

Е. В. КИСЕЛЁВА
(Санкт-Петербург)

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ РОДИННО-КРЕСТИННОЙ ОБРЯДНОСТИ РУССКО- БЕЛОРУССКОГО ПОГРАНИЧЬЯ: К ВОПРОСУ О ПЕРЕИНТОНИРОВАНИИ ОБРЯДОВЫХ ПЕСЕН

Аннотация. Статья посвящена выявлению процесса переинтонирования родинно-крестинных обрядовых песен в фольклорной традиции русско-белорусского пограничья.

Ключевые слова: крестбины, родинно-крестинные песни, русско-белорусское пограничье.

На территории русско-белорусского пограничья до наших дней сохранился уникальный музыкально-этнографический комплекс, связанный с обрядами рождения и крещения младенца. Он представляет собой стройную систему, которая, с одной стороны, интегрируется в белорусскую традицию, с другой, — характеризует локальное своеобразие пограничья.

Обращаясь к современному состоянию родинно-крестинного обрядового комплекса на данной территории, можно отметить его переход из активной сферы бытования в латентную. Прежде всего, это связано с социальными преобразованиями: заменой церковной регистрации новорожденного на государственную (ЗАГСы, сельские советы); появление института акушерства и специальных учреждений — родильных домов. Большинство элементов обряда и фольклорных текстов перестают воспроизводиться и сохраняются лишь в памяти носителей традиции. При этом актуальность родинно-крестинного комплекса в данной традиции не теряется, в связи с чем составляются песенники, в которых фиксируются поэтические тексты обрядовых, лирических, плясовых и др. песен, в местных Домах культуры разрабатываются сценарии, выстраивающие ход ритуала в сценической форме.

Целью настоящей статьи является характеристика современного бытования родинно-крестинной обрядности и фольклорных жанров, в нее включенных, на территории русско-белорусского пограничья.

Первые и в то же время наиболее важные публикации материалов по родинно-крестинной обрядности относятся к последней трети XIX в. Прежде всего, назовем здесь сборники П. В. Шейна [Шейн 1868; Шейн 1874; Шейн 1887], И. И. Носовича [Носович 1874], В. Н. Добровольского [Добровольский 1893] и Е. Р. Романова [Романов 1910], представляющие этнографические сведения и поэтические тексты песен, включенные в родины и крестины в *Северо-Западном крае*¹. Во второй половине XX в. белорусские собиратели выпускают специальные работы, посвященные целостной характеристике родинно-крестинного музыкально-этнографического комплекса. Это антологии, представляющие материалы из различных областей Белоруссии [Антология белоруской народной песни 1968; Антология белоруской народной песни 1975; Песни беларускага народа 1959]; региональные сборники, содержащие комплексный обзор фольклорных традиций основных этнокультурных регионов Белоруссии [Можейко 1983; Можейко 1984; Мажэйка 1981; Мажэйка, Варфаламеева 1999; Мажэйка, Варфаламеева 2001; Мажэйка, Варфаламеева 2004; Мажэйка, Варфаламеева, 2006]; коллективные монографии [Радзінная паэзія 1975; Радзіны: Абрад. Песні 1998] и научные статьи [Лежнёва 1994; Тавлай 2002; Катвіцкая 2006; Катвіцкая 2007], посвященные родинно-крестинному фольклору. Дополнить представленные источники полевыми записями с российской территории удалось только на рубеже XX—XXI вв. (экспедиции в примыкающие к Белоруссии районы Псковской, Смоленской и Витебской обл.)².

¹ В дореволюционных изданиях так именуется территория современной Белоруссии и русско-белорусского пограничья.

² Полевые записи были выполнены экспедицией Ленинградской государственной консерватории в Себежский р-н Псковской области (1986 г., руководитель А. М. Мехнецов), совместными экспедициями Санкт-

Экспедиционные сведения последних лет описывают современное состояние бытования традиции, подтверждая ранее известные этнографические описания, позволяют уточнить некоторые аспекты, связанные с народной терминологией, верованиями и контекстом исполнения обрядовых песен.

В целом, родинно-крестинная обрядность на сегодняшний день сохраняет характерную для ритуалов инициации трехчленную структуру. Первый этап соотносится с периодом ожидания ребенка и отчуждением беременной от социума, когда совершаются действия, направленные на благополучное протекание беременности и формирование психофизиологических качеств ребенка. Так, по материалам П. В. Шейна [Шейн 1868; Шейн 1874; Шейн 1887], в *дородовый период* беременная должна была соблюдать регламентирующие повседневную жизнь правила (народный термин *забабаны*). Они были сформулированы в различных поговорках (приметах, запретах, предписаниях), воплощающих народные воззрения.

Второй этап совпадает с периодом родов и является переходным для матери и новорожденного. Он включает в себя: приглашение на роды бабы-повитухи, перерезание пуповины в родах, первое обмывание новорожденного, захоронение последа (плаценты) и др. В *период, связанный с родами*, по наблюдениям собирателей XIX в., на первый план выходили *заговоры*. Они произносились шепотом бабой-повитухой во время подготовки к родам (распаривание роженицы в бане), непосредственно в родовом процессе, на обмывании новорожденного.

Третий этап, насыщенный обрядовыми действиями, соответствует периоду социализации основных персонажей

Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Фольклорно-этнографического центра в Руднянском (1998 г., руководитель А. М. Мехнецов) и Красненский (2006 г., руководитель И. С. Попова) р-ны Смоленской обл. В 2009 г. автором статьи была организована совместная экспедиция российских (Санкт-Петербургская консерватория) и белорусских (Белорусская академия наук) этномузыкологов на территорию Лиозненского р-на Витебской обл. Белоруссии.

обрядности (новорожденного, матери, отца, бабы-повитухи, крестных родители — кума и кумы). Его узловыми точками являются: *атведки* (посещение замужними женщинами родильницы); *крестбины* (выбор и приглашение кумов; отправление в церковь; крещение и наречение ребенка; встреча кумов с новорожденным из церкви; праздничное столование); *хмелины* (второй день гуляния); *муравины* (первое купание младенца на третий день после крещения и миропомазания). *Период социальной инициации* матери и ребенка в современных экспедиционных материалах представлен целым комплексом фольклорных жанров (ритуальные диалоги; приговоры; припевки; обрядовая пляска; обрядовые, плясовые и лирические песни, в т. ч. с инструментальным сопровождением; инструментальные наигрыши под пляску и под припевки), в котором центральное место отведено родинно-крестинным обрядовым песням. Отметим, что комплекс фольклорных форм исследуемого цикла на русско-белорусском пограничье в значительной степени отличается от других региональных традиций России. Непесенные, а также приуроченные песенные и инструментально-хореографические формы оказываются распространены повсеместно, в то время как обрядовые песни (один из важнейших смысловых компонентов родинно-крестинного цикла) концентрируются исключительно на западе страны — территориях, прилегающих к Белоруссии.

Современные экспедиционные материалы демонстрируют угасание в памяти носителей традиции обрядового фольклора, связанного с дородовым периодом и родами, в то время как фольклорные формы этапа социализации сохраняются в наиболее полном виде. Паремии и заговоры присутствуют в большом количестве в публикациях XIX в., но достаточно редки в современных записях. И, напротив, напевы обрядовых песен удалось зафиксировать лишь на рубеже XX—XXI столетий, в то время как в дореволюционных изданиях публиковались только их поэтические тексты.

Песни, включенные в родинно-крестинную обрядность, составляют цикл форм, различных в жанрово-стилевом

и сюжетно-тематическом планах. Он включает в себя обрядовые, приуроченные плясовые и лирические песни. Корпус родинно-крестинных песен может рассматриваться в виде «концентрических кругов»³, каждый из которых определяется по доминирующей функции и степени приуроченности к обряду.

Первый круг системы представлен строго прикрепленными к ритуалу, функционально емкими обрядовыми песнями с доминирующей обрядово-магической функцией. Данный круг является смысловым ядром системы. Второй круг образуют плясовые песни с ярко выраженной празднично-поздравительной функцией. Они имеют более опосредованную связь с обрядом. Ведущим свойством этой группы является моторно-двигательное начало, генетически связанное с хореографическим движением. Третий круг представляют собой лирические песни, не строго приуроченные к изучаемому обрядовому комплексу (они могут функционировать и за его пределами, в любой праздничной ситуации).

В развитии родинно-крестинного песенного цикла наблюдаются две тенденции, равные по силе и противоположные по направлению действия. С одной стороны, система стремится к сохранению целостности ядра, представленного группой обрядовых песен, и его продуктивному функционированию (центростремительные силы). С другой стороны, границы между кругами оказываются проницаемыми, и элементы структуры ядра стремятся выйти за его пределы (центробежные силы системы). Например, хореографическое движение, которое может сопровождать исполнение обрядовых песен, становится ведущим жанровым признаком плясовых песен. Лирические песни, в свою очередь, также развивают одну из функций обрядовых песен (повествование, сообщение). Тем самым, посредством смысловой оппозиции плясовых и лирических песен регулируется баланс внутри системы родинно-крестинного песенного цикла в целом.

³ Понятие «концентрические круги» сформулировано З. Я. Можейко в работе, посвященной календарно-песенной культуре Белоруссии [Можейко 1985, 47].

Поэтические тексты родинно-крестинных обрядовых песен связаны с важнейшими народными представлениями, в той или иной степени соотносятся с обрядом и группируются вокруг его главных участников⁴. В сфере обрядово-поэтического содержания песен могут быть выявлены четыре самостоятельные группы сюжетообразующих поэтических мотивов, в совокупности характеризующие смысловое содержание исследуемой песенной системы. Это мифологические мотивы; мотивы, отражающие обрядовые действия; мотивы, связанные с величанием/хулением ритуальных чинов; мотивы ритуального питания, гуляния.

Основными обрядовыми ситуациями исполнения песен являлись застолья *на атведки* и *на крестьбины*. По современным полевым данным, особенно ярко в памяти носителей традиции сохранились воспоминания о звучании песен в крестины. Это связано с центральным положением данного обряда в изучаемом цикле — крестьбины носили характер публичного торжества, на которое приглашалась вся деревенская община. Одним из важнейших компонентов этого обряда являлось праздничное застолье. Не случайно, В. И. Даль при толковании понятия «крестины» выделяет два значения — событие и следующий за ним праздничный пир⁵. Трапеза выполняла интегрирующую функцию, с помощью которой происходило обновление коллектива, утверждение его единства, а также обретение и закрепление новых социальных ролей всеми участниками столования.

Характер включения песенных форм в обрядовую реальность определялся общей логикой построения ритуала. Остановимся на этом вопросе подробнее и рассмотрим ключевые моменты крестьбинского застолья. Оно имеет устойчивую структуру, в которой выявляются два этапа — два стола. Во время первого

⁴ Специфической особенностью ряда текстов является их троекратное исполнение — один и тот же текст поется сначала бабе, затем куме и, последнему, куму.

⁵ «Крестины — совершение таинства святого крещения; совершаемый при сем обряд; пир, празднество, по сему поводу» [Даль 2003, 192].

из них на почетных местах, в кутнем углу (под иконами), располагались баба-повитуха, кум и кума; родители ребенка за стол не садились — они подносили угощения. На втором застолье в кут сажали родителей, а баба и крестные угощали гостей. Две трапезы разделялись обрядом *катания бабы-повитухи и кумовьев на бороне*. В разгар праздничного застолья гости приносили в дом борону, стягивали со своих мест бабу, куму и кума (обязательно последнего), сажали на борону и возили по улице, зимой опрокидывали в снег. Кумовья и баба стремились откупиться от катания. В современном бытовании обряда бабу и кумовьев стягивают с кута для того, чтобы везти в магазин, а борона может заменяться на ванну или зимние санки.

«Тада бабу, и батьку, и матку хрёстных возим, выюшимся. Пыка на улицу вытанием ету ванну, а уси хто и тяжёлый. Пусть там и буран, и снег, усё сразу, пирякулим чериз ея, а каторая дяржится — ня вылетит, а каторая не асилит — дак ина пирякулится. Каторыя вылетит ли што, кричить: хто каньяк, хто што. Везём у магазин. У магазин не давязём, а йна уже знает, што яе усё равно навозим. А то санычки найдем. На санычки, шоб лягчей. Усё равно сапрём куда нада, а где сугроб больше. Лишь ба только заработать, шоб йна закричала. И тада даесть бутылку» (Зап. от Марии Васильевны Локтевой, 1938 г. р.; Екатерины Петровны Герасимовой, 1931 г. р., д. Могильно, Кругловская с/а, Руднянский р-н, Смоленская обл. 1998 г. [АФЭЦ. ОАФ. 5126-29]).

По традиции завершалось крестьянское гуляние выносом *бабиной каши*. Ее варила баба-повитуха из перловой крупы (реже из пшена или риса) и заправляла медом; за кашу повитуху одаривали. Родители ребенка накрывали кашу полотенцем, платком или фартуком в дар бабе, после чего она разбивала горшок об стол и «продавала» кашу — угощала гостей.

«Варють у харошим, а тады кашу ету переварачивають у такей, гаршкы были, ну каторый троху дыравый. Пымажуть яго внутри, маслым, а тады кашу пирявернуть, нада шоб каша была такая тьвёрденькая, и разабють. А гаршок тэй разьбуйся, а каша стаить. Каша с

пярлоўкі. А тады кашу тую ядуть» (Зап. от Зои Ильиничны Гурко, 1927 г. р., д. Бородино, Любавичская с/а, Руднянский р-н, Смоленская обл. 1998 г. [АФЭЦ. ОАФ. 5124-44]).

Согласно традиционному этикету гостям полагалось ругать кашу несоленой, пересоленной, горькой или кислой, а бабе — ее нахваливать. После этого повитуха забиралась на скамью, где желала благополучия новорожденному, его родителям и семье, а в конце прыгивала на пол, закрепляя произнесенное.

По современным полевым материалам, кашей называют гостинцы, которые приносит повитуха.

«<Баба> блиноў нпятчеть, каши навареть, хлеба — раньши булки вот такие были. У решета, ти ў сивалку <положит>, и вот, нясець кашу эту — звалась каша» (Зап. от Евдокии Емельяновны Прудниковой, 1917 г. р., д. Коминтерно, Шубковская с/а, Смоленская обл., Руднянский р-н. 1998 г. [АФЭЦ. ОАФ. 5143-03]).

В экспедиционных записях последних лет зафиксирован интересный вариант обряда выноса каши, ранее не описанный в публикациях, который в местной традиции назывался *продавать мёд*. Приведем яркие воспоминания об обряде выноса каши, бытующие в современной фольклорной традиции.

«Я пришла, мне за бабу посадили. Я далжна принясти мёд. А ня мёд: там пачення, канхвет ныкупаю усяких. И зыважу у миску, у белый платочик ета усё. А радители — чей рябёнак — значит выходить мать и вешает баби, авязывает яе материалым. Ну даст ти на платье. Чирез плячо навешаить што ета баба. Раз пчёлы зажужжали — перва купляет мать. Я зажужжу, а можа баба зажужжит. Кто-нибудь жа будет там пмыгать ей жужжать?! Кто хочет атыбрат, хто ж хочет вырвать с платка, што там у тебя. Ага, тада иголкой тарканеть: — Не рви, а куплай! Ну, идешь с деньгами: хто рубль, хто пийсят капеек. Сколька можешь денег насабирать! Баба, ты денег паложиишь, — ана даст паченне табе или канхветину даст, баба аплачиваеь эта. А деньги сыбяреть и усё атдасть радителям, а может забрат сабе. Но у нас тяперь ужо атдають, а

раньше усё эта была сабе» (Зап. от Марии Васильевны Локтевой, 1938 г. р., Екатерины Петровны Герасимовой, 1931 г. р., д. Могильно, Кругловская с/а, Руднянский р-н, Смоленская обл. 1998 г. [АФЭЦ. ОАФ. 5126-29])

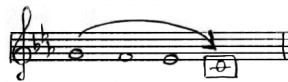
Общую логику развития крестьянского обрядового застолья можно охарактеризовать как взаимодействие двух функционально обособленных линий: обрядово-магической, которая концентрируется в начальной части ритуала (первый стол), и празднично-поздравительной, постепенно нарастающей к окончанию застолья (второй стол). Наложение и смена функций наиболее отчетливо проступают в обряде *стягивания бабы и кумовьёв с кута и катания на бороне*, находящемся на границе двух этапов. Этим обстоятельством определен и отбор репертуара, и последование песен в ходе обряда. Если на первом застолье исполнялись преимущественно обрядовые песни, то на втором начиналось веселье — звучали плясовые песни, а наряду с ними припевки, а также различные жанры инструментально-хореографического фольклора. Отметим, что нарастание празднично-поздравительной функции в обряде обнаруживает тенденцию к выходу за пределы ритуальной сферы. Эта же тенденция наблюдается в приурочивании к различным моментам крестьянских лирических песен. Таким образом, развертывание комплекса песенных форм в контексте ритуала связано с динамическим сопряжением двух функций — обрядово-магической и празднично-поздравительной — с постепенным вытеснением первой и доминированием второй. Выявленная логика позволяет сделать наблюдения о сложных интонационных процессах, происходящих внутри корпуса родинно-крестинного песенного цикла. Их основной вектор связан с переинтонированием обрядовых напевов.

В след за Б. В. Асафьевым под термином переинтонирование⁶ нами понимается диалектический процесс

⁶ Проблема переинтонирования в музыковедении была поставлена в труде Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» [Асафьев 1971, 54] и в дальнейшем развита Е. А. Ручьевской в статье «Интонационный кризис и проблема переинтони-

развития интонации, при котором наиболее ценные, существенные элементы (интонационные формулы в качестве инвариантов), объединяясь с новыми элементами, обогащаются, образуя качественно иной вариант в структурном и содержательном смыслах [Ручьевская 1975, 133]. Основным фактором переинтонирования напевов в устном народном творчестве, как пишет Е. А. Ручьевская, является изменение их социальных функций, а в соответствии с этим и уклада жизни общины. Процесс переинтонирования осуществляется на уровне семантических единиц (интонационных формул), которые несут новое образно-эмоциональное значение, и приводит к жанровой трансформации напевов [Ручьевская 1975, 133].

Процесс переинтонирования родинно-крестинных обрядовых песен может быть выявлен на примере трех различных самостоятельных напевов, исполняющихся с общим поэтическим текстом. Ведущее значение в интонационном становлении рассматриваемых напевов имеет следующая типовая попевка⁷:



Она организована как квинтовая нисходящая волна от вершины к нижней ладовой опоре. Нисходящее мелодическое движение и утверждение основного тона связано с обобщенным выражением повествовательного интонирования. Подобный принцип интонационной организации является наиболее устойчивым и присущ большей части напевов родинно-крестинного цикла. Г. В. Тавлай, исследовавшая родинно-крестинные песни на территории Белоруссии, определяет данную последовательность тонов как «ладовую

рования» [Ручьевская 1975]. В музыкальной фольклористике одной из первых работ, посвященных данной проблематике, стала статья З. В. Эвальд «Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесья» [Эвальд 1934].

⁷ «Попевка — это мельчайший синтаксический элемент, мелодический инвариант, формула которого функционирует за пределами данного текста» [Ручьевская 2004, 92].

модель крестинных напевов», для которой характерна устойчивая «звуковая система — тетрахорд в квинте (как правило с безусловным доминированием III низкой и пропуском II ступени)» [Тавлай 2002, 71]. Таким образом, представленная попевка является интонационно-смысловым зерном различных в структурном отношении напевов.

Первый образец родинно-крестинного обрядового напева (см. пример 1) наиболее ярко характеризует локальное своеобразие песенной традиции русско-белорусского пограничья. Это один из самых распространенных напевов на указанной территории.

Он представлен значительным количеством записей (23 единицы) и фиксируется исключительно на пограничной территории — в Руднянском р-не Смоленской обл. и Лиозненском р-не Витебской обл. Данный напев является формульным и обнаруживает роль

знака-символа родинно-крестинного песенного цикла на функциональном, структурном и стилевом уровнях анализа, что довольно точно выражается в народном термине *хресьбинный голас*. В основе песенной строфы лежит десятисложный стих. Композиция напева обнаруживает проявление сложного принципа трехмерности, который возникает при несовпадении цезурованных периодов поэтического и музыкального рядов на уровне основных конструктивных элементов текста. Поэтический текст имеет в своей основе структуру стиха с повтором полустиший (аа — бб)⁸, а на уровне сегментации напева цезура между вторым и третьим полустишиями отсутствует, благодаря чему образуется строфа из трех разделов (а — аб — б). Подобная композиция строфы может быть определена как «арочная», с повтором полустиха [Мехнецов 2004, 37].

Пример 1

$\text{♩} = 108$

1. Ка-ла ре - чень-ки, ка-ла ре - чень-ки и пла ба - бынь-ка, и пла ба - бынь-ка.

2. А на встре - чу к ней, а на встре - чу к ней и шёл Бо - жень-ка, и шёл Бо - жень-ка.

3. Ку - да и - дёшь, мы-я, ба - бынь-ка, мы - я, ми - лы-я, мы - я, ми - лы-я.

Кала реченьки,
Кала реченьки и шла бабынька,
И шла бабынька⁹.

А на встречу к ней и шёл Боженька,
— Куда идёшь, моя бабынька, моя милыя.
— Иду, Боженька, на радиачки
— А што нясёшь, моя бабынька?
— Нясу, Боженька, яй пялёначки.

(Зап. от Веры Ивановны Прокофьевой, 1918 г. р., Евдокии Ильиничны Юрченковой, 1919 г. р., д. Кляриново, Кляриновская с/а, Руднянский р-н, Смоленская обл. 1997 г. [АФЭЦ. ОАФ. 4942-25]).

⁸ Здесь и далее малыми буквами обозначаются полустишия поэтического текста, большими — стиховые строки.

⁹ Во всех последующих строфах выдерживается подобная композиция.

Данный напев является полифункциональным и политекстовым: он связывается с различными обрядовыми ситуациями и исполняется с шестью поэтическими текстами. По комментариям носителей традиции, один из них («Кали кума нет, дак и шума нет») имеет строгую обрядовую приуроченность, он исполняется исключительно с данным напевом в качестве первой песни на празднестве. Остальные поэтические тексты («Кала реченьки и шла бабынька»; «Ай, ясён месяц, а всю ночь светить»; «Ай, стучить-грючить вдоль на вулицы»; «А в няделеньку паранёшенька висить люлечка зылатёшенька»), помимо представленного напева, могут исполняться

и с другими напевами родинно-крестинного цикла как величания основных участников обряда.

Остановим наше внимание на поэтическом тексте «Кала реченьки и шла бабынька». В его основе лежит сюжетообразующий мотив мифологического характера, раскрывающий представление о непосредственном участии божественных сил в жизни людей. Варианты этого текста бытуют с двумя другими напевами, которые будут рассмотрены ниже (см. примеры 2 и 3).

Все представленные образцы, как уже было отмечено, обладают общими принципами сюжетообразования и интонационной организации. При

Пример 2

♩=138



1. Ка-ля ре - чки шла на-ша ба-быч-ка, ка-ля ре - чки шла на-ша ба-быч-ка



2. Стре-ла и - на сы-ма-во Бо-га, стре-ла и - на сы-ма-во Бо-га.



3. Ку - да ты йдешь, мы - я ба-быч-ка, ку - да ты йдешь, мы - я ба-быч-ка.

Кыла речки (й)шла́ наша ба́бычка,
Кыла речки (й)шла́ наша ба́бычка¹⁰.

Стрела инá сымаво́ Бога.
— Куда ты (й)дешь мы́я ба́бычка?
— Де́тя ба́бить, мой Бо́жичка.
— С чем же ты (й)дешь мы́я ба́бычка?
— С пелёнычкый, мой Бо́жичка.

Кыла речки (й)шёл наш кумочик.
А стрел ево сам Бо́жичка.
— Куда ты (й)дешь, мой кумочик?
— Де́тя крестить, мой Бо́жичка.
— С чем же ты (й)дешь, мой кумочик?
И з рублёчкым, мой Бо́жичка.
— Ета на́да, мой кумочик!

Кыла речки (й)шла́ наша кумычка.
Стрела инá сымаво́ Бога.
— Куда ты (й)дешь, мы́я кумычка?
— Де́тя крестить, мой Бо́жичка.
— С чем же ты (й)дешь, мы́я кумычка?
— З ныпрятыхкэм, мой Бо́жичка.
— Ета на́да, мы́я кумычка!

(Зап. от Веры Ивановны Прокофьевой, 1918 г. р., Евдокии Ильиничны Юрченковой, 1919 г. р., д. Кляриново, Кляриновская с/а, Руднянский р-н, Смоленская обл. 1997 г. [АФЭЦ. ОАФ. 4942-25]).

¹⁰ Во всех последующих строфах выдерживается подобная композиция.

сравнении двух последних нотаций с первой обращают на себя внимание изменения, затрагивающие композиционный и ритмический уровни напевов, что влечет за собой иную логику распевания поэтического текста. На наш взгляд, это обусловлено иным функциональным назначением напевов. Являясь по своей жанровой принадлежности обрядовыми песнями, два последних образца тяготеют к иным жанровым сферам и позволяют наблюдать процесс переинтонирования.

Так, пример 2 обнаруживает многочисленные связи с лирическими песнями местной традиции. Композиция песенной строфы этого образца имеет более простую форму согласования стиха и напева — это двучленная музыкально-поэтическая строфа аб —

аб (в отличие от «арочной» композиции строфы с повтором полустиха в примере 1, характерной для сугубо обрядовых напевов: троичных, купальских, родинно-крестинных песен). Мелодическая линия значительно более распевна. На границе третьего и четвертого полустихий песенной строфы фиксируется яркий интонационный ход от нижнего опорного тона к верхнему, который вызывает аналогии с распевом-возгласом в напевах петровских лирических песен. Присоединяясь к выводам, сделанным К. А. Мехнецовой на материале лирических песен одной из смоленских традиций, отметим, что напевам родинно-крестинных песен также свойственна кличевая направленность интонирования [Мехнецова 2001, 10].

Пример 3

$\text{♩} = 180$



1. Кы-ла ре-чки сте-жич - ка, кы-ла ре-чки сте-жич - ка, ту-да пы-шла ба-бынь-ка, ту-да пы-шла ба-бынь-ка.



2. На встре-чѹ ей Бо-жень - ка, на встре-чѹ ей Бо-жень - ка, Ку-да и-дѣшь, ба-бынь-ка? Ку-да и-дѣшь, ба-бынь-ка?



3. В ба-бы и - ду, Бо-жень - ка, в ба-бы и - ду, Бо-жень - ка. Счастли-вый путь, ба-бынь-ка, счастли-вый путь, ба-бынь-ка

*Кыла реки стежичка,
Кыла реки стежичка,
Туда пышла бабынька,
Туда пышла бабынька¹¹.*

*На встречу ей Боженька,
— Куда идѣшь, бабынька?
— В бабы иду, Боженька,
— Шчастливый путь, бабынька.*

*Возли реки стежинька,
Туда пашла кумынька.
На встречу ей Боженька,
— Куды идѣшь, кумынька?
— Хрястить иду, Боженька,
— Шчастливый путь, кумынька.*

*Возли реки стежинька,
Туда пашѣл кумочик.
На встречу ей Боженька,
— Куды идѣшь, кумочик?
— Хрястить иду, Боженька,
— Шчастливый путь, кумочик.*

(Зап. от Веры Ивановны Прокофьевой, 1918 г. р., Евдокии Ильиничны Юрченковой, 1919 г. р., д. Кляриново, Кляриновская с/а, Руднянский р-н, Смоленская обл. 1997 г. [АФЭЦ. ОАФ. 4942-25]).

¹¹ Во всех последующих строфах выдерживается подобная композиция.

В примере 3 проявляется связь с музыкально-хореографическими жанрами фольклора. Ритмическая организация напева соотносится с ритмоформулой типа «Русского», которая основана на повторении четырехмерного звена ритмо-примитива, указывающего на генетическую связь формы с хореографическим компонентом, а именно — с пляской. Происходит значительное упрощение мелодической линии, характерное для плясовых песен. Если прежде (в примерах 1 и 2) квинтовая попевка служила зерном-источником интонационного развития напевов, то в данном случае уместно говорить о принципе комбинирования попевочных звеньев. В первой половине строфы квинтовая попевка повторяется дважды, во второй половине строфы появляется новое попевочное звено, которое, также повторяясь, выступает в роли своего рода интонационной закрепки.

Таким образом, обладая единым интонационным полем, но имея различную функциональную нагрузку, родинно-крестинные обрядовые песни оказываются неоднородными в жанровом отношении. Благодаря преобразованиям, происходящим в ядре родинно-крестинного цикла (в обрядовых напевах), можно судить о тенденции к выходу за его пределы (в жанровую сферу плясовых и лирических песен). Данный процесс может быть сопоставлен с процессом исторического преобразования фольклорных форм в обряде на протяжении XX в.: обрядовые песни постепенно начинают замещаться плясовыми песнями и припевками, а также лирическими песнями, приуроченными к крестбинам.

Литература

Асафьев 1971 — Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. 2-е изд. Л., 1971.
 Даль 2003 — Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 2003. Т. 2.
 Добровольский 1893 — Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник. Ч. 2. СПб., 1893. (Зап. Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. Т. 23.)

Мехнецов 2004 — Мехнецов А. М. Типическое в природе и формах фольклора // Звук в традиционной народной культуре. М., 2004. С. 22—54.

Мехнецова 2001 — Мехнецова К. А. Смоленские лирические песни с распевами-возгласами // Музыкальное наследие России: истоки и традиции / сост. и науч. ред. З. М. Гусейнова. СПб., 2001. С. 4—19.

Можэйко 1983 — Можэйко З. Я. Песни Белорусского Полесья. Вып. 1. Минск, 1983.

Можейко 1984 — Можейко З. Я. Песни Белорусского Полесья. Вып. 2. Минск, 1984.

Можейко 1985 — Можейко З. Я. Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт сист.-типол. исслед. Минск, 1985.

Носович 1874 — Носович И. И. Белорусские песни, собранные И. И. Носовичем. СПб., 1874.

Романов 1910 — Романов Е. Р. Белорусский сборник. Вып. 7: Белорусские народные мелодии. Песни сезонные, обрядовые, игровые, танцы, духовные стихи. Вильна, 1910.

Ручьевская 1975 — Ручьевская Е. А. Интонационный кризис и проблема переинтонирования // Советская музыка. 1975. № 5. С. 129—134.

Ручьевская 2004 — Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. СПб., 2004.

Тавлай 2002 — Тавлай Г. В. Белорусские крестинные напевы (опыт гомологической типологизации) // Искусство устной традиции: историческая морфология / сост. и отв. ред. Н. Ю. Альмеева. СПб., 2002. С. 64—131.

Шейн 1868 — Шейн П. В. Белорусские народные песни, с относящимися к ним обрядами, обычаями и суевериями. Сборник П. В. Шейна. Витебск, 1869.

Шейн 1874 — Шейн П. В. Белорусские народные песни, с относящимися к ним обрядами, обычаями и суевериями, с приложением объяснительного словаря и грамматических примечаний. СПб., 1874.

Шейн 1887 — Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. Т. 1. Ч. 1: Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. СПб., 1887.

Эвальд 1934 — Эвальд З. В. Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья // Советская этнография. 1934. № 5. С. 17—39.

Антологія беларускай народнай песні 1968 — Антологія беларускай народнай

песні / укл., прад. і камм. Г. Цітовіча; ред. Р. Шыры. Мінск, 1968.

Антологія беларускай народнай песні 1975 — Антологія беларускай народнай песні (др. дап. выд.) / укл., прад. і камм. Г. Цітовіча. Мінск, 1975.

Лежнёва 1994 — Лежнёва Н. А. Радзінныя песні. Беларускія народныя абрады / склад., навук рэд. і прадм. Л. П. Кастюкавец. Беларусь, 1994. С. 94—104.

Катвіцкая 2006 — Катвіцкая І. Тыпавыя напевы беларускага радзіннага абрада і тэрыторыі іх пашырэння // Этнапесенная традыцыя Беларусі ў даследаваннях маладых музыказнаўцаў. Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Вып. 11. Мінск, 2006. С. 93—113.

Катвіцкая 2007 — Катвіцкая І. Сучасная радзінная песенная традыцыя ў Беларусі: пытанні стылістыкі // Аўтэнтычны фальклор: праблемы бытавання, вывучэння, пераймання. Матэрыялы навукова-метадычнай канферэнцыі (15—16 сакавіка 2007 г.). Мінск, 2007. С. 155—160.

Мажэйка 1981 — Маже́йка З. Я. Песні Беларускага Паазер'я. Мінск, 1981.

Мажэйка, Варфаламеева 1999 — Маже́йка З. Я., Варфаламеева Т. Б. Песні беларускага Падняпроўя. Мінск, 1999.

Мажэйка, Варфаламеева 2001 — Маже́йка З. Я., Варфаламеева Т. Б. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. Т. 1. Магілёўскае Падняпроўе. Мінск, 2001.

Мажэйка, Варфаламеева 2004 — Маже́йка З. Я., Варфаламеева Т. Б. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. Т. 2. Віцебскае Падзвінне. Мінск, 2004.

Мажэйка, Варфаламеева 2006 — Маже́йка З. Я., Варфаламеева Т. Б. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. Т. 3. Гродзенскае Панямонне. Мінск, 2006.

Песні беларускага народа 1959 — Песні беларускага народа. Выбранае / укл. і камм. Г. Цітовіча. Мінск, 1959.

Радзінная паэзія 1971 — Радзінная паэзія / склад. М. Я. Грынблат, В. І. Ялатаў. Мінск, 1971.

Радзіны: Абрад. Песні 1998 — Радзіны: Абрад. Песні / уклад. і сістэм. тэкстаў Г. А. Пятроўскай, апісанне абрадаў Т. І. Кухаронак; уступ. арт. і камент. Г. А. Пятроўскай, Г. В. Таўлай, Т. І. Кухаронак; рэдкал.: А. С. Фядосік і інш. Мінск, 1998.

Summary. *The article focuses on the identification of the ritual birth-christening songs' re-intonation process in the folk tradition occurring in the Russian-Belorussian border area.*

Key words: *Christening, birth-christening songs, Russian-Belorussian border area.*

Е. В. ХАЗДАН
(Санкт-Петербург)

ТВОРЧЕСТВО БРОДЕРЗИНГЕРОВ И АШКЕНАЗСКИЙ ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР

Аннотация. Корпус ашкеназского песенного фольклора во многом сформировался на основе и под влиянием творчества бродерзингеров — труппы бродячих еврейских певцов, первые выступления которых проходили на территории Галиции в середине XIX в. Их произведения были неоднократно опубликованы. Традиции бродерзингеров оказали непосредственное влияние на развитие идишской литературы, возникновение и становление еврейского театра и исполнительского стиля современных эстрадных артистов.

Ключевые слова: еврейский фольклор, еврейская песня, идишская песня, бродерзингеры, Берл Бродер, Велвел Збаржсер, Михл Гордон, Соломон Шмулевич.

Народная песня восточноевропейских евреев, как правило, рассматривается исследователями в одном ряду с аналогичными явлениями традиционной музыкальной культуры соседствующих с ними народов. Однако произведения, опубликованные в сборниках и антологиях еврейской народной песни¹, во многом отличаются от тех, что составляют основной корпус фольклора, например, восточных славян. Это связано как с принципиально иными условиями формирования этого пласта народного творчества и его бытования, так и с разными позициями ученых и собирателей в понимании природы фольклора.

¹ Назовем здесь в первую очередь те издания, в названиях которых фигурирует словосочетание «народная песня»: [Гинзбург, Маре́к 1901; Prilutski 1911; Prilutski 1913; Kahan 1912; Kahan 1920; Kahan 1928; Kipnis 1918; Kipnis 1925; Skuditski 1933; Skuditski 1936; Береговский 1934; Beregovski 1938; Sovetishe folks-lider 1940; Береговский 1962; Rubin 1964; Beregovski 1982; Vinkovetzky 1984; Vinkovetzky 1985; Антология 1994; Береговский 2007].