

М. Л. Мазо

НИКОЛЬСКИЕ ПРИЧИТАНИЯ И ИХ СВЯЗИ  
С ДРУГИМИ ЖАНРАМИ МЕСТНОЙ  
ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ

Нет такого края, области или даже района необъятной русской земли, где народная музыкальная культура не отличалась бы особенностями, характерными именно для данной местности. Эти особенности проявляются в мелодике основного песенного слоя, характере многоголосия, манере пения и т. д. Нередко общий стиль песенности наиболее отчетливо проявляется в особо распространенных здесь жанрах или внутрижанровых разновидностях, не имеющих за пределами данной местности столь широкого бытования. Так, например, если мы обратимся к песенности Смоленской или Брянской областей, где до сих пор широко бытуют календарные песни, родство с ними мы найдем и в старых лирических песнях, и в плачах, и в колыбельных и т. д.

Совершенно своеобразна песенная культура восточных районов Вологодской области. Данная статья основана на материалах экспедиции Ленинградской консерватории 1969 года в юго-восточный, Никольский район области. Следует отметить, что никольская песенность имеет «микролокальные» традиции; территория их бытования разграничена водоразделом между реками Юг и Кема<sup>1</sup>. Эти традиции хотя и имеют много сходных черт, все же различаются между собой. Не касаясь вопроса распространения той или иной традиции за пре-

<sup>1</sup> Реки Юг и Кема пересекают район в направлении с севера на юг. Река Юг впадает в Сухону и относится к северному (Двинскому) водному бассейну. Река Кема — в Унжу и относится к южному (Волжскому) водному бассейну. Причитания и песни, записанные в деревнях, расположенных в бассейне реки Юг, в дальнейшем будем называть югскими, а на Кеме — кемскими.

делами данного района, рассмотрим своеобразие песенности Никольщины.

Каждый, кто приезжает в Никольский район, не может не обратить внимания на то особое место, которое занимают в местной народно-песенной культуре причитания<sup>1</sup>. Причитания широко бытуют даже в тех деревнях, где кроме лирических песен позднего происхождения и частушек не поют никаких традиционных песен. Об устойчивости традиции причитаний свидетельствует и то, что здесь распространены не только обрядовые, но и внеобрядовые причитания «на случай». Таким образом, причитания — одна из существенных сторон современного музыкального быта никольчан. Более того, общность с ними можно заметить почти во всех жанрах никольского песнетворчества, исключая сравнительно новые песенные слои. Изучая никольские песенные жанры, а быть может и музыкальную культуру всех восточных районов Вологодчины, представляется целесообразным проанализировать сами причитания и проследить их связи прежде всего с другими жанрами обрядового фольклора (поскольку календарных песен почти не записано, следует обратиться прежде всего к песням свадебного обряда), а затем с песнями лирическими, колыбельными и частушками.

В Никольском районе причитания воспринимаются как привычная традиционная форма высказывания, в которой художественно-эстетическая сторона оценивается в первую очередь<sup>1</sup>. Причитать женщина учится с детства, умение причитать — одно из необходимых требований, предъявляемых к невесте. Причитание приходят слушать. Оценивая исполнение, слушатели на одно из первых мест ставят умение найти точные и в то же время высокохудожественные образы, умение передать в исполнении обостренную эмоциональность и «заразить» слушателей подлинностью переживания. Как правило, исполнение причитания не воспринимается здесь только как условность, закрепленная традицией. Все, кто присутствуют во время исполнения причитаний, не остаются лишь сочувствующими слушателями, но становятся его соучастниками. Обычно исполнение заканчивается сле-

<sup>1</sup> Местное название причитания — причёт, произносится — причёт.

зами всех слушателей. Таким образом, причитания бытуют и по сей день как действенная форма выражения определенного состояния, излияния горестных чувств.

В данной социальной среде эта форма имеет конкретный традиционный вид. На протяжении многих веков она была связана с однотипными явлениями, и в результате служит как бы символом самого явления, сигналом для коллективного переживания определенного психологического состояния<sup>1</sup>, аналогично тому, как набат является знаком тревоги, «малиновый» перезвон колоколов — символом праздничности, черный платок — знаком траура и т. д.

Сказанное выше в сочетании с теми особыми обстоятельствами, при которых исполняются причеты, говорит о том, что существует неразрывное единство конкретного переживания и закрепленного прошлым опытом традиционного воплощения подобных переживаний, единство непосредственной и опосредованной, обобщенной эмоции, в конечном счете — единство искусства и жизни<sup>2</sup>. Именно это единство диктует особую форму бытования причитаний: произведение всякий раз не просто исполняется, воспроизводится по памяти, но складывается, воссоздается заново<sup>3</sup>. Отсюда обилие импрови-

<sup>1</sup> Насколько ясна семантика этой формы в данной социальной среде, можно судить уже по тому, что во время одного из экспериментов, проведенного в экспедиции, при прослушивании магнитофонной ленты с записью причитаний у многих местных жителей (вне зависимости от возраста) сразу же появлялись слезы. Причем несомненно, что напев в данном случае как сущность содержания был более информативен, чем текст, поскольку после прослушивания большинство присутствующих заявили, что слова были им непонятны (вероятно, в связи с качеством звукозаписи).

<sup>2</sup> В качестве примера сошлемся на использование в причитаниях рыдания, плача-вопля. Присутствуя в подавляющем большинстве николевских причитаний, он в то же время осознается и как особое средство драматизации формы, особый выразительный прием, искусно применяемый плакальщицами-профессионалами.

<sup>3</sup> Разумеется, существуют и «формально» спетые причитания (иногда — обрядовые, ритуальные, особенно свадебные, или специально исполненные по просьбе собирателей). Однако и в этих случаях художественно полноценное произведение, положительно оцениваемое местными жителями, возникает тогда, когда исполнителю удается заново пережить какое-либо горестное событие. В Никольском районе подлинными мастера «причетного дела» встречаются довольно часто.

зационности, постоянно отмечаемое фольклористами<sup>1</sup>. Однако импровизация всегда основывается на формуле, закрепленной традицией, диктующей свои композиционные законы. Только в случае соответствия этим традиционным для данной среды нормам коллектив принимает произведение. В экспедиции нам неоднократно приходилось убеждаться в этом. Достаточно вспомнить, с какой категоричностью отвергались напевы близлежащих деревень: «Нет, это не по-нашему», — хотя мелодика отличалась столь тонкими деталями, что для участников экспедиции различия почти не были заметны.

Все эти особенности бытования причитаний наиболее четко могут быть описаны с помощью понятия модели и ее реализации<sup>2</sup>.

Модель причитаний в каждой конкретной записи может просвечивать более четко или быть более скрытой импровизацией, что обусловлено эмоциональным состоянием исполнителя или зависит от уровня его мастерства.

Каждое причитание представляет собой комплекс стабильных и нестабильных элементов. Модель строится с учетом стабильных элементов; а стабильно в конечном счете то, что узаконено традицией. Все нестабильные элементы относятся уже к реализации модели.

<sup>1</sup> См., например, статью: Чистов К. В. Русская причеть. В сб.: Причитания. Библиотека поэта, большая серия, изд. 2-е. Л., «Советский писатель», 1960, и др.

<sup>2</sup> Поскольку термин «модель», широко применяемый в самых различных научных областях, получил множество значений, необходимо оговорить, что в данном случае он применяется в том узком понятии научной модели, которое предложил В. А. Штофф в работе «Моделирование и философия»: «Под моделью понимается такая мысленно представляемая система, которая, отображая или воспроизводя объект исследования, способна замещать его так, что ее изучение дает нам новую информацию об этом объекте» (Штофф В. А. Моделирование и философия. М.—Л., 1966, с. 19). В этом определении понятие модели употребляется в смысле формы познания явления и потому в исследовании бытования фольклорных жанров может оказаться результативным. При этом модель представляется «многомерной». Для ее характеристики важны: 1) структура музыкальных фраз в строфе, 2) слоговая ритмика, 3) мелодико-интонационная и метроритмическая стороны напева, 4) распределение в строфике стабильных и импровизационных моментов.

Рассмотрим под этим углом зрения югские, а затем кемские причитания<sup>1</sup>.

Все одиночные югские причитания (похоронные, завонные, свадебные и «на случай») исполняются на однородные напевы (имеющие в своей основе одну модель).

Ни поэтическая, ни музыкальная строфа югских причитаний не развернуты. Последняя представляет собой однофразный бесцезурный напев, соответствующий одной строке текста<sup>2</sup>. Чаще всего это тонический восьмисложник с неотчлененным начальным возгласом. Мелодика причитаний представляет собой музыкальную декламацию в небольшом (чаще всего терцовом или квартовом) диапазоне и, как правило, лишена внутрислоговых распевов (основная попевка — терцовая)<sup>3</sup>.



<sup>1</sup> О югских причитаниях см. также: Ефименкова Б. О музыкальном складе причитаний восточных районов Вологодского края. Труды Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных. — «Вопросы музыковедения», вып. 1. М., 1972. Ефименкова Б. Драматургия свадебной игры междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги (Вологодская область). В сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2. М., 1973.

<sup>2</sup> В текстах никольских причитаний нет развернутых эпических описаний жизни умершего, подобных тем, которые можно встретить в причитаниях русского северного края. Основное содержание изысканных и красочных текстов составляет лирическое высказывание.

<sup>3</sup> Условные обозначения в нотных примерах: знаки ♯, ♭, ♮ обозначают повышение или понижение на  $\frac{1}{4}$  тона; ↑↓ — незначительное повышение или понижение; // — глиссандо вверх или вниз; ♮ — интонирование говорком; ~ — колебание звука.

б)

За-бы-ла ме-ня ма-туш-ка.

Как я бу-ду жить, вы по-ми-луй-те.

Метроритмическая сторона модели югских причитаний, отражающая стабильные моменты слоговой ритмики, очень проста. Как правило, ударный слог выделяется исполнительским акцентом, но не длительностью:

В реализации модели может встретиться расширение либо сжатие только первого или второго звена (см. пример № 1), в третьем же звене всегда присутствуют три слога.

В югских напевах при одинаковом количестве ступеней в звукоряде можно наблюдать различные ладовые построения, отличающиеся положением заключительного устоя либо на I, либо на II ступени звукоряда. Заключительный устой может перемещаться с I на II ступень в рамках большой или малой терции даже внутри одного причитания при переходе от строфы к строфе. Это, естественно, затрудняет однозначное определение ладовой организации югских причитаний. Тем не менее общую для югских причитаний мелодическую закономерность можно представить в виде модели, отражающей непрерывный поток нисходящего скольжения от начального возгласа к кадансу, очерчивающего два опорных тона (см. пример № 4а). Высотное положение обоих опорных тонов может варьироваться, хотя функция опорного тона интонирования за ними закреплена<sup>1</sup>. Существенное значение в этой мелодической модели име-

<sup>1</sup> Ср. с гипотезой Э. Алексеева о возможности существования ладовых систем раннефольклорного типа вне фиксированных звукорядов. См. кн.: Алексеев Э. Проблемы формирования лада, М, 1976.

ют терцовые ячейки, которые либо определяют соотношение опорных тонов, либо являются своеобразной «рамкой» интонирования.

Для югских причитаний характерны кадансы, в которых три последних слога отчетливо речитируются на заключительном тоне (см. пример № 1 а, б)<sup>1</sup>. Появление такого каданса в нисходящей мелодии, вероятно, вызвано необходимостью закрепления конечного устоя. Подобные кадансы как бы противоречат самому характеру плача, так как в последнем окончании слов часто не договариваются, как бы захлестываясь потоком рыданий. Кадансы же, аналогичные югским причитаниям, нередко встречаются в речитативных, в частности в эпических напевах.

Особо следует отметить близость мелодики отдельных никольских причитаний к попевкам знаменного распева, а именно — попевкам второго гласа. В данном случае, думается, речь не может идти о заимствовании или взаимовлиянии. В природе и знаменного пения, и псалмодии, и песен-речитации лежит один и тот же исток — опора на традицию условной декламации текста.

Вместе с тем говорить о чисто эпическом характере мелодики никольских причитаний невозможно, потому что их реальное звучание, самый характер интонирования отодвигает эпические предпосылки, заложенные в звуковысотном контуре, на второй план и напев приобретает совершенно иной эмоциональный оттенок, о чем будет сказано ниже.

В кемской же традиции модели похоронных и свадебных причитаний различны (завоенные причитания близки похоронным).

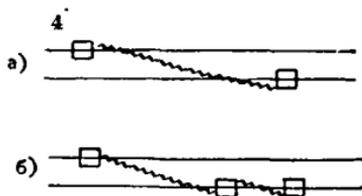
Музыкальная строфа кемских похоронных причетов, так же как и югских, представляет собой лаконичный однофразный напев, основанный на речитации восьмисложной строки стиха. Однако однофразная по структуре модель включает вступительное, «предыктовое»

<sup>1</sup> Насколько нам известно, подобные кадансы почти не встречаются в русских причитаниях, во всяком случае не характерны для них. Они скорее напоминают завершение эпических сказаний, в частности, рун и причитаний страны Калевалы. См., например, «100 народных песен, собранных в Карелии» (Петрозаводск, 1970, ротاپринт), № 4, 5, 23 и др. В известных нам вепских причитаниях, записанных от вепсов в различных районах Ленинградской области, подобные кадансы являются традиционными.

построение. Имеется в виду начальный взглас «ой» — единственный распевающийся слог<sup>1</sup>.



При построении звуковысотной стороны модели кемских причитаний также обнаруживается некоторое их отличие от югских. Значительно заметнее проступают здесь черты песенности и музыкального обобщения. Это сказывается прежде всего в волнообразности звуковысотного контура напевов кемских причитаний, тогда как в югских общий контур мелодики представляет собой нисходящую линию от верхнего к нижнему опорному тону. Звуковысотная сторона модели кемских похоронных причитаний состоит из двух элементов, закрепляющих основной опорный тон (см. пример № 4 б). Один заканчивается на первом акцентном слове, второй — на последнем слове текста. Здесь нельзя еще говорить о двухфразовой структуре, тем не менее предпосылки для ее возникновения уже намечаются. Ладовые тяготения вполне осознаны и закреплены. Можно отметить также и более песенные, чем в югских причитаниях, кадансы, спокойно опевающие основной устой.



Метроритмическая модель кемских похоронных причитаний такова:

<sup>1</sup> Смысл этого восклицания заключается, на мой взгляд, в том, чтобы привлечь внимание слушателей и подготовить их к восприятию последующего изложения горестной жалобы. Подобными восклицаниями начинаются музыкальные строфы украинских дум, некоторых сербских плачей и даже отдельных лирических русских песен, являющихся песнями-жалобами. См., например, песню «Воля» в исполнении талантливой псковской певицы Т. И. Каношиной в сборнике Н. Л. Котиковой «Народные песни Псковской области» (Л., 1966), № 8 и др.



Эта модель отличается от югской не только наличием отчлененного начального возгласа, но и длительностью последнего звука, нарушающей ритмику декламации и уравнивающей начало и конец напева.

Модель кемских причитаний невесты иная. Она членится на две небольшие фразы типа АА<sub>1</sub>.



Музыкальная строфа соответствует стиховой строке с цезурой после пятого слога независимо от того, совпадает ли цезура с окончанием слова или нарушает слитность его произнесения. Иначе говоря, принцип декламации, лежащий в основе югских причитаний, здесь нарушен. Отметим, что в свадебных причитаниях Кемы двухфразовая структура возникает не за счет присоединения распетого возгласа, а в результате внутреннего расширения напевов<sup>1</sup>. Мелодическую модель кемских свадебных причитаний можно представить в виде двукратного опевания устоя, расширенного во времени во второй фразе. Опевания разделяются нисходящим глиссандирующим «выдохом», границы которого свободно варьируются.

Рассматривая реализации моделей никольских причитаний (как югских, так и кемских), необходимо отметить большое разнообразие интонационно-выразительных средств, используемых в причитаниях: пение, ритмизованная речь, всхлипывание, рыдание, «озвученное» дыхание, стон, паузирование, свободные агогические отступления и т. д. Их выбор и степень насыщенности ими

<sup>1</sup> Сопоставление с причитаниями других районов Вологодской области позволяет предположить, что усложнение структуры в похоронных и свадебных напевах шло разным путем; в похоронных причетах за счет расширения начального возгласа до самостоятельной фразы, в свадебных же двухфразность возникает как следствие более песенного по существу разрастания строфы изнутри.

исполнения причета зависит от состояния исполнителя, его мастерства, от тех задач, которые он ставит перед собой в каждом конкретном случае. Однако их расстановка вовсе не произвольна, а строго регламентирована в модели: всхлипывание, плач, «озвученное» дыхание появляются только на стыке фраз — после завершения одной строфы и в момент начала следующей<sup>1</sup>.

К числу существенных признаков жанра причитаний, во всяком случае в данной локальной традиции, несомненно следует отнести характер интонирования. В мелодике никольских причитаний часто встречаются попевки «мажорного» наклонения. Однако о ладовом наклонении в собственном смысле невозможно говорить в данном случае, в частности потому, что характер интонирования в причитаниях таков, что все ступени лада, не исключая и заключительного устоя, находятся в постоянном высотном варьировании, которое нередко трудно передать в нотации<sup>2</sup>. Величина интервалов постоянно варьируется, мелодия как бы скользит по исходному контуру, благодаря чему теряется стабильность высотного положения ладовых ступеней внутри общего звуковысотного уровня.

По мере развертывания строф часто встречается постепенное повышение общего звуковысотного уровня, иногда доходящее до предельно высокого регистра. При этом стабильность ладотональности, естественно, теряется<sup>3</sup>. Такое повышение нельзя считать случайным, по-

<sup>1</sup> Замечание о свободе и вместе с тем строгой регламентации импровизированных моментов в причитаниях, по-видимому, следует отнести к особенностям данного жанра не только в Никольском районе.

<sup>2</sup> В связи с особым характером интонирования причитаний «мажорные» плачи звучат особенно драматично — впрочем, быть может, только для слуха, воспитанного на мажоро-минорной системе. Использование мажорной мелодики в плачах можно наблюдать довольно часто у разных народов, например, таджиков и мордвы, болгар и румын, венгров и др. Мажорные напевы причитаний встречаются и в ряде русских публикаций. Однако нотация неспособна передать самый характер интонирования, равно как и зафиксировать точный звуковысотный контур напева, и потому подобные записи выглядят весьма условно и схематично.

<sup>3</sup> См.: Никольские песни. Народные песни, записанные в Никольском районе Вологодской области. Составление, редакция, вступительная статья и комментарии М. Мазо. Л., 1974, №№ 19 24, 27.

сколькo оно повторяется почти во всех причитаниях; его скорее следует объяснить как следствие эмоционального нагнетания. Подобное интонирование, лишенное стабильности строя и высотного положения ладотональности, встречается только в причитаниях, спетых «не формально». Профессиональные плачеи сознательно используют особенности интонирования как один из приемов эмоционального воздействия на слушателей. В «формальных» же причетах текст, представляющий собой схему традиционных образов, интонировался на устоявшуюся музыкальную формулу, почти точно повторяемую. В таких случаях исполнение нередко прерывалось смехом, что психологически можно объяснить как защитную реакцию исполнителя, для которого погружение в мир причитания «всерьез» было бы слишком тягостным.

Слушая никольские причитания, нельзя не отметить их интонационную общность с условно нотируемыми плачами, которые, конечно, вряд ли могут рассматриваться как произведения музыкального искусства. Однако в них намечается контур музыкального интонирования: нисходящее глиссандирование от верхнего опорного тона, имеющего фиксированную высоту.



Нельзя забывать, что в быту такой вопль часто сопровождается произнесением каких-либо слов или их обрывков. Нам представляется, что природа никольских причитаний коренится именно в этом сочетании плачевых и декламационных интонаций; в быту они как бы разделены во времени, а в традиционных напевах причитаний сплавлены в неделимый сгусток. В Никольском

районе записаны причитания, в которых по сути нет напева. Это как бы мелодекламация:

8

Как се - го - дня, се - го ут - ра,  
за два ча - си - ко до све - ту<sup>1</sup>

Если представить себе процесс становления мелодики причитаний, то можно предположить, что в древнейших формах не все пелось, что это были некие смешанные формы, состоящие из вопля и декламации, которые постепенно складывались в обобщенную музыкальную попевку. Тогда, может быть, и текст еще не сложился в поэтическую систему. В. Я. Пропп писал о длительной эволюции формы былин: «Проза постепенно приобретала ритмический и поэтический характер и переходила в стих. Стих постепенно совершенствовался и вытеснял прозу»<sup>1</sup>. Эти слова, видимо, в известной мере могут быть применены и к напевам причитаний.

Как уже отмечалось, при изучении народной песенности Никольского района обращают на себя внимание различные формы связи и общности напевов местных причитаний с другими жанрами. Особенно показательны с этой точки зрения песни, сопровождающие свадебное действие. Эту связь прекрасно осознают местные жители, называя свадебные песни «причётами», чем как бы подчеркивают их назначение — причитание от лица невесты или рассказ о происходящем. Многие элементы никольской свадьбы тесно связаны с похоронным обрядом, во всяком случае первая часть свадебной игры воспринимается как своеобразные похороны невесты<sup>2</sup>. Та-

<sup>1</sup> Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1958, с. 56.

<sup>2</sup> О связи причитаний с обрядами отчуждения см.: Конкина У. С. Карельская свадебная причитальница itkettäjä («возбудительница плача»). В сб.: Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., АН СССР, 1974; о связи с обрядами инициации: Скворцова З. Р. О причитаниях в свадебном обряде. Там же.

кая условность свадебных причитаний допускала возможность возникновения новых мелодических форм, сохраняющих связь с причитаниями, но имеющих иную, песенную организацию<sup>1</sup>.

Групповые песни-причеты сопровождают все обрядовые действия и, начиная со дня сговора, в продолжение всей свадьбы звучат почти непрерывно<sup>2</sup>.

Уже само по себе звучание одной сравнительно короткой мелодии в характере причета в течение многих часов создает напряженно давящую атмосферу. Пение хора подружек как бы «вынуждает» невесту к плачу<sup>3</sup>. В югских деревнях во время исполнения групповых песен-причетов невеста «хлещется»<sup>4</sup>. Время от времени раздается ее вопль, в музыкальном отношении представляющий собой глиссандирование неопределенной высоты:

<sup>1</sup> При всей общности с плачами-причитаниями коллективные свадебные напевы имеют свои структурные закономерности, вовсе не свойственные причетам, что позволяет отнести их к категории песен. Это размер строфы, ее двухстрочная структура, наличие длинных фраз, включенных в общую интонационную волну, где вторая фраза продолжает и заканчивает высказывание, и др. Однако в данной статье нам приходится опустить эти особенности и остановиться на том общем, что связывает песни-причеты и плачи-причитания.

В дальнейшем групповые свадебные причеты, в отличие от одиночных свадебных и похоронных, будем называть «песни-причеты».

<sup>2</sup> Подробно о функции песен-причетов в свадебной игре см.: Ефименкова Б. Драматургия свадебной игры междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги (Вологодская область). Цит. изд. См. также: Мазо М. Никольские песни, с. 7.

<sup>3</sup> Вместе с хором подружек обычно поет причиталка (причитальница). Обращает на себя внимание сходство функции хора в вологодской свадьбе и роли «itkettäjä» (возбудительницы плача) в карельской свадьбе (о последней см.: Конкка У. С., цит. статья). Сопоставление причитаний и свадебного обряда восточной Вологодчины и Карелии (функции хора и причитальницы, поведение невесты и причитальницы, общность некоторых мотивов в текстах причитаний, наличие несомненной связи между похоронными и свадебными причитаниями и др.), а также отдельные наблюдения над лирическими песнями (см. ниже) позволяют ставить вопрос о связи двух культур — славянской и дославянской (в данном случае — чужди, народности финно-угорской этнической группы). Вопрос этот исключительно сложен и требует самостоятельного исследования.

<sup>4</sup> Хлестанье — резкое движение невесты всем корпусом вниз (на согнутые в локтях руки или чаще — на пол), обязательно сопровождаемое вскриком.

Противо-во-го-диш-не-го-пя-ту-ю я не-де-люш-ку.

А!

Пя-ту-ю я не-де-люш-ку сыт-но не на-е-да-па-ся.

А!

Сыт-но не на-е-да-па-ся, пья-но не на-пи-ва-ла-ся.

В кемских деревнях вопль невесты получает структурно и мелодически обобщенный и организованный вид:

10 =132

1. Ой, да ты про-щай, ой, да по-друженька,

=112

1. Не спро-шу-то я, не спро-шу да я чу-жо-го чу-

3

2. Ой, да ты про-щай, ой, да го-лу-буш-ка. 3. Ой, да ты

-жа-ни-на. 2. Да я чу-жо-го чу-жа-ни-на, да.



Степень взаимосвязанности, согласованности двух сочетающихся мелодических линий в югских и кемских свадебных напевах различна<sup>1</sup>. Вероятно, большая «условность» одиночных причитаний на Кеме приводит к созданию обобщенного музыкального образа и, следовательно, к дальнейшему развитию песенной формы.

Югские свадебные напевы песен-причетов двухфразны (типа АБ). Общность с причитаниями сказывается в использовании аналогичных попевок, что становится очевидным, если сравнить их мелодические модели. Выше говорилось о значении поступенного нисходящего движения, так или иначе очерчивающего терцию в похоронных причитаниях Юга. В групповых песнях-причетах это отражается в последовании опорных тонов III—II—I ступеней (см. пример № 9). Здесь попевка распределена на всю двухфразовую строфу, объединяя обе фразы в цельное мелодическое построение. То, что в причитаниях было одним тоном декламации, выросло до размеров отдельной интонационной ячейки.

Метроритмика югских свадебных песен-причетов разнообразна. Между тем в основе их лежит одна и та же метроритмическая модель —  $\frac{2+4+3}{8}$  — девятидольник, складывающийся из трех асимметричных звеньев. Наиболее характерна структура второго звена; именно она существенно отличает слоговую ритмику югских свадебных песен-причетов от слоговой ритмики

<sup>1</sup> Истоки полимелодики и полиметрии, придающих свадебным причетам особую экспрессивность и силу эмоционального воздействия, по-видимому, следует искать в одновременном звучании многих голосов во время исполнения похоронных или поминальных причитаний на кладбище, а также в особом драматизме, возникающем при соединении неотвратимого в своей непрерывности напева песни-причета и периодически врывающегося вопля невесты.

плачей-причитаний. Как и в причитаниях, второе звено неизменно состоит из трех слогов и начинается с первого акцентного слога стиха. Но если в плачах-причитаниях акцентный слог никогда не распевается и не продлевается, то в свадебных напевах песен-причетов такая растяжка обязательна (реально в напевах этот слог может длиться от 2 до 4 долей, см. пример № 13 б). Иногда варьируется и «предыктовое» первое звено от одного до трех слогов; в очень редких случаях в строфе на одну долю удлиняется и последний слог, подчеркивая завершение строфы. Первое звено может и вовсе отсутствовать в медленных песнях-причетах:

11

3... бо - ву - ю ла - ви - цу, да со лю -

- бым со по - дру - жень - кам,

4...бым со по - дру - жень - кам, да нам по -

- выть да по - пла - ка - ти.

как порой не допеваётся и последний слог<sup>1</sup>:

12

Пер\_вый день да я не пла - ка - ла, да вто - рой

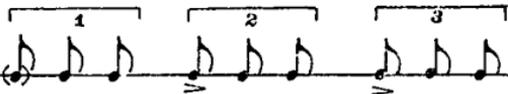
день да я не ту - жи...

<sup>1</sup> Такого рода «пропуски» слогов в данном случае способствуют ощущению непрерывности, спаянности строф.

Однако все эти модификации не затемняют основы девятидольника.

Метроритмическую связь моделей причитаний и свадебных песен-причетов можно проследить по следующей схеме:

13

а)  югское одиночное причитание

б)  югская свадебная песня-причет

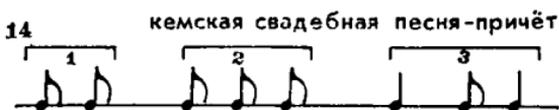
Общность свадебных песен-причетов с причитаниями сказывается и в кадансовых оборотах, в которых три последних слога интонируются на одном звуке. Неповторимую выразительность придает кадансовым построениям метрика. Характерны настойчивое троекратное повторение опорного тона в конце строфы, отчлененность строф паузами и вместе с тем отсутствие устойчивости напева, его завершенности.

Такой характер движения мелодии, при которой не «отстаиваются» кадансы, думается, очень резко ограничивает форму песен-причетов от плачей-причитаний<sup>1</sup>. Столь же резко отличаются песни-причеты от плачей-причитаний и своей песенной манерой интонирования, где каждая ступень имеет достаточно точную высоту и на протяжении всей песни выдерживается закрепленный строй.

<sup>1</sup> Ф. А. Рубцов выделяет «непрерывно-напористое» движение, создающее «то приподнятое состояние, которое должно сопутствовать обряду», как характерное для обрядовых свадебных песен (Русские народные песни, записанные в Ленинградской области в 1931—1949 гг. М.—Л., 1950, с. 39). По мнению Рубцова, в свадебных обрядовых напевах-формулах подчеркивается их необычность для песенной культуры, необыденное, завораживающее воздействие на невесту и всех присутствующих.

Кемские свадебные песни-причеты, как и сольные плачи-причитания, отличаются от югских, хотя во многом и близки им (см. пример № 10). Кемские напевы, как и югские, ограничены терцовым или квартовым диапазоном. Сходным образом четвертая ступень появляется лишь как опевание терцового устоя. Но напевы групповых свадебных причетов Кемы еще более песенны.

Едва намечавшаяся в кемских похоронных причитаниях двухфразность здесь выливается в два структурно самостоятельных построения. Первое неизменно ведет мелодию к I ступени к III, второе — зеркально — от III к I, образуя широкую интонационную волну, охватывающую всю строфу. «Вопросо-ответное» строение строфы, определенность тяготений, трактовка III ступени как своеобразной ладовой антитезы, мелодическое развитие по принципу интонационной волны — все это говорит о преобладании песенного начала над декламационным. Вместе с тем в групповых свадебных песнях-причетах Кемы не встречаются внутрислоговые распевы. И несмотря на то, что количество слогов в кемских и югских свадебных причетах совпадает, метроритмическая модель кемских напевов иная:



Структура второго звена сходна со строением его в похоронных причитаниях. В кемских песнях-причетах нет характерного для югских напевов растягивания первого акцентного слога; здесь продлевается второй акцентный слог, что в сочетании с протянутым конечным устоем образует ощутимо завершенный каданс. Такая ритмика слогаобразования (распевание, предваряемое разбегом) ассоциируется уже не с речитацией, как в югских песнях-причетах, а скорее с песнопением. Естественно думать, что преобладание песенного начала в свадебных песнях-причетах Кемы (по сравнению с югскими) связано с аналогичными особенностями кемских похоронных причитаний.

Помимо свадебных песен, общность с местными причитаниями ощущается и в определенном слое лирических песен.

Хотя в основном здесь бытует так называемые песни-романсы, а также встречаются и старые лирические песни, повсеместно распространенные в России, в деревнях соседнего Бабушкинского района (расположенных в 10—15 км от кемских деревень<sup>1</sup>) записаны своеобразные лирические песни, такие, как «Гладка масленка», «Что-то Рослятино малешенько» и др. Их мелодика основана на терцовых нисходящих попевах, свойственных и звуковысотной стороне мелодической модели причитаний. Собственно, все интонационное развитие таких песен складывается из терцовых ячеек, имеющих различную структуру и по-разному сцепленных между собой. Кроме того, общность проявляется и в отсутствии стабильности высотного положения ступеней лада, а в некоторых случаях и в отсутствии стабильности ладотональности.

15

1. Гла - дка - я ма - сле - нка у нас на про -  
хо - де, о - то - шли и до - ро -  
- ги - е дни.  
7. Вот по - се - лы - е дак у со -

<sup>1</sup> Известно, что административные границы далеко не всегда совпадают с этнографическими. И в данном случае этнографические границы Никольского района значительно шире. Включение песен Бабушкинского района в настоящую статью представляется вполне правомерным, тем более, что этот административный рубеж существует лишь несколько десятков лет.



Подобного типа песни в других областях мне не известны<sup>1</sup>. В них встречается интонирование, характерное для причитаний. Можно предполагать, что такие песни представляют древнейший слой исконной песенной культуры данной местности.

Мелодическое сходство с причитаниями заметно даже в одном из типов частушек Никольского района.



Исполнительница назвала напев («голос» по местной терминологии) «тоскливым». Действительно, в самой манере звукоизвлечения, тембре голоса (к сожалению, непередаваемых в нотации), в сходстве декламации, основанной на терцовой поступенно нисходящей попевке, в «смазывании», скольжении голоса<sup>2</sup> между терцовыми

<sup>1</sup> Исключение составляет группа лирических песен, приуроченных к свадьбе («Из-за лесуку», «Запил Ванюшка» и др.), записанных автором и группой студентов Музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова в 1964 г. в д. Ладва Подпорожского р-на Ленинградской области от вепсов.

<sup>2</sup> Скольжение по звуковысотному контуру, как и высотно «неточное» интонирование, вообще характерно для многих частушек,

фонами явно заметны связи с никольскими причитаниями.

Еще один жанр, широко бытующий в Никольском районе, — колыбельные песни (местное название — оканья). Можно отметить некоторые аналогии, быть может внешние, между оканьями и сольными причетами: импровизация, строящаяся на коротких фразах, наличие на стыках фраз нерегулярных вставок, вытекающих из самой функции жанра (в причитаниях это стон, рыдание, вопль, в колыбельных — оканье, баюканье, люлюканье). Нередко вставки — оканья — интонационно напоминают горестный стон-выдох.

17

...о - о - о - о,

О - ко - по - тим ку - ма - чем, дэ на по - гост - то у - ве - зём...

В основе напевов многих «оканий» использован звукоряд тетра хорда в сексте, неоднократно упоминающийся в фольклорной литературе в связи с напевами самых различных обрядовых песен<sup>1</sup>. Всестороннее исследова-

так что само по себе это явление не может говорить о связи с причитаниями. Однако в данном случае благодаря особому тембру, а также семантике терцовой нисходящей попевки, связанной здесь с причитаниями, эта манера интонирования ассоциируется именно с ними.

<sup>1</sup> В работах Ф. А. Рубцова и И. И. Земцовского неоднократно подчеркивалось значение такого звукоряда для песен календарно-обрядового цикла и его принадлежность к древнейшему музыкально-попевочному «словарю». Об использовании звукоряда тетра хорда в сексте в свадебных песнях см.: Красовская Ю. Интонационная основа строя терских свадебных песен. В сб.: Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л., 1969, с. 10—30. Многие напевы причитаний также используют этот звукоряд (см., например, причитания Смоленской области). Он же и в некоторых бурлацких песнях служит своеобразному «заклятию на возврат силы», аналогично заклинанию в некоторых дожиночных — см. таблицу в книге Ф. Рубцова «Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов». Л., 1962, с. 15—17.

ние использования попевки, основанной на тетра хорде в сексте, возможно, и дает ключ к пониманию ее семантики как магического охранительного заклинания. В плане предположения, думается, такое толкование вполне допустимо, равно как и причисление некоторых колыбельных к разряду песен обрядовых, то есть выполнявших определенную магическую функцию.

Обратимся к тестам «оканий». В них часто повторяются картины, рисующие достаток, хорошую, богатую жизнь, подобно тому как это бывает в празднично-поздравительных песнях. В последних магический смысл подобных описаний не вызывает споров. Можно предположить, что тексты колыбельных песен также выполняли некогда аналогичную функцию<sup>1</sup>.

В Никольском районе бытуют и «оканья» с так называемыми «похоронными» текстами:

Баю-бай, баю-бай,  
Поскорей засыпай,  
Батяка сделает гробок  
Из осиновых досок и т. д.

Иногда подобные тексты трактуют как остатки крепостнического быта, когда смерть несла с собой избавление от лишнего голодного рта. Однако в последнее время фольклористы все более склонны рассматривать их как остатки древнейшей «обратной» магии отворачивания зла<sup>2</sup>, близкой по значению некоторым приметам (встретить на улице похороны — к счастью)<sup>3</sup>.

Но если полагать, что некие магические элементы существовали в колыбельных, то и похоронные причитания, видимо, некогда также могли иметь магическое назначение.

<sup>1</sup> Любопытно, что, по словам А. Рогозиковой из дер. Челпаново, на Рождество пели колыбельную, начинающуюся словами: «Ой люлень, ой люлень, по горам бежит олень» и содержащую описание даров, предназначенных для всех членов семьи.

<sup>2</sup> См., например, комментарий [А. Горковенко] и Л. Ивлевой к разделу «Колыбельные песни» в сб. «Угличские народные песни». Сост.-редактор И. И. Земцовский. Л., 1974, с. 243—244.

<sup>3</sup> См.: Герасимов М. К. Обычай, обряды и поверья в Череповецком уезде Новгородской губернии. «Этнографическое обозрение». 1900, № 3.

Итак, во многих разновидностях никольской песенности наблюдается мелодическая общность. Она сказывается то в метроритмической структуре, то в использовании попевок, аналогичных по звуковысотному контуру, то, наконец, в манере интонирования. Последняя придает особую специфическую выразительность мелодике плачей-причитаний. К сожалению, исследователи, как правило, не обращают внимания на эту сторону. Между тем сходство именно с данной особенностью причети объясняет, казалось бы, необъяснимое своеобразие напевов некоторых лирических песен и частушек, бытующих там, где широко распространены причитания.

Почему причитания имеют такое значение в местной песенной традиции? Ответить на этот вопрос трудно и даже, пожалуй, на сегодняшний день невозможно без проведения широких этнографических, исторических, диалектологических, антропологических и археологических исследований. Точно так же трудно ответить на вопрос, занесены ли сюда эти причитания в процессе перемещений потоков славянской колонизации или являются исконной формой творчества автохтонного населения, или же они возникли в результате сложного сплава культур различных племен, что, вероятно, наиболее справедливо. Ясно лишь то, что никольские причитания, теряя свою чисто обрядовую функцию, продолжают жить как устойчивая традиционная форма художественного отклика на любые горестные события.

Конечно, никоим образом нельзя считать, что все упомянутые выше песенные жанры в данной местности генетически выросли из причитаний. Однако именно в последних наиболее сконцентрированно проступают те черты, которые встречаются в различных жанрах и формах местной песенной традиции.

1970 г.