

# Музыкальная культура РУССКОГО СЕВЕРА

В научном наследии  
Б. Б. Ефименковой

---

К 80-летию со дня рождения ученого

---

К 1447114



МОСКВА • МУЗЫКА  
2012

## **Динамика музыкально-поэтических структур в одной из локальных традиций русской северной свадьбы**

**(по материалам фольклорных экспедиций  
в восточные районы Вологодской области)**

Вологодская свадьба — явление исключительное по полноте, сохранности, чистоте стиля и своеобразию своего художественного облика даже в северной фольклорной традиции. Ее местные версии бытуют (в наше время уже, главным образом, в памяти поколения, рожденного до революции) в определенных географических ареалах, границы которых прослеживаются достаточно отчетливо.

Один из таких ареалов, настоящий заповедник севернорусской свадебной лирики, располагается на востоке области. Он обнимает верховья Кокшеньги (Тарногский район), среднее течение Сухоны (Нюксенский район), простирается южнее вплоть до водораздела северодвинского и волжского бассейнов, захватывая средний и верхний Юг (Нюксенский, частично Бабушкинский, Кичменгско-Городецкий и Никольский районы).

В традиционном фольклоре этих мест свадьба, несомненно, занимает центральное положение. Ее основные моменты типичны для великорусского действия: 1) сватовство и сговор — завязка драмы; 2) «срок» («нидиля» в Кокшеньге) — начальный период, когда в доме невесты деятельно готовятся к свадебному дню: шьют дары, заваривают пиво к праздничному столу и т. п.; 3) предсвадебная вечерина в доме невесты, большей частью с приходом жениха с прибором<sup>1</sup> («сватанье» в Кокшеньге, «смотры» в между-

---

Статья написана предположительно во второй половине 1970-х годов по материалам экспедиций автора (1967–1974), организованных кабинетом народной музыки ГМПИ им. Гнесиных совместно с Фольклорной комиссией Союза композиторов РСФСР. Публикуется впервые.

<sup>1</sup> В Никольском районе жених с прибором (свитой) приезжает только в день венца.

речь Сухоны и Юга, «девишник» на Юге); 4) проводы красоты<sup>2</sup> с предварительным посещением бани — первая (трагическая) кульминация свадебного действия — на Юге (его притоке Шарженге) в канун «девишника», в междуречье и на Сухоне в утро свадебного дня, в Кокшеньге — по приезде свадебного поезда; 5) появление жениха с прибором в доме невесты в день венца — вторая (праздничная) кульминация свадьбы — с обряжением невесты и передачей ее жениху, благословением новобрачных и отъездом их к венцу, а затем в дом жениха, где продолжается праздничное столованье; 6) последующие два-три дня свадебного пиროванья попеременно то в доме жениха, то у родителей невесты — послекульминационный спад и завершение действия.

Однако не логика и драматургия обряда (от трагедии к празднеству), традиционные для культуры великороссов, определяют своеобразие вологодской свадьбы — оно создается ее музыкально-поэтическим воплощением.

Стержнем самой свадебной драмы выступает *причет*. Он безраздельно царит в первой, основной части действия (до отъезда в церковь), только в день свадьбы несколько уступает место величальным припевкам (в Кокшеньге, на Сухоне) или в канун свадебного дня сменяется производным же от себя скорым, «крутым», по народной терминологии, напевом (бассейн Шарженги, притока Юга). Причет привносит в драму не только круг связанных с ним ассоциаций, музыкально-поэтических формул, но и специфические особенности функционирования жанра.

В живой практике каждый местный песенный стиль, если он не подвергся значительным влияниям, имеет всего одну-две типовые мелодии причети, с которыми поются разнообразные (в том числе и самые современные) тексты<sup>3</sup>. Эти мелодии осмысляются как знаки, символы определенных жизненных явлений и сопутствующих им эмоций, что усиливает их воздействие и жизнеспособность.

Устойчивые формы координации напева и текста причети — на уровне *ритма* — усваиваются в народной практике как неперенные признаки жанра. В этой координации рождается *норматив* стиха и напева, и в дальнейшем ритмика напева определяет нормативы поэтического ритма. Хорошая пла-

---

<sup>2</sup> Красота — символ девичества (лента из косы невесты, ее фартук, платок). В местной традиции расставание с красотой аналогично моменту расплетения девичьей косы в других районах страны. Здесь же косу расплетают без всяких обрядовых причетов или песен перед самым венчанием — и тут же на церковной паперти после венца ее заплетают на две.

<sup>3</sup> Здесь и далее термин «текст» употребляется в значении «поэтический текст».

чая легко импровизирует текст по любому случаю, для этого она обладает не только запасом поэтических формул — в ее сознании живут традиционные стиховые ритмы плачей, воплощенные в напеве. Вот почему традиция напева в плаче (как и вообще в жанрах, где господствует принцип типового напева) является важнейшей. Она дает структурный *стереотип*, выйти за рамки которого нельзя, ибо это разрушает жанр<sup>4</sup>.

Сфера выразительности семантически однозначного напева раскрывается во множестве текстов как канонизированных, обязательных, так и создаваемых по традиционной модели опытными или художественно одаренными исполнителями. Эти тексты свадебных причитаний отмечают каждый поворот действия, каждую новую драматическую ситуацию, а в наиболее напряженные моменты (канун свадебного дня и день венца) сопровождают буквально каждый шаг, каждый жест действующих лиц.

Как же идея перехода от трагедии к ликованию, заданная самой сущностью обряда, осуществляется в рамках одного жанра с устойчивой областью выразительности?

С одной стороны, через богатство и разнообразие текстов, которые в причети всегда играют роль «приводных ремней» в расширении ассоциативных связей причетного напева-формулы. Именно содержание многочисленных поэтических образцов свадебной лирики непосредственно отражает ход, композицию первой части действия, воплощают гамму чувств его участников.

Но главная роль в раскрытии идеи ритуального действия принадлежит музыкальной драматургии, которая в исследуемом ареале создается не сменной разнообразных свадебных песен, а целенаправленным развитием причетной структуры; это необычайно расширяет границы жанра, заставляет объять новое для себя содержание, чтобы в кульминационный момент действия подготовить выход из сферы причета в область плясовой песни. Тем самым типовой напев свадьбы и его модификации являются в действе структурирующим началом, играют роль своеобразных «режиссеров», переводящих драму в празднество.

Почвой, основой для подобного преобразования причетных мелодий становятся специфические особенности свадебного «плаканья» Русского Севера.

---

<sup>4</sup> По утверждению Е. В. Гиппиуса, традиционный песенный жанр определяет «типизация структуры под воздействием общественной функции и содержания» (см.: Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974. С. 73).

Жанр русской северной свадебной причеты объединяет два вида плачей, отвечающих двум разным функциям, двум эстетическим позициям:

1) собственно плач — форма выражения личного горя — привнесен из похоронного обряда и служит для индивидуального высказывания; это голошения невесты — как правило, эмоционально открытые, экспрессивные, вольно варьирующие тему расставания с прошлым; лишь некоторые из них регламентированы по содержанию и тексту, строго приурочены по исполнению, большая часть — поэтические импровизации;

2) групповой причет девушек (вместе с невестой или без нее) отражает реакцию мира, общины, а в их лице незыблемость коллективных начал, неумолимость коллективной воли, подчиняющей судьбу отдельной личности уготованному ходу вещей; поэтические тексты причитаний девушек канонизированы, ибо в них закреплён ход самого действия, текст свадебной драмы.

Напевы сольного и группового причитывания в свадьбе идентичны, за исключением южной пограничной полосы нашего ареала, где невеста голосит на напев плача по умершему.

Соотношение причитаний невесты и ее подруг в местных версиях свадьбы различно. Кокшеньга вообще не знает сольного свадебного плача, с начала действия (с момента сговора и «запоручивания») невеста причитает вместе с девушками, голос ее выделяется лишь оханьем в паузах хора или на фоне протянутого звука. На всей остальной части исследуемой территории групповая причеть появляется только в кульминационной зоне действия (на предсвадебной вечерине, проводах красоты и в день венца)<sup>5</sup>. Здесь возникают своеобразнейшие ансамбли совместного причитывания невесты и девушек, причем, в отличие от Кокшеньги, партия невесты резко отделена от хорового причета либо несинхронностью, свободой темпового и регистрового развертывания (бассейн Сухоны), либо музыкально-поэтической самостоятельностью сольного плача на голос похоронного обряда (северные части Никольского и Бабушкинского районов).

Два вида северной свадебной причеты дают нам две основные вариации причетного напева: собственно плачевую, близкую (или идентичную) мелодиям похоронного обряда в голошениях невесты и песенную, многоголосную в причитаниях девушек. Ведь групповой «причот» — для нас уже песня,

---

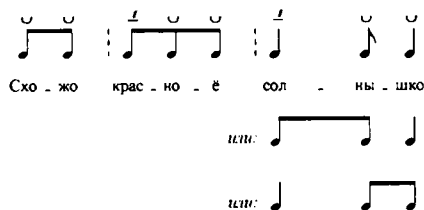
<sup>5</sup> Только в северной части Никольского района (Вахневский сельсовет) групповая причеть живет в свадьбе с ее начального момента и развивается параллельно сольному причитыванию невесты.

но песня очень специфическая, выступающая еще в функции плача (при-  
четь-песня). Следующая ступень музыкальной драматургии свадьбы — пере-  
ход к напевам свадебного пира («крутой» голос югской свадьбы, припевки  
жениху, невесте, «прибору» сухонского и кокшеньгского действ), подвиж-  
ным, четко ритмованным, близким плясовым песням.

Что же определяет градации внутреннего развития жанра свадебного  
плача, что сохраняет его устойчивость и узнавание или, наоборот, свиде-  
тельствует о выходе за рамки жанра? В местных версиях действия — стойкость  
или расшатывание, разрушение ритмической структуры ведущего жанра  
свадьбы, жанра причета.

Типовая структура местной причеты сложилась, очевидно, первоначаль-  
но в погребальном обряде, ибо все без исключения напевы и тексты плачей  
по умершим, бытующие до сих пор по всей территории нашего ареала, опи-  
раются на нее. В свадебной лирике она была использована как модель, как  
привычный норматив координации напева с текстами экспрессивного, дра-  
матического склада. Мелодии отдельных локальных версий свадьбы при всем  
разнообразии своих звуковысотных контуров очень четко выявляют эту при-  
четную ритмоструктуру.

В текстах она реализуется в двухударном стихе (в основе восьмислого-  
вой нормы) с акцентами на третьем от начала и третьем от конца слогах, в  
напеве — в постоянной формуле слогового ритма:



Тем самым данный восьмисложник получает внутреннюю слоговую  
организацию (2.2.2)<sup>6</sup>, отличающую его от типичного для обрядовой лирики

<sup>6</sup> В отечественной науке существует два способа записи подобных структур. В одном слу-  
чае формула стиха содержит только числовые символы, и ударные слоги включены в каче-  
стве начальных в суммарную величину среднего и заключительного сегментов стиха. В дру-  
гом — цифрами обозначаются лишь неударные слоги, ударные же — точками (см.: *Гаспа-  
ров М.* Русский былинный стих // Исследования по теории стиха. Л., 1976). Поэтому ритм  
данного стиха можно записать либо формулой 2+3+3, либо формулой 2.2.2. Автор пользуется  
вторым способом.

иных районов Севера девятисложника (2.3.2) величиной второй слоговой группы:

Архангельская обл., Каргопольский р-н

Ку - ды свил - ся, ку - ды спра - вил - ся?

Этот лейтритм вологодского причета (и тем самым вологодской свадьбы) сразу выделяет местные образцы свадебной лирики из различных сводных публикаций.

Конечно, в каждом районе сложились свои особенности его претворения и варьирования от причетных к песенным формам в развертывании свадебного действия. В рамках исследуемого ареала они сводятся к комбинации следующих приемов:

1) Укрупнение всех долей структуры ячейками внутрислоговой мелодики, благодаря чему типичное для плача соотношение слог/звук заменяется иным: слог/попевка. Речитационный напев становится песенным, мелодически развитым.

*Слоговой ритм:*

У - па - ду ничь - ю на зем - лю (дак)

*Ритм внутрислоговой мелодии:*

У - па - ду ничь - ю на зем - лю (дак)

2) Сдваивание в напеве структурной формулы, что приводит к строфической организации, обычной именно для песни.

3) Варьирование самой ритмоформулы за счет изменения ее внутренних временных пропорций. Чаще всего это перенесение долготы со второго акцентного слога на первый и выравнивание дактилического окончания. Последнее как раз характерно для плясовых песен определенного ритмического типа («камаринской»)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Подобное выравнивание окончания встречается иногда даже в напеве похоронного обряда при перенесении его в свадьбу. Так, в деревнях Рослятинского сельсовета невеста в день венца голосит на напев плача по умершим, но «с отрывом» (по местной терминологии), то есть без растягивания последнего слога. Исполнительницы объясняли данное различие в интерпретации одной и той же мелодии в похоронном и свадебном обрядах разницей их характера: «По покойнику тянем долее, жалостнее, а свадьбу причитаем нарочно, без слез, весело». Интересно, что подобное явление встречается в эстонской культуре: Х. Тампере отмечал традицию быстрого и резкого завершения голошений невесты по сравнению с плачами по умершим (*Tampere H. Eesti rahvalaule viisidega*. Т. II. Tallinn, 1960. С. 223).



Доминирование первого приема определяет облик свадебных «причетов» Кокшеньги, второго — напевов междуречья, а сочетание всех трех формирует групповые напевы югской свадьбы.

Тот же процесс выростания свадебной песни из плача определяет и конструктивные принципы местной обрядовой лирики. Опять-таки, координация типового напева с множеством текстов на уровне архитектурного ритма (как и на уровне слогового) определяется нормативом, закрепленным в напеве, который выступает единицей общей конструкции причета. При переходе от причетных к песенным свадебным формам усложняется строение именно напева, тогда как все без исключения тексты сохраняют стиховую организацию плачей по умершим. Это легко заметить и без специального анализа — достаточно попросить исполнителя произнести текст свадебного причета без пения. Только необходимость координации с напевом создает в текстах причитаний словесные аналоги песенной форме (двустихия — строфы, реже — смысловые периоды — абзацы), что приводит к постоянной цепной повторности стиха в местной свадебной традиции.

При всем разнообразии причетных форм междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги постоянна следующая закономерность: построение, отвечающее единице структуры — напеву (на синтагматическом уровне), — обязательно предваряется восклицанием, которое выполняет функцию цезуры в тексте. При однострочном напеве восклицание звучит перед каждым стихом — это типичная причетная конструкция:

	—	—		∟	—	—		∟	—	—		
Ой		схо-	жо		крас-	но-	е		сол-	ныш-	ко,	
Ой		мой	кор-		ми-	нец	ты		ба-	тюш-	ко...	
<i>или:</i>		Ой как	не		дей-	тесь	чу-		жи	лю-	ди,	
		Ой как	я		уй-	ду	да		и	не	при-	ду...

Если напев строфический, восклицание отмечает начало строфы, а ее окончание отмечено словообрывом. Характерно, что возглас и словообрыв (атрибуты плача) связаны конструктивным единством — по принципу за-такта и неполного последнего такта в музыкальном построении: восклицание как бы возмещает отсеченную часть стиха, оно даже интонируется на звуки, завершающие напев.



—	—		◡	—	—		◡	—	—	Ой (да)
Схо-	жо		крас-	но-	е		сол-	ныш-	ко (да)	
Мой кор-			ми-	нец	ты		ба...			

*(северное междуречье, плачи невесты)*

Динамика перехода к песенным формам проступает и здесь. Так, в групповых причитаниях подруг невесты в южном бассейне типичный плачевой возглас заменен частицей «да» или звуком «и» — эти «причоты» ближе песням, чем плачи невесты в северной полосе междуречья.

—	—		◡	—	—		◡	—	—	Да
Схо-	жо		крас-	но-	е		сол-	ныш-	ко (да)	
Мой кор-			ми-	нец	ты		ба-	тюш...		

*(«пологий» напев)*

или:

—	—		◡	—	—		◡	—	—	И
Схо-	жо		крас-	но-	е		сол-	ныш-	ко	
Мой кор-			ми-	нец	ты		ба-	тюш...		

*(«крутой» напев)*

Последний шаг на этом пути — исчезновение восклицания и словообрыва, полное допевание всех стихов. Именно этим в междуречье отличаются групповые причитания девушек от плачей невесты, ибо и тексты, и мелодии их тождественны:

<i>Невеста:</i>	—	—		◡	—	—		◡	—	Ой как
	Я	за-		чу-	ла,	за-		слы-	ши-	ла (да)
	Звон-	ча-		ты	ко-	ло-		ко...		
<i>Девушки:</i>	Я	за-		чу-	ла,	за-		слы-	ши-	ла (да)
	Звон-	ча-		ты	ко-	ло-		коль-	чи-	ки (да)

Еще бо́льшая усложненность архитектуры встречается в групповой песне-причете о красоте (д. Калинино, югский бассейн), что всецело определяется логикой текста и действия. Очень развитый обряд расставания с символом девичества сопровождается групповым «причетом» (по местной терминологии), текст которого поделен на смысловые периоды разной величины в зависимости от протяженности того или иного звена обрядового действия. И пока не исчерпана данная ситуация (невеста вначале рассказывает о ве-

щем сне, затем пытается отдать красоту поочередно матери, сестре, подруге и т. п.), напев не завершается. Непрерывность мелодического тока создается за счет того, что внутри смыслового периода все стихи, начиная со второго, поются на завершающую половину напева (двухстрочного в своей основе), но без заключительного мелодического оборота, который появляется лишь в конце смыслового периода. Возникает двухстрочная форма с многократным повторением второй строки (A | B |<sup>8</sup>).

$\text{♩} = 60$

Уж как нон че да но не чи да,  
 нон че час да всё то пе ре чи да  
 я от дам да днь ю кра со ту да  
 Чю пой дн мой то ма муш ка да  
 на ра бот ку тя же лу ю да  
 по те ря ёт дивь ю кра со ту да  
 Э то тут да мо ей кра со те да  
 ей не мес то. не мис теч ко да  
 мес то ей не по о бы ча ю да  
 Я возь му не по о кра со ту да  
 приж му к серд цу ре ти во му да

ко жа льнь ю сер деш но му.

Возможным это становится благодаря цепному дыханию внутри смыслового периода. «Девки тянут и тянут, когда одна кончает, другая подхватывает и не перестают они, — поясняли певицы. — Когда красоту отдают, например, мамушке, уж пока она не потеряет да к себе к сердцу не прижмёт, всё поют до конца. А тогда останются, отдыхают и другое начинают — „уж отдам сестре“. И опять снова отдыхают».

В этой огромной по масштабам причетной композиции смысловый период выступает как своеобразный стих высшего порядка. Ориентация именно на стих, а не на строфу, приводит к тому, что восклицание, предвещающее смысловый период, находится за рамками структурной формулы и словооб-

<sup>8</sup> Подобная форма в исследовательской литературе неоднократно отмечалась как характерная для рунических напевов прибалтийских финнов. См., например: Карельские народные песни. М., 1962. С. 14.

рыв в завершении периода отсутствует (кстати, и напев внутри периода повторяется не весь, а лишь своей второй половиной — как бы *длящийся* напев):

Ой, "	— —		˘ — —		˘ — —	
	уж как		нон- че да		но- не- чи (да),	↑ смысловой период ↓
	нон- че		час да то-		пе- ре- чи (да),	
	.		.		.	
	.		.		.	
	.		.		.	
	Ко жа-		линь- ю сер-		деч- но- му!	

Во всех рассмотренных случаях форма причети вырастает на основе синтаксического параллелизма — повторения эквивалентных конструктивных единиц (стихов, строф, смысловых периодов). Четкое завершение напева способствует легкости их выявления и осознания.

Ярким образцом форм иного типа являются групповые причитания кокшеньгской свадьбы, мелодически наиболее развитые. В них *весь* текст выступает как конструктивное целое, поэтому лишь *весь* причет предварен начальным восклицанием (уже не повторяющимся в разворачивании текста) и завершен единственным полным словообрывом. Не случайно коротенький плачевой возглас невесты, причитающей с хором подруг, «спрятан» в конец стихов, включен в удлиненную вторую акцентную долю структурной формулы. В пении девушек он вообще отсутствует.

Таким образом, причет в целом, насчитывающий десятки стихов, выступает как строфа высшего порядка<sup>9</sup>:

	— —		˘ — —		˘ — —	
	Схо- жо		крас- но- е		Ой- нюш- ки (да)	↑ весь текст ↓
	Мой ро-		ди- мой ты		сол- ныш- ко (да)	
			<i>Невеста:</i>		(О...)	
			Мой ро-		ба- тюш- ко (да)	
			ди- мой ты		(О...)	
	Де- ви-		це на де-		виш- ни- чёк (да)	
	Кра- со-		те на роз-		луш...	

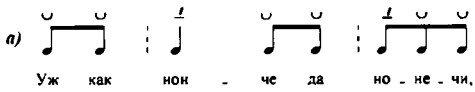
<sup>9</sup> Это достигается и тщательной маскировкой музыкальной цезуры, скрывающей фактическую повторность элементов формы (однострочного напева и стиха) и создающей ощущение одной непрерывно разворачивающейся причетной мелодии.


И если в партии невесты еще сохраняются приметы плача (словообрывы, оханье), то у хора причет звучит уже как песня.

Не только интонационно-ритмическое или архитектурное варьирование причетного стереотипа рождает песенно-причетные формы в вологодской свадьбе. Сам принцип группового исполнения обрядовых причитаний приводит к многоголосной, типично песенной фактуре, нередко двух-регистровой (в Кокшеньге женщины поют «тонкими» и «толстыми» голосами, то есть высокими и низкими).

Наконец, в движении свадебного причета навстречу песне в местных традициях используется и динамика темпов. Как правило, в первой половине обряда звучат медленные («пологие», по народному выражению) напевы, сменяющиеся в день венца или еще накануне скорым («крутым») вариантом «пологого» напева (д. Евсеевская, Кокшеньга), либо новым голосом, но непременно «крутым» (югский бассейн).

В югском бассейне этот новый напев предсвадебной вечерины и дня венца — с его явно плясовым характером и скорой речитацией — далеко уводит от области выразительности причета. Недаром его первая часть приобретает сходство со структурной формулой «камаринской», особенно при дроблении протянутого слога. Только постоянство слоговой нормы окончания и его более краткая ритмическая единица «выдают» причетные истоки напева:

а)  *«крутой» причет*

б)  *плясовая формула*

В местной свадьбе этот напев выполняет функцию отсутствующих здесь песен свадебного пира, в первую очередь — величальных.

В междуречье же и в верховьях Кокшеньги после передачи невесты жениху групповой причет сменяется свадебными припевками-величаниями, большая часть которых (исключая «Виноградь») опирается на структуру плясовой песни («камаринской»).

Так в вологодской свадьбе по-разному в ее локальных версиях в кульминационной зоне обряда встречаются две стихии — причета и пляски. Встре-

ча эта оказывается не столь контрастной, как ожидалось бы, ибо причет к этому моменту проходит определенный путь развития, сокращающий эмоциональный разрыв между драматизмом «плаканья» и весельем свадебного пира. И в движении плача навстречу величальной песне плясового характера выявляется внутреннее родство этих полярных стихий. Оно выступает во все более обнажающемся сходстве их инвариантной структурной основы как на уровне слогового (ритмический период с анапестическим началом и дактилическим окончанием), так и архитектурного ритма (двухстрочные напевы с цепной повторностью стиха).

В этом диалектическом единстве заключительной вершины северной свадьбы, лишенной собственно свадебных песен, а следовательно, и мелодического разнообразия, — претворение идеи, сущности ритуального действия, раскрывающего через разнообразие форм, линий, красок сложность и специфику социальных отношений крестьянского «мира», богатство и многообразие человеческих переживаний, эмоций.