

И.В. Королькова

кандидат искусствоведения, доцент
(Санкт-Петербургская государственная
консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова)

Напев причета и его лики

Проявление творческой индивидуальности в фольклоре – один из интереснейших аспектов функционирования народной музыкальной культуры. В статье ставится ряд актуальных вопросов. Что в фольклорном тексте может быть результатом проявления индивидуальности? Как соотносятся установленный традицией тип варьирования и свободное самовыражение в звуках, импровизация? Как именно отражаются в процессе музицирования личностные особенности народных музыкантов? Данные вопросы раскрываются на примере жанра причитаний. Используются фольклорно-этнографические материалы, записанные в экспедициях Санкт-Петербургской государственной консерватории в Новгородскую область. Автор предлагает сравнение основной версии причетного напева, типичного для местной традиции, и индивидуальных версий отдельных исполнителей. В центре внимания – напевы, выходящие за рамки типовой модели. Различия напевов могут быть обусловлены творческими устремлениями исполнителя, психологическими причинами, эмоциональным состоянием исполнителя и ситуативным контекстом.

Ключевые слова: причитания, плачи, плачевая культура, музыкальный фольклор, Новгородская область.

I.V. Korolkova

PhD, Associate Professor
(Rimsky-Korsakov St. Petersburg
State Conservatory)

The performance of lamentation: personal touches and interpretations

The manifestation of creative individuality in folklore is one of the most interesting aspects of the folk music culture. The article raises a number of topical issues. What is individual in a folk text? What is the difference between the traditional type of variation and improvisation? How do the personal characteristics of the performer influence the process of playing music? These questions are revealed by the example of the genre of lamentations. Folklore and ethnographic materials recorded in the expeditions of the St. Petersburg state Conservatory to the Novgorod region are used. The author offers a comparison of the main version of the chant, typical of the local tradition, and the individual versions of various artists. The focus is on tunes that go beyond the standard model. Differences in tunes can be caused by creative aspirations of the performer, psychological reasons, emotional state of the performer and situational context.

Keywords: lamentations, the culture of crying, musical folklore, Novgorod region.

В традиционной музыкальной культуре существует множество различных явлений и форм, позволяющих раскрыть творческий потенциал исполнителя – певца, сказителя, инструменталиста, плясуна. Форма проявления креативных возможностей личности обусловлена способом функционирования устной традиции и определена жанровой спецификой отдельных явлений народной музыки, их функциями и стилистикой. Наиболее явно творческое начало проявляется в жанрах сольной формы бытования. Их видовые особенности обсуждаются этномузыкологами сквозь призму соотношения таких оппозиций, как индивидуальное и коллективное, стабильное и мобильное, типическое и вариативное.

Круг вопросов, связанный с характером проявления творческой индивидуальности в традиционной музыкальной культуре, широк. Вот некоторые из них. Что в фольклорной форме может быть результатом проявления

индивидуальности? Как соотносятся установленный традицией тип варьирования и свободное самовыражение в звуках, импровизация? Как именно отражаются в процессе музицирования личностные особенности народных музыкантов?

Плач – один из жанров, позволяющих раскрыть некоторые из этих вопросов. Его специфика определена функциями в системе жизнедеятельности этноса. С одной стороны, жанр плача каноничен, обусловлен традицией. Поскольку его напев является способом ритуальной коммуникации, он должен быть известен и понятен слышащим его, узнаваем ими. Эта функция определяет присущие напевам причетов качества устойчивости, типологичности. В традиционной культуре причетный «голос» есть знак, сигнал-оповещение о событии, фиксирующем точку между жизнью и смертью. Он обобщает свойственные местной традиции нормы оплакивания, выход за пределы которых

невозможен – в противном случае напев не будет опознан адресатом.

С другой стороны, наблюдения над напевами причетов внутри одной локальной традиции (ограниченной, например, рамками уезда, волости, села), позволяют увидеть существенное разнообразие причетных напевов. При наличии большого числа записей плачей от разных причетальщиц, можно попытаться проследить особенности варьирования традиционного напева сквозь призму его трактовки той или иной исполнительницей. На этом пути устанавливаются стабильные признаки, которые обозначают принадлежность напева к данной традиции, и обозначаются черты, которые являются в ней вариативными. Так или иначе, основная часть имеющихся вариантов напева из одной местности может быть в совокупности приведена к одной схеме. Назовем ее (условно) основной версией напева. Образцы причетов, воспроизводящих наиболее устойчивую для данной

традиции мелодическую формулу с минимальным варьированием, хорошо известны фольклористам, фиксировавшим напевы от большого числа исполнителей на территориально ограниченном участке. Данные варианты, записанные по просьбе собирателей в условиях экспедиции, составляют основу многих причетных коллекций. На этом фоне периодически встречаются примеры плачей, в облике которых присутствуют существенные отличия от большинства записей. Эти случаи требуют пристального внимания и стимулируют рождение различных предположений, объясняющих их природу.

Первый круг вопросов помогает установить взаимодействие напева и местной плачевой культуры. Насколько «нетипичные» напевы характеризуют данную традицию? Не являются ли они свидетельством былого многообразия причетных форм, утраченного к моменту фиксации плачевой культуры? Может быть, следы бытования таких плачей необходимо искать в других локальных традициях, связи с которыми предстоит определить?

Второй круг вопросов посвящен размышлениям о фигуре самого исполнителя. Какова его роль в процессе ретрансляции причетной традиции? Как именно проявляются свойства творческой личности в плаче? Какова грань между трансформацией причетного типа и импровизацией как результатом творческого процесса?

Третий круг вопросов определяется особенностями функционирования плача. Его исполнение осуществляется в условиях высокого психологического напряжения. Как влияет оно на способ исполнения плача? Есть ли обратное влияние, иными словами, – каковы психологические функции различных форм самого плача? Каким образом соотносятся в причетном напеве его ритуальное назначение и обусловленные им жесткие структурные нормы с ситуативностью исполнения, его эмоциональной окраской?

В первую очередь обратимся к особенностям бытования плача в локальной традиции. Именно в плаче (как и в ряде других жанров сольной формы исполнения) соотношение локального и индивидуального имеет свою специфику. Местный напев плача – звуковой идеал, отвечающий интонационным потребностям людей, живущих на определенной территории («так

голосят в нашей местности»). Кроме того, в случае с плачами можно говорить о различных уровнях проявления локальности. Собирательный музыкальный тип в системе одной местной традиции формируется на основе совокупности различных версий напева, связанных с индивидуальными особенностями его воплощения. Особенности освоения плача могут быть связаны с усвоением напевов конкретными людьми-учителями и адаптацией их в ходе собственного опыта. Так, например, эталоном для причетальщицы может быть напев, воспринятый и усвоенный ей в ранней молодости от одной из ярких исполнительниц (например, мастерицы-причетницы), либо от старшей родственницы (бабушки, матери, тетки, сестры). Аналогичная ситуация сближает особенности бытования плачей и некоторых жанров у неславянских народов, в частности – личных песен, песен-импровизаций, родовых напевов¹.

Важным аспектом в оценке статуса вариантов напева одной локальной традиции являются принципиальные различия в строении причетной системы разных регионов. Остановимся на этой стороне вопроса подробнее.

В структуре плачевого напева той или иной местности звуковысотный и временной уровни организации имеют различный статус. Композиционная сторона причета наиболее точно обозначает его региональную принадлежность. Например, для многих традиций Русского Севера, имеющих высокий уровень развития плачевой культуры, характерен стабильный композиционно-ритмический тип с устойчивой слоговой нормой и постоянным музыкально-временным показателем, урегулированным местоположением цезуры (при ее наличии). Его видоизменение в северном причете чаще всего будет обозначать утрату традиции, разрушение ее ключевых свойств. Другим возможным способом истолкования примеров выхода за пределы канона может быть их оценка как результата творческого акта, направленного в сторону намеренного преодоления жестких рамок структуры и «оживления» напева с помощью добавления элементов, варьирования протяженности строк.

В западнорусском и южнорусском регионах структурные параметры причета принципиально мобильны. В условиях этих традиций нормой

будет подвижность слогового состава и временной протяженности каждой из строк. Исполнительские версии различаются трактовкой самой мобильной композиции и большей или меньшей свободой варьирования. Этот процесс, как правило, демонстрирует спонтанность намерений исполнителя, чередующего краткие и более объемные мелостроки в произвольном порядке. Редкие примеры, демонстрирующие тенденцию к стабилизации причетной структуры, возможно, представляют собой интуитивные (а может быть – и целенаправленные?) попытки выявить формулу плача и отразить ее более совершенным способом.

Звуковысотный уровень – явление другого рода. В ходе исполнения причетальщица, как правило, воспроизводит варианты одного мелодического типа, основу которого составляет ключевой образ-интонация. Именно он обеспечивает узнаваемость напева и соответствует в народной терминологии понятию «голос». Стабильным является и характер соотношения ладовых опор. Однако в рамках одной локальной традиции сами интонационные модели могут быть разнообразными, и именно они отличают версию одной причетницы от плача другой. Наиболее ярко звуковысотные различия характеризуют плачи с мобильными композиционно-ритмическими параметрами. Они проявляются в выборе основной мелодической ячейки, в рамках которой реализуется напев.

Таким образом, в традициях с причетным типом мобильной структуры исполнительские версии могут существенно отличаться друг от друга как в звуковысотном, так и в композиционно-ритмическом отношении. Эти отличия подчас настолько сильны, что принадлежность некоторых образцов к одной локальной традиции не сразу может быть осознана. В регионах бытования стабильных плачевых напевов канон строго ограничивает возможности причетальщицы, не позволяя выйти за пределы композиционно-ритмического и мелодического типов. Ее творческая энергия направляется в исполнительское русло, особенности варьирования проявляются, главным образом, в детализации мелодии и дополнении ее мелизматикой, темповыми и темброво-тесситурными нюансами. В севернорусских традициях именно

¹ В частности, перспективной является трехмерная оценка своеобразия песен – импровизаций народов Сибири, сформулированная Ю.И. Шейкиным: «так пою я», «так поют члены моего рода», «так поют в нашей местности» [1].

они характеризуют исполнительскую интерпретацию и свидетельствуют о степени мастерства причитальщицы.

Кроме того, соотношение стабильных и мобильных свойств в причетной структуре может быть связано с психологическим состоянием исполнителя в момент причета. Рождение плача сопровождается переживанием эмоций высокого напряжения, которое запускает различные психические процессы. Отражение состояния исполнителя наиболее явно проявляется через форму причета. Этот аспект интересен и заслуживает отдельного разговора.

Бытование напевов, сохраняющих стабильную музыкальную форму в процессе исполнения, может быть объяснено с помощью двух различных механизмов. Одной из форм поведенческой реакции на кризисную ситуацию является смещение фокуса внимания причитальщицы с объекта оплакивания на сам причет, который и принимает на себя эмоциональный посыл плачущей женщины². Таким образом, типовой напев выступает для нее в роли инструмента самосохранения в критической ситуации. Повторение одной мелодической формулы от строки к строке без существенных изменений формирует у причитальщицы ощущение стабильности, устойчивости. Необходимость концентрации на воспроизведении напева удерживает ее от спонтанных чувственных проявлений и дистанцирует от реально произошедших событий. Конечно, исполнение может быть связано с варьированием мелодической формулы (и довольно активным), однако, сохраняет ее основной вид.

Второй механизм, поясняющий причины схематичности воспроизведения причетного напева, связан с прямо противоположным процессом. Он отражает принципиальную невовлеченность исполнителя в контекст оплакивания (нежелание или невозможность), как часто бывает в ситуации исполнения причета по просьбе собирателя, когда исполнитель только вспоминает причетный голос.

Непосредственный результат воздействия психологического состояния на форму плача обнаруживают примеры с нестабильными параметрами композиции (особенно в традициях с регламентированными композиционно-ритмическими свойствами плача). Концентрация на переживании, невозможность сохранения эмоционального равновесия влекут за собой неспособность соблюдения границ периода, что проявляется в ритмической и интонационной неупорядоченности процесса оплакивания³.

Наконец, эмоционально окрашенная ситуация может быть катализатором творческого процесса. Умение сублимировать личностные переживания в исполнительском акте – свойство одаренных музыкантов. Именно оно рождает индивидуализированные напевы, отличающиеся высокой степенью интонационной разработанности, вниманием к деталям, ощущением высотного пространства, чувством формы, смелостью подачи звука.

Перейдем от общих рассуждений к конкретным примерам. В ходе разработки новгородской архивной коллекции, хранящейся в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, в центре моего внимания оказалась плачевая традиция, поразившая разнообразием причетных напевов, записанных на небольшом территориальном участке (зона среднего течения Ловати, Холмский район). В экспедиции 1985 года⁴ было сделано около 30 записей напевов сольных плачей⁵ (как свадебных, так и похоронно-поминальных) от различных исполнительниц из разных деревень⁶, расположенных как на правом, так и на левом берегах реки.

Общие свойства плачевой культуры данного ареала позволяют обнаружить в ней сочетание ряда стабильных признаков, присущих новгородским причитаниям из более северных районов области, и особенностей напевов с мобильной структурой, бытующих в сопредельных южнопсковских, тверских и смоленских традициях. Однако тенденция к подвижности формы

все же доминирует. Состав поэтических строк колеблется от 9 до 20 слогов. Наиболее частым «строительным материалом» текстов выступают 12-16-сложные трехакцентные строки. В процессе спонтанного речевого высказывания отчетливо заметно вызревание 9-10-сложных двухакцентных построений, наличием которых отмечен практически каждый текст:

*Праца́йте, маи мѝлые падрѝженьки,
Ужажу́ я ат вас, го́рькая сирѝтушка,
И в чу́жии добрыи лю́дюшки,
И как ня хо́четца расста́ватца мне,
го́рькай сирѝтушки,
С вам, маи мѝлыи падрѝженьки.
(д. Патрихово, 1780-13)*

В отдельных случаях присутствие 9-сложной модели можно заметить в организации длинных (18-20-сложных) четырехакцентных строк, представляющих собой как бы сдвоенную двухакцентную структуру:

*Толька с кѝм жа ты
и брѝсила нас го́рьких сирѝтушек.
Толька каму́ же мы приклѝнѝм
сваю буйну́ю гало́вушку...
(д. Рабочий Поселок, 1765-65)*

В звуковысотном отношении большинство записанных плачей опирается на один мелодический тип (далее для удобства мы будем называть его основным). Он зафиксирован во всех частях района и узнается в различных воплощениях.

Ведущей формой реализации данного типа являются мелодизированные напевы с четким звуковысотным контуром и равномерным ритмом слогопроизнесения. По интонационным особенностям они напоминают северные былины рапсодического типа. Музыкальная формула напевов этой версии охватывает звукоряд тетраорда в сексте. Мелострока может начинаться с любой из ступеней звукоряда (кроме третьей), при этом акцентные позиции строго закреплены его крайними точками. Интонационная волна устремлена к вершине – секстовому тону, который всегда соотносится с

² Такой защитный механизм психики как «смещение» описывается учеными как результат бессознательного стремления индивида переключить внимание с объекта действительного интереса на другой, посторонний, объект.

³ Интересные наблюдения над взаимосвязью ритмики причета и самочувствием женщины во время его исполнения были сделаны А.Ю. Кастровым. «Сопоставление различных звукозаписей пудожских причитаний, сравнение фонограмм, выполненных от одной исполнительницы в разное время, позволяет высказать осторожное суждение о наличии взаимосвязи между ритмикой слогопроизнесения и психофизиологическим состоянием причитальщицы в момент репродуцирования музыкально-поэтического текста» [2, 196].

⁴ Экспедиция проходила под руководством А.М. Мехнецова. Руководителями экспедиционных групп были А.М. Мехнецов, Г.В. Лобкова, А.Н. Захаров, И.Б. Теплова, Е.И. Мельник (Якубовская).

⁵ В настоящей статье речь пойдет только о сольных голошениях. Групповые причитания, также бытующие в традиции Холма, требуют иных ракурсов изучения.

⁶ Наибольшего интереса заслуживают записи от 11 исполнительниц из 10 деревень.

Схема 1



начальным или серединным акцентами. Нижний тон звукоряда всегда совпадает с последним стиховым акцентом, что и отличает эту формулу от идентичной ей по звуковому составу северно-новгородской ладовой модели, имеющей центральную опору на основании терции (именно поэтому последнюю логичнее определять термином «терция с субквартой»).

Некоторые напевы содержат вторую (малую) интонационную волну – мелодическое звено с вершиной на кварте и остановкой на нижнем тоне, оформляющее часть стиховой строки в зоне заключительного акцента. Таким образом, полный интонационный цикл холмских напевов основной версии схематично выглядит следующим образом⁷ (схема 1).

Большая часть холмских плачей воспроизводит указанную формулу, адаптируя ее к строкам различной протяженности (схема 2).

Каждое из исполнений представляет собой свой вариант трактовки музыкального типа, выделяющий плач той или иной исполнительницы. Их отличают композиционные

решения, темброво-регистровые, ритмические черты. Наиболее индивидуальны собственно интонационные особенности, выражающиеся в предпочтении мелодических оборотов, характеризующих способ достижения опорных тонов. Один из наиболее совершенных по форме вариантов реализации этой версии продемонстрировала Антонина Фролова Бушуева (1917 г. р.) из д. Удобы (пример 1), показав плач по умершему мужу. Логика развития ее напева определена кульминационным началом – восходящим движением по тонам «квартсекстаккорда» к вершине, и возвращением к исходной точке с последующим закреплением основного тона. Стабильное эмоциональное состояние причитальщицы в момент показа напева соотносится с формой его изложения, близкой к напевному стилю. Интуитивное стремление к пропорциональности, соразмерности разделов причета побуждает ее в каждой строке воспроизводить полный интонационный цикл и позволяет удерживаться в устойчивых музыкально-временных рамках.

Другой вариант исполнения напева, принадлежащего основному мелодическому типу, отражен в записи от Евгении Дмитриевны Красильниковой (1922 г. р.) из д. Ручейки (пример 2). Этот фольклорный текст интересен тем, что в ходе исполнения, по мере включения женщины в эмоциональный контекст ситуации (плач по сестре-самоубийце), происходит смена причетной манеры от напевно-декламационной формы к возгласно-плачевой, тем самым раскрываются более широкие возможности самого типа. Погруженность причитальщицы в ситуацию оплакивания отразилась в логике построения напева: он основан на сопоставлении «крайних» состояний, что проявляется в ритмических и высотных контрастах. Е.Д. Красильникова делает акцент на верхнем уровне интонирования (терцовая ячейка) и постепенно замещает нижний тон основного звукоряда звуками речевого произнесения в более низком регистре, таким образом, формируя двухъярусную (террасную) фактуру. Очень органичны в этом плаче и ритмические детали, связанные

Схема 2⁸

⁷ Высотное положение верхнего тона может быть различным – «мажорным», «минорным», нейтральным.

⁸ В схеме даны мелодические варианты строк из разных плачей, приведенные к стабильной метрике и данные в условной подтекстовке для удобства сравнения строк. Малая и большая интонационные волны выделены рамками разной цветовой интенсивности.

Пример 1

♩ = 192

Ма-я у - да - ла - я га - ло - вуш - ка, Три-ше-ньяка,
И рыз-ма - хни ты сва - и бе - лы - е ру-чущи,
И у-звя - ди ты сва - и во - чи, гла-зы-ньки,
И ра-за - жми ты сва - и са - ха-рны-и у - с[т]ёна-чки,
И пра - мо-лви ты мне сва-ё ла - сцы-вы - я сло-ве-чка,
Ма-я у - да - ла - я га - ло - ву-шка, Три-ше-ньяка,
И как ты ра - на - та, ра - нё-ши-ньяка,
Сы-кря - пил сва - ё ря - ти - вы - я ся - рде-чу-шка...

с сопоставлением предельно кратких (серединный акцент) и долгих (зона между средним и заключительным акцентами) ритмических единиц.

От основной версии холмского причета существенно отличаются несколько образцов плачей. В них реализованы другие звуковысотные модели, содержащие иные в интервальном отношении пары сопоставляемых тонов – терцовую, квартовую и квинтовую. Эти модели четко соблюдаются причитальщицами на протяжении всего исполнения, что исключает сомнение по поводу неопределенности их намерений. Тем не менее, напевы не похожи не только на основной причетный тип, но и друг на друга, что позволяет задуматься об их принадлежности каким-то иным локальным традициям. Однако этот вывод

не подтверждается в ходе картографирования, где отчетливо видна чересполосица фиксации различных мелодических типов. Рассмотрим их подробнее.

В *примере 3* приведен похоронный плач⁹, записанный в д. Рабочий поселок от Анисьи Андреевны Карповой (1905 г. р.). Причитальщица воссоздает основной мелодический тип, сохраняя идею соотношения крайних опор и реализацию в виде двух интонационных волн, однако берет за основу другой звукоряд. Он также четырехступенный, но имеет меньший – квинтовый – амбитус (схема 3).

Напев, проинтонированный в данной ладовой версии, при восприятии его на слух создает совершенно другой образ. Функциональная значимость квинты проявляется не только

в ходе сопоставления крайних акцентных позиций – сама квинтовая интонация выявлена здесь со всей очевидностью! Преобладающие варианты начала мелострок представляют собой «зависание» на квинтовой позиции с последующим спуском к основному тону. В нескольких случаях наблюдается непосредственное сопряжение опор через начальный восходящий скачок (например, вторая строка). Сочетание этих двух интонаций формирует попевку, характерную для лирического песенного высказывания. Размышляя о результате трансформации основного мелодического типа, представляется продуктивным воспользоваться категорией «порог вариативности», примененной А.М. Мехнецовым в ходе анализа песенных типов вологодской лирики [3]. В нашем

⁹ На такой же напев ею был исполнен и свадебный плач.

Пример 2

$\text{♩} = 216$



Скажи ж ты, ма-я жа-лки-я ся-стри-ца-ла-сту-шка,
И ты ж ня ска-жишь ни я-ди-ны-ва сло-ве-чка,
Ай, как ты сы-кря-пи-ла сва-ё ря-ти-вы-я ся-рде-чухка,
И быд-та ж ты-ну-лись тва-и бе-лы-и ру-чухки
Да к сва-ёй буй-ный га-ло-вухки!
И а-си-ра-ти-ла ж сва-во ми-ла-ва дя-тё-на-чка,
И лу-чше б бро-си-ла б ты у-да-ла-ю га-ло-вухку...

Пример 3

$\text{♩} = 160$



Всё ж пы-га-ди-ти ж, ни ты-ра-пи-ти-ся, чу-жи-и чу-жа-нюшки,
Ох, ни ты-ра-пи-тись, э-ты-и чу-жи-и до-бры-и лю-дюшки,
Ох, у-на-силь ма-ю су-да-ру-шку(х), ра-днё-ши-ньку-ю ма-ме-ньку,
Ох, у-на-силь с э-ты-ва тё-плы-ва гнё-здуш-ка,
Ох, то-лька(х) вы-ле-теть ма-я су-да-ры-нька(х), ра-днё-ши-нька-я(х) ма-ме-нька,
То-лька ж а-на у-ля-тит на э-ту ши-ро-ку(х) у-ла-чку...

Схема 3

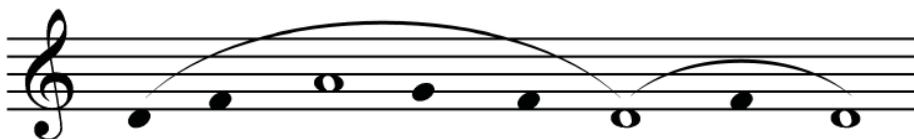


Схема 4



Схема 5



случае, звукоярдная «модуляция» системы знаменует преодоление этого порога, за которым открывается иное интонационно-смысловое поле.

Образцы терцового и квартового плачей демонстрируют наибольшее удаление от основного мелодического типа. Дарья Николаевна Андреева (1914 г. р.) из д. Борисово воспроизвела плач невесты на двух звуках малотерцового соотношения, с главной опорой на нижнем тоне (пример 4). Как видно из нотации, исполнительница задействовала лишь верхнюю ячейку основного тетрахорда в сексте, при этом ладовая значимость нижнего тона терцовой ячейки в ее версии изменилась – он стабильно фиксирует заключительный акцентный слог и становится основной ладовой опорой (схема 4).

Наконец, обратимся к образцу из д. Подберезье, свадебному плачу, показанному Анастасией Тихоновной Чисовой (1910 г. р.). Ее напев основан на квартовом соотношении ладовых опор, иногда с появлением большетерцового тона при нисходящем движении мелодии (пример 5). Этот вариант плача развивает идею, заложенную в малой интонационной волне основного напева, и экстраполирует ее на всю строку. В ходе такого «растягивания» квартовой мелодической ячейки ее верхний тон педалируется

в начальной фазе напева и всегда совпадает с первым иктом, тем самым формируя и ладовый акцент. Интересно, что к данной ячейке, имеющей здесь главенствующее значение, добавляется свой нижний ярус интонирования, представленный звуками речевого регистра, таким образом, компенсируется общий звуковой объем музыкального текста (схема 5).

Два последних примера воспринимаются на слух как отличные от основного типа не только в силу их звуковысотного своеобразия, но в связи с композицией. Интонационный период в обоих напевах переосмыслен – как видно на схемах, большая и малая волны различаются лишь по временным параметрам, а в звуковысотном отношении они подобны. Мелостроки, ориентированные на устойчивые вербальные формулы свадебных плачей, пропорциональны и невелики по протяженности. Однако каждая из женщин избирает свой принцип ритмизации текста, что существенно влияет на интонационный облик причета. А.Т. Чисова (Подберезье) воспроизводит его в форме равномерной декламации, как бы наговаривая. Плач Д.Н. Андреевой (д. Борисово) основан на приеме выразительного чередования парных и троичных ячеек, который усиливает ладовое напряжение (сопоставление опор) и придает

напеву динамичность и большую эмоциональную окрашенность.

Итак, близость представленных версий плачевых напевов, безусловно, укорененных в одной локальной традиции, определяется сходством их формообразования (интонационный цикл из двух волн) и ладовой организации (выразительный прием выделения акцентных слогов двумя различными тонами звуковой ячейки). Оценка их звукового (интервального) строения может быть дана на двух уровнях. Первый – уровень схождения, поясняющий принадлежность каждого из напевов одной системе высотной организации. Эта идеальная модель, условно названная основным мелодическим типом, реализуется несколькими способами: как целостная структура (версия в секстовом тетрахорде); как ее интервальный вариант (версия в квинтовом тетрахорде); как подсистема (версии в терции и в кварте, осваивающие различные участки вертикали), отражающая целое лишь в какой-то его части (схема 6).

Второй уровень – уровень различий, на котором предстоит осмыслить причины выбора того или иного звукового пространства. Если предположить условную равнозначность возможных звукоярдных решений, допустимых традицией при интонировании причета, то на каком основании

Пример 4

$\text{♩} = 168$

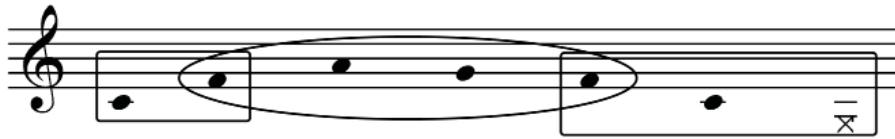
Спа - си - ба, мой ран - нё - ши - нькай ба - тю - шка,
 За тва - ю зной - ны - ю ба - е - нку,
 Как я на - мы - лы - ся, го - рькы-я га - рю - ши - ца,
 И па - ка я кра - сны - я де - ву - шка.

Пример 5

$\text{♩} = 200$

Сы - бя - ри - тесь, ми - лы - и па - дру - же - [ньки],
 Па - ча - ши - те буй - ну - ю га - ло - ву - шку
 Е - тат ся - во - дя - шный дя - нё - чак,
 И э - тай па - сле - дний ра - зо - чик
 И ўма - их ми - лых ра - ди - ти - [лей].
 И па - ча - ши - ти ма - ю буй - ну - [ю],
 Вы ма - ю буй - ны - ю га - ло - ву - [шку].

Схема 6



исполнитель делает выбор в пользу одного из них?

Ситуация такова, что особенности происхождения каждого напева, особенности их бытования не были раскрыты в собирательской работе. Рассмотренные выше напевы могли быть восприняты и усвоены исполнительницами от конкретных причитальщиц, воспроизводящих именно такие музыкальные формы, а могли сформироваться и закрепиться как результат освоения звукового пространства в ходе собственной плачевой практики. Возможно допустить и осуществление выбора звуковысотной модели из нескольких, известных исполнительнице, в пользу той, которая отвечает ее художественно-эстетическому эталону. И именно она ложится в основу звукового образа исполняемого причета.

Следует обратить внимание на то, что напевы, в синхронном срезе традиции оказавшиеся в меньшинстве, отзываются в соседних регионах. Например, плачи терцового типа хорошо известны в более северной части Новгородчины, а напевы с квартовым сопоставлением опорных тонов широко бытуют южнее Холма в зоне псковско-смоленско-тверского пограничья. Плачи с квинтовой организацией (в той форме, которая была продемонстрирована А.А. Карповой) для изучаемого региона являются огромной редкостью. Экспедициями консерватории было зафиксировано несколько близких по напеву плачей в соседних районах южной Новгородчины, и каждый из них выбивается из общего контекста своей локальной традиции. По предварительным наблюдениям, все они имеют типологическое родство с онежскими причетными напевами (во всяком случае, могут быть сопоставлены с ними в ладо-мелодическом и композиционном отношениях), и причины этих схождений еще предстоит объяснить¹⁰. Так или иначе, выбор

квинты для интонирования плача в той традиции, для которой она не характерна, является смелым исполнительским решением. Получившийся результат не может быть не оценен слухом исполнительницы и не соотнесен ею с более типичной для местной традиции интервальной моделью – настолько акустически значимой и интонационно яркой является сама квинтовая интонация!

Очевидно, что Холмский район является одним из тех ареалов, в котором отчетливо видны следы взаимодействия различных историко-культурных комплексов, что подтверждается и на материале других жанров местного фольклора. Собственно плачевая традиция (в том виде, в каком она была зафиксирована в 1985 году) предстает перед нами в динамическом состоянии, обнаруживая свободное сосуществование разнородных элементов. Она отражает живой результат процесса движения причетных форм от стихийных, спонтанных, эмоционально окрашенных высказываний к стабильной структуре как некоему обобщению, итогу, откристаллизовавшемуся в музыкальной формуле. В холмской плачевой культуре оказалось в наличии всё: групповая и индивидуальная формы голошений; стабильные и мобильные стиховые построения; одностроочные образцы и тирадно-строфические композиции; двузвучные и мелодически развитые напевы; речитативный, возгласный, напевный стили исполнения.

Тип данной причетной традиции и механизмы ее функционирования могут быть соотнесены с принципами организации систем открытого типа (согласно общей теории систем Л. фон Берталанфи) [5]. Последние характеризуются отсутствием жестких границ и непрерывным взаимодействием со средой, в результате которого оказываются возможными перемещения элементов системы и их

преобразования. Как мы видели, причеты холмского ареала отличаются высокой степенью подвижности различных параметров. Основу для такой вариативности создает как сама традиция, выступающая в качестве порождающей среды и обеспечивающая человеку определенный спектр возможностей, так и сам человек, его внутренний мир, взаимодействующий с этой средой и проявляющий себя в этом процессе через музыкальные звуки.

Собирательный образ традиции, создать который подчас стремится исследователь, отражен в каждом из ее воплощений. Различия между ними вызваны множеством факторов, явных и скрытых причин, установить которые не всегда удается. Но именно через эти различия раскрывается многоликость плачевой культуры, за ее голосами стоят лица людей и их судьбы. Ведь плач – одна из тех немногих форм народного музыкального искусства, в которых женщина выражает самое себя.

Список литературы

1. Шейкин Ю.И. *История музыкальной культуры народов Сибири*. М.: Восточная литература, 2002. 718 с.
2. Кастров А.Ю. *Напевы пудожских причитаний тирадно-строфической композиции*. *Русский фольклор*. Т. XXIX. СПб.: Наука, 1996. С. 192–241.
3. Мехнецов А.М. Традиция как основополагающий принцип народной музыкальной культуры // *Русская народная песня. Стили. Жанр. Традиция* / Ред.-сост. А.М. Мехнецов. Л.: ЛОЛГК, 1985. С. 5–19.
4. Королькова И.В. *Народные песни и наигрыши Новгородской области*. Хрестоматия по музыкальному фольклору из экспедиционных коллекций Фольклорно-этнографического центра имени А.М. Мехнецова

¹⁰ Образцы из Демянского и Поддорского районов были опубликованы [4].

Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. СПб.: СПбГК, 2014. 48 с.

5. Берталанфи Л. фон. Общая теория систем: критический обзор // *Исследования по общей теории систем: Сборник переводов* / Общ. ред. и вст. ст. В.Н. Садовского и Э.Г. Юдина. М.: Прогресс, 1969. С. 23–82.

References

1. Shejkin Yu.I. *Istoriya muzykal'noj kul'tury narodov Sibiri* [The history of musical culture of the peoples of Siberia]. M.: Vostochnaya literatura, 2002. 718 p.

2. Kastrov A. Yu. *Napevy' pudozhskix prichitanij tiradno-stroficheskoy kom-*

pozicii. Russkij fol'klor [The tunes of the Pudozh lamentations of the tirade-stanza composition. Russian folklore]. Vol. XXIX. SPb.: Nauka, 1996. P. 192–241.

3. Mexneczov A.M. Tradiciya kak osnovopolagayushhij princip narodnoj muzykal'noj kul'tury [Tradition as a fundamental principle of folk music culture]. *Russkaya narodnaya pesnya. Stil'. Zhanr. Tradiciya* [Russian folk song. Style. Genre. Tradition]. Red.-sost. A.M. Mexneczov. L.: LOLGK, 1985. P. 5–19.

4. Korol'kova I.V. *Narodny'e pesni i naigry'shi Novgorodskoj oblasti. Xrestomatiya po muzykal'nomu fol'kloru iz e'kspedicionny'x kollekcij Fol'klornoe'tnograficheskogo centra imeni A.M. Mexneczova Sankt-Peterburgskoj*

gosudarstvennoj konservatorii imeni N.A. Rimskogo-Korsakova [Folk songs and tunes of the Novgorod region. A reader on musical folklore from the expeditionary collections of the A.M. Folklore-Ethnographic Center Mekhnetsov St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov]. SPb.: SPbGK, 2014. 48 p.

5. Bertalanfi L. fon. Obshhaya teoriya sistem: kriticheskij obzor [General theory of systems: a critical review]. *Issledovaniya po obshhej teorii sistem: Sbornik perevodov* [Studies in the general theory of systems: Collection of translations]. Obshh. red. i vst. st. V.N. Sadovskogo i E'. G. Yudina. M.: Progress, 1969. P. 23–82.

Информация об авторе

Королькова Инга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкологии, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования (академия) «Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова». 190000 г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, ул. Глинки 2

Information about the author

Korolkova Inga Vladimirovna, PhD, Associate Professor of ethnomusicology, Federal State Government-Financed Educational Institution of Higher Professional Education (Academy) «Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory» 190000 St. Petersburg, Russian Federation, Glinka street, 2