А. М. Листопадава отражено двух-трёхголосие) современные поют на два голоса. Из 17 стихов поэтического текста почти в неизменном виде сохранилось 10. Отсутствуют мотивы о жизни на чужой стороне (6 стихов).

Интересным образцом свадебной песни является «Зелененький огирочок»¹². Стиль протяжного распева со вставными частицами («же», «тай»), типичные формы мелодического развития (слитное поступенное движение, секундовые опевания, плавные волнообразные покачивания) и композиция со срединным сцепляющим запевом (черты, характерные и для других свадебных песен) сближают её с внеобрядовыми лирическими. Особенность напева состоит в ямбической ритмизации:

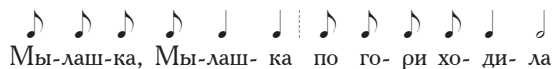


Обращает на себя внимание быстрый темп ($\text{♩} = 120$) и высокая tessitura звучания песни (диапазон от f^1 до c^2). В современных записях свадебных песен преобладают темпы в пределах от 72 до 96 четвертных в минуту. Высокая tessitura (g^1-d^2 , f^1-b^1) сохранилась в пении пожилых исполнительниц из слобод Волошино и Криворожье (записи 1990 и 1991 годов); другие же поют в диапазоне от f до a^1 .

Нам не удалось записать вариантов этой песни. По мелодике напев обнаруживает родство с одним из политекстовых прощальных, координирующим со стихами из трёх слоговых групп 4+4+5(4): «Тай там ходыла тай Машенька по крутий гори», «Тай там ходыла тай Маруся по кимнати», «Оддаешь мэнэ, мий батэнько, тай сам бачишь», «Тай закувала тай зозуленька в саду за двором», «Тай полэтилы голубоньки в гору лэточе»¹³.

Напев лирической песни «Котысь яблочко»¹⁴ с разными текстами (например, «Ой да ты калинушка») известен в русских и украинских селениях на Дону и вне его пределов. В этом образце наблюдаются те же отличия, что и в других записанных А. М. Листопадовым протяжных: орнаментированная мелодика, двух-трёхголосие с солирующим подголоском, достаточно высокая тесситура (с¹—с²), медленный темп.

А. М. Листопадов опубликовал две щедровки «Та на ричци, на Ердани» и «Мелашка, Мелашка»¹⁵. Те же поэтические тексты мы записывали с другими напевами в разных слободах. Напев «Мелашки» можно отнести к политекстовым. В его основе — мелодический оборот в объёме малой сексты (от субкварты до терцового тона), складывающийся из секстового (или терцового) восходящего хода и его заполнения (такие обороты типичны для местных щедровок и запевов колядок). Ритмоформула запева обычная для шестисложника:



Отличительная черта припева — зеркально-симметричная ритмизация:



Напевы, идентичные по мелодике и ритмике либо запеву, либо припеву «Мелашки», зафиксированы в разных образцах. Щедровка с текстом «А у нас на речке, а в нас на Ардани» (пример 5), записанная нами в слободе Шарпаевке по следам А. М. Листопадова, абсолютно идентична обеим частям «Мелашки» по мелодике, но отличается ритмической организацией припева:



Публикации А. М. Листопадава дают представление и об обрядовом контексте. Чрезвычайно красочно (с сохранением особенностей диалекта) собиратель описывает обход дворов под Новый год в слободе Маньково-Калитвенской: «На Меланкин день, пид Новый год, дивчата ходють щидровать. Слідом за ними бига всяка шантрапа: хлопчата та маненьки дивчата, та кричат пид викнами: “Добрий вечир! Звелить щидровать (або миланкувать)”. — “Щидруйте на здоровье!” А тодди й почина одна, яка схоче, а потим уси»¹⁶. В примечаниях к поэтическим текстам он поместил и словесные формулы («прыказки»), произносимые «по окончании пения»¹⁷.

Из дореволюционных публикаций только материалы А. М. Листопадава содержат песенные напевы и полные тексты. Тщательно выполненные нотации дают представление о следующих стилевых особенностях песен донских малороссов в записях начала XX века:

- 1) звуковысотном уровне (высокая тесситура: в лирических песнях диапазон нижнего голоса от h/b до h^1 , верхнего голоса от f^1 до c^2/es^2 ; в щедровке «Та на ричци» от f^1 до c^2 , в «Мелашке» от d^1 до b^1);
- 2) своеобразии мелодики (плавное восходящее и нисходящее движение в диапазоне квинты или сексты, «кружение» около опорных звуков; многочисленные предъёмы-вздохи);
- 3) стиле протяжного распева со вставными междометиями и частицами («ой», «ох», «же», «та», «тай», «да»), йотированием гласных, огласовками, подчёркиванием отдельных звуков;
- 4) варьировании мелодической линии голосовых партий (все примеры включают две-три строфы);
- 5) высотных версиях отдельных звуков (в качестве знаков микроальтерации использованы плюс, бемоль или бекар в скобках; отдельные разъяснения помещены в постраничных сносках);
- 6) темпе (в цифровом и словесном обозначении);
- 7) «истинной длительности [звуков] в исполнении», отмеченной цифрами над нотами, по-видимому, в связи с тем, что она противоречит выставленному тактовому размеру¹⁸;
- 8) структурной организации многоголосия («запевало» — «все»);
- 9) исполнительских приёмах (глиссандо вниз на терцию) и мелизмах (форшлагах, мордентах).

На основе наблюдений, сделанных в экспедиции 1904 года, А. М. Листопадов описал приём регистрового перебрасывания голоса: «Обращают на себя внимание характерные резкие взвизгивания на

малую септиму песенниц-крестьянок на концах запевов и песен: “Гарпына нэ гарно выводыць! Зинька ловко выкида”»¹⁹. Этот приём нашёл отражение в нотациях трёх песен: «Верба», «Котысь яблочко» и «Зелененький огирочок». Нами он зафиксирован у исполнительниц пожилого возраста преимущественно в свадебных песнях: «Я ж у тэбэ, моя нэнько, гуляла», «Мы думалы, шо вы йыхалы», «Вы, дружечки, раки» (слобода Волошино, 1990 год); «А вы, сваты, раки, раки» (слобода Криворожье, 1991 год); «Зэлэная дибровочка», «Мы думалы, шо прыйихалы», «Вы, дружечки, раки», «От стола до порога» (слобода Маньково-Калитвенская, 2000 год). Только у одной исполнительницы (слобода Кудиновка, 1993 год) данный приём отмечен в протяжных лирических песнях («Ой, з-за горы, из-за тучи возы рыпальць йдуче», «Ой, туман яром, мороз долыною», «Зывся сывый голубочок»).

Конечно, в оформлении нотаций начала XX века ещё не применялся «графический ранжир слогоритмических звеньев, позволяющий показать структурные закономерности песни»²⁰. Тем не менее, в одной нотной записи — «уличной» «Покотю я тарилочку»²¹ — А. М. Листопадным верно отражено композиционное строение стиха и напева. По строению мелострофы (AABV) она является типичным образцом хороводной песни. В отношении поэтических текстов можно отметить, что в четырёх песнях они изложены построчно («Густый терен», «Покотю я тарилочку», «Та на ричци», «Мелашка»), в пяти остальных — по стихам («Сады», «Верба», «Котысь яблочко», «Зелененький огирочок», «Була зыма»). Но во всех текстах отмечены междустрофные повторы стихов.

Сопоставление записей начала XX века с современными позволяет говорить о некоторых очевидных изменениях. Они касаются, во-первых, потерь в репертуаре, так как из записанных А. М. Листопадным в слободе Маньково-Калитвенской восьми песен повторно зафиксированы три («Сады», «Густой терен», «Верба») и два поэтических текста с другими напевами («Та на ричци», «Мелашка»). Во-вторых, претерпели сокращение поэтические тексты. В-третьих, наблюдается некоторое упрощение мелодики и изменение стиля внутри-слогового распева.

Пример 1. «Ой, сады мои, сады»

$\text{♩} = 66$
Одна

1. Ой, са-ды мо - и са - ды са - ды ээ - лэ - нэ - ныки -

$\text{♩} = 66$
Все

ра - но жи цви - лы жи

ра - но цви - лы жи

тай по - здно жи (й)о - па - да...

тай по - здно жи (й)о - па - да...

(й)о - па - да(а) лы

(й)о - па - да - лы

1. Ой, сады мои, сады, сады элэнэньки,
Рано жи цвилы жи, тай поздно жи (й)опада... (й)опадады.
2. Рано цвилы тай поздно, й поздно (й)опадады.
Любыв мылой(и), тай сейчас спокыда... й спокыдае.
3. Любыв мылуй, тай сейчас, ой, сейчас спокыдае.
Мымо жи ходэ, (й)а до мэнэ жи нэ захо... й нэ заходе.
4. Эх, мымо ходэ, тай до мэ... до мэнэ й нэ заходе,
Хоть и зайдэ жи, тай нэдовго, ой, гостю... тай гостюе.
5. А хочь и зайдэ, тай нэдо... нэдовго й гостюе.
Одну жи ночку жи тай со мною жи протоску... протоскуе.
6. Э, чуть на зорьке та стало, стало заниматься,
Став мий мылуй тай домой собыра... собыраться.
7. Став мий мылуй тай домой, домой собыраться,
Став мий мылуй тай мэни жи сознава... сознаваться.
8. Став мий мылуй тай мэни, мэни сознаваться:
– Эй, прощай, мыла, тай любов дорога... дорогая.
9. Прощай, мыла, тай любов, любов дорогая,
Есть у мэнэ тай отэць, мать родна... мать родная.
10. Есть у мэнэ тай отэць тай мать родная,
Есть у мэнэ тай жена жи молода... молодая.

Полевая запись Т. А. Карташовой и И. Пазюк в сл. Волошино Миллеровского р-на в 1990 г. Исп.: М. С. Колесникова, 1938 г. р., Н. Д. Томилина, 1926 г. р., А. Д. Колесникова, 1932 г. р., А. Т. Шапошникова, 1926 г. р., И. М. Шапошников, 1922 г. р., В. С. Колесников, 1929 г. р. Архив лаборатории народной музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (далее – Архив ЛНМ). ПМ 2026/2306 № 47.

Пример 2. «Ой, да ты вэрба, та ты, вэрба»

♩ = 66

Одна Две Все

Ой, да ты вэ-рба, та ты вэ-рба, та ты ку-д-ря - ва - я,



1. Та ты вэрба, ты вэрба, та ты кудрявая жи,
Та ты кудрявая жи, кучерявая.
2. Та ты кудрявая, та кучерявая.
Та тай колы ж ты взойшла, колы выросла?
3. Та тай колы ж ты взойшла, та колы выросла?
Та я висною взойшла, летом выросла.
4. Та я висною взойшла, та летом выро(йо)сла,
Та на крутой бэрэжок вода вынэсла.
5. Та на крутой бэрэжок та вода вынэ(е)сла.
Та на крутой бэрэжок шей на желтой песок.
6. Тай а на жёлтом песку та скорынылася,
Та на высокий забор похылылася.
7. Та на высокий забор похылылася.
Та там сы(йи)дила вдова та позно с вэчеру сама.
8. Та там сыдила вдова позно с вэчеру сама.
Та зажигала свичу та воску алоу.
9. Та зажигала свичу та воску алоу.
Та дожидала парня, та парня бравого.
10. Та дожидала парня, та парня бравого,
Та парня жи бравого шей румяного.

Напев: полевая запись автора в слободе Маньково-Калитвенской Чертовского района в 2002 г. Исп.: К. Е. Патрасенко, 1931 г. р., Е. Ф. Лукашева, 1931 г. р., Н. П. Сыпченко, 1932 г. р. Архив ЛНМ. КМ-44 № 18.

Поэтический текст: полевая запись автора в слободе Терновой Миллеровского района в 1993 г. Исп.: К. С. Зацаринская, 1912 г. р., А. С. Ладыгина, 1915 г. р. Архив ЛНМ. КМ-4 № 9.

Пример 3. «Заглядае пизно в воду»

$\text{♩} = 72$

Одна

1. За - гля - да - е пи - зно в во - ду,

Все

та за - гля - да - е э та пи - зно в во - ду,

та нэ - ма зи - мы, нэ - ма лё - ду.

1. Заглядае пизно в воду,
Та заглядае э та пизно в воду,
Та нэма зимы, нэма лёду.
2. Нэма зимы, нэма лёду,
Та нэма зимы, эй, та нэма лёду,
Та нэма дивки пэрэводу.
3. Нэма й дивки пэрэводу.
Та пэрэбрэла э як дви риченьки,
Та щей половину става.
4. Та щей половину става.
Та нэ ввудь мэнэ, э козаченько,
Та нэ ввудь мэнэ тай у славу.

Полевая запись А. Аносовой, Е. Захарченко, А. Чистяковой в хут. Нижне-Макеевском Тарасовского р-на в 1999 г. Исп.: М. С. Давиденко, 1941 г. р., К. С. Стороженко, Н. М. Кобыляцкая, 1943 г. р., А. М. Матвиенко, 1940 г. р. Архив ЛНМ. КМ-32 № 10.

Пример 4. «Ой, густый тэрын, ой, да проломаю»

♩ = 56

Одна *Две Все*

1. Ой, гу - сты - (й)и тэ - ры - н, ой, да про - ло - ма - ю,

тай лы - стя жи пра(йа) го - р - ну.

♩ = 90

Одна

2. Лы - стя про - го - рну,

♩ = 52

Все

та яй до сво - е - й(и), ой, до ри-дной нэ - ньки

та в го - сто - нь - ки жи пи-(и) - ду.

1. Ой, густый(и) тэрын, ой, да проломаю,
Тай лыстя жи пра(йа)горну.

2. Лыстя прогорну,
Та я й до своей(и), ой, до ридной нэньки
Та в гостоньки жи пи(и)ду.
3. В гостоньки жи пиду,
Та дэ я, млада, жи ой, да спочивала,
Тай крыныця жи ста(йа)ла.
4. Крыныця стала,
Та выйшла жи маты жи, ой, да воды браты,
Тай слизок на(йа)брала.
5. Слизок набрала,
Тай выйшла жи маты, ой, да из кимнаты,
Тай голос по(йо)дае.
6. Голос подае:
– Тай нэвисточки жи, мо(й)и голубочки,
Тай слухайтэ жи вы мэнэ.
7. Слухайтэ жи вы мэнэ,
Та шось у(ю) нашому, ой, да (й)у садочку
Тай за пташечка й(и) куе?
8. За пташка куе,
– Та той нэ(е) пташка жи, ой, да курипашка,
Тай то ваша жи до(йо)чка.
9. То ваша дочка,
Тай она жи в щасти жи, ой, да родылася,
Тай роскошна жи взро(йо)сла.
10. В розкошах выросла,
Тай на чужую, ой, да сторононьку
Тай она жи за(йа)миж пишла.

Полевая запись автора в сл. Маньково-Калитвенской Чертковского р-на в 2002 г. Исп.: Е. Ф. Лукашева, 1931 г. р., К. Е. Патрасенко, 1931 г. р., Н. П. Сыпченко, 1932 г. р. Архив ЛНМ. КМ-34 № 1.

Пример 5. «А у нас на речке, а в нас на Ардани»





А у нас на речке, а в нас на Ардани.

Припев: Щедрый вэчир, добрый вэчир
Добрым людям на здоровья.

Прышла Божа Маты рызу баниты.

Та и выбанила, та и вытрепала.

Повэсыла на ялынку, на тонэсеньку талынку.

Прылэтилы ангелята, взялы рызу на крылата.

Та понэслы рызу по-над нэбэсамы.

Полевая запись автора в сл. Шарпаевка Тарасовского р-на. Исп.: М. В. Толкунова, 1923 г. р., П. Ф. Горелова, 1929 г. р. Припев исполняется после каждого стиха. Архив ЛНМ. КМ-13 № 12.

Примечания

- ¹ В XVII – начале XX века малороссами называли украинцев – выходцев из Малороссии.
- ² Записи народных песен в 1904 г. А. М. Листопада: С приложением 30 песен: Приложение II: Песни донских малороссов [поэтические тексты] // Труды Музыкально-этнографической комиссии Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. – М., 1911. – Т. 2. С. 357–360; Народные песни, записанные А. М. Листопадным в 1904 г. II: Песни донских малороссов [напевы] // Там же. С. 8–11. № 1–9.
- ³ Записи народных песен в 1904 г. А. М. Листопада... С. 349.
- ⁴ Листопадов А. М. Собрание народных песен на Дону и моя работа // Листопадов А. М. Песни донских казаков. – М., 1949. – Т. 1. Ч. 1. С. 20.

- ⁵ Кастальский А. А. Основы народного многоголосия. — М., 1948. — С. 29.
- ⁶ Нами использованы материалы фольклорных экспедиций 1990–2002 годов, участниками которых были автор и студенты Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова. Они проводились в наиболее старых по времени основания поселениях малороссов (вторая половина XVIII — начало XIX века), расположенных компактно на землях трёх бывших округов Области войска Донского: Донецкого, Миусского и Сальского. В соответствии с современным административно-территориальным делением они относятся к Белокалитвенскому, Миллеровскому (слободы Волошино, Криворожье, Кудиновка, Терновая, Титовка, Мальчевская и другие); Тарасовскому (слободы Дячкино, Шарпаевка, хутор Нижне-Макеевский, посёлок Тарасовский и другие); Чертковскому (слобода Маньково-Калитвенская); Родионово-Несветаевскому и Сальскому (село Ивановка и другие) районам Ростовской области.
- ⁷ Записи народных песен в 1904 г. А. М. Листопадава... С. 357; Народные песни, записанные А. М. Листопадным в 1904 г... С. 8. № 1.
- ⁸ Записи народных песен в 1904 г. А. М. Листопадава... С. 358; Народные песни, записанные А. М. Листопадным в 1904 г... С. 9. № 3.
- ⁹ «Пизно» означает «поздно».
- ¹⁰ Записи народных песен в 1904 г. А. М. Листопадава... С. 359; Народные песни, записанные А. М. Листопадным в 1904 г... С. 10. № 6.
- ¹¹ Записи народных песен в 1904 г. А. М. Листопадава... С. 357–358; Народные песни, записанные А. М. Листопадным в 1904 г... С. 8–9. № 2.
- ¹² Записи народных песен в 1904 г. А. М. Листопадава... С. 359; Народные песни, записанные А. М. Листопадным в 1904 г... С. 10. № 5.
- ¹³ См.: Карташова Т. А. Особенности свадебных песен донских малороссов // Фольклор: Современность и традиция: Материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой. — М., 2004. — С. 356. Пример 4.
- ¹⁴ Записи народных песен в 1904 г. А. М. Листопадава... С. 358; Народные песни, записанные А. М. Листопадным в 1904 г... С. 9. № 4.
- ¹⁵ Записи народных песен в 1904 г. А. М. Листопадава... С. 360; Народные песни, записанные А. М. Листопадным в 1904 г... С. 11. № 8, 9.
- ¹⁶ Записи народных песен в 1904 г. А. М. Листопадава... С. 360.
- ¹⁷ Там же. С. 360.
- ¹⁸ Народные песни, записанные А. М. Листопадным в 1904 г... С. 8, сноска 1.
- ¹⁹ Листопадов А. М. Записи народных песен в 1904 году // Листопадов А. М. Песни донских казаков. — М., 1954. — Т. 5. С. 13–14.
- ²⁰ Донские казацкие песни: Сборник песен / Сост., нотирование, вступ. ст., примеч. и коммент. Т. С. Рудиченко. — Ростов н/Д, 2006. — С. 4.
- ²¹ Народные песни, записанные А. М. Листопадным в 1904 г... С. 11. № 7.

**Проблемы отечественной науки
в фольклористическом наследии Ф. В. Тумилевича
(к 100-летию со дня рождения)**

Фигура Фёдора Викторовича Тумилевича в панораме отечественной фольклористики стоит несколько особняком. Во-первых, потому что он изучал преимущественно культуру одной этнической группы — казаков-некрасовцев, сохраняя верность «своей» теме на протяжении всей жизни; во-вторых, в силу того, что не поддерживал длительных контактов с коллегами, не оставил учеников (кроме жены и дочери), которые продолжили бы его дело. Сложная личная судьба повлияла на его отношение к окружающим, выработала привычку к осторожности. По сути, он доверял лишь своим близким¹.

Фёдор Викторович Тумилевич (Шишканов)² — уроженец села Канаевка Городищенского района Пензенской области. В 1946 году в Московском государственном университете защитил кандидатскую диссертацию на тему «Лирические песни казаков-некрасовцев» (учёная степень кандидата филологических наук утверждена в январе 1947 года). Работал преподавателем Ростовского государственного педагогического института и доцентом Ростовского государственного университета (1958–1965).

Число опубликованных работ Ф. В. Тумилевича, по данным Н. В. Калиничевой, двадцать³. Восемь из них представляют собой книги, содержащие тексты различных жанров фольклора Дона и казаков-некрасовцев. При этом дважды издавался фольклор о Великой Отечественной войне (1945, 1947), четырежды — в разном составе сказки (1945, 1947, 1958, 1961) и дважды — песни (1947). Помимо статей, сопровождавших публикацию записей, исследователем подготовлено несколько самостоятельных работ, часть которых увидела свет в литературно-художественном журнале «Дон». Основные труды созданы Ф. В. Тумилевичем в 1940–1960-е годы (уточнённый мной список трудов Ф. В. Тумилевича приводится в приложении). В 1970-е годы он также выступал с публичными лекциями об отражении в донском фольклоре образов вольнолюбивых атаманов — Ермака и Степана Разина.

Заслуга Ф. В. Тумилевича состоит прежде всего в том, что он оставил потомкам объёмный корпус слуховых и магнитофонных записей — свыше двух тысяч поэтических текстов (2190)⁴. Лишь около пятой их части (421) опубликованы при его жизни. Большинство записей выполнено от казаков-некрасовцев — переселенцев первой волны (1912–1913).

Музыкальные записи от некрасовцев в 1940-е годы осуществили также А. М. Листопадов (38 песен), опубликовавший их в пятитомном собрании «Песни донских казаков» (1949–1954)⁵, и Т. И. Сотников (46 песен, из которых 22 вошли в сборник «Русские народные песни казаков-некрасовцев»)⁶.

И. К. Свиридова, Е. Т. Аракельян, В. Н. Медведева, А. Н. Иванов, Н. Г. Денисов, Т. Н. Абрамова и многие другие, как и экспедиции учреждений (музеев, вузов, научно-исследовательских институтов), работали преимущественно с переселенцами второй волны (1962).

Часть звукозаписей Ф. В. Тумилевича, относящихся к периоду 1960-х — начала 1970-х годов, по инициативе Е. В. Гиппиуса была скопирована в фонд Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР⁷, что сделало доступными для ознакомления образцы, хронологически наиболее близкие ко времени переселения в Россию второй большой партии некрасовцев (1962).

Благодаря подготовленным и изданным Ф. В. Тумилевичем сборникам общественным достоянием стали уникальные пласты фольклора, представленные песенными и прозаическими жанрами (преданиями, сказками). Ему принадлежит пальма первенства в открытии и описании в 1940-е годы (по-видимому, в 1946–1947 годах) памятников письменной культуры, в частности, письменной истории Войска Игната Некрасова (от исхода с Дона до возвращения в Россию) и Заветов Игната. Он также зафиксировал бесценное свидетельство о Книге войсковой, которую вели некрасовцы, сходной по форме и содержанию с сибирскими летописями XVII века, фактически указав на возможность существования летописания на Дону⁸ (полный текст документа без профессионального комментария опубликован лишь в 2010 году)⁹.

В своих исследованиях учёный стремился создать целостное представление о социально-историческом феномене казаков-некрасовцев и их культуре, о чём свидетельствуют этнографические и исторические работы¹⁰. Вследствие этого представители разных наук, в дальнейшем

обращавшиеся к некрасовскому традиционному наследию, вынуждены были учитывать мнение Ф. В. Тумилевича по самым разным вопросам, подтверждая или опровергая его выводы и предположения. Наиболее обсуждаемыми стали вопросы:

- об особенностях расселения и жизнедеятельности некрасовцев на Кубани;
- о роли некрасовцев в формировании кубанского казачества и кубанских традиций;
- о происхождении дунайской и «майноской» ветвей казаков-некрасовцев;
- о консервации или трансформации пластов фольклора, унесённых с Дона;
- о характере динамических изменений традиции в условиях иноэтнического окружения;
- о наличии или отсутствии в традиционной культуре некрасовцев турецких влияний;
- о направленности развития казачьей традиции на Дону и в местах переселения;
- о соотношении стилистики некрасовских и донских песен (включая вопросы многоголосия);
- об устных и письменных источниках по истории и культуре казаков-некрасовцев и проблемах их использования;
- о правомерности реконструкции культуры донских казаков рубежа XVII–XVIII веков на основе изучения традиции казаков-некрасовцев.

Разумеется, есть и другие вопросы, не получившие пока должного освещения.

Ограниченные рамки статьи позволяют остановиться лишь на тех положениях трудов отечественных учёных, которые сформулированы в связи с изучением песенного фольклора казаков-некрасовцев.

В статье, предваряющей публикацию песен казаков-некрасовцев с озера Майнос, Ф. В. Тумилевич высказал целый ряд важных суждений¹¹. В некрасовском песенном наследию он выделил три пласта: песни, созданные некрасовцами; песни русские и донские XVII века, занесённые некрасовцами в Турцию; песни поздние, перенятые от русских переселенцев в Турции (возникшие в России и на Дону в XVIII, XIX и начале XX века)¹². Тем самым исследователь не отрицал, как это нередко ему приписывается, динамических изменений традиции.

Он считал, что предки некрасовцев занесли на Кубань все основные жанры русской поэзии XVII века, впервые обнаружив гипотезу о донских истоках казачьей традиции на Кубани и формировании её до прихода туда черноморских казаков.

Создание некрасовцами новых песен «об Игнате», «под Игната», беседных, служивых является свидетельством становления самостоятельной традиции, отличной от донской.

Нельзя признать вполне справедливым замечание собирателя об отсутствии у некрасовцев календарной обрядовой поэзии. Он объяснял это тем, что до возвращения в Россию некрасовцы не занимались земледелием¹³. Календарные обрядовые жанры, как мы знаем, известны не только земледельцам, но и промысловикам (рыболовам, охотникам), правда, представлены они, как и в случае с некрасовцами, иными, нежели в общинах земледельцев, разновидностями.

Продуктивным периодом, когда была создана основная часть собственно некрасовских песен (исторического содержания), Ф. В. Тумилевич считал первую половину XVIII столетия, то есть период образования войска на Кубани. Во второй половине XVIII века, по его предположению, у некрасовцев большое распространение получили песни бытовые и солдатские, а число исторических сократилось.

Поздние влияния учёный связывал с разного рода заимствованиями от переселенцев, прежде всего из Добруджи. Этот процесс «осовременивания» фольклора некрасовцев Майноса протекал в Турции до начала XX века и продолжился после переселения в Россию. Такое понимание трансформации традиции не свидетельствует в пользу рассуждений о её замкнутости. В то же время, основываясь на рассказах некрасовцев об обособленности их общины от турок и на собственных наблюдениях о речи и словесных жанрах, он высказал мысль об отсутствии в фольклоре некрасовцев иноэтнических влияний, сохранении ими в неприкосновенности пластов русской культуры рубежа XVII–XVIII веков.

Исходя из этого тезиса, Ф. В. Тумилевич и его последователи развивали идею консервации традиций в старообрядческой общине казаков-некрасовцев, а саму эту традицию рассматривали как ретроспекцию донской, времени ухода некрасовцев с Дона¹⁴. Таким образом, она послужила благодатной почвой для всякого рода реконструкций.

Так, Т. И. Сотников в предисловии к сборнику «Русские народные песни казаков-некрасовцев» охарактеризовал особенности песен-

ного фольклора¹⁵, отметив, что песни «в большинстве старинного происхождения»; «в них нет никаких следов турецких влияний»; они сохранились в том виде, «в каком пелись на Дону в момент их переселения в Турцию», вследствие чего музыка казаков-некрасовцев «ближе к русским песням средней России, чем к донским песням XIX и начала XX века»¹⁶.

На основании этого наблюдения Т. И. Сотников делает вывод о том, что особенности, отличающие музыку донских казачьих песен, «сложились после ухода некрасовцев с Дона», так как «некрасовцы не знают многоголосного пения. Однородный хор поет всегда в унисон, смешанный хор — в октаву»¹⁷. Таким образом, им была выдвинута гипотеза об отсутствии на Дону к моменту исхода некрасовцев развитого многоголосия. В статье 1963 года Т. И. Сотников особо останавливается на «безосновательной», по его мнению, критике этого положения Е. В. Гиппиусом¹⁸, не приняв во внимание то, что предметом и целью критики были изъяны методологии¹⁹.

Е. Т. Аракельян в небольшой брошюре просветительского характера «О музыкальной культуре казаков-некрасовцев» обозначил возможные направления этих реконструкций: «Песни казаков-некрасовцев раскрывают перед нами путь в изучении таких важнейших вопросов русской народной музыки, как формирование многоголосия, лада, ритмики, стихосложения. Песенное наследие некрасовцев дает богатейший материал для определения возраста отдельных песен, что представляет также большой интерес для фольклористики»²⁰.

В наши дни А. Н. Иванов, подготовивший к изданию свод казачьего эпоса, опирающийся в значительной части на некрасовские записи, пошёл дальше. Он исходит из того, что сопоставление вариантов некрасовских и донских былинных песен даёт возможность реконструкции процесса распевания казаками эпического текста, что также методологически уязвимо, поскольку невозможно доказать, что какая-либо из форм эпоса (декламационная или кантиленная) является первичной, и, напротив, многочисленны примеры их сосуществования даже в рамках одной традиции.

Некоторые вопросы концептуального характера были поставлены в небольшой конспективной статье А. М. Листопада «Песни казаков-некрасовцев»²¹, увидевшей свет в 1953 году, но написанной, по сообщению Т. И. Сотникова, в 1946 году²².

Говор казаков-некрасовцев А. М. Листопадов характеризовал как «подлинный донской казачий», а песни как «донские старинные», выдвинув тезис о сопоставимости традиций некрасовцев первой переселенческой волны (1912–1913)²³ с донскими говорами и песнями, хотя и в одном, и в другом им отмечен собственный вклад некрасовцев. Он также высказал мнение о большей близости песенных текстов и меньшем сходстве напевов. Интересно суждение собирателя о чертах деградации в традиции некрасовцев, которую он видел в том, что донская мелодика в песнях некрасовцев утратила свою подвижность. Впрочем, на этом предположении он не настаивал²⁴. По этому вопросу с ним полемизировала И. К. Свиридова, хотя под подвижностью мелодики они совершенно очевидно имели в виду разные вещи²⁵.

А. М. Листопадов указывал и на неизбежность влияний в условиях иноязычного окружения. Он также утверждал, что язык и фольклор казаков-некрасовцев не остались в том виде, в каком они находились в момент ухода, а изменялись, развивались²⁶.

Как видим, корифей донской фольклористики оказался, несмотря на не столь уж глубокое знакомство с традицией казаков-некрасовцев, более проникательным и менее уязвимым в части методологического подхода, так как стоял на позициях историзма.

И. К. Свиридова, а позднее В. Н. Медведева выразили несогласие с мнением Ф. В. Тумилевича и А. М. Листопадова об отсутствии в фольклоре казаков-некрасовцев турецких влияний²⁷. В. Н. Медведева назвала такой взгляд «односторонним» и указала на один из его источников – труды филологов, напрямую ссылаясь на работы Ф. В. Тумилевича²⁸. По её наблюдению, подобные суждения, которые были некрасовцам хорошо известны, оказали на них влияние, закрепив в сознании мысль об исключительности их роли хранителей древней русской культуры.

Краткое рассмотрение проблем отечественной науки, нашедших своё предварительное апробирование в наследии Ф. В. Тумилевича, позволило зримо представить широту их спектра, а также показать нерешённость части из них, выявить противоречия в методологии, необходимость её выверенности.

Известные противоречия во взглядах на направленность процессов в некрасовской традиции (трансформация/деградация), на оценку её открытости или закрытости к иноэтническим влияниям, разногласия в характеристике стилистики музыкального компонента песен (на-

личие или отсутствие многоголосия, распевание текста) обусловлены как различием научных позиций и используемых для описания явлений терминов (как в случае с многоголосием), так и тем, что представления первопроходцев изучения музыкально-поэтического фольклора казаков-некрасовцев (А. М. Листопадава, Ф. В. Тумилевича, Т. И. Сотникова) формировались на основе исследования фольклора некрасовцев, живущих в Приморско-Ахтарском районе Краснодарского края (переселенцев первой волны), в то время как Е. Т. Аракельян, А. Н. Иванов, В. Н. Медведева, И. К. Свиридова и многие другие в основном опирались на творчество некрасовцев, проживающих в Левокумском районе Ставропольского края (переселенцев второй волны)²⁹.

Выявление и изучение дискуссионных вопросов и проблем, связанных с творчеством казаков-некрасовцев, показывает, сколь велико значение некрасовских традиций для развития науки и расширения проблематики исторических, этнографических и этномузыкологических исследований, оттачивания методологии науки, а также сколь масштабен вклад в науку Фёдора Викторовича Тумилевича, не только включившего в научный обиход массив этнографического, музыкально-поэтического фольклорного и богослужебного материала, но и обозначившего направления его изучения³⁰.

Приложение. Список трудов Ф. В. Тумилевича (1910–1980)

Тумилевич Ф. В., Полторацкая М. А. Фольклор Дона. — Ростов н/Д: Ростовское кн. изд-во, 1941. — 112 с.

Тумилевич Ф. В. Меч правды: Фольклор казаков-некрасовцев о Великой Отечественной войне. — Ростов н/Д: Ростовское кн. изд-во, 1945. — 54 с.

Тумилевич Ф. В. Сказки казаков-некрасовцев // Тумилевич Ф. В. Песни и сказки: Фольклор казаков-некрасовцев о Великой Отечественной войне. — Ростов н/Д: Ростовское кн. изд-во, 1945. — С. 3–54.

Тумилевич Ф. В. Песни и сказки. Фольклор казаков-некрасовцев о Великой Отечественной войне. — Ростов н/Д: Ростовское кн. изд-во, 1947. — 54 с.

Тумилевич Ф. В. Песни казаков-некрасовцев / Запись Ф. В. Тумилевича. — Ростов н/Д: Ростиздат, 1947. — 174 с.

Тумилевич Ф. В. Фольклор казаков-некрасовцев. — Краснодар: Кр. изд-во, 1948. — 106 с.

Тумилевич Ф. В. Песни об Игнате Некрасове // Дон. — 1948. — № 12. — С. 156–168.

Тумилевич Ф. В. Новые темы и их решение // Дон. — 1956. — № 2. — С. 223–227.

Тумилевич Ф. В. Хранители песен казаков-некрасовцев // Дон. — 1957. — № 3. — С. 180–192.

Тумилевич Ф. В. К вопросу о поэтике песен казаков-некрасовцев // Учёные записки Ростовского государственного университета, 1957. Т. LXIV: Труды историко-филологического факультета. — Ростов н/Д, 1957. — Вып. 6. С. 129–158.

Тумилевич Ф. В. Казаки-некрасовцы (К истории антифеодального движения на Дону и Кубани) // Дон. — 1958. — № 8. — С. 134–146.

[Тумилевич Ф. В.] Русские народные сказки казаков-некрасовцев. Собраны Ф. В. Тумилевичем. — Ростов н/Д: Кн. изд-во, 1958. — 269 с.

Тумилевич Ф. В. Свадебный обряд у казаков-некрасовцев // Учёные записки Ростовского государственного университета, 1958. Т. XLV: Труды историко-филологического факультета. — Ростов н/Д, 1958. — Вып. 6. С. 128–159.

Тумилевич Ф. В. За землю, за волю (Заметки литературоведа) // Дон. — 1961. — № 8. — С. 162–167.

Тумилевич Ф. В. Сказки и предания казаков-некрасовцев. — Ростов н/Д: Кн. изд-во, 1961. — 272 с.

Тумилевич Ф. В. Предания о городе Игната // Тезисы докладов научной сессии Северо-Кавказского совета по гуманитарным наукам. — Ростов н/Д, 1962. — С. 186–188.

Тумилевич Ф. В. К вопросу о сохранности и классификации песен казаками-некрасовцами // Народная устная поэзия Дона: Материалы науч.-практ. конф. — Ростов н/Д: Ростовское кн. изд-во, 1963. — С. 191–214.

Тумилевич Ф. В. Неопубликованные песни об Игнате Некрасове // Народная устная поэзия Дона: Материалы научной конференции по народному творчеству донского казачества, 18–23 декабря 1961 г. — Ростов н/Д: Изд-во Ростовского университета, 1963. — С. 125–134.

Тумилевич Ф. В. Предания о «городе Игната» и их источники // Там же. С. 315–345.

Тумилевич Ф. В. Донской эпос о Степане Разине // Литература советского Дона. – Ростов н/Д, 1969. – С. 284–322.

Примечания

- ¹ Как следует из документов личного архива Ф. В. Тумилевича (в 2010 году передан в Южный научный центр РАН, г. Ростов-на-Дону – далее ЮНЦ РАН), обнародованных Н. А. Архипенко 12 ноября 2010 года на научно-практической конференции в ЮНЦ РАН «Казачи-некрасовцы: язык, история, культура», он трижды был под следствием – в 1938, 1948, 1965 годах; в 1948 году осуждён по ст. 58 (п. 10–11) за контрреволюционную деятельность на десятилетний срок и отбыл в лагере пять лет.
- ² Тумилевич – фамилия отчима.
- ³ Доклад на вышеупомянутой конференции ЮНЦ РАН. В составленный Н. В. Калининской список включено 22 работы (в том числе две рукописи).
- ⁴ Сотников Т. И. Музыка песен казаков-некрасовцев // Народная устная поэзия Дона: Материалы научной конференции по народному творчеству донского казачества, 18–23 декабря 1961 г. – Ростов н/Д: Изд-во Ростовского университета, 1963. – С. 249.
- ⁵ Список песен см.: Листопадов А. М. Песни казаков-некрасовцев // Листопадов А. М. Песни донских казаков. – М.: Музгиз, 1953. – Т. 4. – С. 32–34.
- ⁶ Сотников Т. И. Русские народные песни казаков-некрасовцев / Записаны Т. И. Сотниковым. – М.; Л.: Музгиз, 1950. – 31 с.
- ⁷ В настоящее время они хранятся в Фонограммархиве Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, куда были переданы вместе с другими коллекциями Комиссии музыковедения и фольклора Союза композиторов РСФСР.
- ⁸ Это важно потому, что до сих пор «Повесть об Азовском осадном сидении донских казаков» считалась единственным памятником литературы донских казаков.
- ⁹ Неизвестная история донских казаков-некрасовцев // Хоперский В. П., Тумилевич-Шишканов Ф. В. О казачьем языке. Неизвестная история донских казаков-некрасовцев. Самая древняя конституция Кубанского казачьего войска (заветы Войскового атамана И. Некрасова). Азовское море – мёртвое море? – [Ростов н/Д]: Монастырский городок, 2010. – С. 30–94. В 2002 году в журнале «Музыкальная академия» Е. А. Агеевой и Н. Г. Денисовым был опубликован другой список некрасовской истории. См.: Агеева Е. А., Денисов Н. Г. Новые факты истории // Музыкальная академия. – 2002. – № 3. – С. 53–57.
- ¹⁰ См.: список трудов Ф. В. Тумилевича (публикации 1958 года).
- ¹¹ Тумилевич Ф. В. Песни казаков-некрасовцев. – Ростов н/Д: Ростовское кн. изд-во, 1947.

- 12 Там же.
- 13 Ранее подобное обоснование и хронологические границы появления календарных жанров у донских казаков были сделаны Х. И. Поповым. Принадлежность казаков-некрасовцев древлеправославию Ф. В. Тумилевич в расчёт не принимал.
- 14 Здесь нельзя не заметить противоречия тезису о трансформации традиции в Турции.
- 15 Сотников Т. И. Русские народные песни казаков-некрасовцев... С. 4.
- 16 Т. И. Сотников отметил также отсутствие инструментального сопровождения и преобладание медленных темпов.
- 17 Сотников Т. И. Русские народные песни казаков-некрасовцев... С. 4.
- 18 Сотников Т. И. Музыка песен казаков-некрасовцев... С. 258.
- 19 Гишпиус Е. В. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII – начале XIX века // Советская этнография. – 1948. – № 2. – С. 22. Заметим также, что в заселённых старообрядцами районах Дона, из которых предположительно ушли некрасовцы, в полифонической фактуре с дискантом распеваются преимущественно песни армейского репертуара.
- 20 Аракелян Е. Т. О музыкальной культуре казаков-некрасовцев (Методическая разработка в помощь лектору). – Ростов н/Д: РОО общества «Знание»; ОДНТ, 1973. – С. 27.
- 21 Листопадов А. М. Песни казаков-некрасовцев... С. 26–34.
- 22 Сотников Т. И. Музыка песен казаков-некрасовцев... С. 249.
- 23 Казаки-некрасовцы, репатрианты первой волны, поселились в Приморско-Ахтарском районе Краснодарского края.
- 24 Листопадов А. М. Песни казаков-некрасовцев... С. 31–32.
- 25 Свиридова И. К. Путешествие в прошлое // Советская музыка. – 1964. – № 7. – С. 82–87.
- 26 Листопадов А. М. Песни казаков-некрасовцев... С. 30.
- 27 Свиридова И. К. Путешествие в прошлое... С. 82.
- 28 Медведева В. Н. Казаки-некрасовцы в Турции: Этнокультурный контекст традиции // Музыка. Миф. Бытие: Сб. науч. ст. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 116.
- 29 Более длительное пребывание казаков-некрасовцев второй переселенческой волны в Турции всё ещё недооценивается.
- 30 См. также публикации по фольклору казаков-некрасовцев: Иванов А. Н. «Фёдор Тирон» в эпике казаков-некрасовцев // Сохранение и возрождение фольклорных традиций / Сост. В. Г. Смолицкий. – М.: ГРЦРФ, 1994. – Вып. 4. С. 5–28; Кауфман Н. Песни казаков-некрасовцев // Советская музыка. – 1968. – № 11. – С. 134–136; Медведева В. Н. Казаки-некрасовцы: На перекрёстке культур // Музыкальная академия. – 2002. – № 3. – С. 42–50; Неизвестная история донских казаков-некрасовцев... С. 30–94.

Материалы псковских экспедиций Пушкинского Дома в собрании Фонограммархива и публикациях Н. Л. Котиковой

Собирательская деятельность Натальи Львовны Котиковой, посвятившей всю свою жизнь записи и популяризации фольклора Псковщины, начиналась под эгидой Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР (далее — ИРЛИ). В дальнейшем многолетняя дружба и творческое сотрудничество связывали её с Б. М. Добровольским, В. В. Коргузаловым, Ф. А. Рубцовым, Ф. В. Соколовым, бывшими в разные годы сотрудниками архива. Первая экспедиция Н. Л. Котиковой в Псковскую область состоялась в 1946 году. Она проходила по плану ИРЛИ совместно с сотрудницей института А. Г. Кудышкиной, для которой это была также первая экспедиционная поездка.

Яркие и интересные записи в районе Псковского озера ещё в начале 1941 года сделал Ф. А. Рубцов в ходе экспедиции Пушкинского Дома в Ленинградскую область (северо-западная часть современной Псковской области в то время входила в её состав). В 1940-е годы записи производились с помощью фонографа на восковые цилиндры¹. После войны Ф. А. Рубцов стал заведующим Фонограммархивом и планировал продолжить обследование районов, столь богатых традиционным фольклором.

Особенно перспективным в этом отношении был Печорский район, активно обследовавшийся фольклористами в 1930-е годы, когда находился под юрисдикцией Эстонской республики². В 1946 году эта местность уже входила в состав образованной в 1944 году Псковской области³. Экспедиция 1946 года работала в деревнях Декшино и Митковицы, Старом Изборске, известных по публикациям 1930-х годов, и в самих Печорах. Среди 80 записей — лирические, свадебные, плясовые песни, плачи, припевки (частушки), стих «за здоровье военного человека», исполнявшийся слепыми бродячими певцами (по-местному — «ревунами») под окнами жителей деревень в годы Первой мировой войны⁴. Н. Л. Котикова вела полевой дневник и записывала тексты. Соответствующие тетради имеются в её рукописном собрании (реестры и вспомогательные записи к фонограммам). Поистине выдающимся собы-

тием для неё явилась встреча с талантливой народной певицей Татьяной Ивановной Каношиной из Печорского района, с которой Н. Л. Котикова продолжала работу вплоть до смерти певицы в 1958 году.

Материалы первой «разведывательной» поездки оказались очень интересными, и летом следующего года в те же районы отправляется новая экспедиция. На этот раз вместе с Н. Л. Котиковой в ней принимает участие опытная собирательница Софья Давидовна Магид, которая к этому моменту уже более двадцати лет записывала фольклор различных народов России (в первую очередь, еврейского). Н. Л. Котикова, как и в 1946 году, ведёт полевые тетради — дневник и тексты песен⁵. Собиратели вновь посещают Т. И. Каношину и записывают от неё как новые песни, так и варианты тех, что были зафиксированы в 1946 году. Затем они побывали в Пушкино-Горском и Полновском районах. Колхозные хоры деревень Сиянцина и Мишина Гора Полновского (ныне Гдовского) района исполняли свадебные опевальные песни и голошения, лирические, хороводные, плясовые и современные песни (партизанская, о Сталине и другие), припевки «под язык». Всего было сделано 82 записи.

В 1949 году Н. Л. Котикова и С. Д. Магид последний раз участвуют в псковской экспедиции Пушкинского Дома⁶. На этот раз они работают в Великолукской области, имевшей в те годы самостоятельный статус. Собиратели отмечают новый, по сравнению с севером Псковщины, репертуар: появляются живные песни. Их по-прежнему интересуют частушки как живой «современный» жанр, обладающий высокими художественными достоинствами. Н. Л. Котикова записывает сотни текстов припевок. Отныне частушка является одной из ведущих тем её собирательской и публикаторской деятельности. Можно смело сказать, что благодаря этой работе многие музыканты — композиторы и фольклористы — открыли для себя особый художественный мир русской частушки⁷.

После экспедиции 1949 года пути собирателей разошлись. С. Д. Магид более не выезжала в Псковскую область. Н. Л. Котикова в дальнейшем строит свою экспедиционную работу в Псковской области по собственному плану. Организационно-материальное обеспечение её поездок переходит в ведение Ленинградского отделения Музфонда СССР (членом Музфонда Н. Л. Котикова стала в 1950 году). В 1952–1959 годах она возвращается к записям в Печорском и других северных и центральных районах Псковской области⁸, рабо-

тает также в сопредельных районах Калининской и Новгородской областей. В 1960-е годы экспедиционные исследования проходят в основном на юге Псковской области.

В общей сложности экспедиционная деятельность Н. А. Котиковой продолжалась двадцать пять лет. Она обследовала большинство районов Псковской области, стремясь записать на магнитную ленту наиболее яркие образцы песенного и инструментального фольклора от наиболее талантливых народных исполнителей. Своими записями собирательница делилась с музыкантами, пробуждая их живой интерес к народной музыкальной культуре. Публиковать записи в форме научного сборника она не торопилась.

Напротив, в Пушкинском Доме, академическом учреждении, стремились как можно скорее подготовить научную публикацию собранного материала. С. Д. Магид составила два сборника песен: «Песни Псковщины» 1948 года (по материалам экспедиций 1941, 1946 и 1947 годов) и небольшой сборник 1949 года, в который вошли 12 великолукских образцов традиционного фольклора и 19 песен Великой Отечественной войны, записанных в псковских и великолукских экспедициях. Оба сборника остались в рукописи. Их автор была в 1950 году отчислена из штата ИРЛИ «за невыполнение годового плана» вследствие очередной идеологической «чистки» сотрудников Академии наук. В 1954 году она уходит из жизни, так и не увидев подготовленные ею публикации в печати.

Сборник «Песни Псковщины» включал в себя 120 образцов напевов с поэтическими текстами и комментарии; к большинству песен были указаны имеющиеся в более ранних изданиях варианты (некоторые песни публиковались впервые), проводился сравнительный анализ напевов и текстов с ранее опубликованными. В сборник вошло большинство записей 1941 (Ф. А. Рубцов), 1946 (А. Г. Кудышкина и Н. А. Котикова) и 1947 (С. Д. Магид и Н. А. Котикова) годов. Нотации песен были сделаны сотрудниками Фонограммархива А. Г. Кудышкиной и С. Д. Магид, а также композитором В. А. Маклаковым. Кроме того в сборник вошли поэтические тексты, записанные в полевых условиях и переписанные Н. А. Котиковой⁹.

Судьба сборника как авторской работы оказалась несчастливой. Когда в 1950 году С. Д. Магид была вынуждена покинуть ИРЛИ, она забрала из Фонограммархива его беловую рукопись. Можно предположить, что позже она продолжала работать над сборником, планируя

включить в него и новые материалы, которые уже в 1950-е годы записала Н. Л. Котикова. Во всяком случае, в сборнике Н. Л. Котиковой «Народные песни Псковской области» (1966) опубликована нотация С. Д. Магид песни «Ой, не пой соловей», записанной в 1952 году Н. Л. Котиковой от Т. И. Каношиной¹⁰. В предисловии «От составителя» Н. Л. Котикова упоминает о том, что работа С. Д. Магид над сборником не была завершена вследствие смерти автора и при этом указывает, что его рукопись «хранится в Фонограммархиве ИРЛИ АН СССР»¹¹. Однако в Фонограммархиве в папке с материалами С. Д. Магид в настоящее время находится переплетённая рукопись другого сборника — великолукского (1949)¹². Сборник «Песни Псковщины» (1948) представлен лишь пустыми папками — обложками трёх томов¹³.

Для уточнения истории рукописи великолукского сборника, как, очевидно, и той, которая отсутствует в данной папке, важно обратить внимание на то, что сбоку, справа от оглавления, первые 12 номеров (образцы традиционного фольклора Великолукской области) отмечены фигурной скобкой, а слева карандашом сделана надпись (почерк Н. Л. Котиковой): «В. Лукская экспедиция 1949 г. Черновики уничтожены. III. 1957». Эта запись свидетельствует о том, в марте 1957 года Н. Л. Котикова просматривала эти материалы и констатировала отсутствие (уничтожение) черновиков, что, при наличии белой рукописи, было обычной практикой того времени. Полевые материалы, сданные в 1950 году в архив Рукописного отдела ИРЛИ, представляют собой лишь перебелённые тексты. В связи с этим, подлинники полевых тетрадей Н. Л. Котиковой, сохранившиеся в её личном архиве, приобретают особую ценность.

Долгое время местонахождение рукописи первого псковского сборника С. Д. Магид — «Песни Псковщины» (1948) — было неизвестно. Только в 1978 году наследники передали её вместе с другими рукописями исследовательницы в Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Российская национальная библиотека), где она хранится и поныне¹⁴.

Н. Л. Котикова начинает публиковать записи псковского фольклора лишь в конце 1950-х годов. Один из первых составленных ею сборников, где имеются традиционные песни Псковщины, вышел в 1958 году и был предназначен для сельской самодеятельности¹⁵. Вслед за сборником «Гдовская старина» (1962), отразившим репертуар прославленного коллектива села Подолесье Гдовского района¹⁶,

Н. Л. Котикова готовит большую публикацию, в которую она включила лучшие записи фольклора северных и центральных районов Псковщины — прежде всего, свои записи 1950–1960-х годов. Отбирая материал для издания, Н. Л. Котикова обратилась также к фонографическим записям 1946 и 1947 годов, сделанным ею в экспедициях Пушкинского Дома. Записи Пушкинского Дома составляют в публикации Н. Л. Котиковой около 30 % от общего числа представленных в нём песен и наигрышей. Сборник вышел в 1966 году¹⁷.

При подготовке нотаций напевов перед составительницей встала непростая проблема. Расшифровывать записи с восковых валиков заново в те годы было нежелательно, поскольку процесс расшифровки требует их многократного прослушивания, а каждое новое воспроизведение фонограммы на восковом носителе ухудшало её качество. Магнитных копий фонографических записей, которые помогли бы решить эту проблему, в те годы ещё не было. Поэтому составительнице пришлось воспользоваться расшифровками двадцатилетней давности, включёнными в незавершённый сборник С. Д. Магид. При этом Н. Л. Котикова провела контрольное прослушивание всех записей — это подтверждается наличием дополнений, вписанных её рукой в реестровый журнал, и характером редакторской правки нотаций песен. Поскольку авторы конкретных нотаций не были указаны в беловой рукописи сборника С. Д. Магид, а черновики, по которым можно было бы установить авторство расшифровок, выполненных в 1940-е годы сотрудниками Фонограммархива, не сохранились, Н. Л. Котиковой пришлось сделать в разделе «Примечания» соответствующую оговорку¹⁸.

Чтобы яснее представить себе, какая часть псковской фонографической коллекции, записанной экспедициями Пушкинского Дома, представлена в сборнике Н. Л. Котиковой, сравним опубликованные ею материалы с теми, что были подготовлены в 1948 году С. Д. Магид. Рукопись сборника С. Д. Магид «Песни Псковщины» отражает результаты псковских экспедиций ИРЛИ достаточно полно. Из 82 записей 1947 года для публикации отобрано более 70, из фонограмм 1941 и 1946 годов используется более половины, дополняя основной массив записей 1947 года (например, варианты лирических песен в исполнении Т. И. Каношиной). Н. Л. Котикова же, напротив, в своей итоговой публикации использует только те образцы записей 1940-х годов, которые не удалось повторить в последующие

годы, либо те, что с её точки зрения представляют собой наибольшую художественную ценность. Поэтому их, по сравнению с рукописью С. Д. Магид, значительно меньше — чуть более половины псковского фонографического собрания, причём не все из них совпадают со сборником С. Д. Магид. Н. А. Котикова особо ценила каждый мастерски спетый вариант исполнения — один миг жизни песни в устной традиции. Согласно своему принципу, сложившемуся в годы самостоятельной собирательской практики, она отбирает «лучшие песни от лучших исполнителей», стремясь одновременно представить саму традицию во всём многообразии жанров и полноте репертуара в рамках каждого жанра.

Сборник, составленный С. Д. Магид, — академическая публикация, причём она хранит в себе типические черты времени (в начальном разделе представлены песни о И. В. Сталине и Великой Отечественной войне, частушки как «современный» жанр с текстами на злободневную тему). Особое внимание уделяется балладе (№ 12, 15, 16), в корпусе публикации присутствуют также редкие находки: «нищенский» стих (№ 110), необычный текст «байки» (№ 20), песни, записанные или упомянутые в своё время А. С. Пушкиным (например: «В отца, в матери было девять сынов», «За морем синичка не пышно жила»). Характерной особенностью изложения поэтических текстов является передача диалектного звучания слова: «расшумелись комари»; «продай, баба, лимяши»; «часал милый кудерцы»; «не вздыхай-ка тижало»; «если». Составительница стремится включить максимальное количество музыкально-поэтических строф песни, чтобы дать более полное представление о многоголосии, показать варьирование в процессе исполнения.

Основной корпус составляют лирические, хороводные, плясовые и свадебные песни, имеется также колядка. В разделе лирических песен привлекает внимание подбор вариантов одной песни из разных деревень, а также вариантов, записанных в 1946 и 1947 годах от одной певицы — Т. И. Каношиной. Вместе с тем такой важный для местной традиции жанр, как плач, представлен только одним образцом из нескольких записанных, свадебные же голошения отсутствуют вовсе, свадебные песни даются вне хода свадебной игры.

Нотации песен явно несут на себе отпечаток руки разных авторов, что ярче всего проявляется в разнородном подходе к тактировке сходных по слогоритмике и метрике образцов. Сравним тактировку двух вариан-

тов исполнения Т. И. Каношиной песни «Не одна в поле дорожка» (соответственно № 38а и № 38б) в записях 1946 и 1947 годов (схема 1).

Схема 1. Варианты слогоритмических периодов (№ 38а и 38б)

№ 38 а						
	Не од_на_	я в по_ле	до_	ро...	да до_ро_	жка, да
	Что и та_	я сня_жком	за_	па...	эх, за_па_	ла.

№ 38 б						
	Не о_дна_	я в по_ле	до_	ро...	эх, до_ро_	жка, да
	Что и та_	я сня_жком	за_	па...	да за_па_	ла.

Тактировка варианта № 38а выполнена вне акцентного строения слогоритмического периода и подчёркивает его структурное деление. Автор нотации № 38б строит тактировку на основе акцентности, причём пытается отразить акценты не только на уровне слогоритмики, но и «исполнительские» акценты, а также попевоочное строение напева.

Перечисленные особенности рукописи сборника С. Д. Магид указывают на незаконченность редакторской работы над ним (требуется уточнение и дополнение), а также и на необходимость продолжения самой полевой работы. Очевидно, что данный сборник является оформленным в виде публикации «отчётом» о первоначальном этапе осмысления традиции, недаром составительница предполагала продолжить свою работу над рукописью.

Напротив, сборник Н. Л. Котиковой 1966 года создаётся как итог её многолетней собирательской работы в центральных и северных районах Псковской области. Он также построен по жанровому принципу. Составитель выделяет материалы, записанные в Печорском районе, в отдельный раздел. Именно в этом районе, где разрушение народной традиции волею судеб отодвинулось почти на 20 лет по сравнению с соседними районами бывшей Псковской губернии, народная культура сохранилась в наибольшей полноте. По количеству песенных образцов печорский раздел занимает ровно полови-

ну всего песенного собрания. Вторую половину составляют записи в основном из северных и центральных районов области. В этом разделе немало вариантов печорских песен. Они расширяют и дополняют представление о традиции ансамблевого и хорового исполнительства. В третьем разделе представлены 48 инструментальных наигрышей из различных районов; здесь отобраны наиболее яркие в музыкальном отношении образцы.

Материалы Пушкинского Дома привлекаются составителем по мере необходимости. Можно выделить четыре основных группы записей 1940-х годов. Прежде всего, это уникальные довоенные записи Ф. А. Рубцова в Псковском и Серёдкинском районах. Песни из этого раздела практически совпадают со сборником С. Д. Магид. Лучшие песни из репертуара хоров деревень Мишина Гора и, отчасти, Сиянщина Полновского района в записях 1947 года также вошли в сборник Н. Л. Котиковой (в Сиянщине она записывала те же песни в 1953 году и поместила в сборник в основном свои записи). Четвёртую группу составляют записи от Т. И. Канониной. Выбирая из нескольких вариантов её исполнения той или иной песни, записанных как в экспедициях ИРЛИ, так и в экспедициях Музфонда, Н. Л. Котикова не раз отдавала предпочтение более ранним записям 1946–1947 годов.

Нотации 1940-х годов подверглись редактированию, обеспечившему единство подхода к нотировке фонограмм и подаче слуховой записи поэтического текста. Иным по сравнению с рукописью С. Д. Магид 1948 года является определение темпа и характера исполнения, которое дополняет данные метронома. У С. Д. Магид это обозначение характера музыкального движения: «протяжно», «умеренно», «не очень медленно». У Н. Л. Котиковой всегда присутствует образное определение, помогающее «услышать» живую интонацию исполнителя: «свободно», «мерно», «просто», «чётко», «напевно». Тактировка в сборнике Н. Л. Котиковой демонстрирует единый подход: она направлена на раскрытие слогоритмического строения напева. Эти особенности редактирования подтверждают предположение о том, что нотировки 1940-х годов были проверены Н. Л. Котиковой путём контрольного прослушивания фонограмм.

Публикация Н. Л. Котиковой псковского фольклора, подготовленная музыкальным издательством, предназначалась не узкому кругу специалистов-фольклористов, а прежде всего композиторам, музы-

коведам, исполнителям, поэтому всё, что могло бы затруднить восприятие напева и текста этой аудиторией, было снято. Так, по сравнению с рукописью С. Д. Магид, сокращено количество песенных строф, если они не подвергаются значительному варьированию. Диалектное звучание поэтических текстов (фонетика) приведено к условным нормам литературного языка, что, правда, не помешало сохранить диалект там, где он играет особую роль в восприятии образа и характера исполнения: в колыбельной, плачах. Как было отмечено выше, Н. А. Котикова не воспользовалась возможностью показать различные варианты исполнения одной песни, записанные в разные годы от такой выдающейся исполнительницы как Т. И. Каношина, отобрав лишь по одному – наиболее удачному, законченному в музыкальном отношении. Помимо того, что собирательница следовала своему главному принципу – представлять народную культуру широкой аудитории в виде наиболее совершенных её образцов, поместить несколько равнозначных по художественному уровню вариантов ей не позволял объём издания¹⁹.

Таким образом, материалы из собрания Фонограммархива ИРЛИ, записанные Н. А. Котиковой совместно с С. Д. Магид и А. Г. Кудышкиной, а также псковские записи Ф. А. Рубцова, вошли в её сборник «Народные песни Псковской области», который подвёл итог многолетней собирательской работы в северных и центральных районах области. Благодаря этому достоянием читателей стала и часть материалов, подготовленных ранее к печати С. Д. Магид. Сборник Н. А. Котиковой «Народные песни Псковской области» на долгие годы стал наиболее полной публикацией традиционного фольклора Псковщины и дал толчок для новых полевых исследований 1980–2000-х годов.

Примечания

- ¹ В 1941 году была сделана 51 запись от хора д. Анашкино Серёдкинского (ныне Псковского) района и трёх молодых женщин, проживавших на острове Залит (бывший Талабск) Псковского района. Более всего записано свадебных песен, а также – плясовые, хороводные, лирические песни и частушки (припевки). Аудиозаписи хранятся в Фонограммархиве ИРЛИ: к. 183, цилиндры № 5581–5590.
- ² Фридрих И. Д. Фольклор русских крестьян Яунлатгальского уезда. – Рига, 1936; Шпис М. Свадебные песни и обряды из свадебной игры, за-

- писанной в Городище Петсерского уезда (б. Псковской губ.) в Эстонии: Собственное издание. – Рига, 1936; Mahler Elsa. Altrusische Volkslieder aus dem Pechoryland. – Basel, 1951.
- 3 Псковская область образована 23 августа 1944 года после выделения из состава Ленинградской области и одновременно с образованием Великолукской области. В современных границах Псковская область сформировалась 2 октября 1957 года после объединения Псковской и Великолукской областей.
 - 4 Аудиозаписи хранятся в Фонограммархиве ИРЛИ: к. 226, цилиндры № 5631–5648; 5761. Там же хранятся полевые тетради Н. Л. Котиковой (дневник, тексты). Беловая рукопись (чернилами) полевых записей текстов хранится в Рукописном отделе (далее – РО) ИРЛИ: Р. V. К. 145. П. 1. № 80–129.
 - 5 Аудиозаписи хранятся в Фонограммархиве ИРЛИ: к. 226, цилиндры № 5666–5697. Там же хранятся полевые тетради Н. Л. Котиковой (дневник, тексты). Беловая рукопись полевых записей хранится в РО ИРЛИ: Р. V. К. 145. П. 1. № 130–200: «Экспедиция в Псковскую область 1947 г. Записи Магид, Котиковой» (беловая рукопись чернилами, несколько полевых записей частушек карандашом).
 - 6 Аудиозаписи хранятся в Фонограммархиве ИРЛИ: к. 226, цилиндры № 5698–5723. Беловая рукопись (чернилами) полевых записей Н. Л. Котиковой хранится в РО ИРЛИ: Р. V. К. 145. П. 1. № 1–79: «Запись текстов мл. н/с Н. Л. Котиковой». Полевые тетради – в Фонограммархиве (архив Н. Л. Котиковой).
 - 7 Русские частушки / [Сост. Н. Котикова] – [Л.]: Музгиз, 1956; Русские народные частушки, страдания, припевки / [Сост. Н. Л. Котикова; Под общ. ред. М. Матвеева] – Л.: Музгиз, 1961.
 - 8 В 1953 году Н. Л. Котикова вновь записывает хор деревни Сиянщина Полновского района.
 - 9 В архиве Н. Л. Котиковой находится список текстов (рукопись синими чернилами, на обрывке жёлтой плотной бумаги А 4), по-видимому, сданных ею в Фонограммархив после экспедиции 1947 года: «Каношина – 14 тек[стов], Сиянщина – 16 тек[стов], дер. Мишина гора 20 т[екстов]». Далее следует перечисление песен. Почти все они вошли в рукопись С. Д. Магид и впоследствии – в сборник Н. Л. Котиковой.
 - 10 Котикова Н. Л. Народные песни Псковской области / Под общ. ред. С. В. Аксюка. – М.: Музыка, 1966. – № 10.
 - 11 Там же. С. 4.
 - 12 На форзаце синими чернилами: «Магид С. Д.». Далее сшитые тетради нотной бумаги, на которых тушью написаны нотировки, а текстовая часть напечатана на пишущей машинке (под копирку 3-й экз.). В нотах правка карандашом. Сборник включает 3 части: 12 песен Великолукского рай-

- она, песни Великой Отечественной войны (фронтовые и партизанские), сведения об исполнителях. Копия великолукской рукописи, переплетённая аналогичным образом, хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки: Фонд 1000. Пост. 1978. 9. № 2.
- 13 Папка тома 1-го, на корешке (коричневым карандашом): «С. Д. Магид. “Песни Псковщины”. Том I». На лицевой стороне папки (красным карандашом): «1948 г. С. Д. Магид. Сборник “Песни Псковщины”. Том I. 1. Вступительная статья. 2. Тексты. Стр. 256». Папка тома 2-го, на корешке (коричневым карандашом): «С. Д. Магид. “Песни Псковщины”. Том II». На лицевой стороне папки (красным карандашом): «1948 г. С. Д. Магид. Сборник “Песни Псковщины”. Том II. Комментарий. Стр. 206». Листок (для материалов тома 3-го), надпись (красным карандашом): «Том III. Ноты. 120 песенных № №. Стр. 163». В квадратных скобках (коричневым карандашом): «[Находится в Фонограммархиве]».
 - 14 Фонд 1000. Пост. 1978. 9. № 1 (корпус напевов), 3 (комментарии), 4 (тексты). Каждая единица хранения переплетена.
 - 15 Псковские песни / Сост. Н. Котикова. – Псков: Изд. газеты «Псковская правда», 1958. Традиционные песни в исполнении колхозных хоров Гдовского, Печорского, Пыталовского, Славковского районов – на с. 30–56.
 - 16 Гдовская старина: Русские народные песни и наигрыши Гдовского района / [Сост. Н. Котикова]. – Л.: Сов. композитор, 1962.
 - 17 Котикова Н. Л. Народные песни Псковской области...
 - 18 «Материалы экспедиции ИРЛИ АН СССР в подавляющем большинстве случаев были нотированы С. Магид, В. Маклаковым и А. Кудышкиной. В настоящее время во многих случаях не представляется возможным установить, кому из них принадлежит та или иная конкретная нотировка. Поэтому в некоторых примечаниях к записям, произведенным экспедициями ИРЛИ, не указана фамилия производившего нотирование. Эти песни отмечены знаком *». См.: Там же. С. 355. – Примечания: преамбула.
 - 19 Объём сборника составляет более 40 уч. изд. листов.

Из истории кабинета народного музыкального творчества Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (1927–1976)

Развитие музыкальной фольклористики в стенах Санкт-Петербургской государственной консерватории (академии) имени Н. А. Римского-Корсакова (далее – СПбГК) неразрывно связано с историей кабинета народного музыкального творчества¹. Созданный по инициативе Б. В. Асафьева этнографический кабинет должен был решать новые для академического музыкального вуза задачи по собиранию, изучению и использованию в научных, учебных и творческих целях подлинных образцов народной музыки. За свою более чем восьмидесятилетнюю историю подразделение неоднократно переименовывалось, изменялись его роль и значение в жизни вуза. Вместе с тем, публикаций, посвящённых истории кабинета, а также собирателям, исследователям, непосредственно в нём работавшим или связанным с ним в силу профессиональной деятельности, чрезвычайно мало (особенно это касается периода с момента основания и до 1976 года)².

Изучение материалов архива СПбГК и фонда Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова СПбГК (далее – ФЭЦ) позволяет приблизиться к решению самостоятельной и актуальной на современном этапе задачи поиска документальных источников, подтверждающих и уточняющих различные факты, касающиеся как истории кабинета народного музыкального творчества до 1976 года, так и деятельности целого ряда музыковедов-фольклористов, среди которых: Е. В. Гиппиус, Н. И. Жемчужина, Ф. А. Рубцов, С. Я. Требелева, М. Л. Мазо, Б. М. Добровольский, А. М. Мехнецов и другие.

Одно из первых упоминаний о кабинете народного музыкального творчества (этнографическом или музыкально-этнографическом кабинете) встречается на страницах работы Ю. А. Кремлёва «Ленинградская государственная консерватория (1862–1937)»: «1 марта 1927 года был основан этнографический кабинет, немедленно приступивший к собиранию фонографических записей песен нацменьшинств»³. Материалы, содержащиеся в личном деле Евгения Владимировича Гип-

пиуса, позволяют подтвердить факт основания кабинета именно в это время. В своём жизнеописании Е. В. Гиппиус отмечает следующее: «В Консерватории в 1927 году при поддержке проф. Б. В. Асафьева организовал музыкально-этнографический кабинет и участвовал в двух его экспедициях (Закавказье – 1927 год, Узбекистан – 1928 год)»⁴.

Не менее ценная информация содержится в характеристике, подписанной директором консерватории П. А. Серебряковым и деканом историко-теоретического факультета С. А. Гинзбургом:

«Евгений Владимирович Гиппиус – крупнейший работник в области музыкальной фольклористики. На протяжении многих лет он неутомимо собирал памятники музыкального творчества народов СССР, создав при Академии наук СССР фонографический архив. Им опубликован ряд трудов, среди которых наибольшее значение имеют сборник песен о Ленине – Сталине и капитальный сборник русских народных песен, записанных во время экспедиций на Пинегу. Сейчас он готовится к печати большую серию, характеризующую песнетворчество разных народов СССР.

В ЛОЛГК Е. В. Гиппиус начал работу лишь осенью 1940 года после избрания на должность профессора – заведующего кафедрой народного музыкального творчества»⁵.

В личном деле Натальи Ивановны Жемчужиной⁶, которая была аспиранткой Е. В. Гиппиуса, содержится его отзыв от 17 декабря 1940 года, из которого можно сделать вывод о том, что кафедра народного музыкального творчества в силу определённых обстоятельств не была в полной мере укомплектована кадрами: «Аспирант Н. И. Жемчужина принадлежит к числу серьезных, энергичных, деятельных, очень инициативных молодых научных работников и, несомненно, сможет вести по окончании аспирантуры и научную и педагогическую работу по выбранной специализации. Наиболее целесообразной формой ее использования после окончания аспирантуры я считаю оставление ее в Лен. Гос. Консерватории в качестве ассистента по кафедре музыкального фольклора, – должность, как уже было сказано, до сих пор не обеспеченная квалифицированным специалистом. Для правильного решения проблемы кадров специалистов по музыкальному фольклору в общегосударственном масштабе мне представляется в настоящее время максимальное укрепление в Ленинградской и Московской [консерваториях. – Е. Р.] кафедр народного творчества, для того, чтобы эти кафедры имели возможность развернуть под-

готовку кадров музыковедов-фольклористов [подчёркнуто Е. В. Гиппиусом. — Е. Р.] для республиканских организаций в масштабе, соответствующем потребностям нашей страны»⁷.

Процитированные документы, указывающие на открытие кафедры народного музыкального творчества, ставят вопрос о том, в каком отношении находились упомянутая кафедра и созданный в 1927 году этнографический кабинет: является ли кафедра результатом переименования кабинета или оказывается вновь созданным структурным подразделением? Поиски документов, подтверждающих параллельное существование двух отделов, пока не дают возможности однозначного ответа на поставленный вопрос. В личных карточках сотрудников консерватории за 1930–1941 годы⁸, где отделом кадров фиксировались данные о приёме на работу и назначении на должность с указанием номеров приказов, отсутствуют сведения о том, что кто-либо выполняет обязанности сотрудника кабинета или кафедры народного музыкального творчества. Пока не принесли результатов поиски указанных структурных подразделений в приказах по Консерватории. Так, например, в перечень всех кафедр Консерватории, содержащийся в приказе № 1816 от 10 сентября 1940 года⁹, кафедра народного музыкального творчества не вошла. Возможно, что кафедра не попала в данный приказ по причине «неукomплектованности кадрами», то есть отсутствия штатных сотрудников.

Следующее упоминание о лаборатории народного музыкального творчества относится к 1949 году и связано с именем Требелевой Сорр-Сруль Янкелевны¹⁰. Исходя из записей в личной карточке С. Я. Требелевой¹¹, очевидно, что она на протяжении семнадцати лет (с некоторыми перерывами)¹² выполняла обязанности заведующей лабораторией народного музыкального творчества.

О начале работы С. Я. Требелевой в этой должности свидетельствует выписка из приказа № 201 (§ 4) от 26 октября 1949 года:

«Требелеву С. Я. зачислить на должность зав. лабораторией народного творчества с 26.X. с. г. с окладом 1050 руб. в месяц с месячным испытательным сроком.

Основание. Заявление с резолюцией врио директора т. Дмитриева»¹³.

В характеристике¹⁴, данной С. Я. Требелевой как заведующей лабораторией народного музыкального творчества кафедры истории музыки, читаем о ней следующее:

«Хороший, организованный, инициативный работник. Много сделала для создания лаборатории по народному музыкальному творчест-

ву. Систематически помогает ведению учебного процесса по данному курсу. Хорошие организаторские данные.

Имеет высшее музыкальное образование. Ведет большую работу по разработке картотек и созданию различных пособий по народному творчеству. Член КПСС. Систематически работает по индивидуальному плану над повышением идейно-политического уровня. Ведет большую общественную работу.

Вполне соответствует занимаемой должности».

Документ подписан временно исполняющей обязанности заведующей кафедрой истории музыки Е. М. Орловой (декабрь 1952 года).

О том, какие обязанности выполняла С. Я. Требелева в должности заведующей лабораторией народного музыкального творчества¹⁵, узнаём также из других характеристик, собранных в её личном деле. В одной из них (от 26 июня 1953 года) содержится указание на то, что С. Я. Требелева осуществляла систематизацию образцов музыкального фольклора, участвовала в подготовке хрестоматии:

«Активный, опытный работник с высшим образованием. Систематически помогает осуществлять работы по курсу народного музыкального творчества и ведёт большую научно-розыскную работу в этой области. Составление картотеки, помощь Ф. А. Рубцову в подготовке хрестоматии и т. д.

Ценный работник на кафедре»¹⁶.

В характеристике от 8 сентября 1968 года, представленной в Нотный отдел Государственной публичной библиотеки имени Е. Е. Салтыкова-Щедрина, приводятся сведения, касающиеся экспедиционной деятельности: «С. Я. Требелева принимала участие в ряде фольклорных студенческих экспедиций, в составлении аннотированных нотографий и подготовке к изданию работ по народному творчеству и истории консерватории»¹⁷. Факт организации студенческих экспедиций в Лодейнопольский район Ленинградской области и участия в них подтверждается материалами фонда ФЭЦ, а также данными о командировках, внесёнными в личную карточку¹⁸.

Благодаря информации, внесённой в личную карточку, можно также установить, что во второй половине 1960-х годов происходили кадровые перемены, в результате которых С. Я. Требелева сначала была переведена на должность заведующей лабораторией зарубежной музыки (с 31 августа 1965 года), затем временно возвращена на должность заведующей лабораторией народного музыкального твор-

чества (с 16 ноября 1967 года), а в 1968 году уволена в связи с ликвидацией должности¹⁹. В личном деле С. Я. Требелевой имеется выписка из приказа № 376 (§ 2) от 12 сентября 1968 года: «В связи с приказом Мин. культуры РСФСР № 674 об упразднении лабораторий русской и советской кафедр и зарубежной музыки освободить от занимаемых должностей с 26.IX.68 г. зав. лабораторией зарубежной музыки Требелеву С. Я.»²⁰. В то время, когда С. Я. Требелева выполняла обязанности заведующей лабораторией зарубежной музыки, лабораторией народного музыкального творчества руководила Тамара Петровна Тихонова (с 25 сентября 1965 года по 18 мая 1967 года), что следует из записи в её личной карточке²¹.

Из материалов личного дела С. Я. Требелевой становится очевидным, что основная деятельность лаборатории была связана с обеспечением учебного процесса необходимым методическим, иллюстративным материалом, составлением хрестоматий, созданием картотеки, указателей и выполнением нотаций.

Важным достижением 1960-х годов является возобновление регулярной экспедиционной деятельности Консерватории. С 1962 по 1964 год состоялись экспедиции в Ленинградскую область; с 1964 по 1966 – в Смоленскую область; с 1967 по 1969 – в Ленинградскую, Новгородскую, Вологодскую области и Карельскую АССР. Развитие этого направления научно-исследовательской работы в значительной степени связано с именами Феодосия Антоновича Рубцова и Натальи Львовны Котиковой, которых объединяли не только научно-творческие, но и дружеские отношения.

Н. Л. Котикова²² – выпускница инструкторско-педагогического отделения Ленинградской консерватории, в 1950–1960-е годы активно работавшая в Фольклорной секции Ленинградского отделения Союза композиторов СССР (далее – ЛОСК), привлекала студентов, аспирантов, выпускников композиторского и музыковедческого отделений к участию в экспедициях, осуществлявшихся по плану ЛОСК. Благодаря этой деятельности Н. Л. Котикова сумела значительно повлиять на целое поколение музыкантов-консерваторцев (не являясь преподавателем вуза), привив им глубокое уважение и подлинный интерес к народной музыке. В организованных ею экспедициях в Псковскую область (с 1953 по 1970 год) участвовали ныне известные петербургские композиторы, музыковеды, фольклористы: Г. Г. Белов, Т. А. Воронина, В. А. Гаврилин, И. М. Ельчева,

Т. Г. Знаменская, Ю. Е. Красовская, А. М. Мехнецов, Н. П. Рязанова, С. М. Слонимский.

Одной из ключевых фигур в области музыкальной фольклористики в Ленинградской консерватории с 1948 по 1986 годы становится Ф. А. Рубцов. Составитель ряда публикаций фольклорно-этнографических материалов, автор статей и монографий, основная часть которых посвящена вопросам интонационно-ладового строения народных песен, долгие годы возглавлял музыкально-фольклористическое направление в Ленинградской консерватории. В характеристике, содержащейся в личном деле Ф. А. Рубцова, отмечается его многолетняя работа в качестве руководителя секции фольклора при кафедре истории русской и советской музыки²³. О профессиональных и педагогических качествах Ф. А. Рубцова высоко отзывались его коллеги. В характеристике, подписанной председателем правления ЛОСК РСФСР А. П. Петровым, отмечаются его достижения как учёного, общественного деятеля и педагога. Протицируем часть отзыва, касающуюся оценки научного вклада Ф. А. Рубцова:

«Феодосий Антонович Рубцов — кандидат искусствоведения, крупнейший советский ученый в области народного музыкального творчества, создатель ленинградской научной школы фольклористов, участник многих экспедиций по собиранию и записи народных песен. В своих работах Феодосий Антонович Рубцов выдвинул и обосновал ряд оригинальных, новаторских и ценных концепций, в том числе об интонационных связях в песенном творчестве славянских народов, о соотношении текста и мелодии в народных песнях, об интонационно-образной стороне музыкального языка.

Исследования Рубцова отличает своеобразие постановки проблемы и строгость ее решения.

Его книги находят широкий отклик у специалистов как в нашей стране, так и за рубежом»²⁴.

Научные идеи Ф. А. Рубцова продолжают своё развитие в работах его учеников, среди которых — известные музыковеды-фольклористы²⁵: Б. М. Добровольский (1951)²⁶, И. И. Земцовский (1960), М. Л. Мазо (1966), С. В. Пьянкова (1966), Н. Н. Абубакирова (1972), Н. К. Буракова (Осадчая, 1976), А. М. Мехнецов (1976)²⁷, А. Д. Аврова (Троицкая, 1977), Ю. И. Марченко (1977), Е. И. Мельник (Якубовская, 1978), А. Б. Сушко (Афанасьева, 1979), Ж. Кон и другие. Благодаря его педагогическому таланту при

лаборатории формируется студенческий научный кружок по фольклору. Имея значительный экспедиционный опыт, Ф. А. Рубцов ставит задачу формирования собрания фольклорно-этнографических материалов на основе систематической экспедиционной деятельности на базе лаборатории народного музыкального творчества. Результаты полевой работы находили своё отражение в публикациях фольклорно-этнографических материалов, сопровождаемых текстологическими комментариями²⁸. Примером такого издания может служить работа Ф. А. Рубцова «Народные песни Ленинградской области», вышедшая в свет в 1958 году. Сборник отражает разнообразие жанров, бытующих в Ленинградской области: лирические, свадебные, хороводные и плясовые песни, частушки в сопровождении гармоники. В комментариях к каждому номеру приводятся сведения о месте, времени, авторе записи и нотации, исполнителях, даётся информация о том, в каких более ранних публикациях встречается вариант данного напева или текста, комментируется ситуация, в которой образец бытует в традиции. При этом нотации, включённые в сборник, представляют собой как расшифровки звуковых записей, так и образцы, зафиксированные по слуху в ходе экспедиций.

Ф. А. Рубцову удалось наметить пути, по которым фольклористическое направление консерватории и деятельность лаборатории народного музыкального творчества будут развиваться в дальнейшем, реализуя учебные, научно-исследовательские, экспедиционные и творческие цели. Отмечая значение последнего вида деятельности, подчёркиваем, что Ф. А. Рубцов явился автором более пятидесяти обработок народных напевов, а также автором целого ряда статей по проблемам исполнительства. Введение образцов подлинного музыкального фольклора в современную художественную практику (композиторское творчество, хоровое исполнительство) оценивалось Ф. А. Рубцовым как чрезвычайно важная задача.

Начало 1970-х годов в истории лаборатории народного музыкального творчества связано с именем ученицы Ф. А. Рубцова Маргариты Лейбовны (Львовны) Мазо²⁹. Она занимала должность заведующей лабораторией с 1 апреля 1969 года по 1 декабря 1973 года до перевода на ставку преподавателя кафедры русской и советской музыки³⁰. Именно благодаря её личной заинтересованности и научному руководству Ф. А. Рубцова в это время проходят экспедиции в Вологодскую область, активно ведётся работа в научном студенческом обществе.

Для консультаций перед экспедициями приглашаются этнографы и филологи (ученица В. Я. Проппа Р. И. Беккер, искусствовед Н. И. Калмыкова, которая помогла привлечь известного писателя и историка Дмитрия Михайловича Балашова к работе в тарногской экспедиции 1975 года)³¹.

После перевода М. А. Мазо на должность преподавателя, функции заведующего лабораторией принимает Борис Михайлович Добровольский³². Видный собиратель и исследователь, имевший опыт работы в Фонограммархиве Пушкинского Дома и Институте истории искусств, Б. М. Добровольский проработал в должности заведующего лабораторией народного музыкального творчества несколько лет (с 1973 по 1976 год). Параллельно он преподавал курс методики нотной расшифровки фонограмм, читал лекции по музыкальному фольклору, являясь преподавателем кафедры истории русской и советской музыки. В этот период на базе лаборатории народного музыкального творчества активно продолжают осуществляться экспедиции по изучению традиций Вологодской и Архангельской областей.

Завершая обзор документальных источников по истории кабинета народного музыкального творчества Санкт-Петербургской консерватории до 1976 года, отметим, что некоторые вопросы остаются открытыми и требуют дальнейшего поиска документальных источников и уточнения значительного объёма сведений. Тем не менее, можно сделать ряд наблюдений, касающихся развития музыкальной фольклористики в Консерватории. Основопологающим фактором развития фольклористического направления стали научно-теоретические установки Б. В. Асафьева и его ученика Е. В. Гиппиуса, организационными усилиями которых в Консерватории был открыт кабинет, началась экспедиционная деятельность, готовились профессиональные кадры из числа студентов-музыковедов, формировался и повышался научный интерес к народной музыкальной культуре (период до 1941 года). Важная роль принадлежит Ф. А. Рубцову, многолетними трудами которого в стенах старейшего музыкального вуза складывалась особая научно-творческая атмосфера в среде музыковедов и композиторов, развивалась систематическая экспедиционная работа, велись научные исследования собранного материала, что выразилось в значительном объёме публикаций образцов музыкального фольклора и аналитических статей. Ф. А. Рубцовым также разрабатывались вопросы творческого использования форм музыкального фольклора. Таким образом, музыковедами-фольклористами стар-

шего поколения (в том числе и С. Я. Требелевой, М. Л. Мазо, Б. М. Добровольским), работавшими сотрудниками кабинета народного музыкального творчества до 1976 года, была подготовлена почва для дальнейшего укрепления и развития научных, учебных, творческих направлений деятельности в сфере народной традиционной культуры.

Примечания

- ¹ В статье употребляются следующие варианты наименования консерватории и их сокращения: Ленинградская государственная консерватория (ЛГК) с 1924 по 1938 год; Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория (ЛОЛГК) с 1938 по 1944 год; в 1944 году ЛОЛГК присвоено имя Н. А. Римского-Корсакова, с 1992 года и до настоящего времени – Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова (СПбГК). Что касается наименований «кабинет народного музыкального творчества» / «этнографический кабинет», то они употребляются в публикациях и документах до 1949 года, далее – «лаборатория народного музыкального творчества».
- ² Валевская Е. А. Значение наследия Б. В. Асафьева и Ф. А. Рубцова для деятельности фольклористов Петербургской консерватории // Петербургские страницы русской музыкальной культуры: Сб. ст. и материалов / Ред.-сост. Л. Г. Данько, Т. В. Брославская. – СПб., 2001. – С. 144–156; Валевская Е. А. Публикации фольклорных материалов из экспедиционных записей Ленинградской – Санкт-Петербургской консерватории (экспедиции 1960–1990-х гг.) // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе 1862–2002 гг.: Материалы Международной науч. сессии, посвященной 140-летию Консерватории (17–19 сентября 2002 г.) / Отв. ред. и сост. Л. Г. Данько. – СПб., 2002. – С. 236–240; Валевская Е. А. Фольклорно-этнографический центр и консерватория // Живая старина. – 1998. – № 1. С. 44–47; Королькова И. В. Лаборатория народного музыкального творчества Санкт-Петербургской консерватории: История и современность // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе 1862–2002 гг.: Материалы Международной науч. сессии, посвященной 140-летию Консерватории (17–19 сентября 2002 г.) / Отв. ред. и сост. Л. Г. Данько. – СПб., 2002. – С. 241–243; Лобкова Г. В. Становление отечественной этномузыкологии и программа подготовки специалистов // Этномузыкология: Специальность 070112 (054000): Примерные программы дисциплин. Государственный образовательный стандарт. Примерный учебный план. Требования к материально-техническому обеспечению: Сб. учебно-методических материалов и нормативных документов. – СПб.: Шатон, 2005. – С. 4–22.

- ³ Кремлёв Ю. А. Ленинградская государственная консерватория (1862–1937). – М.: Музгиз, 1938. – С. 124.
- ⁴ Архив СПбГК. Дело № 62. Л. 124–125. Об упомянутых экспедициях консерватории, о поездках в Грузию и Армению в 1927 и 1928 годах, которые возглавил Х. С. Кушнарёв, а также проект Устава музыкально-этнографического кружка см.: Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Крюков. – Л.: Музыка, 1981. – С. 131–133, 227–228; Асафьев Б. В. О народной музыке / Сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. – С. 11; Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. – М.: Композитор, 2003. – С. 182–184. «Звукозаписи русских народных песен, а также песен и инструментальной музыки народов СССР, сделанные в 1920-е годы Е. В. Гиппиусом и другими ленинградскими фольклористами, были положены в основу Фонограммархива, созданного им в 1927 году в структуре Института истории искусств, где он, будучи аспирантом, работал в качестве научного сотрудника. В апреле 1931 года Фонограммархив был передан сначала в Институт по изучению народов СССР (ИПИИ), затем в 1933 – в Институт антропологии, этнографии и археологии АН СССР, а с 1939 года – в Институт русской литературы (Пушкинский дом), где он находится по сей день». С момента основания Фонограммархива и до октября 1941 года заведующим был Е. В. Гиппиус. (См.: [Дорохова Е. А., Пашина О. А.] Жизненный и творческий путь Е. В. Гиппиуса // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. – М.: Композитор, 2003. – С. 9).
- ⁵ Архив СПбГК. Дело № 62. Л. 120.
- ⁶ Жемчужина Наталья Ивановна (1904 – дата смерти не установлена) – музыковед-фольклорист, кандидат искусствоведения (1945). Окончила инструкторское отделение и историко-теоретический факультет (1937), аспирантуру (1941) Ленинградской консерватории по классу Е. В. Гиппиуса. Кандидатская диссертация на тему «Русская народная городская плясовая песня XVIII века». Преподавала историю музыки в музыкальном училище при Консерватории и школе-десятилетке (1935–1941). В 1941 впервые возглавила научно-исследовательскую фольклорную экспедицию в Карелию. В 1940-е годы работала в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии старшим научным сотрудником, заведовала кабинетом народного творчества. В Ленинградской консерватории преподавала историю музыки (1935–1941) и народное музыкальное творчество (1945–1957, с 1952 в ЛГК на основном месте работы). В период 1945–1947 годов организовала несколько фольклорных экспедиций ЛГИТМиК в Ленинградскую, Псковскую, Саратовскую и Горьковскую области.
- ⁷ Архив СПбГК. Дело № 91. Л. 127.

- 8 Так, в личной карточке Е. В. Гиппиуса указывается только то, что он с 1939 года – консультант аспирантки Н. И. Жемчужиной на условиях почасовой оплаты, а с 1940 года является профессором. Биография Е. В. Гиппиуса излагается в работе: [Дорохова Е. А., Пашина О. А.] Жизненный и творческий путь Е. В. Гиппиуса... С. 7–17.
- 9 Архив СПбГК. Дело № 210. Л. 4.
- 10 Требелева Сорр-Сруль Янкелевна (Сарра Яковлевна) (1905 – дата смерти не установлена) – музыковед, окончила аспирантуру Ленинградской консерватории (1939). В ЛОЛГК выполняла обязанности заведующей музыкально-педагогическим отделением (1939). Параллельно работала заведующей методическим кабинетом педагогического отделения (1939–1940), по совместительству вела курс музыкальной литературы. В годы Великой Отечественной войны была медицинской сестрой 3 стрелкового батальона 113 стрелкового полка 330 стрелковой дивизии; 265 стрелковой дивизии (в звании старшины). Награждена орденом Отечественной Войны I степени, орденом Красной Звезды, медалью «За боевые заслуги», медалью «За победу над Германией». В 1946–1949 годах заведовала музыкальным отделом Редакции центра радиовещания Советской военной администрации в Германии (СВАГ), г. Берлин. Возобновив работу в ЛОЛГК, занимала должность заведующей лабораторией народного музыкального творчества с 26 октября 1949 года (уволена 12 сентября 1968 года).
- 11 Архив СПбГК. Дело № 1548. Л. 26–30.
- 12 Один из таких перерывов произошёл с 10 ноября 1963 года по 2 января 1964 года по причине болезни С. Я. Требелевой. Материалы архива СПбГК (Дело № 1293. Л. 66) указывают на то, что в это время на должность заведующей лабораторией народного творчества была назначена студентка 3 курса теоретико-композиторского факультета ЛОЛГК Светлана Викторовна Пьянкова (ныне преподаватель Смоленского областного музыкального училища имени М. И. Глинки, научный сотрудник Смоленского областного центра народного творчества, заслуженный работник культуры РФ, член Союза композиторов РФ). Отметим также, что в 1966 году лаборантом лаборатории народного музыкального творчества был композитор В. А. Гаврилин, работавший под научным руководством Ф. А. Рубцова (см.: Даты жизни и творчества // Этот удивительный Гаврилин... / Сост. Н. Е. Гаврилина. – СПб.: Журнал «Нева», 2002. – С. 291; Гаврилин В. А. «О музыке и не только...»: Записи разных лет / Сост. Н. Е. Гаврилина, В. Г. Максимов. – СПб.: Композитор, 2003. – С. 59.
- 13 Архив СПбГК. Дело № 114. Л. 8.
- 14 Там же. Л. 13.
- 15 Эти сведения подтверждаются данными из Списка личного состава ЛОЛГК имени Н. А. Римского-Корсакова: Архив СПбГК. Дело № 1076 за 1961 г. Л. 43.
- 16 Архив СПбГК. Дело № 114. Л. 15.

- 17 Там же. Л. 21.
- 18 Каталог коллекций документальных экспедиционных и стационарных записей Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; Сост. Е. А. Валевская. – СПб., 2010. – С. 31; Архив СПбГК. Дело № 1548. Л. 29–30.
- 19 Архив СПбГК. Дело № 1548. Л. 26–31.
- 20 Архив СПбГК. Дело № 114. Л. 22.
- 21 Архив СПбГК. Дело № 1486. Л. 14. Тихонова Тамара Петровна – музыковед, выпускница ЛОЛГК (1960), в настоящее время – заведующая теоретическим отделением Музыкального колледжа имени Н. А. Римского-Корсакова. Отметим также, что в числе организаторов и руководителей экспедиций конца 1960-х – начала 1970-х годов наряду с С. Я. Требелевой и Т. П. Тихоновой были студенты М. А. Мазо и В. А. Лапин.
- 22 Котикова Наталья Львовна (1906–1981) – музыковед-фольклорист, собиратель, исследователь, общественный деятель, педагог. Окончила инструкторско-педагогический факультет Ленинградской консерватории (1931). Работала в Свердловском театре оперы и балета (1933–1937), в 1938 году возвращается в Ленинград. Годы Великой Отечественной войны прошли в блокадном Ленинграде: входила в состав артиллерийского батальона Народного ополчения Дзержинского района, в 1941–1942 годах заведовала учебной частью в Музыкальном училище при ЛГК, участвовала в оборонных работах. С 1943 года – член Союза композиторов (с 1950 года – секретарь сектора фольклора Союза композиторов). Собственная собирательская деятельность Н. Л. Котиковой началась в 1946 году в рамках экспедиций Фонограммархива Пушкинского Дома в Псковскую область. С 1947 по 1949 год руководила музыкальным отделением Ленгосэстрады. Многолетняя дружба и творческое сотрудничество связывали её с музыкантами-фольклористами Ф. А. Рубцовым, Ф. В. Соколовым, Б. М. Добровольским, В. В. Коргузаловым, работавшими в разные годы в Фонограммархиве, а также выдающимися деятелями культуры Е. А. Мравинским, Д. Д. Шостаковичем, А. П. Петровым, Ф. А. Абрамовым. Результаты экспедиций Н. Л. Котиковой отражены в публикациях музыкально-этнографических материалов (наиболее известны: Котикова Н. Л. Псковские песни / Сост. Н. Л. Котикова, ред. С. А. Полянский, муз. ред. Ф. А. Рубцов. – Псков: Псковская правда, 1958. – 76 с.; Гдовская старина. Русские народные песни и наигрыши Гдовского района / Сост. Н. Л. Котикова. – Л.: Сов. композитор, 1962. – 94 с.; Котикова Н. Л. Народные песни Псковской области / Под общ. ред. С. В. Аксюка. – М.: Музыка, 1966. – 371 с.), статьях и грампластинках. См.: Якубовская Е. И. Страницы биографии Н. Л. Котиковой // Из истории русской фольклористики. Вып. 8 (в печати).
- 23 Архив СПбГК. Личное дело Ф. А. Рубцова за 1985 г. Л. 18.

- ²⁴ Архив СПбГК. Дело № 2377 за 1978 г. Л. 5. Рубцов Феодосий Антонович (1904–1986) — музыковед-фольклорист, композитор, профессор. Кандидат искусствоведения (тема диссертационного исследования — «Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов», 1963). Член СК СССР (с 1933). Окончил научно-композиторский факультет Ленинградской консерватории по классу композиции М. О. Штейнберга (1931). Творческий путь начинал как руководитель хоровых коллективов Смоленской области (1922–1924). Переехав в Ленинград, первое время работал как руководитель хоров, преподаватель музыкальных школ и кружков. Экспедиционная деятельность началась в 1930-е годы по приглашению Фонограммархива АН СССР (с 1936 по 1941 год осуществлены экспедиции в Вологодскую, Смоленскую, Псковскую области, Белоруссию). В годы Великой Отечественной войны был редактором издательства «Оркестротека» Ленинградского отделения Музфонда (1940–1942). С 1943 года работал музыкальным редактором издательства «Искусство» (Ленинградского отделения). Награждён медалями: «За оборону Ленинграда», «За доблестный труд», «За победу над Германией». После войны назначен заведующим Фонограммархивом Института русского языка и литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, заместителем председателя ЛОСК. С 1948 года работал в Ленинградской консерватории (с 1964 года — доцент, с 1978 года — профессор кафедры истории русской и советской музыки). Ф. А. Рубцов — автор ряда научных исследований и публикаций по музыкальному фольклору: Рубцов Ф. А. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов: Опыт исследования. — Л.: Сов. композитор, 1962. — 116 с.: нот.; Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. — М.: Музыка, 1964. — 96 с.: нот.; Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. — Л.; М.: Сов. композитор, 1964. — 224 с.: нот. См. о нём также: Котикова Н. Л. Ф. А. Рубцов // Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. — Л.; М.: Сов. композитор, 1973. — С. 3–7; Гусев В. Е. Ф. А. Рубцов и песни Смоленщины // Русские народные песни Смоленской области в записях 1930–1940-х годов / Сост., расш., комм. Ф. А. Рубцова. — Л., 1991. — С. 3–9.
- ²⁵ Под руководством Ф. А. Рубцова было создано около 30 дипломных работ, а также около 15 кандидатских диссертаций. Кроме музыковедов-фольклористов, его выпускником в 1964 году был композитор В. А. Гаврилин. В ряду учеников в приказе № 12 от 15 января 1980 года упоминается выдающийся фольклорист В. В. Коргузалов.
- ²⁶ В скобках приводится год защиты дипломной работы.
- ²⁷ Мехнецов Анатолий Михайлович (1936–2008) — этномузыколог, заслуженный деятель искусств России, член Союза композиторов, кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой этномузыкологии СПбГК, президент общественной организации «Российский фольклорный союз», член Петровской Академии наук и искусств, член Всемир-

ного Президиума Международной организации по народному творчеству (IOFA) при ЮНЕСКО. Окончил ЛГК как музыковед-фольклорист по классу профессора Ф. А. Рубцова. Первая фольклорная экспедиция состоялась летом 1965 года в Псковскую область под руководством Н. А. Котиковой. С 1976 года работает в ЛГК, совмещая преподавание с должностью заведующего лабораторией народного музыкального творчества. В этом же году при лаборатории организует фольклорный ансамбль и становится его руководителем. Творческая деятельность коллектива направлена на исполнение подлинных образцов народной музыкальной культуры, записанных в фольклорных экспедициях, в этнографически достоверном звучании. Благодаря инициативе и усилиям А. М. Мехнецова в 1989 году в СПбГК было открыто музыкально-этнографическое отделение, введена специализация «музыкальная фольклористика», а в 2004 году – утверждены стандарты по специальности «этномузыкалогия». Одна из важных сторон деятельности А. М. Мехнецова связана с экспедиционными исследованиями (организатор и участник около 125 экспедиций), которые подчинены идее создания фольклорно-этнографического атласа России. Это научное направление активно развивается не только благодаря экспедиционным выездам, запланированным в рамках разработанных им учебных программ, но и становится основой деятельности созданного в 1991 году на базе лаборатории народного творчества научного подразделения – Фольклорно-этнографического центра СПбГК (с 1997 по 2006 год – имеет статус федерального учреждения культуры, с 1 января 2007 года вновь присоединён к СПбГК в качестве структурного подразделения, с 2010 года Фольклорно-этнографическому центру присвоено имя его создателя – А. М. Мехнецова). Являясь в настоящее время крупнейшим в России собранием фольклорно-этнографических материалов, ФЭЦ решает задачи по долговременному хранению, пополнению и изучению экспедиционных коллекций; выполняет работу по программам изучения, сохранения и возрождения традиций народной культуры; ведёт просветительскую и художественно-творческую деятельность, разрабатывает и реализует целевые программы по подготовке специалистов в области фольклора.

- 28 См.: Рубцов Ф. Народные песни Ленинградской области. – М.: Сов. композитор, 1958. – 226 с.: нот. В период 1950–1970-х годов выходят публикации фольклористов, в разное время участвовавших в экспедициях Ленинградской консерватории. Например: Себежские песни, напетые Надеждой Филипповной Кортенко / Сост. Т. Г. Знаменская. – Л.; М.: Сов. композитор, 1970. – 36 с.: нот., ил.; Сто русских народных песен. Материалы студенческих фольклорных экспедиций / Сост. В. А. Лапин, М. А. Лобанов; Под общ. ред. Ф. В. Соколова. – Л.: Музыка, 1970. – 96 с.; Народные песни Ивановской области / Сост. И. Ельчева. – Ярославль, 1968. – 180 с.: нот. Никольские песни, записанные в Ни-

- кольском районе Вологодской области / Сост., ред., вступ. ст. М. Л. Мазо. – Л.; М.: Сов. композитор, 1975. – 62 с.
- 29 Архив СПбГК. Дело № 1790 за 1971 г. Л. 50.
- 30 Архив СПбГК. Дело № 2397 Личные карточки за 1978 г. Л. 3.
- 31 Позже, по итогам тарногских экспедиций 1970-х годов, вышла в свет публикация «Русская свадьба», которая до настоящего времени является одним из наиболее полных источников по этнографии и музыкальному фольклору свадебного обряда Верхней и Средней Кокшеньги и Уфтьюги. См.: Балашов Д. М., Марченко Ю. И., Калмыкова Н. И. Русская свадьба: Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и на Уфтьюге (Тарногский район Вологодской области) / Ред.-сост. музыкальной части А. М. Мехнецов. – М.: Современник, 1985. – 390 с.
- 32 Добровольский Борис Михайлович (1914–1976) – музыковед-фольклорист, композитор, член СК СССР, член бюро фольклорных комиссий СК РСФСР и СК СССР (Всесоюзной комиссии по народному музыкальному творчеству). Окончил теоретико-композиторское отделение Музыкального училища имени М. П. Мусоргского в Ленинграде по классу профессора П. Б. Рязанова и по классу композиции И. Я. Пустыльника (1941). В Великую Отечественную войну добровольцем ушёл на фронт. Служил на Северо-Западном и Рижском фронтах сначала в должности командира взвода (мл. лейтенант), затем из-за болезни сердца работал в прифронтовых госпиталях «медицинским братом» (1941–1945). В 1946 поступает на теоретико-композиторский факультет Ленинградской консерватории. Окончил Ленинградскую консерваторию (1951) с присвоением квалификации «музыковед, педагог народного музыкального творчества» (дипломная работа «Народное музыкальное творчество Дагестанской АССР» была выполнена под научным руководством Ф. А. Рубцова). После окончания Консерватории по распределению направлен в штат Фонограммархива ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР (1951–1967), с 1957 заведовал Фонограммархивом. В 1958–1961 годах преподавал в Ленинградской консерватории методику расшифровки записей народных песен. До работы в качестве заведующего Лабораторией народного музыкального творчества ЛОЛГК с 1967 по 1973 год – концертмейстер Театра кукол ЛГИТМиК. Б. М. Добровольский – руководитель и участник экспедиций в Белгородскую, Горьковскую, Костромскую, Куйбышевскую и Ленинградскую области, осуществил подготовку и издание большого объёма фольклорно-этнографических материалов. Работал в качестве редактора фольклорных изданий АН СССР, переводчика текстов песен с языков народов СССР. Научные статьи Б. М. Добровольского посвящены вопросам текстологии фольклора, исследованию русского музыкального эпоса, истории русской музыки. См.: Коргузалов В. В. Памяти Бориса Михайловича Добровольского // Русский фольклор / Сост. В. В. Коргузалов. – СПб.: Наука, 1995. – Т. 28. С. 417–419.

Фольклор Лодейнополя в записях В. А. Гаврилина (по материалам личного архива композитора)

Многие исследователи неоднократно подчёркивали национальную природу музыки Валерия Александровича Гаврилина, привлекая в качестве аргументов материалы из опубликованных сборников народных песен. Примечательно, что композитор являлся участником фольклорных экспедиций и воспринимал песни и наигрыши непосредственно от народных исполнителей, что нашло отражение в его творчестве. О работе В. А. Гаврилина как собирателя и расшифровщика народных песен свидетельствуют воспоминания современников и материалы личного архива композитора, в котором содержатся расшифровки фольклорных записей из Псковской, Ленинградской, Вологодской и Калининской (ныне – Тверской) областей¹.

Наиболее представительная часть фольклорного архива В. А. Гаврилина связана с экспедицией Ленинградской государственной консерватории, проходившей в 1962 году в Лодейнопольском районе Ленинградской области при участии композитора. Экспедиционные материалы из этой поездки хранятся в фондах Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (далее – ФЭЦ СПбГК) и составляют 20 катушек и 33 рукописные тетради². В архив не попали личные записи В. А. Гаврилина, поскольку в 1960-е годы обязательному фондированию подлежали только тетради музыковедов, в которых они фиксировали поэтические тексты, описания обычаев и обрядов. Заметки композиторов, в основном содержащие расшифровки напевов и личные впечатления, оставались у них на руках.

Организационными вопросами по лодейнопольской экспедиции занималась С. Я. Требелёва, а научное руководство осуществлял профессор Ф. А. Рубцов. Помимо В. А. Гаврилина, в работе приняли участие музыковеды-консерваторы Н. П. Рязанова, А. Б. Шнитке, М. В. Петрашень, С. М. Сигитов, Н. А. Должанская, С. В. Пьянкова и студенты-композиторы Б. И. Тищенко, Г. Г. Белов, В. В. Демидов, Э. Рубанова, С. П. Баневич.

Сохранились воспоминания современников, описывающих участие В. А. Гаврилина в полевых исследованиях. Ярко и образно об этом рассказывает музыковед-фольклорист С. В. Пьянкова, которая отмечает, что композиторы, как правило, присутствовали уже на повторных встречах с исполнителями, с которыми была проведена предварительная поисковая работа студентов-музыковедов. «Там, где были большие группы — в деревне Чайницы, Ефремово³, запись Раисы Ивановны из деревни Стрелка (а Стрелка — это, собственно, Алёховщина), — вот там я его [В. А. Гаврилина. — И. Д.] помню. Сам никогда не вел записи» (имеется в виду, что композитор не вёл беседы с исполнителями)⁴.

В консерваторской экспедиции 1962 года сокурсники В. А. Гаврилина, поехавшие в поле впервые, считали молодого композитора серьёзным «экспедитором». Г. Г. Белов, познакомившийся с живой материей народно-песенного искусства в лодейнопольской поездке, рассказывает, что В. А. Гаврилин в это время «работал по-настоящему, и потом — он же был уже рубцовским учеником»⁵. Молодой композитор зарекомендовал себя грамотным музыкантом, для которого фольклор являлся не только источником новых творческих впечатлений, но и предметом специального фольклористического интереса.

Наиболее точно определил позиции В. А. Гаврилина в области собирания фольклора А. Т. Тевосян: «Он как фольклорист, имеющий дело с конкретными людьми и общностями исполнителей и слушателей, с одной стороны, осознавал неоднородность музыкальной культуры, наличие в ней множества субкультур, с другой — целостно и системно рассматривал каждое явление (мелодия, напев, время и место исполнения, жизненное предназначение жанра, текст и подтекст, контекст и проч.)»⁶.

В материалах личного фольклорного архива В. А. Гаврилина группа документов по материалам экспедиции в Лодейнопольский район представлена двумя нотными тетрадями, отдельными расшифровками и экспедиционными дневниками, которые располагаются в одной папке.

Первая нотная тетрадь содержит черновые наброски расшифровок, а вторая нотная тетрадь под заголовком «Фольклор. Лодейнопольский район Ленинградской области. 27 июнь — 18 июль 1962 г.» — чистовики (в подборку включён 91 образец). Третья тетрадь представляет собой экспедиционный дневник, включающий этнографические описания и фрагменты поэтических текстов народных пе-

сен (свадебных, плясовых, лирических и других). Четвёртая тетрадь содержит несколько народных песен и романсов, а также текст «Марша фольклористов», автором которого был сам В. А. Гаврилин. В этой папке также находятся дополнительные расшифровки песен из нескольких деревень Лодейнопольского района, выполненные на отдельных листах. Часть поэтических текстов набрана на печатной машинке, часть — написана от руки, причём почерк принадлежит другому лицу⁷.

Отметим, что на страницах тетрадей композитора не часто можно встретить этнографические комментарии к народным песням. Для него, так же как и для многих других участников экспедиций тех лет, не стояла задача охарактеризовать обрядовый контекст. Тем не менее, в записях В. А. Гаврилина трижды встречаются краткие описания хода свадьбы, воспроизводящие основные элементы структуры ритуала. В середине листа, между нотацией свадебной песни и конспективным изложением свадебного обряда, композитором записаны имена и фамилии народных исполнителей, к которым рекомендовали обратиться местные жители — методика, которая принята в полевой работе и в настоящее время.

В фольклорном архиве композитора, в том числе в записях из Лодейнопольского района Ленинградской области, присутствует значительное число образцов без соответствующей атрибуции. Один из них — записанный В. А. Гаврилиным текст хороводной песни «Не сходить ли молоденькой» (пример 1), не содержащий ссылок на место и время фиксации, а также данных об исполнителях. В результате проработки экспедиционных материалов Консерватории, нами был обнаружен источник данного текста — звукозапись из деревни Кяргино (В. А. Гаврилин в списке участников записи не значится, но, по свидетельствам Г. Г. Белова и С. В. Пьянковой, он присутствовал на сеансе). Сопоставление текстов рукописи композитора и расшифровки аудиозаписи показывает незначительные расхождения, обусловленные двумя обстоятельствами: быстрым темпом исполнения и композиторской скорописью. В. А. Гаврилин отмечает в своей записи некоторые диалектные особенности песенной речи. Например, слово, первоначально написанное как «разъезживайся», было исправлено композитором на «разъязживайся».

Для композитора запись поэтических текстов народных песен была важной составляющей экспедиционной работы. Но большее значение имела фиксация музыкального материала.

Материалы лодейнопольской коллекции В. А. Гаврилина представляют отдельный исследовательский интерес, поскольку это единственный раздел архива, в котором есть как черновая экспедиционная тетрадь, так и чистовик. Их сравнение выявило, что все записанные образцы аккуратно переписаны композитором в чистовую нотную тетрадь практически без изменений. Примеры имеют сквозную нумерацию и расположены по географическому принципу: все песни из деревни Алёховщина, все — из деревни Вязикиничи и так далее. И в черновике, и в чистовике автором выписаны различные мелодические варианты, представлена тактировка, обозначен темп. Единственным отличием является то, что в черновой рукописи нотные примеры перемежаются с этнографическими комментариями, адресами исполнителей.

В зависимости от того, образец какого жанра нотирует композитор (лирическую или свадебную песню, причитание или колыбельную), проявляется специфика композиторского подхода к отражению ведущих показателей музыкального стиля.

В рукописных тетрадях композитора по Лодейнополю представлены все основные жанры фольклора местной традиции, но особый интерес композитора был сосредоточен на лирических песнях, причитаниях и частушках, что подтверждается статистически⁸. Из общего количества нотировок (91 пример) в чистовой тетради только 16 представляют собой запись песен с напевом и текстом. Половину из них (8 образцов) составляют романсы и поздние лирические песни.

Обратимся к одному из наиболее ярких примеров индивидуально-авторского подхода В. А. Гаврилина — лирической песне «Соловеюшко премилый». И. И. Земцовский в статье «Русское в “Русской тетради” В. Гаврилина» приводит фрагмент песни, которую композитор «слышал в 1962 году в экспедиции по Ленинградской области»⁹. Не сообщая паспортных данных звукозаписи (места записи и сведений об исполнителях) или другого источника, исследователь тем самым побудил нас к поиску возможных вариантов, послуживших для В. А. Гаврилина стимулом к созданию произведения.

Сведения о непосредственном восприятии этой песни в фольклорной экспедиции находим в воспоминаниях С. В. Пьянковой: «Случайно я бросила взгляд в тетрадку Валерия, сидевшего чуть впереди. Увиденное в ней меня просто потрясло: в общем-то, легко нотируемый напев “Соловеюшки” прорезали пассажи септолей, нотный текст пестрел дробными длительностями, паузами, мелодические

обороты, казалось, ничего общего с искусством данной певицы не имели»¹⁰. «Неточность» записи уже тогда потрясла музыковеда, и она обратилась за комментарием к руководителю экспедиции С. Я. Требелёвой, которая объяснила подобное «искажение» авторским откликом на звучание песни.

Всё, слышанное В. А. Гаврилиным в фольклорной экспедиции, проходило сквозь призму композиторского восприятия и слухового анализа. По свидетельству коллег по экспедиционной работе, композитор «всегда на сеансах слушал внимательно разговоры, а во время пения записывал. Это, наверное, самое интересное, что могло быть, потому что, как правило, он записывал не только то, что именно звучало, но и то, как он это слышал. Это был моментальный творческий отклик»¹¹.

В основном фонде ФЭЦ СПбГК нами были обнаружены три записи песни «Соловеюшко премилый», выполненные в деревнях Вязикиничи, Алёховщина и Сторожёво. Нотации двух последних напевов вошли в рукописную подборку В. А. Гаврилина. Предпочтение композитора было отдано ансамблевым вариантам из деревень Алёховщина и Сторожёво, обладающим более яркими исполнительскими характеристиками. Третий вариант песни из деревни Вязикиничи (ОАФ ФЭЦ СПбГК № 231-01) – сольная запись от Татьяны Николаевны Калининой, 85 лет, в нотациях композитора отсутствует.

Приведём нотировку песни «Соловеюшко премилый» из деревни Алёховщина в черновой и чистовой записи В. А. Гаврилина (примеры 2, 3). Сравнение двух вариантов записи одной песни показало, что при чистовом оформлении композитор абсолютно точно перенёс мелодический контур напева, сохранил графическое оформление ритмической группировки длительностей, однако им были добавлены дополнительные тактовые черты. Представляется, что членение строфы на более мелкие сегменты могло быть вызвано желанием автора отразить логику музыкального развития формы и подчеркнуть наивысшие точки мелодической линии.

Очевидно сходство современной расшифровки начального фрагмента песни, записанной в деревне Алёховщина¹² (пример 4), с нотацией, выполненной В. А. Гаврилиным. Рассмотрим последовательно отличия фольклористической и композиторской нотаций (для удобства сохранено композиторское членение напева на такты) (пример 5). При сравнении обнаруживается, что В. А. Гаврилин приводит не первую, а

одну из последующих, более устойчивых в композиционном отношении музыкально-поэтических строк (скорее всего, четвёртую), что характерно для фольклористических нотаций. Несмотря на то, что запись была осуществлена от дуэта, характер фактуры здесь — унисонно-гетерофонный, лишь дважды голоса расходятся на секунду и на кварту. В. А. Гаврилин отражает в нотации терпкое секундовое сопряжение двух голосов как устойчивый компонент песенной формы, но не отмечает консонансные расхождения голосов (например, в квинту), появляющиеся эпизодически и не имеющие типологически устойчивого значения.

Песня «Соловеюшко премилый» имела широкое бытование в традиции Лодейнополя. Композитором в собственную подборку нотаций был включён ещё один вариант, записанный в деревне Сторожёво. Приведём черновую и чистовую записи В. А. Гаврилина (примеры 6, 7), а также современную расшифровку данного напева (пример 8).

Анализируя черновую нотацию (пример 6), выполненную композитором с голоса деревенских песельниц, можно прийти к выводу, что В. А. Гаврилин фиксирует лишь один из голосов в многоголосном исполнении. При этом он записывает варианты по двум строкам напева, приводя их один под другим. Основное отличие двух строк заключается в том, что во второй строке музыкант детально выписывает мелодический нисходящий ход (в примере 6 отмечен пунктирной обводкой), но отмеченные им мелодические варианты в последовательности, представленной композитором, не зафиксированы в экспедиционной звукозаписи.

Примечательно, что В. А. Гаврилин, так же как и в первом рассмотренном варианте данной песни (из деревни Алёховщина), не приводит в нотации первую, обычно редуцированную строку напева, а обращается к последующим, типологически более устойчивым и потому показательным песенным строкам. Тональность звучания песни по фонограмме совпадает с композиторской записью.

Сравнение строфы из чистовой нотировки В. А. Гаврилина со сделанной нами расшифровкой (пример 9) показывает, что нотировка В. А. Гаврилина представляет собой созданный им сводный мелодический инвариант песни — структуру, составленную из типовых вариантов движения мелодии в различных голосах. Нотация В. А. Гаврилина лирической песни из деревни Сторожёво (особенно в кадансовых фрагментах строк) демонстрирует активный творческий поиск компо-

зителя. В предложенной им записи возникает, в сущности, самостоятельный вариант песни, не только не противоречащий оригинальной исполнительской версии, но и обобщающий главные мелодические распевы лирической песни. Это свидетельствует о том, что композитор слышит народную песню как творческая личность, преломляя собственные впечатления сквозь призму типологических закономерностей фольклора.

Нотировки В. А. Гаврилина других лирических песен обнаруживают те же приёмы фиксации напева, обозначенные выше на примере песни «Соловеюшко премилый». Нотации композитора преимущественно одноголосны с эпизодическими многоголосными вкраплениями, обрисовывающими мелодико-гармонический остов напева.

Отметим, что напев песни «Соловеюшко премилый» довольно точно воспроизведён в одной из песен вокального цикла В. А. Гаврилина «Русская тетрадь» (пример 10), о чём писали И. И. Земцовский и С. В. Пьянкова¹³.

Несколько иными принципами В. А. Гаврилин руководствуется при нотировании другого жанра фольклора – причитаний. Обращаясь к этому жанру (например, в «Русской тетради» и «Перезвонах»), автор отражает исполнительские приёмы, которыми в совершенстве пользуются народные плаечи: мелизматику, озвученные сбросы голоса, всхлипы.

Нами были проанализированы рукописи композитора, и сравнение выполненных автором нотаций с экспедиционными фонограммами из фондов ФЭЦ СПбГК позволило точно установить первоисточники пяти образцов причитаний, вошедших в подборку композитора.

В чистовой подборке композитора представлено два варианта из деревни Верхнее Подборье и по одному – из деревень Вязикиничи, Ефремово и Стрелка. Судя по материалам, сохранившимся в звукозаписях, на территории Лодейнопольского района в начале 1960-х годов бытовали два типовых напева причитаний, один из которых функционировал в свадебной обрядности, а другой – в похоронно-поминальной.

Сравнение вариантов похоронного причитания, записанного в деревне Ефремово, в нотации В. А. Гаврилина (пример 11) и в нашей расшифровке (пример 12) показало, что мелодический рисунок почти идентичен. Исключение составляет нисходящий ход в кадансовом разделе: у В. А. Гаврилина во второй строфе – это движение на чистую кварту вниз, в нашей расшифровке – на малую терцию вниз. Анализ

последующих строф в звукозаписи подтверждает, что далее ни в одной из них эта интонационная особенность (квартовый нисходящий ход) не встречается. Можно дать «творческое» объяснение возникшего несоответствия, связанного с нотированием причитания непосредственно на сеансе звукозаписи. Вполне вероятно, что для композитора более важна была идея мелодической вариантности, изложенная им в двух различным образом нотированных строфах, вне связи с конкретной последовательностью изложения. Это тем более убедительно, что квартовый сброс дыхания весьма характерен для местной причётной традиции и встречается в других образцах этого жанра.

Интересно, что хотя В. А. Гаврилин чётко помечает границы стиховой строфы с помощью апострофа, композитор не фиксирует цезуру, постоянно возникающую в исполнении причитальщицы Евдокии Лаврентьевны Миткичевой, 53 лет, что также отражает одну из традиций нотной записи, существовавшую в то время. Так же как и при нотации лирических песен, В. А. Гаврилин не сохраняет принцип последовательного нотирования строф, что видно из факта пропуска слога в анакрузе причётного стиха и соответствующей ему восьмой длительности. Отмеченные особенности записи причитания в совокупности свидетельствуют о более обобщённом взгляде композитора на музыкально-стилевые признаки жанра.

Из трёх нотировок свадебных причитаний, содержащихся в тетрадях В. А. Гаврилина, мы обнаружили два соответствующих им фонографических источника из деревень Стрелка и Верхнее Подборье (примеры 13, 14). Показательно, что композитором выбраны яркие образцы жанра, причём, как в отношении музыкального, так и поэтического стиля. Представляется, что выбор композитора был обусловлен не только сильным эмоционально-музыкальным впечатлением от севернорусских причитаний, но и их высокой художественно-эстетической и этнографической ценностью.

В основе этих двух образцов лежит двухакцентный тонический стих с количественно-слоговым составом, колеблющимся в диапазоне от 8 до 10 слогов. Их напевы едины в ладовом отношении (квартовая диатоника с опорой на нижнем тоне звукоряда) и имеют общие черты в логике интонационного развёртывания (например, плавность мелодической волны, направленной от нижнего тона звуковой шкалы к верхнему и обратно). Вместе с тем, музыкально-типологи-

ческие характеристики напевов и их структурно-ритмические особенности различны.

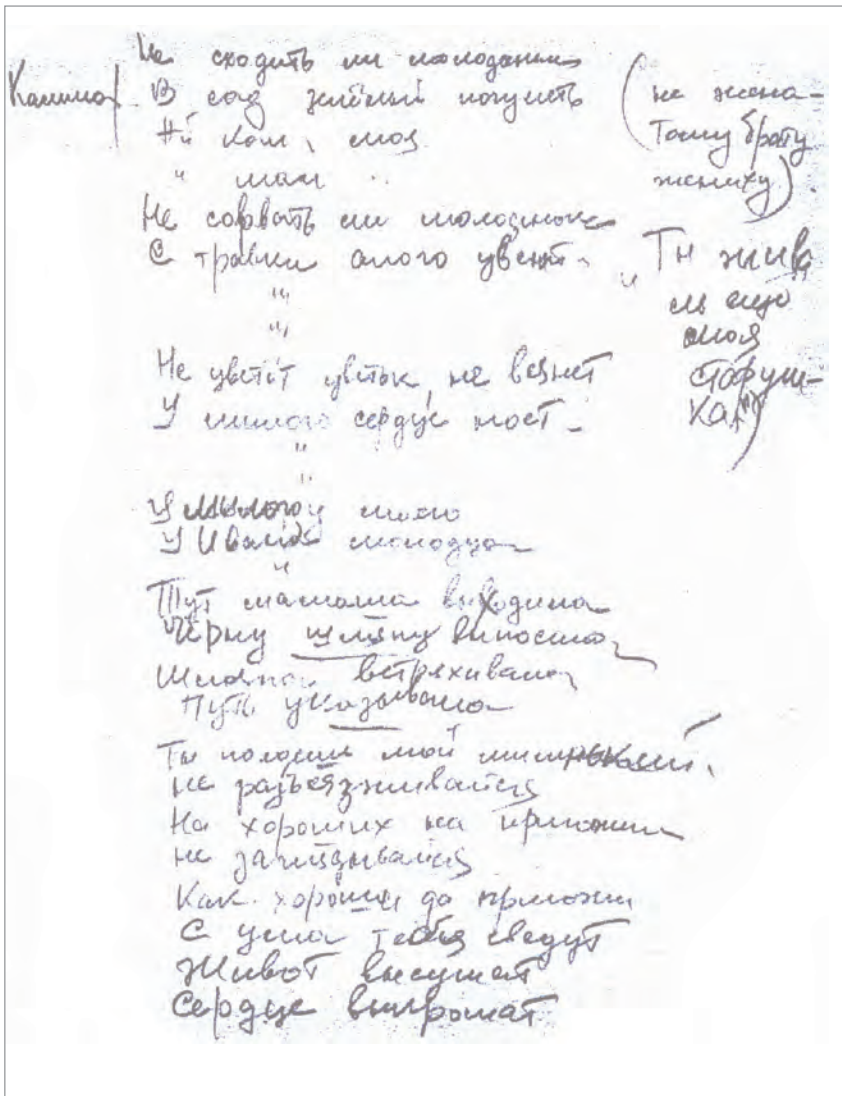
Сравнивая осуществлённую нами нотировку причитания из деревни Верхнее Подборье (пример 14) с композиторской записью (пример 15), обнаруживаем, что В. А. Гаврилин по-своему подходит к фиксации рассматриваемого музыкального текста. Композитором тщательно выписываются варианты мелодической линии, внутрислоговые распевы и мелизматика, ритмические нюансы, однако всё это довольно свободно соотносится с фонозаписью и предстаёт как «авторский» вариант местного напева.

Итак, сопоставление нотаций лирических песен и причитаний обнаруживает некоторые общие закономерности изложения музыкального материала композитором. Проведённый анализ показал, что в большинстве случаев В. А. Гаврилин приводит не начальные строфы песни, а наиболее характерные с мелодической и ритмической сторон, свободно изложенные в отношении их интонационного содержания и в произвольном порядке следования. Автор стремится лишь к точному отображению мелодического контура напева в целом, а также к узнаваемости его характерных свойств и качеств.

Деятельность В. А. Гаврилина как автора нотировок народных песен раскрыла заинтересованность профессионального музыканта народной песней и, безусловно, оказалась важна в понимании общих закономерностей творчества композитора, обращающегося к фольклору. Работа по нотации фольклорных записей Лодейнополя показала глубину знаний композитора в области народной музыки, стремление музыканта, с одной стороны, как можно более адекватно отразить закономерности народной песни, с другой, выразить его собственное восприятие фольклора в контексте постоянно развивающегося творческого процесса. Как пояснял свою позицию В. А. Гаврилин, «любой музыкальный материал привлекается в зависимости от того, что хочет сказать композитор. Не надо нарочно быть фольклорным, это должен быть свой родной язык. И если человек говорит о своей родине, о своем народе, если он по душе обладает национальным темпераментом и этот язык его родины в самом деле родной, то он проявляется как угодно — с цитатами или без них, более заметно или менее заметно»¹⁴.

Пример 1. Варианты текста хороводной песни
«Не сходить ли молоденькой»

а) страница рукописной тетради В. А. Гаврилина:



б) д. Кяргино¹⁵

Не сходить ли молодё́нкой
В сад зелёной погулять,
Ай, калина моя, ай, малина моя¹⁶.

Не сорвать ли молодё́нкой
С травки а́лово цветка,
Не цветёт цветок, не вянет,
У ми́лово се́рдцо но[е]т,
У ми́лово, у моёво,
Что у Вани молодца.
У Ивана молодца,
У Васи́льевича,
[Тут и Анна выходила,
Чёрну шляпу выносила,
Ах, Ивановна
Шляпой встряхивала,
Путь указывала]¹⁷,
Ты поедёшь, мой миленькой,
Не розъязживайсе,
На хороших, на пригожих
Не розглядывайсе,
Что хороши, пригожи
С ума тебя сведут.

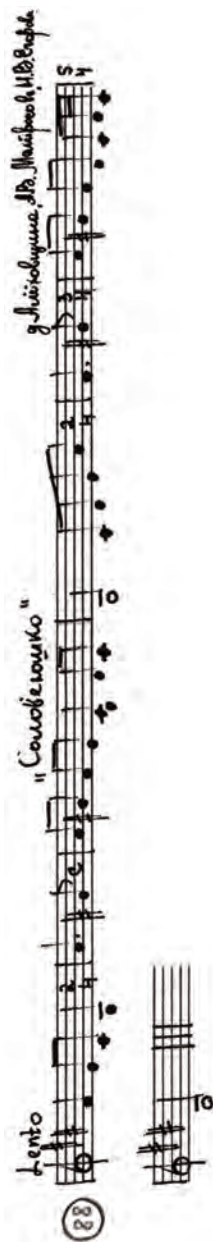
Далее текст:

Живот высушат, сердце выпрошат.

Пример 2. Нотация В. А. Гаврилина (черновик)



Пример 3. Нотация В. А. Гаврилина (чистовик)



Пример 4. «Соловешко премилый»

д. Алёховщина

[Соло]вё - юш - ко пре - ми - лый, све - се - ли в го - ри ми - ня, да

мо - я скú - куш - ка извест - на: мильнè-кой у - с - хал от ми - ня

Пример 5. Сопоставление нотации В. А. Гаврилина и современной расшифровки

Расшифровка В. А. Гаврилина

4. Да я со той с тос - ки - до - са - ды пташ - ке клет - ку от - во - рю.

д. Алёховщина¹⁸

4. Да я со той с тос - ки - до - са - ды пташ - ке клет - ку от - во - рю.

Пример 6. Нотация В. А. Гаврилина (черновик)



Пример 7. Нотация В. А. Гаврилина (чистовик)

Handwritten musical score for Example 7. The top staff is labeled "Соловьиная моя птичка" and contains a melodic line with various ornaments and a 3/4 time signature. The bottom staff contains a more complex rhythmic pattern with a 2/4 time signature. The notation is dense and includes many accidentals and slurs.

Below the main score, there is a section labeled "Анто." followed by a melodic line. To the right of this section, there is a vertical label "г-н. Стручковъ, С.С. Зририковъ" and another melodic line.

Пример 8. «Соловешка мой милый»

д. Сторожёво¹⁹

♩ = 152

Со-ло - ве - юш - ка мой ми - лый, све - се - ли в го - ри ми - ня.

Све - се - ли в го - ри ми - ня, да мо - я скú - куш - ка из - вест - на:

миленькой у - е - хал от ме - ня

Пример 9. Сопоставление нотации В. А. Гаврилина с современной расшифровкой

Расшифровка В. А. Гаврилина

Lento

д. Сторожёво²⁰

♩ = 152

4. По-за - был в го - ри ми-ня, да я со той с тос-ки, со ску-ки

пташ - ке клет - ку от - во-рю.

Пример 10. В. А. Гаврилин. «Русская тетрадь». № 7 «Страдания»

Adagio rubato

И я дев - чо - но - чи - ка, де - ев - чо - но - о - чи - ка
счаст - ли - ва - я бы - ла.

Пример 11. Нотация В. А. Гаврилина (чистовик)

lento.

Плак похоронный?
Вспрыкивает.

Пример 12. «Уж я да встала ранёшенько»

д. Ефремково²¹

$\text{♩} = 96$

Уж я да в(ы) - ста - ла ра - нё - шинь - ко.
И по - ве - р(ы) - ну - лась - то я кру - тё - шинь - ко.

Пример 13. «Да не возьму я вольнёй волюшки»

д. Стрелка²²

$\text{♩} = 124$

Да не возь - му я воль - нёй во - люш - ки.



Пример 14. «Ой, да не в колокол ли ударили»

д. Верхнее Подборье²³



Пример 15. Нотация В. А. Гаврилина (чистовик)



Примечания

- ¹ Экспертной комиссией Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН от 19.09.2002 года фонду был присвоен № 862.
- ² Здесь и далее даются указания на номера по основному аудиофонду и рукописному фонду Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнедова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова – сокращённо ОАФ ФЭЦ СПбГК, РФ ФЭЦ СПбГК. Номера катушек с аудиозаписями Лодейнопольской экспедиции 1962 года: ОАФ ФЭЦ СПбГК № 226–227, 230–231, 234–236, 246–247, 254–258, 264, 266–270. Утрачены катушки: ОАФ ФЭЦ СПбГК № 275–276 (запись из д. Чайницы). Номера рукописных материалов: РФ ФЭЦ СПбГК № 305–338.
- ³ Чайницы, Ефремово – деревни Лодейнопольского района.
- ⁴ Из личной беседы автора с С. В. Пьянковой, состоявшейся 10.07.2006 в г. Смоленске (личный архив автора, АФ № 03).
- ⁵ А. В. Гаврилин учился в Ленинградской консерватории в классе Ф. А. Рубцова. Из личной беседы автора с Г. Г. Беловым, состоявшейся 04.05.2006 в г. Санкт-Петербурге (личный архив автора, АФ № 02).
- ⁶ Тевосян А. Т. Перезвоны: Жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина / Отв. ред. Г. Г. Белов; ред.-сост. Я. Л. Бутовский, Н. Е. Гаврилина. – СПб.: Композитор, 2009. – С. 492.
- ⁷ Судя по почерку, подборка расшифровок из д. Пирозеро была выполнена С. В. Пьянковой.
- ⁸ Количественное соотношение жанров в рукописной тетради В. А. Гаврилина по лодейнопольской экспедиции: лирические песни – 16; поздняя лирика и романсы – 24; причитания – 13; частушки – 14; свадебные песни – 10; плясовые и хороводные – 10; колыбельные – 4.
- ⁹ Земцовский И. И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской советской музыке. – Л.: Советский композитор, 1978. – С. 113.
- ¹⁰ Пьянкова С. В. Расстаться с ним невозможно // Этот удивительный Гаврилин... / Сост. Н. Е. Гаврилиной. – СПб.: Журнал «Нева», 2002. – С. 72.
- ¹¹ Из личной беседы автора с С. В. Пьянковой, состоявшейся 10.07.2006 в г. Смоленске (личный архив автора, АФ № 03).
- ¹² ОАФ ФЭЦ СПбГК № 227-04. Ленинградская область, Лодейнопольский район, д. Алёховщина. Исп.: Матросова Анастасия Васильевна, 78 лет, Ершова Наталья Лукинична, 67 лет. Зап.: Требелёва С. Я. и группа студентов, 13.07.1962. Расш.: Демидова И. А. Примечательно, что в записях В. А. Гаврилина Н. Л. Ершова фигурирует под другой фамилией и с другими инициалами – «Егорова Н. В.» Можно предположить, что композитор не расслышал имя и фамилию исполнительницы,

но также возможна ошибка собирателей, поскольку в описи коллекции указана фамилия Ершова, однако в реестре, выполненном в экспедиции, записана фамилия Егорова.

- 13 См.: Пьянкова С. В. Расстаться с ним невозможно... С. 71–76; Земцовский И. И. Русское в «Русской тетради» В. Гаврилина // Фольклор и композитор: Теоретические этюды. – Л.: Сов. композитор, 1977. – С. 102–117.
- 14 Гаврилин В. А. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 267.
- 15 ОАФ ФЭЦ СПбГК № 246-02. Ленинградская область, Лодейнопольский район, д. Кяргино. Исп.: Савельева Панна Михайловна, 70 лет, Богданова Елена Михайловна, 62 года, Кузнецова Прасковья Абрамовна, 54 года, Ершова Елена Матвеевна, 86 лет, Стёпичева Пелагея Ивановна, 75 лет. Зап.: Требелёва С. Я. и группа студентов, 03.07.1962. Расш.: Демидова И. А.
- 16 Далее припевные слова «Ой, калина моя, ой, малина моя» повторяются после каждой строфы.
- 17 Взятый в квадратные скобки текст исполнительницы договаривают словами, отмечая, что пропустили этот фрагмент.
- 18 ОАФ ФЭЦ СПбГК № 227-04. Сведения об исполнителях и месте записи см. в примечании 12.
- 19 ОАФ ФЭЦ СПбГК № 266-01. Ленинградская область, Лодейнопольский район, д. Сторожёво. Исп.: Григорьева Екатерина Степановна, 80 лет, Петрова Матрёна Поликарповна, 67 лет. Зап.: студенты музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова, 05.07.1962. Расш.: Демидова И. А.
- 20 ОАФ ФЭЦ СПбГК № 266-01. Сведения об исполнителях и месте записи см. в примечании 19.
- 21 ОАФ ФЭЦ СПбГК № 235-04. Ленинградская область, Лодейнопольский район, д. Ефремково. Исп.: Миткичева Евдокия Лаврентьевна, 53 года. Зап.: Требелёва С. Я. и группа студентов, 07.07.1962. Расш.: Демидова И. А.
- 22 ОАФ ФЭЦ СПбГК № 268-01. Ленинградская область, Лодейнопольский район, д. Стрелка. Исп.: Смирнова Раиса Ивановна [год рождения не установлен]. Зап.: Требелёва С. Я. и группа студентов, 02.07.1962.
- 23 ОАФ ФЭЦ СПбГК № 235-05. Ленинградская область, Лодейнопольский район, д. Верхнее Подборье. Исп.: Иванова Анастасия Осиповна, 53 года. Зап.: Требелёва С. Я. и группа студентов, 07.07.1962. Запись проводилась в д. Ефремково.

*Е. А. Валевская, К. А. Мехнецова
Россия, Санкт-Петербург*

**Фондовые коллекции
Фольклорно-этнографического центра
имени А. М. Мехнецова:
история собирания, география полевых исследований,
научные результаты**

Фонды Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова — научного подразделения Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (далее — СПбГК) — стоят в одном ряду с крупнейшими российскими собраниями материалов по традиционной народной культуре. В фондах Центра сосредоточены результаты экспедиционных исследований, имеющих фронтальный характер и охватывающих значительные территории Русского Севера, Северо-Запада, центральных областей России. СобираТЕЛЬСкая работа проходила также на Кубани, Урале, в Западной Сибири.

Начало собирательской деятельности музыковедов-фольклористов Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории восходит ко второй половине 1920-х годов, когда состоялись экспедиции с участием Е. В. Гиппиуса и Э. В. Эвальд, учеников Б. В. Асафьева, на Русский Север (широко известные экспедиции Института истории искусств). К первым специальным фольклорным экспедициям Консерватории относятся возглавляемые Х. С. Кушнарёвым поездки в Армению 1927 и 1929 годов (в первой принимали участие Е. В. Гиппиус и Э. В. Эвальд, во второй — Т. Г. Тер-Мартirosян, Ю. Н. Тюлин) и самостоятельная экспедиция Е. В. Гиппиуса и Э. В. Эвальд в Узбекистан (1928). Эти материалы хранятся в Фонограммархиве Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (далее — ИРЛИ), как и материалы экспедиций Н. Л. Котиковой, в 1950–1960-х годах активно приглашавшей к участию в своих поездках студентов и аспирантов Консерватории.

Возобновление ежегодных экспедиций Ленинградской консерватории состоялось в начале 1960-х годов. В 1962 году экспедиция была направлена на северо-восток Ленинградской области, в Лодейнополь-

ский район (включавший тогда и теперешний Подпорожский район). С 1963 по 1975 годы экспедиции продолжили работу в районах Ленинградской области, трижды выезжали в Смоленскую область (в северные, западные и южные районы) и 13 раз в Вологодскую область. Сначала поездки направлялись в разные в географическом отношении районы Вологодчины, затем внимание исследователей сосредоточилось на детальном обследовании восточных районов. Научное руководство экспедиционной работой 1960-х – первой половины 1970-х годов осуществлял Ф. А. Рубцов. Были намечены перспективы полевых исследований, записан обширный, ценный как в научном, так и в художественном отношении, песенный материал. Необходимо отметить большую роль в организации этих поездок С. Я. Требелёвой, Т. П. Тихоновой, М. А. Мазо, В. А. Лапина, звукорежиссёра А. И. Гомартели, научное и творческое участие Б. М. Добровольского и Д. М. Балашова, активную работу (как в экспедициях, так и в обработке материалов) студентов С. В. Пьянковой, В. А. Гаврилина, Ю. И. Марченко, А. Ю. Кастрова, Е. И. Мельник (Якубовской), А. Б. Сушко (Афанасьевой), В. Н. Бураковой (Осадчей), О. И. Туричиной и других.

В 1976 году экспедиционную деятельность Консерватории возглавил А. М. Мехнецов. Под его научным руководством и при непосредственном участии проходили экспедиции 1976–2008 годов. В настоящее время научное руководство осуществляет Г. В. Лобкова. Отличительными особенностями научного обеспечения экспедиционной работы являются: фронтальное обследование территорий; выявление опознавательных признаков отдельных традиций и установление границ этнокультурных зон; тщательная всесторонняя фиксация всех составляющих народной традиционной культуры. Записываются и подлежат научной интерпретации образцы народной музыкальной и, шире, художественной культуры в контексте их системных связей; реалии фольклора изучаются во всём комплексе средств художественной выразительности и обстоятельств бытования, а также с учётом исторических условий формирования традиций. Основные задачи исследования можно определить как установление связей художественной формы с обрядовым или иным жизненно важным импульсом её возникновения, обрядовым или иным контекстом бытования, исследование исполнительских (певческих, инструментальных) традиций как определяющего компонента фольклорно-этнографического текста. Актуальность такого типа работы, помимо собственно научных требований (а

именно — создания, постоянного пополнения документальной многоаспектной базы научных исследований), вызвана и социальными причинами — стремительным угасанием традиций народной культуры.

Результаты системного анализа собранных материалов позволяют подойти к решению важнейших задач современной науки — картографированию элементов народной культуры, выявлению специфических свойств локальных традиций, возможности создания фольклорно-этнографических атласов исследуемых территорий. Разумеется, эти проблемы можно решить только при наличии большого объёма материалов, которые собраны по единой методике, при сопоставлении записей различных лет, с учётом всех существующих публикаций.

Экспедиции имеют фронтальный характер. По возможности, обследуется подавляющее большинство населённых пунктов изучаемой территории. Работа ведётся большими составами хорошо подготовленных участников. Важным фактором является оперативность включения новых материалов в работу всех экспедиционных групп — поскольку проводятся ежедневные отчёты по итогам текущей работы групп с показом аудио- и видеозаписей, с экспресс-анализом собранных материалов.

Со второй половины 1970-х годов экспедиции стали проходить не менее трёх раз в год, не считая кратковременных выездов. Интенсивность полевой работы стала особенно высокой с 1991 по 2006 год, когда Фольклорно-этнографический центр был самостоятельной организацией федерального уровня. С 2007 года Центр вновь вошёл в состав Консерватории, при этом планы полевой работы находят поддержку ректората. Начиная с 1990-х годов, количество экспедиций значительно увеличивается, а с 2006 года колеблется от 9 до 15 в год (2006 — 11 экспедиций, 2007 — 10, 2008 — 11, 2009 — 15, 2010 — 11). Продолжительность больших комплексных экспедиций — от 30 до 80 дней. Дополнительные выезды, разведывательные поездки, специализированные экспедиции имеют меньшую продолжительность и проводятся небольшими составами.

В настоящее время коллекции Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова СПбГК содержат материалы 206 экспедиций 1962–2010 годов, работавших в 22 областях, 3 краях, 4 республиках в составе России, в 3 зарубежных странах (Беларусь, Украина, Словения).

Активнейшая деятельность по подготовке, организации экспедиций и непосредственным полевым записям самого А. М. Мехнецова

была подкреплена эффективной работой коллектива сотрудников. Ведущие руководители экспедиционных групп конца 1970-х – начала 1980-х годов – преподаватели, студенты и выпускники Консерватории: Ю. И. Марченко, Е. И. Мельник (Якубовская), А. Ю. Кастров, Н. М. Светличная, А. Н. Захаров, Н. Н. Камнева (Артёменко), А. Б. Сушко (Афанасьева); 1980–2000-х годов: Г. В. Лобкова, И. Б. Теплова, Е. А. Неудачина (Зилотина), О. В. Шишкова (Смирнова), Г. П. Парадовская, Е. А. Валевская, А. А. Мехнецов, К. А. Мехнецова, И. С. Попова, И. В. Королькова, А. В. Полякова, Е. С. Редькова, С. В. Булкин, Г. А. Дорджиева, О. В. Ивашина, Е. А. Кирилюк (Склярова), Е. А. Пархомова, С. В. Подрезова, И. В. Суханова (Светличная), К. В. Сысоева, Ю. Ю. Толстикова (Калмыкова), Г. Н. Щупак, М. С. Голубева, Е. А. Панова, Е. А. Попок, Е. В. Самойлова и другие.

Ряд экспедиций был осуществлён совместно с ИРЛИ, Музеем антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера), Вологодским государственным педагогическим институтом (университетом), Вологодским и Новосибирским областными научно-методическими центрами, Свердловским областным Домом фольклора; в экспедициях участвовали преподаватели и студенты Московской, Рижской, Петрозаводской и Уральской консерваторий, Санкт-Петербургского, Тверского, Сыктывкарского университетов, Санкт-Петербургского университета культуры и искусств, Псковского педагогического института, музыкальных училищ Санкт-Петербурга, Твери, Барнаула, Колледжа Русской культуры имени Знаменского (Сургут), сотрудники местных отделов культуры, члены общественной организации «Российский фольклорный союз», руководители и участники любительских фольклорных коллективов, преподаватели традиционной культуры.

Степень напряжённости и результативности экспедиций отражена в статистических сведениях о продолжительности, количестве участников и числе населённых пунктов, в которых проводилась работа, например:

1977 год – Верховажский, Великоустюгский районы Вологодской области, Вельский район Архангельской области: 54 дня, 34 участника, 227 населённых пунктов;

1988 год – Бежаницкий, Великолукский, Куньинский, Локнянский районы Псковской области, Торопецкий район Тверской области, Хвойнинский район Новгородской области: 62 дня, 27 участников, 260 населённых пунктов;

1989 год – Локнянский, Новосокольнический, Опочецкий районы Псковской области, Боровичский, Хвойнинский, Пестовский районы Новгородской области, Чагодощенский район Вологодской области: 55 дней, 30 участников, 346 населённых пунктов;

1994 год – Духовщинский, Холм-Жирковский, Сафоновский, Ярцевский районы Смоленской области: 39 дней, 18 участников, 151 населённый пункт;

2003 год – Рославльский, Починковский, Смоленский районы Смоленской области: 80 дней, 28 участников, 155 населённых пунктов.

Также показательны результаты обследования отдельных районов. В частности:

Великолукский район Псковской области – 3 экспедиции, 176 населённых пунктов;

Себежский район Псковской области – 2 экспедиции, 178 населённых пунктов;

Боровичский район Новгородской области – 2 экспедиции, 161 населённый пункт;

Руднянский район Смоленской области – 3 экспедиции, 114 населённых пунктов.

В качестве примера тщательности обследования территорий можно привести полевую карту одного из районов Смоленской области – Ершичского, где отмечены подчёркиванием населённые пункты, в которых проводились записи. Основной объём записей выполнен в экспедициях 1964 и 1999 годов, в 2010 году состоялся кратковременный выезд (карта 1).

Картину фронтальных исследований, масштабы собирательской работы Петербургской консерватории можно продемонстрировать при помощи карт обследованных фронтальным способом областей Русского Севера, Северо-Запада, центральных областей России (непрерывной чертой обозначены центры районов, где проводилось сплошное обследование; пунктирной – где работа не имела такого плотного характера; мелким шрифтом отмечены центры тех районов, где работа не проводилась).

Ленинградская область (карта 2). Основные районы, в которые направлялись экспедиции, – это удалённый от мегаполиса северо-восток области (Лодейнопольский, Подпорожский, Бокситогорский) и пограничье с Псковской областью: Лужский, Сланцевский (бывший

Гдовский уезд Петербургской губернии). Также были выезды в Волховский, Тихвинский, Киришский, Кингисеппский районы. Экспедиции проходили в следующие годы: 1962–1964, 1967, 1968, 1978–1982, 1990, 1994, 1995, 2000, 2004, 2005, 2008, 2009.

Псковская область (карта 3). Полностью обследованы все районы области, исключая Усвятский район, где много лет работают экспедиции Музыкального училища (колледжа) имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург). Годы полевых исследований: 1978, 1979, 1981–1992, 1994, 1996, 1998, 1999, 2002, 2004, 2006–2008.

Новгородская область (карта 4). Фронтальным обследованием охвачены северо-восток области (Окуловский, Боровичский, Любытинский, Мошенской, Хвойнинский, Пестовский районы), обширная территория, граничащая с Тверской областью (Крестецкий, Валдайский, Демянский, Марёвский), а также Поддорский и Холмский районы. Кроме того, работа велась в Маловишерском, Старорусском, Парфинском, Волотовском районах. Первая экспедиция была в 1968 году, затем работа продолжена в 1978, 1981, 1985, 1986, 1988–1992, 1997, 2008 годах.

Вологодская область (карта 5). Работа осуществлялась во всех районах области. Сплошному обследованию подверглось большинство районов – восток области, север (пограничье с Архангельской областью), западные районы, Белозерье. Полевые исследования проводились также в Кадуйском, Череповецком, Шекснинском, Сокольском, Усть-Кубинском и Харовском районах. Ряд экспедиций был осуществлён совместно с Вологодским педагогическим университетом и Вологодским областным научно-методическим центром культуры и повышения квалификации. Годы работы: 1967–1980, 1983–1985, 1987, 1989, 1990, 1992, 1993, 1998, 2000–2010.

Архангельская область (карта 6). Работа в Архангельской области проходила в районах по течению рек: Северной Двины (совместно с ИРЛИ) – Красноборский, Верхнетоемский, Виноградовский, Холмогорский районы; Пинеги (от верховьев до устья); Устьи (Устьянский район с центром в п. Октябрьский), а также в Шенкурском районе. Обследовано пограничье с Вологодской областью (Каргопольский, Коношский, Вельский районы). Экспедиции состоялись в 1975, 1977–1983, 1998 годах.

Тверская область (карта 7). Взгляд на карту Тверской области позволяет определить приоритеты, имевшие место в экспедиционной

работе: это новгородско-ярославское пограничье (Удомельский, Лесной, Сандовский, Весьегонский, Молоковский, Максатихинский, Бежецкий, Рамешковский районы); районы близ озера Селигер и верхнего течения Волги (Осташковский, Фировский, Селижаровский), смоленское пограничье (Бельский, Нелидовский, Оленинский, Жарковский районы), Западнодвинский район. В других районах области работа была проведена не так подробно – это Торопецкий, Андреапольский, Ржевский, Кувшиновский, Вышневолоцкий, Бологовский районы. Работа проходила в 1985, 1988, 1990, 1991, 1994–1997, 2002, 2008 годах.

Смоленская область (карта 8). Область обследована практически полностью, и работа проходила в очень плотном режиме. Исключение составляют два района, где не было экспедиций – это Тёмкинский и Гжатский; лишь частично обследован Велижский район (по причине работы там Музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова). Первые экспедиции состоялись в 1964–1966 годах, а с 1993 года полевые исследования в Смоленской области проводились ежегодно, включая 2007 год; последняя поездка прошла в 2010 году.

Важно подчеркнуть, что целенаправленная экспедиционная работа осуществляется по единому научному плану усилиями всего научного коллектива сотрудников Фольклорно-этнографического центра, преподавателей, аспирантов, студентов Отделения этномузыкологии Санкт-Петербургской консерватории. Именно такой характер проведения полевых исследований привёл к серьёзным научным открытиям. В их числе:

- русская гусельная игра, считавшаяся утраченной ещё в XIX веке;
- специфические формы хоровых распевов («вождение» голосом, «вожоканье», «оканье») в разнообразных жанрах фольклора Псковской области;
- причитания в системе свадебного и похоронно-поминальных обрядов;
- исторически ранний «слой» лирических и балладных песен, в большинстве своём имеющих приуроченность к тому или иному календарному периоду или обряду (Псков, Смоленск, Вологда);
- комплекс духовных и поминальных стихов (Смоленск);
- архаические формы хореографии, непосредственно связанные с инструментальной культурой (Псков, Вологда);
- новгородские оклики и ауканья;

— исследована система наигрышей на традиционных народных инструментах, записана игра выдающихся исполнителей на гуслях, скрипке, гармонике, балалайке, рожке и других инструментах;

— записан подробнейшим образом весь круг календарной обрядности с богатейшим корпусом календарно-обрядовых песен, а также различные припевки, обрядовые выкрики, причитания, связанные с периодами народного календаря.

Современная фактологическая база, которой располагает Фольклорно-этнографический центр, позволяет решать комплекс научных задач, связанных с историко-генетическими, историко-типологическими исследованиями народно-песенной речи. На основе фондовых коллекций изданы разнообразные научные труды — сборники песен, монографии, музыкально-этнографические публикации, диссертации, дипломные работы, научные статьи. Приоритет же в плане издательской деятельности прочно закреплён за публикацией документальных источников, представляющих традиции народной культуры России во всём их разнообразии.

Основные публикации, изданные на основе собранных в 1960-е и в начале 1970-х годов материалов, — это сборники «Сто русских народных песен» (материалы экспедиций в Ленинградскую область), «Никольские песни» (Вологодская область), выполненные по классической схеме разножанровых региональных публикаций¹. По непонятным причинам не вышел в свет сборник смоленских песен. По всей видимости, отбор материалов был выполнен Ф. А. Рубцовым, им же была написана обстоятельная вступительная статья (к сожалению, она осталась неоконченной) и комментарии к напевам, он же работал над редакцией предполагаемого издания². Расшифровки материалов подготавливались студентами. Также не вполне ясными остались и причины, по которым работа в Смоленской области в 1960-е годы была остановлена.

Сборник «Народные песни Вологодской области. Песни Средней Сухоны»³ продолжил серию такого рода изданий, однако в нём был сделан важный шаг на пути к иному типу публикаций, основанных на результатах тщательных ареальных исследований фольклора и этнографии, позволяющих в той или иной мере представить целостный облик изучаемой культурной традиции. Сборник содержит описание свадебного обряда; в нём очерчены границы распространения различных форм причети; предпринята одна из первых публикаций образцов по-

лифонического соединения различных причётных форм (в том числе — хоровых и сольных причитаний). Сборник включает также разделы, посвящённые ранним формам узкообъёмной женской лирики и хороводных песен.

За этим сборником последовали монографические музыкально-этнографические публикации, представляющие образцы фольклора в контексте обрядовых действий с учётом своеобразия локальных характеристик материала. Две первые работы такого типа посвящены традициям свадебного обряда. Это — «Народные песни Ленинградской области: Старинная свадьба Сланцевского района»⁴ и капитальный труд «Русская свадьба»⁵, выполненный на основе материалов, собранных в бассейне реки Кокшеньги (Вологодская область). Особо выделяется и по своему объёму, и по характеру подачи материала издание «Русская свадьба». Авторский текст писателя и этнографа Д. М. Балашова, участника консерваторских экспедиций середины 1970-х годов, основан на документальных материалах и освещает свадебный обряд во всей полноте его ритуалов, событий, деталей обрядовых действий. Работа над музыкальными образцами осуществлялась Ю. И. Марченко, в составлении и редакции музыкальных разделов издания принял активное участие А. М. Мехнецов.

Другой тип монографической публикации, посвящённый жанру лирической песни, представлен в двух выпусках «Устьянских песен»⁶ (записи сделаны в Архангельской области, в сёлах по течению реки Устья). Данное издание проливает свет на истоки формирования так называемой «ранней» лирики, весьма показательно разделяющейся по стилистике на песни «молодецкие» и «женские». После труда Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина⁷ это важнейший опыт классификации лирических песен раннего историко-стилевого пласта. Материалы устьянских сборников позволяют применять категорию «формульности» к явлению лирической песни (как и образцы лирики, опубликованные в упомянутом выше сборнике «Народные песни Вологодской области. Песни Средней Сухоны»), что само по себе явилось научным открытием в этномузыкологии. Применяемая филологами по отношению к лирической песне, эта категория до публикаций устьянской и сухонской лирики не имела подтверждения в исследованиях этномузыкологов. К числу монографических относятся также: первая, столь объёмная, публикация подблюдных песен Белозерья⁸, подборка записей детского фольклора (по материалам из северо-западных обла-

стей России)⁹; издание былинных и исторических песен казачьей традиции в исполнении народного певца А. И. Каргальского¹⁰.

Дальнейшие программы издания собранных материалов основывались на необходимости предельно полного комплексного представления культурных традиций. Первой вехой на этом пути явился сборник «Песни Псковской земли»¹¹ — издание псковского календарного фольклора, дополненное этнографическими сведениями по обрядовым действиям, связанным с использованием песенных форм в традиционных календарных ритуалах. Впервые на русском материале были представлены в таком внушительном объёме, в вариантной многообразии, в многоголосных записях колядки, виноградьа, масленичные, волочёбные, иванские, жнивные песни, толочные припевки, а также приуроченные к календарным периодам и выполняющие обрядовые функции лирические и хороводные песни (в том числе песни с балладными сюжетами).

Следующие этапы работы ознаменованы участием авторского коллектива (преподавателей Кафедры музыкальной этнографии и древнерусского певческого искусства Консерватории, сотрудников Фольклорно-этнографического центра) под руководством А. М. Мехнецова в подготовке «Кадастра достопримечательных природных и историко-культурных объектов Псковской области»¹² и созданием принципиально нового в концептуальном отношении коллективного научного труда «Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из фондов Фольклорно-этнографического центра» (в двух томах)¹³. В последнем издании представлены результаты масштабных полевых исследований фольклора и этнографии Псковской области. В восьми основных частях по одной и той же модели приводятся описания обрядов, опубликованы образцы напевов и перечни сюжетов песен. В экспедициях Консерватории и Фольклорно-этнографического центра на Псковщине при фронтальном охвате изучаемых территорий обследовано более двух тысяч населённых пунктов (в публикацию вошли материалы экспедиций 1978–1999 годов). Собрание материалов по Псковской области на период подготовки двухтомника насчитывало около 40 тысяч аудиозаписей, внушительный фонд видеоматериалов (продолжительностью около 100 часов), кино- и фотодокументы, рукописные материалы, музыкальные инструменты, предметы быта, образцы народного костюма и другое. На этой фундаментальной базе сделана попытка обобщения имеющихся сведений: в разнообразных версиях и вариантах представлены напевы песен всех

встречающихся на Псковщине жанров; систематизированы сюжеты поэтических текстов; установлены границы распространения различных явлений фольклора и этнографии, типов напевов. Особого внимания заслуживают архаические формы обрядовых вокализаций-опеваний, характерные для свадебных песен, причитаний, обрядовых календарных припевок; изучена система инструментальных наигрышей; широко продемонстрирована традиция игры на крыловидных гусях, которую удалось зафиксировать в центральных и западных районах области (Островский, Опочецкий, Пушкиногорский, Красногородский, Пыталовский районы) в 1980-е и 1990-е годы. Беседы с народными исполнителями помогли восстановить детали обрядовых действий и повседневной жизни, записать предания, былички, сказки, что позволяет представить культурную традицию в полном виде. Важным является также воспроизведение живой народной речи – яркой и образной, с отражением особенностей местного говора, характерных для локальных традиций различных диалектных зон Псковщины.

Данная работа стала одним из этапов создания фольклорно-этнографического атласа культурных традиций Северо-Запада России. Продолжением этой работы, уже на вологодском материале, стало издание «Народная традиционная культура Вологодской области: Фольклор и этнография среднего течения реки Сухоны» (в настоящее время вышли две его части)¹⁴. Задачей задуманной А. М. Мехнецовым серии публикаций вологодских материалов является как можно более полное и объёмное представление информации в отдельных выпусках (томах), посвящённых конкретным локальным традициям Вологодчины с подробным описанием всего круга обычаев, обрядов, с полными нотными и словесными текстами песен и причитаний, образцами наигрышей и форм хореографии. Работа по подготовке публикации осуществляется совместно с фольклористами Вологодского государственного педагогического университета. Две части издания вышли в свет в книжном формате со звуковым приложением.

Важнейшими публикациями являются монографические работы, осуществлённые сотрудниками Центра и преподавателями Кафедры этномузыкологии. По материалам фонда подготовлен ряд диссертационных исследований¹⁵.

Открытая А. М. Мехнецовым в Псковской и Новгородской областях русская традиция игры на крыловидных гусях нашла отражение в серии публикаций¹⁶. Первый выпуск серии – издание «Русские

гусли и гусельная игра» — содержит каталог коллекции музыкальных инструментов (фотографии, чертежи, описания), найденных в фольклорных экспедициях и хранящихся в фонде Фольклорно-этнографического центра. Второй выпуск серии — «Русские традиционные наигрыши на гуслях» — представляет собой нотный сборник новгородских и псковских наигрышей на гуслях, с приложением оцифрованных экспедиционных видеозаписей. Оба выпуска изданы в печатном и электронном форматах.

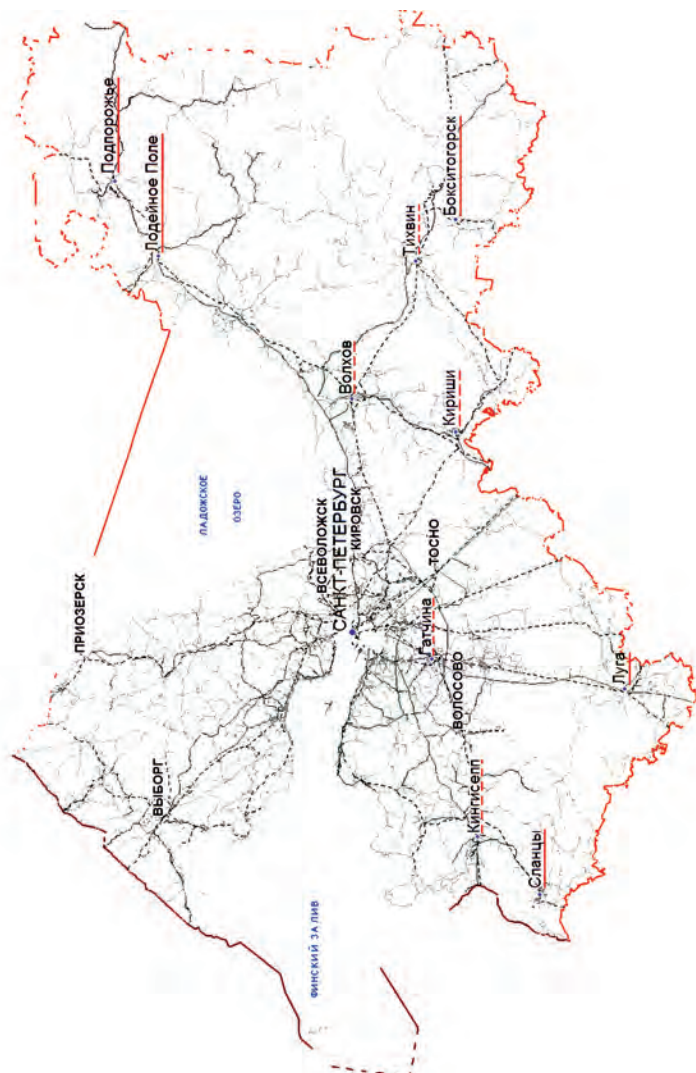
К поиску истоков народно-песенного интонирования обращает нас монография Г. В. Лобковой «Древности Псковской земли»¹⁷. Материалом для исследования стали записанные в псковских экспедициях полевые голошения, заговоры и поверья, жатвенная обрядность («Бабу резать»), традиционная круговая пляска. В публикации А. А. Мехнецова «Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья»¹⁸ представлен итог многолетней целенаправленной собирательской работы автора по изучению народных традиций инструментального исполнительства. В основу издания смоленских лирических песен и баллад, подготовленного К. А. Мехнецовой¹⁹, положены материалы экспедиции 1966 года, зафиксировавшей традицию в момент её активного бытования. В сборник также вошли варианты напевов, дополнения к сюжетам, комментарии о бытовании песен в традиции, записанные в экспедициях 1994–1995 годов. По итогам комплексного изучения лирических песен Северо-Запада России осуществлена в монография И. В. Корольковой²⁰.

В настоящее время большинство вышеназванных публикаций готовятся к переизданию в электронной версии (отсканированные издания с аудиоприложениями, фото- и видеоматериалами), планируется их размещение в общедоступной сети Интернет.

Карта 1. Ершицкий район Смоленской области



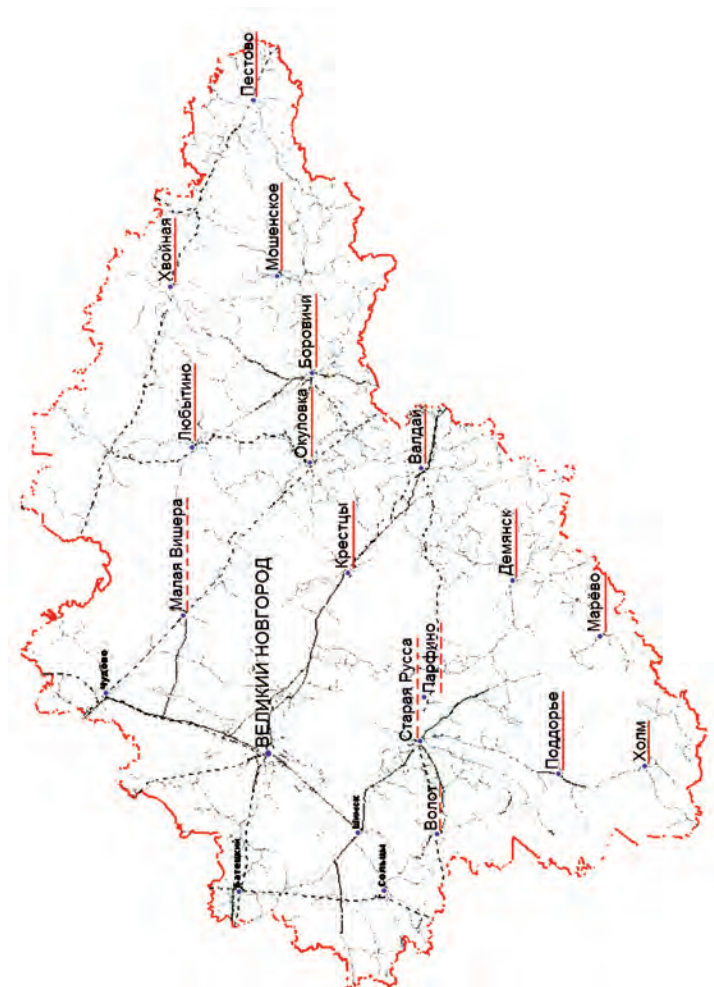
Карта 2. Ленинградская область



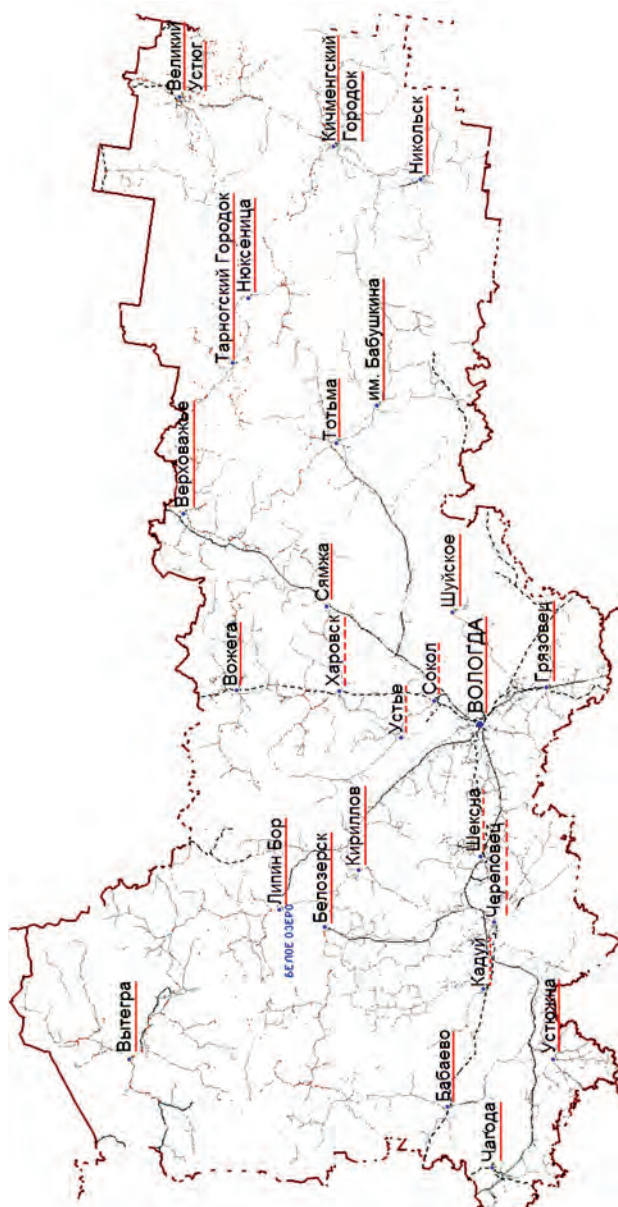
Карта 3. Псковская область



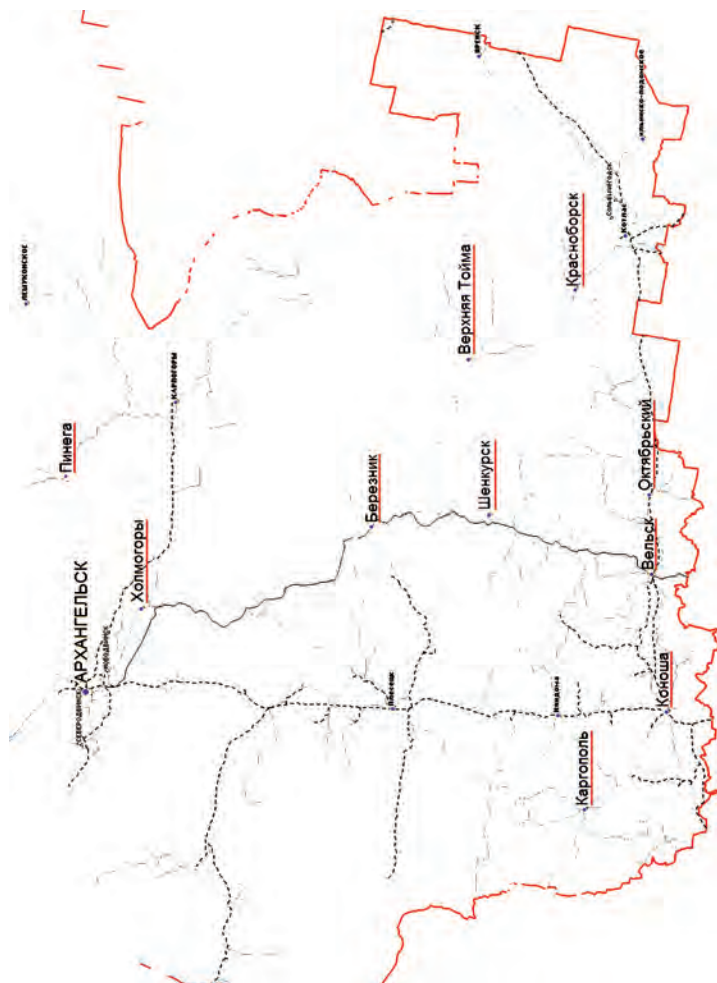
Карта 4. Новгородская область



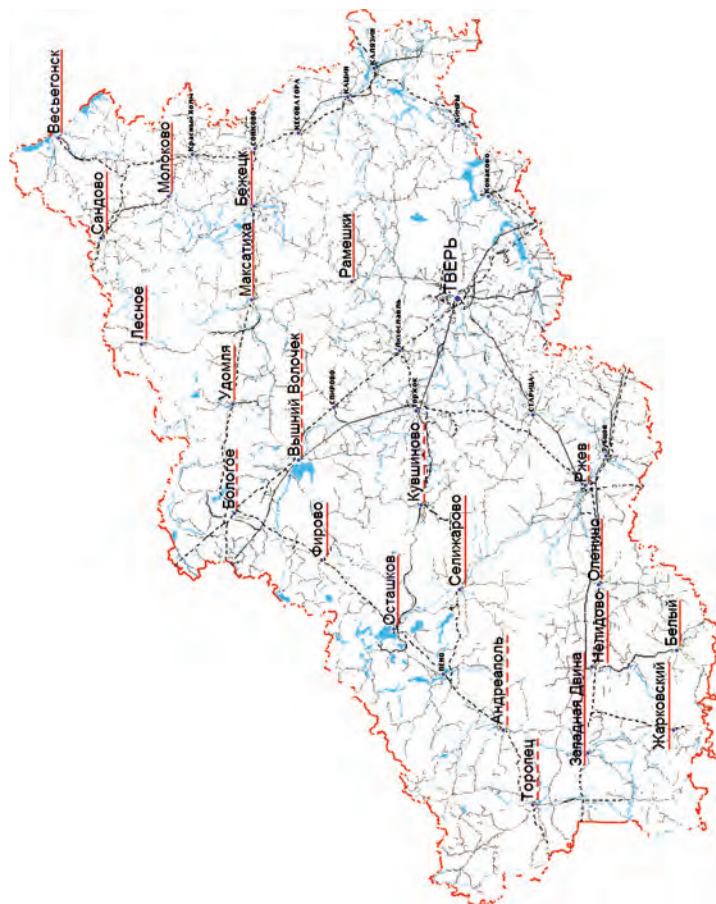
Карта 5. Вологодская область



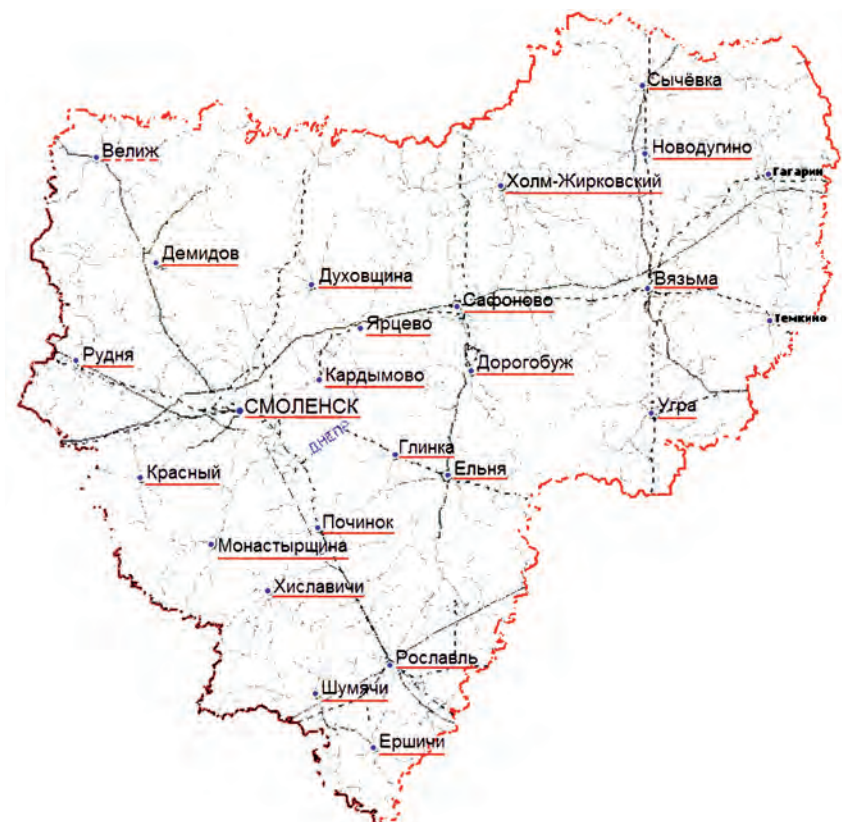
Карта 6. Архангельская область



Карта 7. Тверская область



Карта 8. Смоленская область



Примечания к картам

К карте 1. Обследованные населённые пункты Ершичского района
Смоленской области (экспедиции 1965 и 1999 годов):

Всего – 57 населённых пунктов: Бесёдовская с/а: Бесёдка-1, Бесёдка-2, Верховая, Литвинова Буда, Литвиновка, Никулино, Ржавец, Телюковка; Егоровская с/а: Бояркино, Егоровка, Скоторж; Ершичская с/а: Блинные Кучи, Высокая Слобода, Ершичи, Замошье, Ломня, Медведовка, Половитня, Рудня, Сосонки; Кузьмичская с/а: Большая Буяковка (край Кузьми-

чей), Большая Язовка, Будище, Дубровка, Кузьмичи, Малая Буяковка (край Кузьмичей), Малая Василёвка, Малая Язовка, Лопатище, Поповка (край Кузьмичей); Посёлковская с/а: Высокий Борок, Городок (Беловщина), Посёлки, Пустая Буда, Сморгачи; Руханская с/а: Жарики, Колечье, Корсики, Крестовая, Курщина, Нижняя Рухань, Петровка, Ростынка, Рухань, Старая Крестовая, Стarina, Старые Карды; Сеннянская с/а: Лужная, Новая Сенная, Сенная, Старая Мацилёвка; Сукромлянская с/а: Глухари, Новотроицкое, Петраково, Сукромля, Тросна-Ивакино; не установлено местонахождение (по 1964 году): Староселье.

К карте 2. Обследованные районы Ленинградской области²¹:

Бокситогорский район: 1968, 1980, 2007, 2008 (два выезда), 2009; Волховский район: 1990, 2000; Гатчинский район: 1979, 1981 (два выезда); Кингисеппский район: 2009; Киришский район: 1978, 1979, 1981; Лодейнопольский район: 1962, 1963 (два выезда); 2004; Лужский район: 1978, 1981 (три выезда), 1994, 1995; Подпорожский район: 1967, 1968, 1982; Сланцевский район: 1978 (два выезда), 1979, 1980 (два выезда), Тихвинский район: 1968, 1980.

К карте 3. Обследованные районы Псковской области:

Бежаницкий район: 1988 (два выезда), 1999, 2002; Великолукский район: 1985 (два выезда), 1988; Гдовский район: 1978, 1979, 1986, 1991, 1992, 1996; Дедовичский район: 2002; Дновский район: 2004; Красногородский район: 1984 (два выезда), 1985 (два выезда), 1986, 1987 (два выезда), 1990, 2006, 2007; Куньинский район: 1985, 1988, 1990, 1991; Локнянский район: 1985 (два выезда), 1988 (два выезда), 1989 (два выезда); Невельский район: 1985 (два выезда), 1986; Новоржевский район: 1987, 1998, 1999; Новосокольнический район: 1985, 1986, 1988, 1989; Опочецкий район: 1984, 1985, 1986, 1987 (два выезда), 1989 (два выезда), 1990, 2007; Островский район: 1984, 1985, 1987, 1990; Палкинский район: 1983 (два выезда), 1984 (два выезда), 1987, 1990; Печорский район: 1981, 1982, 1983, 1984 (два выезда и запись в Ленинграде), 1992; Плюсский район: 1991, 1994; Порховский район: 1987, 1990, 2006; Псковский район: 1981, 1982, 1990, 2006, 2009; Пустошкинский район: 1986; Пушкиногорский район: 1984, 1987, 1998, 1999, 2006, 2007, 2008; Пыталовский район: 1983, 1984 (два выезда), 1990; Себежский район: 1984, 1986; Стругокрасненский район: 1991, 1999.

К карте 4. Обследованные районы Новгородской области:

Боровичский район: 1989 (два выезда); Валдайский район: 1991, 1997; Волотовский район: 1968; Демянский район: 1991; Крестецкий район: 1992; Любытинский район: 1988, 1989; Маловишерский район: 1991;

Марёвский район: 1991; Мошенской район: 1983; Новгородский район: 2010; Окуловский район: 1991; Парфинский район: 1968, 1992; Пестовский район: 1968, 1978, 1989 (два выезда), 1990; Поддорский район: 1986, 1992; Старорусский район: 1968; Хвойнинский район: 1988 (два выезда и запись в Ленинграде), 1989 (два выезда), 2008; Холмский район: 1985 (два выезда).

**К карте 5. Обследованные районы Вологодской области
(годы проведения экспедиций):**

Бабаевский район: 1968, 1983, 1992; Бабушкинский район: 1970, 1985, 1989, 2005, 2008 (два выезда), 2010; Белозерский район: 1979, 2003, 2004 (два выезда), 2005 (два выезда); Вашкинский район: 1979, 2004 (два выезда), 2005 (два выезда), 2007; Великоустюгский район: 1968, 1976, 1977; Верховажский район: 1977 (два выезда), 1978 (два выезда), 1998, 2002; Вожегодский район: 1974, 1980 (два выезда), 2008; Вологодский район: 2002 (два выезда), 2003, 2004, 2006; Вытегорский район: 1967, 1993, 2006, 2007; Грязовецкий район: 1972; Кадуйский район: 1992, 2004, 2010; Кирилловский район: 1980, 2000, 2002 (три выезда), 2003 (два выезда и запись в СПб.), 2004 (два выезда и запись в СПб.), 2005 (три выезда), 2006, 2007, 2010; Кичменгско-Городецкий район: 1968, 1973; Междуреченский район: 1972, 1984; Никольский район: 1969, 2005, 2008, 2009, 2010 (три выезда); Нюксенский район: 1974, 1975, 1976, 1987, 1989, 2009, 2010 (два выезда); Сокольский район: 2007 (два выезда), 2008, 2009; Сямженский район: 1972, 1980, 2002; Тарногский район: 1971, 1974, 1975 (три выезда), 2004, 2010; Тотемский район: 1971, 1974, 1975 (два выезда), 1978, 2008, 2009 (два выезда); Усть-Кубинский район: 2006 (два выезда), 2007, 2008; Устюженский район: 1978; Харовский район: 2007; Чагодощенский район: 1978, 1989; Череповецкий район: 1990, 2001, 2002 (два выезда), 2003, 2004 (два выезда), 2005 (три выезда), 2006 (два выезда), 2007; Шекснинский район: 2003 (два выезда), 2004, 2005.

К карте 6. Обследованные районы Архангельской области:

Вельский район: 1977, 1978, 1998; Верхнетоемский район: 1981; Виноградовский район: 1980, 1981; Каргопольский район: 1979; Коношский район: 1980; Котласский район: 1977; Красноборский район: 1981; Пинежский район: 1982, 1983; Устьянский район: 1975, 1977, 1978 (два выезда), 1979, 1980 (один выезд и запись в Ленинграде); Холмогорский район: 1981 (два выезда), 1983; Шенкурский район: 1979 (два выезда).

К карте 7. Обследованные районы Тверской (бывшей Калининской) области:

Андреапольский район: 1985, 1995; Бежецкий район: 1990, 1991; Бельский район: 1995; Бологовский район: 1990; Весьегонский район: 1990,

1994, 2008; Вышневолоцкий район: 1996, 1997; Жарковский район: 1995 (два выезда); Западновинский район: 1995 (два выезда); Кувшиновский район: 1996; Лесной район: 1990; Максатихинский район: 1990; Молоковский район: 1990; Нелидовский район: 1995; Оленинский район: 1995; Осташковский район: 1996; Пеновский район: 1996; Рамешковский район: 1990, 1994; Ржевский район: 1996, 2002 (запись в СПб.); Сандовский район: 1990; Селижаровский район: 1996 (два выезда); Старицкий район: 1979 (запись в Ленинграде); Торопецкий район: 1988, 1995 (два выезда); Удомельский район: 1990; Фировский район: 1996, 1997.

К карте 8. Обследованные районы Смоленской области:

Белижский район: 1997; Вяземский район: 2004, 2005; Глинковский район: 2000, 2002; Демидовский район: 1964, 1997; Дорогобужский район: 1996, 2004, 2005; Духовщинский район: 1966, 1994, 1995 (два выезда); Ельнинский район: 1992 (запись в СПб.), 2001, 2002, 2004; Ершичский район: 1965, 1999, 2010; Кардымовский район: 2004; Краснинский район: 1998, 2006, 2007; Монастырский район: 1965, 2000; Новодугинский район: 1966, 1993, 2005; Починковский район: 2002, 2003, 2004, 2007; Рославльский район: 2003; Руднянский район: 1997, 1998, 2009; Сафоновский район: 1994, 2005 (два выезда); Смоленский район: 1998, 2002, 2003, 2004, 2006, 2007; Сычевский район: 1966, 1993; Угранский район: 2005; Хиславичский район: 2000; Холм-Жирковский район: 1966, 1993; Шумячский район: 1965, 1999; Ярцевский район: 1966, 1994, 2004.

Примечания

- ¹ Сто русских народных песен (материалы студенческих фольклорных экспедиций Ленинградской консерватории) / Под общей ред. Ф. В. Соколова. — Л., 1970. — 96 с.; Никольские песни, записанные в Никольском районе Вологодской области / Сост. М. Л. Мазо. — Л.; М., 1975. — 63 с.
- ² См.: Ф. А. Рубцов. Материалы к сборнику «Песни Смоленской области»: Публикация Ю. И. Марченко // Из истории русской фольклористики. — СПб., 2006. — Вып. 6. С. 158–247. Публикация, осуществлённая Ю. И. Марченко, представляет текст вступительной статьи Ф. А. Рубцова. При взаимодействии двух организаций, в которых оказались архивные материалы Ф. А. Рубцова (Фонограммархива ИРЛИ и Фольклорно-этнографического центра СПбГК), вполне реальной может оказаться подготовка к изданию этого сборника, безусловно имеющего историческую ценность.
- ³ Народные песни Вологодской области: Песни Средней Сухоны / Сост. А. М. Мехнецов. — Л., 1981. — 135 с.

- 4 Народные песни Ленинградской области: Старинная свадьба Сланцевского района Ленинградской области / Сост. А. М. Мехнецов, Е. И. Мельник. – Л., 1985. – 123 с.
- 5 Балашов Д. М., Марченко Ю. И., Калмыкова Н. И. Русская свадьба: Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и на Уфтьеге (Тарногский район Вологодской области) / Музыкальный ред.-сост. А. М. Мехнецов. – М., 1985. – 300 с.
- 6 Устьянские песни / Сост. А. М. Мехнецов, Ю. И. Марченко, Е. И. Мельник. – Л., 1983. – Вып. 1. – 80 с.; 1984. – Вып. 2. – 136 с.
- 7 Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. – М., 1956.
- 8 Подблюдные песни Белозерья // Русская народная песня: Стиль, жанр, традиция: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. А. М. Мехнецов. – Л., 1985. – С. 101–135.
- 9 Зилотина Е. А., Смирнова О. В. Материалы по детскому фольклору (из собрания Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской консерватории) // Мир детства и традиционная культура: Сб. науч. тр. и материалов. – М., 1995. – С. 123–189.
- 10 Песни донских казаков, напетые А. М. Каргальским / Сост. А. М. Мехнецов, В. С. Бахтин. – Л., 1979. – 72 с. (Начало работы с этим исполнителем было положено Б. М. Добровольским).
- 11 Песни Псковской земли: Вып. 1: Календарно-обрядовые песни / Сост. А. М. Мехнецов. – Л., 1989. – 296 с. Публикации материалов псковских экспедиций планировались в нескольких выпусках (по основным песенным жанрам и инструментальной традиции), однако сложные обстоятельства 1990-х годов не дали осуществиться этим замыслам.
- 12 Кадастр: Достопримечательные природные и историко-культурные объекты Псковской области. – Псков, 1997 (статьи А. М. Мехнецова, Е. А. Валевской, И. Б. Тепловой, Г. В. Лобковой, И. С. Поповой, О. В. Смирновой по отдельным локальным традициям Псковской области).
- 13 Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из фондов Фольклорно-этнографического центра: В 2 т. / Автор проекта, сост., науч. ред. А. М. Мехнецов; авторский коллектив: Е. А. Валевская, И. В. Королькова, Г. В. Лобкова, А. М. Мехнецов, К. А. Мехнецова, А. Ф. Некрылова, А. В. Полякова, И. С. Попова, И. Б. Теплова. – СПб.; Псков, 2002. – Т. I – 688 с. Т. II – 815 с.
- 14 Народная традиционная культура Вологодской области: Т. 1: Фольклор и этнография среднего течения реки Сухоны: Ч. 1: Песни, хороводы, инструментальная музыка в обрядах и праздниках годового круга / Сост., науч. ред., авт. проекта А. М. Мехнецов; авторский коллектив: А. М. Мехнецов, Г. В. Лобкова, И. В. Королькова, И. Б. Теплова, Г. П. Парадовская, Е. А. Валевская, Е. А. Пархомова, А. А. Мехнецов, Е. С. Редькова, И. С. Попова. – СПб.; Вологда, 2005. – 488 с.; На-

- родная традиционная культура Вологодской области: Т. 1: Фольклор и этнография среднего течения реки Сухоны: Ч. 2: Народные верования, сказки, необрядовый фольклор / Авт. проекта А. М. Мехнецов; сост., научн. ред. Г. В. Лобкова; авторский коллектив: А. М. Мехнецов, Е. А. Валевская, Т. Г. Иванова, К. А. Мехнецова, О. А. Федотовская, С. В. Подрезова, Е. А. Пархомова. – СПб.; Вологда, 2009. – 286 с.
- 15 См. авторефераты диссертаций на соискание учёной степени кандидата искусствоведения: Мельник Е. И. Образование вариантов в народной песенной традиции (на материале лирических песен Устьянского района Архангельской области). – Л., 1985; Теплова И. Б. Свадебные песни северо-западных областей России. – СПб., 1993; Лобкова Г. В. Архангелские основы обрядового фольклора Псковской земли. – СПб., 1997; Попова И. С. Типология фольклорных форм в системе масленичных обрядов Новгородской области. – СПб., 1998; Королькова И. В. Лирические песни Северо-Запада России: Проблемы жанра и музыкального стиля. – СПб., 2002; Кулёва С. Р. Частушки в культурных традициях Белозерья: Опыт комплексного исследования. – СПб., 2008; Подрезова С. В. Народные распевы пасхального тропаря «Христос воскрес» в традициях Верхнего Поднепровья. – СПб., 2009; Редькова Е. С. Жанрово-стилевые особенности детского музыкального фольклора (по материалам экспедиций в Псковскую область). – СПб., 2009.
 - 16 Мехнецов А. М. Русские гусли и гусельная игра: Исследование и материалы. – СПб., 2006. – Ч. 1. 88 с.; Мехнецов А. М. Русские традиционные наигрыши на гуслях (в записях из Новгородской и Псковской областей) / Ред. Г. В. Лобкова, сост., авт. нотаций и примеч. К. А. Мехнецова. – СПб., 2009. – Ч. 2. 100 с. (С видеоприложением).
 - 17 Лобкова Г. В. Древности Псковской земли: Жатвенная обрядность: Обряды, ритуалы, художественная система. – СПб., 2000. – 224 с.
 - 18 Мехнецов А. А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья. – Вологда, 2005. – 274 с.
 - 19 Мехнецова К. А. Лирические и балладные песни Духовщинского района Смоленской области. – Смоленск; СПб., 2009. – 386 с.
 - 20 Королькова И. В. Лирические песни в традиционной культуре Северо-Запада России. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. – 360 с.
 - 21 Указаны годы проведения экспедиций.

**Полевые исследования
фольклорных традиций Новгородской области,
основные архивные коллекции и издания**

История собирания и изучения фольклора Новгородской земли начинается с середины XIX века. Результаты первых полевых записей представлены отдельными образцами новгородских песен в сборниках Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина, А. К. Лядова, а также в ряде других изданий¹. В губернской и земской печати (например, в периодическом издании «Губернские ведомости») отразилась работа по собиранию фольклора, проводившаяся в этом регионе в конце XIX – начале XX века.

Планомерное изучение фольклора Новгородской области было начато в 1960-е годы. Сотрудниками сектора фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР – Т. И. Орнатской, В. В. Коргузаловым, В. В. Митрофановой, В. И. Жекулиной в течение нескольких лет (с 1963 по 1976 год) проводилось обследование различных районов Новгородской области. Больше внимание было обращено к традициям, бытующим на территории восточных и юго-восточных районов. Результаты экспедиционной деятельности этого периода отразились в сборнике «Традиционный фольклор Новгородской области»², который представляет собой свод основных жанров фольклора, сохранившихся на данной территории и известных собирателям на время его выхода в свет³.

В 1960-е годы начали свою экспедиционную работу преподаватели и студенты Новгородского педагогического института, позднее вошедшего в состав Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого как Гуманитарный институт (далее – НовГУ). Среди преподавателей Новгородского педагогического института, читавших курс устного народного творчества с 1958 по 1970 год, был Сергей Иванович Долженко, который вёл работу по сбору новгородского фольклора на кафедре русской литературы. Известно, что его личный фольклорный архив был весьма обширным. С. И. Долженко хранил его до конца жизни, но в конце 1970-х годов эти материалы были полностью утрачены. В архиве НовГУ имеются некоторые за-

писи первой половины 1960-х годов из коллекции преподавателя — это несколько листов с текстами свадебных песен и сказки, переданные в Институт соседями С. И. Долженко после его смерти. С середины 1970-х годов собирательская работа НовГУ осуществляется под руководством доцента Ольги Сергеевны Бердяевой. Материалы, собранные в экспедициях, поступают на хранение и дальнейшую обработку в архив фольклорных записей, созданный на кафедре русской литературы XX века, а также в Лабораторию по изучению и собиранию традиционного фольклора Новгородской области. Результаты экспедиционной и исследовательской деятельности НовГУ отражены в сборнике «Фольклор Новгородской области» — к настоящему времени последнем из известных сборников по традиционному фольклору Новгородской области⁴.

Преподавателями и студентами Ленинградской (ныне Санкт-Петербургской) консерватории, а также сотрудниками Фольклорно-этнографического центра было предпринято несколько экспедиций, в результате которых обследовано 16 районов Новгородской области. Своеобразие традиционной культуры Новгородской земли представлено записями гусельной игры; лирических и балладных песен, в большинстве своём имеющих календарную приуроченность; архаических форм хореографии, непосредственно связанных с инструментальной культурой; окликаний и ауканий; причитаний в системе свадебного и похоронно-поминального обрядов. Первые экспедиционные выезды состоялись в 1968 и 1978 годах и зафиксировали хорошее состояние певческих традиций Пестовского, Волотовского, Старорусского районов. Дальнейшее планомерное обследование Новгородской области экспедициями Санкт-Петербургской консерватории и Фольклорно-этнографического центра проводилось с 1985 по 1997 год (научный руководитель и участник экспедиций — Анатолий Михайлович Мехнецов). Материалы этих экспедиций использовались исследователями И. Б. Тепловой, И. С. Поповой, И. В. Корольковой при написании научных работ⁵.

Новгородский областной Дом народного творчества (ранее — Новгородский научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительской работы, далее — НОДНТ) провёл большую работу по собиранию и публикации музыкально-поэтического фольклора Новгородской области. Уже в первые годы после войны (1948) велись записи фольклора консультантом Дома народного твор-

чества по фольклору и литературному творчеству М. Крепиным⁶. В конце 1960-х – начале 1970-х годов методистом по фольклору Аидой Петровной Вадакария была организована регулярная экспедиционная практика⁷. Благодаря её деятельности к сотрудничеству с НОДНТ был привлечён Александр Алексеевич Банин (московский музыковед, член Союза композиторов СССР, кандидат искусствоведения). Результатом полевой работы стали сборники «Свадебные песни Новгородской области» и «Музыкально-поэтический фольклор Новгородской области»⁸.

С середины 1970-х годов (после ухода А. П. Вадакария) работу по собиранию фольклора Новгородской области продолжила методист по фольклору Валентина Александровна Огурова. К концу 1970-х годов она становится директором НОДНТ. В период её руководства деятельность Новгородского научно-методического центра по изучению музыкального фольклора на территории области приобретает научный характер. В 1980 году на базе Научно-методического центра был создан Научно-методический совет, который состоял из 13 секций по жанрам и направлениям клубной работы. Во многом это стало заслугой Людмилы Ивановны Маниной, заведующей отделом народного творчества. Совет собирался единым составом не менее двух раз в год, а между его заседаниями работали секции. Руководителем фольклорной секции стал Виктор Аркадьевич Лапин (в те годы – кандидат искусствоведения, сотрудник Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии). Благодаря работе секции экспедиционные выезды на территорию Новгородской области стали регулярными, маршруты разрабатывались заранее, сформировался комплексный подход к полевой работе. Именно в эти годы накапливается основная часть аудиофонда НОДНТ. К концу XX века аудиофонд представлял собой 300 единиц хранения: насчитывал около 200 магнитных лент (бобин) и около 100 аудиокассет. Это были экспедиционные записи конца 1960–1990-х годов⁹.

Результатом многолетней работы ряда исследователей (А. А. Банина, Н. К. Бондарь, А. П. Вадакария, М. И. Васильева, Е. Е. Васильевой, В. В. Головина, С. В. Григорьева, С. Л. Ефимовой, В. И. Жекулиной, Л. Г. Канчавели, В. А. Лапина, М. А. Лобанова) стала серия публикаций, посвящённых фольклорным традициям Новгородской области¹⁰.

К сожалению, с 2000 года в связи с реорганизацией в НОДНТ был ликвидирован сектор фольклора, должность методиста по фольклору была сокращена. Доступ к аудиоматериалам был закрыт в связи с утратой техники для прослушивания магнитных лент. До 2008 года все экспедиционные записи находились в ведении информационно-методического отдела. Состояние плёнок вызывало опасения за их сохранность.

В 2008 году от имени Дома народного творчества автором статьи был подготовлен проект «Жемчужины музыкально-поэтического фольклора Новгородской области», который получил поддержку на областном конкурсе инновационных творческих проектов «Новгородика — 1150». Основная идея проекта заключается в оцифровке и реставрации аудиофонда НОДНТ. Эти работы были выполнены научным сотрудником Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова А. А. Мехнецовым.

В настоящее время ведутся работы по каталогизации оцифрованных материалов. Работа с фондом крайне затруднена ввиду отсутствия рукописных материалов, так как экспедиционные тетради и дневники не сохранились. В материалах 1970-х — начала 1980-х годов содержатся записи песен и инструментальных наигрышей, но комментарии к ним не фиксировались. Кроме того, часть материалов фонда была утрачена по разным причинам, плёнки заменены на другие, поэтому нет соответствия музыкального материала рукописным реестрам и записям в инвентарных книгах. В настоящее время работа по восстановлению утраченных сведений выполнена на треть, но уже сейчас можно говорить о степени обследованности территории Новгородской области и о жанровом составе аудиофонда.

Наибольшее количество записей в фонде НОДНТ — из Любытинского, Валдайского, Старорусского, Шимского, Волотовского районов. Несколько меньше записей из Поддорского, Марёвского, Холмского, Солецкого, Демянского, Окуловского, Хвойнинского и Пестовского районов. По три-пять деревень обследованы в Боровичском, Мошенском, Крестецком, Парфинском, Батецком и Новгородском районах. Единичными записями представлены Чудовский и Маловишерский районы. Таким образом, мы видим, что территория Новгородской области в своё время была частично обследована в восточной и в западной частях, неизученными остались ближайшие к городу районы (возможно, эти записи не сохранились) (карта 1).

Материалы содержат большое количество записей инструментальной музыки, городских романсов и поздней лирики, частушек и свадебных песен, а также хороводных и плясовых песен. Среди немногочисленных, но крайне интересных образцов можно выделить хоровые причитания, качественные записи похоронных и свадебных причитаний, масленичные выкрики и песни, колядки и тропари. Особый интерес представляют формы непесенного фольклора (выкрики, приговоры). В связи с изучением обрядового фольклора интересны некоторые формы детских игр (например, игра «Поиски пестыша»¹¹). Более точные сведения о жанровом составе аудиофонда НОДНТ можно будет получить только после окончания работ по описанию этих материалов.

Переходя к вопросам исследования песенных традиций Новгородской области, необходимо обратиться к публикациям фольклорно-этнографических материалов с целью определения степени изученности форм фольклора, бытующих на данной территории. В настоящей статье приводятся результаты анализа более сорока публикаций разного значения и направления. К ним относятся: сборники конца XIX и начала XX века; сборники второй половины XX века; публикации в периодической печати – в «Новгородских губернских ведомостях», журнале «Живая старина», альманахе «Чело»; а также исследовательские (диссертационные) работы и научные статьи; помимо указанных публикаций учтены работы методического и этнографического характера, а также проспекты рекламного направления¹².

В ходе анализа публикаций были выявлены наиболее изученные территориальные зоны Новгородской области. Эти выводы производились на основе подсчёта опубликованных образцов в разных сборниках¹³ (схема 1). Наибольшее количество образцов музыкально-поэтического фольклора опубликовано по Боровичскому району (13%), в меньшей степени представлены в изданиях Новгородский и Хвойнинский районы (по 8%), Старорусский район (7%), а также Валдайский, Любытинский и Пестовский районы (по 6%). Отдельно необходимо сказать об 11% записей, которые не имеют точной территориальной привязанности к какому-либо району¹⁴.

Показательной является статистика представления жанрового состава фольклора Новгородской области в публикациях различных лет (схема 2). Наибольшее количество опубликованных записей составляют:

- пословицы и поговорки (24%),
- загадки (11%),

- свадебные песни (8%),
- песни, связанные с хореографическим движением (7%),
- былички (5%),
- сказки, присказки, пестушки, небылицы, потешки, прибаутки, детские песни (4%),
- приговоры, обереги, молитвы, заговоры (4%).

Необходимо подчеркнуть неравнозначность изученных публикаций. Они различаются по качеству и глубине проработки материала, по охвату территории, по жанровому составу. Так, например, издания «Традиционный фольклор Новгородской области» и «Музыкально-поэтический фольклор Новгородской области» демонстрируют разнообразие зафиксированных на территории всей области жанров, среди которых необходимо выделить редкие записи лесных ауканий, похоронных и свадебных причитаний, календарно-обрядового фольклора (колядки, масленичные песни). К публикациям с более узкой направленностью относятся сборники «Песни Городенского хора», где наиболее полно представлена певческая традиция Батецкого района, и «Свадебные песни Новгородской области», в котором отражены особенности свадебного фольклора. Следует отметить издание «Русские традиционные наигрыши на гуслях (в записях из Новгородской и Псковской областей)», которое содержит девять наигрышей, зафиксированных в ходе экспедиционной работы Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Проведённый статистический обзор публикаций позволяет говорить о неравномерности экспедиционного обследования локальных певческих традиций Новгородской области. Так, можно отметить наиболее качественный характер собирательской и исследовательской деятельности, связанной с песенными и инструментальными традициями восточных районов Новгородской области (в их числе – Пестовский, Мошенской, Хвойнинский, Боровичский районы).

Центральные районы отличаются разнообразием форм музыкально-поэтического фольклора, но небольшим количеством опубликованных записей. Особое внимание уделено Валдайскому, Демянскому, Крестецкому районам. В меньшей степени изучены Окуловский, Любытинский районы. В изданиях отсутствуют записи из Маловишерского района.

Территория западной части Новгородской области также представлена в немногочисленных публикациях. Наибольшим количеством за-

фиксированных образцов выделяются Батецкий, Солецкий и Старорусский районы. Отдельными записями отмечены Марёвский, Шимский, Волотовский, Новгородский и Чудовский районы. Отсутствуют музыкальные публикации из Холмского, Поддорского, Парфинского районов.

Итак, представляя степень изученности материалов, можно оценить значимость фондовых записей НОДНТ. К примеру, необходимо отметить наличие в аудиофонде редких записей из западной части Новгородской области – в частности, большое количество материалов из Холмского, Поддорского, Парфинского, Волотовского, Марёвского районов. Кроме того, интерес представляют записи из Любытинского, Окуловского, Чудовского и Маловишерского районов. Таким образом, материалы аудиофонда НОДНТ при должном научном осмыслении способны дополнить сведения о песенных традициях Новгородской области.

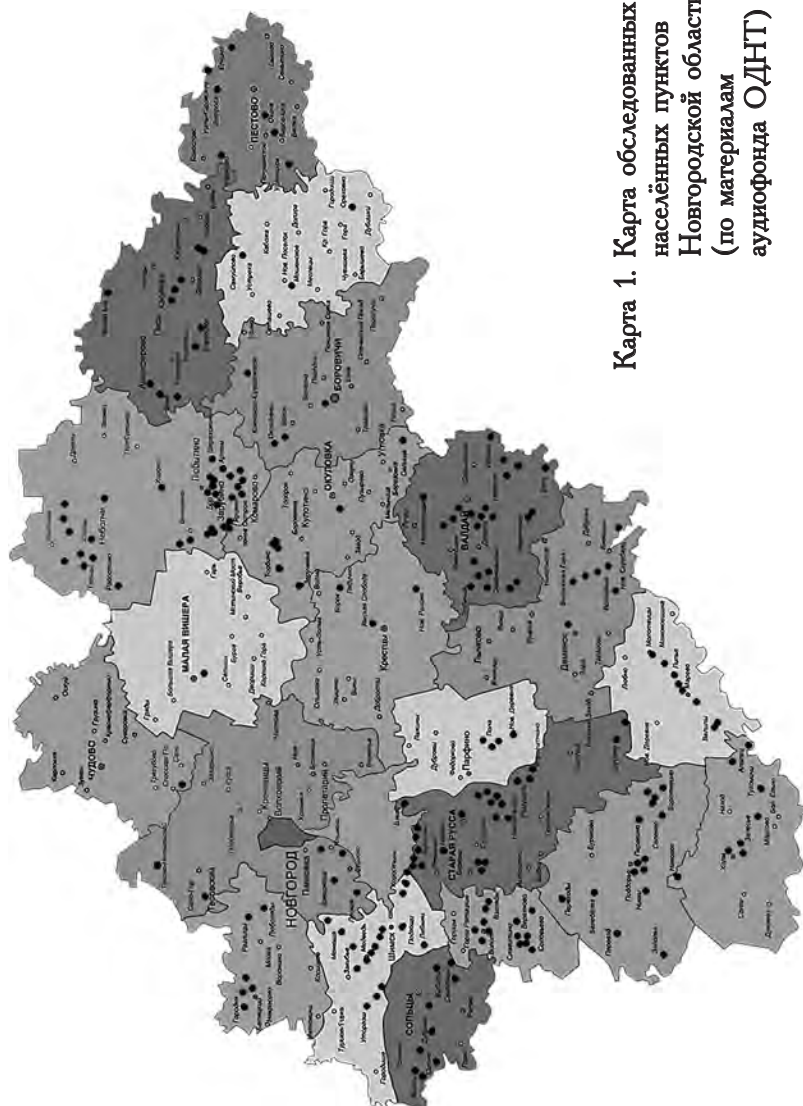
Итогом всего вышеизложенного может стать постановка ряда проблем, связанных с дальнейшим изучением традиций Новгородской области:

- отсутствие единого собрания материалов и невозможность его целостного осмысления, что связано с работой различных организаций в фольклорных и этнографических экспедициях на территории Новгородской области и требует более активных форм сотрудничества между ними;

- необходимость восстановления экспедиционной и научной деятельности НОДНТ;

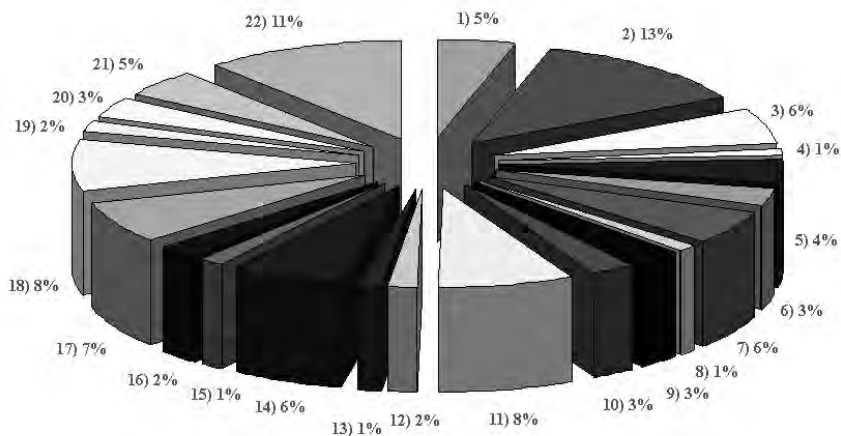
- потребность в привлечении к исследовательской деятельности большого количества квалифицированных специалистов.

В заключение отметим, что Новгородская земля представляет собой одну из первоначальных территорий расселения славян на Восточно-Европейской равнине¹⁵. Зафиксированные на этой территории материалы обладают научной значимостью с точки зрения их музыкальной ценности и этнографической достоверности. Они заслуживают пристального внимания исследователей: этнографов, фольклористов, этномузыкологов.



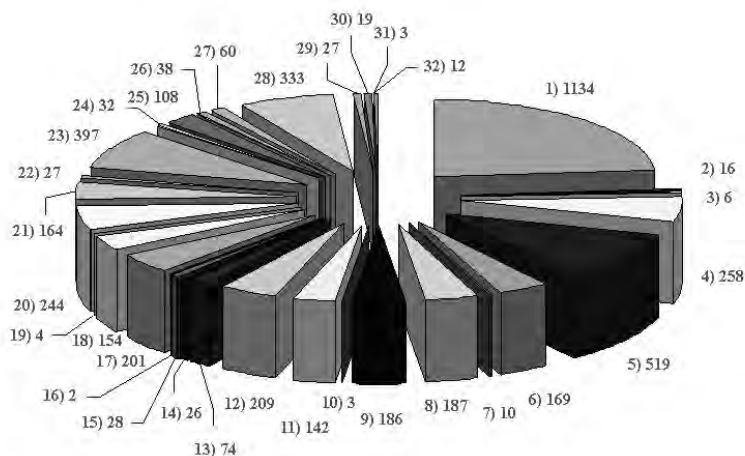
Карта 1. Карта обследованных населённых пунктов Новгородской области (по материалам аудиобанка ОДНТ)

Схема 1. Процентное соотношение опубликованных образцов по районам Новгородской области



- | | | |
|--------------------|----------------------|--|
| 1) Батецкий р-н | 8) Маловишерский р-н | 15) Поддорский р-н |
| 2) Боровичский р-н | 9) Марёвский р-н | 16) Солецкий р-н |
| 3) Валдайский р-н | 10) Мошенской р-н | 17) Старорусский р-н |
| 4) Волотовский р-н | 11) Новгородский р-н | 18) Хвойнинский р-н |
| 5) Демянский р-н | 12) Окуловский р-н | 19) Холмский р-н |
| 6) Крестецкий р-н | 13) Парфинский р-н | 20) Чудовский р-н |
| 7) Любытинский р-н | 14) Пестовский р-н | 21) Шимский р-н |
| | | 22) Записи, не имеющие
точных адресов |

Схема 2. Количественное соотношение жанрового состава опубликованных образцов



- | | | |
|--|---|---|
| 1) пословицы, поговорки | 13) новеллистические сказки, анекдоты, были | 22) свадебные приговоры |
| 2) скороговорки, частоговорки | 14) этнографич. сведения о календарной обрядности | 23) свадебные песни |
| 3) молчалки | 15) этнографич. сведения о свадебной обрядности | 24) календарные песни |
| 4) прозвища, дразнилки | 16) этнографич. сведения о похоронной обрядности | 25) лирические песни, баллады, романсы |
| 5) загадки | 17) приговоры, обереги, молитвы, заговоры | 26) похоронные причитания |
| 6) игры | 18) легенды, предания, рассказы | 27) частушки |
| 7) афоризмы | 19) народная драма | 28) песни, связанные с хореографическим движением |
| 8) колыбельные | 20) былички | 29) инструментальный фольклор |
| 9) считалки | 21) свадебные причитания | 30) лесные припевки, ауканья |
| 10) розыгрыши, проказы | | 31) трудовые песни |
| 11) заклички, приговорки | | 32) строевые песни |
| 12) сказки, присказки, пестушки, небылицы, потешки, прибаутки, детские песни | | |

Примечания

- ¹ Песни, собранные П. В. Киреевским. — М.: О-во любит. рос. словесн., 1862–1878. — Вып. 1–10; Народные песни, собранные в Новгородской губернии Ф. Студитским. — СПб., 1874; Новгородский сборник / Ред. Н. Богословский. — Новгород: Новгор. стат. ком., 1862–1866. — Вып. I–VI; Сборник русских народных лирических песен Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина: Опыт систематического свода лирических песен с объяснением вариантов со стороны бытового и художественного их содержания Н. М. Лопатина, с положением песен для голоса и фортепиано В. П. Прокунина, и с приложением полной расстановки слов некоторых вариантов по их напеву. — М., 1889. — Ч. 1–2; Великорусские народные песни / Изд. А. И. Соболевским. — СПб., 1895–1902. — Т. I–XII; Лядов А. К. Сборник русских народных песен (Соч. 43). — Лейпциг: Изд-во М. П. Беляева, 1898; Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.: Материалы, собр. и привед. в порядок П. В. Шейном. — СПб., 1898. — Т. 1. Вып. 1; СПб., 1900. — Т. 1. Вып. 2; Линёва Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации: Вып. II: Песни новгородские / Под ред. акад. Ф. Е. Корша. — СПб., 1909; Лядов А. К. Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепиано. — М., 1959; Рассказ крестьянки Старорусского уезда // Новгородские губернские ведомости. — 1869. — № 8; Синозерский И. О выборе невест в Новгородской губернии // Живая старина. — 1896. — Вып. 3–4.

Среди перечисленных публикаций особый интерес вызывает сборник А. К. Лядова. Это первый и единственный самостоятельный сборник, представляющий А. К. Лядова как собирателя. Он включает в себя тридцать песен с фортепианным сопровождением. Ряд записей получен автором от своих знакомых: от музыкального критика С. Н. Крутليкова, хормейстера-собиранителя песен В. М. Орлова, певца-любителя Н. С. Лаврова, музыкального педагога и композитора М. М. Эрарского и М. П. Барташевой. Часть образцов сборника записана композитором в родовой усадьбе на территории Боровичского уезда Новгородской губернии в деревнях Горушка и Васькино.

- ² Традиционный фольклор Новгородской области (по записям 1963–1976 гг.): Песни. Причитания / Отв. ред. А. А. Горелов. — Л.: Наука, 1979. — 350 с.: нот. («Памятники русского фольклора»).
- ³ На протяжении нескольких лет самостоятельная экспедиционная работа велась под руководством педагога, позднее — заведующего теоретическим отделением Новгородского музыкального училища (Новгородского областного колледжа искусств имени С. В. Рахманинова) М. Н. Тимофеевой, которая начала работу в училище в 1979 году. Речь идёт о пяти экспе-

- дициях, предпринятых в Окуловский район Новгородской области в период с 1988 по 1999 год. Были обследованы территории в районе железнодорожных станций Боровёнка, Оксочи, Торбино, Вялка. Материалы экспедиций хранятся в кабинете народного творчества Новгородского областного колледжа искусств имени С. В. Рахманинова.
- 4 Бердяева О. С. Фольклор Новгородской области: История и современность. — Вел. Новгород, 2002.
 - 5 Теплова И. Б. Свадебные песни северо-западных областей России: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — СПб., 1993 (рукопись); Попова И. С. Типология фольклорных форм в системе масленичных обрядов Новгородской области: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — СПб., 1998 (рукопись); Королькова И. В. Лирические песни новгородской традиции: Проблемы жанра и музыкального стиля: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — СПб., 2002 (рукопись); Королькова И. В. Лирические песни в традиционной культуре Северо-Запада России. — М., 2010.
 - 6 Полное имя и отчество Крепина установить не удалось, так как документы этого периода утрачены.
 - 7 На основе собранных А. П. Вадакария материалов в соавторстве с Александром Алексеевичем Баниным и Валентиной Ивановной Жекулиной Дом народного творчества в 1974 году издал первый сборник по музыкальному фольклору «Свадебные песни Новгородской области».
 - 8 Банин А. А., Вадакария А. П., Жекулина В. И. Свадебные песни Новгородской области. — Новгород, 1974; Банин А. А., Вадакария А. П., Канчавели Л. Г. Музыкально-поэтический фольклор Новгородской области. — Новгород, 1983.
 - 9 Последняя экспедиция НОДНТ проводилась в 1999 году в Шимском районе совместно с Санкт-Петербургским государственным университетом культуры и искусств под руководством преподавателя Т. В. Шасиной.
 - 10 Банин А. А., Вадакария А. П., Жекулина В. И. Свадебные песни Новгородской области...; Банин А. А., Вадакария А. П., Канчавели Л. Г. Музыкально-поэтический фольклор Новгородской области...; Банин А. А., Вадакария А. П., Канчавели Л. Г. Новгородская круговина. — Новгород, 1983; Бондарь Н. К. Я любила сердце тешить: Частушки Чудовского и Батецкого районов Новгородской области. — Новгород, 1983; Лапин В. А. Наигрыши на гармонии-хромке П. В. Черемисова. — Новгород, 1983; Лобанов М. А. Методические рекомендации в помощь собирателю фольклора Новгородской области. — Новгород, 1984; Жекулина В. И., Лапин В. А. Старорусская свадьба. — Новгород, 1988; Лобанов М. А. Посиделки в Новгородской области. — Новгород, 1988; Васильев М. И., Ефимова С. Л. Традиционный костюм Новгородского края. — Новгород, 1989; Головин В. В. Детский фольклор Новгородской области. — Новгород, 1989; Васильева Е. Е. Песни Городенского хора. —

- Новгород, 1990; Григорьев С. В. Традиционные новгородские игры и забавы. – Новгород, 1991; Васильев М. И. Зимние катания Новгородских крестьян. – Новгород, 1992; Жекулина В. И., Лапин В. А. Валдайская свадьба. – Новгород, 1994.
- 11 Игра «Поиски пестыша» записана в деревнях Старая и Новая Боровщина Любытинского района Новгородской области. Игра состояла в том, что ранней весной девочки в самых лучших нарядах выходили в поле с пением короткой песни «Пестыш, пестыш, выкажи головку» искали побеги полевого хвоща и ели их (НОДНТ 051-28).
 - 12 Банин А. А., Вадакария А. П., Жекулина В. И. Свадебные песни Новгородской области...; Банин А. А., Вадакария А. П., Канчавели Л. Г. Музыкально-поэтический фольклор Новгородской области...; Банин А. А., Вадакария А. П., Канчавели Л. Г. Новгородская круговина...; Бердяева О. С. Фольклор Новгородской области...; Бондарь Н. К. Я любила сердце тешить...; Бурьяк М. К. Свадебные обычаи новгородских военных поселений // Чело: Историко-публицистический альманах Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. – 1995. – Март; Бурьяк М. К. Новгородская свадьба (полевые записи 1984 года в Поддорском районе Новгородской области) // Чело: Историко-публицистический альманах Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. – 1995. – Февраль; Васильев М. И. Зимние катания новгородских крестьян...; Васильев М. И., Ефимова С. Л. Традиционный костюм Новгородского края...; Васильева Е. Е. Песни Городенского хора...; Великорусс в своих песнях, обрядах...; Власова М. Н., Жекулина В. И. Традиционный фольклор Новгородской области (Пословицы и поговорки. Загадки. Приметы и поверья. Детский фольклор. Эсхатология): По записям 1963–2002 гг. – СПб., 2006; Головин В. В. Детский фольклор Новгородской области...; Григорьев С. В. Традиционные новгородские игры и забавы...; Традиционный фольклор Новгородской области...; Жекулина В. И. Исторические изменения в свадебном обряде и поэзии (по материалам Новгородской обл.) // Обряды и обрядовый фольклор. – М.: Наука, 1982; Жекулина В. И., Лапин В. А. Старорусская свадьба...; Жекулина В. И., Лапин В. А. Валдайская свадьба...; Лапин В. А. Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды. – М., 1995; Лапин В. А. Наигрыши на гармонии-хромке П. В. Черемисова...; Лапин В. А. «Воля» – групповое голошение в Лужско-Шелонской свадебной традиции // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. – Л., 1986. – С. 101–115; Лобанов М. А. Методические рекомендации...; Лобанов М. А. Посиделки в Новгородской области...; Лядов А. К. Песни русского народа...; Мехнецов А. М. Русские традиционные наигрыши на гусях (в записях из Новгородской и Псковской областей) / Ред. Г. В. Лобкова; сост., авт. нотаций и при-

меч. К. А. Мехнецова. — СПб., 2009; Новгородский сборник / Ред. Н. Богословский. — Новгород: Новгор. стат. ком., 1865. — Т. II. Вып. II; Орехов Г. Свадебные обряды, обычаи и песни в Холмском уезде // Живая старина. — 1913. — Вып. 3—4; Пухачев С. Б. Русская свадьба. — Новгород, 1988; Синозерский И. О выборе невест в Новгородской губернии...; Смирнов Ю. И., Смолицкий В. Г., Померанцева Э. В. Новгородские былины. — М., 1978.

- ¹³ Необходимо заметить, что в ходе проведения дальнейших работ и при выявлении новых опубликованных образцов количественные показатели могут измениться.
- ¹⁴ К материалам, в которых отсутствуют комментарии о территориальной принадлежности, относятся: сказки из сборника «Новгородские сказки», некоторые образцы детского фольклора из сборника П. В. Шейна «Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.», а также пословицы, дразнилки, загадки, колыбельные, считалки, былички и легенды из сборника «Традиционный фольклор Новгородской области...»
- ¹⁵ Новгородская земля — историческая область, расположенная на Северо-Западе и севере Руси, сформировалась в X–XVIII веках. В XII–XV веках включала в себя территорию Новгородской республики и её владений до Белого моря и Северного Зауралья (Карелия, Терский берег, Заволочье, Пермь, Печора, Югра). С конца XV века в состав Новгородской земли входили только близлежащие к Новгороду земли (пятины). См.: Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия [электронный ресурс]. — 2004. — № 8. (Мультимедиа-энциклопедии).

*Н. В. Леонова
Россия, Новосибирск*

**Музыкально-этнографические традиции
русских старожилов Сибири:
обзор исследований и публикаций
(с конца 1970-х по 2010 год)**

«Традиции народно-песенного творчества русских в Сибири представляют собой малоисследованную область музыкальной фольклористики», — так начиналась одна из статей А. М. Мехнецова, опубликованная немногим более тридцати лет назад. Далее автор сформулировал первостепенные задачи изучения русско-сибирских музыкальных традиций: выявление признаков местного песенного стиля, соотношения сибирских и русско-европейских фольклорных традиций, определение зависимости между складом традиции и комплексом предпосылок и условий её формирования¹.

В настоящей статье предлагается обзор исследований, выполненных этномузыковедами за прошедшие тридцать лет в области изучения музыкального фольклора сибирских старожилов. Поскольку значительная масса материалов, о которых будет идти речь, опубликована в разных городах Сибири и, возможно, не вполне известна специалистам европейской части России, представляется целесообразным начать с установления показательного в свете заявленной темы круга имён и названий. Сформированный перечень организован с учётом хронологии появления в поле сибирской музыкальной фольклористики исследователей, а также времени завершения или публикации заметных и значимых работ. Полевым исследованиям музыкальных традиций сибирских переселенцев посвящена отдельная статья автора², поэтому основное внимание будет уделено собственно научно-теоретической деятельности и публикациям экспедиционных материалов. Отдельные, изданные в разные периоды сборники сибирских народных песен включены в предлагаемый хронограф в том случае, если они содержат значимый по объёму и результатам исследовательский раздел или представляют перспективный для последующей научной разработки материал. Автор не претендует на исчерпывающую полноту подготовленного перечня, однако полагает, что он поможет выявить те научные подходы, которые с течением времени были выработаны сибирскими фольклористами.

В качестве предыстории следует обратить внимание на три события: издание материалов крупномасштабной экспедиции Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных по нескольким районам Красноярского края (1959, 1962)³, небольшой сборник В. Г. Захарченко, содержащий песенные материалы из одного сибирского села (1969)⁴, и краткую статью Н. М. Владыкиной-Бачинской (1971), в которой она пунктирно намечает пути локального изучения музыкальных традиций русских старожилов Приангарья, а также обнаруживает стилевое сходство сибирских напевов, в частности, с пинежскими образцами из Архангельской области⁵.

В последующей истории музыковедческого «освоения» Сибири крупных проектов будет не так уж и много. Основу составит деятельность отдельных собирателей-исследователей, на протяжении нескольких (зачастую, многих) лет накапливающих как сам материал, так и результаты его изучения.

Череду таких учёных открывает А. М. Мехнецов, основные «сибирские» работы которого связаны с фольклорными традициями старожилов Западной Сибири (в первую очередь – Томского Приобья)⁶. Основанное на собственных экспедиционных записях (1966–1975) изучение главных жанровых сфер местного фольклора (хороводные, свадебные, лирические песни), а также структурно-типологическое исследование свадебного материала позволили автору определить особенности метро-ритмической и композиционной организации, интонационно-ладового строения, выделить устойчивые (типовые) стилевые элементы и обосновать вывод о единстве стиля разных жанров русской старожильческой традиции. Основные результаты проведённого анализа интерпретируются в связи с проблемой истории формирования русско-сибирских песенных традиций.

В. М. Щуров также много времени отдал собиранию музыкально-этнографических материалов, главным образом, в Южной (Алтай, русские поселения Восточного и Северного Казахстана), а также Западной и Восточной Сибири. Как правило, он стремится в полевых условиях максимально полно охватить, зафиксировать и впоследствии описать конкретную традицию. В его сибирских публикациях и в обобщающих трудах присутствуют приёмы сравнения как сибирских образцов с европейско-русскими, так и песен разных сибирских традиций между собой⁷.

Уроженец Томской области Н. К. Пархоменко подготовил первое в сибирской музыкальной фольклористике диссертационное исследование, опирающееся на жанровое и стилевое описание местного материала⁸. В. Г. Захарченко и М. Н. Мельников опубликовали первое собрание свадебного фольклора нескольких традиций Новосибирской области, включающее описания обрядов, записи музыкальных и словесных текстов⁹.

Фольклорные традиции русских старожилов северо-восточных районов Сибири кропотливо и целенаправленно изучает Т. С. Шенталинская. Второй «сибирской» темой для собирательницы стала музыка русского эпоса. В комментариях к публикуемым в русском эпическом томе образцам указываются их мелодические аналоги в севернорусских, поволжских и южнорусских (донских) традициях. В музыковедческой статье автор обобщает наблюдения над особенностями проявления русско-европейских эпических форм в сибирских традициях¹⁰.

С начала 1980-х годов музыкально-этнографические материалы русских старожилов Сибири стали объектом исследований автора данных строк. Кроме собственных записей, в работе, как правило, используются архивные и опубликованные источники, относящиеся к разным сибирским традициям. Результаты анализа русских календарных песен, полученные в ходе структурно-типологического описания всех жанрово-этнографических комплексов, позволили провести сравнение песенных образцов разных регионов Сибири, разных историко-культурных групп сибиряков (старожилов и новопоселенцев), а также соотнести сибирские напевы с русско-европейскими. С течением времени накопление научного багажа привело к необходимости постановки и осмысления проблемы источников и методов изучения «мозаичного» сибирского материала¹¹.

Опыт разностороннего представления фольклорного материала воплощён в сборнике сибирского песенно-танцевального фольклора. Филолого-фольклористический корпус песенных текстов дополнен нотным приложением и музыковедческой статьёй В. А. Ламиной, подготовленной по материалам экспедиционных записей Новосибирской консерватории и Новосибирского педагогического института и посвящённой, главным образом, вопросам ладового строения хороводных и игровых песен¹². В этот же период в Новосибирской консерватории ведут работу над дипломными исследованиями Н. М. Соколова (о песнях русских старожилов Притоболья – по материалам экспедиции консерватории 1977 года под руководством композитора Ю. И. Ши-

банова в Тобольский район Тюменской области)¹³ и В. И. Бодрова (о песенной традиции алтайских казаков — на основе собственных записей)¹⁴. В обеих работах наряду с описанием синхронного состояния традиции присутствует анализ вариантов песен, а также попытка соотношения современных материалов со старыми, ненотированными записями конца XIX века. В дипломной работе В. Ю. Багринцевой на материалах собственных экспедиционных записей анализируется ещё одна локальная традиция — русских старожилов Северной Бары. Целостное описание фольклорно-этнографического комплекса дополняется анализом вариантов ряда наиболее показательных песен¹⁵.

Конец 1980-х годов был ознаменован появлением первых объёмных песенных сборников по музыкальному фольклору Зауралья¹⁶ и Забайкалья¹⁷, значительную часть русского населения этих регионов составляют старообрядцы. Две статьи Л. А. Мухомедшиной подготовлены на материале старожильского фольклора Красноярского Приангарья. Кроме описания отдельных жанровых сфер местного фольклора, автор проводит сравнение музыкально-стилевых компонентов приангарских и севернорусских песен¹⁸.

В 1990-е годы работу по сбору материалов и изучению разных, в том числе и старожильческих, фольклорных традиций Тюменской области ведёт Л. В. Дёмина. В центре её внимания — свадебный фольклорно-этнографический комплекс¹⁹. Песенно-танцевальный фольклор Среднего Приобья представлен в сборнике, подготовленном в Фольклорно-этнографическом центре Санкт-Петербурга. Материалы сборника дают возможность сравнения песен в записях 1903 года и второй половины XX века²⁰.

В 1991 году в свет выходит первый «песенный» русский том в 60-томной серии Сибирского отделения РАН «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». Том, подготовленный Ю. И. Смирновым и Т. С. Шенталинской, представляет внушительный корпус эпических текстов, записанных в разных районах Сибири. Издание содержит подробные комментарии, в которых анализируется наработанная авторами база сибирских и русско-европейских вариантов былинных, балладных и других эпических образцов²¹. В 1997 году из печати вышли два очередных русских песенных тома серии «Памятники фольклора», которые на данном этапе подвели итоги собирания, изучения и публикации календарного фольклора, заговоров²², песенно-танцевального фольклора и лирических песен Сибири²³.

Диссертационное исследование и ряд публикаций Н. А. Урсеговой связаны с выяснением устройства свадебного ритуала и анализом жанрово-стилевого комплекса ряда старожильческих и старообрядческих традиций Сибири²⁴. Результаты изучения песенно-причётного типа сибирской свадьбы изложены в музыковедческой статье «семейно-обрядового» тома 60-томной серии Сибирского отделения РАН «Памятники фольклора», опубликованного в 2002 году²⁵.

Традиционная культура Алтайского региона стала предметом исследования Н. М. Мурашовой, посвящённого жанрово-стилевой типологии духовных стихов старообрядцев Рудного Алтая²⁶. В 1999 году вышла серия сборников, подготовленных О. А. Абрамовой на материале разных локальных и этнографических традиций Алтайского края. Данная серия продемонстрировала результаты многолетней собирательской работы составителя и её учеников²⁷. Деятельность по собиранию и исследованию фольклора северных районов Кемеровской области развернул В. Ф. Похабов²⁸.

В начале 2000-х годов удалось опубликовать часть материалов, записанных на рубеже 1950–1960-х годов С. И. Пушкиной вместе со студентами Московской консерватории на территории Иркутского Приангарья²⁹. Песни из собрания иркутского фольклориста В. П. Зинovieва, записанные в 1970-е годы в Читинской и Иркутской областях, были опубликованы в 2006 году. Музыковедческую статью к этому сборнику написала О. Н. Судакова³⁰.

В центре внимания О. В. Крахалёвой находится молодёжный песенно-танцевальный комплекс Енисейского района Красноярского края. Аналитическое описание хороводных, игровых и вечёрочных песен дополняется рассмотрением вариантов енисейских песен в записях конца XIX века, середины и конца XX века, а также сравнением енисейских образцов с песнями других старожильческих традиций (притобольской, томской, приангарской, кузнецкой)³¹.

Новый аспект в изучении традиционной музыкальной культуры Сибири разрабатывает Е. И. Жимулёва: фольклорные традиции старожилов являются одним из материалов при рассмотрении взаимодействия фольклорных и православных певческих традиций наряду с традициями восточнославянских переселенцев и коренных сибирских этносов. Но и в данном случае алгоритм исследования предполагает структурно-типологическую проработку изучаемых песнопений с последующим сравнением вариантов³².

В завершение обзора следует сформулировать несколько обобщающих положений. Первое из них связано с тем, что сибирская музыкальная фольклористика за последние три десятилетия пополнилась значительным числом местных собирателей и исследователей, деятельность которых способствовала существенному расширению источниковой базы этномузыкологической работы. Второе положение заключается в том, что от десятилетия к десятилетию наблюдается не только количественный рост имён и расширение хотя бы первоначально описанного пространства традиционной музыкальной культуры Сибири. Происходит рост качественный, проявляющийся в усложнении исследовательских задач, освоении разных аналитических и методических подходов, сочетание которых разнообразно и принимает индивидуальную форму в конкретных научных проектах.

Примечания

- 1 Мехнецов А. М. Об особенностях песенного стиля старожилов Томского Приобья // Музыкальная фольклористика. — М., 1978. — Вып. 2. С. 158.
- 2 Леонова Н. В. Полевые исследования музыкального фольклора сибирских переселенцев (2-я половина XX — начало XXI века) // Актуальные проблемы сибирской фольклористики. — Новосибирск, 2008. — С. 318–334.
- 3 Материалы экспедиции послужили основой издания: Русские народные песни Красноярского края / Под общ. ред. С. В. Аксюка; сост. В. И. Харьков. — М., 1959. — Вып. 1; Русские народные песни Красноярского края / Под общ. ред. С. В. Аксюка; сост. А. В. Руднева, В. И. Харьков. — М., 1962. — Вып. 2.
- 4 Песни села Балман / Сост. В. Г. Захарченко. — Новосибирск, 1969.
- 5 Владыкина-Бачинская Н. М. Свадебная песня Приангарья // Быт и искусство русского населения Восточной Сибири. Ч. 1: Приангарье. — Новосибирск, 1971. — С. 191–198.
- 6 Хороводные песни, записанные в Томской области (Песни Томского Приобья) / Запись, нотация, сост., предисловие и примеч. А. М. Мехнецова. — Л.; М., 1973; Свадебные песни Томского Приобья (Народные песни, записанные в Томской области) / Запись, сост., предисловие, примеч. А. М. Мехнецова. — Л.; М., 1977; Мехнецов А. М. Об особенностях песенного стиля старожилов Томского Приобья // Музыкальная фольклористика. — М., 1978. — Вып. 2. С. 158–179; Мехнецов А. М. Народно-песенная культура русского старожильского населения Западной Сибири: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. —

- Л., 1983; Лирические песни Томского Приобья (Народные песни, записанные в Томской области) / Запись, нотация, сост., предисловие, примеч. А. М. Мехнецова. — Л., 1986.
- 7 Щуров В. М. Песни Нижней Тунгуски. — М., 1977; Щуров В. М. Песни семейных Забайкалья // Руднева А. В., Щуров В. М., Пушкина С. И. Русские народные песни в многомикрофонной записи. — М., 1979. — С. 162–210; Сибирская народная песня в художественной самодеятельности / Сост. В. М. Щуров. — Иркутск, 1986; Щуров В. М. Принципы и методы музыкально-стилевого анализа русских народных песен: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. д-ра иск. — М., 1992; Щуров В. М. Русская песенная традиция «поляков» // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. — М., 1995. — Вып. 6. С. 117–131; Щуров В. М. Музыкальные особенности лирических, хороводных, игровых сибирских песен // Русские лирические песни Сибири и Дальнего Востока. — Новосибирск, 1997. — С. 43–56; Щуров В. М. Русские песни Алтая. Вып. 1: Песни Убинско-Ульбинской долины. — М., 2004.
 - 8 Пархоменко Н. К. Русские народные песни Томской области: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — М., 1980; Пархоменко Н. К. Русские народные песни Томской области. — М., 1985.
 - 9 Захарченко В. Г., Мельников М. Н. Свадьба Обско-Иртышского междуречья / Ред. Е. В. Гиппиус. — М., 1983.
 - 10 Шенталинская Т. С. Марковские вечерки: Русские народные песни. — Магадан, 1983; Шенталинская Т. С. Напевы русских эпических песен Сибири и Дальнего Востока // Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока. — Новосибирск, 1991. — С. 48–56; Шенталинская Т. С. Андыльщина — местный песенный жанр русских колымчан // Русский фольклор в инокультурном окружении. — М., 1995. — С. 140–151; Шенталинская Т. С. Андыльщина (жанр-эндемик) // Экспедиционные открытия последних лет. — СПб., 1996. — С. 97–114; Шенталинская Т. С. Не прошло и ста лет: Фонографические записи русского фольклора американской Северо-Тихоокеанской экспедицией // Живая старина. — 1999. — № 2. С. 31–34; Шенталинская Т. С. Элементы традиционной культуры аборигенов в русскоязычных анклавах на Северо-Востоке Сибири // Славянская традиционная культура и современный мир. — М., 2004. — С. 68–80; Шенталинская Т. С. Фольклор марковцев: К проблеме типологии традиционной культуры метисных групп северо-восточной Сибири // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: Проблемы, методы, перспективы исследования. — М., 2008. — С. 159–166; Шенталинская Т. С. Русская «Лодка» на крайнем Северо-Востоке России // Русская народная песня: Неизвестные страницы музыкальной истории. — СПб., 2009. — Вып. 2. С. 154–174.

- 11 Леонова Н. В. Структура, песенный репертуар и периодизация свадебных обрядов старожилов Барабы и Среднего Приобья // Музыкальная культура Сибири и Дальнего Востока (история и современность). — Новосибирск, 1983. — С. 35–38; Леонова Н. В. Процессы развития фольклора русского, украинского и белорусского населения Барабы и Верхнего Приобья // Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. — Новосибирск, 1986. — С. 183–201; Леонова Н. В. Русские календарные песни Сибири: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — Новосибирск, 1996; Леонова Н. В. Музыкальные и исполнительские особенности русских календарных песен Сибири // Русский календарно-обрядовый фольклор Сибири и Дальнего Востока: Песни. Заговоры. — Новосибирск, 1997. — С. 33–46; Леонова Н. В. Сибирские календарные напевы в контексте европейско-русских вариантов // Вопросы музыкознания. — Новосибирск, 1999. — С. 179–189; Леонова Н. В. М. Н. Косторина: Фольклорно-этнографические материалы // Сибирский музыкальный альманах, 2000. — Новосибирск, 2001. — С. 91–96; Леонова Н. В. Славяно-сибирский фольклор в системе русских региональных традиций // Музыкальная культура как национальное и мировое явление. — Новосибирск, 2002. — С. 150–158; Леонова Н. В. Русская причеть Сибири как музыкально-исполнительская традиция // Русский семейно-обрядовый фольклор Сибири и Дальнего Востока: Свадебная поэзия. Похоронная причеть. — Новосибирск, 2002. — С. 325–331; Леонова Н. В. Традиции обрядового фольклора переселенцев Сибири: проблемы источников // Музыка и ритуал. — Новосибирск, 2004. — С. 130–145; Леонова Н. В. Проблемы изучения фольклорных традиций вторичного формирования: на сибирском материале // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. — М., 2006. — Т. 2. С. 450–463; Леонова Н. В. Ранние и современные источники в этномузыкологическом исследовании сибирских традиций // Народная культура Сибири. — Омск, 2006. — С. 20–23; Леонова Н. В. Источники и способы изучения динамики фольклорных традиций русских старожилов Сибири // Гуманитарные науки в Сибири. — 2007. — № 3. С. 48–51; Леонова Н. В. Фольклорно-этнографические традиции казаков Алтая // Гуманитарные науки в Сибири. — 2009. — № 3. С. 97–100.
- 12 Хороводные и игровые песни Сибири / Сост. Ф. Ф. Болонев, М. Н. Мельников. — Новосибирск, 1985.
- 13 Соколова Н. М. Народно-песенные традиции крестьян-старожилов Приобья: Дипломная работа. Науч. рук. Н. В. Леонова. — Новосибирск, 1987. (Рукопись).
- 14 Бодрова В. И. Песенные традиции алтайских казаков (типологические характеристики и принципы их исполнительской версификации): Дипломная работа. Науч. рук. Н. В. Леонова. — Новосибирск, 1988. (Рукопись).

- 15 Багринцева В. Ю. Песни русских старожилов Северной Барабы: Дипломная работа. Науч. рук. Н. В. Леонова. — Новосибирск, 1991. (Рукопись).
- 16 Иванов-Балин Г. И. Русские народные песни Зауралья. — М., 1988.
- 17 Дорофеев Н. П. Русские народные песни Забайкалья: Семейский распев. — М., 1989.
- 18 Мухомедшина Л. А. Традиционные собрания холостой молодёжи в среднем Приангарье (конец XIX — XX вв.) // Зрелищно-игровые формы народной культуры. — Л., 1990. — С. 53–72; Мухомедшина Л. А. Традиция протяжных песен на Ангаре // Фольклор: Песенное наследие. — М., 1991. — С. 146–155.
- 19 Дёмина Л. В. Русские народные песни Тюменской области. — Тюмень, 1991; Дёмина Л. В. Крестьянская свадьба: Обрядовый фольклор Тюменской области. — Тюмень, 1992; Дёмина Л. В. Музыкально-этнографический комплекс традиционной русской свадьбы Западно-Сибирского Зауралья (Тюменская область): Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — Магнитогорск, 2001.
- 20 Традиционные зимние увеселения взрослой молодёжи в районах Среднего Приобья: Переиздание материалов очерка И. Неклепаева «Поверья и обычаи Сургутского края», 1903 г., с приложением напевов из сибирских коллекций А. М. Мехнецова (экспедиционные записи 1967–1975 гг.) / Сост. Г. В. Лобкова. — М.: «Родникъ», 1996. (Альманах «Русская традиционная культура», 1996. Вып. 1–2). С аудиоприложением.
- 21 Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока / Сост. Ю. И. Смирнов, Т. С. Шенталинская. — Новосибирск, 1991. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
- 22 Русский календарно-обрядовый фольклор Сибири и Дальнего Востока: Песни. Заговоры / Сост. Ф. Ф. Болонев, М. Н. Мельников, Н. В. Леонова. — Новосибирск, 1997. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
- 23 Русские лирические песни Сибири и Дальнего Востока / Сост. С. И. Красноштанов, В. С. Левашов, В. М. Щуров. — Новосибирск, 1997. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
- 24 Урсегова Н. А. Свадебная причётно-песенная традиция русских старожилов Сибири: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — Новосибирск, 2000; Урсегова Н. А. Проблема типологии северно-русских и сибирских причитаний // Проблемы музыкознания. — Новосибирск, 2000. — С. 23–34; Урсегова Н. А. Жанрово-стилевые комплексы свадебного фольклора русских старожилов Сибири // Народная культура Сибири. — Омск, 2000. — С. 74–77; Леонова Н. В., Урсегова Н. А. Музыка русско-сибирской свадьбы // Русский семейно-обрядовый фольклор Сибири

- и Дальнего Востока: Свадебная поэзия. Похоронная причеть. — Новосибирск, 2002. — С. 29–46.
- 25 Русский семейно-обрядовый фольклор Сибири и Дальнего Востока: Свадебная поэзия. Похоронная причеть / Сост. Р. П. Потанина, Н. В. Леонова, Л. Е. Фетисова. — Новосибирск, 2002. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
- 26 Мурашова Н. С. Духовные стихи // Музыкальная культура Сибири. Т. 1. Кн. 2: Традиционная культура сибирских переселенцев. — Новосибирск, 1997. — С. 128–155; Мурашова Н. С. Принципы ритмической организации духовных стихов старообрядцев Рудного Алтая // Культурное наследие средневековой Руси в традициях урало-сибирского старообрядчества. — Новосибирск, 1999. — С. 332–342; Мурашова Н. С. Духовные стихи старообрядцев Рудного Алтая: жанрово-стилистическая типология: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — Новосибирск, 2000.
- 27 Абрамова О. А. Традиционная народная культура «поляков»-староверов села Сибирячиха Солонешенского района Алтайского края. — Барнаул, 1999; Абрамова О. А. Русская традиционная народная культура Третьяковского района Алтайского края. — Барнаул, 1999; Абрамова О. А. Русская традиционная народная культура села Воробьёво Шипуновского района Алтайского края. — Барнаул, 1999; Абрамова О. А. Традиционная культура «поляков» и «каменщиков» Рудного Алтая. — Барнаул, 1999.
- 28 Похабов В. Ф. Песни Кийской слободы. — Кемерово, 1999; Похабов В. Ф. Культурное наследие русских Кузбасса: Семейно-обрядовый фольклор северо-востока Кемеровской области. — М., 2000; Похабов В. Ф. Обрядовые традиции русского населения Мариинского уезда Томской губернии конца XIX — XX вв.: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. ист. наук. — Новосибирск, 2004.
- 29 Русские народные песни Иркутской области / Сост. С. И. Пушкина. — М., 2002. — Вып. 1; Русские народные песни и танцы Иркутской области / Сост. С. И. Пушкина, Т. Н. Гвоздева. — М., 2003. — Вып. 2.
- 30 Русские песни Восточной Сибири / Сост. В. П. Зиновьев; науч. ред. Ю. И. Смирнов. — Иркутск, 2006.
- 31 Крахалёва О. В. Енисейская «вечёрка» по публикациям В. Арефьева и современным материалам // Наука и художественное образование. — Красноярск, 2003. — С. 245–248; Крахалёва О. В. Песенно-танцевальный фольклор енисейской и ангарской традиций в сравнении // Народная культура Сибири. — Омск, 2005. — С. 92–94; Традиционные зимние собрания молодёжи Енисейского района (Красноярского края): По материалам В. С. Арефьева и экспедиций второй половины XX века / Сост. О. В. Крахалёва. — Новосибирск, 2006; Крахалёва О. В. Структура и

драматургия енисейской вечёрки // Вестник Челябинского государственного университета. — 2008. — № 30. С. 68–75; Крахалёва О. В. Традиционные собрания молодёжи деревень Енисейского уезда в контексте годового цикла обрядов и праздников // Гуманитарные науки в Сибири. — 2008. — № 4. С. 131–134; Крахалёва О. В. Енисейские вечёлочные песни в контексте региональной традиции: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — Новосибирск, 2009.

- ³² Жимулёва Е. И. Обычай рождественского христославения в народной культуре Сибири // Славянский альманах 2002. — М., 2003. — С. 407–417; Жимулёва Е. И. Проявление фольклорной и православной певческих традиций в духовных стихах // Возвышенное и земное. — Новосибирск, 2005. — С. 252–258; Жимулёва Е. И. К проблеме межкультурного взаимодействия в традиционной русской музыке // Материалы научно-теоретических конференций. — Новосибирск, 2007. — С. 256–263; Жимулёва Е. И. Православная и фольклорная певческие традиции: проблемы взаимодействия: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — Новосибирск, 2008.

Поморская свадебная причеть: из истории изучения

Интерес к проблемам историографического характера — показательная черта современного этапа развития отечественной фольклористики. Наряду с обобщающими работами появляются и исследования более частного порядка. Весьма интересные результаты может дать экскурс в историю изучения плачевой культуры Поморья. Среди её исследователей мы находим имена видных отечественных фольклористов: А. В. Маркова, А. Л. Маслова, Е. В. Гиппиуса¹, А. В. Рудневой, Б. Б. Ефименковой. Уже в силу этого история изучения поморских плачей является важной страницей в летописи русской фольклористики.

История изучения плачей Беломорья насчитывает полтора века — столько же, сколько и исследования музыкального фольклора региона в целом. Ранние записи свидетельствуют о чрезвычайном богатстве местной плачевой культуры. Однако на протяжении столетия этот жанр был на периферии интересов исследователей Поморья: открытие здесь в 60-х годах XIX века развитой эпической традиции на многие годы предопределило важнейшие акценты в полевой и кабинетной работе учёных. Когда же в 1960–1970-х годах в этом регионе начали проводиться планомерные полевые исследования всех фольклорных жанров, собиратели столкнулись с уже угасающей, а в некоторых селениях даже значительно разрушенной плачевой традицией. Это делает особенно важным при анализе данного феномена использование всего арсенала сведений о поморских плачах, собранных за всю долгую историю их изучения.

Специальных работ по данной теме не существует. Следует, однако, упомянуть ряд статей Ю. И. Марченко, где интересующая нас проблема затрагивается на фоне иных вопросов исследования фольклора Русского Севера².

На наш взгляд, в истории изучения поморских плачей можно выделить *пять основных этапов*. Первый охватывает вторую половину XIX века (1856–1897), второй длится с 1898 по 1914 год, третий — до середины 1950-х годов. Началом четвёртого можно считать 1956 год, его верхней границей является середина 1980-х годов. Наконец,

пятый этап продолжается до настоящего времени. Предлагаемая периодизация во многом совпадает с той, которую мы находим в современных обобщающих работах по истории русской фольклористики³, однако они не тождественны. Так, границей между вторым и третьим периодами мы называем не 1917 год, который закономерно считается одним из значительных рубежей в истории русской фольклористики, но 1914-й – год начала Первой мировой войны и гибели выдающегося исследователя культуры Поморья А. Л. Маслова⁴. Что касается третьего этапа, то он включает в себя два периода развития русской фольклористики по периодизации Т. Г. Ивановой. Выделенный нами отрезок времени также не вполне однороден, однако его внутреннее членение не совпадает с тем, которое предложено Т. Г. Ивановой по отношению к научному направлению в целом.

Кратко охарактеризуем основные признаки каждого этапа.

Первый этап (1856–1897). Вторая половина XIX века – время первых опытов изучения культуры Поморья, в том числе местной плачевой традиции. Самые ранние описания такого рода содержат данные по свадебной обрядности; знаменательно, что музыкальное наполнение ритуала в них представлено в основном плачами. В исследовании поморской свадебной причеты этого периода особую роль сыграли этнографы-любители С. В. Максимов, В. Баев, П. С. Ефименко, Г. Фризе⁵; также следует назвать имена этнографа, филолога Ф. М. Истомина и разностороннего музыканта (дирижера, композитора, собирателя народных песен) Г. О. Дютша.

Наиболее ранним свидетельством о традиционной поморской свадьбе, видимо, является описание обряда д. Малошуйки (Поморский берег), выполненное С. В. Максимовым по результатам его экспедиции 1856 года на Русский Север⁶. Можно предположить, что основой данного описания стали материалы писаря Вачевского волостного правления Василия Баева, переданные С. В. Максимовым в 1868 году П. В. Шейну и опубликованные последним в 1900 году⁷.

На наш взгляд, из всех материалов раннего периода наибольшую научную ценность имеет описание свадьбы города Онеги, выполненное Г. Фризе и опубликованное П. С. Ефименко⁸. Эта необычная запись, сделанная ссыльным студентом в онежской тюрьме и обрывающаяся буквально на полуслове, поражает фотографической ясностью деталей ритуала, в том числе относящихся к исполнению причитаний. Поэтические тексты некоторых опубликованных плачей уникальны

(например, причёты-моления, обращённые к местным святыням). В то же время текстологический анализ выявил определённые неточности, допущенные при записи причети⁹.

В 1886 году Ф. М. Истоминым и Г. О. Дютшем в ходе экспедиции, организованной Песенной комиссией Императорского Русского географического общества, была сделана первая запись поэтического текста поморского свадебного плача с напевом; собиратели зафиксировали групповую причеть в посаде Уна Летнего берега¹⁰. Экспедиция и ставшая её итогом публикация имеют особое значение в истории русской фольклористики. «Этот сборник был, по существу, первым сборником строго научного типа. В нем были представлены все жанры русских народных песен, включая плачи, которые ни в одном из предыдущих сборников не публиковались»¹¹. Тем не менее, современные фольклористы неоднократно указывали на «странности» некоторых материалов, представленных в данном сборнике¹². Вопрос о научной достоверности упомянутой записи свадебного плача в своё время поднимал Ю. И. Марченко. Сравнение её с ансамблевой аудиозаписью данного политекстового напева, сделанной в Уне экспедицией Пушкинского Дома в 1977 году, привело исследователя к следующему выводу: «Сравнение показывает, что запись напева осуществлена Г. О. Дютшем в основном верно. Разночтения связаны главным образом с подтекстовкой. По-видимому, Г. О. Дютш исходил из привычных представлений о соответствии долготы произнесения слога и акцентности тонического стиха»¹³.

К сказанному следует добавить, что в подтекстовке ранней слуховой записи неверно зафиксирована не только протяжённость слогов, но и граница ритмического периода напева. Это связано с тем, что структурная граница поэтического текста смещена в записи Г. О. Дютша на одно слоговое время (пример 1)¹⁴. Если в подтекстовке причитания Г. О. Дютш допустил ошибку (впрочем, вполне типичную для той эпохи), то запись мелодики характеризует его как высокопрофессионального и чуткого музыканта. Собиратель приводит одноголосную запись плачевого напева, в которой нашло отражение варьирование исполнителями мелодики. Наложение друг на друга приведённых в публикации версий даёт в итоге модель напева с фактурой гетерофонного типа, практически совпадающую с тем обликом данного напева, который известен по аудиозаписям 1970-х годов.

Пример 1

Запись Г. О. Дютша¹⁵



Запись 1977 года (нотация Ю. И. Марченко)¹⁶



Со второй половины XIX века до нашего времени дошли материалы по свадьбе двух поселений юго-западного и одного поселения восточного Поморья. Все записи этого периода в большей или меньшей степени носят фрагментарный характер, требуют текстологического анализа и реконструкции. Ни одно из описаний не охватило все основные коды свадебной обрядности — фиксировались либо акционный и вербальный коды, либо вербальный в сочетании с музыкальным. Тем не менее, эти публикации имеют огромное значение для истории отечественной фольклористики. Каждая из них являлась новой важной ступенью развития науки и была в своём роде знаковой. Непреходящая ценность этих ранних публикаций в том, что они зафиксировали местную свадебную обрядность в пору её активного бытования.

Второй этап (1898–1914). Начало XX века известно как время расцвета русской фольклористики; одним из символов нового периода стала деятельность выдающихся исследователей Поморья А. В. Маркова и А. Л. Маслова. Год первой экспедиции в этот регион А. В. Маркова (1898) можно считать началом второго этапа изучения местной плачевой культуры. Приоритетным направлением в исследовании поморского фольклора в эту эпоху остаётся эпосоведение. Изучение свадебного ритуала по-прежнему воспринимается учёными как второстепенная задача. Тем не менее, с деятельностью А. В. Маркова и А. Л. Маслова связан переход на новый уровень исследований поморской причеты. Расширяется география записей, появляются первые фонографические записи поморских плачей (на Зимнем и Терском берегах). Учёные фиксируют обрядовый контекст, отмечают особенности соотношения в ритуале сольной и групповой причеты. Большое

значение имеют наблюдения А. В. Маркова над различиями образов свадебной причеты, записанных на разных берегах: «Что касается причитаний, то и в этом отношении Терский берег радикально отличается от Зимнего: терские причитания разнятся от золотицких не только по содержанию, но и по метрике»¹⁷. Однако, поскольку исследование местной причеты мыслилось А. В. Марковым и А. Л. Масловым как второстепенная задача, плачи были записаны лишь в нескольких поселениях и фрагментарно, в некоторых случаях поэтические тексты были зафиксированы без напевов. Современные исследования выявили неточности в паспортизации данных материалов. Результатом этого стали ошибки в жанровой атрибуции некоторых плачевых напевов и в соотношении напевов с поэтическими текстами¹⁸.

Среди других исследователей этого периода особо хочется отметить Г. Цейтлина, который вёл многолетнюю собирательскую работу в юго-западном Поморье. Г. Цейтлин как бы продолжает старую традицию любительской «ссылной фольклористики» предшествующего столетия. Работы этого малоизвестного фольклориста-любителя¹⁹ представляют несомненную научную ценность. Их автор в течение нескольких лет имел уникальную возможность (пусть даже вызванную обстоятельствами подневольными) постоянно общаться с носителями традиционной культуры Поморья, проводить стационарные полевые исследования одной узко локальной традиции, которая в тот период находилась ещё в состоянии расцвета.

Основные тенденции *третьего этапа (1914–1955)* во многом определяются политическим вектором российской истории и находятся в полном соответствии с тем, что происходило в этот период в масштабах всей российской гуманитарной науки. Как известно, фольклористика в основном была занята решением задач идеологического характера; изучение обрядового фольклора отошло на второй план. Описываемый период беден событиями научной жизни, полевые исследования местной свадьбы малочисленны, а теоретические разработки отсутствуют.

Тем не менее, во второй половине 1910-х – первой половине 1930-х годов в Поморье ещё идёт работа местных краеведов, прежде всего на территории Карелии²⁰. Поэтические тексты свадебных, похоронных и рекрутских причитаний, а также характеристики местных воплощений входят составной частью в коллекцию записей жителя Сумского посада И. М. Дурова, создаваемую в течение нескольких де-

сятителей²¹. Аудиозаписи причитаний содержатся и в материалах совместных экспедиций, проводившихся в названный период учёными Карелии и Пушкинского Дома²². Исследовательская традиция Карелии была практически прервана репрессиями 1937–1938 годов, которые коснулись многих краеведов республики²³.

Характерный для данного периода спад в полевой исследовательской работе привёл к значительным, а в некоторых случаях невосполнимым потерям в деле сохранения культурного наследия Беломорья. Именно за эти годы ушла из быта поморов свадебная обрядность, причём разрушение ритуала началось во многих поселениях именно с забвения свадебных голошений.

Четвёртый этап (1956 – середина 1980-х годов) – время наиболее активного систематического изучения традиционной культуры поморов. В эти годы значительно возрастает интенсивность экспедиционной работы в регионе. Полевые исследования постепенно переходят на качественно иной уровень, как в техническом отношении, так и с точки зрения методики полевой работы. Впервые фольклористы и этнографы ставят перед собой задачу изучения традиционной культуры Поморья в целом, всех жанров местного фольклора. В экспедициях принимают участие представители ведущих центров страны в области фольклористики и этнографии, осуществляется комплексное изучение различных сторон материальной и духовной культуры поморов.

По имеющимся у нас данным, наиболее крупные собрания записей музыкального фольклора Поморья этого периода хранятся в архивах Карельского научного центра РАН²⁴, Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова и Российской академии музыки имени Гнесиных. Значительный интерес представляют поморские коллекции Московской и Санкт-Петербургской консерваторий, а также записи Т. А. Бернштам, хранящиеся в архиве Музея антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН. Так, коллекция Российской академии музыки имени Гнесиных включает записи из абсолютного большинства поселений всего побережья Белого моря, за исключением Терского берега. Одной из приоритетных задач экспедиций гнесинских фольклористов была подробная фиксация сведений по местной плачевой культуре.

Следует отметить, что ни одна из коллекций этого периода не содержит записей образцов свадебной причети из всех поморских посе-

лений и, соответственно, не может быть самодостаточной базой для исследования местной плачевой культуры.

Во второй половине 1960-х годов возобновляется работа по систематике и изданию фольклорных текстов данного региона; основные публикации связаны с деятельностью учёных Карелии и представляют фольклорные традиции Карельского Поморья и Терского берега²⁵. Большую научную ценность имеют нотации свадебных плачей из сборника С. Н. Кондратьевой²⁶. Это – первая научно достоверная публикация ансамблевых голошений Карельского Поморья, в которой отражена характерная для данной традиции гетерофонная фактура.

Особое место среди публикаций занимает сборник «Русская свадьба Карельского Поморья»²⁷. В этом издании, посвящённом традиционной свадьбе двух соседних сёл Карельского Поморья (Колежмы и Нюхчи), чрезвычайно подробно отражены различные стороны свадебной обрядности. Причеть каждого села представлена циклом поэтических текстов и несколькими образцами политекстового напева в полноценном ансамблевом исполнении. Поэтические тексты многих причитаний приводятся как в певческой версии, так и в пересказе.

В других фольклорных сборниках этого периода мы находим лишь единичные образцы причитаний, которые не всегда точно паспортизованы и, в силу угасания традиции, зачастую дефектны.

Результаты полевой работы учёных из Института русской литературы В. В. Коргузалова, Г. В. Матвеева, Н. И. Хомчук и В. А. Смирнова нашли отражение в публикации альбома пластинок «Свадебные песни Летнего берега Белого моря», содержащего не только аудиозаписи песен и причитаний трёх поселений этого района, но и образцы нотаций²⁸.

В этот период появляется ряд теоретических работ по традиционной культуре Беломорья. Центральное место среди них занимают монографии Т. А. Бернштам²⁹, в которых рассматриваются многие аспекты материальной и духовной культуры поморов. Работы Т. А. Бернштам содержат многочисленные данные по местной свадебной, предсвадебной и послесвадебной обрядности. Важным вкладом в исследование музыкальной культуры поморов стало и диссертационное исследование В. А. Лапина «Русские свадебные песни поморов как музыкально-этнографическая система»³⁰.

В начале 1980-х годов появляются первые аналитические очерки и статьи, посвящённые поморской свадебной причети. Материалом для

них послужили свадебные плачи отдельных поселений юго-западного Поморья, которые привлекли внимание исследователей своей сложной и необычной структурой. Одна из статей включена в уже упоминавшийся сборник «Русская свадьба Карельского Поморья» и отражает научные взгляды не только её авторов – Т. В. Краснопольской и Т. А. Коски, но и редактора этого сборника – Е. В. Гиппиуса; другая принадлежит перу А. В. Рудневой³¹. К этому же периоду (1980-е годы) относятся и первые статьи автора, посвящённые отдельным локальным формам поморской свадебной причети.

Граница между четвёртым и *пятым этапом* может быть обозначена достаточно условно, хотя по своему содержанию эти периоды резко различаются. Корневое отличие последнего этапа от всех предыдущих заключается в том, что во второй половине 1980-х годов уходит из земной жизни последнее поколение поморов, хранящее в памяти плачевую составляющую местной свадебной обрядности. В экспедиционных материалах свадебные плачи встречаются в исключительных случаях; отныне исследователи могут опираться только на архивные записи. Сказанное во многом относится и к другим жанрам традиционного музыкального фольклора – с этого времени экспедиции в Поморье фиксируют лишь осколки традиционной музыкальной культуры. Тем не менее, полевая работа в Беломорье продолжается – в основном, силами фольклористов из Петрозаводска и Архангельска. В этот период усиливается интерес исследователей к ранним записям поморского музыкального фольклора, ярким свидетельством чего служит появление критического переиздания собрания А. В. Маркова³².

Среди исследований этого периода, опирающихся в той или иной мере на поморский материал, необходимо назвать книгу Б. Б. Ефименковой, посвящённую проблемам типологии восточнославянской свадьбы³³. В этой работе важное место занимает анализ музыкального наполнения свадебного ритуала посада Нёноксы Летнего берега³⁴. Данный анализ является первым опытом комплексного исследования нескольких семиотических кодов поморского свадебного ритуала на материале одной узко локальной традиции, причём грамматика и синтаксис музыкального кода рассматриваются в сопряжении двух его составляющих – плачевой и песенной.

Изучение плачевой культуры Поморья прошло долгий исторический путь – от фрагментарных любительских записей до попыток фронтальных полевых исследований жанра, от фиксации напевов на

слух непосредственно с голоса исполнителей до многоканальных аудиозаписей групповой причети, от первых наивных характеристик до аналитических очерков, выполненных ведущими русскими фольклористами второй половины XX столетия. Результаты полевых исследований разных лет свидетельствуют о разнообразии форм местной причети и её чрезвычайно важной роли в структуре свадебного ритуала. При этом значение материалов XIX – начала XX века, в основном, записанных фольклористами-любителями, не умаляется наличием профессиональных записей второй половины XX столетия, поскольку первые были сделаны в период расцвета традиции, последние – в пору её угасания. Что касается теоретических разработок по поморской причети, то систематические исследования этой уникальной культуры только начинаются.

Примечания

- ¹ Формально Е. В. Гиппиус не оставил трудов по поморской плачевой культуре. Однако его участие в работе над сборником, посвящённом свадьбе Карельского Поморья, не ограничивалось только редактурой. В частности, научная позиция учёного нашла отражение в статье о напевах местной свадебной причети, включённой в данное издание. См.: Русская свадьба Карельского Поморья (в селах Колежме и Нюхче) / Сост. А. П. Разумова, Т. А. Коски; ред. Е. В. Гиппиус. – Петрозаводск, 1980.
- ² См.: Из ранних записей групповой причети на Русском Севере: Публикация Ю. И. Марченко // Из истории русской фольклористики. – Л., 1990. – Вып. 3. С. 136–155; Марченко Ю. И. О напевах Беломорского собрания А. В. Маркова // Беломорские старины и духовные стихи: Собрание А. В. Маркова. – СПб., 2002. – С. 21–32.
- ³ Автор, прежде всего, имеет в виду периодизацию, предложенную Т. Г. Ивановой (Иванова Т. Г. Русская фольклористика в XX веке: проблемы историографии // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. докладов. – М., 2005. – Т. I. С. 134–147).
- ⁴ Ср. замечание Ю. И. Марченко: «Со смертью А. Л. Маслова интенсивность изучения песенного фольклора северных поморов заметно ослабла» (Марченко Ю. И. О напевах Беломорского собрания А. В. Маркова... С. 22).
- ⁵ Как известно, этнографическая деятельность просвещённых любителей имела огромное значение для российской науки XIX столетия.
- ⁶ Максимов С. В. Год на Севере. Ч. 1: Белое море и его побережья. – СПб., 1890. – С. 362–374.
- ⁷ Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Материалы, собранные и приведённые в порядок П. В. Шейном. – СПб., 1900. – Т. I. Вып. 2. С. 377–386.

- 8 Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, собранные П. С. Ефименко, действительным членом ИОЛЕАиЭ, состоящего при Московском университете. Ч. I: Описание внешнего и внутреннего быта // Известия ИОЛЕАиЭ. – М., 1877. – Т. XXX. С. 114–128.
- 9 Подробнее см.: Резниченко Е. Б. Плачевая культура Онежского берега Белого моря в записях XIX–XX вв. // Второй Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. докл. (в печати).
- 10 Песни русского народа: Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / Записали слова – Ф. М. Истомина, напевы – Г. О. Дютш. – СПб., 1894. – С. 83–84.
- 11 Гиппиус Е. В. Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века // Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. – М., 2003. – С. 95.
- 12 Васильева Е. «Неприкаянные» стихи (Опыт прочтения случайной записи в контексте песенного сознания традиции) // Материалы международной науч. конф. «Рябининские чтения – 1995»: Сб. науч. докл. – Петрозаводск, 1997. – С. 124–129.
- 13 Из ранних записей групповой причеты на Русском Севере... С. 138–141.
- 14 Политекстовый напев групповых причитаний п. Уны относится к формам с вторичными мелодико-ритмическими композициями; его мелодические ячейки координируются с ритмической формулой пятисложника ♪ ♪ ♪ ♪ ♪. Плачевые напевы подобной ритмической структуры зафиксированы в свадьбе целого ряда поселений восточного Поморья.
- 15 Из ранних записей групповой причеты на Русском Севере... С. 141. Нотация Г. О. Дютша транспонирована для удобства сопоставления.
- 16 Аудиозапись экспедиции Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН 1977 года в нотации Ю. И. Марченко.
- 17 Марков А. В. Предисловие <ко второй части «Материалов, собранных в Архангельской губернии летом 1901 года»> // Беломорские старины и духовные стихи... С. 1019.
- 18 Резниченко Е. Б. Напевы свадебных причитаний Мезени и Зимнего берега Белого моря // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян (вопросы типологии): Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1987. – Вып. 91. С. 120; Марченко Ю. И. О напевах беломорского собрания А. В. Маркова... С. 25, 27.
- 19 Цейтлин Г. Свадьба в Поморье (Очерк из быта поморов) // Известия Архангельского общества изучения Русского Севера. – 1910. – № 20; Цейтлин Г. Знахарства и поверья в Поморье (Очерк из быта поморов) // Известия Архангельского общества изучения Русского Севера. – 1912. – № 1. С. 8–16; № 4. С. 156–165.
- 20 Расцвет российского краеведения 1917–1928 годов позволил Т. Г. Ивановой выделить эти годы в особый период развития российской науки

- (Иванова Т. Г. История русской фольклористики XX века: 1900 – первая половина 1941 г. – СПб., 2009. – С. 253–458). В изучении народной культуры западного Поморья этот период захватил и часть следующего десятилетия.
- 21 См.: Марковская Е. В. Проблемы собирания, систематизации и архивного хранения фольклора (На материале фольклорных архивов КарНЦ РАН): Дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. – Петрозаводск, 2006. – С. 31, 32, 36–38.
 - 22 Марченко Ю. И. Ранние звукозаписи в собрании Фонограммархива Пушкинского Дома (по материалам экспедиций в районы Обонежья, Поморья, на Мезень, Пинегу и Печору) // Рябининские чтения – 2007: Материалы науч. конф. по изучению народной культуры Русского Севера. – Петрозаводск, 2007. – С. 256–258.
 - 23 Иванова Т. Г. История русской фольклористики XX века... С. 508–511.
 - 24 Подробному описанию данного архива посвящена значительная часть диссертационного исследования Е. В. Марковской (Марковская Е. В. Проблемы собирания, систематизации и архивного хранения фольклора...).
 - 25 Балашов Д. М., Красовская Ю. Е. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. – Л., 1969; Русские народные песни Поморья / Сост. и собир. С. Н. Кондратьева. – М., 1966; Русские народные песни Карельского Поморья / Сост. А. П. Разумова, Т. А. Коски, А. А. Митрофанова. – Л., 1971; Русская свадьба Карельского Поморья (в сёлах Колежме и Нюхче)...
 - 26 Русские народные песни Поморья... С. 249–258.
 - 27 Русская свадьба Карельского Поморья (в сёлах Колежме и Нюхче)...
 - 28 Свадебные песни Летнего берега Белого моря // Из собрания Фонограммархива Пушкинского Дома: В 2 пл. / Аннотация В. Коргузалова – Л.: Мелодия, 1984. С 20 20799-002.
 - 29 Бернштам Т. А. Поморы: Формирование группы и система хозяйства. – Л., 1978; Бернштам Т. А. Русская народная культура Поморья в XIX – начале XX в.: Этнографические очерки. – Л., 1983.
 - 30 Лапин В. А. Русские свадебные песни поморов как музыкально-этнографическая система: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. – Л., 1976.
 - 31 Краснопольская Т. В., Коски Т. А. О напевах свадебных причитаний и песен Колежмы и Нюхчи // Русская свадьба Карельского Поморья. – С. 194–197; Руднева А. В. О двух вариантах плача «Пора встать ото сна беспечального» // Памяти К. В. Квитки (1880–1953): Сб. ст. – М., 1983. – С. 138–148.
 - 32 Беломорские старины и духовные стихи: Собрание А. В. Маркова. – СПб., 2002.
 - 33 Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба и её музыкальное наполнение: Введение в проблематику. – М., 2008.
 - 34 Там же. С. 51–57.

Основные этапы собирания и изучения духовных стихов

В истории собирания и изучения духовных стихов можно выделить пять этапов: до 1830-х годов (I этап); 1830–1880-е годы (II этап); 1890–1920-е годы (III этап); 1930–1980-е годы (IV этап); 1990-е годы и по настоящее время (V этап).

Первый этап был временем активного бытования духовных стихов, когда эта сфера обогащалась новыми произведениями книжного и фольклорного происхождения. Сборники внебогослужебного духовного пения поначалу были рукописными. Наиболее ранние рукописи покаянных стихов относятся к XV веку. Начиная с XVII века распространяются многочисленные рукописные сборники духовных кантов и псалм, в том числе нотированные. В XVII веке появляются и первые печатные издания с текстами авторского происхождения. Так, в 1680 году опубликована «Псалтирь рифмотворная» Симеона Полоцкого. В XVII веке на листах с лубочными картинками печатаются стихи о Страшном Суде.

XVIII век открывает историю сектантских духовных стихов. Первый сохранившийся сборник (Василия Степанова) датируется 1720–1730-ми годами. Своеобразной антологией духовно-песенной лирики XVII–XVIII веков явился Почаевский Богогласник 1790 года. В 1799 году книготорговец Яков Добрынин издаёт «Духовные и торжественные псалмы», представленные 96 стихотворными текстами книжного происхождения¹. Со второй половины XVIII века начинается история рукописи Кириши Данилова «Древние российские стихотворения» с памятниками русского эпического фольклора, которая издавалась в трёх редакциях. В сборнике представлен стих «Голубиная книга» и былина «Сорок калик со каликою»².

К началу XIX века было опубликовано большое количество образцов, репрезентирующих, в первую очередь, книжную ветвь духовного песнетворчества. Издаваемые, а также распространяемые рукописно духовные стихи отражали многоликую среду их бытования. Они были представлены монастырскими стихами, произведениями, популярными среди мирян, сектантскими распевцами.

К середине XIX века происходит осмысление духовных стихов как самобытного явления национальной культуры. Именно с этого

времени они становятся постоянным объектом научного внимания, чем прежде всего и знаменателен второй этап в истории изучения духовных стихов.

Собирателем духовных стихов книжной традиции был антиквар-букинист Т. Ф. Большаков, впоследствии предоставивший возможность воспользоваться материалами из рукописей его коллекции П. А. Бессонову.

Значительный вклад в становление научного интереса к духовным стихам внёс П. В. Киреевский. В 1832 году в письмах к Н. М. Языкову П. В. Киреевский высказывает мысли, которые, по словам В. И. Калугина, «являются первой попыткой теоретического осмысления народных стихов, их места и назначения в народном творчестве и миросозерцании»³. Согласно документальным свидетельствам, «к концу 1833 года <...> в собрании Киреевского находилось уже около 2300 песен и 100 т. н. стихов»⁴.

В 1838 году публикуется «Песенная прокламация» П. В. Киреевского, Н. М. Языкова и А. С. Хомякова, призывавшая собирать народные песни в их подлинном звучании с записями различных вариантов. Особое место в «Прокламации» уделено духовным стихам: «Стихи каковы: о Лазаре Убогом, об Алексее Божьем человеке, о Страшном суде, о Борисе и Глебе <...> заслуживают особенное внимание потому, что никогда издаваемы не были, хотя заключают в себе высокую поэзию предмета и выражения»⁵.

В силу разных причин из всех собранных записей П. В. Киреевскому удалось опубликовать при жизни лишь одно издание — «Русские народные стихи» — сначала в девятом выпуске «Чтений в Императорском Обществе истории и древностей российских» в 1847 году⁶, а на следующий год — отдельной книгой (в неё вошли 55 образцов). Многие тексты из собрания П. В. Киреевского были использованы В. Г. Варенцовым, П. А. Бессоновым и другими.

В 1843 году Н. И. Костомаров защищает диссертацию на тему «Об историческом значении русской народной поэзии», в первой главе которой используются тексты образцов духовного песнетворчества для характеристики религиозных воззрений малороссов⁷.

С 1859 года началась собирательская деятельность П. Н. Рыбникова. Основные достижения П. Н. Рыбникова связаны с былинной, однако он не обошёл вниманием и духовные стихи. По утверждению Е. А. Мухиной, «в Петрозаводске, со слов монастырского служителя

из г. Пудожа, П. Н. Рыбниковым был составлен небольшой сборник стихов <...>. Все эти произведения вошли в издание П. А. Бессонова «Калики переходные»⁸.

Немалый вклад в соби́рание и публикацию текстов духовных стихов внёс П. И. Якушкин, который в 1860 году подготовил сборник «Русские народные песни», открывающийся 17 поэтическими текстами духовных стихов⁹.

В 1860 году выходит в свет труд В. Г. Варенцова¹⁰. Он состоит из авторского предисловия и шести разделов: общие исторические стихи, догматические стихи, «раскольничьи песни», вирши XVII–XVIII веков, белорусские и украинские стихи (всего 99 образцов). Стихи сопровождаются комментариями, в которых содержатся данные по изданию их вариантов в других сборниках, проводится первый опыт текстологической оценки – поиск источников сюжета в книжных произведениях, сравнение с текстами былин и исторических песен. Атрибуция текстов не слишком подробная: упоминается место записи либо рукопись, из которой был взят текст; время записи приводится единожды – 1857 год; имена исполнителей не указываются (за исключением проводника слепых нищих Кораблёва из Казани). Примечательной особенностью сборника является представление одного сюжета несколькими вариантами из разных местностей. В то время подобный подход был достаточно прогрессивным.

В 1861–1864 годах издаётся сборник «Калики переходные» П. А. Бессонова, включающий более 700 текстов¹¹. В него вошли фольклорные и книжные памятники внебогослужебного духовного пения, часть из которых собрал сам составитель, а другую часть почерпнул из собраний И. Д. Беляева, К. А. Бороздина, Д. А. Валуева, В. Г. Варенцова, А. Ф. Гильфердинга, Н. В. Гоголя, В. И. Григоровича, В. И. Даля, К. Д. Кавелина, А. И. Казановича, Л. С. Калове́рова, П. В. Киреевского, С. П. Кораблёва, Н. И. Костомарова, К. И. Невоструева, И. С. Некрасова, В. Ф. Одоевского, М. Орлова, Е. А. Остромысленского, Н. К. Отто, П. Н. Рыбникова, Т. А. Сидорова, С. П. Шевырёва, П. В. Шейна, А. М. Языкова, П. И. Якушкина и других, а также из крюковых сборников XVII века, рукописей XVIII века И. Фёдорова и В. М. Ундольского, пяти нотных рукописей Т. Ф. Большакова, нотной рукописи В. Ф. Одоевского «Канты духовные», двух рукописей Т. Я. Гаврилова, принадлежавших иноку из Суздальской губернии, «Книжицы Псалмы духовны избранны царя

Давида из разных Божественных книг в песни изданных». В публикацию П. А. Бессонова включены материалы из архивов Румянцевского музея, Академии наук, Толстовского и Погодинского книгохранилища Публичной библиотеки, Этнографического отделения Русского географического общества, Ростовского Яковлевского монастыря и, наконец, из опубликованных ранее изданий.

Духовные стихи из сборника П. А. Бессонова отражают разные региональные традиции: это вся европейская территория России, Украина, Белоруссия, Болгария, Сербия, Македония, Босния, Далмация, Трансильвания, Польша, Чехия. Самые ранние записи фольклорных духовных стихов принадлежат П. В. Киреевскому, М. Орлову, П. И. Якушкину. Время записей охватывает период с 1832 по 1863 годы. Сведения об исполнителях могут быть как весьма общего характера (от женщины, от слепого нищего калеки, от раскольников), так и содержать конкретные данные (слепой Алексей Платонов Телёнков, калика слепой крестьянин Аквил Ефремов Горелко). Вслед за П. В. Киреевским П. А. Бессонов приводит сводные версии одного сюжета, позволяющие, по его мнению, представить «начальную форму» стиха. Помимо текстов в сборнике имеются исследовательские материалы: авторское предисловие-обращение к читателям в четвёртом выпуске, письмо к издателю В. Ф. Одоевского «Об исконной великорусской музыке» в пятом выпуске.

В 1896 году П. А. Бессонов публикует работу «К вопросу о собирании и издании памятников “народного песнотворчества”», в которой уделяет внимание всем своим издательским проектам, начиная обзор с духовных стихов. После сборника «Калики переходящие» П. А. Бессонов продолжал фиксировать разнородный по происхождению материал: устные и письменные памятники, записываемые в течение 17 лет в Харькове; кантычки, собранные в Вильне и Варшаве¹². П. А. Бессонов хотел осуществить переиздание своего сборника, расширив его новыми материалами до 12 выпусков, однако воплотить свой замысел он не успел.

Во второй половине XIX века в изданиях наметилась тенденция конфессионально дифференцированного подбора материала. Особое внимание уделяется старообрядческому и сектантским духовным стихам, так как именно эти группы населения продолжали активно использовать их в своей практике. Старообрядческие и сектантские духовные стихи представлены в работах И. М. Добровольского,

Н. И. Барсова, В. Д. Бонч-Бруевича, И. И. Солосина, А. К. Чертковой, Т. С. Рождественского¹³.

В 1912 году вышел в свет антологический сборник Е. А. Ляцкого, содержащий духовные стихи, отобранные из других публикаций¹⁴.

Исследователи XIX — начала XX веков представили в своих трудах большое количество текстов. Многие из сборников этого периода интересны авторскими предисловиями и комментариями, в которых поднимаются разнообразные научные проблемы. В. Г. Варенцов обращается к характеристике образов духовных стихов, выявляет христианские канонические и апокрифические источники некоторых сюжетов. П. А. Бессонов исследует проблему происхождения духовных стихов и характеризует круг их носителей. Е. А. Ляцкий уделяет внимание среде бытования образцов внебогослужебного духовного пения, особенностям их исполнения, взаимодействию с жанрами древнерусской литературы.

Сборники в значительной степени стимулировали исследовательский интерес. Они явились поводом для появления критических отзывов, в которых затрагиваются важные теоретические проблемы. Так, в обзоре «Русская литература в 1848 году», опубликованном в журнале «Отечественные записки», содержится рецензия на «Русские народные стихи» П. В. Киреевского¹⁵. Неизвестный критик обращает внимание на возможность использования стихов в качестве источника исследования христианских народных представлений. В скором времени в журнале «Москвитянин» публикуется рецензия М. Н. Лихонина, в которой автор затрагивает вопрос о сюжетных источниках народных стихов¹⁶. В 1858 году появляется статья Н. А. Добролюбова «О степени участия народности в развитии русской литературы». В ней, в связи с размышлениями Н. А. Добролюбова о влиянии книжной поэзии на народную, упоминаются духовные стихи. Кроме того, критик затрагивает вопрос происхождения русских духовных стихов. Он считал их привнесёнными из Византии с целью «привить народу чуждые ему предания»¹⁷. В 1861 году в «Русской речи» Ф. И. Буслаев публикует работу «Русские духовные стихи», явившуюся откликом на сборники В. Г. Варенцова и П. А. Бессонова¹⁸.

В исследовании «Поэтические воззрения славян на природу» (1866–1869 годы) А. Н. Афанасьев неоднократно обращается к духовным стихам, анализируя их мотивы для сравнения мифологических представлений славян и других индоевропейских народов¹⁹. Большую

часть текстов он цитирует из сборников П. А. Бессонова и В. Г. Варенцова.

Основным достижением второго этапа явились сборники, содержащие обширный репертуар, отражающий этноконфессиональные отличия носителей духовных стихов, а также неоднородный генезис и эволюцию внебогослужебного духовного пения. Появление большого количества текстов стимулировало исследовательскую мысль, что нашло отражение в определении ряда научных проблем, сложившихся вокруг духовных стихов.

На третьем этапе продолжилось активное издание духовных стихов. Отличительной особенностью этого периода стало появление большого количества нотных публикаций. В изданных ранее трудах, в основном, печатались поэтические тексты.

Публикация напевов имеет свою историю. Первым памятником, содержащим напевы фольклорных духовных стихов, стало издание сборника Кириши Данилова 1818 года. В 1860-е годы печатается около 20 напевов духовных стихов в приложениях третьего и четвёртого выпусков сборника П. А. Бессонова, подготовленных В. Ф. Одоевским; в заметке священника Н. Воронова в Пермских епархиальных ведомостях; в исследовании И. М. Добротворского. Начиная со второй половины 1870-х годов, напевы духовных стихов регулярно появляются на страницах сборников смешанного состава и в периодических изданиях.

В 1880–1890-е годы весомый вклад в публикацию напевов духовных стихов внесли члены Песенной комиссии при Императорском Русском географическом обществе. Первая экспедиция Песенной комиссии состоялась в 1886 году в Олонецкую, Вологодскую и Архангельскую губернии. Её участниками были Ф. М. Истомин и Г. О. Дютш. Им удалось записать 11 духовных стихов (в сборник вошло 10)²⁰. В 1893 году состоялась экспедиция Песенной комиссии в Вологодскую, Вятскую, Костромскую губернии в составе С. М. Ляпунова и Ф. М. Истомина, также пополнившая коллекцию духовных стихов. К тому же периоду (конец 1880-х годов) относится собирательская и издательская деятельность О. Х. Агреновой-Славянской, опубликовавшей напевы десяти духовных стихов²¹.

Вторая половина 1890-х – 1910-е годы явились периодом наиболее активной работы по изданию духовных стихов как музыкально-поэтических памятников. Сбором и публикацией материалов занима-

лись А. С. Аренский, Ф. Н. Баранов, Л. Е. Воеводин, А. Д. Григорьев, А. Е. Грузинский, Г. О. Дютш, А. А. Ильинский, Е. Э. Линёва, А. К. Лядов, С. М. Ляпунов, Л. Д. Малашкин, А. В. Марков, А. Л. Маслов, А. Н. Мошин, В. А. Мошин, И. В. Некрасов, О. Э. Озаровская, Н. И. Привалов, М. Е. Пятницкий, Т. И. Филиппов, А. К. Черткова, В. И. Ясевич-Бородаевская. В изданиях рубежа XIX–XX веков представлены музыкально-поэтические тексты духовных стихов разных регионов. Значительный вклад в расширение географии духовных стихов внёс А. В. Марков. Как отмечает С. Н. Азбелев, сохранилась «заготовка большого сборника, где сконцентрированы тексты из разных мест России»²². Постепенно духовные стихи начинают занимать главное место в исследованиях А. В. Маркова, потеснив интерес к старинам. В издании сборника 2002 года приводится 91 образец духовных стихов, записанных А. В. Марковым²³.

Уникальным собранием духовных стихов является сборник издателя поморского старообрядческого журнала «Щит веры» В. З. Яковлева, в нём напевы 30 образцов оформлены крюковой нотацией²⁴.

На рубеже XIX–XX веков сборники духовных стихов издавались под эгидой Православной Церкви. Большое количество текстов опубликовано в периодических изданиях: «Этнографическом обозрении», «Живой старине», «Филологических записках» и других. Исследователи этого периода задали основные направления изучения образцов духовного песнетворчества. Знаменательным событием стали многолетние «Разыскания в области русских духовных стихов» А. Н. Веселовского²⁵.

В первые десятилетия XX века большой вклад в изучение духовных стихов внёс Я. А. Богатенко. М. П. Рахмановой удалось выяснить, что он подготовил диссертацию на соискание звания учёного архивиста «Русские духовные стихи, канты и псалмы по устному преданию, рукописным источникам и крюковым певческим книгам» – 175 страниц текста, 288 нотных образцов²⁶. Полный текст диссертации утрачен, были опубликованы только её фрагменты.

В 1920–1930-е годы духовным стихам уделяется внимание в работах П. Г. Богатырёва и Р. О. Яковсона, В. Н. Перетца, А. А. Синягина. В Париже издаётся одно из лучших исследований, посвящённых духовным стихам, – труд Г. П. Федотова «Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам»²⁷. В 1941 году Ю. М. Соколов включает раздел «Духовные стихи» в учебник по русскому фольклору.

ру²⁸. О духовных и покаянных стихах упоминается в работах В. И. Малышева, опубликованных в 1940–1950-е годы²⁹. В 1970–1980-е годы духовным стихам уделяют внимание В. В. Колесов, А. И. Копанев, К. Ю. Кораблёва, А. К. Микушев, Ю. А. Новиков, А. М. Панченко, Л. А. Петрова, А. В. Позднеева, В. Н. Сергеев, Н. С. Серёгина, А. Д. Синявский. Напевы духовных стихов встречаются в сборниках смешанного состава, в собраниях сочинений композиторов, а также в различных исследованиях, где музыкальные тексты духовных стихов используются в качестве иллюстративного материала.

В советское время духовные стихи уходят на периферию исследовательских интересов. «Затишье» внимания к текстам духовного содержания принято объяснять атеистической идеологией того периода. В. Я. Пропп в связи с этим писал: «В стихах народ выразил некоторые свои религиозные представления. Может быть, по этой причине советская наука мало интересовалась этими произведениями <...>. В то время как памятники архитектуры и религиозной живописи Древней Руси давно признаны как памятники великого искусства <...>, соответствующие им произведения словесного искусства до сих пор остаются вне поля зрения наших ученых»³⁰.

Дело в том, что «гонение» на духовные стихи началось ещё в до-советское время. Е. Э. Линёва приводила факты, подтверждающие запрещение исполнения духовных стихов из-за того, что их основными носителями были нищие калики, образ жизни которых вызывал недовольство со стороны властей³¹. Похожие свидетельства зафиксированы и братьями Ю. М. и Б. М. Соколовыми: «По признанию крестьян <...> и урядника, в Белозерском крае были приказания преследовать пение духовных стихов»³². Так что официальное вытеснение духовных стихов из народного репертуара началось ещё до Октябрьской революции.

Причины невнимания к духовным стихам стоит поискать в самой науке. Духовные стихи в силу своего сложного генезиса, одновременного развития в них устной и книжной традиций требуют от исследователя комплексного владения медиевистической и фольклористической методологией. Узкая специализация, характерная для советской филологии, музыковедения, фольклористики в большой мере обусловила не востребованность духовных стихов, оказавшихся периферийной областью и для фольклористов, и для медиевистов.

Возрождение исследовательского интереса к духовным стихам происходит в 1990-е годы. Публикации музыкально-поэтических текстов

представлены в песенниках смешанного состава, в сборниках календарного фольклора, где духовные стихи атрибутированы как постовые песни. Крупнейшим антологическим изданием духовных стихов, основанном на обширной источниковой базе (монастырский архив, рукописи из частных собраний, дореволюционные издания, современные сборники), явился Богогласник, изданный стараниями насельниц Свято-Покровского Красногорского монастыря. В нём представлено 425 нотных примеров и около 200 ненотированных поэтических текстов³³. Обработки классического репертуара духовных стихов содержатся в сборнике М. В. Медведевой, предназначенном для хорового и фольклорно-ансамблевого исполнения³⁴. В последнее пятилетие появились книги, сочетающие исследовательские материалы с публикацией текстов духовных стихов, записанных в ходе экспедиций. Таковы, например, «Духовные стихи Алтая» Н. С. Мурашовой и «Кому повем печаль мою» И. В. Поздеевой³⁵.

Среди авторов, способствовавших возрождению исследовательского интереса к духовным стихам в 1990-е годы, отметим С. Н. Азбелева, В. А. Бахтину, Е. А. Бучилину, М. Г. Казанцеву, А. Ю. Кастрову, Т. В. Кожевникову, А. В. Коробову, М. В. Медведеву, Н. С. Мурашову, С. Е. Никитину, Л. А. Петрову, Л. И. Петрову, Ф. М. Селиванова, Т. Э. Сквирскую, Л. Ф. Солощенко, Т. В. Хлыбову. В 2000-е годы исследовательская база духовных стихов пополнилась работами Л. К. Гаврюшиной, А. В. Денисова, Г. В. Маркелова, Ф. В. Панченко, Н. В. Понырко, А. В. Решетовой, Т. С. Рудиченко, О. А. Савельевой, Е. Л. Сверловой, М. Л. Серякова, Л. Н. Сидорович, С. В. Федоровой, Н. А. Федоровской, А. А. Чувьюрова.

Вокруг духовных стихов сложился определённый ряд исследовательских проблем, важнейшими из которых являются следующие:

- русские духовные стихи в контексте жанров славянского фольклора; взаимодействие духовных стихов с другими жанровыми системами; их место среди жанров религиозного фольклора;
- реконструкция мировоззренческих представлений носителей духовного песнетворчества;
- происхождение и эволюция духовных стихов; источники сюжетов и сюжетных мотивов;
- соотношение устных и письменных традиций во внебогослужебном духовном пении;

- особенности бытования духовных стихов в народной культуре;
- создатели и исполнители духовных стихов, в первую очередь каляки переходные;
- роль старообрядцев и сектантов в сохранении и развитии духовного песнетворчества;
- современное состояние традиций внебогослужебного духовного пения;
- типология духовных стихов;
- стилевые особенности фольклорных эпических памятников, поэтическая лирика, псалм, поздних романсовых образцов.

Итак, исследовательский интерес к духовным стихам зародился в середине XIX столетия, к рубежу XIX–XX веков он достиг своей кульминации. И вновь, уже в наше время, после долгого периода забвения, духовные стихи оказались в поле зрения исследователей. Они пользуются вниманием как со стороны учёных, представляющих разные области научного знания, так и со стороны педагогов и фольклорных исполнителей. Об этом свидетельствуют переиздания сборников и исследований предшествующего времени, извлечение из архивов не публиковавшихся ранее материалов и, конечно же, новые работы, появившиеся в последнее 20-летие, посвящённые многоаспектному рассмотрению духовных стихов.

Примечания

- ¹ Добрынин Я. Духовные и торжественные псалмы, собранные в пользу любителей оных московским купцом Яковом Добрыниным. — М., 1799.
- ² Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Изд. подгот. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. — М.; Л., 1958.
- ³ Цит. по кн.: Калугин В. И. Струны рокотаху... Очерки о русском фольклоре. — М.: Современник, 1989. — С. 303.
- ⁴ Там же. С. 306.
- ⁵ Там же. С. 306.
- ⁶ Киреевский П. В. Русские народные песни, собранные Петром Киреевским. Ч. 1: Русские народные стихи // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей Российских при Московском университете / Ред. М. О. Бодянский. — М., 1847. — Вып. 9. С. 145–228.
- ⁷ Костомаров Н. И. Об историческом значении русской народной поэзии. — URL: http://www.kirsoft.com.ru/mir/KSNews_180.htm (дата обращения: 10.08.2010).

- 8 Мухина Е. А. Жанровая традиция духовных стихов в Карелии // Православие в Карелии: Материалы республиканской научной конференции / Отв. ред. В. М. Пивоев. — Петрозаводск, 2000. — С. 128.
- 9 Якушкин П. И. Русские песни, собранные Павлом Якушкиным. — СПб., 1860. — С. 15–62.
- 10 Варенцов В. Г. Сборник русских духовных стихов. — СПб., 1860.
- 11 Бессонов П. А. Калики переходные: Сборник стихов и исследование: В 2 ч. — М., 1861–1864.
- 12 Бессонов П. А. К вопросу о собирании и издании памятников «народного песнотворчества». — М., 1896. — С. 8–17.
- 13 Добротворский И. М. Люди божьи: Русская секта так называемых духовных христиан. — Казань, 1869; Барсов Н. И. Духовные стихи (ропелцы) секты людей Божиих // Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. — СПб., 1871. — Т. IV. С. 1–154; Бонч-Бруевич В. Д. Бегунские стихи // Материалы к истории и изучению русского сектантства и раскола / Под ред. В. Бонч-Бруевича. — СПб., 1908. — Вып. 1; Солосин И. И. Стихи ахтубинских сектантов // Живая старина. — СПб., 1912. — Вып. 2. С. 151–200; Черткова А. К. Что поют русские сектанты: В 3 вып. — М., 1910–1912; Рождественский Т. С. Памятники старообрядческой поэзии. — М., 1909.
- 14 Ляцкий Е. А. Стихи духовные. — СПб., 1912.
- 15 Русская литература в 1848 году [Рецензия на сборник П. В. Киреевского] // Отечественные записки. — 1849. — С. 5–16.
- 16 Лихонин М. Рецензия на сборник П. В. Киреевского // Москвитянин. — 1850. — № 20. С. 158–164.
- 17 Добролюбов Н. А. О степени участия народности в развитии русской литературы // Современник. — СПб., 1858. — Кн. II. Отдел II. С. 133.
- 18 Буслаев Ф. И. Русские духовные стихи // Буслаев Ф. И. Избранное: О литературе: Исследования. — М., 1990. — С. 294–349.
- 19 Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. — М., 1995.
- 20 Истомин Ф. М., Дютш Г. О. Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г. / Под ред. Ф. М. Истомина и С. М. Ляпунова. — СПб., 1894.
- 21 Агренева-Славянская О. Х. Описание русской крестьянской свадьбы с текстом и песнями: обрядовыми, голосильными, причитальными и завывальными: В 3 ч. — М., 1889. — Ч. 3. (Плачи и причитания по умершим и по рекрутам; стихи великопостные, былины и легенды).

- 22 Беломорские старины и духовные стихи: Собрание А. В. Маркова / Изд. подготовили С. Н. Азбелев и Ю. И. Марченко / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.— СПб., 2002. — С. 8.
- 23 Беломорские старины и духовные стихи...
- 24 Яксанов В. З. Сборник стихов духовного содержания для старообрядческой семьи и школы: С распевами по знамени / Собрал В. З. Яксанов. — Саратов, 1916.
- 25 Веселовский А. Н. Разыскания в области русских духовных стихов // Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. — СПб., 1879–1891 гг. — Т. 20, 21, 28, 32, 37, 46, 53.
- 26 Рахманова М. П. Яков Алексеевич Богатенко // Старообрядчество: История. Культура. Современность. — М., 1998. — Вып. 6. С. 24.
- 27 Федотов Г. П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). — М., 1991.
- 28 Соколов Ю. М. Духовные стихи // Русский фольклор. — М., 1941. — С. 284–291.
- 29 Например: Малышев В. И. Стих «покаянны» о «люте» времени и «поганных» нашествии // Труды отдела древнерусской литературы. — М.; Л., 1958. — Т. 15. С. 371–374.
- 30 Цит. по кн.: Калугин В. И. Струны рокопашу... С. 404.
- 31 Линёва Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации / Зап. Е. Линёвой. — СПб., 1909. — Вып. 2. С. XLVII.
- 32 Соколов Б. М., Соколов Ю. М. Сказки и песни Белозерского края / Зап. Б. и Ю. Соколовы. — М., 1915. — С. XCIII.
- 33 Богогласник. Созвучия времён. — М., 2004.
- 34 Медведева М. В. Духовные стихи русского народа. — М., 1998.
- 35 Мурашова Н. С. Духовные стихи Алтая: Учебное пособие по народному песенному творчеству, устному народному творчеству: Региональный компонент образования. — Новосибирск, 2005; Кому повем печаль мою: Духовные стихи Верхоямья: Исследования и публикации / Отв. ред. И. В. Поздеева. — М., 2007.

*В. И. Адищев
Россия, Пермь*

О сборниках народных песен для общеобразовательной школы (публикации 1919–1921 годов)

В первые послеоктябрьские годы Наркомпросом РСФСР была разработана и введена в действие учебная программа «Музыка (пение) в единой трудовой школе». В этом документе отмечалось, что в младших классах школы «на первом месте должно быть поставлено знакомство с подлинными художественными народными напевами, близкими музыкальному чувству учащихся, говорящими на родном им языке»¹. Программой рекомендовалось разучивать с младшими школьниками большое число народных песен, исполнять их с движениями и играми. В старших классах предлагалось слушать и петь наряду с одноголосными и многоголосные народные песни без аккомпанемента, а также с сопровождением музыкальных инструментов. Для учителей были подготовлены и изданы рекомендательные списки книг и нот по ознакомлению школьников с русским народным музыкальным творчеством, составлены и опубликованы сборники народных песен для работы с детской и юношеской аудиторией.

Первым из таких изданий стал сборник «Собрание народных песен для детского школьного хора»². Он был подготовлен под руководством Н. Я. Брюсовой сотрудниками подотдела общего музыкального образования Музыкального отдела Наркомпроса и издан в Петрограде в 1919 году.

При составлении данного сборника решалась задача помочь учителям в реализации одной из ведущих установок новой школьной программы по музыке — проводить первоначальный этап музыкального воспитания детей преимущественно на произведениях народного творчества. По мнению составителей, именно народные песни с их «живыми», органичными, не выдуманными для школьного обучения, а непосредственно сложившимися напевами в наибольшей мере дают возможность воспитывать в естественном направлении музыкальный слух и голос детей, их чувства. Поэтому, как говорится в предисловии к сборнику, самая первая задача педагога — научить детей слушать и исполнять народные напевы, воспитать любовь к ним³.

В «Собрание народных песен...» включено более шестидесяти произведений на 1–4 голоса в сопровождении фортепиано и без аккомпанемента. Они разделены на две части: в первую вошли песни, расположенные по возрастающей степени трудности и предназначенные в основном для пения по слуху, во вторую – специально отобранные народные напевы, на основе которых рекомендовалось осваивать со школьниками начала музыкальной грамоты.

Большинство помещённых в сборнике произведений – это русские народные песни: прибаутки, колыбельные, игровые, хороводные. Они взяты из лучших дореволюционных изданий – сборников народных песен М. А. Балакирева, А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова и других. В том числе, в «Собрание народных песен...» включены почти две трети произведений из первого выпуска «Школьного сборника русских народных песен», одного из самых добротных изданий дооктябрьской поры, подготовленного Московской музыкально-этнографической комиссией. Уместно вспомнить, что члены Музыкально-этнографической комиссии при составлении школьных сборников (было издано два выпуска – для младшего и старшего возрастов) поставили задачу и, на наш взгляд, успешно решили её – дать общеобразовательным школам «свежий и здоровый музыкальный материал», в котором бы и мелодия, и гармония «носили настоящий народный характер русской песни»⁴.

Рассматриваемый сборник получил позитивную оценку музыкально-педагогической общественности. Критик Ю. Д. Энгель, высказав замечание о несоответствии текста некоторых песен возрасту детей, тем не менее, охарактеризовал это издание в целом «как работу дельную, продуманную»⁵. Рецензент журнала «Педагогическая мысль» Н. Н. Бахтин отмечал, что это «едва ли не самое полезное издание музыкального отдела», и поддержал позицию начинать приобщение детей к музыке с произведений народного творчества. «Было бы прекрасно, – писал рецензент, – если бы все русские дети знали материал, который вошел в сборник»⁶.

Время подтвердило справедливость этих оценок. Сегодня значительное число песен, помещённых в данном сборнике, публикуется в различных изданиях для детей. Но многие произведения из этого издания – самобытные, яркие – всё ещё остаются неизвестными широким музыкально-педагогическим кругам. Думается, настало время, принимая во внимание безусловные достоинства данного сборника, переиздать его в полном виде.

Значительный интерес у школьных учителей сегодня вызвало бы переиздание и другого сборника рассматриваемого периода – «Музыка в школе. Выпуск 2: Песни с играми». Подготовку этого издания в 1919 году осуществляла М. А. Румер, которая разработала его план-проспект, собрала соответствующий нотный материал⁷. Составленный ею список отобранных песен с указанием нотных изданий, где они напечатаны, и краткими пояснениями к ним сразу же был опубликован в виде небольшой методической листовки⁸. Сам сборник издать в то время не удалось. Он вышел из печати в 1921 году и отличался от первоначально задуманного варианта (его составила Е. Б. Румер)⁹.

В предисловии к сборнику говорится, что его цель – ознакомление учащихся школ I ступени «с элементами музыкальной речи через движение»¹⁰. Ко всем песням, сгруппированным в четыре раздела, дано описание разнообразных танцевально-игровых композиций, исполнение которых должно было помочь детям освоить некоторые элементы музыкальной речи.

Так, песни с играми первого подготовительного раздела предназначались для того, чтобы «дать детям некоторый навык к стройному и дисциплинированному массовому движению и элементарное умение двигаться в соответствии с напевом» (сохранять первоначальное положение круга, рядов, смыкать и размыкать их, свёртывать в круг пары и другое). В других разделах ставилась задача через пение, соединённое с движением, танцем, игрой, способствовать формированию у детей навыков восприятия, осознания, выражения в действии характера напевов, их строения, соотношения частей, простых ритмических структур, длительностей нот.

Сборник «Музыка в школе» представляется во многих отношениях удачным изданием. Собранные в нём народные песни – это образцы подлинно высокохудожественной музыки. Они доступны младшим школьникам. Большинство предложенных игр выразительны, пластичны, увлекательны. Материалы сборника, где пение органично сочеталось с игрой, танцами, драматизацией, открывали учителям возможность заинтересовать детей музыкой, включить их в активное музицирование, в игровой форме подвести их к освоению основ музыкальной грамоты. Безусловно, прав один из рецензентов этого издания, писавший, что оно «заслуживает самого широкого к себе внимания школ республики»¹¹. Добавим – и современной практики музыкального образования.

В центральных библиотеках страны хранится ещё одно, ставшее библиографической редкостью, нотное издание первых послеоктябрьских лет — «Сборник детских песен» (1920)¹². Как и кем оно было подготовлено — установить не удалось. Сборник несёт на себе отпечаток труднейшего времени, в которое он создавался: ноты и слова написаны от руки, напечатаны на газетной бумаге, опубликованы гектографическим способом, изданы небольшим тиражом. Содержание сборника отчётливо свидетельствует о стремлении его составителей дать детям только лучшую музыку. В нём опубликовано 14 произведений — хоры из опер русских композиторов, сочинения для детей А. Т. Гречанинова, А. К. Лядова, П. И. Чайковского, народные песни.

В те же годы сотрудники подотдела общего музыкального образования Музыкального отдела Наркомпроса подготовили и издали, наряду со школьными пособиями, ряд сборников для взрослых. Часть музыкальных произведений, опубликованных в данных сборниках, была доступна для исполнения детскими хорами. Эти издания, прямо не адресованные школе, использовались в работе с учащимися, особенно старших классов.

К числу таких изданий относится сборник «Венок песен» (1919)¹³. По воспоминаниям Н. Я. Брюсовой, под руководством которой осуществлялась работа над этим сборником, он «был составлен по инициативе и при участии Инессы Арманд с ее предисловием»¹⁴. В вводной статье к сборнику говорится, что искусство и, прежде всего, народные песни могут многое сделать в воспитании сердца, воли, разума людей. По мнению автора статьи, сила народной песни велика, «потому что она выливается прямо из народной души и легче <...> находит доступ обратно в народную душу <...> потому, что она приходит к людям не редкой торжественной гостьей, а живёт с ними вместе певучим товарищем в труде и досуге»¹⁵.

В издании помещено 25 произведений, в основном — русские народные песни в переложении для женского и смешанного хоров (a capella) А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова, других знатоков народного песенного творчества. Опубликовано также несколько одноголосных сочинений в сопровождении фортепиано, фрагменты из опер «Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. А. Римского-Корсакова.

Давая оценку сборнику «Венок песен», педагог-музыкант В. Н. Шацкая подчёркивала: «...очень привлекает его народный

русский характер»¹⁶. Она рекомендовала широко использовать это издание в работе с хоровыми коллективами — взрослыми и детскими. Многие песни, помещённые в сборнике, как отмечала В. Н. Шацкая, «охотно пелись» детскими хорами, которыми она руководила.

В 1920 году вышли из печати подготовленные московским подотделом общего музыкального образования три выпуска (части) «Сборника русских народных песен», в каждом из которых были представлены произведения определённого плана¹⁷. Среди 65 произведений, содержащихся в данном издании, около трети доступны для работы с учащимися общеобразовательной школы. Сборники пользовались спросом и популярностью у учителей. И сегодня эта песенная антология может быть полезна школьным педагогам-музыкантам, руководителям детских хоровых коллективов.

Примечания

- ¹ Музыка (пение) в единой трудовой школе // Материалы по образовательной работе в трудовой школе: Эстетическое развитие в школе. — М., 1919. — Вып. 4. С. 1.
- ² Собрание народных песен для детского школьного хора. — Петроград, 1919. — 45 с.
- ³ Там же. С. III.
- ⁴ Школьный сборник русских народных песен. — 2-е изд. — М., 1916. — Вып. 1. С. 3; Школьный сборник русских народных песен. — М., 1910. — Вып. 2. Предисловие.
- ⁵ Энгель Ю. Д. Собрание народных песен для детского школьного хора // Художественная жизнь. — 1919. — № 1. С. 51.
- ⁶ Бахтин Н. Н. Издания музыкального отдела Наркомпроса // Педагогическая мысль. — 1920. — № 1–3. С. 96.
- ⁷ Государственный архив Российской Федерации: Ф. 2306. Оп. 25. Ед. хр. 21. Л. 25; Румер М. А. Что такое ОМО? // Сов. музыка. — 1970. — № 6. С. 107.
- ⁸ Сборник песен с играми. — М., б. д. Экземпляр листовки хранится в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Ф. 12. Ед. хр. 400. Л. 42–42 об.).
- ⁹ Музыка в школе: Материалы по общему музыкальному образованию в школе: Песни с играми. — М., 1921. — Вып. 2. — 19 с.
- ¹⁰ Там же. С. 1.

- ¹¹ Преображенский Н. К вопросу о музыкально-ритмическом образовании // Просвещение. — Краснодар, 1923. — № 7. С. 61.
- ¹² Сборник детских песен. — Петроград: Госиздат, 1920. — 30 с. [Музыкальный отдел Наркомпроса].
- ¹³ Венок песен: Сборник народных песен и отрывков / Сост. Музыкальной артелью под руководством Н. Я. Брюсовой. — М., 1919. — 41 с.
- ¹⁴ Брюсова Н. Я. Массовая музыкально-просветительская работа в первые годы после Октября // Сов. музыка. — 1947. — № 6. С. 53. Видимо, И. Арманд принадлежит вводная статья к сборнику, названная «От редакции. Сила песни» (дана без подписи). Автором предисловия, в котором изложены оценка сборника и некоторые методические указания по работе с хором, является В. Н. Шацкая.
- ¹⁵ Венок песен... С. 4.
- ¹⁶ Там же. С. 6.
- ¹⁷ Сборник русских народных песен. Ч. 1: 26 песен для хора без сопровождения. — Петроград; М.: Госмузиздат, 1920; Ч. 2: 19 песен для хора в сопровождении фортепиано. — Петроград; М., 1920; Ч. 3: 20 песен хоровых и одноголосных из опер в сопровождении фортепиано (эта часть в библиотеках и архивах не обнаружена).

II. ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ,
ШКОЛЫ, МЕТОДЫ СОВРЕМЕННЫХ
ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЧЕСКИХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

**Сравнительные исследования
в современном этномузыкознании:
методология и перспективы**

Сравнительный анализ культурных текстов принадлежит к числу базисных, основополагающих исследовательских методов во многих областях гуманитарного знания. Опираясь на глубинные свойства человеческого разума, на сложившиеся ещё в эпоху античности идеи о соразмерности всего сущего, сравнительный метод даёт возможность определить соотношение универсального и частного, общего и специфического, что является необходимой составляющей научного процесса.

Первоначальный этап становления отечественной компаративистики (70–80-е годы XIX века) связан с литературоведением, с трудами Александра Николаевича Веселовского, посвящёнными сравнительно-историческому анализу памятников средневековой литературы¹. Именно тогда зарождались принципы использования сравнительного метода. Исходно единицы сопоставлений лежали в сфере содержания литературных текстов; по этому пути и в дальнейшем развивались сравнительные исследования в литературоведении и филологической фольклористике². В XX веке наибольшие достижения в данном направлении связаны с научной деятельностью В. М. Жирмунского, Е. М. Мелетинского, Б. Н. Путилова.

В других областях народоведения обозначился, а позднее стал приоритетным иной подход, связанный со сравнительным анализом формальных, структурных компонентов. В начале XX века значительных успехов в сравнительных исследованиях достигли диалектология и лингвистика. Показательно, что сам термин «компаративистика» (от латинского *comparatio* — равное соотношение, соразмерность, сравнение) в большинстве философских словарей определяется как «сравнительно-исторический метод в языкознании»³.

Зародившись в России и Германии в конце XIX столетия⁴, сравнительно-историческая лингвистика достигла значительных успехов к 1960–1980-м годам, когда был опубликован целый ряд работ, посвящённых проблеме эволюции языков⁵.

К середине XX века область сравнительных исследований значительно расширилась и приобрела междисциплинарный характер. Появились такие отрасли гуманитарного знания, как сравнительное правоведение, сравнительная экономика; несколько позже сложилась сфера сравнительных исследований в политологии, антропологии и культурологии. Стремительно распространяясь «вширь», компаративистика в то же время носила ярко выраженный эмпирический характер. Особенность сложившейся ситуации заключалась в том, что разработка и логическое обоснование сравнительной методологии традиционно входили в предметное поле философии. В 20–30-е годы XX века теоретические разработки методологических проблем компаративистики оказались в поле зрения Освальда Шпенглера, исследовавшего «морфологию всемирной истории»⁶. Стремясь упорядочить представления о совокупности понятий и аналитических методов, используемых в компаративистике, О. Шпенглер обозначил такие из них, как сравнение, сопоставление, диалог, аналогия, параллелизм, интерпретация, реконструкция и другие⁷.

О. Шпенглер сформулировал различия между непосредственным, интуитивным сопоставлением и опосредованным сравнением. Если первое является природным свойством человеческого рассудка, то второе базируется на рассуждении. Это положение обозначило область научных исследований и отделило её от сферы бытового сознания. Важной философской проблемой стал поиск критериев сравнения объектов. Один из наиболее активно используемых методов предполагает рассмотрение исследуемых объектов как частей единого целого. В этом случае возникает необходимость в создании искусственно сконструированной вспомогательной системы, построенной по определённому универсальному принципу, например, на основе бинарных оппозиций.

Следующим этапом развития философской мысли стала дифференциация сравнительных исследований по масштабам явления, очертившая поля микро- и макро-компаративистики. Цели сопоставлений также могут быть разными, и в зависимости от этого можно говорить о различии видов сравнения и компаративистских подходов. Описательное сравнение имеет целью получить первоначальное представление о предмете при первом приближении к нему. Диагностическое сравнение связано с проверкой определённой гипотезы. Проблемное сравнение определяется нацеленностью преимущественно на методо-

логический поиск. Наконец, сравнительно-исторический метод предполагает рассмотрение предмета в его генетическом историческом развитии.

В рамках сравнительно-исторического метода, в свою очередь, философская компаративистика выделяет следующие разновидности:

1) парадигматическое сравнение, а priori предполагающее установление тождества явлений, принимаемого как закон; в этом случае не учитывается нелинейность исторического развития;

2) сравнение по аналогии, когда на основании одной обнаруженной аналогии между отдельными конкретными фактами делается вывод о существовании такой аналогии во всех сходных случаях;

3) индивидуализирующее сравнение, нацеленное на сопоставление форм особенного. В основе такой операции лежит мысль о том, что от особенного легче прийти к всеобщему, чем наоборот; эта разновидность сравнения применяется преимущественно в истории и антропологии.

Спорность многих из этих положений несомненна, так же как и тот факт, что указанные разновидности далеко не исчерпывают сущность и возможности сравнительно-исторического метода.

Умозрительность методологических установок, предложенных в трудах философов, оторванность их от конкретного материала, от насущных проблем, возникающих в процессе развития науки, к концу 1990-х годов стали очевидными. Это привело к некоторому спаду интереса к сравнительным исследованиям, к появлению большого количества критических статей, в том числе в области философской компаративистики, в которых выражается недовольство ситуацией, сложившейся в сфере сравнительных исследований. Так, в одной из своих работ известный философ-компаративист В. К. Шохин отмечал, что за более чем полувековой период интенсивного развития компаративистики, «несмотря на обилие конкретных сравнительных публикаций, так и не получила концептуального обоснования»⁸.

Сравнительные исследования в этномузыкознании начали проводиться с середины XX века. Они осуществлялись большей частью на материале музыкального фольклора генетически родственных или соседних народов. Их проблематика и методологические установки складывались и развивались, в основном, в трудах венгерских и украинских этномузыкологов⁹.

Обращение к теме межэтнических отношений в музыкальной фольклористике было обусловлено стремлением выявить исторические

корни песенного фольклора. Уже в 60–70-е годы XX века определились три подхода в сравнительных исследованиях. Первый был направлен на поиск фактов, свидетельствующих о генетической общности культур разных народов; второй — на определение типологических параллелей; третий — на изучение результатов культурного взаимодействия (этномузыкальных контактов). Однако в реальности такое разделение оказалось в значительной степени условным. Как справедливо отмечал В. Е. Гусев, «на генетические элементы в произведениях фольклора могут наслаиваться типологические, а последние могут, в свою очередь, видоизменяться или дополняться новыми элементами, возникающими в результате взаимодействия культур, вследствие замещения и культурного обмена»¹⁰.

Кроме того, поставив перед собой задачи определения генетического родства культур, учёный может на деле продемонстрировать типологическое сходство музыкальных явлений, как это произошло, например, в монографиях крупнейших представителей ленинградско-петербургской этномузыкалогической школы Ф. А. Рубцова и И. И. Земцовского, рассматривавших отдельные элементы музыкально-фольклорных текстов — прежде всего, мелодический контур напевов. Обнаруженные этими учёными мелодические параллели между отдельными напевами различных этнических традиций без учёта их социокультурного контекста и функций, выполняемых напевами в конкретных этнокультурных системах, в большинстве случаев могут быть объяснены универсальностью законов мелодического мышления и типологическим схождением звуковысотных структур. В наибольшей степени это касается олиготонных напевов, где количество таких структур изначально не может быть велико.

В более поздних публикациях И. И. Земцовский придерживался тех же аналитических принципов, базирующихся на слуховых впечатлениях (несомненно, весьма богатых и разнообразных) от мелодики разных национальных традиций, на сходстве звуковых шкал, интервальных соотношений между отдельными звуками напевов и так далее.

Весьма показательна одна из недавних статей учёного «“Мы кругом в мордвах”: мордовский феномен в евразийской музыкальной перспективе»¹¹. В этой работе И. И. Земцовский выдвигает принципиально новую для отечественного этномузыказнания концепцию «территориальных моделей» евразийского мелоса как теоретической основы новой научной дисциплины — этногеомузыкологии. О перспективах это-

го направления пока рано судить. В частности, очевидно, что существует обширное поле его пересечений с музыкальной ареалогией, добившейся к настоящему времени значительных успехов¹².

Методологические принципы сравнительных исследований, заложенные в трудах И. И. Земцовского, прослеживаются и в работах других этномузыкологов, опубликованных в трудах Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии на рубеже 1980—1990-х годов. Так, в статье М. Д. Гольдина, посвящённой рассмотрению еврейского музыкального фольклора в контексте этномузыкальных традиций восточной и центральной Европы¹³, в качестве главного аргумента выявленных параллелей выступает слуховой опыт исследователя. У читателей нет оснований не доверять этому опыту; однако отсутствие чётко сформулированных критериев сравнительного анализа придаёт выводам автора субъективный характер¹⁴.

Эта же методология сравнительных исследований нашла воплощение в исследованиях одного из наиболее известных учеников И. И. Земцовского, автора множества статей и монографий, посвящённых многоголосным традициям народов мира, И. М. Жордания. В одной из ранних работ учёного, в которой проводится сравнительный анализ многоголосных культур переднеазиатских народов, ярко проявились черты научного стиля, унаследованные от его учителя: смелость и неожиданность гипотез, рассмотрение их в широком культурно-историческом контексте, обширные знания в области музыкальных культур народов мира, позволяющие свободно оперировать фактами, относящимися к различным этническим традициям. Вместе с тем, часто эти факты производят впечатление случайных, выбранных без учёта специфики внутренней организации рассматриваемых этнокультурных систем. Ни одно из положений не остаётся окончательно доказанным, вследствие чего научный текст представляет собой ряд «нанизывающихся» друг на друга гипотез, а выводы не выглядят убедительными.

Более продуктивными оказались опыты родоначальника украинского сравнительного этномузыкознания К. В. Квитки и одного из лидеров львовской фольклористической школы В. Л. Гошовского. Опора на аналитические методики структурно-типологического направления позволили им при рассмотрении ритмических структур и песенной строфики убедительно решить проблему генезиса и заимствования некоторых ритмических форм.

Однако наиболее перспективным представляется путь сравнительного исследования мелодико-ритмических композиций напевов, поскольку они отражают реально существующие в традиционной музыкальной культуре системные взаимосвязи основных структурных компонентов. Это направление разрабатывали Э. Кодай и Б. Барток, а в русскоязычных публикациях оно представлено монографией Я. П. Мироненко «Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре»¹⁵. Эти же методы лежат в основе трудов этномузыкологов гнесинской школы (Б. Б. Ефименковой, М. А. Енговатовой, О. А. Пашиной и других), однако они направлены большей частью не на рассмотрение межэтнических параллелей, а на исследование и сопоставление русских (и шире — обще-восточнославянских) традиций.

Начиная с 1970-х годов компаративистская проблематика разрабатывалась преимущественно в музыкальном финно-угроведении. В 1976 году в Таллине состоялась этномузыкологическая конференция «Музыкальный фольклор финно-угорских народов и их этномызыкальные связи с другими народами». По замыслу организаторов, она была призвана «содействовать устранению «белых пятен» в знаниях о структуре и процессах мировой культуры»¹⁶. Материалы конференции свидетельствуют о методологических установках учёных, продолжающих традиции, заложенные в музыкальной компаративистике их предшественниками. Новую область сравнительных исследований представили разработки этноорганологов И. В. Мациевского и П. И. Чисталева, рассматривавших морфологию музыкальных инструментов в связи с историческим контекстом их бытования¹⁷. Вниманием к историко-социальному и этнографическому контексту отмечено большинство докладов конференции. Однако в отдельных случаях усилия учёных оказались направленными не на объективное рассмотрение фактов, а на поиск доказательств изначально «заданной» идеи генетического родства или более поздних культурных заимствований.

В последующие годы было издано несколько сборников статей и материалов научных конференций, посвящённых сравнительным исследованиям музыкального фольклора финно-угорских и соседних с ними народов¹⁸. В них сосредоточены и обобщены эмпирические данные, накопленные большой группой исследователей за последние десятилетия. Если же выйти за пределы финно-угроведения, то количество диссертаций и отдельных статей, выполненных за последние 30 лет с использованием сравнительного анализа этномызыкальных текстов, превысит несколько сотен.

Вместе с тем, пока не появилось ни одной работы, посвящённой подробному описанию и теоретическому обоснованию методологии этномузыкальной компаративистики, хотя необходимость таких разработок ощущается всё более остро¹⁹.

В современном российском этномузыкознании существует большой круг актуальных проблем, решение которых предполагает проведение сравнительных исследований как отдельных этнокультурных феноменов, так и целостных комплексов народной музыкальной культуры. Это:

- определение внешних территориальных границ этномузыкальных систем и их внутреннего членения;
- разработка типологии музыкально-фольклорных традиций;
- решение задач, связанных с феноменом «музыкально-фольклорного двуязычия»;
- проверка гипотез об историко-генетическом родстве различных этномузыкальных культур, в том числе разнонациональных;
- поиск метропольных песенных систем, послуживших источниками формирования более поздних переселенческих традиций;
- рассмотрение проблем музыкальной текстологии, в частности, идентификация ранних непаспортизованных звукозаписей музыкального фольклора и многое другое.

Этномузыкальная компаративистика не является некоей изолированной сферой этномузыкознания. Она тесно связана, в частности, со структурно-типологической методологией, предоставляющей базу для комплексных сопоставлений. Необходимым этапом сравнительного исследования служит системное описание языка культуры, позволяющее обнаружить его глубинные инвариантные структуры. Без проведения структурно-аналитических процедур невозможно определение существенных, релевантных признаков, которые могут рассматриваться в качестве объектов сравнения. Важным условием становится регулярность таких признаков. Сопоставление исключительных, единичных явлений многократно повышает вероятность ошибочных выводов.

Очевидны тесные взаимосвязи сравнительных исследований с музыкальной ареалогией. Сопоставление музыкально-фольклорных текстов по различным параметрам является обязательным этапом ареалогического исследования, предшествует картографированию. В свою очередь, сравнительный анализ определённых музыкально-фольклорных реалий предполагает наличие исчерпывающей информации об их территориальном распределении.

Такое тесное взаимодействие сравнительных и ареалогических исследований формирует общий подход к выбору релевантных единиц — объектов сопоставления в первом случае и картографирования — во втором. Одним из основных критериев в отборе таких единиц является их системный характер. Они должны представлять собой не отдельные элементы системы, а их взаимосвязи. Причём, чем больше элементов включено в такую взаимосвязь, тем показательнее окажутся результаты сравнения.

Исключение составляют так называемые маркеры — единичные элементы этномузыкальных систем, строго закреплённые за конкретными локальными традициями. Совпадение маркеров в различных этнокультурных текстах, как правило, безошибочно указывает на их генетическое родство или принадлежность к одной культурной традиции. Система маркеров пока не разработана, но уже сейчас можно утверждать, что большая их часть лежит в сфере народной терминологии, относящейся к различным ритуальным комплексам, к формам народной хореографии, к музыкальным инструментам, особенно к тем, которые задействованы в обрядовом музицировании. При этом степень локальной специфики отдельных терминов различна. Например, *коляды* распространены на огромной территории; *виноградья*, как сейчас уже известно, встречаются и на Русском Севере, и в зоне курско-сумского и белгородско-сумского пограничья. *Щедровки* исключают Русский Север, отсылая нас к южнорусскому региону, Украине и Беларуси; а *баусени* зафиксированы лишь в небольшом локусе междуречья Оскола и Дона, на белгородско-воронежском пограничье. *Майские* песни безошибочно отсылают нас к верхнему Поднепровью, смоленскому региону; *гряные* — к территориям русско-украинско-белорусского пограничья, к так называемому «ГБЧ-региону»²⁰.

То же относится и к терминологии, связанной с народной хореографией. Танки, таночные песни присутствуют во многих западно- и южнорусских традициях; утушные — лишь в Поморье; кривульки, насколько мне известно, — только на Мезени. Иногда локальной спецификой обладает не столько сам термин, сколько его грамматическая форма. Так, терминологическая оппозиция *свадьбишные/свадебные* песни соответствует соотношению южно- и западнорусских традиций.

Заметим, однако, что в переселенческих традициях, как правило, термин, существовавший на метропольных территориях, редко сохраняется.

Возвращаясь к системным единицам сравнения, отметим, что степень их локальной специфики также неодинакова. Чем меньшее количество примарных элементов включено в системную связь, тем больше вероятность, что результаты сопоставлений подобных единиц, даже в случае их полного соответствия, не выйдут за пределы установления типологического родства. Такие результаты, к примеру, может дать сравнение отдельных ритмических типов напевов без учёта их культурных функций. В тех случаях, когда системная связь трёхэлементна и функциональный аспект учитывается при сравнении, результаты анализа могут оказаться более успешными.

Так, при исследовании песенной культуры русских сёл восточной Украины возник вопрос о происхождении зафиксированных в некоторых из них обрядовых напевов святочных гаданий. Сейчас нам известно лишь несколько ареалов бытования таких напевов на русской этнической территории, причём в каждой из этих зон напевы имеют свою специфическую музыкально-ритмическую форму. В верхнем Поднепровье локализованы напевы с цезурированными музыкально-ритмическими периодами. На верхней Оке — восьмивременники с варьируемым рисунком слогового ритма (иногда с тенденцией к нестабильности временных границ в периодах, соответствующих собственно загадкам, и стабильными рефренами). Подблюдные напевы Белозерья, так же как и «илеюшки» Вятского края, имеют равномерно сегментированные периоды. Такая дифференциация облегчила решение поставленной задачи и привела к однозначному выводу о близости южнорусских «песенок-загадок» в одних узколокальных традициях — к смоленским, а в других — к верхнеокским.

Нельзя не заметить, что в таких случаях наиболее успешным оказывается сопоставление ритмических типов календарно-обрядовых напевов. Свадебные напевы определённых ритмических структур, как правило, распространены на огромных территориях, перекрывающих границы не только локальных традиций, но иногда и крупных региональных этнокультурных массивов. Исключение составляют напевы особой, редко встречающейся формы, например, имеющие равномерно сегментированные периоды с пятивременными сегментами. Известны лишь три ареала их бытования: в Поморье, на средней Пинеге и в Приуралье.

Особого рассмотрения требует сравнительный анализ звуковых структур. С одной стороны, результаты сопоставлений мело-

дических и мелодико-многоголосных форм свидетельствуют о том, что действие отмеченных выше закономерностей распространяется и на эту область сравнительного анализа: различные совокупности структурных компонентов демонстрируют неодинаковые возможности установления тождества. С другой стороны, как известно, сфера мелодики и многоголосия в наибольшей степени связана с локальной спецификой и, как правило, закреплена за конкретными музыкально-фольклорными традициями, является их знаком. Сходство мелодико-многоголосного строения напевов, легко определяемое на слух, всегда вызывает у исследователя большое искушение сделать вывод об их генетическом родстве.

Вместе с тем, при всём многообразии возможных звуковысотных форм их количество всё же конечно, и поэтому совпадения таких структур в неродственных культурах неминуемы.

Так, многими этномузыкологами отмечается большое количество типологических схождений в звуковысотном строении музыкально-фольклорных текстов ряда мордовских и южнорусских традиций²¹, в частности, мокша-мордовской, локализованной в междуречье Мокши и Инсара (Рузаевский район Мордовии), и традиции русских сёл Балаклейского района Харьковской области. Однако детальный анализ мелодико-многоголосных форм с учётом ритмических структур и культурных функций напевов приводит к заключению о том, что эти параллели всё же лежат в области типологического, а не генетического родства, поскольку глубинные уровни данных культурных систем существенно отличаются друг от друга.

Решающее значение имеет тот факт, что эти музыкально-фольклорные традиции, демонстрирующие общность напевов, принадлежат к разным типологическим группам песенных систем. В одном случае это автохтонные традиции, в другом — поздние переселенческие этнокультурные образования, складывавшиеся на основе многих метропольных песенных систем. Сходство мелодико-многоголосного строения напевов явилось следствием действия различных культурных механизмов, что, безусловно, должно учитываться при интерпретации результатов сравнительного анализа²².

Приведённые примеры (количество их могло бы быть увеличено многократно) с очевидностью показывают, что сравнительные исследования дают нам обширный материал для установления типологического единства самых разнообразных музыкально-фольклорных явле-

ний. Что же касается выводов о генетическом родстве этнокультурных традиций, то они требуют более детальных методологических разработок, которые лежат в области перспективных задач современной этномузыкологии.

Пока не определены и критерии, которые позволили бы отделить примеры генетического родства этнокультурных текстов от более поздних культурных заимствований. К тому же сравнительные исследования такого рода требуют наличия весомых фактов исторического характера; в противном случае полученные результаты остаются недоказуемыми.

Дальнейшие пути развития этномузыкальной компаративистики предполагают всё более тесное взаимодействие с музыкальной ареалогией, внедрение точных методов анализа ритмических и звуковысотных структур, разработку типологии этномузыкальных систем, что позволит перевести сравнительные исследования из области единичных феноменологических сопоставлений в сферу комплексного системного анализа традиционной музыкальной культуры.

Примечания

- ¹ См.: Веселовский А. Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. – СПб., 1872.
- ² См. об этом подробнее: Путилов Б. Н. Теоретические проблемы современной фольклористики: Курс лекций для студентов Музыкально-этнографического отделения Санкт-Петербургской государственной консерватории (1995–1996 годы) / Науч. ред. А. Ф. Некрылова. – СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2006. – С. 172–189; С. 208–260.
- ³ См., например: Охотников О. В. Компаративистика // Философский словарь. – М., 2006.
- ⁴ В те годы сравнительные лингвистические исследования в России были связаны, в первую очередь, с изучением индоевропейской языковой общности (А. Х. Востоков) и с составлением карты диалектов русского языка (Н. Н. Дурново, Д. Н. Ушаков). В Германии метод получил развитие в трудах Ф. Боппа, Я. Гримма и других.
- ⁵ См., например: Пейрос И. И., Старостин С. А. О генетическом сравнении китайского и тибетского языков (фонетические соответствия) // Ранняя этническая история народов Восточной Азии. – М.: Наука, 1977. – С. 209–222; Старостин С. А. Гипотеза о генетических связях сино-тибетских языков с енисейскими и северокавказскими языками // Лингвис-

- тическая реконструкция и древнейшая история Востока. — М.: Наука, 1984. — С. 19–38; и другие.
- 6 См.: Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы / Перевод с нем. и прим. И. И. Маханькова. — М.: Мысль, 1998.
 - 7 Постепенное накопление знаний в этой области привело к возникновению философской компаративистики, предметом которой явились, с одной стороны, различия философских учений, в том числе национальных философских школ; с другой стороны — утверждение общей парадигмы научного мышления.
 - 8 См.: Шохин В. К. Ф. И. Щербатской и его компаративистская философия. — М., 1998. — С. 6.
 - 9 См., в частности: Кодай З. Венгерская народная музыка. — Будапешт: Корвина, 1961; Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. — М.: Музыка, 1966. Из более поздних публикаций см.: Викар Л. Финно-угорские и тюркские взаимовлияния в музыке // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях / Сост., отв. ред. И. М. Нуриева. — Ижевск, 2002. Труды украинских исследователей: Квитка К. В. Ритмическая форма АВВА в песнях славянских народов // Квитка К. В. Избранные труды. — М.: Сов. композитор, 1971. — Т. 1. С. 37–45; Квитка К. В. Песенные формы с вдвое увеличенными ритмическими группами // Там же. — С. 48–59; Квитка К. В. Заметка о происхождении русской песни про татарский полон // Там же. — С. 61–71; Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. — М.: Сов. композитор, 1971; и другие. Из основополагающих исследований российских учёных, обращавшихся к данной проблематике, необходимо в первую очередь указать работы Ф. А. Рубцова (Рубцов Ф. А. Интонационные связи в творчестве славянских народов: Опыт исследования. — Л.: Сов. композитор, 1962) и И. И. Земцовского (Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. — Л., 1975; Земцовский И. И. Славяно-финно-угорские отношения по данным мелодики причитаний // Симпозиум-79 по проблематике финской филологии: Тезисы докладов / КФ АН СССР. — Петрозаводск, 1979; и другие).
 - 10 См.: Методы изучения фольклора: Сб. науч. тр. / Отв. ред. В. Е. Гусев. — Л.: ЛГИТМиК, 1983. — С. 9.
 - 11 Опубликовано в сборнике: Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межнациональных отношений: Сб. науч. трудов / Редкол.: Н. И. Бояркин (отв. ред.), Л. Б. Бояркина (сост.), М. В. Логинова, Е. В. Сычева; вступ. ст. Н. П. Макаркина. — Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2008. — С. 90–114.
 - 12 См., например: Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: Сб. тр. / Сост. О. А. Пашина. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1999. Вып. 154.

- 13 Гольдин М. Д. О связях в музыкальном творчестве евреев и соседних народов Восточной и Центральной Европы // Народная музыка: история и типология: Сб. науч. тр. / Ред.-сост. И. И. Земцовский. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – С. 89–104.
- 14 См., например: «Ряд самостоятельных еврейских мелодий в какой-то мере ассоциируется с украинскими по своему ладовому строю и мелодике» (Гольдин М. Д. О связях в музыкальном творчестве евреев и соседних народов... С. 91).
- 15 Мироненко Я. П. Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре. – Кишинёв: Штиница, 1988.
- 16 См.: Музыкальный фольклор финно-угорских народов и их этномusикальные связи с другими народами: Тезисы докладов науч. конф. – Таллин, 1976. – С. 2.
- 17 Впоследствии эта область отечественного финно-угроведения активно разрабатывалась в трудах Н. И. Бояркина, О. М. Герасимова, Н. И. Жулановой, Г. М. Макарова, П. И. Чисталева и многих других.
- 18 См.: Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. – Таллин, 1980; Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. – Таллин, 1986; Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья: Вопросы теории и истории / Сост. и отв. ред. Н. Ю. Альмеева. – Казань, 1989; Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях / Сост., отв. ред. И. М. Нуриева. – Ижевск, 2002; Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межнациональных отношений... и другие.
- 19 Единственным исключением является доклад В. В. Мазепуса «Основы музыкальной компаративистики», прочитанный на этномusикологическом семинаре в Рузе в 1998 году, так и оставшийся неопубликованным.
- 20 «ГБЧ-регион» – территория, включающая пограничные районы Гомельской, Брянской и Черниговской областей.
- 21 Этому феномену посвящён ряд публикаций. См., например: Бояркина Л. Б. Мордовская и южнорусская многоголосные песенные традиции: к вопросу взаимосвязей // Вопросы народного многоголосия. – Тбилиси, 1988.
- 22 Подробнее об этом см.: Дорохова Е. А. Мордовские параллели в южнорусском музыкальном фольклоре: иллюзия очевидности // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межнациональных отношений: Сб. науч. тр. – Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2008. – С. 202–217.

Приоритетные методы и направления в современных этномузыкалогических исследованиях

Этномузыкалогия как наука зародилась в 1885 году, когда австрийский музыковед Гвидо Адлер (1855–1941) в статье «Объём, метод и цель музыкознания» осуществил систематизацию научных направлений, выделив при этом и новую для того времени научную дисциплину — сравнительное музыкознание, где предметом изучения стало музыкальное творчество разных народов мира¹. С тех пор исторический путь этномузыкалогии отмечен поиском, уточнением, расширением границ предмета, методов исследования и определением самого названия научной дисциплины. В западной музыкальной науке названия «музыкальная этнология», «музыкальная этнография», «сравнительное музыкознание» с середины XX века постепенно были вытеснены термином «этномузыкалогия» по предложению голландского музыковеда Якоба Кунста (1891–1960)². Этномузыкалогия в отечественном искусствознании приобрела официальный статус с введением её в 2002 году в общероссийский классификатор специальностей образования, благодаря усилиям профессора Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Анатолия Михайловича Мехнецова.

Г. Адлер отнёс сравнительное музыкознание к систематическому, то есть теоретическому разделу (в отличие от строго исторического), а метод исследования определил как индуктивный, в котором логические рассуждения следуют от частных наблюдений к поиску общих закономерностей через фактические, психологические или математические представления. Предпосылкой к постановке теоретических проблем стало изобретение в 1877 году фонографа, благодаря чему в 1885 году появилась статья английского филолога, музыковеда и акустика Александра Джона Эллиса (1814–1890) «О музыкальных звукорядах разных народов». Исследуя традиционную музыку неевропейских народов, Эллис показал необычность лежащих в её основе звукорядов и невозможность их описания в привычных терминах. Он ввёл новую измерительную единицу звуковысотности — цент, соответствующий одной сотой темперированного полутона, а объяснения специфическим

особенностям выявленных новых звукорядов предложил искать в исторических и социокультурных процессах каждого исследуемого этноса. Одновременно с А. Эллисом исследования звука в психологическом ракурсе проводил в Германии психолог, философ, музыковед Карл Штумпф (1848–1936). Так начиналась этномузыкология.

Параллельные процессы происходили и в России. Рождение отечественной этномузыкологии связано с первым научным трудом в этой области – работой Петра Петровича Сокальского (1832–1887) «Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в её строении мелодическом и ритмическом и отличия её от основ современной гармонической музыки», вышедшей в 1888 году³, после смерти автора.

Не углубляясь в историю этномузыкологии, следует отметить, что с момента зарождения науки и в процессе её дальнейшего развития и становления образовалось два исследовательских направления. Одно из них – это теоретическое осмысление этнической музыки, поиск общих закономерностей в происхождении и развитии музыкального искусства. Предметом исследования здесь является музыкальный язык в лингвистическом и семиотическом аспектах. Это направление в определённой степени зависит от уровня развития самой музыкальной науки, с одной стороны, и от исследуемого материала – с другой. Традиционные методы музыкального анализа, основанные на терминах и понятиях, выработанных в классическом музыковедении, применительно к народной музыке чаще всего не подходят. Открытия этномузыкологией новых знаний, теоретических концепций, понятий и терминов развивает и классическую музыкальную науку.

В другом направлении, которое условно можно назвать антропологическим, предметом исследования становится музыка как специфическая деятельность человека, с учётом условий её порождения и законов восприятия. Исследования в этом направлении носят, как правило, междисциплинарный характер и находятся на стыке этнографии, этнологии, психологии, культурологии, социологии, поскольку изучается культурный контекст традиционной музыки в её историческом развитии.

Оба направления – музыкально-теоретическое и антропологическое – взаимно дополняют друг друга, могут носить аксеологический (оценочный) характер, поскольку народная музыка – это ещё и искусство, и художественно-эстетические критерии и оценки распространяются и на эту область.

На Западе для работы по этим двум направлениям готовят специалистов в разных учебных заведениях: в консерваториях — для исследования музыки как таковой и в университетах — для исследования музыки как специфической деятельности. В отечественной этномузыкологии такого разделения нет. Исследования народной музыки ведутся специалистами с академическим музыкальным образованием.

Пройдя более чем столетний путь, этномузыкология накопила солидный исследовательский инструментарий: для первичной обработки эмпирических фактов, для глубинного анализа элементов народной музыкальной речи и их типологии, выявления функциональной и семантической целесообразности, наконец, для реконструкции фольклорных образцов в различных ситуациях современной культурной жизни и для другой фольклористической деятельности. Множественность исследовательских задач этномузыкологии и бесконечное разнообразие кажущихся несопоставимыми образцов этнической музыки породили множество методов классификации, описания и исследования. Рассмотрим некоторые методы этномузыкологии, в частности те, которые используются в современной отечественной науке.

Метод — в переводе с греческого буквально означает «путь к чему-либо» — это совокупность способов достижения цели, определённым образом упорядоченная деятельность для получения новых знаний и корректировки ранее полученных знаний. Метод в философском значении, как средство познания, есть способ воспроизведения в мышлении изучаемого предмета. Метод подразумевает определённые правила и принципы рассуждения на основе эмпирических (наблюдаемых и измеряемых) данных. Для объяснения наблюдаемых фактов выдвигаются гипотезы и строятся теории, на основании которых формулируются выводы и предположения. Полученные прогнозы проверяются экспериментом или сбором новых фактов.

Методы разрабатываются автором или группой авторов какой-либо научной школы как определённая последовательность действий, логических шагов, исследовательских операций. Совокупность методов, алгоритм действий для достижения цели составляют методологию. По мере развития наук складывались так называемые общенаучные методы и специфические методы, вырабатываемые в рамках каждой частной науки.

Сравнительный метод является общенаучным, имеющим общее определение — «компаративистика». В различных областях науки

сложились и другие его названия, отражающие специфику научного направления: метод сравнительной лингвистики, сравнительно-исторический, кросскультурный и другие.

Сравнительный метод стал первым, приспособленным для изучения музыки народов мира, а научное направление с использованием этого метода в качестве основного исследовательского инструмента получило название «сравнительное музыкознание». Первая научная школа и методология сравнительного музыкознания сложилась при Берлинском фонографическом музее, который возглавил Эрик фон Хорнбостель (1877–1935). Основы заложенного им метода получили распространение в других странах — в научных школах, изучающих свою автохтонную культуру, в том числе и в России (опора на этнографию, систематизация материала, точность в измерениях и описаниях музыкальных явлений, поиск теоретических обоснований). Широкий охват разнонациональных образцов, их сравнительное изучение способствуют поиску надэтнических универсалий в области народного музыкального творчества. Однако часто сходство признаков является чисто внешним и может привести к неправильным выводам. Особенность использования сравнительного метода при изучении музыки одного этноса заключается в сравнении групп искусственно выделенных элементов, правда, чаще всего — не по строго определённом операционному плану, а по произвольному выбору исследователя. На этом основании сопоставить результаты научных поисков, выполненных разными авторами, достаточно непросто, иногда — невозможно.

Сравнительное музыкознание в отечественной музыкальной фольклористике представлено исследованиями о взаимосвязях славянских народов в области музыкального фольклора, среди них — работы К. В. Квитки о ритмике и ладовых системах, Ф. А. Рубцова и В. А. Гошовского об интонационно-стилистической общности славянских напевов⁴. Не только славянские, но и иноэтнические параллели пронизывают работы И. И. Земцовского о мелодике календарных песен, Э. Е. Алексеева о раннефольклорном интонировании⁵. Метод сравнительного музыкознания использует Ю. И. Шейкин в монографии о традиционной музыкальной культуре коренных народов Сибири⁶.

Любому этномузыкологическому исследованию музыкально-теоретического или антропологического направления предшествует отбор материала и его первичная систематизация, создание базы данных. Систематизация (от греч. *systema* — целое, состоящее из частей) — это

размещение изучаемых явлений или объектов в определённом порядке с выявлением их взаимосвязи и подчинённости. Важнейшим видом систематизации является классификация, то есть распределение объектов по группам на основе установления сходства и различия между ними. Классификация служит средством хранения и поиска информации, содержащейся в ней самой.

Проблема систематизации и классификации музыкальных записей возникла с появлением больших фонографических коллекций и открытием фонограммархивов по всему миру. Первые фонограммархивы были открыты: в 1893 году – в Гельсингфорсе (Хельсинки) при Финском литературном обществе, в 1900 – в Вене, в 1902 – в Берлине при Этнографическом музее, в 1909 – в Санкт-Петербурге как Фонографический архив Первого Славянского отделения Библиотеки Императорской академии наук по инициативе её директора, академика А. А. Шахматова.

Систематизации предшествует анализ, синтез, обобщение, сравнение. Одной из первых систематизаций стала созданная в 1914 году К. Заксом и Э. Хорнбостелем классификация музыкальных инструментов народов мира, которая не утратила своей актуальности до настоящего времени.

Зарубежная этномузыкалогия XX века предложила несколько методов систематизации. Это музыкально-лексикографический метод А. Ригера из Польши (по мелодическим инципитам), грамматический метод Белы Бартока из Венгрии (поэтапная систематизация), метод комплексного анализа Алисы и Оскара Эльшеков из Чехословакии (на основе комплексных информационных карт из 35 пунктов), таксономическая классификация Анны Чекановской из Польши (с использованием математического метода теории множеств)⁷. Ни один из этих методов в полной мере не применяется в отечественной этномузыкалогии, хотя некоторые идеи и предложения всё же были восприняты. В частности, предложения Б. Бартока: обозначение ступеней вверх от устоя арабскими цифрами, вниз – римскими, правда, начиная с VII ступени, а не с первой; транспонирование напевов и приведение их к одному устою – соль; введение дополнительной строки перед расшифровкой с указанием звукоряда, ладовых устоев; введение цезуры, трактовка тактовой черты как границы между построениями и другие.

С проблемой систематизации сталкивается любой составитель нотного сборника. Как правило, в российских публикациях избираются

два пункта распределения материала: географический и жанровый. Более сложный тип систематизации — по географическому принципу, по стиховым размерам и композиционным формам — представлен в публикации былин «Русский музыкальный эпос»⁸.

Идеи систематизации напевов по музыкально-морфологическим признакам, активно разрабатывавшиеся в западнославянской музыкальной фольклористике в 1960–1970-е годы, особенно — упорядочение напевов по мелодическим инципитам, привлекли внимание известного российского этномузыколога М. А. Лобанова, который предложил свою теоретическую разработку для предполагаемого издания свода русского фольклора⁹. В 2003 году исследователь выпустил объёмный трёхтомный труд «Русские народные песни в записи ленинградских фольклористов 1927–1991 гг.»¹⁰. Он представляет собой музыкально-систематический указатель напевов по их первым публикациям. В указатель включены 4234 напева из 102 библиографических источников. В первом томе приводится содержание всех привлечённых сборников, во втором — фрагменты напевов 1200 песен (выборочно), в третьем — таблицы с результатами музыкального анализа напевов, представленными в буквенно-цифровом виде в 18 полях. Среди параметров описания — стиховой размер, музыкально-ритмическая форма, гармонический показатель в двоичной системе счисления, каденционные тоны, формула композиционного строения. Весь материал распределён сначала в разделы по жанровым группам (их восемь: детство, календарно-обрядовые песни, лирика, причитания, свадебные песни, танец, частушки, эпос). Таблицы иерархические, все образцы распределяются по поэтическим размерам, далее каждый класс делится на подклассы по конфигурациям ритмоопор, затем по гармоническому показателю, по каденционным тонам.

Обоснования в выделении дифференцирующих признаков у автора достаточно лаконичны и не всегда убедительны. Так, например, чрезмерно упрощена процедура выведения гармонического показателя в двоичной системе счисления. М. А. Лобанов здесь опирается на идею М. Г. Харлапа об укладке звукоряда русской песни в два ряда по терциям: 1) ми-соль-си-ре; 2) ре-фа-ля-до-ми¹¹. Непонятно, как уложить в эту схему напевы в тональных ладовых системах с опорой на три главные функции — тонику, доминанту, субдоминанту, ведь в них, как минимум, должны быть три наименования показателей!

Сложность в использовании указателя М. А. Лобанова состоит в том, что результаты анализа представлены не в виде привычных нот, ритмоформул, а в буквенно-цифровом виде, и читателю, таким образом, необходимо сначала изучить систему декодирования в музыкальные термины. Кроме того, в некоторых разделах автор меняет структуру таблицы, что также затрудняет восприятие. Однако результат есть. Из 4234 песен выделена 1591 форма. Наибольшее число совпадений выявлено в группах: календарно-обрядовые песни (до 9); свадебные (до 17), танец (до 22), частушка (до 24). По существу, указатель М. А. Лобанова — это первый указатель подобного рода. Пока неясно, насколько будет востребована такая работа и кто её продолжит.

Систематизация напевов как дополнительный информационный материал к нотной публикации представлена в двухтомнике «Русская свадьба», составителями которого стали музыковед А. Н. Иванов и фольклорист-филолог А. В. Кулагина¹². Эта публикация — также новое явление в отечественной этномузыкологии. Впервые свадебные песни представлены в широком географическом охвате — от Беломорья до предгорья Северного Кавказа (17 областей европейской части России) — и большом объёме (576 нотных образцов). Песни сгруппированы в разделы по функциональному признаку. Но главное — впервые публикация снабжена разнообразными справочными материалами. Помимо подробного этнографического комментария (что, впрочем, уже давно стало нормой), ко всем текстам даются указания на публикации близких сюжетов, для чего было привлечено 83 изданных источника. В примечаниях представлены фамилии собирателей, приводится указатель поселений и исполнителей. Напевы проанализированы с точки зрения звуковысотной организации и результаты приводятся в таблицах:

- по ладовой системе (экмелика, ангемитоника, ангемитоника с элементами гемитоники, диатоника, условная диатоника, диатоника с элементами энгармоники, симметричные системы, особые виды);
- по звуковысотной структуре (звукоряды с функциями звуков от диатонических до октавных и сверхоктавных ладов);
- по типам многоголосия (кластерная какофония, гетерофония, расслоенная гетерофония, диафония, двух-трёхголосие, имитационные формы, аккордово-гармонические формы);
- по ритмической организации (230 форм, выделенных по трём пунктам сортировки — количество слогов в стихе, ритмический рисунок, суммарное музыкальное время на количество слогов);

— по композиционному строению (4 группы форм — фразовые, стиховые, тирадные, строфические, причём последняя образует 5 подгрупп).

Трудно переоценить масштабную и тщательную работу, выполненную А. Н. Ивановым. Систематика теоретически соответствует современному представлению о структуре песни, о раздельном моделировании звуковысотных и ритмических форм. Тем не менее, в этом издании она остаётся лишь систематикой в рамках конкретной публикации и на её основании трудно делать какие-либо выводы, например, о том, какие формы типичны для того или иного региона. Причина — в отборе материала, который не отражает реальных пропорций типичных, наиболее характерных и редких или эндемичных признаков. По крайней мере, такие выводы можно сделать по южнорусским песням, представленным в двухтомнике.

Пример систематизации иного рода — по локальным песенным традициям — это публикация свода музыкально-этнографических записей по Псковской области, выполненная на основе сплошного экспедиционного обследования преподавателями, студентами, сотрудниками Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской консерватории под руководством А. М. Мехнецова¹³. По существу, это комплексное описание местных традиций, выделенных по нескольким параметрам: по этнографическому комплексу, по жанрам музыкального фольклора и их функциям, по ритмическим формам, типам интонирования. Читатель получает полное представление о музыкально-фольклорной системе и её сложной структуре в виде готовых выводов, но не видит в этом случае логических операций, которые приводят авторов к таким выводам. Интегрированный характер этномузыкологии как научной дисциплины выражен в этой публикации наиболее презентабельно. Уже само название этого фундаментального издания говорит само за себя — «Народная традиционная культура Псковской области». Такая же объёмная работа выполнена коллективом авторов по Вологодской области совместно с вологодскими исследователями¹⁴.

Большой популярностью в настоящее время пользуется структурно-типологический метод. В его рождении принимали участие этномузыкологи не одного поколения: Ф. М. Колесса, К. В. Квитка, Е. В. Гиппиус. Но окончательную терминологическую и методическую доработку, по существу — операционный план исследования по музыкально-ритмическим формам, выполнила Б. Б. Ефименкова¹⁵, и она же вмес-

те с М. А. Енговатовой — по звуковысотному строению народной песни¹⁶. Этот метод даёт определённый результат только при анализе большого массива песен из одной местности, что предполагает сплошное экспедиционное обследование территории.

Типология является универсальным научным методом, используется для анализа сложно устроенных дискретных объектов, для искусственного их расчленения и объединения в группы при помощи типов, а также для дальнейшего изучения их связей, отношений и в конечном итоге — для адекватного представления об объекте как системе.

Структурно-типологический метод, разработанный первоначально в лингвистике и этнографии, в той или иной степени оказал влияние на каждого исследователя музыки.

К концу 1980-х годов в Государственном музыкально-педагогическом институте (Российской академии музыки) имени Гнесиных образовалась группа учёных, аспирантов, студентов, которые под руководством Е. В. Гиппиуса вели исследования структуры народной музыки по общей методике. Они составили ядро научной структурно-типологической школы, их имена хорошо известны в науке: Б. Б. Ефименкова, М. А. Енговатова, О. А. Пашина, Е. А. Дорохова, Л. М. Белогурова и другие. Программные концептуальные взгляды учёных этого направления соответствовали идеям, изложенным в известной статье Е. В. Гиппиуса «Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий»¹⁷ (1980). Основные процедуры структурно-типологического метода — это раздельное моделирование ритмических и мелодических форм в каждой исследуемой песенной системе, выявление наиболее характерных типов и способов их координации между собой в зависимости от общественной функции. Таким образом, песенные структуры рассматриваются в широком этнографическом и культурологическом аспектах. От разработки отдельных идей, индивидуальных исследований, учёные гнесинской школы перешли к коллективной работе и осуществили выпуск трёх томов «Смоленского музыкально-этнографического сборника»¹⁸. В каждом томе содержатся разделы: этнографические материалы, типология напевов (систематика по ритмической и звуковысотной организации), публикация самих напевов, комментарии.

Методы структурно-типологической школы используются исследователями в различных музыкальных вузах, например, в Петрозаводской консерватории, Воронежской академии искусств и других, а также отдельными исследователями.

Второе направление, разрабатываемое в современной этномузыкологии, — ареальное¹⁹. Ареальный метод не сводится к простому картографированию зафиксированных музыкально-этнографических явлений, он опирается на результаты систематизации, классификации, типологии и представляет эту информацию в другой форме, позволяющей интерпретировать её для выделения музыкально-диалектных зон. В этом случае картографирование выступает одним из важных исследовательских инструментов. Однако сопоставить результаты ареальных исследований, проведённых разными авторами, невозможно, поскольку нет ни единой цели, ни единой методики, ни единых требований.

Нельзя не отметить, что лингвистические методы продолжают оказывать своё влияние на этномузыкологию, в результате создаются новые методы как инструменты познания законов музыкального мышления. Лингвистика привлекает возможностью вести объективные исследования, основанные на математически строгих процедурах. И хотя эти исследования существенно отвлечены от художественно-эстетической стороны народной музыки, они ведут к поиску общих объективных механизмов, которые лежат в основе народного музыкального творчества на бессознательном уровне.

Новая концепция анализа систем выражения музыки и поэзии была предложена лингвистом и культурологом, кандидатом физико-математических наук, профессором, руководителем Лаборатории системных исследований этномузыкальных культур Новосибирской консерватории В. В. Мазепусом в работе «Универсально-грамматический подход в культурологии»²⁰. Данная концепция создавалась как инструмент исследования разных видов культуры любого этноса, и это стало особенно актуальным, поскольку сотрудники Новосибирской консерватории изучают традиционное искусство коренных народов Сибири и Дальнего Востока, а для этих целей не подходят методики, разработанные для исследования музыки славянских народов. В основе метода — сегментация непрерывного звукового потока на отдельные звуковые события и моделирование структурных вариантов из этих сегментов. Метод требует специальной подготовки, поскольку предполагает анализ структурных моделей с использованием математических матриц. Он может использоваться и для анализа, например, тембров, что для культуры коренных народов Сибири является актуальным. Методология даёт убедительные результаты и продолжает разрабатываться в этом направлении учениками В. В. Мазепуса — Н. М. Кон-

дратьевой, О. В. Новиковой и другими. И хотя В. В. Мазепус привёл примеры анализа по своей методике звуковысотной организации григорианской музыки, автору статьи пока не известны случаи использования метода представителями других научных школ.

Свою методологию лингво-музыкального анализа структуры фольклорных текстов предложил московский учёный А. А. Банин²¹. Она основывается также на идее сегментации музыкальных текстов и выделении новых структурных единиц, а соответственно — и новых терминов. Ещё в 1970-е годы А. А. Банин разработал концепцию трёх генеральных ритмосинтаксических типов и апробировал её на материале новгородских песен в публикации 1983 года²². Методика позволяет проанализировать взаимосвязь трёх параметров текста — музыкально-временного объёма, высотно-звукового состава звуковых фигур его музыкально-временных позиций и количественно-слогового объёма — и выявить их постоянный (инвариантный) или непостоянный (вариабельный) характер.

И в теории В. В. Мазепуса, и в теории А. А. Банина наиболее проблемной частью предложенных ими концепций является разработка критериев, по которым следует производить сегментацию текста (или звукового потока). В любом случае, обращение к лингвистическим инструментам научного исследования показательно для этномузыкологии, так как лингвистика исследует по существу сходное явление — знаковую систему языка.

Один из традиционных для гуманитарных наук методов — историко-типологический — имеет сравнительно скромное применение в этномузыкологии, в отличие от филологической фольклористики. Это связано, видимо, с недостаточностью исторических записей. Тем не менее, такие исследования предпринимались и не без успеха. А. В. Руднева решала задачи исторической оценки музыкального фольклора (период возникновения, развития, угасания, выявление праформ, снятие поздних напластований, поиск исторических соответствий для некоторых сюжетов и напевов, историческое влияние древнерусского пения на эволюцию музыкально-фольклорного мышления)²³. Э. Е. Алексеев в работе «Раннефольклорное интонирование» ставил перед собой историко-генетические проблемы и математическим способом моделировал возможные варианты взаимодействия трёх уровней звуковысотной организации (звукорядный фактор, функциональный фактор и интонационный фактор)²⁴. Историко-типологический метод (наряду с другими)

использует в своей монографии Т. С. Рудиченко, реконструируя исторический путь нижнедонской казачьей протяжной песни²⁵.

Многие этномузыкологи заявляют о системном подходе к изучению музыкального фольклора. Однако терминология и методология (операционный план) системного метода не разработаны, поэтому каждый понимает системность по-своему. В этих поисках системного метода угадывается влияние базового музыковедческого образования с уже отшлифованным методом целостного анализа музыкального текста, в котором исследуются: идея произведения, связь формы и содержания, характеристика образов, анализ стиля композитора и школы, характеристика эпохи²⁶. Целостный анализ народного музыкального творчества — это исследование музыкальной лексики и жанрово-стилистических особенностей в историко-этнографическом контексте. Однако назвать его системным нельзя, поскольку зачастую описание отдельных элементов не завершается выводами об их системных связях, кроме того, пока не сложились строго определённые параметры описания, которые могли бы дать сопоставимые результаты. О необходимости и проблемах системного изучения явлений фольклора писал А. М. Мехнецов²⁷.

Феноменологический подход, наиболее полно раскрывает местную специфику и художественно-эстетическую значимость произведений фольклора для общества, что не позволяют сделать в такой же мере другие исследовательские методы. Такой подход весьма ощутим во многих работах В. М. Щурова²⁸.

Масштабы статьи позволяют сделать лишь краткий обзор некоторых существенных достижений этномузыкологии. Анализируя публикации последних лет, отметим следующие тенденции в современной российской науке о народной музыке:

- стремление исследователей к сочетанию нескольких научных методов, которые с их точки зрения наиболее подходят для решения поставленных задач;

- изучение музыкально-фольклорных явлений как системных объектов, в которых музыкальный язык является лишь одной его составляющей;

- заимствование лингвистических и математических процедур для получения более точных объективных знаний в теоретических исследованиях, направленных на выявление законов музыкального народного мышления, отражающих семиотическую (знаковую) природу языка,

его строгую организацию, взаимодействие и соподчинённость структурных элементов;

— рост числа публикаций, в которых исследуется народное музыкальное творчество как специфическая деятельность; эти публикации и содержащиеся в них факты могут составить базу данных для теоретических исследований, а также для разного рода фольклористической деятельности (практической реконструкции, например).

Этномузыкология нуждается в прикладных исследованиях. Стремительно накапливаются эмпирические данные в научных учреждениях и архивах. Попытка Государственного республиканского центра русского фольклора и Государственного информационно-вычислительного центра Министерства культуры РФ создать общероссийский электронный каталог записей фольклора пока не удаётся, так же как и попытка Республиканского дома народного творчества создать общероссийский каталог нематериальных ценностей. И главная причина — отсутствие общепринятой теоретической базы для систематизации и создания таких каталогов.

Примечания

- 1 Adler G. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft // Vierteljahrschrift fuer Musikwissenschaft. — 1 (1885). — S. 5–20.
- 2 Kunst J. Ethno-musicology. — The Hague, 1955.
- 3 Сокальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в её строении мелодическом и ритмическом и отличия её от основ современной гармонической музыки. — Харьков, 1888.
- 4 Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. — М., 1971. — Т. 1; Рубцов Ф. А. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. — Л., 1962; Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. — М., 1971.
- 5 Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. — Л., 1975; Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. — М., 1986.
- 6 Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. — М., 2002.
- 7 Чекановска А. Музыкальная этнография: Методология и методика. — М., 1983; Гошовский В. Л. Принципы и методы систематизации народных песен в странах Европы. — М., 1966; Лобанов М. А. Проблема систематизации напевов в зарубежной славянской фольклористике 1970-х годов // Русский фольклор. — Л., 1981. — Т. 21. С. 179–187.

- 8 Былины: Русский музыкальный эпос / Сост. Б. М. Добровольский и В. В. Коргузалов. – М., 1981.
- 9 Лобанов М. А. Теоретические вопросы публикации и систематизации напевов в своде русского фольклора // Русский фольклор. – Л., 1977. – Т. 17. С. 149–166.
- 10 Лобанов М. А. Русские народные песни в записи ленинградских фольклористов 1927–1991 гг.: Музыкально-систематический указатель напевов по их первым публикациям: В 3 т. – СПб., 2003.
- 11 Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. – М., 1972.
- 12 Русская свадьба: В 2 т. / Составители А. В. Кулагина, А. Н. Иванов. – М., 2000.
- 13 Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из фондов Фольклорно-этнографического центра: В 2 т. / Автор проекта, сост., науч. ред. А. М. Мехнецов. – СПб.; Псков, 2002.
- 14 Народная традиционная культура Вологодской области. Т. 1: Фольклор и этнография среднего течения реки Сухоны. Ч. 1: Песни, хороводы, инструментальная музыка в обрядах и праздниках годового круга / Сост., науч. ред., авт. проекта А. М. Мехнецов. – СПб.; Вологда, 2005; Народная традиционная культура Вологодской области. Т. 1: Фольклор и этнография среднего течения реки Сухоны. Ч. 2: Народные верования, сказки, необрядовый фольклор / Автор проекта А. М. Мехнецов; Сост., научн. ред. Г. В. Лобкова. – СПб.; Вологда, 2009.
- 15 Ефименкова Б. Б. Ритмика русских традиционных песен: Учебное пособие. – М., 1993; Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. – М., 2001.
- 16 Ефименкова Б. Б., Енговатова М. А. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Звуковысотное строение народных мелодий: принципы анализа: Материалы науч.-практ. конф. – М., 1991.
- 17 Гиппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики / Отв. ред. В. Е. Гусев. – Л., 1980. – С. 23–36.
- 18 Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни / Отв. ред. О. А. Пашина. – М., 2003; Т. 2: Похоронный обряд, плачи и поминальные стихи / Отв. ред. М. А. Енговатова, О. А. Пашина. – М., 2003; Т. 3: Сезонно приуроченные лирические песни / Отв. ред. М. А. Енговатова, И. А. Никитина. – М., 2005.
- 19 Гиппиус Е. В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное музыкальное искусство и современность (Вопросы типологии): Сб. тр.: Вып. 60. / Отв. ред. М. А. Енговатова. – М., 1982. – С. 5–13;

- Пашина О. А. Картографирование и ареальные исследования в музыкальной фольклористике // Картографирование и ареальные исследования в музыкальной фольклористике: Сб. тр.: Вып. 154 / Сост. О. А. Пашина; РАМ им. Гнесиных. — М., 1999. — С. 6–22.
- 20 Мазепус В. В. Универсально-грамматический подход в культурологии. — Новосибирск, 1993; Мазепус В. В. Грамматическое описание этномusикальных явлений // Музыка устной традиции: Материалы международных науч. конф. памяти А. В. Рудневой. — М., 1999. — Ч. 1. С. 146–152.
 - 21 Банин А. А. Музыка устной традиции как лингво-музыкальная система // Музыка устной традиции: Материалы международных науч. конф. памяти А. В. Рудневой. — М., 1999. — С. 135–140.
 - 22 Банин А. А., Вадакария А. П., Жекулина В. И. Свадебные песни Новгородской области. — Новгород, 1974; Банин А. А., Вадакария А. П., Канчавели Л. Г. Музыкально-поэтический фольклор Новгородской области. — Новгород, 1983.
 - 23 Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора / Ред.-сост. Н. Н. Гилярова, Л. Ф. Костюковец. — М., 1994.
 - 24 Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. — М., 1986. — С. 177.
 - 25 Рудиченко Т. С. Донская казачья песня в историческом развитии. — Ростов н/Д: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2004.
 - 26 Консон Г. Целостный анализ в контексте научной методологии // Музыкальная академия. — 2010. — № 2. С. 140–150.
 - 27 Мехнецов А. М. Проблемы системного изучения явлений фольклора: Свойства типического и опознавательные признаки художественной формы // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномusикологии: Материалы науч. конф. / Ред.-сост. Е. В. Битерякова. — М., 2009.
 - 28 Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция. — М., 1987; Щуров В. М. Песни Усёрдской стороны. — М., 1995.

Методы историко-типологического изучения народных песенных традиций

Исторический подход к изучению народной музыкальной культуры является основополагающим в отечественной этномузыкологии и развивается на протяжении более 120 лет¹. В настоящее время общепринятой считается точка зрения, согласно которой историческая многослойность свойственна как песенной традиции в целом, так и жанровым группам музыкального фольклора и отдельным песенным образцам. Этот тезис в 1925 году был сформулирован К. В. Квиткой: «Не только весь современный репертуар того или иного народа представляет собой собрание произведений разных эпох и наслоение наследий прошлого, но и отдельная мелодия, как бы она ни была коротка, может не принадлежать целиком к одной эпохе или одному стилю, а складываться из элементов, свойственных разным эпохам и стилям»².

В современной науке сформировалось несколько направлений и методов исторического изучения народной песенной культуры³. На протяжении многих лет в исследовательской практике происходит противопоставление различных подходов, которые, в большой мере, не отрицают, а взаимодополняют друг друга. В этом ряду — методы историко-хронологического, эволюционного, историко-генетического, историко-типологического исследования.

В первом случае во главу угла ставится задача «определения исторического возраста народной песни», и в качестве производной рассматривается проблема «хронологизации стилевых пластов»⁴. Суть этого метода кратко излагает В. М. Щуров: «Берется ряд песен, исторический возраст которых на основании косвенных данных приблизительно совпадает. При их сравнении определяются признаки сходства и устанавливаются общие стилевые черты. После чего другие песни, имеющие подобные стилевые свойства, ориентировочно также приравниваются к тому же историческому пласту»⁵. В какой-то степени сходная методика применяется в филологической фольклористике представителями исторической школы (происхождение сюжета выясняется по имеющимся в нём упоминаниям каких-либо исторических реалий, имён, топонимов и другого). Данный метод можно условно

определить как историко-хронологический: исследованию подлежит «не процесс, а результат»⁶, а исторической оценке подвергаются преимущественно те образцы фольклора, датировка возникновения которых по косвенным данным возможна. Так, А. В. Руднева в статье «Об эволюции стиля в народном творчестве» (1960–1970-е годы) приводит результаты исторической периодизации возникновения, становления и развития песенных жанров, выделяя три стилевых пласта: первая грань («тактовая черта времени») проводится на рубеже XIV и XV, вторая – XVII и XVIII веков⁷. Если с определением признаков, характеризующих поздний пласт музыкального фольклора, можно согласиться, то наблюдения, касающиеся раннего и среднего стилевых слоёв, требуют корректировки и уточнения.

Главным «камнем преткновения» оказывается сам момент хронологизации. В 1920-е годы К. В. Квитка указывал на невозможность точной датировки и предостерегал от поспешности выводов: «Мы можем догадываться о последовательности эпох и свойственных им стилей, но не устанавливать продолжительность этих эпох, их начальные и конечные даты»⁸. Развивая методологию историко-эволюционного исследования фольклорных текстов с позиций их поэтического содержания, Ю. И. Смирнов в работах 1970–1990-х годов также отмечает частую ошибку, являющуюся «следствием статичного подхода, – стремление привязать фольклорный факт к одной и только одной точке исторического времени»⁹. Вместе с тем, автор критически оценивает и случаи ограничения сравнительных исследований установлением общности и различий: «...если замечается сходство каких-то фольклорных фактов у двух и более народов, оно объявляется сугубо “типологическим”, то есть обусловленным только силой действия сходных общественных причин»¹⁰; «...даже отмечая изменчивость произведений, их версии, ученые не придают им временного (эволюционного) значения»¹¹.

Принцип исторических исследований фольклора формулируется Ю. И. Смирновым следующим образом: «Основная цель изучения фольклора – выявление его истории (эволюции). <...> Задача состоит в том, чтобы научиться показывать в удовлетворительной степени последовательные изменения одной версии, одного произведения (то есть некоторого числа версий), сопоставимых произведений, групп и больших серий, объединяемых одной темой (героем, эпическим центром), целых фольклорных систем (например, всей песенной поэзии)»¹².

По сути дела сходные принципы и положения отстаивают исследователи, развивающие методологию историко-типологического изучения фольклора — В. М. Жирмунский (конец 1950-х годов), Б. Н. Путилов (1970–1990-е годы). «В конечном счете, целью историко-типологических изучений является не объяснение отдельных фактов, а установление закономерностей и обнаружение процессов, — подчёркивает Б. Н. Путилов. — Поэтому в центре внимания оказываются не просто типологические параллели и тождества, а закономерные обусловленные ступени, этапы типологического развития, так называемые типологическая последовательность и типологическая преемственность в фольклоре»¹³. «Типологическая общность» определяется исследователем как система «закономерных соответствий, обусловленных единством историко-фольклорного процесса»¹⁴. На примере эпических жанров Б. Н. Путилов показывает, что типологически новое явление может возникать не только в результате эволюции предшествующего типа, но и путём его трансформации, а также параллельно с ним, «путём использования и трансформации части традиции»¹⁵.

Наиболее острым вопросом, на котором происходит столкновение и пересечение различных подходов, оказывается оценочная позиция по отношению к архаическим явлениям и новообразованиям. В рамках историко-хронологического метода смена жанровых комплексов фольклора и обновление песенного стиля при изменении объективных исторических условий рассматриваются как процесс неизбежный и прямолинейно-прогрессивный (в развитии от простого к сложному).

Ю. И. Смирнов относит к раннему пласту фольклора фонд, составляющий общеславянское или праславянское¹⁶ этнокультурное наследие, то есть те «фольклорные факты (группы или серии фактов)», которые можно обнаружить «в соотносимых эволюционных формах» по всем трём (или двум, но не имеющим прямых контактов на протяжении десяти и более веков) славянским языковым группам¹⁷. Этот способ выявления фольклорных текстов раннего происхождения может быть определён как историко-генетический и имеет общность с установками, которым следовал К. В. Квитка, и позициями русской этнолингвистической школы Н. И. Толстого, деятельность которой начиная с 1970-х годов направлена на решение задач реконструкции древнеславянской духовной культуры¹⁸.

Б. Н. Путилов при выделении ранних образцов фольклорных текстов делает акцент на функциональных признаках, таких как: не-

посредственная включённость в производственно-практическую, магическую и ритуальную деятельность; сложные связи с комплексом представлений коллектива о мире; высокая степень функциональных связей¹⁹. Опираясь на основные положения теории историко-типологического изучения фольклора, разработанные Б. Н. Путиловым, а также учитывая позиции других исследователей, представляется возможным определить ряд признаков, характеризующих фольклорные явления, относящиеся к раннему историческому слою:

- 1) проявление синкретизма на уровне сознания (мировосприятия и мировоззрения): мифологическая основа смыслового и образно-поэтического наполнения фольклорных текстов²⁰;
- 2) проявление синкретизма на уровне фольклорно-этнографических макросистем: нерасчленённость трудовых, ритуальных и фольклорных составляющих, обусловленная единством содержания и плотностью функционального поля²¹;
- 3) синкретизм на уровне отношений семиотических рядов, образующих собственно фольклорные микросистемы: особые отношения слитности, параллелизма и комплементарности²², возникающие в процессе воспроизведения/передачи определённой информации между различными знаковыми системами, в совокупности составляющими основу художественной формы как целостного фольклорного текста, обладающего единым функционально-смысловым полем²³;
- 4) синкретизм на уровне элементов знаковой системы фольклора: символическая нагрузка элементарных семиотических единиц (лексем, интоном, изобразительных знаков, жестов), основанных на монолитном (формульном) обобщении того или иного значения (сущности явления или особого смыслового плана); семантическое зерно в свою очередь также оказывается синкретичным, поскольку представляет собой нерасчленимый сплав психофизиологических, мифологических и функциональных составляющих передаваемой информации²⁴.

Особенность историко-типологического подхода состоит в том, что понятия «архаика», «архаическое», «ранний слой» трактуются именно с типологической точки зрения: не как устаревшее или древнее в хронологическом отношении, а как изначальное, исходное состояние мировоззренческой, речевой и языковой систем, образующих корневую основу фольклорных традиций, и в этом смысле — архетипическое. Как

показывают материалы экспедиционных исследований, архаический «фонд» способен к постоянному самовоспроизведению и, наравне с иными составляющими культурной традиции (новообразованиями, заимствованиями), «прорастает во времени», что ведёт не только к количественным (появление новых или утрата старых «слов», номинаций, изобразительных символов), но и к качественным (накопление либо убывание многозначности) наслоениям или изменениям. Таким образом, с одной стороны, преодолевается отношение к ранним пластам фольклора как к примитивным застывшим реликтам прошлого, с другой — далеко не всякое новообразование считается доминантным в культурной традиции и показательным на уровне «стиля эпохи».

В фольклорных традициях принципы консерватизма и адаптации тесно взаимосвязаны — невозможно предугадать, какие именно жанры и формы в будущем окажутся ведущими, какие сохранятся, какие исчезнут. В ходе экспедиционной работы Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории (далее — ФЭЦ СПбГК) на протяжении последних двадцати лет были зафиксированы случаи актуализации и обновления древних в историческом плане пластов традиции. Такие изменения коснулись, например, системы похоронно-поминальной обрядности: на территории Бабаевского района Вологодской области значение доминантного жанра традиции в 1990-е годы приобретают похоронные причитания; по результатам исследований начала 2000-х годов в центральных районах Смоленской области на первый план выступают духовные и поминальные стихи. В экспедиции 2009 года в центральных районах Кировской области была обнаружена активно развивающаяся традиция святочных гаданий с исполнением подблюдных песен («Илею»), причём задействован письменный способ трансляции. Подчёркнём, что в качестве причинно-обуславливающих факторов выступают не только и не столько события национально-исторического уровня, сколько закономерности, касающиеся жизни самой традиции и непосредственно носителей данной традиции.

Существуют примеры, когда новообразование возникает не в результате эволюции — приближения народной песенности к новым формам звучания (например, стилю церковного пения), а за счёт обратного «ретроспективного погружения» произведений профессионального искусства, в том числе и церковных распевов, в народные певческие традиции, их переинтонирования и трансформации. Такова судьба пас-

хального тропаря «Христос воскрес», ассимилированного во многих народных певческих традициях и впитавшего интонационно-тембровые характеристики весенних обрядовых песен кличевой направленности²⁵. Возникает новый жанр календарно-обрядового фольклора, но он в историко-типологическом отношении относится к более раннему стилевому слою, чем «прототип» (церковный распев тропаря).

Приведём два показательных в этом плане примера.

Первый относится к традициям восточных районов Новгородской области, где преобладают допесенные (непесенные) формы календарно-обрядового фольклора (пример 1). В этом случае поэтический текст и особый напев складываются в результате объединения ряда кратких формульных элементов, составляющих определённый языковой «фонд» данной традиции:

— устойчивой и показательной в функционально-смысловом отношении попевки, основанной на простой ладо-интонационной формуле (трихорд в кварте) и обнаруживающей сходство с характерными для местных традиций напевами масленичных кличей;

— поэтических мотивов, имеющих различное происхождение: «Христос воскрес – воистину воскрес» (традиционное пасхальное приветствие), «Ходила Мать Мария по чистым полям, зеленым лугам, искала своего сына Иисуса» (осколок духовного стиха), «Зароди, Господи, хлеба, аржаного да поболе, ярового да подоле» (народная молитва-заклинание на урожай).

Данный образец несомненно является новообразованием, возникшим под воздействием церковной обрядности, но оно «прорастает из зёрен», сосредоточенных в глубинных пластах народной традиции (то есть генетически принадлежит к раннему историко-стилевому слою обрядовых песен-кличей).

Второй пример относится к песенной традиции смоленско-тверского пограничья. Характерный для веснянок поэтический текст – «Весна-красна, что ты нам принесла» – исполняется с вариантом канонического распева пасхального тропаря, который несколько упрощается, меняет свою функцию и приобретает иные (ранние в стилевом отношении) тембровые и тесситурные характеристики, органично включаясь в сферу весенних обрядовых кличей (пример 2 – сопоставление напевов веснянки и пасхального тропаря «Христос воскрес», записанных в одной деревне). Перетекстовка характерна для смоленских традиций, что объясняется наличием развитой системы календар-

но-обрядовых песенных жанров, где действующими единицами выступают краткие завершённые тексты и формульные напевы, и исполнение на один напев нескольких текстов является закономерным. Образование новой целостной формы происходит в результате встречного «движения во времени», сближения и слияния позднего и архаичного компонентов: «погружения» относительно нового явления (церковного напева) в исторически ранние пласты традиции и одновременного функционального обновления поэтического текста веснянки за счёт сращения с напевом тропаря — звуковым символом Воскресения Христова в православном календаре.

Таким образом, оба примера по совокупности признаков оказываются «вне времени», не поддаются чёткой хронологизации. Первый образец складывается заново из традиционных элементов, второй — возникает в результате трансформации предшествующих форм.

Методы исторического изучения фольклора, сформировавшиеся в области филологической фольклористики и этнолингвистики, могут быть применимы в этномузыкологии с учётом специфики музыкального языка и мышления, особых законов развития музыкального стиля²⁶.

Ряд музыковедческих исследований основан на признании значимости речевой интонации как источника музыкально-языковых закономерностей и опирается на положения интонационной теории Б. В. Асафьева, сформулированные им в 1920–1940-е годы²⁷. История песенной культуры рассматривается как непрерывный процесс отбора и кристаллизации интонаций: «...эволюция музыки есть развертывание — фаза за фазой — звучащего материала, явленного в ритмическом интонировании»²⁸. На этом пути в русской народной песне, по словам Б. В. Асафьева, «ослоилась, устоялась непрерывная мелодическая текучесть, песенное начало (μελωζ), которое создавало действенное напряжение и соблюдало таким образом непрерывность музыкального сознания»²⁹. Идеи Б. В. Асафьева развиваются в трудах многих учёных, среди которых в сфере музыкальной фольклористики выделяют Э. В. Эвальд, В. Е. Гиппиус, Ф. А. Рубцов. «Истоками музыкального языка народных песен мы считаем выразительные свойства, присущие речевой интонации, понимая ее широко и включая в это определение не только интонации, сопутствующие речи и дополняющие значение произносимых слов, но и плач, и возгласы, способные интонироваться без слов», — отмечает в 1960-е годы Ф. А. Рубцов³⁰. Из этого тезиса следует, что понятие речевой интонации отнюдь не огра-

ничивается особенностями звуковысотной организации разговорной речи. С точки зрения классического музыкознания, речевая интонация в своих конкретных проявлениях основана на обобщении ритмизованных звукоформул до уровня «интоном», обладающих в силу своей природы определённым спектром значений. Как отмечает Е. А. Ручьевская, уже на этом уровне речевая интонация представляет собой довольно сложное системное явление, поскольку включает «весь комплекс звуковых средств — ритмику (акценты, цезуры, паузы), мелодику (звуковысотная линия), тембр, громкость, интенсивность»³¹.

В работах этномузыкологов в качестве исходного, корневого пласта народных музыкальных традиций рассматривается область допесенного фольклора. Одной из первых научных работ, в которых затрагивается вопрос жанрового и стиливого своеобразия допесенных форм интонирования, является статья В. В. Коргузалова «Генетические предпосылки жанровой классификации музыкального фольклора» (1975)³². Автор предлагает отнести к самостоятельным жанровым группам «попевочно-припевочные» и «напевно-декламационные» образцы фольклора.

В последующие годы в научных публикациях встречаются различные определения, касающиеся особых свойств данного стиливого пласта: «допесенное» (в значении «дожанрового»), «предпесенное» (предшествующее песенному), «непесенное», «полуречевое-полупесенное». Понятие «допесенный фольклор» представляется наиболее приемлемым при условии, что оно интерпретируется не в историко-хронологическом, а именно в историко-типологическом плане. «Допесенный» тип интонирования, «допесенные» образцы и жанры фольклора занимают промежуточное место между формами, опирающимися на разговорный тип произнесения, и собственно песенными формами. При этом необходимо иметь в виду, что три пласта фольклора, выделенные в связи с преобладанием той или иной системы интонирования — разговорной, допесенной и песенной — развиваются параллельно и тесно взаимосвязаны, поскольку опираются на общий фонд выработанных в этнокультурной традиции типовых средств выражения.

Одним из признаков архаичности в стиливом отношении допесенных образцов фольклора в большой мере является синкретическое единство музыкального и словесного компонентов и обусловленность их свойств и качеств содержанием передаваемой информации, целью и направленностью речевого высказывания. Нередко происходит сплав

не только словесных и музыкальных, но и кинетических, а также изобразительных форм и средств выражения. Нерасчленённость (целостность) прослеживается именно на информационно-содержательном уровне — различные «языковые» системы в совокупности составляют единый фольклорный текст. С одной стороны, интонация в этом ряду выполняет вспомогательную синтаксическую роль (способствует членораздельности звукового потока), с другой обладает собственным семантическим полем, выступает как самостоятельная знаковая система, дополняющая и нередко определяющая смысловое наполнение фольклорного текста, обнаруживающая его функциональную природу.

Формы обрядовой речитации и декламации, возгласов-звов, интонируемых плачей, большинство эпических напевов по своим типологическим характеристикам относятся к допесенному слою фольклора и являются постоянно действующим источником, способствующим формированию, параллельному развитию этнически своеобразного музыкального, собственно песенного стиля и поддержанию его жизнеспособности (создание условий естественного восприятия языка как доступного способа общения). Ранний в типологическом отношении допесенный стилиевой слой не только прорастает в новообразованиях, но одновременно продолжает функционировать как продуктивный.

Применяя историко-типологический метод, можно наблюдать схождения, соответствия или, по терминологии Б. Н. Путилова, отношения типологической преемственности, которые возникают между допесенным и песенным пластами и жанрами музыкального фольклора, имеющими общую функционально-смысловую направленность. Например, сравнительное изучение материалов, собранных фольклорными экспедициями Санкт-Петербургской консерватории 1980–1990-х годов под руководством А. М. Мехнецова на территории Псковской области, позволяет обнаружить типологические связи между образцами³³:

- возгласов-«лелёканий»;
- сольных («полевых», свадебных, похоронных) причитаний;
- хоровых свадебных причитаний;
- обрядовых (жнивных, свадебных) песен;
- лирических («долгих») песен-жалоб женской традиции;
- «коротких» песен (частушек), исполняемых в поле.

Важно подчеркнуть, что при выявлении типологической общности необходимо опираться не на один какой-либо признак (отдельно взя-

тые ладовые или слогоритмические структуры), а на совокупность признаков, учитывая их системные взаимосвязи. В рамках данной статьи будут отмечены лишь некоторые наиболее значимые показатели родства двух жанров — полевых причитаний (пример 3) и лирических песен-жалоб женской традиции (пример 4).

Псковские сольные голошения в целом отличаются близостью к формам речевого интонирования, что проявляется на уровне звуковысотной и ритмической организации. В связи с принципиальной подвижностью поэтического текста, нестабильностью слогочислительного показателя в стиховой строке, исполнители постоянно варьируют и ритмическую канву, и интонационный рисунок. Ни в одной из произведённых записей нет двух одинаковых в интонационно-ритмическом отношении строк. Вместе с тем, наблюдается кристаллизация основных ритмоформул и попевок — то есть складываются единицы языка на уровне «слов» или «морфем», кодирующие плачевую направленность интонирования и постепенно приобретающие знаковый характер.

В варианте полевого голошения, записанном от А. Ф. Васильевой, 1912 года рождения, тесситурно-тембровые характеристики, манера исполнения обусловлены спецификой предполагаемых обрядовых обстоятельств причитания в поле, в лесу — призывание кукушки как воплощения души умершего, настроенность на восприятие отклика (пример 3). Сама исполнительница так комментирует особенности причитания на кукушку: «Там на́да на ма́тѣв весть ина́чи, <...> на́да тянуть — гу́лка!»³⁴. В зачинном разделе голошения на кукушку выделены протяжённостью и внутрислоговым распевом начальный возглас-междометие («ой», «ох-ти») и зона первого акцентного слога тонического стиха. Особой долготой отличается и заключительный кадансовый тон, совпадающий со вторым по значению акцентным слогом тонического стиха (дактилическое окончание).

Плачевые возгласы-междометия являются типичным и обязательным элементом голошений. В псковских голошениях встречаются различные виды соединения причётных и возгласно-плачевых компонентов:

- начальный возглас;
- краткая межстиховая вставка;
- развёрнутый возглас-вставка, повторяющий основную музыкальную фразу голошения (в образцах детских пастушеских плачей «лелёканий»).

В псковских лирических песнях те же принципы включения возгласных разделов становятся особо значимыми при раскрытии семантики напева — связь с зовом-окликанием. Большинство напевов начинается с распетого, мелодизированного возгласа, открывающего песенную строфу (пример 4). Не менее важным показателем родства служит общность принципов ладовой организации. Напевы псковских голошений, записанных в северных районах области, при разнообразии структур воплощают единую ладо-интонационную формулу, в которой обобщается функционально-смысловая «идея» плача-зова-окликания:



Глубина и символическое значение ладо-интонационной формулы проявляется в том, что напев («голос») причитаний узнаётся и оказывается функционально действенен независимо от текста, воспринимается как знак даже при отдалённом звучании, на большом расстоянии от слушателя. Многие образцы псковских лирических песен женской традиции, записанные на той же территории, имеют ладо-интонационную основу сходного типа (пример 4)³⁵.

Общность напевов лирических песен раннего историко-стилевого слоя с голошениями прослеживается также на попевочном и композиционном уровнях (выделенность фразовых ударений в долготном и звуковысотном отношениях, совпадение развитых слогораспевов с акцентными зонами), в некоторых особенностях ритма слогопроизнесения (проявление признаков тонической организации, характерные ритмоформулы). При том, что тексты лирических песен во многом опираются на причётный «фонд» формульных поэтических оборотов и сюжетов³⁶, и функционально протяжные песни нередко «замещают» голошения, можно говорить о типологическом родстве этих двух жанровых групп, об отношениях типологической преемственности между ними.

Но является ли типологическое родство результатом эволюции (можно ли предположить, что лирические песни возникают как результат развития напевов причитаний) или это объясняется иными причинами? Или общность имеет генетический характер, то есть жанры голошения и «песен-жалоб» ведут своё происхождение из одного корня и исходно функционально связаны с «окликанием предков»³⁷? Ответ на эти вопросы могут дать дальнейшие сравнительные исследования.

Для подтверждения значимости выявленных закономерностей требуется привлечение аналогичного, системно выстроенного и комплексно представленного материала по другим традициям, что позволит дополнить систему научных представлений о ступенях развития музыкального стиля, а в перспективе — соотнести выделенные архаические свойства и явления обрядового фольклора восточных славян с древностями общеславянского и индоевропейского слоёв.

Пример 1. «Христосовка»

Хри-с(ы) - то - с(ы) ва... (й) ва - скре - се,

И ва... ва - ис - те-на-й(и) ва-скре - се.

Как ха - ли - да да Мать Ма - ри - я

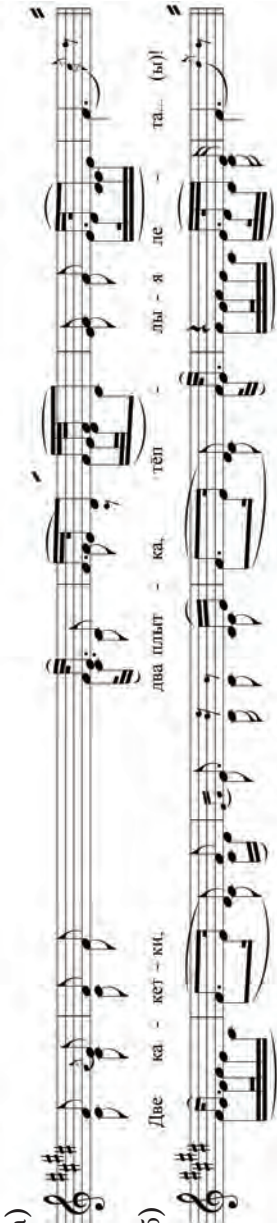
Што па чис - ты - им по - ля - ми.

Хрис(ы)то́с(ы) ва... (й) васкре́се,
 И ва... ваи́стенай(и) васкре́се.
 Как хади́ла да Ма́ть Ма́рия
 Што па чи́стым поля́ми,
 Па зе́лёным луга́ми.
 Што и́скала да Ма́ть Ма́рия
 Сваево́ Христа́ васкре́ся.
 Наради́, Го́споди, хле́ба.

Пример 2. Сопоставление напевов веснянки (а) и пасхального тропаря (б)

а) 

б) 

а) 

б) 

Пример 3. Полевое голошение на кукушку

♪~от 192 постепенно ускоряет до 280

Ой, да па - ку - куй ты, ка ты, ты, лю - би - ма - я (а) се - ра - я ку - ку - шич - ка!

Ой, ды как па - пра - шу я у ти - бя, ку - ку у ти - ка.

Пример 4. Лирическая («долгая») песня

$\text{♩} = 76$

Э - эй, ра - но - ра - но на - ша - я па - дворь - и - па да

ой, ра - но за - рас - та... ай, за - рас - та - я.

ра... за - ра - сло - за - цве - ло на - ша - я па - дворь - и - па да

(Э) - эй, ой, тра - вой - му - ра - но... ой, му - ра - но - ю.

тра...

Комментарии к нотным примерам

- Пример 1: Новгородская область, Пестовский район, д. Погорелово. Исп.: Л. М. Капитонова, 1914 г. р., А. П. Никитина, 1915 г. р., П. К. Вишнякова, 1914 г. р., Е. К. Боброва, 1918 г. р., А. И. Матвеева, 1911 г. р. Зап.: А. М. Мехнецов, Г. П. Парадовская, Г. В. Лобкова, А. А. Третьякова, 06.02.1989. ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 2679-11. Расш.: М. Н. Шейченко.
- Пример 2: Тверская область, Бельский район, д. Борок (Прудня-2). Исп.: П. З. Половченкова, 1915 г. р., П. Н. Котова, 1916 г. р. Зап.: А. А. Мехнецов, Е. В. Морозова, 24.01.1995. ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 4416-12, 13. Расш.: Г. В. Лобкова, М. Н. Шейченко. «Эта вяснў играешь, пакуль эта ищѣ – да “Христа”. А как ужо Паска прайдѣть, тады мы шесть нядѣль никакии песни ни играим – только “Христа” аднаво [поют “Христос воскрес”. – Г. Л.]».
- Пример 3: Псковская область, Струго-Красненский район, д. Река. Исп.: А. Ф. Васильева, 1912 г. р. Зап.: А. М. Мехнецов, О. В. Шишкова, 26.01.1991. ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 3148-29. Расш.: Г. В. Лобкова. Причитают на кукушку, она «аткуль ни бѣвши, тут и е[сть]. Вот и злетаит, и вѣтцы кругом тебя, <...> будет куковать, пока ты не бросишь [причитать]».
- Пример 4: Псковская область, Гдовский район, д. Чернёво. Исп.: В. П. Дмитриева, 1922 г. р., А. П. Андреева, 1913 г. р., Е. М. Семёнова, 1915 г. р. Зап.: Е. А. Зилотина, 10.07.1992. ФЭЦ СПбГК, ОАФ № 3301-59. Расш.: А. В. Полякова, Л. П. Махова. Девушки с супрядки выходили на улицу и пели – зазывали на гулянье «чужаков» (парней из других деревень); пели летом – во время полевых работ и по пути домой. Многоголосие дополнено по вариантам распева других строф.

Примечания

- 1 Монография П. П. Сокальского (год завершения – 1886) является первым крупным научным трудом в области исторического изучения народных песен: Сокальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. – Харьков, 1888. – 368+8 с.
- 2 Квитка К. В. Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям // Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. – М.: Сов. композитор, 1973. – Т. 2. С. 14.
- 3 Краткому обзору и критической оценке основных научных концепций, раскрывающих процесс эволюции народного песенного творчества, посвя-

- щены разделы работ: Квитка К. В. Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям...; Квитка К. В. Первобытные звукояды // Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. – М.: Сов. композитор, 1971. – Т. 1. С. 215–278; Квитка К. В. Ангемитонные примитивы и теория Сокальского // Там же. С. 286–307; Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – М., 1971; Эльшекова А. Об изучении ранних форм славянской народной музыки // Славянский музыкальный фольклор: Статьи и материалы. – М.: Музыка, 1972. – С. 114–125; Алексеев Э. Е. Ранне-фольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. – М., 1986; Лапин В. А. Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды. – М., 1995; Щуров В. М. Стилиевые основы народной музыки. – М., 1998.
- 4 Щуров В. М. Принципы и методы музыкально-стилевого анализа русских народных песен: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. доктора иск. – М., 1992. – С. 9.
 - 5 Там же. С. 12–13.
 - 6 Руднева А. В. Об эволюции стиля в народном творчестве // Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора. – М.: Сов. композитор, 1994. – С. 158.
 - 7 Там же. С. 158.
 - 8 Квитка К. В. Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям... С. 12.
 - 9 Смирнов Ю. И. Направленность сравнительных исследований по фольклору // Славянский и балканский фольклор: Обряд. Текст. – М.: Наука, 1981. – С. 5.
 - 10 Там же. С. 7.
 - 11 Смирнов Ю. И. О методике сопоставительного изучения фольклора славянских народов (на примере эпических песен) // Сравнительное изучение славянских литератур: Материалы конф., 18–20 мая 1971 г. – М., 1973. – С. 492.
 - 12 Там же. С. 494.
 - 13 Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. – Л.: Наука, 1976. – С. 12.
 - 14 Там же. С. 13.
 - 15 Путилов Б. Н. Эскурсы в теорию и историю славянского эпоса. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 1999. – С. 14.
 - 16 По мнению Ю. И. Смирнова, «общеславянский фольклорный факт нужно считать праславянским, если будет доказано, что он не является заимствованием славян от каких-то их древних соседей» (Смирнов Ю. И. Направленность сравнительных исследований по фольклору... С. 11).
 - 17 Смирнов Ю. И. Направленность сравнительных исследований по фольклору... С. 11.

- 18 Методы реконструкции разрабатываются на протяжении последних полутора веков в области сравнительно-исторического языкознания и фольклористики (в первую очередь, в трудах представителей мифологической школы – братьев Гримм, А. Н. Афанасьева, Ф. И. Буслаева, А. А. Потебни). Один из крупных современных научных проектов в этой области связан с подготовкой и изданием этнолингвистического словаря «Славянские древности». См.: Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / РАН, Институт славяноведения и балканистики; под ред. Н. И. Толстого. – М., 1995. – Т. 1; М., 1999. – Т. 2; М., 2004. – Т. 3; М., 2009. – Т. 4. См.: Толстой Н. И. Проблемы реконструкции древнеславянской духовной культуры // Толстой Н. И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М., 1995. – С. 41–60; Виноградова Л. Н. Фольклор как источник для реконструкции древней славянской духовной культуры // Славянский и балканский фольклор: Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. – М., 1989. – С. 101–121.
- 19 Путилов Б. Н. О процессе жанрообразования в фольклоре // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л., 1980. – С. 199.
- 20 См. исследования Е. М. Мелетинского: «идеологический и семантический синкретизм» как основа мифологии, которая «выступает доминантой духовной культуры в первобытных и отчасти древних обществах, господствующим способом глобального осмысления мира» (Мелетинский Е. М. Миф и историческая поэтика фольклора // Фольклор: Поэтическая система. – М., 1977. – С. 27, 23). См. также определение В. Е. Гусева: синкретизм как первичная «нерасчлененность ранних форм сознания» (Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. – Минск, 1993. – С. 308).
- 21 Эта позиция разрабатывается в исследованиях Б. Н. Путилова. См., например: Путилов Б. Н. О процессе жанрообразования в фольклоре... С. 197–199; Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. – СПб., 1994.
- 22 Имеется в виду не только способность знаковых рядов дополнять друг друга, но и отмеченный А. К. Байбуриным «эффект взаимовыводимости значений и сквозной метафоричности», когда, например, «элемент конкретной знаковой системы мог иметь своим значением план выражения другой системы» (Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб., 1993. – С. 11).
- 23 В исследованиях А. Н. Веселовского отмечается «хорический, игровой синкретизм» как «сочетание ритмованных, орхестических движений с песней-музыкой и элементами слова» (Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М., 1989. – С. 157, 155). См. также в работах В. Е. Гусева: органическое и неразрывное единство словесно-музыкально-хореографи-

- ческих и драматических форм коллективного народного творчества, обусловленное синкретичностью художественного мышления, «которое проявляется в том, что предмет искусства познается здесь не какой-либо одной формой образного мышления, а одновременно несколькими формами (словесно-образной, музыкально-образной и т. п.)» (Гусев В. Е. Эстетика фольклора. — Л., 1967. — С. 224).
- 24 По мнению многих представителей мифологической школы, слово-имя служит первоначальным воплощением мифического образа и представления, что особенно показательно для раннего этапа формирования языка (см.: Топорков А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. — М., 1997).
 - 25 См.: Енговатова М. А. Пасхальный тропарь «Христос воскрес» в народной песенной традиции западных русских территорий // Экспедиционные открытия последних лет. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970–1990-х годов: Ст. и материалы / Сост. и отв. ред. М. Лобанов. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. — С. 72–88; Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни. — М.: Индрик, 2003. — С. 235–259; Теплова И. Б. Народный распев пасхального тропаря «Христос Воскресе!» в традиции северо-западных областей России // Традиции и современность: Научный православный журнал. — 2003. — № 2. С. 100–107; Подрезова С. В. Народные распевы пасхального тропаря «Христос воскрес» в традициях Верхнего Поднепровья: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — СПб., 2009.
 - 26 К народной музыкальной культуре применимо определение стиля, разработанное М. К. Михайловым: «Стиль в музыке есть единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального мышления» (Михайлов М. К. Стиль в музыке. — Л., 1981. — С. 117).
 - 27 Отрицательное мнение по этому поводу высказал В. Л. Гошовский: «...речевая интонация не может быть основой музыкального языка — этой сложнейшей знаковой системы искусства» (Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян... С. 33). Данную позицию разделяет А. А. Банин (см.: Банин А. А. Музыка устной традиции как лингво-музыкальная система // Музыка устной традиции: Материалы международных науч. конференций памяти А. В. Рудневой. — М., 1999. — С. 138).
 - 28 [Асафьев Б.] Игорь Глебов. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. — Петроград, 1924. — С. 77.
 - 29 [Асафьев Б.] Игорь Глебов. Пути в будущее // Мелос. — СПб., 1918. — Кн. 2. С. 77.
 - 30 Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. — Л., 1964. — С. 19. Ф. А. Рубцов указывает на архаичность кратких «тезисных» напевов: «...можно предполагать, что простейшие “однофразные”

напевы, обобщающие характерные черты речевых интонаций и сохраняющие главнейшее смысловое значение последних, являлись основой и – вероятнее всего – единственной музыкальной формой, применявшейся в древнейшей народно-песенной практике» (Там же. С. 21–22). Краткие «напевы-формулы или “словарные попевки”, будучи простейшими музыкально-смысловыми построениями, явились одновременно первичными ячейками ладообразования, в которых практически осваивались и закреплялись ладовые сопряжения тонов» (Там же. С. 67). Одно из важнейших положений Ф. А. Рубцова: «Напевы диатонической и ангемитонной природы не порождены различными системами музыкального мышления. Напевы разной природы создавались – можно полагать – параллельно, а их различия объясняются разностью интонационно-смысловой их основы» (Там же. С. 24). Если большинство календарных напевов, имеющих кличевую направленность, имеют ангемитонную систему сопряжения тонов, то «интонации повествовательной речи и плача явились прототипом ряда сугубо диатонических мелодий» (Там же. С. 55).

- ³¹ Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. – Л., 1977. – С. 19.
- ³² Коргузалов В. В. Генетические предпосылки жанровой классификации музыкального фольклора // Русский фольклор. – Л.: Наука, 1975. – Т. 15. С. 240–273.
- ³³ Подробнее см.: Лобкова Г. В. Древности Псковской земли: Жатвенная обрядность. Образы, ритуалы, художественная система. – СПб., 2000.
- ³⁴ ФЭЦ СПбГК, ОАФ 3148–25. Здесь и далее указываются номера по основному фонду аудиозаписей Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.
- ³⁵ См. также: Песни Псковской земли. Вып. 1: Календарно-обрядовые песни / Сост. А. М. Мехнецов. – Л., 1989. – С. 88–98. № 100–108.
- ³⁶ С поэтическими мотивами причитаний непосредственно связаны сюжеты песен «Волюшка», «Я скажу сама себе» (Там же. С. 94, 95, 97, 98. № 105, 108).
- ³⁷ Лирические протяжные («долгие») песни-жалобы звучали на улице и в поле, были приурочены к определённым календарным праздникам (Святки, Масленица, Пасха, Егорьев день), основаны на плачевом комплексе интонационных средств (см.: Мехнецов А. М. Предисловие // Песни Псковской земли. Вып. 1: Календарно-обрядовые песни / Сост. А. М. Мехнецов. – Л., 1989. С. 6–7).

Дихотомия как принцип народной систематизации традиционной музыкально-инструментальной культуры Беларуси

Проблема систематизации экспедиционно-полевых материалов, в особенности, когда они заключают в себе данные о самых разных сферах традиционной музыкально-инструментальной культуры Беларуси, представляется весьма сложной и трудоёмкой. Это объясняется, прежде всего, многосоставностью и разнородностью самого изучаемого феномена, части которого отличаются друг от друга генезисом, имманентной природой, содержательным наполнением и, естественно, «излучают» свой собственный, специфический круг научных проблем. В данном случае закономерно возникает вопрос о том, как именно музыкально-инструментальная культура Беларуси, включающая *Человека музицирующего* (*Нотто musicus*), *Инструментарий*, *Исполнительство*, *Музыку* и «*Философию инструментализма*» (последнее понятие введено нами в рабочем порядке)¹, образует целостную этносистему и каков структурный способ её объединения? Убедительные ответы на эти принципиально важные вопросы дают, как ни странно, сами народные музыканты, воззрения, представления, суждения, оценки которых о созданной ими инструментальной культуре изучались и фиксировались нами на протяжении длительного периода (начиная с 1970 года) во время экспедиционного обследования обширной территории Беларуси.

Вплоть до 1980-х годов традиционная музыкально-инструментальная культура всё ещё оставалась культурой «горячего» типа (по определению К. Леви-Стросса) и только позже начала разрушаться с нарастающей интенсивностью. Тем не менее, даже на исходе XX века в значительной мере сохранялась возможность наблюдения и фиксации её многих проявлений в естественных условиях бытования. За длительный период изучения музыкально-инструментальной культуры всех историко-этнографических регионов Беларуси нами был собран объёмный и весьма разнообразный полевой материал, включающий образцы народных музыкальных инструментов, фотодокументы, фоно- и видеозаписи, фиксации многочисленных бесед с народными

музыкантами и мастерами, непосредственными создателями и хранителями материальных и духовных ценностей. Систематизация и анализ собранных данных позволили очертить конфигурацию фольклорной музыкально-инструментальной культуры как масштабной и внутренне разнородной системы, ещё недавно функционировавшей на территории всей Беларуси и выполнявшей социальную и культурно значимую роль в жизни этноса, а также — определить её состав, структуру и тип, охарактеризовать системно взаимосвязанные и взаимозависимые компоненты.

Следует особо отметить, что, несмотря на глубокие субстанциональные различия, существующие между составляющими аутентичной музыкально-инструментальной культуры белорусов, в основу структурной организации каждой из них положен общий принцип *дихотомического деления*², который в зависимости от имманентной природы и внутреннего содержания частей целого находит своё собственное специфическое проявление и реализацию.

Так, в Беларуси всех, кто пользуется звуковыми орудиями, подразделяют на *музыкантов* и *не-музыкантов*. Согласно народным представлениям, *музыкантом* является тот и только тот, кто имеет врождённый музыкальный дар (как говорят, «природный музыкант»), что позволяет ему воздействовать на весь окружающий, живой и неживой, мир. Музыкант является личностью исключительной, окружённой ореолом избранности, призванной к «музыкарству» (народный термин) некими сверхъестественными силами и личными устремлениями. Примечательно, что когда в семье музыканта рождался мальчик, то такое событие маркировалось особым действием — перерезанием пуповины на грифе гармошки (данные экспедиции 1994 года). Суть этого знаменательного акта состояла в том, чтобы символизировать появление на свет подлинного, то есть «сапраўднага» (настоящего) продолжателя музыкальных традиций семьи. На протяжении всей своей деятельности музыкант традиционно играл роль «общественного служителя», о чём ещё в конце XIX века писал известный белорусский этнограф-фольклорист Н. Я. Никифоровский³. Он был обязательным участником свадебных церемоний, многочисленных календарно-обрядовых обходов и игрищ, происходивших в разных местностях Беларуси в разное время, танцевальных гуляний, совершавшихся всегда и везде, где веселился народ. В процессе многолетнего служения людям и сформировался тип народного му-

зыканта-профессионала, занявшего среди других сельских «специалистов» своё почётное место и утвердившегося в высоком общественно-культурном статусе. И даже после смерти музыкант отправлялся на «тот» свет вместе со своим инструментом, чтобы и там продолжать выполнять свою главную жизненную миссию — веселить умерших сородичей и односельчан.

По глубокому убеждению белорусов, основное назначение музыканта состоит в том, чтобы быть выразителем праздничного мироощущения и мировосприятия, неизменно быть носителем и возбудителем жизнерадостного настроения. Об этой определяющей эмоционально-психологической «настройке» инструментализма сами музыканты говорят так: «Играем, чтобы было весело, радостно всем и каждому»; «Играем для веселья всех и лично своего». Игра «для себя» приносит музыкантам, по их словам, прилив здоровья и энергии. Нередко характерное для музыкально-инструментального вида деятельности «излучение» эмоций вовне, в сферу всеобщего веселья, воспринимается современными исследователями как явление исторически позднее, утвердившееся в новых общественно-культурных условиях. В качестве альтернативного можно привести высказывание М. М. Бахтина о том, что «праздник (любой) — это важная первичная форма человеческой культуры»⁴.

К *не-музыкантам* традиционно относят пастухов, охотников, собирателей грибов и ягод, сторожей, лесорубов, мельников и других, хозяйственно-трудовой и бытовой деятельности которых устойчиво сопутствует звукоинструментальная сигнализация. Её использование обусловлено необходимостью коммуникации с жителями деревень, другими участниками общих трудовых занятий, домашними животными, дикими зверями, птицами и даже с потусторонними силами и богами. Знаменательно, что в крестьянской среде нам не приходилось встречаться с тем, чтобы представителей перечисленных профессий называли музыкантами, их звуковые орудия — музыкальными инструментами, а сигналы — музыкой.

Дихотомическое деление характерно и для следующей составной части традиционной музыкально-инструментальной культуры белорусов — *инструментария*, представляющего собой «выразительную данность музыки» (Б. В. Асафьев) во всём разнообразии генетических и культурно-исторических типов. Инструментарий также подразделяется на *музыкальные* и *не-музыкальные* орудия.

Музыкальный инструментарий, связанный, как правило, с деятельностью народных музыкантов-профессионалов, довольно разнообразен и включает образцы всех классов. Среди них — скрипка, цимбалы, басетля, колёсная лира (хордофоны), жалейка, кларнет, дуда (аэрофоны), бубен и барабан (мембранофоны), гармоника, треугольник, «копытце» и другие (идиофоны).

Музыкальным инструментом у белорусов считается только тот, «в котором есть что-то потаённое, живое, у которого есть душа и, главное, — голос, звук...» (экспедиция 1994 года). В этом, глубоко содержательном, можно даже сказать, концептуальном определении цимбалиста-мыслителя Г. П. Шамака (1932–2000) из деревни Островки Осиповичского района Могилёвской области нашли обобщённое и концентрированное выражение ментально репрезентативные для белорусской народно-инструментальной культуры черты. Одна из них связана с антропоморфизацией музыкальных инструментов, с уподоблением их по морфологическим и физико-акустическим свойствам человеку, с наличием «голоса» и «души», со способностью петь, говорить, рассказывать, плакать. Так, у цимбал имеются «корпус», «груди» (верхняя дека), «плечи» (нижняя дека) и «боковицы» (обечайки), «головы» (колодки, прилегающие с двух сторон к верхней деке, в которые вставлены колки и гвозди для крепления струн), «голосники» (резонаторные отверстия в верхней деке) и «души» (планки-«упоры» внутри корпуса, предназначенные для передачи вибрации струн с верхней деки на нижнюю). Одновременно инструмент рассматривается как единство взаимосвязанных между собой деталей, выполняющих в его конструкции индивидуальную художественную функцию.

Что касается инструментов не-музыкальных, то в их состав входят преимущественно простейшие звуковые орудия сигнального назначения. Это пастушьи трубы и рога, охотничьи «вабики» (манки), свистки лесорубов (аэрофоны), палки и трещотки сторожей, почтовые звонки (идиофоны) и другие. Все они обладают необходимыми темброво-динамическими возможностями, позволяющими выполнять сигнально-коммуникативные функции.

Изучение ещё одной составляющей традиционной музыкально-инструментальной культуры Беларуси — исполнительства как средства «материализации» звуковых идей в индивидуальной и ансамблевой формах — показало, что в крестьянской среде Беларуси этот термин не используется. В качестве его синонимов выступают «игра», «иг-

рать» (отсюда происходит название музыканта «играч»), а также «музыкаванне», «музыкаваць». Примечательно, что и эта сфера звукоинструментальной культуры подвержена дихотомическому делению, связанному с понятиями *игра* и *не-игра*. Согласно народным представлениям, первое из них имеет отношение исключительно к игровой (то есть исполнительской) деятельности музыканта, для которой характерна нерасторжимая связь двух начал — творчески созидательного и технически исполнительского. Ключевое значение в игровой практике, как отмечают сами народные музыканты, имеет понятие «почерк». Говоря о нём, обычно акцентируют внимание на манере и характере игры музыканта, мастерстве владения инструментом, изобретательном воспроизведении общеизвестных песенных и танцевальных мелодий, импровизационности и своеобразии игровой техники, а также на глубококом знании местных обрядовых традиций и обычаев. Стиль игры музыкантов, по многочисленным свидетельствам, формируется в процессе постоянного наблюдения за игрой других инструменталистов, отбора и овладения «чужими», наиболее впечатляющими приёмами игры и, наконец, их комбинирования с собственными. Выработка индивидуального «почерка» (исполнительского стиля) — одна из наиболее сложных творческих задач, решение которой занимает нередко многие годы служения музыке и обществу⁵.

Зато когда речь заходит о звуковоспроизводящей деятельности *не-музыкантов*, к которым относятся пастухи, охотники, собиратели ягод и грибов, сторожа и другие, то используют совсем иные характеристики, отражающие, прежде всего, специфику звучания их звуковых, *не-музыкальных* орудий и конкретный способ звукоизвлечения. Обычно говорят так: «ён трашчыць трашчоткаю», «стукае палкай», «ляскае пугай», «бразгае бразготкай», «вытрублівае на трубе», «трубіць у рог», и никогда не скажут «пастух іграе на трубе».

Принцип дихотомии «срабатывает» и в составляющей *музыка*, представляющей собой результат звукотворческой деятельности человека, в которой её создатели выделяют собственно *музыку* и *не-музыку*. К музыке относят, как правило, наигрыши, «выросшие» из песни и танца, звучащие во время коллективных обрядовых и внеобрядовых празднеств, порождённые культурно-духовными потребностями сельской общины. Не-музыка представлена двумя наиболее древними по своему происхождению классами звукообразований — сигнальным и звукоподражательным. Их возникновение и функционирование, в от-

личие от «музыкальных» классов, неразрывно связаны с Природой, воспроизведением простейших ударно- и темброво-шумовых, ударно- и тоново-ритмических комплексов на разных звуковых (не-музыкальных) инструментах.

Функционирование разных по истокам, семантике, назначению, инструментарию, стилистике классов, с одной стороны, сигнального и звукоподражательного, с другой – песенного и танцевально-маршевого, сопровождалось формированием разных типов интонационности (ударной и мелодической), инструментальных жанров и не-жанров, разных видов их игрового (то есть исполнительского) воплощения.

Дихотомическое деление прослеживается и в последней из выделенных нами составляющих – «*философии инструментализма*», значение которой для осмысления традиционной музыкально-инструментальной этнокультуры «изнутри» трудно переоценить. Она являет собой совокупность мифологических и реально-практических знаний, представлений, взглядов, верований, оценок, сложившихся и закрепившихся в качестве нормативных в фольклорной музыкально-инструментальной практике и раскрывающих специфику восприятия и осмысления культуры самими её создателями. Эта составляющая культуры выполняет, по существу, роль своего рода «нити Ариадны», помогающей исследователю найти верный путь к осознанию и постижению специфических особенностей музыкально-инструментальной культуры Беларуси, к пониманию того, что именно для её создателей было действительно наиболее социально значимым и эстетически ценным.

Совокупность взглядов и представлений музыкантов о культуре во всей её полноте и многомерности, закреплённых в развитой понятийно-терминологической системе, позволяет выделить два пласта – *мифологический* и *не-мифологический* (то есть прагматически утилитарный). Первый из них характеризует музыкальные инструменты, явления, процессы с мифологической точки зрения, примером чему могут служить данные о происхождении и антропоморфизации свистковой дудки (трубка-«туловище», «носик», «сердце», «пупок», «голосники»), о свойственной ей способности петь («дудка – это Троица, Купалье, Жниво»; «играет, как поёт») во время Радуницы, а также лечить людей («сосна лечит тело, а выкрученная из неё дудка – душу»).

Нередко рассуждения народных музыкантов носят ярко выраженный философский характер, раскрывая мировоззренческую основу их музыкально-инструментоведческих взглядов и представлений. Форми-

рование этого пласта связано с осмыслением народными исполнителями и жителями деревень глубинных взаимоотношений между музыкантом, инструментом и музыкой, Человеком, Природой и Музыкой. Вот несколько, на наш взгляд, концептуальных высказываний: «Димбалы обязательно должны лежать у меня на коленях, чтобы я мог чувствовать, как звук передаётся по крови в мозг, где и рождается всё то, что мне нужно, что я хочу высказать»; «Музыка, как и музыкальные инструменты, берётся из природы, из жизни человека, а жизнь человека входит в природу»; «Учиться музыке надо у природы, особенно у птиц».

Что касается второго понятийно-терминологического пласта, связанного с коммуникативной деятельностью не-музыкантов, подающих сигналы (не-музыку) на звуковых (не-музыкальных) орудиях, то круг их представлений при сравнении с первым пластом более ограничен, узок, хотя и небезынтересен. Например, не-музыканты придают большее значение преимущественно выбору материалов для изготовления своих сигнально-звуковых орудий вследствие практической потребности в их ярком, сильном, темброво-характерном, далеко разносящемся («носском») звучании⁶.

В заключение необходимо подчеркнуть, что установленное нами существование народной систематизации традиционной музыкально-инструментальной этнокультуры не следует воспринимать как некую жёсткую, застывшую схему в связи с принципиальной вариативностью природы фольклора (в том числе и инструментального), его исключительной подвижностью, изменчивостью, гибкостью переходов одного явления в другое.

Примечания

- ¹ Назіна І. Д. Традыцыйная музычна-інструментальная культура беларусаў як прадмет спецыяльнага вучэбнага курса // Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. — 2008. — № 13. С. 4–9.
- ² «Дихотомическое деление (греч. рассечение на две части), деление объёма понятия (класса, множества) на два соподчинённых (производных) класса по формуле исключённого третьего: “А или не-А” <...>. Строго говоря, только такое “деление на два” будет дихотомическим, то есть таким, в котором производные классы определяются парой логически противоречивых свойств (терминов), одно из которых служит основанием деления. Так, деление множества всех людей на мужчин и не-мужчин (по

признаку “быть мужчиной”) является дихотомическим, но деление того же множества на класс мужчин и класс женщин (по признаку пола) не является дихотомическим делением — основания деления здесь разные, а свойство “быть мужчиной” логически не противоречит свойству “быть женщиной”». — См.: *Философский энциклопедический словарь*. — М., 1983. — С. 171.

- ³ Никифоровский Н. Я. Очерки Витебской Белоруссии. 2: Дудар и Музыка // *Этнографическое обозрение*. — М., 1892. — Кн. 13–14. № 2–3. С. 170–202.
- ⁴ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1965. — С. 13.
- ⁵ См. об этом: документально-этнографический видеофильм «Бубен и барабан» / Сценарий И. Д. Назиной. — Минск: Белвидеоцентр, 1995.
- ⁶ См. об этом: видеофильм «Труба и рог» / Сценарий И. Д. Назиной. — Минск: Белвидеоцентр, 1995.

Вербальный текст необрядовой песни как отражение эстетической модальности обряда

Предметом нашего исследования являются теоретические аспекты жанрообразования и текстообразования необрядовой лирики¹. Вслед за рядом исследователей мы убеждены в восхождении ранних форм необрядовой лирики к обряду как в части генетической преемственности от предшествующих обрядовых поэтических форм, так и в возникновении отдельных сюжетов, мотивов и образов песен непосредственно из условной действительности ритуала. Ритуал – не только источник, но и актуальный контекст для необрядовых песен, изначально возникших в нём или вошедших позже в его состав. Вот почему эстетические формы отношения к действительности, возникающие в ритуале, нуждаются в исследовании с позиций того, как они закрепляются и преломляются в фольклорных текстах. В последние годы комплексный подход к фольклорным текстам принёс ощутимые результаты в описании конкретных обрядовых комплексов (например, купальского – Г. В. Тавлай, жнивного – О. А. Пашина, Г. В. Лобкова, молодёжных бесед – Р. Б. Калашникова²) и обрядового фольклора в целом. Конкретизировано и уточнено в новых терминах современное понимание обрядового синкретизма, основы изучения которого были заложены в трудах А. Н. Веселовского, О. М. Фрейденберг и других исследователей исторической поэтики³. Полагаю, что поиски ответов на актуальные сегодня вопросы происхождения и исторической эволюции народного искусства лежат в дальнейшей разработке и теоретическом осмыслении проблемы оценки обрядового синкретизма с точки зрения эстетического единства входящих в ритуал форм.

Один из таких перспективных подходов, развивающих концепцию Н. И. и С. М. Толстых, представлен в трудах А. М. Мехнецова и Г. В. Лобковой⁴, где обосновывается категория фольклорно-этнографического текста, в качестве центрального звена которого выступает художественная форма, изучаемая в широком культурно-этнографическом контексте. Многообразие равноправных «языков» (поэтического, музыкального, акционального, изобразительного), которые использует фольклорно-этнографический текст, стабилизируется единст-

вом его *общего смыслового и функционального поля*, реконструкция и изучение которого является конечной целью исследователя фольклора. Принципиальное отличие этого подхода от исследований фольклорного текста с позиций семиотики и лингвистической теории коммуникации заключается в том, что он учитывает не столько социо-прагматические параметры фольклора, сколько его художественную специфику.

Важнейшей чертой художественного семиозиса устных форм фольклора является особое соотношение исполнения и восприятия непосредственно в акте коммуникации. «Восприятие в акте фольклорной коммуникации, характеризующейся одномоментностью (синхронностью) процесса исполнения и восприятия и неразграниченностью субъекта-адресата, оказывает активное обратное воздействие на исполнение, а следовательно, и на творчество. В данной ситуации исполнитель может менять (корректировать) содержание и структуру текста и вне-текстовых элементов в зависимости от поведения (реакции) слушателей в ходе исполнения»⁵. Кроме этого в процессе восприятия и, что немаловажно, интерпретации всех аспектов синкретичного фольклорного текста, активизирован ряд перцептивных каналов (так называемые «недифференцированные слуховые и зрительные реакции»⁶), задействовано художественное сознание, синхронизированы коллективные эмоции. В этих условиях адекватное понимание текста зависит не только от общей когнитивной базы — системы традиционных значений, носителями которых являются все члены коллектива, но, прежде всего, от того, какая модель восприятия данного текста реализуется в соответствующем контексте.

В этой связи немаловажным оказывается понятие *модальности*, наиболее широко определяемой в гуманитарных науках как категории, выражающей отношение говорящего к содержанию высказывания и отношение высказывания к действительности. А. Г. Коробова (Екатеринбург) в монографии, посвящённой исследованию жанровой специфики пасторали⁷, уделила большое внимание этой категории, в том числе отметив, что музыковедческое и филологическое наполнение термина различаются (в первом случае это часть учения о гармонии, во втором — современной теории жанров). Возможно, что для фольклористики именно во втором значении эта категория содержит значительный эвристический потенциал.

В филологии исследование модальности по-своему реализовано как в лингвистике, так и в литературоведении. Современная коммуни-

кативная грамматика, например, всё многообразие способов восприятия и представления действительности в нарративе сводит к пяти коммуникативным типам (регистрам), позволяющим описать любой текст с точки зрения его композиционно-смысловых моделей. Это репродуктивный, информативный, генеритивный, волюнтивный и реактивный регистры⁸. «Конкретные текстовые реализации этих типов — композитивы — во взаимодействии создают пространственно-временной объем речевого произведения, по-разному структурированный. Соотношение временных планов, точек зрения, способов восприятия, оценок, регистров средств — всё определяется волей говорящего, формирующего, намеренно или интуитивно, “образ автора”»⁹.

Поиски базовых универсалий, лежащих в основе отношения человека к действительности, в изначальных особенностях его воображения и специфике возможностей языкового воплощения форм художественной коммуникации давно предпринимаются применительно к литературе. Не случайна в связи с этим весьма интенсивная теоретическая разработка категории модальности (модусов, *mode*) как в зарубежном (Н. Фрай, А. Фаулер, Ж. Женнет, К. Хемпфер и другие), так и в отечественном (В. И. Тюпа, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман, В. Н. Мещеряков и другие) литературоведении¹⁰. Жерар Женнет полагал, что «существуют априорные литературные [*эстетические*. — Т. Д.] формы выражения. Однако такими априорными формами являются не что иное как модальности, то есть категории лингвистические и долитературные»¹¹. Характеризуя теорию мимесиса Аристотеля и принципы его поэтики, он пишет: «Две категории предмета подражания, пересекаясь с двумя категориями способа (модальности) подражания, дают в итоге сетку из четырех классов, которым как раз и соответствует то, что в классической традиции будет называться жанрами. Поэт может либо повествовать о лучших, чем мы, персонажах или выводить их на сцене; либо повествовать о персонажах худших, чем мы, или представлять их действия в театре. Высокая драматическая модальность определяет собой трагедию, высокая повествовательная — эпопею; низкой драматической модальности соответствует комедия, низкой повествовательной — некий довольно расплывчатый жанр, который Аристотель никак не называет и в качестве примера которого он приводит не дошедшие до нас “пародии”»¹². Ж. Женнет увязывает модальности с повествованием и выделяет три их разновидности: чистое, смешанное повествование и драматическое подражание. В знаменитой

работе «Анатомия критики» Нортроп Фрай называет пять основных литературных модусов, своего рода «литературных архетипов», которые совпадают с основными периодами в истории литературы: мифологический модус, модус сказания, «высокий миметический модус» (эпос и трагедия), «низкий миметический модус» (комедия, реализм), иронический модус¹³.

Творчески восприняв идеи Н. Фрая в поисках методов семиотического анализа, современный отечественный литературовед В. И. Тюпа в качестве одной из задач исследования текста признаёт обнаружение его целостной основы — художественного смысла. Особенности художественной коммуникации заключаются в том, что порождение и интерпретация «воспринимающим сознанием» смысла художественного высказывания происходит в пределах ограниченного набора «модусов». «Модус художественности — это всеобъемлющая характеристика художественного целого. Это тот или иной строй эстетической завершенности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но и внутренне единую систему ценностей, и соответствующую ей поэтику»¹⁴. В. И. Тюпа перечисляет основные патетические модусы «серьёзного отношения к миропорядку», такие как героизация, драматизация, сатиризация и трагизм, а также непатетический комизм — относительно поздно проявившийся модус, сформировавшийся на почве карнавального смеха.

Применительно к фольклорной коммуникации, а именно художественной цельности высказываний в пределах ритуала, литературоведческая конкретизация термина «модальность» может показаться «узкой» или чрезмерно общей, ориентированной на отрефлексированные формы профессиональной словесности. Тем не менее, нам представляется важным замечание Ж. Женнета: «Жанры — это категории чисто литературные [*эстетические*. — Т. Д.], а модальности — категории, относящиеся к лингвистике, или, точнее, к тому, что мы сегодня называем *прагматикой*. Таким образом, они являются “естественными формами” только в этом, сутобо относительном смысле и постольку, поскольку язык и его использование выступают как некая природная данность — в противовес сознательной и намеренной разработке эстетических форм»¹⁵. Используя в своё время параметры основных жанровых форм литературы для классификации поэтических текстов, фольклористика оказалась в сложном положении: материал не укладывается в

классификации, объяснительный потенциал которых не соответствует природе фольклора. Особенно очевидно это становится сейчас, когда накопленные данные демонстрируют наличие множества форм, ранее не замеченных собирателями именно потому, что они не подходили под критерии готовых жанровых шаблонов. Разработка категории художественных модальностей актуальна для фольклора, поскольку позволяет оценивать в единстве различные стороны комплексного фольклорного текста (ведь выражение отношения к миру возможно не только в вербальных, но и иных формах, «поддерживающих» одна другую) и системно представить себе развитие форм фольклорной словесности, начиная с ранних стадий её существования.

Эстетическое (чувственно постигаемое) содержание фольклорного текста (в широком значении) задаётся той изначальной установкой, которая заложена в него «коллективным автором» и предполагает особый тип восприятия данного текста в пределах конкретного фрагмента традиционной культуры, а также задаёт диапазон интерпретации его исследователем. Тип отношения к изображению окружающей действительности, способ выражения его оценки и заданная модель рецепции текста – всё это в совокупности составляет его эстетическую модальность. Понятие модальности не может быть сведено к жанровой характеристике и требует обязательного учёта изначального контекста, породившего данную вербальную/музыкальную/хореографическую форму.

Анализ фольклорного репертуара обрядов (особенно в их наиболее тщательно реконструированных локальных вариантах) позволяет выделить как минимум три типа модальности: изображение персонажей (которые нередко совпадают с объектами, а также и субъектами коммуникации) в их эквивалентной обрядовым функциям ипостаси, в возвышенной, идеализирующей ипостаси и в снижающей, иронической ипостаси (при всей условности наших определений).

Так, невеста в свадебных причитаниях, будучи субъектом коммуникации, предстаёт в эквивалентной её переходному статусу модальности: обращаясь к родным, подругам, домашним духам с просьбой, жалобой, сетованием, она воспроизводит как реальные обстоятельства своей жизни, так и условные, образно-символические характеристики своего статуса. В величаниях (текстах высокого миметического статуса) образ невесты соответствует «архетипу высокой престижности»¹⁶, сравнивается с идеальными образами природной и культурной среды.

Как правило, время исполнения величаний совпадает с центральными, кульминационными моментами свадьбы, которым присуща нарочито торжественная этикетность поведения всех её участников. В корильных песнях и частушках второго дня свадьбы, которым свойственна сниженная смеховая модальность, невеста изображена иронически, например, в корильных песнях: «Як тебе, Ванечка, не плакать, / Коли твоя Настенька як лапоть. / А вочечки, як у козы, / А ножечки, як у полозы»¹⁷. Ироническая модальность при этом проявляется в отношении невесты не только в поэтических текстах, но и в шуточных испытаниях, репликах участников свадьбы, антиповедении ряженных (травестировании невесты и жениха), приподнятой эмоциональности, общей тональности музыкального, кинесического, интонационного, предметного языков периода завершения свадьбы. Столь же многократно дублируются на различных «языках» ритуала и другие виды модальностей, образуя своего рода эстетические «регистры», целостно оформленные фрагменты ритуала. Интерпретация поэтических текстов в столь целом контексте может быть только однозначной.

В обрядах, таким образом, достигается определённое миметическое разнообразие, обязательная смена одной модальности другой, своего рода миметическая волна (или несколько волн). Как правило, начальные этапы ритуалов жизненного цикла и календарных ритуалов встречи/проводов отмечены высокой модальностью, завершающие — низкой, что вполне логично объясняется исходя из общей семантики переходных ритуалов. Любопытно было бы сопоставить «рисунок» смены модальностей для разных ритуалов, описать ситуации их возможного взаимоналожения или пересечения. В ряде традиций, например, в вариантах донской свадьбы величальные и корильные песни исполняются на один напев и нередко «вперебивку»¹⁸. Содержание приговоров дружки, звучащих во время выкупа невесты: балагурство, сниженные характеристики как самой невесты, так и других участников свадьбы, самоирония в сочетании с эротическими и инвективными элементами в определённой мере противоречат «высокой» модальности предыдущих прощальных ритуалов в доме невесты и предстоящего благословения молодых. В то же время эта модальность адекватна продуцирующей символике действий, сопровождающих проникновение поезжан в дом невесты. Это объясняется, в том числе, многократно отмеченной в исследовательской литературе (О. М. Фрейденберг, В. И. Чичеров, В. Я. Пропп, М. М. Бахтин, Т. А. Бернштам, Д. С. Лиха-

чѐв, А. М. Панченко, А. К. Байбурин, А. Л. Топорков, Н. В. Понырко, А. В. Козинцев и другие) соположенностью и функциональной эквивалентностью смеха/плача в продуцирующих ритуалах. Детально исследованная Г. В. Лобковой структура псковских жнивных обрядов также демонстрирует тенденцию смены высокой модальности на низкую во временной развёртке ритуала: магические формулы, заклинания, голошения (призывы, инвокации, обращѐнные к божеству) в начале ритуала сменяются обрядовой пляской, смеховой и даже «срамной» направленностью текстов в его завершении¹⁹. О. М. Фрейденберг даёт такое объяснение: «...в этот новый период, когда плач и смех дифференцировались, божество призывается для плача в прежних обрядах инвокации, но призывается и для смеха в обрядах инвективы (брани): в обоих актах оно оживает»²⁰.

Казалось бы, определённая эстетическая модальность закреплена за конкретными жанровыми формами, «высокими» или «низкими», которые образуют пары противоположностей, например, величание/корение, причитание/приговор, молитва(заклинание)/инвектива и прочее. Это во многом справедливо не только для фольклора, но и для ранней литературы. «Античность знает только два жанра – высокий и низкий, хвалебный и обличительный. Они писаны двумя различными языками, имеют два различных репертуара сюжетов, действующих лиц, стилей, словаря, эпитетов и сравнений. Эти две стихии не совпадают с нашим обычным делением на жанры; так, одна часть эпоса, часть лирики, часть драмы (даже уже: часть трагедии) оказывается высокой (героический, дидактический, философский эпос; элегия, эпиникий, любовная лирика, трагедия), другая их часть – низкой (смеховой эпос, смеховая трагедия, ямбическая лирика, комедия)»²¹.

Ситуация осложняется, когда жанр проявляет свойственную фольклору амбивалентность: текст причитания, заклинания, приговора бытует вне контекста, вне соответствующего регистра, когда смысловые связи утрачиваются. Из недавних наблюдений на эту тему можно отметить диссертацию М. С. Альтшулер, посвящённую причитаниям, в которой она, в частности, рассматривает особенности исполнения причитаний в обрядах игровых похорон. В этом случае возможно исполнение пародийных причитаний, искажающих основные содержательные и стилевые параметры жанра, а также могут исполняться канонические тексты причитаний. «Плачи, участвующие в символических похоронах, могут быть совершенно серьёзными по музыкально-поэтичес-

кому тексту и по исполнению, то есть, к сфере пародии относится лишь их употребление вне нормативных условий функционирования. <...> При сохранении “серьёзности” вербального текста исполнители могут выдавать себя смехом или несоответствующим поведением. <...> ...внутри канонических причётных блоков происходили текстовые замены»²². Автор особо отмечает, что в любом случае исполнения причитаний вне контекста реального оплакивания радикально меняется общая модальность происходящего: например, звуковой фон (крик, смех, звон, стук, треск и шум), одновременное голошение нескольких женщин во время календарного обряда, при интервьюировании «сама по себе обстановка плача без покойника часто вызывает смех у исполнителей»²³. В ситуации условного оплакивания принципиально меняются музыкальные (звуковысотные, ритмические, интонационные) характеристики. При разрушении ряда элементов, свойственных высокой модальности оплакивания, текст фактически теряет жанровые характеристики и воспринимается в качестве пародии.

Приведём примеры обратного свойства, когда в одной функции и в пределах единого эстетического регистра возможно взаимозаменяемое использование текстов, относящихся к разным по времени происхождения жанрам. Это случаи параллельного исполнения или замещения календарного обрядового голошения песней или частушкой, замена причётных форм песенно-лирическими и исполнение поздних лирических песен в функции обрядовых на свадьбе. В этом случае мы имеем дело с эволюционной преемственностью в пределах сохранности основных модальных свойств текстов и, в соответствии с этим, их уместностью в контексте ритуала. На наш взгляд, это один из путей развития необрядовой лирики, сохраняющей модальные характеристики (а также нередко и содержательные черты: формулы, образы, прямые «цитаты») обрядовых текстов. Модальный сдвиг, вызванный деконтекстуализацией, является одной из причин возникновения ре-интерпретации песенного текста, которая ведёт к появлению новых смысловых и жанровых признаков. Так, например, в репертуаре молодёжных гуляний песни о молодухе и свёкре нередко весьма «эквивалентно» изображают элементы, свойственные святочной «покойничьей игре». В сюжетах песен прямо упоминается локус и время игры («Пойду плящицу хвачу, на беседу покачу»), образ героини песни соответствует статусу участников молодёжных гуляний, в сюжете «удушения старца» просматривается изобразительный и акциональный ряд риту-

ала: «Ещё стар захрапел,/Будто спать захотел,/Рукам-ногам забил, будто чёрт задавил/Ещё лоб заложил/Глаза вытаращил»²⁴. Исполняемые вне соответствующего контекста такие варианты могут быть интерпретированы в плане трагического (балладного) конфликта. За счёт деконтекстуализации может произойти модальный сдвиг, преобразующий иронический или драматический конфликт в трагический. Так, варианты семейной обрядовой песни с мотивом ношения воды из колодца («Посылали молоду поздно ночью/раным-рано по воду») явно восходят к шуточному по своей природе ритуалу испытания молодой на свадьбе, но за счёт забвения/незнания контекста, а также неверно истолкованных «цитат» из свадебных причитаний интерпретация песни может происходить в рамках трагического конфликта.

«Выход» обрядового текста из контекста ритуала возможен за счёт намеренного игнорирования его модальности. Ниже приводится фрагмент полевого интервью, во время записи которого одна из исполнительниц призналась, что «дописала» благополучный финал, противоречащий обрядовому контексту прощания подруг с невестой на вечеринке, поскольку прежний текст, по её мнению, был слишком краток и печален²⁵:

«К.: Эту на вечеринках всегда играют».

Х.: Ой, я не могу, я ее... я всегда плачу... страсть кричу, как ей слышу:

Во горнице, во горнице,
Во горнице, во светлице,

Во горнице, во светлице
Лежать доски, лежать доски,

Лежать доски тонки, плоски,
Лежать доски тонки, плоски. <...>

Ета доска, ета доска,
Ета доска обломилась,

Ета доска обломилась,
Моя младость провалилась,

Моя младость провалилась.

Х.: Бабка Домаха! А я ещё два куплета подписала.

К.: Подписали? Вы подписали? Ну играйте...

Х.: Ага [*надиктовывает*]:

А я, млада, провалилась,
Ко милому подкатилась.
Уж ты, милый ты мой,
Ты возьми меня с собой,
Ты возьми меня с собой,
Молодой сваей женой.

К.: Может, она другая [*песня*]?

Х.: [*продолжает*]:

Мине милый подхватил,
В даль-сторонку укатил.

К.: О-о, это она эту песнь сюда вставила.

Х.: Нет, это я сама подписала, она короткая, вот я и подписала.

К.: Не, я пою, как она была...»

Движение спаянного в своём формульном составе фольклорного текста по «шкале» модальностей ведёт к жанровым изменениям и новообразованиям не только вербального характера. Важно учитывать, что эстетическая модальность не имеет исключительно вербальную природу, она реализуется в разных составляющих комплексного фольклорно-этнографического текста, определяя его художественные качества и связывая воедино различные его элементы.

Примечания

- 1 Работа подготовлена в рамках проекта «Русская необрядовая песня: текст и жанр в поле традиционной культуры», поддержанного грантом РГНФ (проект 10-04-00192а).
- 2 Тавлай Г. В. Белорусское купалье: Обряд, песня. – Минск: АН БССР, 1986; Пашина О. А. Традиции жинивных песен русско-белорусского пограничья: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. – М., 1988; Лобкова Г. В. Древности Псковской земли: Жатвенная обрядность: Образы, ритуалы, художественная система. – СПб.: ДБ, 2000; Калашникова Р. Б. Бесёды и бесёдные песни Заонежья второй половины XIX века. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 1999.

- ³ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — 2-е изд. — М.: УРСС, 2004; Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Подг. текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской. — М.: Лабиринт, 1997.
- ⁴ Мехнецов А. М. Фольклорный текст в структуре явлений народной традиционной культуры // Музыка устной традиции: Материалы международных научных конференций памяти А. В. Рудневой. — М., 1999. — С. 178–183; Лобкова Г. В. Древности Псковской земли...
- ⁵ Венгранович М. С. Фольклорный текст в аспекте специфики фольклорной эстетической макросферы // RELGA: Научно-культурологический журнал. — № 18 (140). — URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu> (дата обращения: 01.10.2006).
- ⁶ Гусев В. Е. О специфике восприятия фольклора (К проблеме синестезии в искусстве) // Творческий процесс и художественное восприятие. — Л.: Наука, 1978. — С. 84.
- ⁷ Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: К теории и истории жанра: Исследование / Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. — Екатеринбург, 2007.
- ⁸ Принцип, на основании которого выделяются речевые регистры, предполагает обязательный учёт наряду с языковой организацией текста коммуникативной интенции говорящего. Репродуктивный (изобразительный) регистр существует для воспроизведения в речи непосредственно наблюдаемого говорящим, изображения того, что он видит, слышит, чувствует. Информативный регистр предполагает сообщение о событиях, фактах или свойствах вещей, известных говорящему или осмысляемых им. В генеритивном регистре говорящий обобщает информацию, соотнося её с общими знаниями и коллективным опытом (недаром к этому регистру относятся многие пословицы). В волюнтивном регистре содержится побуждение собеседника к действию, а в реактивном — оценка его высказываний и действий. См.: Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. — М., 1998. — С. 29–32.
- ⁹ Золотова Г. А. К вопросу о структуре текстов разного коммуникативного назначения // Языковая система и её развитие во времени и пространстве: Сб. науч. ст. к 80-летию профессора К. В. Горшковой. — М.: Изд-во МГУ, 2001. — С. 322.
- ¹⁰ См., например: Fowler A. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. — Cambridge (Mass.): Harvard U. P., 1982 (Фаулер А. Роды литературы: Введение в теорию жанров и модальностей. — Гарвард, 1982); Hempfer, Klaus W.: *Gattungstheorie: Information und Synthese*. — Munchen: Wilhelm Fink Verlag, 1973 (Хемпфер К. Теория жанров: информация и синтез. — Мюнхен, 1973); Бройтман С. Н. Деканонизация жанров в поэтике художественной модальности // Бройтман С. Н. Историческая поэтика. — М.: РГГУ, 2001. — С. 359–383;

- Мещеряков В. Н. К вопросу о модальности текста // Филологические науки. – 2001. – № 4. С. 99–105; Хализев В. Е. Теория литературы: Учеб. пособие. – 3-е изд. – М.: Высшая школа, 2002.
- 11 Женнет Ж. Введение в архитекст // Фигуры: В 2 т. – М., 1998. – Т. 1. С. 465.
 - 12 Там же. С. 439.
 - 13 Фрай Н. Анатомия критики. – М.: Директ-медиа, 2007. – 82 с.; Фрай Н. Анатомия критики: Очерк первый / Пер. А. С. Козлова и В. Т. Олейника // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 232–263.
 - 14 Тюпа В. И. Художественный дискурс. Введение в теорию литературы. – Тверь, 2002 – С. 37. – (Серия «Лекции в Твери»).
 - 15 Женнет Ж. Введение в архитекст... С. 462.
 - 16 Байбурин А. К., Топорков А. Л. У истоков этикета. – Л., 1990. – С. 65.
 - 17 Власова Г. И. Смеховой мир корильных песен // Русский язык: Исторические судьбы и современность: Материалы II Конгресса исследователей русского языка. – М.: Изд-во МГУ, 2004. – С. 314.
 - 18 Речь идёт о так называемых тирадных припевках, содержание которых разнообразно и позволяет им выполнять функции как величальных, так и корильных песен.
 - 19 Лобкова Г. В. Древности Псковской земли...
 - 20 Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра... С. 97.
 - 21 Там же. С. 262.
 - 22 Альтшулер М. С. Русские похоронные причитания: Виды. Формы. Генезис. Бытование: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. – М., 2007. – С. 22.
 - 23 Там же. С. 23.
 - 24 Соболевский А. И. Великорусские народные песни. – СПб., 1899. – Т. 3. С. 457.
 - 25 Текст приводится в сокращении. Расшифровка видеозаписи, произведённой Е. Галустовым в хуторе Субботин Берёзовского с/с Волгоградской обл. Основная исполнительница – Крюкова Домна Максимовна (К.) (г. р. неизвестен), собеседница – односельчанка Х. (данные неизвестны). Фонд № 2001-12, АКФ, ед. хр. 1.

Песенные культуры тюрков и финно-угров Среднего Поволжья: аспекты изучения

Волго-Камский регион в историческом ландшафте европейской части России представляет собой древний евразийский полиэтнический конгломерат. В течение последних полутора тысяч лет финно-угры и тюрки в Поволжье и Приуралье связаны общностью исторических судеб, что обусловило не только типологическое, но и порой генетическое родство ряда явлений в их культурном наследии. Поэтому на рассмотрение выносятся этномузыкологическая проблематика в масштабах региона.

Настоящая статья имеет целью воссоздание общей картины изученности песенных традиций Поволжья и Приуралья в чертах, не охваченных в подобного рода обзорах¹, но важных для понимания этих культур, а также обозначение наметившихся актуальных направлений их изучения. Структурный принцип статьи – краткое (по необходимости – тезисное) изложение *аспектов изучения* народно-песенных традиций с привлечением региональной литературы по заявленной тематике, включая малодоступные публикации. Упоминание источников, исходя из регламента статьи, будет вынужденно выборочным и по возможности репрезентативным.

В этнографической науке принято понятие «средневожская историко-этнографическая область». Этот научный термин обозначает историческую реалию, выделенную на основе данных материальной культуры народов Поволжья и Приуралья: финно-угорских народов (мари, мордвы, удмуртов) и тюркских народов (чувашей, татар, башкир) как регионообразующих этносов². Филологическая наука также определила свою общерегиональную реалию, которая была обозначена как «волго-камский языковой союз»³. Исследование в области *этимологии лексики* духовной и материальной культуры этих народов привело к обнаружению единого лексического поля культурных терминов краеугольного порядка⁴. Музыкалогическое понятие «поволжской музыкальной цивилизации» появилось и было обосновано в трудах региональных учёных⁵, но вообще-то заслуживает специального монографического описания в будущем.

В сфере музыки устной традиции Волго-Камский регион наследует древнюю музыкальную цивилизацию, с довольно устойчивыми параметрами музыкального мышления, в то же время исторически многослойную в мелодико-стилевом отношении. Общность некоторых мелодических слоёв этого наследия обнаруживается в параметрах раннетрадиционного мелоса региональных этнических культур, в том числе — входящих в разные языковые группы⁶.

Внимание к фольклору народов Волго-Уральского региона наметилось в XVIII веке. Работы XIX века служат основополагающим слоем региональной науки. Из их числа назовём записи пения «инородцев» Волжского края, некогда заинтересовавшие представителей русского дворянства и интеллигенции, чья гражданская позиция проявлялась в равнодушии к культурному наследию народов, населявших Российскую империю, а образованность позволяла описать и осмыслить его, причём настолько, что их этнографические описания и даже жанровые классификации не утрачивают сегодня своей актуальности. Таковы, к примеру, имена С. Г. Рыбакова⁷, В. А. Мошкова⁸ для татарской и чувашской песни, Н. С. Трубецкого⁹ — для мордовской. История фольклористики Волго-Камья связана и с аудиоархивом немецких учёных Роберта Лаха и Георга Шюнемана, записавших пение татар, чувашей, удмуртов, мордвы, марийцев, которые оказались в немецком плену в период Первой мировой войны. Неоценима заслуга первопроходцев, изучавших фольклор на местах в 1920–1930-е годы, — С. Габяши и Г. Альмухамедов в Татарстане и Башкирии, Н. М. Греховодов в Удмуртии, С. М. Максимов в Чувашии, И. Н. Смирнов и Я. А. Эшпай в Мари Эл, Л. П. Кирюков в Мордовии (все они были первыми композиторами, представляющими эти музыкальные культуры)¹⁰.

XX век внёс много существенно нового в понимание традиционных песенных культур Волго-Камского региона. Работы венгерских композиторов Белы Бартока и Золтана Кодая о связях старовенгерской песни с песнями народов Поволжья — это уникальный научный опыт, открывающий новые пути исследования на многие десятилетия вперёд¹¹. Вся научная деятельность венгерского этномузыковеда Ласло Викара, подхватившего их эстафету, была направлена на собирание, изучение и публикацию фольклора народов Волго-Камья, и увенчана она весомой нотной антологией, где каждый том посвящён одному из этих народов. Несомненно, это огромный вклад в источниковую базу науки и в осмысление волго-уральских фольклорных традиций¹².

Самопознание культур в исследовательской практике учёных — представителей самих народов, прошедших научные школы этномузыкологии (московские или ленинградские)¹³, осуществлялось, в основном, во второй половине XX века, что стало частью общего для республик Советского Союза процесса роста интереса к музыке устной традиции и к деятельности вторичных фольклорных ансамблей, возрастания приоритетности этномузыкологических тем для дипломных и диссертационных работ.

Ценен вклад в изучение фольклора народов Поволжья русских учёных XX века¹⁴, в том числе — специально посвятивших этому свою научную деятельность¹⁵.

Вторая половина XX века — время активной публикации фольклора народов Поволжья и Приуралья, и это важное условие его изучения, хотя считать, что все территории расселения народов региона охвачены вниманием издателей, пожалуй, нельзя. Представительность и внутреннюю структуру этих собраний можно обсуждать, но их стоит оценить как события международного значения, поскольку они вводят в научный оборот неизвестные дотоле «культурные слои» музыки устной традиции этой части европейской России¹⁶. Чрезвычайно важным для науки представляется появление в этих антологиях обрядовых напевов, связанных с уже уходящим пластом архаических традиций. Особенно это касается единичных пока изданий XXI века со звуковыми приложениями, которые появились в татарской фольклористике¹⁷.

Сложилось несколько типов публикации нотных сборников. Один тип сформирован в соответствии с расселением локально-территориальных групп. Думается, это наиболее верный путь публикации обрядового фольклора, который адекватно отражает *таксономическое строение музыкальной культуры этноса*¹⁸.

Другой принцип публикации обрядового фольклора выражается в том, что материалы антологии сгруппированы по жанровому принципу, когда весь суммарный жанровый состав фольклорных традиций подаётся как общеэтнический. Этот принцип проявился в культурах, где слой обрядового пения имеет второстепенное значение, а доминирующее место занимает сольное лирическое пение¹⁹.

Третий принцип издания — по репертуару одного конкретного исполнителя или одной деревни²⁰.

Четвёртый принцип воплощён в изданиях, представляющих собой антологии одного жанра²¹. Этот принцип, возможно, более приемлем

для внеобрядовых жанров, поскольку многие из них преодолели рамки локального распространения и имеют общенациональный статус.

Сочетание второго и четвёртого принципов мы видим в публикации башкирского фольклора — в двух антологиях, подготовленных одним составителем²².

Волго-Камский регион — исторически сложившийся *симбиоз культурно-хозяйственных типов* со значительным преобладанием земледельческого типа. Сельская земледельческая община — основа традиционной песенной культуры всех народов региона, за исключением башкир на Южном Урале, которые жили кочевыми группами родственных семей (аймаки)²³. При этом только у волжских татар имеется слой городской культуры и, соответственно, городской репертуар песен.

Как известно, именно *обрядовая* песенная культура охватывает все стороны традиционного образа жизни этноса, как мы его представляем себе по материалам конца XIX — начала XX века. В культуре почти всех народов Волго-Уральского региона присутствуют традиционные напевы, приуроченные к датам земледельческого календаря и к событиям жизненного цикла человека. Тут исключение составляют казанские татары-мусульмане, у которых нет обрядовых песен: их в обрядах жизненного цикла и некоторых аграрных обрядах заменяют мусульманские напевы с той же функцией оберега. При этом у татар-мишарей (западная группа расселения) и приуральских татар (восточная группа расселения), которые также являются мусульманами, сохранились следы обрядово приуроченного пения. Генезис явления предстоит исследовать.

Обрядовые жанры рассматриваются во всех без исключения шести региональных культурах: мордовской²⁴, марийской²⁵, удмуртской²⁶, татарской²⁷, чувашской²⁸, башкирской²⁹, но с разной полнотой охвата. При этом исследователи, описывая структуры, лады и стиховые формы, не придают значения такому неотъемлемому, сущностному качеству обрядовых напевов, как характер интонирования, тембр. Я же констатирую, что сакральный звук в реликтовом состоянии присутствует во всех земледельческих песенных системах народов Поволжья, но на это мало кто из исследователей обращал внимание. Исполнительский тембр в свете языческого мироощущения анализируется в работах, посвящённых мордовскому, татарско-кряшенскому, удмуртскому обрядовому пению³⁰.

В силу патриархальности традиционной культуры поволжских этносов общинная основа крестьянской культуры сохранялась вплоть

до XX века. И мы имели счастливую возможность до настоящего времени фиксировать в экспедициях *обрядовое интонирование*, которое в современной культуре является реликтовым. Песенный фольклор всех народов Волго-Уральского региона донёс до нашего времени древние звучания, связанные с пантеистическим мировоззрением, культом сил природы. Эти звучания дают основание говорить о *мифологической* природе ряда явлений традиционной музыки, что стало предметом многопланового осмысления только в удмуртской этномузыкологии³¹. В этой сфере — большое поле для исследований в каждой из культур.

Два столпа евразийской музыкальной культуры устной традиции — многоголосие и монодия — образуют музыкально-исторический «портрет» Волго-Камского региона. *Многоголосное общинное пение* обрядовых и лирических жанров свойственно всем так называемым крещёным народам Поволжья и Приуралья: всем финно-угорским народам края, чувашам и татарам-кряшам. Но степень изученности традиционного многоголосного пения в различных культурах далеко не равномерна. Первоначально эта проблема была связана с рассмотрением мордовской культуры, в большей степени «многоголосной» и активно функционирующей, по сравнению с другими поволжскими культурами. Многоголосная фактура детально типологизируется по этнографическим группам мордвы, по составляющим общеэтническую традицию фактурным типам³². Касательно других культур данная проблема находится в стадии разработки. Далеко не у всех многоголосные напевы так целенаправленно зафиксированы, как у мордвы. Не во всех культурах, где сохранилось многоголосное пение, этот материал оценен с точки зрения музыкологии. Собственно многоголосная фактура анализируется в исследованиях песенной традиции мордвы и татар-кряшен³³. В единичных работах эта проблема только ставится³⁴. Критичность ситуации состоит в том, что явление уходит вместе с «производителями» традиционного пения. Но на имеющемся материале, наверное, следует говорить о самобытных региональных формах фактуры.

Безусловно, могло иметь место влияние христианских церковных песнопений (в частности, старообрядческих) на многоголосие региона, и этот вопрос в настоящий момент не исследован.

Монодийное пение характерно для приуральских татар и башкир (протяжная песня). Изучение татарской монодии заключается в про-

цессе накопления наблюдений в отдельных статьях. Башкирской протяжной песне посвящены фрагменты ряда работ, а также диссертационное исследование³⁵.

Очень интересное качество даёт *пересечение монодии и многоголосия* в некоторых песенных традициях. Ещё предстоит определить соотношение многоголосия и монодии в регионе, а также роль монодии в становлении региональных видов многоголосия.

Наряду с научными определениями типа «историко-этнографическая область», «конгломерат этносов», «место, где Азия встречается с Европой», Волго-Камский регион называют *исламо-христианским пограничьем*. Он и сегодня отвечает этому научному определению. В X веке в Среднем Поволжье начинает формироваться исламский контекст культуры и образа жизни³⁶, а в XVI и, особенно ощутимо, в XVIII веках складывается христианский культурно-бытовой контекст³⁷. Сказанное высвечивает актуальность исследования таких явлений музыки устной традиции у народов Поволжья, как *мусульманские песнопения и христианские песнопения*, звучащие в быту. Наверное, будет понятно, что эти темы при советской власти были закрытыми для официальных исследований³⁸. Это обернулось немалыми потерями, в частности, для татарской этномузыкалогии, поскольку с мунажатами – мусульманскими духовными стихами, кораническими напевами, например, связан большой пласт традиционной культуры и образования. Материал в экспедициях записывали немногочисленные энтузиасты. Ближе к середине 1980-х годов часть напевов мунажатов была опубликована³⁹. В перестроечные годы вышло большое собрание этих напевов⁴⁰. Церковные песнопения на языках народов региона существуют на бумаге (в отличие от мусульманских песнопений)⁴¹. В конце XX века изданы христианские песнопения, исполняемые в быту, записанные от татар-кряшен (со звуковым приложением) и южных удмуртов⁴².

В своей работе 1930-х годов Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд констатируют наличие в песенных традициях поволжско-приуральского региона квантитативной ритмики⁴³. Впоследствии эта идея была подтверждена фундаментальными исследованиями по чувашской музыке устной традиции и татарской музыке внеобрядовых жанров⁴⁴. Но это только «первые ласточки» в изучении ритмических законов в песенных культурах народов региона.

Уникальную работу по *этимологии терминов культуры в историческом контексте региона* выполняют этномузыковеды, открытые к

филологии и к историческим наукам, чувствующие семантическое поле и смыслы понятий родного языка, связанных с музыкой устной традиции⁴⁵.

Поволжско-приуральские этносы наследуют сложносоставную культуру. В рамках каждого из шести рассматриваемых этносов имеются этнографические группы со своей культурной спецификой, порою чрезвычайно ярко выраженной. Так, совершенно определённо вычленены этнографической наукой и этнолингвистикой локальные группы горных, луговых и восточных мари, северных и южных удмуртов, мордвы-мокши и мордвы-эрзи, чуваш верховых, низовых и средненизовых, татар казанских, мишарей и кряшен, башкир степных, горных и лесных. Даже внутри них есть локальные градации культуры. Этномузыкология осознаёт эти различия с некоторым опозданием от исторических и филологических наук. В своё время в ряде республик региона наблюдался этап патриархального состояния научного сознания, когда этнос объявлялся неделимым монолитом, и когда своеобразие локальных традиций приносилось в жертву общеэтническому единству фольклора. Эта тенденция, по-видимому, шла от филологов, которых, в свою очередь, подвигало на это общеэтническое распространение вербальных текстов песен. И хотя именно мелодический уровень песен особенно чётко показывает локальную специфику этнографических групп, «филологическая» тенденция преобладала до определённого времени. Несмотря на то, что существует ряд музыковедческих работ, посвящённых исследованию традиционных песен этнографических групп, тема далеко не исчерпана.

Общность исторических судеб народов Поволжья и Приуралья порождает *реалии межнациональных этнокультурных связей в регионе*. Эти реалии, в свою очередь, содержат в себе как минимум два аспекта изучения материала. Первый аспект — это диффузии финских, угорских и тюркских культур региона со всеми субстратами (индоиранскими, индоевропейскими) как исторический след этнокультурной общности в течение последних полутора тысяч лет⁴⁶. Второй аспект — исторические связи фольклора народов региона с русским фольклором и русской культурой в плане исследования древних этнических субстратов в русских песенных традициях на Волге, а также бытования русских песен позднего слоя в иноязычных культурах. Этот вопрос рассматривался на материале мордвы-эрзя⁴⁷ и бесермян Удмуртии⁴⁸, в масштабах славян и финно-угров в целом⁴⁹. Перспектива такого рас-

смотрения, пока что нереализованная, связана с культурными традициями мари, чуваш, удмуртов и татар — речь идёт как об интонационных влияниях, так и о слое заимствованных русских песен, но с национальными текстами и с переинтонированием напевов.

Ещё одно обозначение Волго-Камского региона, принятое в региональном музыковедении, — *пентатонная зона*⁵⁰. В процессе исследования локальных песенных традиций поволжско-приуральских этносов выясняется их стилевая, ладово-мелодическая многослойность. Для тех научных традиций, где господствует идея неделимости этноса и национальной культуры, такое осознание становится революционным. Так, для татарской этномузыкологии 1960–1970-х годов идея пентатонной монолитности татарской песенной культуры перевешивала реальное ладовое разнообразие обрядового фольклора локальных групп, включающее в себя как гемитонные, так и микрохроматические явления (хотя и малочисленные). Только приближенное рассмотрение локальных традиций проясняет эту картину и обеспечивает осознание *стадиальной и стилевой многослойности песенных культур и постановку проблем их генезиса*⁵¹.

В процессе осмысления исторического контекста фольклора народов Поволжья и Приуралья обозначился также такой специфический и сложный аспект изучения традиционного пения, как *фольклор и этногенез*. Пути раскрытия этой темы во многом таинственны и не так просто «проходимы», как кажется, поскольку в корне отличаются от подобных исследовательских путей раскрытия проблемы в сфере материальной культуры. На основе данных песенной культуры сложно найти критерий определения этногенеза того или иного этноса, это часто приводит к подмене проблематики. Как опыт обращения к этой теме следует назвать ряд конференций 1980–1990-х годов по теме «фольклор и этногенез»⁵², нацеленных исключительно на наследие поволжских народов в этом аспекте. Материалы этих конференций показывают, что региональная наука стоит лишь на подступах к этим вопросам. Думается, что тема ещё долго будет находиться в поле зрения поволжских фольклористов в числе наиболее заманчивых и актуальных.

Одной из важных установок в изучении песенного фольклора Поволжья и Приуралья является *осознание региона как музыкальной целостности*⁵³. В Поволжье были периоды этнокультурных контактов с прибалтийским, сибирским и прикаспийским регионами, что объяс-

няет полигенезис этнических культур Поволжья и Приуралья. В связи с этим мы, естественно, можем ставить *проблему генезиса стилизованных явлений* в музыке устной традиции. К этой проблематике региональная наука только ещё подступает.

XX век — это век социальных и индустриальных катаклизмов, соответственно и больших потерь для этномузыкологии. Вместе с тем, он был последним веком живого бытования обрядового песенного фольклора и активной осознанной его аудио-фиксации. В песенных культурах волго-уральских народов сохранились реликты традиционного музыкального мышления порой в виде мощных стилизованных слоёв. Даже того, что зафиксировано, достаточно, чтобы исследовать в обозначенных аспектах мелодические пласты, которые, подобно горным породам, «прослаивают» соседствующие культуры, не зная административных границ. Поэтому в задачи региональной этномузыкологии входит не только исследование одной отдельно взятой культуры: каждую из них следует рассматривать в историческом контексте региона.

Примечания

- 1 Бояркина Л. Б., Бояркин Н. И. Музыкознание Волго-Уралья: О некоторых современных направлениях и проблематике исследований // Музыка композиторов Поволжья и Приуралья: Наука, творчество, образование: Материалы науч.-практ. конф. — Саранск, 2005. — С. 3–22; Кондратьев М. Г. Проблемы этномузыковедческой компаративистики Поволжья / Там же. — С. 22–34.
- 2 Народы Поволжья и Приуралья: Историко-этнографические очерки. — М.: Наука, 1985; Кузеев Р. Г. Народы Среднего Поволжья и Южного Урала: Этногенетический взгляд на историю. — М.: Наука, 1992.
- 3 Закиев М. З. К изучению проблемы возникновения и развития волго-камского языкового союза // Сущность, развитие и функции языка. — М., 1987. — С. 176–182; Ахметьянов Р. Г. Татарский язык в Волго-Камском языковом союзе: Дис. на соиск. уч. ст. д-ра филол. наук. — Казань, 1993.
- 4 Ахметьянов Р. Г. Общая лексика духовной культуры народов Среднего Поволжья. — М., 1981; Ахметьянов Р. Г. Общая лексика материальной культуры народов Среднего Поволжья. — М., 1989.
- 5 Альмеева Н. Ю. Песенная культура татар-крышен: жанровая система и многоголосие: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — Л., 1986. — С. 4; Кондратьев М. Г. Музыкальная культура чувашей как часть Волго-Уральской музыкальной цивилизации // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Вып. V: Межнациональное пространство художественной культуры. —

- Чебоксары, 2003. — С. 233–248; Кондратьев М. Г. К понятию Волго-Уральской музыкальной цивилизации // Теоретические концепции XX века: Итоги и перспективы отечественной музыкальной науки: Материалы Всероссийской науч. конф. — Новосибирск, 2000. — С. 320–329.
- 6 Альмеева Н. Ю. Проблемы этнической идентичности обрядового мелоса в контактной зоне Волго-Камья (финно-угры и тюрки) // Материалы II Всероссийского конгресса фольклористов. — М., 2010. (В печати).
 - 7 Рыбаков С. Г. О народных песнях татар, башкир и тептярей // Живая старина. — СПб., 1894. — Вып. 3–4. С. 325–364; Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман, с очерком их быта. — СПб., 1897. — 330 с.
 - 8 Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края: Мелодии ногайских и оренбургских татар. — Казань, 1895, 1897; Мошков В. А. Мелодии астраханских и оренбургских ногайцев и киргиз. — Казань, 1901.
 - 9 Трубецкой Н. С. К структуре мордовских мелодий // Трубецкой Н. С. Избранные труды по филологии. — М., 1987. — С. 391–406.
 - 10 См. обзоры по истории этномузыкологии мордовской: Бояркин Н. И., Бояркина Л. Б. Народная музыка // Мордва: Очерки по истории, этнографии и культуре мордовского народа. — Саранск, 2004. — С. 713–720; марийской: Герасимов О. М. Элнет кундемын поянлыкше: Музыкальный фольклор елабужских мари: Сокровища стороны Элнет: Сборник песен и инструментальных наигрышей с аналитическим материалом. — Йошкар-Ола, 1997. — С. 10–32; татарской: Нигмедзянов М. Н. Татарская народная музыка. — Казань, 2003. — С. 5–26; Исхакова-Вамба Р. А. Татарское народное музыкальное творчество (Традиционный фольклор). — Казань, 1997. — С. 3–10; удмуртской: Голубкова А. Н., Чуракова Р. А. Музыкальная культура Удмуртии: Учеб. пособие. — Ижевск, 2004. — С. 309–320 (Глава XII. О собирании и исследовании удмуртского фольклора); башкирской: Атанова Л. П. Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора. — Уфа, 1992. — 192 с.
 - 11 Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. — М., 1966. — 79 с.; Кодань Э. Венгерская народная музыка. — Будапешт, 1961 (на русск. яз.).
 - 12 Cheremis folk songs. — Budapest, 1971. (Марийские народные песни / Сост. Л. Викар и Г. Березки; вступ. ст. и комм. на англ. яз. — Будапешт, 1971. — 544 с.: с фот.); Chuvash folk songs. — Budapest, 1979. (Чувашские народные песни / Сост. Л. Викар и Г. Березки; вступ. ст. и комм. на англ. яз. — Будапешт, 1979. — 580 с: с фот.); Votyak folk songs. — Budapest, 1989. (Удмуртские народные песни / Сост. Л. Викар и Г. Березки; вступ. ст. и комм. на англ. яз. — Будапешт, 1989. — 522 с.: с фот.); Tatar folk songs. — Budapest, 1990. (Татарские народные песни / Сост. Л. Викар и Г. Березки; вступ. ст. и комм. на англ. яз. — Будапешт, 1989. — 507 с.: с фот.).

- 13 Консультации и обучение представителей региональной этномузыкалогии (О. М. Герасимов, М. Н. Нигмедзянов, Р. А. Исакова-Вамба, Р. Г. Сулейманов, М. Г. Кондратьев, Н. И. Бояркин, Л. Б. Бояркина, Ф. Х. Камаев, Р. А. Чуракова, М. Г. Хрущёва, Н. Ю. Альмеева, И. М. Нуриева, Н. М. Шарифуллина, А. А. Осипов, Э. Р. Каюмова) в аспирантурах Московской и Ленинградской государственных консерваторий, Академии музыки имени Гнесиных, сектора фольклора Российского института истории искусств (он же ЛГИТМиК).
- 14 Гиппиус Е. В., Эвальд Э. В. Удмуртские народные песни: Тексты и исследования. – Ижевск, 1989. (Серия «Памятники культуры: Фольклорное наследие»); Земцовский И. И. Кыпчаки и булгары в евразийской музыкальной культуре (Музыка в этнической истории) // Проблемы этногенеза народов Волго-Камского региона в свете данных фольклористики: Материалы научного семинара 16–20 сентября 1989 г. – Астрахань, 1989. – С. 34–47; Земцовский И. И. Музыка устной традиции мордвы: Памятники и проблемы // Фольклор в творчестве мордовских писателей и композиторов. – Саранск, 1986. – С. 5–21. (Труды НИИЯЛИЭ при СМ Мордовской АССР. Вып. 86).
- 15 Лебединский Л. Н. Башкирские народные песни и наигрыши. – 2-е изд., испр. и доп. / Ред.-сост. сборника, автор фонозаписей и фоноврасшифровок музыкальных и поэтических текстов башкирских народных песен, а также переводов, вступ. ст. и комм. Л. Н. Лебединский. – М., 1965; Коукаль В. Мари калык муро / Ред. Ф. А. Рубцов. – Л.; М., 1951; Хрущёва М. Г. Песенно-обрядовая традиция удмуртов в контексте этнической культуры (музыкально-этнографические очерки). – Астрахань, 2008. – 344 с.
- 16 Исакова-Вамба Р. А. Татарские народные песни (нотный сборник). – М., 1981; Песни низовых чуваш: В 2 кн. / Сост. М. Г. Кондратьев. – Чебоксары, 1981–1982; Песни средненизовых чуваш / Сост. М. Г. Кондратьев. – Чебоксары, 1993; Герасимов О. М. Элнет кундемын поянлыкыше: Музыкальный фольклор елабужских мари...; Герасимов О. М. Курмызак олык: Музыкальная этнография агрызских мари. – Йошкар-Ола, 1999; Башкирское народное музыкальное искусство. Т. IX. Ч. 1: Песни северо-восточных башкир (локальные особенности жанровой системы) / Сост. Р. Сулейманов. – Уфа, 2005; Башкирское народное музыкальное искусство. Т. X. Ч. 1: Песни юго-западных башкир (локальные особенности жанровой системы) / Сост. Р. Сулейманов. – Уфа, 2005.
- 17 Песни татар-кряшен. Вып. 1: Пестречинская (примёшинская) группа: Нотное издание / Полевые звукозаписи, нотировки, вступ. ст., комм., переводы текстов песен и рассказов этнофоров Н. Ю. Альмеевой. – СПб.; Казань, 2007; Песни астраханских татар / Сост. и нот. транскр. Е. М. Смирновой и Н. Г. Гайнуллиной. – Казань, 2007. (Памятники татарского народного музыкально-поэтического творчества. Вып. 1).

- 18 Памятники мордовского народного музыкального искусства. Т. 1: Мокшанские приуроченные песни и плачи Мокши и Инсара. – Саранск, 1981; Памятники мордовского народного музыкального искусства. Т. 2: Мокшанские неприуроченные долгие песни междуречья Мокши и Инсара. – Саранск, 1984; Памятники мордовского народного музыкального искусства. Т. 3: Эрзянские приуроченные песни и плачи Заволжья / Под ред. Е. В. Гиппиуса; сост. Н. И. Бояркин. – Саранск: Мордовское книжное изд-во, 1988; Удмуртский фольклор: Нотный сборник: Песни южных удмуртов / Сост. Е. Б. Бойкова, Т. Г. Владыкина. – Ижевск, 1992. – Вып. I; Удмуртский фольклор: Нотный сборник: Песни завятских удмуртов / Сост. И. М. Нуриева. – Ижевск, 1995. – Вып. I; Удмуртский фольклор: Нотный сборник: Песни северных удмуртов / Сост. М. Г. Ходырева. – Ижевск, 1996. – Вып. I; Удмуртский фольклор: Нотный сборник: Песни южных удмуртов / Сост. Р. А. Чуракова. – Ижевск, 1999. – Вып. II; Удмуртский фольклор: Нотный сборник: Хороводно-игровые и плясовые песни / Сост. Л. Н. Долганова. – Ижевск, 2000; Песни татар-кряшен. Вып. 1: Пестречинская (примёшинская) группа...
- 19 Нигмедзянов М. Н. Татарские народные песни: Нотный сборник. – М., 1970; Нигъмәтжанов М. Н. Татар халык жырлары (Татарские народные песни): Нотный сборник. – Казань, 1976; Нигмедзянов М. Н. Татарские народные песни: Нотный сборник. – Казань, 1984; Викар Л. Указ. соч. (см. примечание 12).
- 20 Чувашские народные песни: 620 песен и мелодий, записанных от Г. Фёдорова. – Чебоксары, 1969; Сайдашева З. Н., Ярми Х. Татарско-мишарские песни. – М., 1979. («Из коллекции фольклориста»). – В сборнике помещены напевы, записанные от Хафиза Ишмамеева и Абдуллы Кротова. Чувашские народные песни, напетые Ираидой Вдовиной / Сост. А. А. Осипов. – Чебоксары, 1985; Песни татарской Каргалы / Сост. и ред. нот. транскр., вступ. ст. и комм. Е. М. Смирновой. – Казань, 2007. (Памятники татарского народного музыкально-поэтического творчества. Вып. 2).
- 21 Исхакова-Вамба Р. А. Уен жырлары һәм бию көйләре (Игровые песни и танцевальные мелодии). – Пермь, 1994; Баит «Сак-Сок» / Сост., автор науч. комм. и таблиц композитор Ш. Шарифуллин. – Казань, 1999; Башкирские народные протяжные песни / Сост. Л. Сальманова. – Уфа, 2007.
- 22 Башкорт халык музыка сәнгәте. Т. 1: Эпические песни и напевы / Сост. Р. Сулейманов. – Уфа, 2001; Башкорт халык музыка сәнгәте. Т. 2: Лирические песни и напевы / Сост. Р. Сулейманов. – Уфа, 2002; Башкорт халык музыка сәнгәте. Т. 3: Лирико-драматические песни и напевы / Сост. Р. Сулейманов. – Уфа, 2005; Башкирское народное музыкальное искусство. Т. IX. Ч. 1: Песни северо-восточных башкир (локальные особенности жанровой системы) / Сост. Р. Сулейманов. – Уфа, 2005; Баш-

- кирское народное музыкальное искусство. Т. X. Ч. 1: Песни юго-западных башкир (локальные особенности жанровой системы) / Сост. Р. Сулейманов. — Уфа, 2005.
- 23 Разумеется, речь идёт о состоянии традиционных обществ рубежа XIX и XX веков. Аймак имел места поселений, пастбища и сенокосные угодья. См.: Руденко С. И. Башкиры: Историко-этнографические очерки. — М.; Л.: Наука, 1955.
 - 24 Бояркин Н. И. Мордовское народное музыкальное искусство. — Саранск, 1983; Бояркина Л. Б. Календарные и круговые песни эрзянских переселенцев среднего Заволжья (жанры, функции, музыкально-стилевые особенности) // Современное песенное искусство мордвы. — Саранск, 1984. — С. 78–110. (Труды НИИЯЛИИЭ при СМ Мордовской АССР. Вып. 74).
 - 25 Герасимов О. М. Указ. сочинения. (см. примечание 16).
 - 26 Нуриева И. М. Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: Проблемы культурного контекста и традиционного мышления. — Ижевск, 1999; Хрущёва М. Г. Удмуртская обрядовая песенность. — М., 2001; Чуракова Р. А. Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях. — Ижевск, 2002. — С. 124–175.
 - 27 Нигмедзянов М. Н. Народные песни волжских татар: Исследование. — М., 1982; Альмеева Н. Ю. Песенная культура татар-кряшен: жанровая система и многоголосие...
 - 28 Кондратьев М. Г. Музыкальные особенности народной песни // Чувашская народная поэзия. — Чебоксары, 1990. (Труды ЧНИИЯЛИИЭ при СМ ЧАССР); Осипов А. А. Чувашская свадьба: Обряд и музыка свадьбы вирьял: Монографическое исследование. — Чебоксары, 2007.
 - 29 Лебединский Л. Н. Башкирские народные песни и наигрыши...; Сулейманов Р. С. Жемчужины народного творчества Урала. — Уфа, 1995. (С нотным приложением); Сальманова Л. К. О ритуальной функции причитаний невесты в башкирской традиционной свадьбе // Вестник Челябинского государственного университета. — Челябинск, 2009. — № 22. С. 103–107.
 - 30 Бояркина Л. Б. Гетерофония в календарных и семейно-обрядовых эрзя-мордовских народных песнях // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров / Ред. И. Рюйтел. — Таллин, 1986. — С. 268–283; Альмеева Н. Ю. Календарное пение татар-кряшен и его роль в этнокультурологических реконструкциях // Языки, духовная культура и история тюрков: Традиции и современность: Тр. международной конф. (июнь 1992 года): В 3 т. — Казань, 1997. — Т. 2. С. 187–190; Альмеева Н. Ю. Звуковой реликт Среднего Поволжья // Голос в культуре: Артикуляция и тембр. — СПб., 2007. — С. 52–63; Нуриева И. М. Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов...

- 31 Нуриева И. М. Удмуртская традиционная музыка и мифология // Удмуртская мифология / Под ред. В. Е. Владыкина. – Ижевск, 2003. – С. 67–83.
- 32 Бояркина Л. Б. Вокальная диафония эрзянской свадьбы // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов / Ред. И. Рюйтел. – Таллин, 1986. – С. 48–55; Бояркина Л. Б. Гетерофония в календарных и семейно-обрядовых эрзя-мордовских народных песнях...; Бояркина Л. Б. О мордовском многоголосии и некоторых подходах к изучению его ареальной специфики // Финно-угорское многоголосие в контексте других музыкальных культур / Ред. Т. Оямаа, Ж. Пяртлас. – Тарту: Эстонский Литературный музей, Эстонская Академия музыки и театра, 2008. С. 79–93. [Резюме на английском и эстонском языках]. (Tõid etnomusikoloogia alalt 5 [Труды по этномузыкологии 5]).
- 33 Бояркина Л. Б. Указ. соч. (см. сноску 32); Лобанов М. А. Контрастная полифония в мордовско-эрзянских свадебных причитаниях // Фольклор и современная духовная культура финно-угров: Материалы науч. симпозиума (Саранск, 17–18 июня 1992 г.) / Отв. ред. Н. И. Бояркин. – Саранск, 1993. – С. 90–103; Сырескин А. И., Старостина Т. А. О некоторых композиционных особенностях свадебных песен теньгушевской мордвы // Проблемы композиции народной песни / Сост. Т. А. Старостина – М., 1997. – С. 127–134: с нот. (Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. 10); Старостина Т. А. К вопросу о «бурдонной полифонии» (О некоторых парадоксальных свойствах мокша-мордовского многоголосия) // Там же. С. 135–152; Лобанов М. А. Традиционные напевы южносибирской мордвы (песни, причитания) // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Н. И. Бояркин. – Саранск, 2008. – С. 343–352. (Нот. прил. с. 353–393); Альмеева Н. Ю. Гетерофонная фактура (опыт анализа многоголосного архаического пения татар-кряшен) // Судьбы народной культуры: Сб. ст. и материалов памяти Ларисы Ивлевой. – СПб., 1998. – С. 195–219: с нот.; Мамаева М. Н. Полифония в марийской музыке: Монография. – Йошкар-Ола, 2004. – С. 12–49 (Глава 1. Предпосылки полифонии в марийском фольклоре).
- 34 Герасимов О. М. Принципы образования многоголосной фактуры народных песен мари // Вопросы народного многоголосия: Тезисы докладов республиканской научной конференции (Боржоми, 10–15 ноября 1986 г.). – Тбилиси, 1986. – С. 17–18; Ходырева М. Г. К изучению многоголосия обрядовых напевов северных удмуртов // Специфика жанров удмуртского фольклора. – Ижевск, 1990. – С. 114–127. (Труды УДНИИЯЛИ УрО АН СССР).
- 35 Сулейманов Р. С. Жемчужины народного творчества Урала. – Уфа, 1995. (С нотным приложением); Галимуллина Р. Т. Башкирская протяж-

- ная песня: Юго-восточная традиция: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — Казань, 2002; Башкирские народные протяжные песни / Сост. Л. Сальманова. — Уфа, 2007.
- 36 После принятия ислама Волжской Булгарией (922 год). См.: Ислам и мусульманская культура в Среднем Поволжье: История и современность. — Казань, 2006.
 - 37 После падения Казанского ханства (1552 год), присоединения края к Московской Руси и в результате активной миссионерской деятельности русской православной церкви. См.: Можаровский А. Изложение хода миссионерского дела по просвещению казанских инородцев с 1552 по 1867 годы. — М., 1880.
 - 38 В ряду немногочисленных исследований, появившихся в перестроечные годы, см.: Сайфуллина Г. Р. Музыка священного слова: Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре. — Казань, 1999; Ильясова А. Т. Церковно-певческая практика татар-кряшен: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — Казань, 2008.
 - 39 См. соответствующие разделы в сборниках: Нигъмәтжанов М. Н. Татар халык жырлары (Татарские народные песни). — Казань, 1976; Нигмедзянов М. Н. Татарские народные песни. — Казань, 1984.
 - 40 Хуснуллин К. М. Мөнәжәтләр һәм бәетләр (Мунажаты и байты). — Казань, 2001.
 - 41 Хоровые церковные песнопения на чувашском языке. — Казань, 1887; Хоровые церковные песнопения на татарском языке. — Казань, 1889; Употребительнейшие церковные песнопения: На восточно-черемисском наречии. — Казань, 1892.
 - 42 Альмеева Н. Ю. Песенная традиция пестречинских кряшен (бассейн реки Мёши) // Этномузыковедение Поволжья и Урала: Сб. науч. тр. — Ижевск, УИИЯЛ УрО РАН, 2002. — С. 104; Песни татар-кряшен. Вып. 1: Пестречинская (примёшинская) группа / Полевые звукозаписи, нотировки, вступ. ст., комм., переводы текстов песен и рассказов этнофоров Н. Ю. Альмеевой. — СПб.; Казань, 2007. — С. 92–94; Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. — Ижевск, 2004. — Вып. II. С. 48–51. (Серия «Удмуртский фольклор»).
 - 43 Гиппиус Е. В., Эвальд Э. В. Удмуртские народные песни: Тексты и исследования...
 - 44 Кондратьев М. Г. О ритме чувашской народной песни: К проблеме квантитативности в народной музыке. — М., 1990; Смирнова Е. М. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья. — Казань, 2008.
 - 45 Нуриева И. М. Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов...
 - 46 Герасимов О. М. К постановке вопроса об этномузыкальных связях елабужских мари и кряшен // Финно-угорский музыкальный фольклор и

- взаимосвязи с соседними культурами. – Таллин, 1980. – С. 267–274; Кондратьев М. Г. О некоторых параллелях между чувашскими и марийскими народными песнями // Там же. С. 276–284; Кондратьев М. Г. О чувашско-удмуртских этномузыкальных параллелях // Этническая культура чувашей (вопросы генезиса и эволюции). – Чебоксары, 1990. – С. 72–104; Кондратьев М. Г. О чувашско-татарских этномузыкальных параллелях (введение в проблематику) // Из наследия художественной культуры Чувашии. – Чебоксары, 1991. – С. 3–61; Кондратьев М. Г. Музыкальный фольклор молькеевских кряшен в свете чувашских параллелей // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. – Чебоксары, 1997. – Вып. III. С. 29–69; Альмеева Н. Ю. Многоголосие татар-кряшен в этнокультурном контексте Волго-Камского региона (обрядовое пение, гетерофония) // Финно-угорское многоголосие в контексте других музыкальных культур / Ред. Т. Оямаа, Ж. Пяртлас. – Тарту: Эстонский Литературный музей, Эстонская Академия музыки и театра, 2008. – С. 79–93. [Резюме на английском и эстонском языках]. (Tõid etnomusikoloogia alalt 5 [Труды по этномузыкологии 5]).
- 47 Бояркина Л. Б. Эрзя-мордовское песенное искусство Среднего Заволжья и его взаимосвязи с традиционной русской песней: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. – Л., 1985; Гилярова Н. Н. Календарная песенность Пензенского края (к вопросу о взаимодействии песенных культур) // Музыка устной традиции: Материалы Международных научных конференций памяти А. В. Рудневой. – М., 1999. – С. 91–101; Гилярова Н. Н., Морозов И. А. Опыт комплексного обследования местной традиции: Шацкий этнодиалектный словарь // Там же. С. 200–219.
 - 48 Шаховской А. П. Русская песня в традиционной культуре бесермян. – Глазов: Общество бесермянского народа, 1992.
 - 49 Земцовский И. И. Славяно-финно-угорский причётный мелос: теоретические аспекты проблемы // Земцовский И. И. Из мира устных традиций: Заметки впрок. (К 70-летию И. И. Земцовского). – СПб., 2006. – С. 147–160.
 - 50 Бражник Л. В. Ангемитоника в модальных и тональных системах: На примере тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья. – Казань, 2002. – 283 с.
 - 51 Нигмедзянов М. Н. К характеристике жанров татарских народных песен // Музыка и современность (актуальные вопросы татарской музыки). – Казань, 1980. – С. 98–116; Альмеева Н. Ю. Жанровая система и этномузыкальный диалект: К проблеме классификации явлений татарской музыки устной традиции // Искусство устной традиции: Историческая морфология: Сб. статей, посвященный 60-летию И. И. Земцовского / Ред.-сост. Н. Ю. Альмеева. – СПб., 2002. – С. 132–146.

- ⁵² Проблемы этногенеза народов Волго-Камского региона в свете данных фольклористики: Материалы научного семинара 16–20 сентября 1989 г. – Астрахань, 1989.
- ⁵³ Альмеева Н. Ю. Песенная культура татар-кряшен: жанровая система и многоголосие...; Альмеева Н. Ю. «Культурные слои» традиционного музыкального сознания (исламо-христианское пограничье в Среднем Поволжье и татарский песенный фольклор) // Записки восточного отделения Российского археологического общества (ЗВОРАО): Новая серия. – СПб., 2002. – Том I (XXVI). С. 25–34; Кондратьев М. Г. О типологии ритмической вариантности/формульности в песенных традициях народов Поволжья и Приуралья // Искусство устной традиции: Историческая морфология: Сб. ст., посвященный 60-летию И. И. Земцовского / Ред.-сост. Н. Ю. Альмеева. – СПб., 2002. – С. 204–215.

Список сокращений

УИИЯЛ УрО РАН – Удмуртский институт истории, языка и литературы Уральского отделения Российской Академии наук.

НИИЯЛИЭ при СМ Мордовской АССР – Научно-исследовательский институт языка, литературы, истории и экономики при Совете министров Мордовской Автономной Советской Социалистической республики.

ЧНИИЯЛИЭ при СМ ЧАССР – Чувашский институт языка, литературы, истории и экономики при Совете министров Чувашской Автономной Советской Социалистической республики.

Современные проблемы изучения казахской традиционной песни

Первоначально роль музыки в обряде выполняло просто *извлечение звука (бренчание, крик, вопль)*, назначение которого — «достижение» иного мира и пространства¹. Но именно в связи с тем, что поэтический и музыкальный компоненты ритуала обладают особой природой, они должны быть структурированы. Сохранение обрядовых песен неизменными или почти не подвергающимися изменению, в свою очередь, обусловлено их функцией.

Сказанное позволяет объяснить природу так называемых «формульных» напевов — когда в различных ситуациях, в обрядовых и не-обрядовых жанрах используются одни и те же напевы, причём не всегда обрядовые. И. В. Мациевский пишет: «Одним наигрышем гущулы встречают и восход солнца, и начало колядования; под один марш полешуки приветствуют свадебных гостей и завершают многие ритуалы»². Это означает, что в народной культуре, где существуют формульные напевы, до сих пор сильна память об основной — сакральной, медиативной их функции, несмотря на то, что уже произошёл процесс жанровой дифференциации.

В этом контексте становится понятным преобладание моментов точной или почти точной повторности звуков и небольших интонационных комплексов во всех сохранившихся фрагментах обрядового инструментального музицирования³, в архаических инструментальных и вокально-инструментальных жанрах и формах традиционной культуры — горловом пении алтайцев, тувинцев и хакасов, кюях для шанкобыза⁴ или кюях для сыбызгы монгольских казахов, обрядовое происхождение которых несомненно. Очевидно при ближайшем рассмотрении, что во всех нотированных образцах этой музыки варьируется некая универсальная звуковая основа⁵, в отношении которой важно лишь *повторение* звучания, а не музыкальное развитие или движение. Исходное назначение звука — «соединение миров», и в этом качестве он существует до тех пор, пока таким образом осмысливается в культуре. Но и потом, когда появляются развитые, сложные музыкальные композиции, *назначение звуков в традиционной*

музыке остаётся неизменным — медиативным. Подчеркнём, что не-иссякаемая сакральность традиционной музыки очевидна не только носителям этой культуры.

Структурирование музыкального и поэтического/вербального компонентов в обряде — функциональная необходимость. Оно способствует сохранению и трансляции музыки обряда через время и пространство. Вместе с тем, структурирование музыкального и словесного компонентов ведёт к мобилизации заложенных в синкретичном единстве прамузыки и праслова потенциалов развития, роста. Процессы стабилизации и внутреннего, подспудного развития протекают одновременно. Возможно, эта амбивалентность обрядового мелоса обуславливается тем, что он функционирует в традиционной культуре совместно с необрядовым музицированием. Обрядовые напевы взаимодействуют с бытовыми жанрами. Те, в свою очередь, в иных функциональных условиях (не в жёстких рамках обряда, а в традициях бытового общения, как в кара олен⁶) развиваются в сторону «раскрепощения» музыки и поэзии.

Значение обрядового фольклора не только в том, что он «кодирует» изначальные смыслы жизни и культуры, но и в том, что он находится у истоков формирования языковых систем, в том числе и музыкального языка. В обрядовом фольклоре формируются основные начала музыкального мышления и языка народа, создаются предпосылки для собственно музыкального развёртывания/развития. Вряд ли можно категорически утверждать, что те или иные обрядовые песни представляют собой самые ранние музыкальные проявления этого мышления. Но тот факт, что ритуальные песни должны исполняться только в обрядовых ситуациях, способствовал сохранению ритуальных напевов как элементов древнейшего состояния мышления, включённого в синкретический контекст формирующегося языка.

Процесс возникновения и развития музыки, рождающейся в этом синкретическом единстве, мог бы быть рассмотрен с позиций музыковедения, но не в рамках традиционного понятия «музыкально-выразительные средства». На наш взгляд, в данном случае предпочтительней обращение к категориям музыкального мышления и языка. В связи с этим необходимо рассмотреть методологические основания для применения этих весьма дискуссионных понятий и терминов.

Дискуссия о музыкальном языке и его семиотическом статусе продолжается (то затухая, то вновь разгораясь) вот уже почти четыре де-

сятилетия. Библиография или перечисление работ о музыкальном языке могли бы составить целую брошюру⁷. Не останавливаясь на всех аспектах дискуссии, выделим самые существенные, которые как раз и порождают, на наш взгляд, непримиримость между оппонентами.

Первый вопрос: можно ли считать музыкальный язык семиотической системой? Несмотря на парадоксальность такой постановки вопроса, само его существование указывает на важнейший момент — трудность, в отличие от вербального языка, выделения основной единицы — музыкального знака. В вербальном/словесном языке таких сложностей нет, знак — это слово. В музыкальном языке никто из теоретиков музыки не решается выделить соответствующую слову «синтагму» или «сему». Как справедливо отмечает М. Ш. Бонфельд в статье «Музыка: язык или речь?», «окончательное решение указанных проблем столкнулось с двумя принципиальными трудностями: отсутствием в музыке дискретных (отграниченных от контекста) знаковых образований и невозможностью в связи с этим выделения музыкальных единиц, которые, подобно словам в вербальном языке, обладали бы устойчивым ядром значений, только уточняющимся в любом из возможных реальных контекстов»⁸.

Второй момент, связанный со сложностью определения музыки как языка, обуславливается обобщённостью, символичностью или абстрактностью так называемой «серьёзной» музыки. Речь, в основном, идёт о европейской музыке конца XIX и XX веков. Не всегда ясна картина конкретного содержания серьёзной музыки — в некоторых случаях она слишком оторвана от живых понятных интонаций, она как бы и не стремится к тому, чтобы быть понятной. В этой музыке в силу определённых культурно-исторических причин «удельный вес» коммуникативных качеств уменьшается. Наверное, неразрешимость этого противоречия (язык существует для коммуникации, а в академической музыке коммуникативность уходит на второй план) как раз и заставляет теоретиков отказаться от того, чтобы рассматривать музыку как язык⁹.

Действительно, существует громадная дистанция между теми музыкальными произведениями, которые буквально «идут» вслед за словом или звукоподражанием, и теми, где действует сложная логика композиционного становления. В отношении казахской традиционной музыки много раз указывалось на то, что музыкальные интонации-фразы могут быть «подтекстованы» или буквально передавать звуча-

ние слов — «Балаң өлді, Жошы хан» в кюе «Аксак кулан» или «Са-лық өлген» у Даулеткерей¹⁰. Между тем, в той же казахской традиционной музыке — как в народно-профессиональной песне (песни «Корлан» Естая или «Кызыл бидай»), так и в авторском инструментальном творчестве («Жигер» Даулеткерей или «Торемурат» Курмангазы) — существуют сложные композиционные структуры, которые не могут быть поняты или адекватно восприняты человеком, не знающим казахского устно-профессионального музыкального языка.

Для восприятия и, соответственно, понимания какого-либо музыкального произведения необходимо, чтобы у создателя, исполнителя и слушателя было общее основание — единый музыкальный язык. Как пишет М. Г. Арановский, «если исходить из того, что восприятие музыки есть процесс общения между автором и слушателем, а их взаимопонимание принять за норму, то отсюда с неизбежностью вытекает, что “язык”, на котором написано музыкальное произведение, должен быть известен слушателю, в противном случае оно не будет понято»¹¹.

В настоящей статье мы намерены обозначить положения, которые могли бы способствовать раскрытию этих сложных, подчас не поддающихся решению проблем.

Начнём с общеизвестных и неоспоримых истин — с того, что музыкальное мышление оперирует языком или выражает себя при помощи языка. Язык (в том числе и музыкальный) представляет собой совокупность слов («интонационный словарь», например), обладающих определённым смыслом, и правил их применения (семантика и синтаксис)¹². Язык используется в различных жанрах и имеет разные сферы применения. До сих пор всё, о чём мы упомянули, имело отношение как к вербальному, так и к музыкальному языку, и не вызывало возражений.

Сложности в изучении музыкального языка начинаются при попытке буквально «расшифровать» любой текст. В европейской музыке такие попытки осуществлялись неоднократно. М. Г. Арановский пишет: «Конкретные значащие единицы образуются только в границах данного текста и поэтому их семантика носит контекстуальный характер (реляционный момент). Собственно же знаковые структуры (в строгом смысле) встречаются в музыкальном языке в виде исключения»¹³.

Выяснение вопроса коммуникабельности музыкального искусства и попытки выявить единые теоретические основания для изучения му-

зыкального языка в каком-то смысле зашли в тупик¹⁴. По нашему мнению, это происходит потому, что при изучении музыкального языка и постановке теоретических вопросов исследователи, как правило, не только не обращают внимания на то, в каком состоянии он находится, но и на какой исторической стадии он пребывает. Восприятие музыкального языка как вневременной, внеисторической данности, неизменной, застывшей схемы отнюдь не способствует успеху.

Суть нашего положения заключается в том, что мы предлагаем рассматривать в каждом случае конкретное историческое и социальное состояние музыкального языка. Можно выделить несколько вариантов состояния языка, которые мы наблюдаем в истории музыкальной культуры:

1. Праформа музыкального языка, когда существуют лишь предпосылки для его возникновения. Звуки наличествуют, но пока они ещё не являются «словами» с конкретными значениями. Это формульные напевы или стили артикулирования (вне жанровой системы). Соответственно, отсутствуют конкретная языковая семантика и синтаксис. Синкретическая знаковая система, как в зародыше, содержит в себе потенции языков искусства и, как правило, применяется в обряде.

2. Как и вербальный язык, музыкальный может находиться в состоянии, когда на нём говорят, общаются с его помощью. Такой музыкальный язык используется для прикладных целей, в быту (как бытовые песни типа кара олен, «песни-письма», назидательные песни, детский фольклор и прочее). В момент, когда музыкальный язык используется для художественного творчества, появляется язык искусства — то, что называется «вторичной моделирующей системой» (Ю. Лотман), а именно — язык профессионального творчества. Надо иметь в виду, что состояние живого языка подразумевает устный компонент, по которому и судят о его жизнеспособности.

3. В противоположность этому можно себе представить состояние музыкального языка, на котором уже не говорят, не общаются, не используют его для прикладных целей, но применяют только для создания определённых текстов (произведений искусства), понятных для посвящённых (знатоков этого особого языка). В данном случае коммуникативность приближается к нулю. Такой язык имеет только письменную форму. Чаще всего подобное состояние музыкального языка можно наблюдать в тех регионах, куда он был экспортирован (как в случае с европейским музыкальным языком).

4. В истории культуры можно найти также и музыкальные языки, которые не используются даже для зашифрованных посланий — это мёртвые языки, известные только редким специалистам.

5. По аналогии с вербальным языком можно представить состояние музыкального языка, которое соотносится с жаргоном или слэнгом — упрощённое, огрублённое, но незаменимое, выразительное и понятное в породившей его среде. Совершенно очевидны признаки этого состояния языка в области популярной, массовой музыки.

Мы не претендуем на исчерпывающее описание различных типов языков и характеристику всех возможных исторических форм. В данном случае важна сама постановка проблемы. Так, например, существует громадное количество *живых музыкальных языков*, так же как и вербальных, и их состояние — развитость, сложность, простота — нуждается в каждом конкретном случае в углублённом исследовании. В языке собственно музыкального искусства всё имеет особое значение и каждая деталь наделена семантикой. Смыслом наполнены не только какие-то интонационные образования, но и сами структуры, и даже их соотношение.

На наш взгляд, сложности и противоречия в изучении языка музыки объясняются тем, что при определении специфики музыки привлекается лишь одна культурно-историческая её форма — европейское письменное профессиональное композиторское творчество, причём только с конца XIX века. Историческое движение и различные состояния музыкального языка не учитываются, и потому выведение музыкально-языковых универсалий невозможно в принципе. Подход к анализу, учитывающий состояние музыкальных языков, поможет установить важные для этих культур качества народного и композиторского творчества.

Возвращаясь к теме казахской традиционной культуры, необходимо отметить, что формирование *музыкального языка народно-профессиональной песни*, её ладо-мелодический арсенал связаны как с обрядовым пластом культуры, так и с бытовыми песенными жанрами.

Вопрос связи древнейшего слоя музыкального фольклора — обрядовых песен — с теми пластами, которые более подвержены изменениям, со всеми другими жанрами и традициями музицирования чрезвычайно важен. В свою очередь, течение жизни оформляется в традиционной культуре музыкально, но не вообще — абстрактно и бесформенно, а в рамках определённых традиций и жанров. Именно

так протекает процесс формирования музыкального языка. В особенности это касается бытового фольклора, связанного с повседневной жизнью. Фактически невозможно провести грань между сакральным и несакральным в народной культуре. Всё, что в ней есть, несёт в себе печать соединения вечного и сиюминутного, священного и профанного...

Процесс развития традиционной музыкальной культуры происходил в конкретном культурно-историческом пространстве, в определённых социальных и культурных рамках. Рост собственно музыки, музыкально-языковых средств традиционной культуры начинался в тех жанровых условиях, которые давали для этого возможности. Так, например, в казахской песенной культуре это жанр *массовых лирических песен кара олен*, которые исполнялись прилюдно и подразумевали личное творческое участие каждого. Этот жанр давал возможность на основе всем известных правил проявить и развивать среднее или недюжинное поэтическое и музыкальное дарование. Во всех регионах казахской традиционной культуры именно народная массовая лирическая песня кара олен становилась основой или фундаментом для формирования народно-профессиональной песенной традиции – высшего музыкально-творческого достижения традиционной культуры.

В народно-профессиональном песенном искусстве происходит переакцентировка духовных ценностей, музыка обретает самостоятельность и становится главным стержнем творчества, концентрирующим в себе развитие музыкальности народа. В то же время музыка продолжает оставаться по своей сути священнодействием, так как свойство сакральности, как уже было отмечено, присуще традиционной культуре по определению.

Профессионализация коснулась и такой заповедной сферы культуры, как эпос. Музыка эпоса стала отличительным знаком каждой региональной эпической традиции – как на западе Казахстана, где сохранилось наследие Ногайлинского союза племён, так и на юго-западе, веками сохранявшем традиции Огузского государства. Этот эпический стиль испытал на себе воздействие языковых (произносительных) традиций и музыкального оформления молитвенного пения (азан¹⁵, чтение Корана) арабо-мусульманской культуры. В эпических народно-профессиональных традициях профессионализм народных сказителей позволяет выстраивать сложные и масштабные музыкальные композиции, которые подчинены не музыке как самостоятельно-

му и самодостаточному виду творчества, а моменту контакта между миром людей и миром предков и эпических героев. Вокальное и инструментальное исполнительство эпоса используется для более высокой цели — достижения связи с Универсумом. Понимание же Универсума заложено в народной культуре изначально¹⁶.

Но, прежде всего, такое усложнение и богатство музыкального выражения возможно в том случае, когда до появления профессионального искусства в культуре уже существовала система жанров и произошла жанровая дифференциация, то есть ладовые, мелодические, ритмические средства закрепились за музыкальным комплексом в связи с функцией напева. В то же время, вполне вероятно, что ещё до формирования песенной жанровой системы могли появиться определённые стили пения (как в якутской культуре), обращённые к различным адресатам — богествам Верхнего или духам Нижнего миров.

Таким образом, одним из теоретических направлений нашего исследования является следующее: музыкальный язык формируется от недифференцированности, синкретизма (ритуальный звук как «канал» между мирами, формульные напевы) сначала к жанровой определённости или оформлению мелодических стилей, обращённых к разным адресатам. Внутри культуры ещё долго сохраняется двойственное состояние — присутствует древнейшая характеристика звука, формульность и определившиеся жанровые признаки. На следующем этапе внутри собственно музыкальных жанров намечается движение к профессиональному состоянию языка искусства. Формирование музыкального языка, который обобщает многовековой опыт подспудного развития музыки, протекает на фоне сохраняющихся более архаичных представлений. Этот язык оказывается способным выразить богатство и красоту духовного содержания, которое доступно только музыке.

Примечания

- ¹ См.: Елеманова С. А. О сакральности в казахской традиционной музыке // Материалы Международной науч.-практ. конф. «Б. Сарыбаеву — 80 лет». — Алматы, 2008. — С. 49–52; Елеманова С. А. Об истоках национального музыкального языка // Материалы Международной науч.-практ. конф. «Язык традиционной музыки и современное культурное пространство». — Алматы, 2008. — С. 47–56.

- 2 Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. — Алматы, 2007. — С. 275. Фольклористы фиксируют идентичность календарных и семейно-обрядовых напевов, а также использование плачей при полевых работах. См.: Лобкова Г. В. Архаические основы обрядового фольклора Псковской Земли (опыт историко-типологического исследования): Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — СПб., 1997.
- 3 Примером являются камлания казахских шаманов-баксы, записи которых сделаны директором Джамбулского областного историко-краеведческого музея Кузембаем Байбосыновым. См.: Елеманова С. А. Казахское традиционное песенное искусство. — Алматы: Дайк-Пресс, 2000. Раздел «Песни баксы (музыка шаманского ритуала)».
- 4 Заметим, что два сохранившихся кюя для шан-кобыза у казахов представляют собой инструментальную версию девичьего плача — «Кыз муны», «Ак тамак», а у кыргызов аналогичный инструмент также используется в свадебном обряде, в момент проводов невесты.
- 5 См.: Халтаева Л. А. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюркских и монгольских народов: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — Ташкент, 2003; Мукушев Т. «Сыбызгы сазы». — Алматы, 2005.
- 6 «Кара олен» — буквально ‘чёрная песня’ (в значении ‘простая’) — жанр лирической массовой, иногда диалогической песни.
- 7 См. библиографию в кн.: Денисов А. В. Музыкальный язык: Структура и функции. — СПб.: Наука, 2003. — 207 с.
- 8 Бонфельд М. Ш. Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация: Сб. науч. тр. — СПб., 1996. — Вып. 8. С. 15–39. (Серия «Проблемы музыкознания»).
- 9 М. Ш. Бонфельд пишет: «Перечисление попыток, которые были предприняты для преодоления указанных трудностей, заняло бы слишком много места. Всё же ни одна из них не привела к результатам, которые можно было бы считать убедительными и бесспорными. Так появился тезис о “незнаковой” и даже “неязыковой” природе музыкального искусства». См.: Бонфельд М. Ш. Музыка: язык или речь?.. С. 31.
- 10 Жубанов А. Струны столетий. — Алматы: Дайк-Пресс, 2002; Бекхожина Т. Кюи-легенды // Народная музыка в Казахстане. — Алма-Ата, 1967; Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. — Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
- 11 Арановский М. Г. Опыт построения модели творческого процесса композитора // Методологические проблемы современного искусствознания. — Л., 1975. — Вып. 1. С. 131.

- ¹² В лингвистическом словаре язык определяется как «система звуковых, словарных и грамматических средств, объективирующая работу мышления и являющаяся орудием общения; язык — это знаковая система» (Лингвистический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1990. — С. 606).
- ¹³ Арановский М. Г. Опыт построения модели... С. 132.
- ¹⁴ Во всяком случае, М. Г. Арановский счёл возможным обозначить музыкальный язык как «незнаковую семиотическую систему», а И. И. Земцовский предложил избавиться от «музыковедческих иллюзий» по поводу определения музыки как языка и её «непременной коммуникабельности». См.: Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. — Л., 1974; Земцовский И. И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. — М., 1991.
- ¹⁵ Азан — призыв к молитве в мечети, как правило, мелодизированный.
- ¹⁶ См.: Сагалаев А. М., Октябрьская И. В. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: Знак и ритуал. — Новосибирск: Наука (Сиб. отд-ние), 1990. — 209 с.; Львова Э. Л., Октябрьская И. В., Сагалаев А. М., Усманова М. С. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: Человек. Общество. — Новосибирск: Наука (Сиб. отд-ние), 1989. — 243 с.

После Белы Бартока:
опыт нотации эпических песен Черногории

Нотная транскрипция сербских эпических песен, исполняемых певцом под собственный аккомпанемент гусле, трудна из-за невероятно быстрого темпа инструментальных фрагментов (прелюдии, интерлюдий между стихами песни, постлюдии), а также из-за эпизодов игры, где растворяются структурные элементы музыки, теряются тематические опоры. Задача такого инструментального исполнения — продлить звучание до момента, когда певец подготовится к началу песни или сложит очередной стих. В это время внимание певца сосредотачивается на мысленном оформлении слов в поэтическую строку, а пальцы на инструменте перебирают что-то мало оформленное. Инструментальная игра в подобном свободном стиле встречается в этнической музыке и на других инструментах, будучи вызванной иными задачами, нежели прелюдирование перед пением. По своей импровизационной непредсказуемости такое музицирование на любых инструментах — и струнных, и духовых, и ударных — намного превосходит пределы импровизации в вокальных жанрах, где континуальность контролируется словесным текстом.

Балканские музыкальные фольклористы прошлого, чьими трудами созданы и опубликованы многотысячные собрания народных напевов (Ф. Кухач, В. Жганец, В. Стоин и другие), не давали в нотах песен в вокально-инструментальном исполнении. При слуховой записи сделать это было невозможно. Что же касается нотации фонограмм¹, то в Югославии в первой половине XX века либо этот метод не практиковался совершенно, либо нотные записи такого рода не успели попасть в репрезентативные издания до Второй мировой войны. Подготовив такое издание в 1941–1942 годах, в последний период своей жизни, Бела Барток полагал, что оно является первой публикацией сербо-хорватского фольклора на основе фонограмм. Работая в музыкальном институте Венгерской академии наук с 1934 года, Б. Барток обратился к сербо-хорватской песне в проекте «Музыка Венгрии и соседних с ней народов»², но реализовал свой научный интерес совсем в других обстоятельствах — в эмиграции в США, куда он переехал

после установления фашистского режима в Венгрии. Ещё до переезда ему обещали предоставить работу, и после долгих проволочек он получил внештатное место профессора по музыкальному фольклору в Колумбийском университете (Нью-Йорк), открытое на средства благотворительного фонда одной американской меценатки. Через два года срок гранта истёк. «Из Колумбийского университета я уволен <...>, — сообщал Б. Барток в письме. — Кажется, у них нет больше средств для оплаты моей работы»³. Но это были годы большой творческой радости, потому что его пригласили к разработке знаменитого югославского собрания Милмана Пэрри, который скончался в 1935 году вскоре после возвращения из последней поездки в Югославию. По подсчёту композитора, в этой коллекции содержалось 350 музыкальных записей эпоса (2200 двусторонних алюминиевых дисков), 205 женских песен (210 дисков), а также мелкие группы образцов народной музыки (57 дисков). Подготовить к изданию весь этот материал Б. Бартоку за отпущенные ему два года было нереально, и было решено издать лишь женские песни — а это песни всех жанров, кроме эпоса, то есть то, над чем он начал работать ещё в Будапеште.

Коллекция М. Пэрри хранится в Гарвардском университете (Бостон). Б. Бартоку для работы были сделаны копии с алюминиевых звуковых оригиналов и присланы в Нью-Йорк. Соавтором в этом проекте выступил Альберт Лорд, помощник и преемник М. Пэрри. Он подготовил сербские тексты и их английский перевод. Книга Б. Бартока и А. Лорда вышла в свет спустя шесть лет после смерти композитора⁴.

В странах бывшей Югославии женские песни поются без инструментального сопровождения. Название жанра условное. Оно не означает, что эти песни поются исключительно женщинами. М. Пэрри записывал их и в мужском, и в смешанном исполнении. И вот среди песен сборника Б. Бартока и А. Лорда встретились две, спетые под аккомпанемент гусле. Обе эти песни, несомненно относящиеся к эпике, попали в готовящийся к изданию том вопреки его тематике. Возможно, хотелось отдать дань памяти покойному М. Пэрри — ведь одна из них принадлежала к числу особенно любимых учёным⁵. Таким образом, Б. Барток оказался первым, чьи нотации вокально-инструментального исполнения сербо-хорватских эпических песен были опубликованы.

Обе песни пел певец-босниец Ибрагим Машинович (65 лет). Записал их М. Пэрри в один день в деревне на границе с Черногорией. Обе они поются, как мне представляется, на одну и ту же в сво-

ей основе мелодию, но это сходство иного типа, нежели сходство вариантов в привычных нам устойчивых напевах русских хоровых песен или даже сольно поющих былин.

Не имея возможности опубликовать нотацию песни целиком, Б. Барток в своих сборниках приводил вслед за полностью нотированным её фрагментом немалое число выписок варьируемых мест, чтобы представить, как мелодически развивается вся эта песня. В образцах пения под аккомпанемент гусле, нотированных на двух нотоносцах, такие выписки выглядели бы слишком громоздко, и поэтому Б. Барток дал здесь в нотах гораздо большие фрагменты: 14 либо 17 мелостихов. Последние размещены друг под другом, так же как и сходные детали мелодии, причём ради вертикального ранжирования иногда нарушались правила нотной графики. В песне № 7 («Алибег творит свою вечернюю молитву») петитом выписан «скелет» мелодии: опорные тоны и некоторые проходящие звуки. Так же сделано и в других песнях этого бартоковского собрания, где напевы отличаются сложной орнаментикой и читать их затруднительно. Что касается гусле, то Б. Барток отмечает в нотах такие тонкости, как штрихи легато и деташе.

Вместе с тем, соотношение вокала и инструментальной партии то ли в самом исполнении, то ли в его нотной транскрипции производят несколько неясное впечатление. В обеих песнях совершенно нет эпизодов самостоятельного звучания гусле: ни прелюдий, ни интерлюдий, тогда как лучшие эпические певцы всё это исполняют. Был ли хорошим гусяром Ибрагим Машинович? В комментарии Б. Барток отмечает, что аккомпанемент И. Машиновича играется одним пальцем — либо прижимая струну в одном месте (ля бемоль), либо поднимая палец в воздух и оставляя струну открытой (соль). Если его искусство игры состояло только в этом, то, конечно, он вряд ли мог играть сольные эпизоды.

Ещё больше удивляют терции в совместном звучании голоса и гусле. Дело в том, что в эпических сказаниях, музыкально так или иначе связанных с традицией тюрко-мусульманского мира, в том числе и славянских — на Балканах, Украине, в моменты пения под гусле или другой струнный инструмент голос и аккомпанемент будут звучать в унисон с редкими расхождениями (обычно — в секунду). «Кобза или бандура служит кобзарю при пении; он на ней подыгрывает мелодию, какую сам ведёт голосом, — писал Н. В. Лысенко. — Иногда же, ког-

да кобзарь даёт себе отдых, а также с целью отделить один музыкальный раздел от другого, он проигрывает на кобзе небольшую фразу и затем снова начинает петь»⁶. Если заменить слово «кобза» на «гусле», то это описание полностью относимо и к сербской эпике. Обилие терцовых сочетаний голоса и инструмента выглядит привнесением из другого интонационного мира. Так ли это? — вот в чём заключается вопрос к первым нотациям сербского эпоса.

К важнейшим источникам по музыкальной традиции сербской эпической песни и её нотного отображения следует отнести и капитальный труд Драгослава Девича «Народная музыка Драгачева» (1986), куда вошло 16 сказаний в вокально-инструментальном исполнении. Записаны они были в 1967 и 1970 годах от нескольких гусляров — от каждого не более пяти образцов. Исследовательская идея югославского учёного заключается в установке двух типов образования мелодий: «глас» — то есть напевы, имеющие лишь зерно, самый общий контур (по типу макама), и «ария» — то есть твёрдые, структурно устойчивые напевы по типу европейской песни⁷. Эпiku Д. Девич относит к мелодиям первого типа.

Нотации Д. Девича из традиционной эпики невелики по объёму — 5-6 мелостихов. Песни имеют небольшие инструментальные прелюдии по два-три такта каждая, но не все певцы употребляют интерлюдии, а если таковые и имеются, то это чаще всего повторение тона открытой струны ровными четвертями. Довольно развитую постлюдию играл лишь гусляр Миленко Вукайлович, употребляя три пальца, что максимально требует традиционная игра на гусле.

Внешне нотации Д. Девича выглядят так, точно в них чрезмерно преувеличен структурный момент, а процессуальная сторона течения музыки осталась в записи на заднем плане. Тон, попадающий на слог текста, передаётся Д. Девичем одной нотой. Иное дело у Б. Бартока, где мы видим очень гибкое, наполненное движением состояние каждого тона.

Тактовая черта в нотациях Д. Девича непременно отделяет полустишия сербского десетерца (обозначать чертой цезуру в данном месте, несмотря на некоторые декламационные «подвижки», стало как бы законом). Но внутри тактов-полустиший автор нотировок гибче в передаче живого ритма. Так, группировку музыкальных длительностей в партии певца Д. Девич соотносит со словоразделами, влияющими у сербов на положение ударений в словах, а вместе с этим и на музы-

кальный акцент. Вообще сербский эпос непрост в плане ритма: певец сохраняет в пении словесные ударения, часто расположенные «поперёк» музыкально-моторного акцента, идущего от ритма инструментального сопровождения. Последний, конечно, как-то сглаживает в пении речевое ударение, хотя и не подчиняет его себе полностью. Разнообразие вариантов группировки в нотировках Д. Девича связано с поисками эквивалентов в этой подвижной материи.

Вместе с тем редукция мелких деталей нотации помогла Д. Девичу сосредоточить внимание читателя его книги на наиболее значительных моментах процесса исполнения. Так, он выделяет нотами только наиболее отчётливые мелизмы в прелюдиях гусле. Менее разборчивое «произнесение» таких же мелизмов обозначено им волнистой линией. И хотя он не показывает каждый из затронутых звуков, тем не менее общий характер музицирования отражён, на мой взгляд, более верно, чем если бы дотошно выписывать тон за тоном.

Присутствие прелюдии и интерлюдий затрудняет размещение мелостихов в вертикальном ранжире. Д. Девич всё-таки делает так, чтобы не делить мелостих на два нотоносца, разрывая ради этого инструментальные проигрыши. Всё равно расположить мелостихи друг под другом не получается. Но так как интерлюдии играют не всеми гусярами, то большей частью удаётся подчинить нотацию вертикальному ранжиру. Перечисленные черты нотации дают основание определить подход Д. Девича как структурный, схематизирующий процесс пения. В качестве путеводителя по звучащему материалу (а сборник имеет в приложении грампластинку) такие нотации, возможно, окажутся даже более полезными, чем подробная нотная передача.

Линию Д. Девича в подходе к нотации вокально-инструментального исполнения эпико-героических песен в определённом отношении продолжила Данка Лаич-Михайлович в нотных примерах к своей статье об известном черногорском гусяре Бранко Перовиче⁸. Она тоже предпочла дать опорные звуки мелодии, не передавая мелизматику нотными знаками, а помечая её традиционными музыкальными диакритиками: мордент, группетто, трель⁹. На нотоносце остались лишь форшлаги и нахшлаг. С помощью микрофермат схематизируется и течение ритма ради прояснения структуры напева.

Вместе с тем в записи Д. Лаич-Михайлович проявилось стремление отразить в нотах реальное течение музыки данного исполнения песни. Так, автор отказывается от тактовых черт даже при цезуре де-

сестерца — «святая святых» для публикации сербских песен. Сильно растянутое во времени пение Бранко Перовича не поддаётся «разрезанию» на мелостиhi для укладки их друг под другом. Это тоже невольно заставляет читателя «входить» в процесс, а не рассматривать сходное и несходное. Ведь нотация существует не только для подобных сопоставлений, хотя в науке они очень важны. Что касается ритма и темпа, то сербская исследовательница предпочитает передавать изменение скорости музыки не уменьшением длительностей, а с помощью смены показаний метронома, как это делал Б. Барток. Д. Девич же ставит один показатель метронома на всю песню, но не может быть, чтобы такое свободное пение, каким владеют гуслары, не меняло темпа, хотя бы и незначительно. В общем, как представляется, в своих нотациях эпика Д. Лаич-Михайлович стремится отойти от переверса структурности над процессуальностью.

В настоящее время в секторе фольклора Российского института истории искусств готовится к печати сборник неизданных работ основателя и многолетнего руководителя сектора Виктора Евгеньевича Гусева, крупного учёного-фольклориста, а по университетскому образованию — слависта. В 1972 году во время командировки в Югославию он побывал в Черногории, где в селе Медун слушал гуслара Миливое (или Миши) Милианова-Петровича (1940 г. р.). В архиве учёного сохранился в машинописи полный текст эпических песен М. Милианова-Петровича, расшифрованных с фонограммы, и сама эта фонограмма, а также русский подстрочный перевод и богатый научный комментарий¹⁰. Много лет В. Е. Гусев мечтал об издании своих записей, но при жизни не успел его осуществить. Музыковеды, кого он приглашал к нотировке эпических песен, как-то уходили от этой работы, и в конце концов эта задача встала передо мной.

Фонограмма записана блестяще, и дело здесь не в улучшении качества звука при оцифровке магнитной ленты-подлинника. В предисловии В. Е. Гусев сообщал, что М. Милианов-Петрович пел ему в саду, однако ни одного постороннего шума на фонограмме не слышно. Подобную запись можно было выполнить только в студийных условиях. Хотя на катушке сохранилась надпись, что фонограммы копировались на радио Сараево, но кем, где и как производилась технически столь высокопрофессиональная запись, осталось непонятным. Голос, объявляющий песни, принадлежал Виктору Евгеньевичу Гусеву.

Мише Милянову-Петровичу тогда было 32 года, но он был уже отличным мастером эпического пения и притом в расцвете физических сил. Может быть, поэтому его прелюдии и интерлюдии по степени виртуозности и композиционного размаха превосходят всё, что по этой части сохранилось в нотах. В. Е. Гусев считал, что гуслар пел ему не своим натуральным, а каким-то деформированным голосом. Голос М. Милянова-Петровича, пожалуй, не назовёшь ни тенором, ни басом, но я нотировал его в басовом ключе, а гусле — в скрипичном, поскольку этот однострунный инструмент строится от звука h . В игре использовались звуки $h - cis^1 - d^1/dis^1 - e^1$.

Песни «Косовска вечера», «Косовска битка» и другие, исполнявшиеся М. Миляновым-Петровичем, имеют не стиховую структуру текста, что обычно ожидается от сербского эпоса, а строфическую, двустиховую, излагаясь рифмованным десетерцем. Все эпические песни пелись им на один и тот же напев. Одной и той же была и прелюдия. Но то и другое варьировалось от песни к песне. Основа напева, как ожидалось по мысли Д. Девича, могла бы быть отнесена к типу «гласов», однако напев М. Милянова-Петровича твёрже, чем предполагает данный тип, и я отнёс бы его по этому признаку скорее к типу «арии».

В напеве, по крайней мере, два мелодико-тематических построения, несколько различающихся в зачинах, но сходных в кадансах. Одно начинается со звука cis , другое — с dis , что на европейский слух осветляет ладовый колорит, привнося оттенок мажора (но, возможно, более правильно понять ладовую основу сербской эпики позволят макамы). Оба построения чередуются у М. Милянова-Петровича не параллельно рифмованным строфам, а более свободно, из-за чего создаётся видимость эпических тирад.

В сочетании вокала и инструмента господствует унисон, не наблюдается никаких кварт и терций. Крайне редко встречаются лишь секунды, когда голос заходит ниже звука открытой струны или же напев неточно воспроизводится. По этим признакам пение Миши Милянова-Петровича сближается с пением Бранко Перовича, также черногорца (в нотациях Д. Лаич-Михайлович), но не с пением эпоса в нотной транскрипции Б. Бартока и Д. Девича.

Смычок М. Милянов-Петрович постоянно меняет очень мелкими движениями правой руки. На слух различие штрихов деташи и легато при таком мелком и очень частом смычке практически неуловимо, рав-

но как и направление его движения вверх или вниз (точнее, влево-вправо). Детально обозначить смычок, на мой взгляд, без видеосъёмки невозможно, но легато в игре всё-таки иногда слышится, и это стоит отразить.

По нашей отечественной традиции я всё записывал нотами, не прибегая к надстрочным мелизмам и изображениям линии (пример 1).

Пример 1



Это может показаться возвращением к прошлому, но весь вопрос в том, что современная цифровая звукозапись создаёт гораздо лучшие возможности для нотирования, чем аналоговая, вызывающая при замедлении темпа прослушивания понижение тональности и трудности в расшифровке низких звуков.

Цифровая запись помогает решить эту техническую проблему: замедление теперь возможно без понижения тональности; есть опции, когда ячейки многократно копируются пропорционально ритму напева¹¹, и время звучания растягивается (например, Time/Pitch Stretch в Sonar или Time Stretch в Sound Forge). Однако бесконечно растягивать нельзя, так как сопровождающие звуки — например, трения смычка, немusикального взятия дыхания — тоже растягиваются, обретая музыкальную высоту. Они смешиваются с омузыкаленными придыханиями и снятиями голоса, которые слышатся на фонограмме при оригинальном темпе исполнения и передаются знаками форшлага и нахшлага. Окончательное решение здесь может дать именно возвращение к натуральному темпу. Но не всегда такое возвращение спасает. Так, смена смычка в замедленном звуковоспроизведении вызывает лишние пунктирные группы, и по натуральному звучанию с его сверхбыстрым темпом не уловить, где действительно возникает пунктирная группа, а где — абберрация: ведь лёгкий шум при замедлении превращается в омузыкаленный кратчайший тон. Понятно, что меха-

нические «пунктиры» необходимо отделять от музыкальных и не включать в нотную транскрипцию. Замедление звука также показывает, что певец постоянно «сползает» со взятого тона. Это как раз стоит отразить, поскольку потом подобное интонирование уже слышится и в обычном темпе пения.

Сложный вопрос — мелкие и сверхмелкие длительности в инструментальной игре. При замедленном звуковоспроизведении мелкая триоль восьмыми превращается в группу из восьмой и двух шестнадцатых (или наоборот). Иногда слышится прибавление ещё одного тона, и триоль, допустим, шестнадцатыми становится уже группой из четырёх тридцать вторых. Думаю, это вызвано какими-то погрешностями компьютерного копирования цифровых ячеек. Во всех подобных случаях требуется редактирование нотации по музыкальному темпу фонограммы-оригинала, и тогда отпадут все излишние детали, всплывшие при замедлении.

Таким образом, выявляется стратегия нотировки в условиях цифровой записи с её возможностями замедления. «Протоколирование» фонограммы должно проходить в двух стадиях. На первой следует отразить в нотах всё неслышимое, работая по преобразованному звуку, а на второй — по звуку-первоисточнику минимизировать выявленное.

Особого решения именно для сербских эпических песен требует нотная расшифровка фрагментами. В эпике боснийцев, черногорцев темп постоянно колеблется, причём инструментальная часть не находится в кратном соотношении с вокальной. Как ни странно, но даже и в вокальной части единица времени меняется, становясь то восьмой, то четвертью, и от этого одни и те же условные счётные (архитектонические) доли выглядят, например, то восьмыми, то шестнадцатыми. Но мы же привыкли выражать песенный ритм в стабильных счётных единицах:  — для краткого слога,  — для долгого,  — для чисто мелодического колорирования и тому подобное. При нотировке фрагментами предпочтение, естественно, отдаётся условно-счётным единицам, но когда целиком прослушивается песня с колебаниями темпа, то реальные долевы несоответствия очевидны. В подобных случаях я не менял принятой у нас архитектурной нотной мензуры, а отражал изменения через обозначения метронома. Но сейчас прихожу к решению, что наряду с исчислением показаний метронома следует высчитывать и общее количество времени звучания того или иного фрагмента.

Отражение ритма стиха не требует преобразования звукового первоисточника. Но здесь есть особенности, связанные с традицией понимания сербского стиха, о которой говорилось выше. Так, в соответствии с нею я применял вертикальную черту для разграничения постоянной стиховой цезуры (4 + 6). Не во всех случаях, однако, это пресечение поддерживается музыкальным ритмом, и цезурированный стих оказывается таковым лишь на бумаге, а не в звучании. Есть, например, нечасто встречающиеся случаи, когда первый слог второго полустишия, будучи во всех отношениях слабым, присоединяется к первому полустиху (пример 2а). Проводить перед шестнадцатой длительностью вертикальную (и всё-таки тактовую, как ни убеждай читателя в ином её значении) черту просто не поднимается рука. Встречается и противоположное движение, когда второе полустишие уступает позицию своего первого слога разросшемуся первому полустиху (пример 2б).

Пример 2

а)

Ца - ри - ца се на-траг вра - ти (и) ви - ше

б)

Еј вла-сто - дер - жа - цы ве - ли - ки ца - ре

Может быть, права Данка Лаич-Михайлович, вообще отказавшись от цезуроразделения.

Сербская эпическая песня, как видим, даёт широкое поле для размышлений, когда дело касается не только её музыкального и поэтического содержания, но и графического отображения. Опыт, использующий современные технические возможности работы с преобразованным звуком, может обогатить и в целом науку об этнической музыке.

Примечания

- ¹ Один из первых опытов был предпринят Е. Э. Линёвой, записавшей 42 словенских и 8 хорватских напевов. См.: Линёва Е. Э. Поездка в Крайну летом 1913 г. / Подготовка к печати Т. С. Карской // Русский фольклор. – Л., 1958. – Т. 3. С. 313–320. Другой известный нам опыт – запись на грампластинку пражским славистом Г. Геземанном некоего черногорского сказителя, спевшего под аккомпанемент гусле отрывок в 60 стихов (Saran F. Zur Metrik des epischen Verses der Serben. – Lpz., 1934. – S. 26–27). На основе этой записи живого звучания провели свои исследования стиховед Ф. Саран и музыковед Г. Бекинг (Becking G. Der musikalische Bau des montereigrischen Volksepos // Archives Neerlandaises de Phonetique experimentale. – La Hage, 1933. – VIII–IX. P. 144–153).
- ² Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. – М., 1966.
- ³ Барток Б. Избранные письма / Сост. Е. И. Чigareва. – М., 1988. – С. 222.
- ⁴ Serbo-Croatian Folksongs: Texts and Transcriptions of Seventy-five Folk Songs from Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies by Béla Bartók and Albert B. Lord. – N.-Y., 1951.
- ⁵ Ibid. P. 375.
- ⁶ Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. – Київ, 1955. – С. 16.
- ⁷ Девин Д. Народна музика Драгачева: Облици и развој. – Београд, 1986. – С. 44. Понятия «глас» и «ария» широко обсуждались и по-разному трактовались музыковедами Югославии. Так, Радмила Петрович понимает их только как песни старинного (глас) и нового (ария) слоя. См.: Петровић Р. Српска народна музика. – Београд, 1989. – С. 64–65.
- ⁸ Лајић-Михајловић Д. Гуслар: индивидуални идентитет и традиција // Музикологија: Часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности. – Београд, 2007. – № 7. С. 135–156.
- ⁹ При использовании общепринятых обозначений мелизмов желательна библиотека их произнесений в нотной записи, поскольку в народной традиции они могут звучать по-иному, чем, к примеру, в музыке XVII–XVIII веков.
- ¹⁰ Сборник (текст статей и словесная часть публикации фольклора) подготовлен к печати сотрудниками сектора фольклора Российского института истории искусств С. В. Кучепатовой.
- ¹¹ Это сравнимо с эффектом замедления в киносъёмке, достигаемым с помощью убыстрения хода киноленты, когда на фиксацию природы приходится большее количество кадров, чем при обычной съёмке в 24 кадра в секунду. При воспроизведении в нормальном темпе, движения на отснятой ленте замедляются без изменения цвета и насыщенности киноизображения.

Ритмическая структура северноудмуртских крезей: к проблеме нотной графики

Удмуртская песенная культура отчётливо разделяется на две традиции: южную и северную. Для каждой из них характерна своя жанровая система, особенности музыкального стиля и народно-песенной терминологии.

Северные удмурты и проживающие рядом с ними бесермяне различают два жанровых пласта или, точнее, два принципа песенной коммуникации: крезь (сев. удм. 'напев, мелодия') и сюжетные песни мадь («мадьыны» — 'рассказывать'). На терминологическом уровне различается и процесс исполнения этих жанров: «крезь кызало» ('крезь поют'), «мадь мадьыло» ('песню поют рассказывая'). Оба жанра могут входить в обрядовую и внеобрядовую сферу, исполняться сольно и в ансамбле.

Отличительные особенности исполнения крезей связаны с характеристиками пропеваемого текста. В этом отношении северноудмуртские крезии являются феноменом не только в удмуртской песенной традиции, но и в культуре всех финно-угорских народов. Импровизируемые тексты крезей не имеют конкретного содержания за исключением отдельных семантических вставок. Текст складывается певцами непосредственно в процессе пения из несвязанных между собой отдельных слов служебной лексики (междометий, наречий, союзов) и отдельных слогов. Главной особенностью ансамблевого исполнения крезей является самостоятельность каждой текстовой партии, практически неуловимая при одноканальной фиксации. Расшифровка каждой партии в многоканальных записях показала их абсолютную текстовую автономность.

Попытки определить сущность удмуртского крезия осуществлялись большей частью через вербальный текст. Собственно этномусикологических работ о феномене крезия, исследующих его жанровую природу, внутренние механизмы звукотворчества, к сожалению, не так много, что оправдывается сложностью самого предмета исследования. Актуальными остаются: вопросы импровизации текста и мелодики, выяснение принципов коллективного сотворчества. Очень важ-

ной, на наш взгляд, является также проблема культурологического осмысления этого жанра, определения его положения в общей жанровой системе удмуртского фольклора и иерархического соотношения с другими песенными жанрами, наконец — выявления его феноменологической сущности.

Настоящая статья посвящена проблеме поисков новых методологических подходов в изучении ритмической структуры северноудмуртского песенного жанра крезь. Выявление ритмической природы этого жанра актуально в связи с эдиционными проблемами, возникшими при подготовке к изданию томов песенной антологии «Удмуртский фольклор», в которых представлена северноудмуртская традиция¹.

Эдиционные проблемы связаны с нотной графикой, а именно: с расстановкой тактовых черт, выявлением мелострок в строфе и их взаиморасположением на листе бумаги. Эти внешние показатели, как известно, отражают внутреннюю структуру напева, определяемую, в свою очередь, закономерностями музыкальной ритмики.

В целом удмуртская музыкально-ритмическая система относится к времяизмерительной (квантитативной). Такое определение было дано Е. В. Гиппиусом и Э. В. Эвальд в 1940-х годах. Согласно их исследованиям, в удмуртском песенном фольклоре различаются напевы двух музыкально-ритмических типов: из квантитативных музыкальных стоп, в которых сопряжены долгие и краткие в музыкально-временном отношении единицы, и из формул равных кратких времён, ритмически тяготеющих к одному или двум музыкально долгим временам². Песенный материал, на основе которого сделаны эти наблюдения учёных, достаточно широк и представляет практически все основные районы республики. Однако о крезях как самобытном жанровом пласте северноудмуртской песенной традиции учёные не упомянули ни разу.

При анализе ритмической структуры крезей остро встал вопрос о выборе метода исследования. Ранее нами был опробован метод Е. Хелимского³, применённый им по отношению к традиционной музыке народов циркумполярной зоны, который заключается в выявлении базовой слоговой структуры распетого текста. Впоследствии этим методом воспользовался финский этномузыковед Яркко Ниemi, исследуя ненецкую музыкальную культуру⁴. Вслед за Е. Хелимским он выявил единую (в различных вариантах) шестислоговую структуру ненецких традиционных песен. Однако на материале северноуд-

муртских песен этот метод не применим, так как в потоке отдельных слов, слогов, звуков выделить значимые (учитываемые) слова и отсеять незначимые оказалось невозможным.

Для выявления типологии ритмической структуры следует соотносить ритмику пропеваемого текста и ритмику напева. Но при анализе крезей оказался проблематичным уже первый важный этап определения структуры напева – выведение слоговой музыкально-ритмической формы, которая, как известно, соединяет ритм напева и поэтический текст. Пропеваемый же текст крезей довольно сложно назвать поэтическим. Звуковой набор не организован в поэтическом отношении и не несёт какой-либо смысловой нагрузки. Сочетание слогов, слов или фраз даже у одного исполнителя от строфы к строфе постоянно изменяется. Такая же картина абсолютного несовпадения наблюдается в коллективном крезе, то есть и по вертикали (в ансамбле), и по горизонтали (в партии каждого исполнителя) словесный ряд не укладывается в строгую единообразную ритмическую схему. Другими словами, в известной оппозиции «ритм стиха – ритм напева» отсутствует первый компонент – ритмика стиха, словесный каркас напева. Именно о таком роде песен, очевидно, писал в своё время Е. В. Гиппиус, отмечая сложность вопроса «о связи ритма музыки и ритма свободной, ритмически не размеренной (то есть не стихотворной) речи»⁵.

Ритмическая структура крезей должна определяться исключительно по качеству музыкального ритма, что сближает их с инструментальной музыкой. С инструментализмом североудмуртские крезы роднит и импровизационная природа, суть которой раскрывает И. В. Мациевский: «Речь идет не о наличии устоявшихся диалектных, групповых или индивидуальных версий и вариантов, но принципиально, о структурной подвижности отдельных его частей, обусловленной мобильностью его функционирования во времени и пространстве: при интерпретации разными исполнителями в разных ситуациях, одним мастером в разное время и даже на протяжении одного исполнительского процесса. Причем эти вариантные тексты функционируют и воспринимаются традиционным слушателем как одно произведение благодаря наличию в их основе единой, но особой, мобильной художественной структуры»⁶.

Отсутствие действенной (как оказалось) помощи поэтического текста, импровизационность в изложении музыкального материала за-

труднили самые простые аналитические операции, в частности, определение границ мелострок в строфе. Расположение всей строфы на одной строке не решает проблему, так как, во-первых, строфа не всегда уместится даже на листе альбомного формата, и, во-вторых, такое расположение всё же не отражает внутреннюю структуру напева (пример 1).

Очевидно, следует уточнить определение ритмической структуры удмуртских песен, данное Е. В. Гиппиусом, и территориально разграничить музыкально-ритмические типы. В отличие от южноудмуртского песенного материала, особенно тех локальных традиций, которые длительное время находились в тесном контакте с тюркскими музыкальными культурами, в североудмуртских крезях превалирует второй ритмический тип, а именно — формулы из равных кратких времён, тяготеющих к долготу по протяжённости звуку. Другое принципиальное отличие кроется в характеристике ритмического периода. Для южной территории Удмуртии типичен «ритмический период античного типа» как суммы отношений квантитативных форм в определённом взаимосопряжении⁷. Ритмический период североудмуртских крезей представляет собой «импровизационное суммирование» отдельных мелодических построений. В музыке такого рода тактовыми чертами Е. В. Гиппиус предлагает обозначать границы композиционных мелодических элементов⁸.

В итоге в качестве отдельных композиционных единиц нами были определены мелодические построения (мелодические фразы), регулярно выделяемые певцами из строфы в строфу ритмически (более долгим временем на опорном или побочном устое) и дыхательными цезурами (пример 2).

Пример 1. Ныл бөрзытон крезь (напев вызывания слёз невесты)

$\text{♩} = 80$ $c = b$

гы-дыр гы-дыр йа-лам-а бэн уг эк
шү-эс-ко э ка- д'и-йо-сэз
эк ой кад'-а бэн ой-а йа-лам-а но
э ок-и (х)а йа
ы лам-а мэ-да ой йэ (х)э
ут (х)а ўа ой кад' о йа но э ок-и
э дун'-н'э йа-лам-а бэн уг
ок ок- а но нэ но бэн йа-лам-а но бэн уг ой уг шу-и
ы со сё сё э да х(ын)уг бэн мы-на да
ой-а да (х)э-ра но ды да э(х) мы-но-зы но
вал вал вал дун'-н'э-йос бэн ок эк
а но ой кад'-а но ой кад' ой кад' бэн уг э ўй-лэй-сал бэн дун'-н'э
ай(х)э кад' уг
ой уй уг-э ой кад' од уг-э но ай(х)э

- 1 канал: 'гыдыр-гыдыр, всегда ли, да, ведь, эх, эх, говорю, ой, как
ли, да, ой ли, всегда ли, да, э, как [они]'.
2 канал: 'всегда ли, ли, ой, эх, эх, а, ведь, а, да, ой, как, я, да, э,
ох, и, а, я'.
1 канал: 'эх, мир, всегда ли, да, ведь, ох, ох, ли, да, э, только, да,
ой, только, да, ну, всегда ли, да, ну, ведь, ой, ведь, сказала'.
2 канал: 'ы, всё, всё, всё, э, да, ын, ведь, ну, мына, да, ой ли, да,
ой, если, как ли, эра, да, ды, да, эх, пойдут, да'.
1 канал: 'были, были, были, миры, да, ох, эх, эх, ли, да, ой, как
ли, да, ой, как, ой, как, ну, ведь, э, прожила бы, ну, мир'.
2 канал: 'ы, было, было, только, да, эх, эх, ой, давай, ой, ночь,
ведь э, ой, как, од, ведь э, да, ы, ай, э, э, как, ведь'.

Многоканальная запись в д. Старый Безум Юкаменского района Удмуртской Республики. Запись и нотировка Нуриевой И. М. РФ оп. 2Н. Д. № 1346. Л. 3; М/А 169/1 № 3. 2001 г. 1 канал: Ильина Нина Александровна, 1928 г. р., удмуртка; 2 канал: Ившина Юлия Демидовна, 1928 г. р., удмуртка.

Пример 2. Шайвыл крезь (похоронный напев)

♩ = 54

ок бэн- ок бэн ок бэн шу - ис' шу - ис' - ком вал'

бэн ок бэн шу - и па мэ- дам- а

э па вал- а во' шу мэ- да вэ- ра - ва но'

э- и вал му - и па мэ- дам но'



1 голос: 'ох, ну, ох, ну, ох, ну, говорящий, говорим было'.

2 голос: 'ну, ох, ну, сказала, я, ли, ли'.

1 голос: 'э, я, было ли, во, скажи, ли, говоря, да'.

2 голос: 'эх, ли, было, сказала, я, ли, да'.

1 голос: 'эх и, во е, да, ой, да, о, ли'.

2 голос: 'э, рэ, нэ, на, эй [...], ведь'.

Одноканальная запись в д. Ворца Ярского района Удмуртской Республики. Запись и нотировка Нуриевой И. М. Личный архив автора, 1997 г. 1 голос: Сабрекова Пелагея Михайловна, 1924 г. р., бесермянка; 2 голос: Федотова Любовь Алексеевна, 1923 г. р., бесермянка.

Примечания

- ¹ Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов: Материалы и исследования. – Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 1992. – Вып. 1. – 192 с. (Удмуртский фольклор); Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. – Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 1995. – Вып. 1. – 232 с. (Удмуртский фольклор); Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. – Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 2004. – Вып. 2. – 332 с. (Удмуртский фольклор); Ходырева М. Г. Песни северных удмуртов. – Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 1996. – Вып. 1. – 120 с. (Удмуртский фольклор); Хороводно-игровые и плясовые песни / Сост. Л. Н. Долганова. – Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 2000. – 120 с. (Удмуртский фольклор); Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. – Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 1999. – Вып. 2. – 160 с. (Удмуртский фольклор).
- ² Гиппиус Е. В., Эвальд Э. В. К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Гиппиус Е. В., Эвальд Э. В. Уд-

- муртские народные песни: Тексты и исследования. – Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 1989. – С. 23–24. (Памятники культуры. Фольклорное наследие).
- ³ Хелимский Е. Силлабика стиха в нганасанских иносказательных песнях // URL: <http://helimski.com/2.85.PDF> (дата обращения: 24.02.2011); Хелимский Е. Глубинно-фонологический изосиллабизм ненецкого стиха // *Journal de la Societe Finno-Ougrienne*. – Helsinki, 1989. – № 82. С. 223–268.
 - ⁴ Niemi, Jarkko. The Nenets Songs. A structural analysis of text and melody. – Tampere: University of Tampere, 1998. – 226 p.
 - ⁵ Гиппиус Е. В. Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредованный // *Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса*. – М.: Композитор, 2003. – С. 134.
 - ⁶ Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – С. 289.
 - ⁷ Гиппиус Е. В. Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики... С. 146.
 - ⁸ Там же. С. 149.

Статистический анализ звукорядов западно-тувинских кожамыктар¹

Задача определения и адекватного описания звукорядов традиционной музыки является очень важной. Её особая актуальность обусловлена тем, что звукоряды, лежащие в основе как отдельных этномызыкальных феноменов, так и этнических жанровых традиций, а, возможно, и целостных интонационных культур², представляют собой особого рода структурные инварианты. Эти инварианты имеют фундаментальное значение, поскольку составляют базис всей звуковысотной системы, и, в конечном счёте, от полноты теоретического представления об их устройстве зависит информативность всех аналитических моделей, касающихся звуковысотной организации музыки.

Традиционный способ определения звукоряда опирается на общетеоретические представления европейского музыкознания и опыт слухового распознавания высотных элементов в пределах темперированной шкалы, образованной делением октавы на двенадцать равных частей (полутонов) с минимальным расстоянием 100 центов.

Тот факт, что полученные таким способом модели не в полной мере соответствуют реалиям фольклорного интонирования даже в европейских культурах, хорошо осознаётся. По этой причине современная нотная запись народной музыки предполагает использование специальных знаков микроальтерации³, подчёркивающих системный характер нетемперированных интервалов. Однако точное установление закономерностей и отличительных особенностей тонких высотных отклонений от исходной темперированной шкалы — исполнительских, жанровых, стилевых, локальных, этнических — до сих пор остаётся за границами возможностей музыковедения.

Ещё более остро проблема определения звукорядов встаёт перед исследователями неевропейских культур, к которым относятся и традиционные музыкальные культуры коренных народов Сибири, образующие, согласно гипотезе В. В. Мазепуса, метакультурное единство, отчётливо противопоставленное аналогичным музыкально-культурным союзам Европы, Центральной, Южной и Юго-Восточной Азии, а также Северной Америки⁴.

С одной стороны, европейские теоретические представления зачастую оказываются для этих культур нерелевантными и приводят к созданию аналитических картин, весьма далёких от действительности. С другой стороны, этномузыкология располагает знаниями о существовании в различных неевропейских культурах высотных шкал, устройство которых принципиально отличается не только от европейских норм, но и друг от друга.

Сосуществование различных звукорядных систем выдвигает задачу поиска точных и приложимых к разному звуковому материалу аналитических методов. Эти методы должны быть направлены на выявление в каждой конкретной культурной традиции релевантных высотных признаков, составляющих необходимую базу для научной типологии.

Одним из таких методов может стать статистическая сегментация, за развитие и применение которой ратовал В. В. Мазепус, разработавшая универсально-грамматический подход⁵.

Главным критерием метода статистического определения звукорядов народной музыки служит регулярность, которая позволяет безошибочно различить нормативные и случайные явления и определить релевантные элементы музыкальной ткани. Его суть заключается в том, что на большом объёме материала для каждой высоты определяется время звучания и составляется график, отражающий зависимость высоты от времени (под временем в данном случае подразумевается отношение времени звучания определённой высоты ко времени звучания всего анализируемого массива). Максимумы пиков на этом графике образуют последовательность высот, которая является высотной шкалой, а показатели ширины пиков, определяющиеся по среднеквадратичному отклонению от статистически выделенного значения либо по половине их высоты, представляют собой естественные зоны ступеней⁶, возникающие в результате допускаемых культурными нормами случайных исполнительских отклонений от эталонной точечной высоты.

Эта идея опирается на закон больших чисел, сформулированный в теории вероятности⁷. В вольной передаче его смысл состоит в том, что при большом числе событий случайные отклонения от среднего значения описываются универсальным нормальным распределением — так называемым гауссовским (по имени выдающегося немецкого математика Карла Фридриха Гаусса, труды которого оказали заметное влияние на развитие различных разделов математики и физики). Нор-

мальное распределение симметрично относительно среднего значения и характеризуется единственным параметром – среднеквадратичным отклонением (σ).

В математической статистике наравне с вычислением среднеквадратичного отклонения используется и способ определения ширины по половине высоты. При этом величина среднеквадратичного отклонения в случае нормального распределения в 1,18 раза меньше значения, определяемого по половине высоты.

В методе статистического анализа звукорядов применяются оба способа определения ширины ступеней, при этом каждый из них связан с конкретным алгоритмом.

Как уже было отмечено, задача установления звукоряда может быть поставлена по-разному. На первом уровне речь может идти о звукоряде одного фольклорного произведения, или о звукоряде единичного фольклорного факта. На втором уровне – о звукоряде всех вариантов одного произведения или одного типового напева у конкретного исполнителя. На третьем уровне – о звукорядных нормах того или иного жанра у каждого исполнителя. На четвёртом – о нормах жанра, обязательных для всех исполнителей в рамках определённой локальной традиции. На пятом – о нормах жанра, свойственных этнической культуре. Наконец, на шестом уровне – возможно, о высотных шкалах традиционной интонационной культуры этноса. При этом необходимо учитывать, что грамматические нормы единичного исполнения, как правило, подчиняются нормам индивидуального исполнительского стиля, нормы исполнителя – нормам локальной традиции и так далее, вплоть до норм целостной этнической культуры.

Общий алгоритм статистического определения инвариантных звукорядов включает несколько этапов, связанных с соответствующими аналитическими уровнями. В этой статье мы остановимся на трёх первых этапах.

На первом этапе в отдельных музыкально-фольклорных образцах без изменения исходной высоты с помощью специализированных компьютерных программ точно определяются значения статистически выделенных высотных пиков, а также естественная ширина ступеней. На втором и третьем этапах выбирается конкретный исполнитель и один образец какого-либо жанра, а точнее, одна строфа этого образца, которая принимается за начальную форму. Далее по математическому алгоритму⁸, основанному на минимизации среднеквадратичных откло-

нений от статистически выделенных высот всех пиков, определяется интервал транспозиции для каждого следующего образца в сравнении с начальной формой. Производится соответствующая транспозиция. В результате транспозиции мы получаем картину распределения высотных пиков каждой ступени звукоряда, максимально освобождённую от закономерностей, связанных с принципиальной возможностью существенного варьирования высоты при исполнении как одного и того же, так и разных произведений фольклорной традиции по желанию исполнителя. Кроме того, убираются и те регулярные высотные отклонения, которые возникают в результате микровысотных сдвигов на границах строк одной песни и не заметны при слуховом анализе. Установленные на втором и третьем аналитических этапах шкалы соответственно отражают инвариантные нормы одного и всех напевов, свойственных определённом жанру, у конкретного исполнителя.

Рассмотрим описанные выше аналитические процедуры статистического установления звукорядов на примере западно-тувинских кожамыктар⁹. Кожамык — это один из двух основных песенных жанров, имеющих широкое распространение во всех локальных традициях тувинского музыкального фольклора¹⁰. Так же называется и конкретный образец этого жанра.

Материалы, используемые для анализа, были собраны в ходе музыкально-этнографической экспедиции¹¹, проведённой Н. М. Кондратьевой (руководитель), О. В. Новиковой, М. В. Петруниной и М. М. Баадыргы в Сут-Хольском и Дзун-Хемчикском районах Республики Тыва осенью 2005 года¹². Во время этой экспедиции от 19 западно-тувинских исполнителей было записано 87 образцов жанра кожамык, из них 28 образцов, включающих 47 строк, — от жительницы села Суг-Аксы Сут-Хольского района Республики Тыва Ондар Ондаровны Оржежик (1933 г. р.), являющейся подлинным знатоком этой традиции. О. О. Оржежик исполнила не только наибольшее количество образцов исследуемого жанра, но и наибольшее количество различных типовых напевов¹³. Записанного от неё материала достаточно для статистического определения звукорядов на всех трёх заявленных уровнях.

Как отмечалось выше, звукоряд одного фольклорного образца или его части в настоящее время может быть точно установлен с помощью специализированных компьютерных программ. Одной из наиболее удобных программ такого рода является Speech Analyzer Летнего ин-

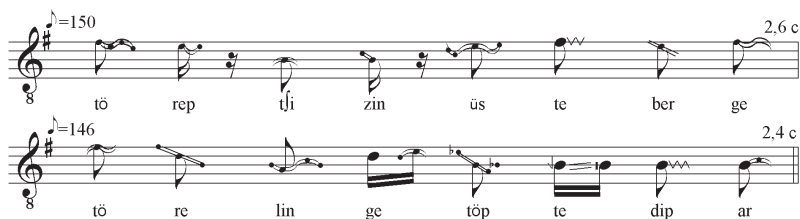
ститута лингвистики¹⁴. В её последнюю версию включена специальная функция TWC (Tonal Weight Center), которая выводит на экран картину статистического распределения высот в зависимости от времени их звучания. Программа позволяет не только измерить высоту с точностью до 10 центов, но и благодаря динамической калькуляции получить полную картину звуковысотного процесса.

С использованием этой программы мы определим шкалу примера 1, в котором приведена авторская нотировка одной строфы кожамык в исполнении О. О. Оржежик. Представленный нотный пример демонстрирует излюбленный напев исполнительницы, на который она пропела 20 различных песен, состоящих из 34 музыкально-поэтических строф. В этой слуховой нотировке отражены релевантные для сибирских музыкальных традиций интонационные контуры, реализующиеся на ступенях звукоряда.

В соответствии с принципами, изложенными в ранее опубликованной статье¹⁵, ступени стабилизированных контуров обозначены обычными нотами с уточняющими знаками, а ступени скользящих¹⁶ — мелкими нотами со штилем. Двойными лигами отмечено глиссандирование. Мелкие ноты без штилей, соединённые двойными лигами, указывают крайние и поворотные точки скольжения. В подтекстовке дана не претендующая на высокую точность фонетическая запись, отражающая звучание пропеваемого текста и его отличия от произносительной речевой нормы. В этой фонетической записи используются транскрипционные знаки Международного фонетического алфавита¹⁷. Подтекстовка даёт представление о границах слогов, в соответствии с которыми выделены минимальные высотные сегменты.

Пример 1. Кожамык¹⁸





Обращает на себя внимание использование в песне большого количества разнообразных скользящих контуров — наклонных, дуг и зигзагов, являющихся одним из важнейших дифференциальных высотных признаков жанра кожамык.

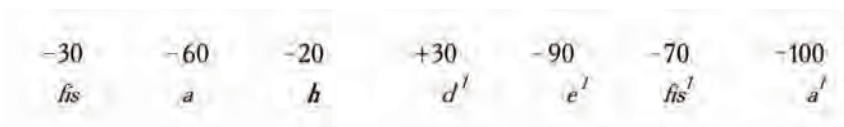
Нетемперированный звукоряд напева в нотировке условно отражает последовательность¹⁹ $fis - a - h - d^1 - e^1 - fis^1 - a^1$, соотносящаяся с традиционным представлением о ладе V ангемитонной пентатоники.

Распределение высот в этом образце, полученное с помощью Speech Analyzer, показывает рисунок 1. В его левой части помещены данные программного статистического анализа высот (TWC), в правой — сжатая интерпретация высотной линии напева, очищенная от некоторых компьютерных артефактов и ориентированная именно на музыку (Melogram), вверху — полная осциллограмма (Position View) всей песни, внизу — картина точечных высотных измерений без интерпретации (Raw Pitch). Сопоставление всей представленной на рисунке информации позволяет правильно интерпретировать данные статистического анализа и сделать поправки на компьютерные артефакты.

График TWC показывает семь статистических пиков, имеющих довольно сложную изрезанную конфигурацию. Совмещая горизонтальный курсор TWC с вершинами этих пиков, можно точно измерить их высоты, показывающие в этом образце центры ступеней звукоряда. Значения измерений в Гц (Hz) высвечиваются на нижней полосе справа в первом окне, в семитонах (st) — во втором окне. Семитоны по величине соответствуют полутонам и считаются так, что C_2 равно 12 st, $c - 48$ st, $c^1 - 60$ st и так далее.

Центральная точка маленького пика внизу, с которой совмещён в данном случае курсор TWC, имеет высотный показатель 53,7 st и 185 Hz. Высота центральной точки второй ступени равна 56,4 st, третьей ступени — 58,8 st, четвёртой — 62,3 st, пятой — 63,1 st, шестой —

65,3 st, седьмой – 68,0 st. Полученная последовательность уточняет звукоряд, фигурирующий в нотировке, следующим образом:



По отношению к эталонной европейской шкале первая ступень здесь понижена на 30 центов, вторая – на 60 центов, третья – на 20 центов, четвёртая повышена на 30 центов и так далее. В этом звукоряде вместо полутонотонных сопряжений по 300 центов фигурируют интервалы в 270 и 350 центов, а вместо тоновых сопряжений по 200 центов – интервалы в 240, 80 и 220 центов.

Естественную ширину ступеней можно определить, устанавливая курсор на боковые поверхности пиков на половине их высоты. Такой способ измерения является самым простым и вместе с тем, при использовании готовых компьютерных программ, практически единственно возможным.

Ширина первой ступени в этом образце определяется интервалом 53,6–53,8 st и равна 20 центам. Отклонения от центральной точки составляют в ней 10 центов вниз и 10 центов вверх. Ширину второй ступени характеризует интервал 56,1–56,7 st, равный 60 центам. От центра этой ступени высота отклоняется на 30 центов вниз и на 30 центов вверх. Третья ступень имеет ширину 58,1–59,0 st, то есть 90 центов. Высотные отклонения распространяются от центра на 70 центов вниз и 20 центов вверх. Ширина четвёртой ступени определяется интервалом 61,3–62,4 st и равна 110 центам. Отклонения от центральной точки составляют 100 центов вниз и 10 центов вверх. Пятая ступень реализуется в интервале 62,9–63,5 st (60 центов) с отклонениями на 20 центов вниз и на 40 центов вверх. Ширина шестой ступени – 65,0–66,1 st – равна 110 центам. Отклонения высоты происходят на 30 центов вниз и 80 центов вверх. Седьмая ступень имеет ширину 67,9–68,1 st, или 20 центов, высота отклоняется в ней от центра на 10 центов вниз и вверх. Расстояния между границами зон ступеней составляют в этом звукоряде 230, 140, 230, 50, 150 и 180 центов.

Таким образом, в этом образце реализуется звукоряд, который точнее назвать зонорядом:

Схема 1

-30	-60	-20	+30	-90	-70	-100
-10 +10 <i>fis</i>	-30 +30 <i>a</i>	-70 +20 <i>h</i>	-100 +10 <i>d¹</i>	-20 +40 <i>e¹</i>	-30 +80 <i>fis¹</i>	-10 +10 <i>a¹</i>
20	60	90	110	60	110	20
230	140	230	50	150	180	

Здесь и далее в графическом изображении зоноряда цифры в верхней строке указывают, на сколько центов пиковое значение ступени ниже (–) или выше (+) высоты соответствующей темперированной эталонной европейской ступени; цифры на месте верхних индексов букв после знаков «–» и «+» во второй строке – на сколько центов распространяется зона ступени вниз (левый индекс) и вверх (правый индекс) от статистически выделенного значения; цифры в третьей строке обозначают ширину ступени в центах; цифры в четвёртой строке – расстояния между границами ступеней в центах.

Далее закономерно возникает вопрос о структуре индивидуально-звукоряда О. О. Оржежик, лежащего в основе всех вариантов данного типового напева. Для того, чтобы её выявить, аналогичные измерения были проведены для 34 строф. Затем с помощью математического алгоритма²⁰ для 33 строф были определены оптимальные интервалы транспозиции (относительно одного образца, принятого за начальную форму), обеспечивающие минимизацию среднеквадратичных отклонений между центральными пиками всех ступеней во всех образцах. После осуществления соответствующих транспозиций мы получили позиционно обусловленную конкретной мелодией шкалу, дающую представление об устройстве центральных частей ступеней звукоряда. Её отражает рисунок 2.

На горизонтальной оси рисунка 2 отложены показатели высоты в семитонах, на вертикальной оси – частота их реализации в анализируемом песенном массиве. Например, в зоне четвёртой ступени статистически выделенная высота, равная 61,8 st, представлена в семи стро-

фах, высота 61,7 st – в шести строфах, высоты 61,6 и 61,4 – в четырёх строфах каждая, высоты 61,9, 62,0 и 62,1 – в трёх строфах каждая, высоты 61,0, 61,5, 62,4 и 62,5 встретились по одному разу (всего – 34 строфы). По семь раз реализованы и статистические пики шестой, второй, третьей, пятой ступеней и так далее.

Хорошо видно, что все семь ступеней имеют широкие зоны. Зону первой ступени определяет интервал 280 центов (52,7–55,5 st), зону второй ступени – интервал 145 центов (55,75–57,2 st), третьей ступени – интервал 100 центов (58,2–59,2 st), четвёртой ступени – интервал 150 центов (61,0–62,5 st), пятой ступени – интервал 110 центов (63,4–64,5 st), шестой ступени – интервал 70 центов (65,5–66,2 st), седьмой ступени – интервал 240 центов (67,2–69,6 st).

Обращает на себя внимание тот факт, что из семи ступеней звукоряда пять ступеней (со второй по шестую) имеют выраженные точечные центры, практически совпадающие со средними значениями высот, или вершинами гауссовских распределений, которые показаны на рисунке сплошными кривыми. В крайних же ступенях центры не выделяются. По-видимому, данная особенность обусловлена тем, что первая и седьмая ступени имеют меньший статистический вес, так как фигурировали не во всех вариантах напева.

Средние значения высот в полученном звукоряде составляют: 53,9 st (первая ступень), 56,7 st (вторая ступень), 58,7 st (третья ступень), 61,8 st (четвёртая ступень), 63,95 st (пятая ступень), 65,8 st (шестая ступень), 68,4 st (седьмая ступень). Показатели же среднеквадратичных отклонений σ равны соответственно: 0,71 st, 0,33 st, 0,25 st, 0,3 st, 0,26 st, 0,19 st и 0,52 st.

Поскольку пять других типовых напевов в исполнении О. О. Оржежик встретились лишь в единичных образцах кожамык, и на каждый из них приходится всего 1–4 строфы, построение позиционно обусловленных моделей звукорядов для каждого напева не имеет смысла, так как статистическая достоверность этих моделей будет низкой. Поэтому следующим (третьим) аналитическим этапом становится определение инвариантного звукоряда исполнительницы на основе всех записанных от неё образцов. Эта процедура проводится по тому же алгоритму, но теперь интервалы транспозиции определяются так, чтобы минимизировать среднеквадратичные отклонения пиков всех ступеней в 47 строфах. Полученную картину отражает рисунок 3.

Инвариантный звукоряд жанра имеет у О. О. Оржежик ряд отличий от инвариантного звукоряда одного типового напева. Во-первых, в нём появилась восьмая ступень h^1 , которая встретилась в одной строфе. Во-вторых, благодаря включению 13 дополнительных строф, несколько уточнилась ширина ступеней, её средние значения и среднеквадратичные отклонения. А именно, интервал реализации первой ступени увеличился на 10 центов и стал равен 290 центов (52,6–55,5 st). Интервалы второй и третьей ступеней увеличились на 45 и 50 центов и стали равны 190 (55,7–57,6 st) и 150 (58,2–59,7 st) центам соответственно. Зоны четвёртой и шестой ступеней увеличились на 20 центов до 170 (60,9–62,6 st) и 90 (65,2–66,1 st) центов соответственно. Интервал пятой ступени, напротив, сократился на 10 центов и стал равен 100 центам (63,4–64,4 st). Интервал седьмой ступени остался прежним (240 центов) при небольшом сдвиге границ (67,1–69,5 st). Показатель восьмой ступени равен 70,9 st. Средние значения сдвинулись на 5–10 центов у второй, пятой–седьмой ступеней и в целом составляют: у первой ступени 53,9 st, у второй – 56,75 st, у третьей – 58,7 st, у четвёртой – 61,8 st, у пятой – 63,85 st, у шестой – 65,7 st, у седьмой – 68,3 st. Показатель восьмой ступени равен 70,9 st. Расстояния между средними значениями ступеней составляют соответственно 285, 195, 310, 205, 185, 260 и 260 центов, а среднеквадратичные отклонения первой–седьмой ступеней – 0,73 st, 0,385 st, 0,33 st, 0,32 st, 0,235 st, 0,215 st и 0,48 st соответственно. Зоноряд имеет следующий вид:

Схема 2

(-10)	-25	-30	-20	-15	-30	(-70)	-10
-130 +160 <i>fis</i>	-105 +85 <i>a</i>	-50 +100 <i>h</i>	-90 +80 <i>d¹</i>	-45 +55 <i>e¹</i>	-30 +40 <i>fis¹</i>	-120 +120 <i>a¹</i>	<i>h¹</i>
290	190	150	170	100	90	240	
20	60	120	80	80	100	140	

Все ступени инвариантного звукоряда имеют широкие зоны (от 90 до 290 центов), и расстояния между границами этих зон значительно сокращены по сравнению с привычной европейской нормой, следствием чего является принципиальная возможность вариантной реализации зоноряда разными звуковыми последовательностями. Так, например, инвариантный ход с первой ступени на вторую теоретически может быть озвучен интервалом, значение которого варьируется от 500 центов (максимум, образованный разностью между верхним показателем второй ступени и нижним показателем первой ступени) до 20 центов (минимум, образованный разностью между нижним показателем второй ступени и верхним показателем первой ступени). То есть этот инвариантный интервал может быть выражен европейскими м.2, б.2, м.3, б.3, ч.4, а также и другими нетемперированными интервалами.

На основании проведённого анализа можно сделать следующие выводы. Устройство звукорядов О. О. Оржежик полностью подтверждает общетипологическую картину сибирских высотных шкал, каждая ступень которых состоит из центральной и периферийной частей. При этом центральные части большинства ступеней, образованные совмещёнными статистическими пиками всех образцов, имеют точечные центры, совпадающие с вершинами гауссовских распределений. Эти точечные центры образуют нетемперированные интервальные последовательности, резко отличающиеся от европейских.

Даже центральные части ступеней имеют показатели ширины, варьирующиеся у западно-тувинской исполнительницы в жанре кожамык от 70 до 290 центов, что даёт принципиальную возможность реализации инвариантных интервалов большим количеством очень разных конкретных звуковых последовательностей. В связи с этим обстоятельством становится очевидной, например, нерелевантность тотально распространённого определения тувинской высотной системы как ангемитонной.

Наконец, полученные статистические высотные картины показывают, что по всем конкретным показателям зоноряды западно-тувинских кожамык существенно отличаются от зонорядов чалканских сказок, установленных автором на основе этого же метода. Этот факт подтверждает тезис о проявлении этнической специфики на уровне звукорядного устройства.

Рисунок 1. Распределение высот в одной строфе кожамык (пример 1), полученное с помощью программы Speech Analyzer

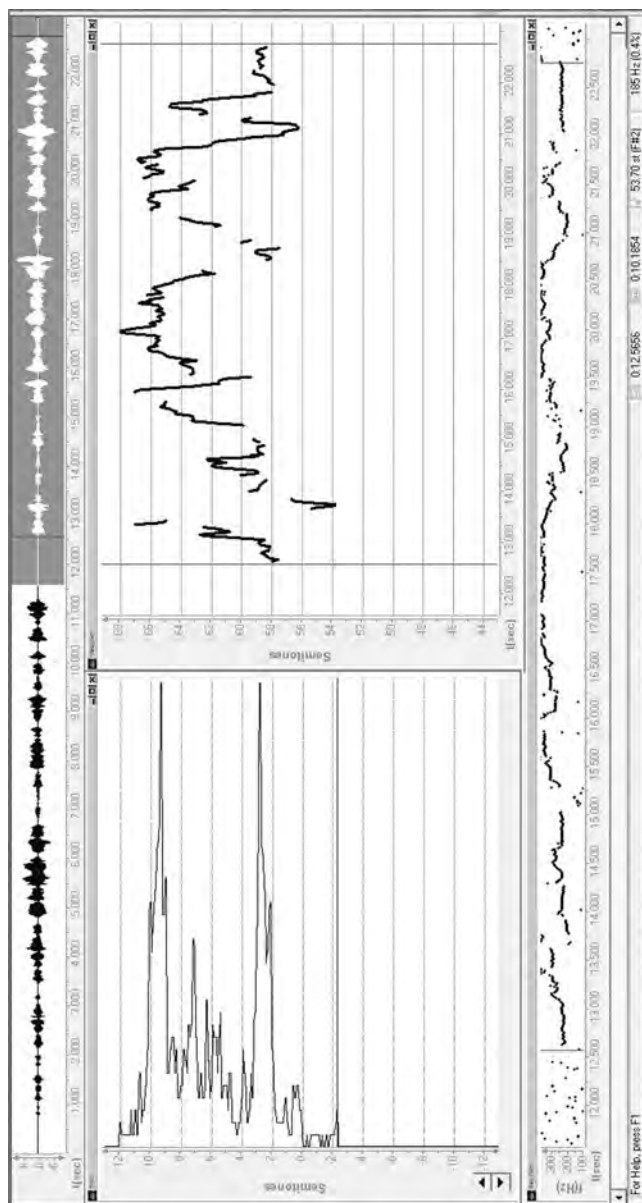


Рисунок 2. Гистограмма распределения высотных пиков ступеней
в вариантах одного типового напева кожамык
у О. О. Оржежик

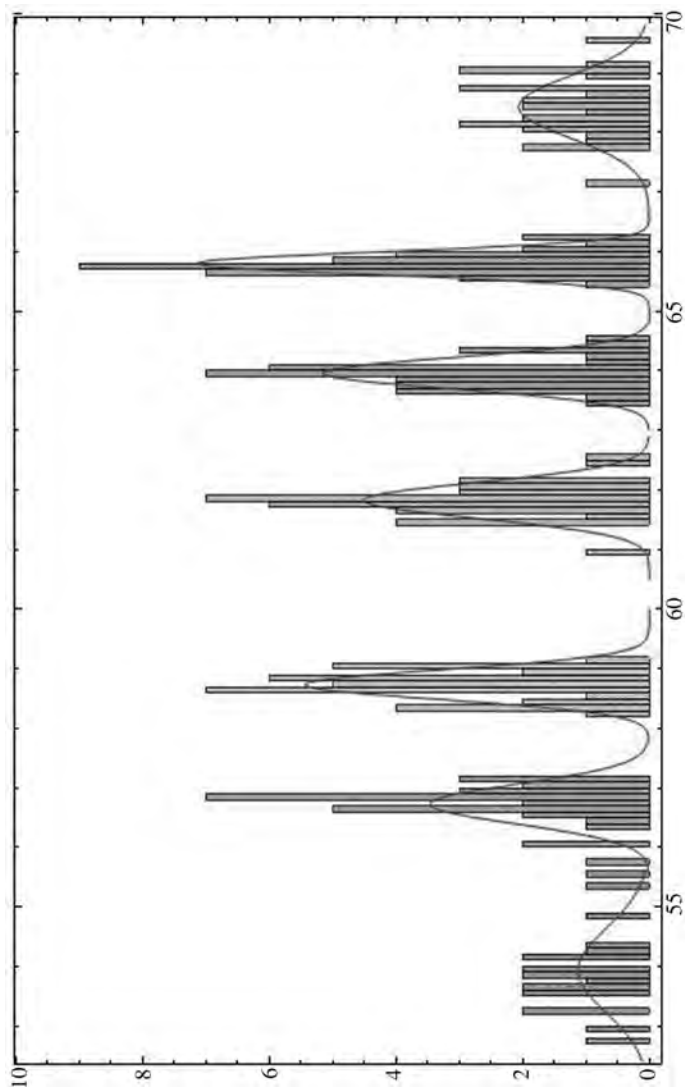
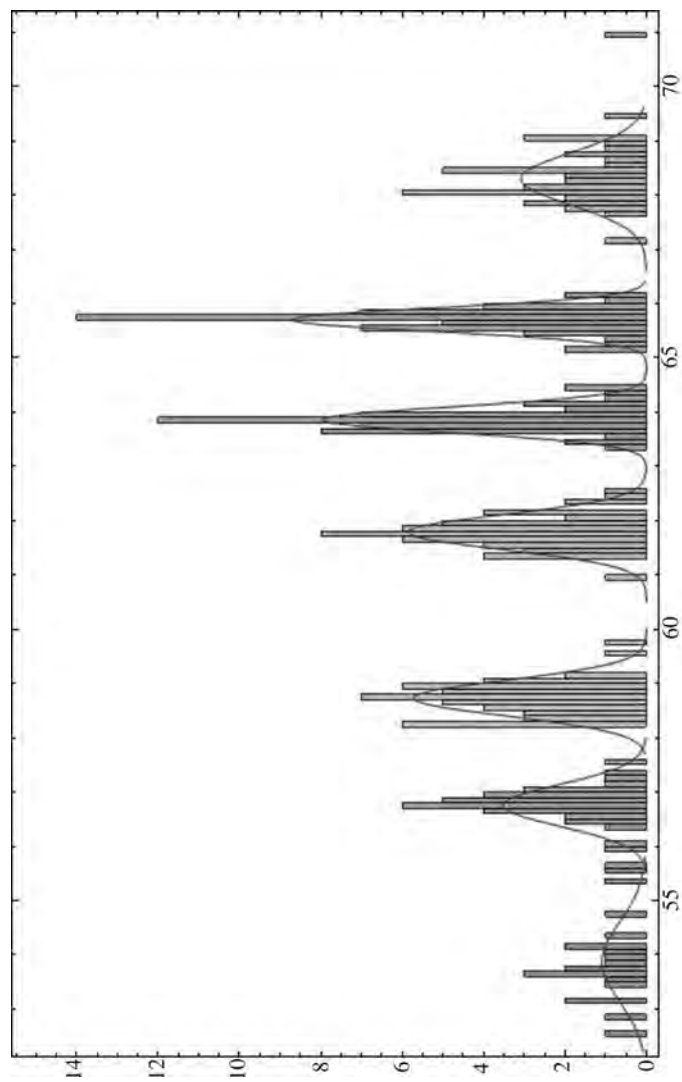


Рисунок 3. Гистограмма распределения высотных пиков ступеней
во всех образцах кожамык у О. О. Оржежик



Примечания

- ¹ Работа выполнена при поддержке РГНФ, грант №08-04-00273а.
- ² Кондратьева Н. М., Мазепус В. В., Сыченко Г. Б. К теории интонационных культур: интонационная культура теленгитов // Вопросы музыкознания. – Новосибирск, 1999. – С. 212–225.
- ³ Алексеев Э. Е. Нотная запись народной музыки: теория и практика. – М.: Сов. композитор, 1990.
- ⁴ Мазепус В. В. Музыкальные культуры Сибири и принципы их описания // Музыкальная культура Сибири. – Новосибирск, 1997. – Т. 1. Кн. 1. С. 8–16.
- ⁵ Мазепус В. В. Универсально-грамматический подход в культурологии. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1993.
- ⁶ Кондратьева Н. М. Высотная сегментация как проблема музыкальной грамматики // Музыка устной традиции: Материалы междунар. науч. конференций памяти А. В. Рудневой. – М., 1999. – С. 152–158.
- ⁷ Колмогоров А. Н. Основные понятия теории вероятностей. – М.: Наука, 1974.
- ⁸ Дмитриев В. Ф., Кондратьева Н. М. Об алгоритме совмещения звукорядов при отсутствии дрейфа высоты в методе статистической сегментации // Народная культура Сибири: Материалы XIX научного семинара-симпозиума Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. – Омск, 2010. – С. 35–41.
- ⁹ «Кожамыктар» – мн. ч. от «кожамык» в значении образца жанра.
- ¹⁰ Аксёнов А. К. Тувинская народная музыка. – М.: Музыка, 1964; Кыргыс Э. К. Песенная культура тувинского народа / Ред. И. В. Мациевский. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1992.
- ¹¹ Кондратьева Н. М., Новикова О. В. О результатах музыкально-этнографической экспедиции в Сут-Хольский район Республики Тыва // Народная культура Сибири: Материалы XIV научного семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. – Омск, 2005. – С. 43–45.
- ¹² Финансирование экспедиции осуществлялось по гранту РГНФ № 05-04-18028е.
- ¹³ Типовые напевы являются этническими и родовыми маркерами, на каждый из них может быть пропето множество различных текстов. См.: Сыченко Г. Б., Крупич Е. Л., Пинжина О. С. Типовые напевы в интонационных культурах тюрков Южной Сибири: проблемы изучения // Народная культура Сибири: Материалы XV научного семинара-симпозиума Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. – Омск, 2006. – С. 36–40.
- ¹⁴ Speech Analyzer, Summer Institute of Linguistics. URL: <http://www.sil.org/computing/sa/index.htm>.

- ¹⁵ Кондратьева Н. М. К понятию звуковысотной организации традиционной музыки: новые теоретические и технологические подходы // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. докл. – М., 2005. – Т. 2. С. 31–41.
- ¹⁶ Кондратьева Н. М. Критерии определения ступеней звукоряда при реализации скользящих высотных сегментов в вокальных традициях Северной Азии // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы международной науч. конф. – М., 2008. – С. 117–123.
- ¹⁷ Программный комплекс IPA Help, Summer Institute of Linguistics. – 2001.
- ¹⁸ Исполняет Оржежик О. О., 1933 г. р. Аудиозапись произведена Н. М. Кондратьевой 17.09.2005 года в селе Суг-Аксы Сут-Хольского района Республики Тыва. Коллекция 1, № 28. Нотировка и фонетическая транскрипция Н. М. Кондратьевой.
- ¹⁹ Жирным шрифтом выделен финальный тон напева (строфы).
- ²⁰ Дмитриев В. Ф., Кондратьева Н. М. Об алгоритме совмещения звукорядов при отсутствии дрейфа высоты...

Сравнительный анализ мелодических рельефов в песнях обских и томских чатов¹

Чаты — одна из этнических групп томских татар. К обским чатам относятся орские, акбалыцкие татары, проживающие в Колыванском районе Новосибирской области. Томские чаты включают тахтамышевских, чернореченских татар, живущих на территории Томского района Томской области, а также в городе Томске².

По этнографическим сведениям, чаты в XVI веке жили в западных районах Барабинской степи³. К концу XVI века они переселились в Приобье, а в 1630 году их часть перекочевала в бассейн реки Томь и в район Чёрной речки⁴. В результате образовались две локальные группы — томские и обские (орские) чаты, различия между которыми формируются со второй половины XVII века и до настоящего времени⁵.

Основной целью исследования является установление сходств и различий двух чатских песенных традиций, выявление закономерностей их мелодической структуры. Материалом исследования служат 69 обско-чатских и 70 томско-чатских разножанровых ангемитонных песен, отобранных из пяти экспедиционных коллекций 1999–2002 годов⁶.

В обеих песенных традициях зафиксированы различные лады ангемитонной пентатоники, при этом наиболее распространёнными являются лады IV (G-a-c-d-e) и I (C-d-e-g-a)⁷. В обско-чатской песенной традиции используются все пять ладов ангемитонной пентатоники, в томско-чатской отсутствует лад III (E-g-a-c-d).

При описании мелодических структур используется метод моделирования мелодического рельефа, предложенный Б. Б. Ефименковой⁸ и продуктивно использующийся при анализе восточнославянских песенных традиций⁹. Однако применительно к чатскому песенному материалу он потребовал некоторой корректировки, обусловленной, прежде всего, особенностями слогоритмической структуры напевов с равномерной организацией длительностей всех нормативных слогов поэтического текста. В связи с этим обстоятельством в качестве опорных точек, определяющих тип мелодического рельефа строк, выделены приходящиеся на первый звук каждой музыкальной счётной доли ини-

циальные (i), поворотные (точки изменения направления движения мелодии вверх или вниз) (R) и финальные тоны (f).

Для установления функциональной нагрузки выделенных типов мелодического рельефа применяется аппарат дистрибутивных матриц и функциональных инвариантов, развитый Б. М. Гаспаровым¹⁰ и В. В. Мазепусом¹¹. В данном случае под функциональной нагрузкой понимается способность мелодического рельефа определённого типа соединяться в песне с другими типами рельефов, а также находиться в начале, середине или конце строфы (чатские песни, как правило, состоят из одной строфы).

Для чатских песен оказались значимыми пять типов мелодического рельефа, реализующегося на уровне целостной мелостроки: наклонный рельеф, горизонталь, дуга (конфигурация с одним поворотом мелодической линии), зигзаг (конфигурация с двумя поворотами) и трель (содержит четыре поворота и более). Эти типы рельефов, за исключением горизонтали, подразделяются на подтипы по признакам направления движения и протяжённости. Всего различаются десять подтипов: восходящий наклонный и нисходящий наклонный рельефы, вогнутая (нисходяще-восходящая) дуга, выгнутая (восходяще-нисходящая) дуга, восходящий зигзаг, нисходящий зигзаг, восходящая короткая (с тремя поворотами мелодической линии) трель, восходящая длинная (с четырьмя или пятью поворотами) трель, нисходящая короткая трель и нисходящая длинная трель.

Следует обратить внимание на тот факт, что выделенные типы рельефов аналогичны релевантным для сибирских интонационных культур¹² типам высотных контуров, реализующихся на ступенях звукоряда¹³.

Продемонстрируем на примерах обско-чатской «кыска ер» (‘короткая песня’)¹⁴ и томско-чатской «карши ер» (‘спорная/диалогическая песня’)¹⁵ процедуру определения мелодического рельефа для каждой мелостроки¹⁶ (примеры 1, 2). Необходимо отметить, что при определении мелодического рельефа редуцируются репетиционные отрезки (r).

В обеих традициях наиболее распространёнными из вышеперечисленных рельефов являются: выгнутая дуга, восходящий и нисходящий зигзаги, а также восходящая и нисходящая короткие трели. Значительно реже встречаются: нисходящая и восходящая длинные трели, вогнутая дуга, а также горизонтальный рельеф.

Необходимо отметить, что некоторые рельефы характерны для строк определённой длины. Так, у обских чатов в 8-дольных строках

чаще употребляются восходящая и нисходящая короткие трели, у томских чатов – вогнутая и выгнутая дуги; в 7-дольных строках в обеих традициях преобладают нисходящий зигзаг, нисходящий наклонный рельеф и выгнутая дуга.

Все парные сочетания мелодических рельефов представлены в дистрибутивных матрицах 1 и 2 соответственно¹⁷. Мелодические рельефы в матрицах обозначены следующим образом: 1) — — горизонталь, 2) \ — нисходящий наклонный рельеф, 3) ∪ — вогнутая дуга, 4) ∩ — выгнутая дуга, 5) ∨ — восходящий зигзаг, 6) ∞ — восходящая длинная трель, 7) ∞ — восходящая короткая трель, 8) ∞ — нисходящий зигзаг, 9) ∞ — нисходящая длинная трель, 10) ∞ — нисходящая короткая трель, 11) / — восходящий наклонный рельеф.

Строка определяет первый элемент соединения, столбец – второй элемент. Знак Ø обозначает начало и конец строфы; знак «+» фиксирует соединение. Верхний индекс знака «+» указывает количество таких соединений в анализируемом песенном массиве.

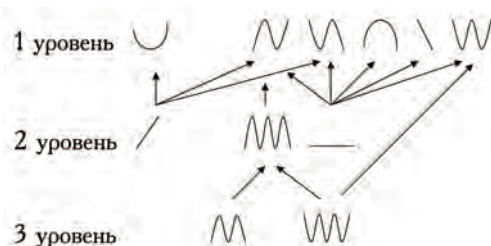
Матрица 1. Парные соединения мелодических рельефов в ангемитонных песнях обских чатов

	—	\	∪	∩	∨	∞	∞	∞	∞	∞	/	Ø
—			+ ¹		+ ¹							
\	+ ¹	+ ³	+ ³		+ ²			+ ⁴		+ ²		+ ¹²
∪	+ ¹	+ ⁶	+ ¹⁵		+ ⁴	+ ⁶	+ ⁹	+ ⁷	+ ²	+ ⁴		+ ³⁴
∩		+ ²		+ ³	+ ⁶	+ ²	+ ¹	+ ¹		+ ¹		+ ¹
∨		+ ³	+ ¹⁵	+ ²	+ ¹⁹	+ ⁸	+ ⁴	+ ⁴	+ ⁶	+ ⁸		
∞		+ ¹	+ ¹⁰		+ ²	+ ³	+ ⁵	+ ¹⁹				+ ¹
∞			+ ¹⁹		+ ³	+ ³	+ ²	+ ²		+ ¹		+ ²
∞		+ ³	+ ¹³	+ ¹	+ ²	+ ¹⁰	+ ³	+ ⁴			+ ²	+ ¹⁹
∞		+ ²	+ ⁴		+ ²	+ ²		+ ²				
∞		+ ⁴	+ ⁶	+ ³	+ ⁵	+ ¹		+ ⁷		+ ¹		
/				+ ³								
Ø		+ ³	+ ²	+ ⁵	+ ²³	+ ⁶	+ ⁸	+ ⁷	+ ⁴	+ ¹⁰	+ ¹	

Из матрицы 1 видно, что у обских чатов функционально независимыми являются выгнутая и вогнутая дуги, восходящий и нисходящий зигзаги, нисходящая короткая трель и нисходящий наклонный рельеф. Восходящая короткая трель, нисходящая и восходящая длинные трели, горизонталь и восходящий наклонный рельеф занимают подчинённое положение, так как их строки и столбцы вкладываются в строки и столбцы независимых рельефов (то есть являются частями строк и столбцов последних). Строки и столбцы восходящей короткой трели вкладываются в строки и столбцы восходящей длинной трели (и, следовательно, могут быть заменены последней без нарушения грамматической правильности текста), а строки и столбцы нисходящей длинной трели являются частями строк и столбцов восходящей короткой трели. Самая ограниченная дистрибуция наблюдается у восходящего наклонного рельефа и горизонтали. Восходящий наклонный рельеф употребляется только в двух контекстах – перед вогнутой дугой и после нисходящего зигзага. Горизонтальный рельеф функционально подчинён рельефам выгнутой дуги, нисходящего и восходящего зигзага, нисходящей короткой трели, нисходящему наклонному рельефу.

В целом функциональная иерархия мелодических рельефов показана в схеме 1. Стрелками в ней указывается направление, в котором возможны замены рельефов внутри строфы.

Схема 1. Функциональная иерархия мелодических рельефов в обско-чатских песнях



Функциональная система включает три иерархических уровня. На первом уровне находятся независимые мелодические рельефы: выгнутая и вогнутая дуги, восходящий и нисходящий зигзаги, нисходящая короткая трель и нисходящий наклонный рельеф; на втором уровне –

восходящий наклонный рельеф, восходящая длинная трель и горизонталь; на третьем уровне – восходящая короткая трель и нисходящая длинная трель, подчинённые элементам двух вышерасположенных уровней. В обратном же направлении замены строк невозможны.

Следует подчеркнуть, что в начале строф используются все рельефы, за исключением горизонтали, при этом наиболее употребительны восходящий зигзаг и нисходящая короткая трель. Для конца строф характерны рельефы с нисходящей направленностью: нисходящий наклонный рельеф, нисходящий зигзаг и выгнутая дуга (этим рельефом заканчиваются более половины всех проанализированных строф). Кроме того, обращает на себя внимание статистическая выделенность парных соединений однотипных рельефов: трелей, выгнутых дуг и зигзагов.

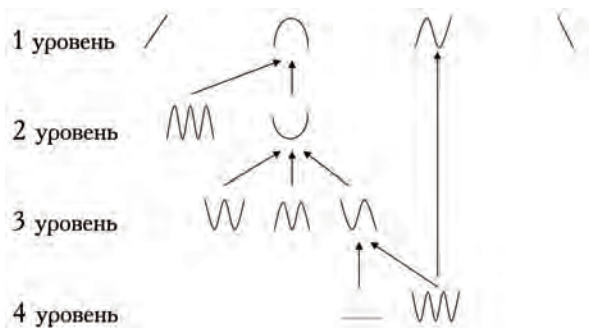
**Матрица 2. Парные соединения мелодических рельефов
в ангемитонных песнях томских чатов**

	—	\	∩	∪	~	М	м	∩	W	W	/	∅
—												+ ²
\			+ ¹⁰	+ ³	+ ³		+ ⁴	+ ³		+ ¹	+ ³	+ ⁹
∩	+ ²	+ ⁷	+ ⁸⁷	+ ⁹	+ ⁵	+ ³	+ ⁶	+ ⁴		+ ²	+ ⁵	+ ³⁷
∪		+ ⁹	+ ⁸	+ ⁷	+ ¹		+ ³	+ ⁶		+ ¹	+ ¹	+ ⁶
~		+ ²	+ ³	+ ³	+ ¹			+ ⁶	+ ¹	+ ²		+ ⁴
М			+ ⁴	+ ¹	+ ¹	+ ³				+ ¹		
м		+ ²	+ ¹⁸	+ ²			+ ⁵	+ ²				+ ¹
∩		+ ³	+ ¹¹	+ ⁶	+ ⁸		+ ⁴	+ ³		+ ¹	+ ⁴	+ ⁷
W		+ ¹										
W		+ ¹	+ ³	+ ³				+ ³		+ ³	+ ¹	
/		+ ³	+ ¹	+ ¹				+ ⁷			+ ¹	+ ³
∅		+ ⁸	+ ²²	+ ⁷	+ ³	+ ⁴	+ ⁸	+ ¹⁴		+ ³	+ ¹	

В матрице 2 функционально независимыми являются: выгнутая дуга, восходящий зигзаг, нисходящий и восходящий наклонные рельефы. Им функционально подчинены все остальные рельефы. Самая ограниченная дистрибуция наблюдается, как и в обско-чатской традиции, у горизонтального рельефа, который употребляется только после выгнутой дуги и в конце строфы. Горизонтальный рельеф может быть заменён выгнутой и вогнутой дугами, а также нисходящим зигзагом.

Функциональная иерархия мелодических рельефов в томско-чатской песенной традиции отражена на схеме 2.

Схема 2. Функциональная иерархия мелодических рельефов в томско-чатских песнях



Она включает четыре уровня. На первом уровне находятся независимые рельефы выгнутой дуги, нисходящего зигзага, нисходящего и восходящего наклонных рельефов; на втором уровне — рельефы восходящей длинной трели и вогнутой дуги; на третьем уровне — нисходящего зигзага, нисходящей и восходящей коротких трелей; на четвёртом — горизонтали и нисходящей длинной трели, подчинённые элементам трёх верхних уровней.

Для начала строф характерны все рельефы, за исключением горизонтали и нисходящей длинной трели. Наиболее употребительны в этой позиции выгнутая дуга и нисходящий зигзаг. В конце строф отсутствуют восходящая длинная трель, нисходящие короткая и длинная трели, при этом часто встречаются выгнутая дуга и нисходящий наклонный рельеф. Наиболее частыми также являются соединения двух восходящих трелей, двух выгнутых дуг, двух восходящих зигзагов и двух нисходящих наклонных рельефов.

Таким образом, можно констатировать, что ангемитонные пентатонические напевы обских и томских чатов, с одной стороны, имеют общие тенденции, проявляющиеся в организации мелодических рельефов; с другой стороны, их мелодические структуры принципиально отличаются друг от друга. Наиболее яркие отличия демонстрируют функциональные организации, состоящие из разного количества иерархических уровней и предполагающие разные системы соподчинения одних и тех же мелодических рельефов. Сходства проявляются в совпадении трёх независимых рельефов: восходящего зигзага, выгнутой дуги и нисходящего наклонного рельефа; в расположении на втором уровне систем восходящей длинной трели, а на третьем – нисходящей длинной трели. Общим является и выбор наиболее употребимых соединений: выгнутой дуги с выгнутой дугой; восходящей короткой трели с выгнутой дугой, а также употребление выгнутой дуги и нисходящего наклонного рельефа в конце строф.

Пример 1. Обско-чатская «кыска ер» ('короткая песня')

♩ = 160 *восходящий зигзаг* *выгнутая дуга*

У - тыр - дым ки - ме те - би - на Ко - ра - дым су те - би - на

выгнутая дуга *нисходящий наклонный рельеф*

Су те - плё - реп - да ка - ра - юл Хы - дай яз - гач чо - ра - юк

выгнутая дуга *выгнутая дуга*

Су те - плё - реп - да ка - ра - юл Хы-(гы)-дай яз - гач чо - ра - юк

Хронометраж 0 м 23,8 с.

Утырдым кимэ тебинэ,
Корадым су те бинэ.
Су теплэрэнда кара юл.
Хыдай язгач чора юк.
Су теплэрэнда кара юл.
Хыдай язгач чора юк.

Я села в лодку,
Посмотрела на речное дно,
В глубинах вод – чёрный путь.
Если Хыдай предначертал – выбора нет.
В глубинах вод – чёрный путь.
Если Хыдай предначертал – выбора нет.

Пример 2. Томско-чатская «карши ер» (‘спорная/диалогическая песня’)

$\text{♩} = 145$ *выгнутая дуга* *восходящий зигзаг*

1 *i r R r r f* 2 *i r R r R r r f*
Кам - зо - лэн - нын бишь ти - мя Ни - гә ти - мә - лә - ми - сәң

3 *i R R R r f* 4 *i r r f*
А - ра - без - да е - рак ту - гель Ни - гә киль - гә - лә - ми - сәз

5 *i r R R r f* 6 *i r r f*
А - ра - без - да е - рак ту - гель Ни - гә киль - гә - лә - ми - сәз

нисходящая короткая трель *нисходящий наклонный рельеф*
восходящий зигзаг *нисходящий наклонный рельеф*

Хронометраж 0 м 20,1 с.

Камзолэннын бишь тия,
Нигэ тимэлэмисен?
Арабезда ерак тугель.
Нигэ кильгэлэмисез?
Арабезда ерак тугель.
Нигэ кильгэлэмисез?

На камзоле твоём пять пуговиц,
Почему же ты не застегиваешься?
Между нами расстояние небольшое.
Почему же не приходишь ко мне?
Между нами расстояние небольшое.
Почему же не приходишь ко мне?

Примечания

- ¹ Исследование выполнено при поддержке РГНФ, грант 08-04-00273а.
- ² Малиновский В. Г., Томилов Н. А. Томские татары и чулымские тюрки в первой четверти XVIII века: Хозяйство и культура. — Новосибирск, 1999. — С. 526.
- ³ Томилов Н. А. Этнография тюркоязычного Томского Приобья: Хозяйство и материальная культура. — Томск, 1980. — С. 517; Бахрушин С. В. Сибирские служилые татары в XVII в. // Бахрушин С. В. Научные труды. — М., 1955. — Т. 3. Ч. 2. С. 157–158.
- ⁴ Томилов Н. А. Тюркоязычное население Западно-Сибирской равнины в конце XVI — первой четверти XIX вв. — Томск, 1981. — С. 3.
- ⁵ Томилов Н. А. Этнография тюркоязычного Томского Приобья... С. 5–9.
- ⁶ В экспедициях, руководителем которых была Н. М. Кондратьева, в разное время принимали участие автор данной статьи, О. В. Новикова, а также студенты Е. И. Жимулёва, Т. М. Афанасьева, Е. А. Панарина, С. И. Жуковская, Ю. В. Маркарян, Л. К. Титова и А. Н. Гизатулина. Материалы экспедиций хранятся в Архиве Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки (АТМ), коллекции: А 142, А 143, А 149, А 186, А 187.
- ⁷ В работе используются наиболее распространённые обозначения ангеми-тонных пентатонических ладов: лад I (C-d-e-g-a), лад II (D-e-g-a-c), лад III (E-g-a-c-d), лад IV (G-a-c-d-e) и лад V (A-c-d-e-g) (см. например: Гиришман Я. М. Пентатоника и ее развитие в татарской музыке. — М., 1960. — 170 с.; Новикова О. В. Пентатоника в песенной традиции бурят. — Новосибирск, 2010. — 180 с.). Основной тон, являющийся абсолютно финальным в напеве, выделен прописной буквой.
- ⁸ Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть. — М., 1980. — 392 с.
- ⁹ Енговатова М. А., Ефименкова Б. Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типовых исследований // Звуковысотное строение народных мелодий: Принципы анализа: Материалы науч.-практ. этномузыкологической конф. — М., 1991. — С. 49–88; Резниченко Е. Б. Некоторые вопросы интонирования севернорусской причети // Фольклорный текст: Функция и структура. — М., 1992. — С. 116–126; Урсегова Н. А. Свадебная причетно-песенная традиция русских старожиллов Сибири: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — Новосибирск, 2000. — 24 с.
- ¹⁰ Гаспаров Б. М. Структурный метод в музыкознании // Советская музыка. — 1972. — № 2. С. 42.
- ¹¹ Мазепус В. В. Универсально-грамматический подход в культурологии. — Новосибирск, 1993. — 46 с.

- 12 Кондратьева Н. М., Мазепус В. В., Сыченко Г. Б. К теории интонационных культур: Интонационная культура теленгитов // Вопросы музыковедения. – Новосибирск, 1999. – С. 212–225.
- 13 Кондратьева Н. М. К понятию звуковысотной организации традиционной музыки: Новые теоретические и технологические подходы // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. докл. – М., 2006. – Т. 2. С. 31–41.
- 14 Исполнительница М. С. Зайнулина, 1909 г. р. Записано Н. М. Кондратьевой, О. В. Новиковой, Е. И. Жимулёвой в 2000 г. в с. Юрт-Акбалык Колыванского района Новосибирской области. Текст и перевод подготовлены Н. М. Кондратьевой и В. Р. Мавлютовым при участии исполнительницы. АТМ, А 143, № 1.
- 15 Исполнительница П. Г. Шамсутдинова, 1919 г. р. Записано О. В. Новиковой, Н. С. Капицыной, Ю. В. Маркарян в 2002 г. в с. Чёрная речка Томского района Томской области. Текст и перевод подготовлены Г. Г. Калиновской. АТМ, А 186, № 87.
- 16 При нотировании песенных образцов использовались дополнительные графические обозначения высотных контуров, описанные в работе: Кондратьева Н. М. К понятию звуковысотной организации традиционной музыки...
- 17 Дистрибуция – понятие в структурной лингвистике (от англ. distribution – распределение) – термин, подразумевающий ‘распределение’, распространение или взаиморасположение каких-либо объектов.

Темп и методология его исследования (на примере песен тоджинцев)

Темповая организация крайне редко рассматривается и изучается фольклористами. Между тем, темповый показатель может свидетельствовать не только о характере исполнения, то есть являться стилистической характеристикой, но и служить признаком, позволяющим различать жанры народной музыки. Об этом, в частности, свидетельствуют результаты исследования, проведенного Н. С. Капицыной¹ на материале песенной традиции обских и томских чатов. Она установила корреляцию темповых показателей и выделенных в культуре песенных жанров. Автор подчёркивает, что именно комплекс темповых характеристик выполняет функцию маркирующего жанры признака. По отдельности та или иная темповая характеристика такой функцией не обладает.

Данная методология темпового анализа была разработана Н. М. Кондратьевой и Н. С. Капицыной и использует категорию «внутренний темп», внедрённую известным американским этномузыковедом М. Колински². В создании методологии активное участие принимал также В. В. Мазепус. Суть метода заключается в выделении шести релевантных темповых признаков: средних арифметических значений и среднеквадратичных отклонений внутреннего темпа, архитектурного темпа (категория предложена Н. М. Кондратьевой и В. В. Мазепусом) и строковой плотности. Следует особо подчеркнуть, что учёт показателей среднеквадратичных отклонений позволил в значительной степени решить проблему ограниченного количества записей сибирского этномузыкального материала.

Работая с песнями тоджинцев, мы, в свою очередь, пришли к необходимости расширения, уточнения и адаптации методологии к новому материалу.

Показателями темпа, как правило, являются либо продолжительность основной счётной единицы, либо количество счётных единиц в минуту (метроном И. Н. Мельцеля). Однако этого оказывается недостаточно для подробной темповой характеристики. Фольклористами осознана необходимость учёта ряда дополнительных временных пара-

метров, в частности, продолжительности строк и других архитектурных структур. В представляемом подходе учитывается не просто продолжительность, но и содержание, внутреннее наполнение таких структур.

Новый методологический подход основан на изучении комплекса темповых характеристик. Помимо метрономического указателя темпа, учитываются внутренний темп, слогоритмический темп, архитектурный темп и строковая плотность. Поскольку понятие музыкального, то есть метрономического темпа общеизвестно, перейдём к описанию других характеристик.

Концепция «внутреннего темпа» была разработана этномузыкологом, теоретиком и композитором М. Колински. Следует оговорить тот факт, что он использует не термин «внутренний темп», а термин «темповый показатель» (Tf), под которым понимается среднее количество последовательных нот, приходящихся на единицу времени. Новосибирские исследователи за единицу внутреннего темпа приняли высотноритмический сегмент³.

Применив данную методологию темпового анализа к новому материалу, мы пришли к необходимости расширить круг явлений, которые могут приниматься за высотноритмические сегменты. Помимо слогонот и каждого элемента распева в качестве сегментов мы рассматриваем: долгие неперечёркнутые форшлаги; форшлаги с отчётливо различной глоттализацией; огласовки сонантов «р», «м», «н», создающие ясный ритмический рисунок. Критерием выделения отдельного сегмента для нас является его ритмическая и звуковысотная определённости, то есть на слух он должен восприниматься как отдельный элемент текста.

Внутренний темп рассчитывался нами по формуле:

$$Tf = \frac{No \times 60s}{t_s}$$

где Tf – это внутренний темп, No – количество высотноритмических сегментов, приходящихся на одну строку, t_s – продолжительность строки в секундах. В формуле М. Колински учитывался метрономический показатель (Mf):

$$Tf = \frac{No \times Mf}{Mu}$$

(No – количество нот, Mu – количество метрономических единиц), но, как нами было установлено, в формуле он является избыточным.

Поскольку мы имеем дело с поющим поэтическим текстом, с точки зрения сравнительного анализа жанров нам представляется результативным также и учёт внутреннего темпа так называемого базового текста (термин Е. А. Хелимского⁴). Назовём данный параметр слогоритмическим темпом (Sf). Формула его вычисления аналогична формуле внутреннего темпа, только за единицу временного темпа принимается самостоятельный элемент базовой слогоритмической структуры (см. ниже):

$$Sf = \frac{E \times 60s}{t_s}$$

Архитектонический темп определяется количеством пропеваемых строк в одну минуту. Он родственен внутреннему темпу, однако единицей здесь является не высотно-ритмический сегмент, а строка песни. Его можно рассчитать по схожей формуле:

$$A = \frac{n \times 60s}{T_s}$$

где A – архитектурный темп, n – количество строк в песне, T_s – время звучания песни в секундах. Авторами метода использовалась формула:

$$A = \frac{n}{T_{min}}$$

где T_{min} – время звучания песни в минутах. Ещё более простой является формула:

$$A = \frac{60s}{t_s}$$

где t_s – средняя продолжительность звучания строки в секундах.

Применение любой из приведённых формул даёт один результат, и выбор определяется только лишь удобством или предпочтением использования. Отметим, что нами были внесены некоторые уточнения буквенного обозначения времени звучания строки и песни, так как в работах авторов метода, вслед за М. Колински, они обозначаются одной буквой T . Во-первых, наши изменения касаются размера буквы, различающей продолжительность строки (t) и песни в целом (T), во-вторых, мы добавили к букве индекс единицы времени – секунды (s) и минуты (min).

Строковая плотность высотно-ритмических сегментов (D) определяется отношением количества сегментов в песне (No) к количеству строк в песне (n):

$$D = \frac{No}{n}$$

По сути это среднее арифметическое значение количества сегментов, приходящихся на каждую строку.

Помимо этапа вычисления темповых показателей всех анализируемых образцов, немаловажным является интерпретация полученных результатов. В этом помогает использование методов статистики⁵. Н. С. Капицыной при анализе чатских песен и нами при анализе тоджинских песен рассматривалось два значения: среднее арифметическое и среднеквадратичное отклонение от среднего значения. Для большей наглядности значения среднеквадратичного отклонения мы представляли в виде доверительного интервала, то есть диапазона значений, исключающего случайные цифры, и определяли его как среднее арифметическое плюс-минус среднеквадратичное отклонение.

Существует два метода расчёта среднеквадратичного отклонения:

$$\sigma = \sqrt{\frac{\sum (x - \bar{x})^2}{n}}$$

$$\sigma = \sqrt{\frac{\sum (x - \bar{x})^2}{n-1}}$$

где x — элемент выборки; $\bar{x}$ — среднее арифметическое выборки; n — объём выборки.

Разница между ними заключается в том, что в первом случае вычисления производятся по генеральной совокупности, а во втором — по выборке. В работе Н. С. Капицыной образцы чатских песен учитывались в качестве генеральной совокупности. Мы использовали второй метод, поскольку считаем, что любая фольклорная коллекция, с одной стороны, является лишь частью традиции, существующей в бесконечном вариантном множестве, с другой стороны, образцы песен обладают таким важным и обязательным качеством в теории статистики, как репрезентативность.

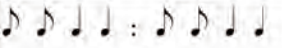
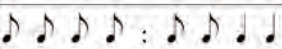
Продemonстрируем работу данной методики на материале тоджинских песен, записанных в ходе экспедиций в Тоджинский район Республики Тыва в 1997 и 1999 годах⁶. Тоджинцы — этнолокальная группа тувинцев, имеющая существенные отличия от остальных тувинцев по этногенезу, антропологии, хозяйственно-культурному типу, языку и так далее. В песенной лирике тувинцев-тоджинцев выделяют-

ся два жанра: «ыр» – ‘песня’ и «кожамык» – ‘припевки, частушки’. Нами были установлены их системные различия на уровнях стихосложения, слогоритма, связи поэтического текста и напева, композиции, ладовой организации и других⁷. Темповый анализ дополнил ряд признаков, позволяющих дифференцировать жанры.

Поскольку к нашей теме имеет отношение временной параметр, приведём некоторые его характеристики. Тоджинские песни включают от одной до нескольких строф (максимальное количество строф песни в нашей коллекции – семь). Строфы состоят из четырёх восьмисложных строк. Восьмисложник имеет постоянное местоположение цезуры, разделяющей стих на два полустишия (4+4). Значимым для слогоритмической организации песенных жанров является уровень строки, так как строфа состоит из ритмически идентичных строк.

Множество типовых напевов кожамык (в коллекции – 18 типовых напевов) основывается на пяти слогоритмических типах (таблица 1, пример 1).

Таблица 1. Слогоритмические типы кожамык

Кожамык	
1-й слогоритмический тип (1 РТ)	
2-й слогоритмический тип (2 РТ)	
3-й слогоритмический тип (3 РТ)	
4-й слогоритмический тип (4 РТ)	
5-й слогоритмический тип (5 РТ)	

Пример 1. Кожамык третьего слогоритмического типа⁸

Ий - ле хем ниц иш ти ней де 4,6 s

И - нек чи - вес си - ген - не бар 4,7 s

Иш - тим - хөң - нум чам - дыы бол - ган 4,6 s

И - де - гел - диг че - рим ол - дур 4,7 s

В ийской долине есть трава,
Которую корова не ест.
Частью моей души ставшая,
Эта надёжная местность.

Ыр характеризуют индивидуальные песенные мелодические типы⁹, слогоритмические формулы которых также индивидуальны (таблица 2).

Таблица 2. Слогоритмические типы ыр

Ыр	
«Өдүгөн-Тайга» ¹⁰	
«Тоора-Хем»	
«Чашпы-Хем»	
«Тожама»	

Слогоритмическая организация двух жанров обнаруживает близость на уровне композиционных сегментов (соответствующих поэтическим полустушиям), которые идентичны либо родственны по структуре. Графическая «разномасштабность», по сути, основана на различном темповом исполнении ыр и кожамык. Однако в традиции присутствует образец слогоритмического типа, объединяющий разномасштабные сегменты (ыр «Чашпы-Хем», пример 2), который не позволяет привести слогоритмические типы двух жанров к одному уровню графической записи.

Пример 2. Ыр «Чашпы-Хем»¹¹

Аал дар чай лаар а ян шык тыг 8,2 s

Ай ы бе зи ар бын Чаш пым 8,2 s

Ай лык чер ден кел ген чон нар 8,3 s

Ай ын бе зин кай гап ча нар 8,4 s

Где аалы проводят лето, с долинами-лугами,
 Сараной-кандыком богатый мой Чашпы.
 Месячное расстояние преодолевший народ,
 Сараной-кандыком любясь, уезжает домой.

На этом же основании при определении темповых показателей мы в качестве счётных долей принимали восьмую в кожамык и четверть в ыр. Исключением является ыр «Тожама», поскольку её метрономический темп приближен к исполнению кожамык.

Таблица 3. Темповые показатели тоджинских песен

Темповый показатель	Метрономический темп		Внутренний темп		Слогоритмический темп		Архитектонический темп		Строчковая плотность	
	Среднее значение	Доверительный интервал	Среднее значение	Доверительный интервал	Среднее значение	Доверительный интервал	Среднее значение	Доверительный интервал	Среднее значение	Доверительный интервал
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
кожамык	174	140 – 209	152	117 – 187	127	96 – 159	16	12 – 20	9,7	8,6 – 10,8
1PT	148	125 – 171	126	99 – 153	98	83 – 113	12	10 – 14	10,2	9,0 – 11,4
2PT	183	155 – 210	145	117 – 174	117	101 – 133	14	13 – 16	10,0	9,0 – 10,9
3PT	191	158 – 224	166	141 – 191	149	121 – 176	19	15 – 22	9,0	8,3 – 9,7
4PT	198	171 – 224	199	162 – 235	156	136 – 176	19	17 – 22	10,2	9,2 – 11,2
5PT	146	112 – 180	154	118 – 190	134	94 – 175	16	11 – 21	9,6	8,5 – 10,7
ыр	99	72 – 126	125	99 – 151	76	59 – 93	9	7 – 11	13,9	12,1 – 15,8
«Одуген-Тайга»	96	78 – 115	112	88 – 136	65	51 – 79	8	6 – 10	14,3	12,4 – 16,1
«Тоора-Хем»	94	82 – 107	147	131 – 164	89	76 – 103	11	9 – 13	13,2	11,7 – 14,6
«Чашпы-Хем»	83	64 – 102	117	90 – 143	75	61 – 89	8	7 – 9	14,6	12,2 – 17,0
«Тожама»	150	122 – 179	136	129 – 143	88	76 – 101	10	9 – 12	13,0	11,7 – 14,4

По метрономическому показателю достаточно чётко намечается различие двух песенных жанров тоджинцев (таблица 3, столбцы 2–3). Крайние его значения сильно удалены друг от друга. Так, в наиболее медленном темпе исполняется ыр «Чашпы-Хем», в самом быстром – кожамык четвёртого слогоритмического типа. Более подробное рассмотрение этого показателя выявило наличие трёх темповых зон. В наиболее медленной зоне оказывается группа из трёх ыр: «Чашпы-Хем», «Тоора-Хем» и «Одуген-Тайга» (доверительный интервал 74–111; среднее значение 93), в средней – метрономические показатели кожамык первого и пятого слогоритмических типов и ыр «Тожама» (124–171 и 122–179; 148 и 150), в быстрой (159–220; 190) – кожамык второго, третьего и четвёртого слогоритмических типов. В соответствии с классификацией Н. А. Гарбузова¹², ыр «Чашпы-Хем», «Тоора-Хем» и «Одуген-Тайга» оказываются в группе медленных темпов (40–120), ыр «Тожама» и кожамык первого и пятого сло-

ритмических типов – в группе умеренных темпов (121–160), а кожомык второго, третьего и четвёртого слогоритмических типов – в группе быстрых темпов (от 161 и выше).

Сравнение темпа по метроному показывает, что в целом, как и предполагалось (и на что указывали исследователи тувинских песен¹³ и сами тоджинцы), для ыр характерен более медленный темп исполнения, а для кожомык, соответственно, более быстрый. Так, нами было выявлено, что средние значения темпа песенных жанров различаются почти в два раза. Средний метрономический темп исполнения ыр – 99, кожомык – 174 счётных долей в минуту.

По показателю внутреннего темпа, определяемому количеством высотно-ритмических сегментов за одну минуту, группировка и дифференциация жанров не столь очевидна (таблица 3, столбцы 4–5). Но это позволяет сделать вывод о сходстве звучащих песен, о единстве песенной традиции тоджинцев. Получается, что одна и та же единица времени содержит примерно одинаковое количество высотно-ритмических сегментов при более медленном исполнении ыр (по метроному) и более быстром исполнении кожомык. В целом, внутренний темп кожомык всё-таки несколько выше, однако нижняя граница значений находится на одном уровне с ыр. Особенно заметна разница в отношении кожомык четвёртого слогоритмического типа, значения внутреннего темпа которого сильно отличаются от показателей других песен. Возможна следующая группировка образцов:

- в первую группу включаются песни «Одуген-Тайга», «Чашпы-Хем», «Тожама» и кожомык первого слогоритмического типа (среднее значение 112–136 при доверительном интервале 88–153);

- во вторую группу – кожомык второго, третьего и пятого слогоритмических типов, а также ыр «Тоора-Хем» (среднее значение 145–166 при доверительном интервале 117–191);

- в отдельную группу попадает кожомык четвёртого слогоритмического типа (среднее значение 199 при доверительном интервале 162–235).

Границы первой и второй группы несколько условны. Средние значения разведены, но доверительные интервалы всё же пересекаются.

Если внутренний показатель – это темп реально звучащего музыкального содержания песни, то *слогоритмический темп* определяет скорость скрытых структур, выявляющихся в процессе анализа. Именно структура типовых напевов песен тоджинцев, строки которых ба-

зируются на типовой слогоритмической организации, как нельзя лучше демонстрирует результативность измерения и сравнения темпа базового поэтического текста. И средние значения, и доверительные интервалы слогоритмического темпа ыр и кожамык не имеют пересекающихся границ (таблица 3, столбцы 6–7). Справедливости ради отметим, что в реальных интервалах, учитывающих значения конкретных образцов песен, такие пересечения имеются. В статистике — это зона так называемых случайных чисел. Средние значения слогоритмического темпа двух жанров, так же как и показатели метрономического темпа, отличаются почти в два раза. Так, для ыр это значение 76 типовых слогоритмических единиц в минуту, для кожамык — 127. Зоны доверительных интервалов отличны по ширине почти в два раза и не пересекаются: в ыр это 59–93, в кожамык 96–159. В ыр отчётливо проявляется разделение песен на две группы. В первой, более медленной группе находятся песни «Одуген-Тайга» и «Чашпы-Хем», во второй — «Тожама» и «Тоора-Хем». В кожамык распределение по группам не так очевидно, однако можно говорить о более низких средних значениях кожамык первого и второго слогоритмических типов, а также об их более узких доверительных интервалах и практически совпадающих реальных интервалах. Показатели кожамык третьего и четвёртого слогоритмических типов несколько выше, доверительные интервалы шире. Значения слогоритмического темпа кожамык пятого слогоритмического типа занимают промежуточное положение, так как объединяют две предыдущие группы.

Измерение архитектурного темпа тоджинских песен дало очень показательные результаты (таблица 3, столбцы 8–9). Так, архитектурный темп ыр — 9 строк в минуту — почти в два раза меньше данного показателя в кожамык — 16 строк. Доверительные интервалы двух жанров вообще не пересекаются: для ыр характерен интервал от 7 до 11 строк в минуту, для кожамык — от 12 до 20 строк в минуту.

Конкретные показатели по образцам песенной традиции тоджинцев всё же имеют перекрещивающиеся значения. Этот диапазон — от 10 до 14 строк в минуту — касается верхних значений ыр и нижних значений кожамык. Отметим также колоссальную разницу (более чем в 4 раза) между самым низким архитектурным темпом — 6 строк в минуту (в ыр «Одуген-Тайга» и ыр «Чашпы-Хем») и самым высоким — 26 строк (кожамык третьего слогоритмического типа) в не-

которых исполнительских образцах. Это означает, что длительность одной строки ыр может соотноситься с протяжённостью целой строфы кожамык.

По данному показателю выделяются три группы кожамык. К первой относятся образцы с более низкими значениями: кожамык первого и второго слогоритмических типов (12 и 14 строк), ко второй с более высокими значениями — кожамык третьего и четвёртого слогоритмических типов (19 строк). Третья группа — кожамык пятого слогоритмического типа — занимает промежуточное положение, так как крайние границы доверительного интервала объединяют обе группы. Группировка ыр по архитектурному темпу совпадает с группировкой по слогоритмическому темпу. К первой группе относятся песни, среднее значение которых равно 8 строкам в минуту. Вторую группу составляют песни со средним значением архитектурного темпа 10 и 11 строк в минуту.

От количества строк в минуту перейдём к *строковой плотности*, то есть количеству высотно-ритмических сегментов, содержащихся в одной строке песни (таблица 3, столбцы 10–11). Это параметр достаточно наглядно демонстрирует различие жанров. Средняя строковая плотность кожамык составляет 9,7 высотно-ритмических сегментов, ыр — 13,9. Области доверительных интервалов не пересекаются: в кожамык от 8,6 до 10,8, в ыр от 12,1 до 15,8. Минимальное возможное количество высотно-ритмических сегментов в строке — 8, что соответствует количеству слогоритмических единиц. Деление на группы жанра кожамык является довольно условным, так как в кожамык каждого ритмического типа в среднем на строку из восьми слогонот приходится 9–10 высотно-ритмических сегментов. Внутри жанра ыр выделяются две группы песен. Наиболее насыщенными высотно-ритмическими сегментами являются строки из песен «Чашпы-Хем» (14,6) и «Одуген-Тайга» (14,3). Вторую группу составляют песни «Тоора-Хем» (13,2) и «Тожама» (13). Эта группировка совпадает с группировкой по слогоритмическому и архитектурному темпу.

Показательным для стилистической характеристики жанров является и соотношение строковой плотности к количеству слогоритмических единиц строки (в тоджинских песнях их восемь): на одну слогоноту в кожамык приходится 1,2 высотно-ритмического сегмента, в ыр — 1,7. Кроме того, доверительный интервал кожамык 1,1–1,3; ыр — 1,5–2,0. Реальное (неусреднённое) отношение в образцах первого

жанра составляет от 1 до 1,5; в образцах второго от 1,4 до 2,2. Отметим, что при показателе, равном единице, строка содержит минимальное количество сегментов, то есть только слогоноты. Остальная доля приходится на распевы, перечёркнутые форшлагы и огласовки. Выделяются две группы песен: в первую попадают ыр «Чашпы-Хем» и «Одуген-Тайга» (1,8), во вторую — «Тоора-Хем» и «Тожама» (1,6). Наибольший средний показатель в кожамык первого и четвёртого слогоритмических типов (1,3), затем, по мере уменьшения, следуют кожамык второго, пятого (1,2) и третьего слогоритмических типов (1,1).

Итак, применив методику темпового анализа к тоджинским песням, мы расширили дифференцирующие признаки двух лирических жанров — ыр и кожамык. Темповые показатели различают жанры в неравной степени. Наиболее чёткое разделение ыр и кожамык мы получили при рассмотрении слогоритмического темпа, архитектурного темпа и строковой плотности, средние значения которых существенно различаются (почти в два раза), а доверительные интервалы не пересекаются. Помимо этого, данные показатели дают идентичное разделение жанра ыр на две группы, которое подтверждается и при стилистическом анализе соотношения высотно-ритмических сегментов с единицами слогоритма. Метрономический темп лишь намечает дифференциацию жанров, так как указывает на наличие группы, объединяющей оба жанра. Следовательно, он не в такой большой степени, по сравнению с другими темповыми характеристиками, может служить для жанровой типологии. Изучение внутреннего темпа позволило сделать вывод о единстве временной организации песенных жанров тоджинцев, проявляющемся в приблизительно равной насыщенности единицы времени высотно-ритмическими сегментами.

В целом темповый анализ даёт чёткое представление о различных стилистических признаках лирических песен тоджинцев, позволяющих определить оппозицию протяжной (ыр) и скорой (кожамык) песни.

Примечания

- ¹ Капицына Н. С. Песенная традиция обских чатов: Дис. на соиск. уч. ст. магистра по специальности «Музыкальное искусство» / Новосибирская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки; Науч. рук. Н. М. Кондратьева. — 2005. — 216 с. (рукопись).

- 2 Kolinski M. The evaluation of tempo // *Ethnomusicology*. – 1959. – Vol. 3. № 2. – P. 45–57; Колински М. Определение темпа / Перевод В. В. Мазепуса, Н. С. Капицыной // *Сибирский музыкальный альманах*, 2005. – Новосибирск, 2009. – С. 125–132; Капицына Н. С., Кондратьева Н. М. Признаки жанрообразования в песенной традиции обских чатов: Пространство темповых характеристик. – М., 2005. – 29 с. (в печати); Капицына Н. С., Кондратьева Н. М. Темповые характеристики как жанродифференцирующие признаки песенной традиции обских чатов // *Народная культура Сибири: Материалы XIII научного семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору*. – Омск, 2004. – С. 71–73.
- 3 Кондратьева Н. М. Скотоводческие заговоры теленгитов: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. – Новосибирск, 1996. – 235 с.; Кондратьева Н. М., Мазепус В. В. Модальная организация теленгитских скотоводческих заговоров // *Языки коренных народов Сибири*. – Новосибирск, 1999. – Вып. 6. С. 19–43; Кондратьева Н. М. К понятию звуковысотной организации традиционной музыки: Новые теоретические и технологические подходы // *Первый Всероссийский конгресс фольклористов*. – М., 2006. – Т. 2. С. 31–41; Кондратьева Н. М. Высотная сегментация как проблема музыкальной грамматики // *Музыка устной традиции: Материалы международных конференций памяти А. В. Рудневой*. – М., 1999. – С. 152–158.
- 4 Хелимский Е. А. Глубинно-фонологический изосиллабизм ненецкого стиха // *Journal de la Societe Finno-Ougrienne*. – Helsinki, 1989. – Т. 82. P. 223–268.
- 5 Боровков А. А. Математическая статистика. – М.: Наука, 1984. – 472 с.; Пугачёв В. С. Теория вероятностей и математическая статистика. – М.: Наука, 1979. – 496 с.
- 6 Коллекции Архива традиционной музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки № А0129 (собиратели Г. Б. Сыченко и О. В. Дондупова, 1997 год) и № А0141 (собиратели Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцова, 1999 год). Общее количество фоноединиц составляет 377, из них 87 образцов представляют традиционные ыр и кожамык, зафиксированные от 24 тоджинских исполнителей в трёх тоджинских населённых пунктах: с. Адыр-Кежиг, п. Ий, с. Тоора-Хем. Аналитическому рассмотрению были подвергнуты 28 образцов ыр (63 строфы, 279 строк) и 59 кожамык (125 строф, 612 строк).
- 7 Крупич (Тирон) Е. Л. Образно-тематическая характеристика жанра кожамык тувинцев-тоджинцев // *Мельниковские чтения: Материалы региональной научно-практической конференции*. – Новосибирск, 2007. – С. 303–308; Крупич Е. Л. Образно-тематическая характеристика песен ыр тувинцев-тоджинцев // *Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: Тез. докл. Новосибирской межвуз. науч. сту-*

- денческой конф. «Интеллектуальный потенциал Сибири». – Новосибирск, 2005. – С. 16–17; Крупич Е. Л. Система стихосложения песенной традиции тоджинцев в контексте родственных традиций Южной Сибири // Материалы междунар. науч. конф. «Немецкие исследователи на Алтае». – Горно-Алтайск, 2007. – С. 86–89; Крупич Е. Л. Слогоритмическая организация ыр и кожамык тувинцев-тоджинцев // Народная культура Сибири: Материалы XIV научного семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. – Омск, 2005. – С. 50–52; Крупич Е. Л. Этнокультурный контекст песенной традиции тувинцев-тоджинцев // Народная культура Сибири: Материалы XIII научного семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. – Омск, 2004. – С. 96–100; Крупич Е. Л., Сыченко Г. Б. Сакрализация среды обитания в песнях ыр тувинцев-тоджинцев // Сибирский музыкальный альманах, 2004. – Новосибирск, 2006; Сыченко Г. Б., Крупич Е. Л., Пинжина О. С. Типовые напевы в интонационных культурах тюрков Южной Сибири: Проблемы изучения // Народная культура Сибири: Материалы XV научного семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. – Омск, 2006. – С. 36–40.
- ⁸ Коллекция № А0129, № 178. Записано от Л. О. Комбукай в с. Тоора-Хем. Нотировка Е. Л. Тирон, расшифровка поэтического текста и первичный перевод Э. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша.
 - ⁹ Сыченко Г. Б., Крупич Е. Л., Пинжина О. С. Типовые напевы в интонационных культурах тюрков Южной Сибири... С. 36–40.
 - ¹⁰ Названия песен являются топонимами. Далее название песни «Өдүген-Тайга» даётся в русской транскрипции – «Одуген-Тайга».
 - ¹¹ Коллекция № А0141, № 098. Записано от А. А. Долгар в с. Ий. Нотировка Н. М. Скворцовой, расшифровка поэтического текста и первичный перевод Э. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша.
 - ¹² Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма. – М., 1950. – 72 с.
 - ¹³ Аксёнов А. К. Тувинская народная музыка. – М.: Музыка, 1964. – 254 с.; Кыргыз Э. К. Песенная культура тувинского народа / Ред. И. В. Мациевский. – Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 1992. – 142 с.

Музыкальная этнокультура и фольклор: оценка роли и значения в современной жизни¹

Фольклором интересуются многие композиторы и исполнители, музыковеды и критики, педагоги, журналисты, но в то же время творчество композиторов, представляющих и продолжающих традицию западноевропейской классической музыки, безоговорочно ценится выше.

С давних пор западноевропейская профессиональная музыка воспринимается как основа мировой музыкальной культуры. Даже сами критерии, по которым она оценивается, считаются эталонными и универсальными. С этих позиций подходят и к рассмотрению неевропейской музыки – как фольклорной, так и профессиональной.

Если задуматься, это выглядит нелогично. Каждая культура, в том числе и музыкальная, сформировавшаяся в определённую эпоху и в том или ином регионе, имеет собственные художественные идеалы и свою этническую основу. Именно на этой почве функционирует особая система средств художественной выразительности, проявляющаяся в создании специфических музыкальных форм, в предпочтении использования жанров, в приоритетах музыкально-инструментальной традиции (применение тех или иных инструментов, особенностей их конструкции, приёмов игры, использования в бытовой и праздничной практике). Каждая музыкальная культура должна быть хорошо изучена и воспринята по её собственным критериям красоты и совершенства, только тогда её оценка может быть признана объективной.

Какие сложились представления о духовных, эстетических и художественных ценностях фольклора и этнокультуры? Какие формы фольклора и элементы этнокультуры существуют в современности? Как мы воспринимаем и оцениваем их сейчас? Эти вопросы стоят в центре настоящего исследования.

Термины «музыкальная этнокультура» и «музыкальный фольклор» употребляются здесь в известной мере условно. Синкретичность фольклора и единство этнокультуры являются их основными характеристиками, и поэтому всегда в частных анализах есть опасность оши-

биться, тем более, когда обсуждаются не какие-то отдельные черты, а ценность фольклора.

Прежде чем говорить об оценке музыкальной этнокультуры и фольклора, надо объяснить, какими способами и формами живёт этнокультура сегодня, как меняется фольклор в современности — что теряется и что новое рождается? Анализ будет сделан на основе примеров из болгарской этнокультуры с оценкой современного состояния болгарского фольклора, учитывая мнения, высказанные европейскими музыковедами и музыкантами.

В исследованиях болгарских учёных — фольклористов и этномузыкологов — присутствуют разные взгляды, часто ведутся споры о состоянии фольклорных традиций и роли фольклора в современной культурной жизни. При этом используются разнообразные антиномические термины: «фольклорное наследство» — «живые формы фольклора»²; «классические» — «актуальные» фольклорные формы³; «классический» — «современный» фольклор⁴; «предмодернистский» (предшествующий модернистскому), «модернистский» и «постмодернистский» музыкальный фольклор⁵. Фольклор в прошлом оценивается как «первичный», «древний», «старинный», «архаичный». Основное достоинство всех исследователей в том, что они указывают на развитие и изменение фольклора в исторической перспективе, утверждают наличие разных слоёв в кажущемся единстве фольклора. Уязвимость ряда работ — в дифференциации прошлого и настоящего. Так, в антиномиях «классические — актуальные формы фольклора» или «классический — современный фольклор» неприемлемо определение старинных форм фольклора в прошлом как классических. Очень экстравагантным, но не вполне убедительным является и разделение фольклора на базе представления о современных формах музыки предмодерна, модерна и постмодерна. Основанием для неприятия этой классификации является то, что сами понятия и их содержание возникли и структурировались на основе истории развития культуры Западной Европы, в то время как процессы, происходившие в болгарской этнокультуре и фольклоре в последние полтора века, во многом отличаются от западноевропейских. Различие кроется не только в происхождении этнокультуры, но и в механизмах её функционирования, в культурных явлениях, с которыми она взаимосвязана (например, православная религия и связанная с ней художественная культура, особенности социальной жизни).

На основе этого короткого анализа очевидна необходимость пересмотра процессов исторического развития болгарского фольклора, что приведёт к новой дифференциации периодов и их маркировке специфическими наименованиями.

Другой узел проблем в дискуссии этномузыкологов и фольклористов о современном бытовании фольклора связан с выделением его основных характеристик. В этом направлении употребляются антиномические термины: «аутентичный» — «обработанный» фольклор⁶; «источниковый фольклор» — «фольклористическое искусство»⁷; «коллективно созданный фольклор» — «личное творчество» в стиле «этно» и обработок⁸. Появляются и мнения, что для решения проблемы необходимо переформулировать понятие «фольклор».

Проблемной зоной в исследованиях также является анализ «современных форм фольклора». В этой дискуссии оказывается, что «фольклористика бывает уязвлённой в своём базисном понятии — фольклор»⁹. Не так уж трудно раскрыть содержание понятия «фольклор» в прошлом, каким он был когда-то, но невозможно однозначно указать, где и какие практики сегодня являются фольклорными. Рассмотрим, почему это получается, через анализ дефиниций фольклора. К примеру, приведём опубликованное в документах ЮНЕСКО определение традиционной народной культуры: «Фольклор (или традиционная народная культура) — есть совокупность произведений, основанных на традициях некоего культурного сообщества, выраженных группой людей или отдельными лицами и признанных отвечающими чаяниям этого сообщества в плане выражения его культурной и социальной самобытности; фольклорные нормы и ценности передаются из уст в уста путём имитации или другими способами. Его формы включают, среди прочих, язык, литературу, музыку, танцы, игры, мифологию, обряды, обычаи, ремёсла, архитектуру и другие виды художественного творчества»¹⁰.

В этом определении, как и во всех других подобных, одно бесспорно — многокомпонентность фольклорного синкретизма. Продолжая анализ, сталкиваемся со многими вопросами:

1. Какие конкретно компоненты включает понятие «традиции культурного сообщества»?
2. Если произведения следуют только одному или двум элементам традиции культурного сообщества, а в других резко отличаются от них, можно ли относить их к сфере фольклора или нет?

3. Есть ли какие-либо характерные черты фольклора, которые важнее других — основные, определяющие, применение которых включает произведение в число фольклорных?
4. Может быть, все характеристики фольклора имеют одинаковое значение и должны в равной степени присутствовать в произведении, чтобы принять его как фольклорное?

Важно отметить и другой пункт — фольклорные образцы передаются устно. Устная культура коренным образом отличается от письменной не только отсутствием конечного продукта, но и тем, что в рамках уже установленной традиции действуют две, на первый взгляд, противоположные тенденции: импровизационность, вариативность и устойчивость, константность¹¹. Так что фольклором является нерегламентированная извне, устно воспроизводимая, очень стойкая и вечно меняющаяся синкретическая культура, которая служит основой для музыкальной коммуникации всем членам сообщества.

С записью фольклора его реальная жизнь прекращается. Письменная фиксация является уже другой формой сохранения и распространения фольклора как музейного экспоната, «мумифицированного», отторгнутого от корней, неразвивающегося. Таким образом, нотная запись сближает его с профессиональной музыкой западноевропейского образца.

Где можно увидеть и услышать сегодня представления в фольклорном или фольклористическом духе? Прежде всего, во время передач различных средств массовой информации: радио, телевидения (эфирного, спутникового, кабельного), интернета, а ещё и в аудио- и видеозаписях. Живое синкретическое фольклорное действие, фрагментированное, расщеплённое и трансформированное, не только видоизменяется, но во многих случаях искажается. Разница между авторским музыкальным и танцевальным искусством и фольклором во многом выравнивается. Техника аудио- и видеозаписи убивает не только спонтанный, импровизационный характер фольклористических исполнений, но меняет резко и саму основу вокального, игрового и танцевального исполнения. С этими изменениями уже теряется специфический народный исполнительский стиль болгарского фольклора.

Фольклорные исполнения на концертной сцене превратились в обычные концертные программы, в которых могут участвовать: самодеятельные исполнители — много солистов и небольших групп, меньше крупных хоров и ансамблей; профессиональные исполнители — ма-

лое число солистов, больше групп разного состава и много крупных хоров и ансамблей.

Все профессионалы уже являются воспитанниками специализированных школ с преподаванием фольклора или выпускниками фольклорного факультета Национальной академии музыкального и танцевального искусства. Если где-то ещё есть профессиональные певцы, выучившиеся традиционным способом в деревне, то их число ограничено. Группы и большие коллективы, поющие многоголосно, исполняют в большинстве своём обработанный фольклор и в меньшей мере — фиксированный в записи аутентичный (только одноголосные или двухголосные песни).

Среди самодеятельных участников концертов есть ещё немало носителей фольклорных традиций, которые обучались не в школе, а овладели песенными, игровыми или танцевальными традициями дома, в своей семье. К сожалению, даже когда они участвуют в сценическом исполнении, старинные песни и обряды меняют свой облик, появляется новая цель и другое содержание. «Это долгий процесс, в котором обычаи и ритуалы принимают всё больше облик развлекательного спектакля, а действие отдельных участников — как роль, артистическое выступление, как аллегория...»¹². По своей сути, сценическое фольклорное представление является только подобным образом фольклорного действия.

С изменением цели фольклорного действия в условиях сценического спектакля меняется и роль участвующих. На место творящего, импровизирующего человека приходит актёр, чья инициированная и руководимая извне деятельность указывает на характерное для профессиональной культуры деление функций: слушатели (зрители), исполнители, дирижёр, хореограф, композитор (автор обработки фольклора).

У обработанного фольклора, который исполняется в форме спектаклей, от фольклора осталось только имя. Это личное творчество, в котором сохранилось что-то от первоисточника — от мелодии, от ритма, метра, вида движений или рисунка танца, но в целом — это произведение в стиле западной хоровой или инструментальной музыки, в стиле академической хореографии. Итак, невозможно выделить из всех характерных черт фольклорного мелоса, танца один, самый значительный, определяющий компонент. Важно подчеркнуть, что для самобытности нужен весь комплекс специфических выразительных средств.

Выступления на региональных, национальных и международных фестивалях, музыкальных праздниках и конкурсах ещё больше усиливают стремление участвующих представиться в лучшем свете, показать себя, сыграть заранее определённую роль. В связи с этим увеличивается и отчуждение от сущности фольклора, и в принципе это мало отличается от обычной концертной деятельности. Разницу составляют только анонимность и своеобразие исполняемой музыки.

Особой, специфически болгарской формой реконструкции этнокультурной традиции являются соборы народного творчества. Их история начинается в 1892 году, когда был первый собор, связанный с Земледельческо-промышленной ярмаркой в городе Пловдиве, где показали своё мастерство более 120 участников. В Великом Тырнове первый такой собор праздновали в 1939 году. Прообразом современного собора были деревенские соборы, на которые ежегодно съезжались в день церковного праздника все родственники и друзья. Из года в год количество соборов увеличивается, и в этом году (2010) их число составило 67 соборов – общеполгарских (национальных) и региональных. Соборы отличаются от фестивалей тем, что всегда проводятся на открытой местности – часто вдаль не только от городов, но и от других населённых пунктов, что даёт возможность объединить неограниченное количество людей. Только на открытом пространстве публика может танцевать, петь вместе с самостоятельными исполнителями, свободно гулять, сидеть или лежать на траве, есть, пить и разговаривать. С одной стороны, эта свобода присутствующих от строго регламентированного поведения составляет очарование региональных и национальных соборов, сближает их с уходящими в прошлое традиционными деревенскими соборами. С другой стороны, современные праздники такого типа далеко отошли от традиционных деревенских соборов, где люди веселились – пели, играли и танцевали – спонтанно, в честь праздника святого заступника их деревни. Современные, хорошо продуманные и организованные соборы являются по своей сути сценическими представлениями фольклорных песен, наигрышей и танцев, разыгрыванием ритуальных действий. На традиционных деревенских соборах все были непосредственными участниками праздника.

На региональных соборах исполняется фольклор одной диалектной области. На национальных соборах исполнения из разных областей чередуются: «Фольклорные области открылись одна к другой, на одной сцене встретились люди с Западной и Восточной, с Северной

и Южной Болгарии. И хотя болгарам <...> трудно было принимать различия, постепенно и понемногу люди начали ценить и “чужое творчество”»¹³. На первый взгляд, представление фольклора разных областей приносит полезный эффект: каждый участник собора знакомится с творчеством всех других, а публика — со всеми вместе. Но после ознакомления приходит и привыкание... И так из года в год незаметно происходит процесс стирания различий, тех самых особых, оригинальных и специфических свойств локального фольклора. Конечно, это выравнивание региональных особенностей фольклора подготавливается и передачами радио, телевидения, концертами и музыкальным образованием в школе...

К положительному воздействию современных соборов народного творчества можно добавить активное участие молодёжи в таких мероприятиях, создание возможности каждому участнику открыть для себя родную фольклорную культуру. Соборы стимулируют поиски позабытых песен и ритуалов, они «дают место изъяснения тысячам неизвестных народных певцов и исполнителей на народных инструментах, которые годами скрывали ревниво своё богатство»¹⁴.

Изучение фольклора в особых, специализированных школах было задумано как организованное продолжение фольклорных традиций. В начальный период создания таких школ, в общем, эта цель осуществлялась. Молодые учились у лучших мастеров пению и игре на народных инструментах, мастера учили их по канонам традиции. Но так происходило только в самом начале, а потом всё больше стало приравниваться к обучению в обычных музыкальных и хореографических училищах, где всё изучается по западноевропейскому образцу. Создавались учебные программы, учебники, стандарты, определялись критерии оценки знаний и навыков учащихся. И на этом пути развития среднего и высшего музыкального и хореографического образования фольклор где-то потерялся...

Пока учёные-фольклористы спорят о современных формах фольклора или о преобразованиях этнокультуры, откровенный анализ показывает, что все характерные черты традиционного фольклора отсутствуют в том продукте, что сейчас преподносится публике как фольклор. «Проблемой для фольклористической науки является определение фольклора в современной ситуации, после того, как стало ясно, что в своих современных формах он уже не является “народным”, “коллективным”, “устным”, “анонимным”, “непрофессиональным” и т. д.»¹⁵.

В то время, как фольклористика встречает затруднения с определением такого базисного для неё понятия, как фольклор в современности, этнология пока без проблем выходит из ситуации со своим основным понятием «этнос».

В отношении к фольклору возникает амбивалентность. С одной стороны есть восхваление — богатейшая сокровищница, исконные ценности, а с другой — всегда выше оцениваются произведения личного творчества. Выходит, что фольклор является богатством только как источник вдохновения для композиторов. И это двойственное отношение обнаруживается в разных областях — в научной литературе, в художественной критике, в средствах массовой информации, в общем и профессиональном музыкальном образовании.

Почему так получается? Ответ можно найти только в исторических процессах распространения западноевропейской профессиональной музыкальной культуры и её роли в культурной жизни многих стран мира. Это связано и с утверждением её системы художественных ценностей как всеобщей — везде и относительно всех культур и всех художественных феноменов. Знаком этой гегемонии ценностей одной культуры является утверждение об универсальности музыкального языка, понимая под этим язык западноевропейской классической музыки — в типологическом смысле: как музыки, находящейся в преемственном отношении прежде всего к сформировавшимся в Европе в XVII–XIX веках музыкальным жанрам и формам (опера, симфония, соната и другим), мелодическим и гармоническим принципам, инструментальному составу. Ценностная система европейской музыки утверждается через миф об универсальности её музыкального языка. Критерии, которыми она оценивается, тоже воспринимаются как эталонные и универсальные, с ними подходят к разным музыкальным культурам, в том числе и фольклорным. Все дипломированные музыканты, включая и тех, которые специализируются на изучении фольклора, получили классическое музыкальное образование, и эти художественные ценности они впитали ещё в детстве. Поэтому они и подходят к записанному музыкальному фольклору, ориентируясь на её ценностную систему. Это, возможно, являлось бы для немцев или итальянцев естественным, когда они воспринимают наш фольклор, хотя и не вполне обоснованным. Но когда мы анализируем наш собственный фольклор в свете художественных ценностей классической музыки, это выглядит абсурдно.

Здесь не место исследовать, как и зачем произошёл этот феномен культурной гегемонии. Приведу только пример, что 200 лет назад был и другой взгляд: «У каждой страны есть свои музыкальные особенности, и они нравятся только местным жителям. Музыка каждой нации богата какой-то активностью, которая аналогична её естественным наклонностям <...>. Учитель и ученик не должны осуждать чужие мелосы при первом знакомстве с ними, пока не разучили их подробно и с большим вниманием. Только когда они смогут овладеть ими в совершенстве, только тогда может иметь место подобающая критика»¹⁶.

Но если мы хотим сравнивать несравнимое, а именно — принципиально отличающиеся друг от друга культуры, надо искать базисные критерии, которые были бы устойчивы во всех временах и регионах. Либо они должны быть такими философски обобщающими, что могли бы одинаково применяться к разным типам музыки. Такими подходами могут быть семиотический и социологический.

В свете семиотики ценность музыкальных культур заключается не в количестве людей, которые этими культурами пользуются, не в количестве музыкальных произведений, созданных в пределах этих культур, и, конечно, не в словах о них — одах или отрицаниях, а в том, какое значение они имеют для людей, пользующихся этими культурами. Если людям понятна знаковая система музыкально-выразительных средств, если они волнуются и глубоко переживают музыку, значит искусство достигает своей основной цели. Такое искусство является истинным и глубоким. Чем больше участвует музыка в жизни людей данной общности, чем больше она становится неотъемлемой частью каждого их дня, тем больше возрастает значение этой музыкальной культуры.

Со стороны социологии и эстетики ценность профессиональной музыки западноевропейского склада выглядит не очень высокой. Ведь западноевропейская классическая музыка создавалась профессиональными музыкантами для определённой публики или заказчика, она и в пору своего сотворения не была средством музыкальной коммуникации всех членов того или иного сообщества. Эстетическая коммуникация осуществляется в очень узких границах — прежде всего в рядах самих музыкантов и немногих знатоков. Как сказал дирижёр Роман Кофман, «симфоническое искусство — это искусство не для всех, оно не принадлежит народу. Оно принадлежит элите»¹⁷.

Эстетико-социологический анализ этнокультуры показывает её высокую ценность и в этом отношении. Фольклорную музыку (песни, танцы), связанную с определёнными событиями жизни семьи, рода или всего общества, понимают все и активно участвуют в обрядах. Как необходимый компонент социальной жизни фольклор осуществляет реальную коммуникацию между всеми членами этноса — по вертикали (между разными возрастами) и по горизонтали (между людьми разного социального статуса). Музыкальный фольклор является единым «устным музыкальным словарём всех представителей общества»¹⁸.

И кроме установления новых критериев, надо принципиально изменить представление о модели культурного развития мира: от моноцентристского (западноевропейского) к полицентристскому. Именно принятие концепции полицентризма станет основой дифференцированной оценки культур, оно позволит нам осознать подлинную ценность фольклора.

Примечания

- ¹ Литературная редакция перевода статьи выполнена Е. А. Валуевской.
- ² Джиджев Т. П. Жив на сцената или музеен експонат // Художествена самодейност. — София, 1987. — № 11. С. 13.
- ³ Добрева Д. Д. Българските издания с фолклорни материали от 1941 до днес // Български фолклор. — София, 1981. — № 7. С. 66–81.
- ⁴ Живков Т. И. За началата на европейския фолклоризъм // Български фолклор. — София, 1988. — № 14. С. 3–15; Вълковски Ю. Н. Съвременността като методологически проблем на фолклористиката // Семинар по практическа етнология и фолклористика «Проф. д-р Иван Шишманов». — София, 2001. — С. 84.
- ⁵ Пейчева Л. Г. Между селото и Вселената: Старата фолклорна музика от България в новите времена. — София, 2008. — С. 47–51.
- ⁶ Кацарова Р. Д. Фолклорен фестивал на крайдунавските градове в Русе // Български фолклор. — София, 1975. — № 2. С. 85; Стоин Е. В. Колективи за автентичен фолклор // Художествена самодейност. — София, 1974. — С. 23–25; Тодоров Т. К. Съвременност и народна песен. — София, 1978. — С. 23–31; Джиджев Т. П. Музикален фолклор и обработка. — София, 1981. — С. 91; Ботушаров Л. Т. Разковничето е стилът // Българско музикознание. — София, 1996. — С. 81–82; Кауфман Н. Я. Народната музика по телевизията // Българска музика. — София, 1973. — № 1. С. 69; Захарева С. Б. Идеята за народната песен и нейните трансформации // Българско музикознание. — София, 1997. — № 3. С. 21–22.

- 7 Живков Т. И. Фолклор и съвременна художествена култура: Проблеми и насоки в развитието на българската социалистическа художествена култура. – София, 1976. – С. 146; Пенчев В. Г. Национална политика и фолклоризъм // Български фолклор. – София, 1993. – № 2. С. 75–88.
- 8 Томова Е. Р. Някои съвременни форми на битуване на фолклора // Проблеми на българския фолклор. – София, 1991. – Т. 9. С. 104–108.
- 9 Вълковски Ю. Н. Съвременността като методологически проблем на фолклористиката... С. 84–85.
- 10 Рекомендация о сохранении фольклора, принятая Генеральной конференцией ЮНЕСКО на её двадцать пятой сессии (Париж, 15 ноября 1989 года). Цит. по кн.: Липшиц Д. Авторское право и смежные права / Пер. с фр.; предисловие М. Федотова. – М.: Ладомир; Изд-во ЮНЕСКО, 2002. – С. 81.
- 11 Богатырёв П. Г. Вопросы теории народного искусства. – М., 1971. – С. 417; Неклюдов С. Ю. Вариант и импровизация в фольклоре // Пётр Григорьевич Богатырёв: Воспоминания. Документы. Статьи. – СПб., 2002. – С. 230–243.
- 12 Илиева А. Я. Теория и анализ на фолклорния танц: Принципи на формообразуването в българския танцов фолклор. – София, 2007. – С. 23.
- 13 Живков Т. И. Фолклор и съвременна художествена култура... С. 145–146.
- 14 Кръстева М. Г. Развитие на фолклорните фестивали в България през последните години // Нови идеи в музикознанието. – София, 2008. – С. 123–128.
- 15 Асафиев Б. В. Музикалната форма като процес. – София, 1984 – С. 358–359.
- 16 Хрисант, архиепископ на Дирахий. Голяма теория на музиката. – София, 2006. – С. 33, 154.
- 17 Кофман Р. И. Симфоническая музыка не принадлежит народу // DW-WORLD.DE (Deutsche Welle). – URL: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3464247,00.html> (дата обращения: 06.07.2008).
- 18 Асафиев Б. В. Музикалната форма като процес... С. 358–359.

**Российское этномузыковедение за рубежом:
к вопросу о преподавании русского фольклора
в вузах Испании**

Любой российский музыкант, оказавшийся по той или иной причине за рубежом, встречается с проблемой восприятия русской музыкальной культуры иностранными коллегами. Для европейцев и американцев изучать русскую музыку, с одной стороны, очень интересно, с другой — невероятно сложно. Зарубежные исследователи всё чаще говорят о трудности доступа к информации о тех или иных явлениях музыкальной культуры России. Известный американский исследователь русской музыки Ричард Тарускин в своей книге «On Russian music» («О русской музыке») пишет: «Мы, американцы, никогда не имели свободного доступа к российским фундаментальным исследовательским ресурсам. Те из нас, кто страстно описывал процессы текстуального критицизма или “креативного процесса”, должны были лучше обратиться к творчеству Айвза или Бетховена, чем Чайковского или Мусоргского»¹. И с безнадежностью утверждает: «Мы никогда не получим свободного доступа к информационной золотой жиле — архивам Москвы и Ленинграда»². Эти строки написаны в 2009 году. Для зарубежных исследователей русской музыки информационная ситуация в течение последних 50 лет заметно не изменилась. У некоторых западных учёных, кто начиная с 1960-х годов имел возможность более или менее близко познакомиться с состоянием музыкальной науки в России, не всегда складывалось полноценное представление по данному вопросу. Это касается как исторического музыковедения, так и этномузыковедения. Восприятие российской культуры зарубежными коллегами ещё предстоит корректировать, и это требует более тесного сотрудничества российских консерваторий и исследовательских институтов с ведущими западными университетами.

Практически первым специалистом, составившим подробное описание истории русской музыкальной фольклористики на Западе, стала Барбара Крадер — американский этномузыковед, специалист по славянскому фольклору, президент Этномузыковедческого общества США в 1970-е годы. Её статьи были опубликованы в разные

годы в этномузыкальных научных журналах США. После встречи в 1964 году на седьмом Всемирном конгрессе антропологии и этнологии доктора Б. Крадер с А. В. Рудневой и Е. В. Гиппиусом, а затем посещения американской исследовательницей Москвы и Ленинграда издательство «Indiana University Archives» («Архивы Университета Индианы») в 1967 году выпустило её статью «Архив народной музыки Московской консерватории с краткой историей российских полевых записей»³. В статье раскрывается история русской фольклористики с дореволюционных времён до 1950-х годов, материал разделён на несколько частей: российское этномузыкаведение до 1917 года и в период с 1917 до 1936 года; К. В. Квитка; кабинет народной музыки в 1937–1953 годы; кабинет народной музыки с 1953 года; полевые исследования; биографические данные упоминавшихся исследователей; список коллекций народных песен, изданных или готовящихся к изданию кабинетом народной музыки; статистические данные экспедиций.

В 1990 году в журнале «Year Book of traditional music» («Ежегодник традиционной музыки») вышла объёмная статья Барбары Крадер «Последние достижения в советском этномузыкаведении с замечаниями о российской терминологии»⁴. Статья имеет две части: в первой даётся краткая информация о достижениях в исследовании русской народной музыки за 20 лет (1950–1970-е годы); во второй обсуждается терминология, используемая в российском этномузыкаведении.

В 1980–1990-е годы представления зарубежных коллег о музыке народов России и стран бывшего СССР углубляются благодаря выступлениям на конгрессах по славянской музыке, организованных Смитсоновским институтом (Smithsonian Institute), Маргариты Мазо — профессора Университета штата Огайо в Коламбусе, доктора искусствоведения, ранее работавшей в Ленинградской консерватории. Её статьи о российской фольклористике опубликованы в фундаментальной работе — двухтомнике под редакцией Хелен Мейерс: «Этномузыкаведение: введение» (1992), «Этномузыкаведение: исторические и региональные исследования» (1993)⁵. Эти издания в течение последних 17 лет являются обязательной литературой для студентов-этномузыкалогов как в США, так и в странах Европы.

В 1987–1988 годах Смитсоновский институт стал инициатором совместных российско-американских фольклорных экспедиций в Туву, а в 1989 году организовал приглашение в США Эдуарда Алексеева,

который в те годы работал заведующим лабораторией общей теории музыкальной фольклористики Всероссийского научно-исследовательского института искусствознания. Выдающийся российский этномузыковед стоял у истоков «постперестроечного» сотрудничества российских и американских этномузыковедов. В США он выступал с циклом лекций: «Современные тенденции развития советской музыкальной фольклористики» в Принстонском университете и Университете штата Огайо в Коламбусе, что без сомнения вызвало огромный интерес и побудило американских коллег повернуться лицом к проблемам исследования традиций и музыкального фольклора малых народов России, проживающих в Сибири, на Севере и Дальнем Востоке. Вместе с Теодором Левиным, профессором Принстонского университета и Дартмутского колледжа, Эдуард Алексеев подготовил к выпуску в США ряд редчайших фольклорных записей якутов и эвенков, а также тувинского горлового пения⁶.

В настоящее время представители молодого поколения американских этномузыковедов также пишут интересные работы по российскому, славянскому фольклору и фольклору бывших республик СССР. Вызывают интерес работы Инны Народицкой (Университет штата Мичиган) «Song from the land of fire: Continuity and change in Azerbaijan Mugham» («Песня Огненной Земли: преемственность и видоизменения в азербайджанском мугаме», 2002) и статьи Донны Бучанан (Университет штата Иллинойс в Урбана-Шампейн) в Новом Гарвардском музыкальном словаре («New Harvard Dictionary of music») о русской и славянской народной музыке⁷. Можем уверенно сказать, что современные американские исследователи и студенты-этномузыковеды достаточно хорошо информированы о состоянии российского, славянского фольклора и фольклора стран бывшего СССР.

Что же касается российского этномузыковедения в Испании — всё гораздо сложнее. В изучении русского фольклора здесь, на наш взгляд, ещё не сложилось прочной традиции. Большим барьером для изучения русской и славянской народной музыки в Испании, без сомнения, является язык. Если в США все исследования по российскому музыкальному фольклору и фольклору народов бывшего СССР начиная с постперестроечной эпохи были инициированы эмигрантами, получившими консерваторское и поствузовское образование в России, то в Испании подобной практики нет. Наши коллеги-испанцы для получения информации о русской музыке прежде всего

пользуются упомянутой литературой на английском языке, так как не владеют русским.

На испанском языке в настоящее время опубликована единственная книга «El folclore de los pueblos eslavos» («Фольклор славянских народов», 2003), которую написали в соавторстве профессора Университета Гранады Лариса Соколова и Рафаэль Гусман Тирадо⁸. Эта книга, представляющая филологическую фольклористику, посвящена ритуальной поэзии, пословицам, поговоркам. Также авторы анализируют поэтические тексты песен. Ни одной книги о русском музыкальном фольклоре ещё не издано. Автор данной статьи готовит к изданию первую книгу о российском фольклоре на испанском языке — «Вчера, сегодня и завтра русской народной музыки».

В Испании существует Этномузыковедческое общество (SIBE), которое объединяет всех ведущих этномузыковедов Испании, Португалии и стран Латинской Америки. Практически все исследования посвящены народной музыке этих стран. Также большой интерес проявляется к культурам Африки, Австралии и бывших испанских колоний — Индонезии и Филиппин.

Немного странно, что далёкие культуры для испанских коллег кажутся гораздо ближе, чем культуры народов, населяющих их собственную страну. В настоящее время в Испании проживает большое количество эмигрантов, в том числе из стран бывшего СССР: русские, украинцы, белорусы, молдаване, грузины, армяне. Можно проследить историю двух-трёх поколений наших соотечественников, находящихся на постоянном месте жительства в Испании. Правительство страны всячески поддерживает создание культурных ассоциаций и национальных культурных центров. Только центров русской культуры в Испании более 20, также существует «Славянский дом» — культурный центр, представляющий все славянские страны Восточной Европы. В 2008–2009 годах правительство Каталонии и мэрия Барселоны поддержали большой культурный проект «Каталония — диалог культур». В рамках программы в различных культурных центрах Барселоны, столицы Каталонии, были проведены циклы лекций и концертов, посвящённых народностям, проживающим в стране, в том числе и русским. В марте 2010 года Посольство России в Испании совместно с национальными культурными центрами провели первый фольклорный фестиваль русского зарубежья, в котором приняли участие различные коллективы со всего Пиринейского полуост-

рова. Наиболее интересными были «Вечеринка» из Барселоны и «Купалинка» из Сарагосы⁹.

Деятельность русскоязычных фольклорных коллективов за рубежом очень важна, так как это помогает нашим соотечественникам сохранить свою культуру и не дать детям, родившимся и выросшим в Испании, оторваться от своих корней.

Следующий вопрос касается программ предмета «Этномузыковедение» в испанских вузах. Этномузыковедение в Испании, как и во всех странах Западной Европы и Америки, – университетская дисциплина, а не консерваторская, как в России. В течение последних 20 лет обязательными дисциплинами по специальности «музыковедение» в семи университетах Испании (среди них – университеты таких городов, как Овьедо, Вальядолид, Гранада, Саламанка; Автономный университет г. Барселоны, Автономный университет г. Мадрида и Мадридский университет Комплутенсе) были предметы «Музыка народов мира» и «Этномузыковедение». С 2000 года в Высшей школе музыки Каталонии (ESMUC) также преподаются эти предметы, которые студенты изучают на протяжении трёх семестров. Но в программах данных предметов отсутствует даже упоминание о славянском и русском фольклоре, не говоря уже об информации о научных школах, сложившихся в России и славянских странах. Этномузыковедение в странах Восточной Европы рассматривается с точки зрения исследований фольклора Венгрии, Румынии, Польши, проведённых Б. Бартоком, Э. Кодаем и А. Чекановской. И до недавнего времени этим всё ограничивалось.

В 2006 году автор данной статьи была приглашена преподавать курс «Музыка народов мира» в известную каталонскую Консерваторию дель Лисео г. Барселоны. В названной консерватории нет музыковедческого факультета, и этот курс является обязательным для студентов всех исполнительских специальностей. В рамках курса «Музыка народов мира» музыке народов бывшего СССР было посвящено 12 лекций, среди них: «История и современность российских фольклорно-этнографических исследований», «Русский фольклор как особый тип культуры», «Ритуалы и песни восточных славян», «Русская народная инструментальная музыка», «Русский фольклор и православная традиция», «Музыка Средней Азии и Казахстана», «Музыка Сибири, Севера и Дальнего Востока», «Музыка народов Кавказа», «Музыка стран Балтики», «Фольклор и композитор: влияние народной музыки на твор-

чество русских композиторов XIX века», «Фольклор и композитор: традиции народной музыки и классика XX века», «Джаз и фольклор».

С 2010 года в Университете Барселоны (факультет истории и географии, департамент истории искусств) в рамках поствузовского образования открывается новый годичный спецкурс (магистратура) «Музыка в ряду искусств», где автору предложено провести курс лекций по музыке народов бывшего СССР. Хочется верить, что это только начало близкого знакомства испанцев и каталонцев с русским фольклором и современными российскими тенденциями в его исследовании. Важным является установление контактов и дальнейшее сотрудничество научных центров России и этномузыковедов из Испании, что, безусловно, будет способствовать распространению знаний о российской народной музыке, взаимобою методологиями и двусторонним исследовательским опытом.

Примечания

- 1 Taruskin R. On Russian music. — Berkeley: University of California press, 2009. — P. 26.
- 2 Там же. P. 27.
- 3 Krader B. Folk music archive of the Moskow Conservatory, with a brief history of Russian field recording. — Bloomington: Indiana University Archive of traditional music, 1967. — P. 13–46.
- 4 Krader B. Recent achievements in soviet ethnomusicology with remarks on russian terminology // Yearbook for traditional music / Edited by International council for traditional music. — 1990. — Vol. 22. P. 1–16.
- 5 Mazo M. Russia, the URSS and the Baltic States // Myers H. Ethnomusicology: Historical and regional studies: The Norton/Grove Handbooks in music. — New-York: Norton, 1993.
- 6 Tuva: Voices from the center of Asia [электронный ресурс] / Produced by Eduard Alexeev, Zoya Kirgiz and Ted Levin. — 1990. — Smithsonian/Folkways. CD SF 40017.
- 7 Naroditskaya I. Song from the land of fire: Continuity and change in Azerbaijan Mugham. — New-York: Routledge, 2002; Buchanan D. Russia: Folk and popular music // New Harward Dictionary of music. — 4-th edition. — Cambrige: Harward University press, 2003.
- 8 Sokolova L. V., Guzman Tirado R. El folclore de los pueblos eslavos / Universidad de Granada. — Granada, 2003.

⁹ 15 лет назад в столице Каталонии Барселоне молодая выпускница Барнаульского института культуры Татьяна Бадулина вместе со своим мужем — испанским скрипачом Педро Бурсако — организовали фольклорно-этнографический ансамбль «Вечеринка». Педро, обучаясь в Новосибирской консерватории, параллельно со скрипкой осваивал балалайку, а также изучал русские народные песни. В Барселоне они нашли поддержку на кафедре славянской филологии Университета и на кафедре русского языка Официальной школы иностранных языков. Членами ансамбля стали испанцы, изучающие русский язык. Параллельно с русским языком молодым ребятам и девушкам из Каталонии хотелось приобщиться к русской культуре, познакомиться с народными обычаями и песнями. За 15 лет через ансамбль прошло около 100 человек и, как говорит руководитель Татьяна Бадулина де Бурсако, все сохраняют особую нежность и любовь к русской песне. Второй коллектив — «Купалинка» из Сарагосы (провинция Арагон) — существует 5 лет. Руководит ансамблем Галина Богдан — выпускница Белорусского института культуры, много лет прожившая на севере России. В коллективе «Купалинка», в отличие от барселонского ансамбля, все участники — бывшие наши соотечественники: русские, украинцы, белорусы, татары, башкиры. Репертуар ансамбля включает образцы русского, украинского, белорусского фольклора. Коллектив тесно сотрудничает с кафедрой славянских языков Официальной школы иностранных языков провинции Арагон. Хотя эти коллективы скорее самодеятельные, чем профессиональные, так как все участники имеют другие профессии, они дают большое количество концертов и в Испании, и в России. С большим успехом прошли выступления ансамблей на международной выставке «Экспо-2008» в Сарагосе; в мае прошлого года коллективы были приглашены в Москву на проведение дней культуры русского зарубежья, организованных Министерством культуры РФ; ансамбль «Вечеринка» постоянно выезжает на гастроли на Алтай и в Сибирь; поддерживаются связи с Алтайской государственной академией культуры и искусств.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3	
I. СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ, ЭКСПЕДИЦИОННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ XIX – НАЧАЛА XXI ВЕКА		
<i>И. Б. Теплова</i> Русский музыкальный фольклор в слуховых записях XIX – начала XX века: вопросы источниковедения и текстологии		11
<i>Н. В. Деверилина, В. А. Добровольский</i> Страницы биографии В. Н. Добровольского и изучение его научного наследия на Смоленщине		30
<i>И. В. Светличная</i> «Сборник крестьянских песен бывшей Смоленской губернии В. Н. Добровольского с нотными записями Н. Д. Бера» (из архива Государственного Литературного музея)		36
<i>Г. П. Христова</i> Ранние записи воронежских песен и перспективы исследования региональной традиции (по материалам экспедиций Е. Э. Линёвой)		59
<i>Т. С. Шенталинская</i> Неизвестный автор ранних фонографических записей – Софья Константиновна Богораз		68
<i>Т. А. Карташова</i> Песни донских украинцев в публикации А. М. Листопадова и современных записях		84

Т. С. Рудиченко

Проблемы отечественной науки в фольклористическом наследии Ф. В. Тумилевича (к 100-летию со дня рождения) 99

Е. И. Якубовская

Материалы псковских экспедиций Пушкинского Дома в собрании Фонограммархива и публикациях
Н. Л. Котиковой 109

Е. С. Редькова

Из истории кабинета народного музыкального творчества Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (1927–1976) 120

И. А. Демидова

Фольклор Лодейнополя в записях В. А. Гаврилина (по материалам личного архива композитора) 135

Е. А. Валевская, К. А. Мехнецова

Фондовые коллекции Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова: история собирания, география полевых исследований, научные результаты 154

О. И. Москвина

Полевые исследования фольклорных традиций Новгородской области, основные архивные коллекции и издания 179

Н. В. Леонова

Музыкально-этнографические традиции русских старожилов Сибири: обзор исследований и публикаций (с конца 1970-х по 2010 год) 193

Е. Б. Резниченко

Поморская свадебная прическа: из истории изучения 204

Н. С. Мурашова

Основные этапы собирания и изучения духовных стихов 215

В. И. Адигеев

О сборниках народных песен для общеобразовательной
школы (публикации 1919–1921 годов) 227

**II. ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ, ШКОЛЫ, МЕТОДЫ
СОВРЕМЕННЫХ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЧЕСКИХ
ИССЛЕДОВАНИЙ**

Е. А. Дорохова

Сравнительные исследования в современном
этномузыкальном знании: методология и перспективы 235

Г. Я. Сыроева

Приоритетные методы и направления в современных
этномузыкальных исследованиях 248

Г. В. Лобкова

Методы историко-типологического изучения
народных песенных традиций 263

И. Д. Назина

Дихотомия как принцип народной систематизации
традиционной музыкально-инструментальной
культуры Беларуси 283

Т. Б. Дианова

Вербальный текст необрядовой песни как отражение
эстетической модальности обряда 291

Н. Ю. Альмеева

Песенные культуры тюрков и финно-угров
Среднего Поволжья: аспекты изучения 303

С. А. Елеманова

Современные проблемы изучения казахской
традиционной песни 320

М. А. Лобанов

После Белы Бартока: опыт нотации
эпических песен Черногории 330

И. М. Нуриева

Ритмическая структура северноудмуртских крезей:
к проблеме нотной графики 341

Н. М. Кондратьева

Статистический анализ звукорядов
западно-тувинских кожамыктар 349

Н. С. Капицына

Сравнительный анализ мелодических рельефов
в песнях обских и томских чатов 365

Е. А. Тирон

Темп и методология его исследования
(на примере песен тоджинцев) 375

С. Г. Петкова-Марчевска

Музыкальная этнокультура и фольклор:
оценка роли и значения в современной жизни 389

М. В. Сайфуллина

Российское этномузыковедение за рубежом: к вопросу
о преподавании русского фольклора в вузах Испании 400

Научное издание

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЯ:
история науки, методы исследования, перспективы развития
Материалы Международной научной конференции,
30 сентября – 3 октября 2010 года

Том I

Редакционная коллегия:

Г. В. Лобкова (научный редактор, канд. иск.),
К. А. Мехнецова (ответственный редактор),
С. В. Подрезова (ответственный редактор, канд. иск.), Е. А. Валевская,
М. С. Голубева, Е. А. Панова, Е. Л. Попок, И. В. Светличная

Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редактор: А. В. Кипнес

Оригинал-макет:

Е. А. Панова, М. С. Голубева, Е. Л. Попок, С. В. Булкин
(Фольклорно-этнографический центр имени А. М. Мехнецова
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова)

Подп. к печати 16.12.2010. Бумага офсет № 1.

Форм. бум. 60х90 1/16. Печ. л. 25,62

Тираж 300 экз.

Университетский образовательный округ
Санкт-Петербурга и Ленинградской области

Отпечатано в типографии МС-ПРИНТ
Санкт-Петербург, наб. канала Грибоедова, д. 64