



ли на поверхность воды протекающей вблизи реки Ждановки и благодаря особым приспособлениям как бы по инерции скользили по воде, вызывая обманчивое ощущение технической неполадки» [Там же, 30].

Традиция устраивать ледяные горы сохранялась и в годы советской власти. Так, усовершенствованные и усложненные «американские горы» были выстроены в саду Народного дома в сезон 1931 – 1932 гг. (во время блокады они сгорели от зажигательных бомб). Однако никогда уже ни массовые гулянья, ни веселье на ледяных горах не достигали такого масштаба, такой всеобщей раскрепощенности и полного погружения в атмосферу праздника, какие господствовали на масленной и пасхальной неделях в Петербурге XVIII – XIX вв.

Литература

Алексеев-Яковлев 1948 – Русские народные гулянья по рассказам А.Я. Алексеева-Яковлева, в записи и обработке Евг. Кузнецова. М.; Л., 1948.

Бахтияров 1990 – Бахтияров А. Народные гулянья на Марсовом поле // Язвы Петербурга: Сб. газетного фельетона конца XIX – начала XX в. Л., 1990. С. 54–55.

Беспярых, Сухачев 1989 – Беспярых Ю.Н., Сухачев Н.Л. Петербургский быт в России XVIII в. // Петербург и губерния: Историко-этнографические исследования. Л., 1989. С. 34–90.

Георги 1794 – Георги И.-Г. Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного. СПб., 1794. Ч. 2.

Конечный 1989 – Конечный А.М. Петербургские народные гулянья на масленной и пасхальной неделях // Петербург и губерния: Историко-этнографические исследования. Л., 1989. С. 21–52.

Кузьмина 1958 – Кузьмина В.Д. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958.

Михневич 1874 – Михневич В. Петербург весь на ладони. СПб., 1874.

Петербургская газета 1889 – Горы // Петербургская газета. 1889. 21 февраля.

Пыляев 2002 – Пыляев М.И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. СПб., 2002.

Северная почта 1813 – [Известия внутренне] // Северная почта. 1813. 26 апреля.

Свиньин 1816 – Свиньин П. Достопамятности Санктпетербурга и его окрестностей. СПб., 1816.

Семенова 1982 – Семенова Л.Н. Очерки истории, быта и культурной жизни России:

110 Первая половина XVIII в. Л., 1982.

М.А. ЛОБАНОВ

СКРИПКА И ГУСЛИ: ЗАМЕТКИ О СПОСОБЕ ДЕРЖАНИЯ ИНСТРУМЕНТА

В традиционных музыкальных практиках принято по-разному располагать струнные инструменты относительно тела и рук исполнителя. От чего зависит это разнообразие? Как прежде всего можно подумать, от способа извлечения звука щипком либо смычком. Однако уже самый беглый обзор данных показывает, что в выборе положения инструмента при игре на нем это не является первостепенным.

Так, вертикально-напольное расположение струнных, связанное в народных традициях Евразии с игрой смычком (киргизский *кыяк*, казахский *кобыз*, эстонский *пыйспилль*), характерно и для щипковой игры на всегда вертикально ориентированном контрабасе, ставшем в джазе фактически щипковым инструментом. Вертикально-наколенное держание применимо как для смычковых хордофонов (*кеманча* у армян и азербайджанцев, *гиджак* у туркмен, *хур* у бурят, упомянутые выше *кыяк* и *кобыз*, которые держат кто на полу, кто на колене), так и для щипковых, относящихся к типу «угловая арфа» (грузинский *чанги*, мансийский «лебедь»). Диагонально-наколенная манера держания инструмента, когда гриф оперт на поднятое предплечье музыканта, характерна большей частью для щипковой игры (*домбра*, *кобза*, *гитара* и многие другие), но отмечена и в связи с игрой смычком (карельский *йоухикко*). Правда, последний держат при игре с уклоном влево, а не вправо, как это обычно принято для щипковых. Горизонтальное держание инструмента плашмя на коленях либо на столе тоже более всего связывается со щипковой игрой (*гусли*, *псалтерион*, *цитра*, тувинский *чагадан*, корейские *комунго* и *кагым*). Однако даже при горизонтально-настольном расположении хордофонов, при котором трудно представить игру смычком, последняя тем не менее применяется, и инструменты эти классифицируются как смычковые: латышская *дига* или соответствующий ей



мольпиль эстонцев. Существуют и смычковые цитры.

Всё сказанное свидетельствует, что манера держать инструмент при игре в первую очередь зависит от его величины — размеры звукового орудия требуют игры стоя либо сидя. Не менее важна и традиционная для той или иной культурной среды посадка человека: на земле, на скамье, на коне. Есть и еще один фактор — менее заметный, нечасто проявляющийся, но интересный тем, что определяется не внешним, физическим, а духовным, внутренним началом. Я имею в виду представления об игре на музыкальном инструменте и исполняемых на нем наигрышах, сложившиеся на основе практики музицирования на более старых инструментах. Эти представления могли быть перенесены на инструменты, позднее вошедшие в народный обиход, заимствованные из другого культурного ареала. Сюда относится изменение конструкции вновь распространяющегося инструмента: снятие четвертой струны со скрипки, поскольку предшествовавшие ей инструменты были трехструнными, или «вандалистское» выламывание лишних клавиш на гармонике, чтобы остались лишь необходимые для исполнения пентатонных мелодий. В плане музыкального звучания оно проявляется в приспособлении строя инструмента к диапазону голоса певцов, изменении стандартной настройки струн, различных деталей в манере звукоизвлечения, технике игры и др. Этот интересный вопрос о влиянии предшествующего опыта на инновации, привносимые в народный инструментарий и манеру игры, затрагивался на примере русской музыки, в частности В.А. Альбинским, Б.Ф. Смирновым и др. [Альбинский 1996; Смирнов 1962]. Не так давно он был специально рассмотрен У. Моргенштерном, несколько сузившим органическую часть данной проблемы, но зато расширившим ее в плане изучения наигрышей (собственно музыкального продукта), а также социальных и личностных характеристик музыкантов [Моргенштерн 1998, 165]. И здесь хотелось бы обратить внимание еще на одну сторону, оставшуюся вне поля зрения.

Влияние ранее сложившихся представлений на позднейшую музыкальную практику, когда сменяется инструмента-

рий¹, проявляется и в способе держания инструмента. Поразителен в этом плане один из случаев, с которым пришлось встретиться участникам фольклорной экспедиции Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена в Западнодвинский р-н Тверской обл. в 2001 и 2002 гг.

Иван Гаврилович Гаврилов (1918 / 1919 г.р.) проживал в д. Хватково до 2002 г., когда его, одинокого, с трудом уже обслуживавшего себя старика-вдовца, взяли жить к себе дети в г. Западную Двину. Музыкант-самоучка, он вспоминает, что начал играть на скрипке, когда учился в школе, а окончил он лишь 4 класса. В школьные годы родители купили ему и первую «торговую» скрипку. Следовательно, ребенок уже умел играть до этой покупки, но на чем он начинал учиться — то ли на самодельной скрипке, то ли на каком-либо обучающем приспособлении, сделанном дома, — выяснить не удалось.

В Хваткове Иван Гаврилов был единственным, кто мог играть на скрипке. Приглашали его играть и в другие деревни. Он ездил по свадьбам и, по его рассказам, перенимал игру от других скрипачей. Репертуар его состоит из нескольких плясовых наигрышей — например «Русского», которого он охотнее всего играет. Исполняет он и песенные мелодии, но получаются они у него хуже (может быть, оттого, что он уже давно не играет «по людям» и кое-что призабыл). Конечно, в течение краткого визита фольклористов он не смог полностью восстановить свое умение. Украшением его репертуара являются частушки «Скобать», которые он поет, аккомпанируя себе на скрипке.

Поющий и одновременно играющий скрипач — это что-то невозможное, поскольку скрипачу приходится подбородком поддерживать инструмент. Но Ивану Гаврилову удается петь и играть одновременно, потому что свой инструмент он держит не у плеча, как это принято у большинства народных скрипачей и в ака-

¹ Здесь имеется в виду не новая разновидность инструмента, вытеснившая его предшественников, — например скрипка, которой уступили место близкородственные гудок в России или ребек и затем пошел в Западной Европе, а более кардинальные изменения в картине.



И.Г. Гаврилов, скрипач из д. Хватково Западнодвинского р-на Тверской обл., во время исполнения. Фото автора.

демического исполнительстве, а обещайкой? на коленях и нижней декой у живота, с небольшим поворотом скрипки к правой руке.

В литературе по восточнославянской народной музыке никаких сведений о подобной манере держания скрипки не встретилось. В недавнем обзоре фондов Фольклорно-этнографического центра (Санкт-Петербург) по Псковской обл. мелькнуло глухое упоминание о том, что в ее восточной части была известна, наряду с несколькими другими позициями, и «игра в пояс» [НТКПО 2002, 318]. Но в каком виде — как основа исполнения или как юмористический актерско-игровой прием, — неясно. Распространена ли такая игра в западнотверской традиции, известна ли другим людям или составляет индивидуальную черту исполнения Гаврилова (во время записи его исполнения псковский сборник еще не вышел из печати)? Сам Иван Гаврилович рассказывает, что вначале он играл, держа скрипку на коленях. Потом кто-то объяснил ему, что скрипку держат у плеча. Тогда он поднял ее к плечу и много лет играл именно так. Но с годами ему трудно стало высоко держать ин-

струмент, и он вернулся к прежней своей игровой позиции.

Мы стали расспрашивать других жителей района, как раньше держали скрипку сельские музыканты. Однако этот инструмент давно уже перестал быть актуальным в местной деревенской культуре, и мало у кого в памяти осталась такая подробность. Несколько положительных, но нечетко, с какими-то сомнениями данных ответов о наковленном держании скрипки при игре было получено. А великолепная певица А.А. Касаткина (1918 г.р.) из д. Наволок, недалеко от Хваткова, взяв доску для резки хлеба и карандаш, показала, как держал скрипку ее покойный брат-музыкант. И ее живое изображение в точности совпало со способом держания скрипки Гавриловым. Следовательно, мы имеем дело не с индивидуальной особенностью исполнительской манеры скрипача, а с традиционным в данной местности способом держания инструмента.

Среди нечетких ответов о наковленном держании скрипки были один-два, сравнивающие скрипку с балалайкой: «Держали скрипку, как балалайку» (зап. от Т.В. Петровой, 1939 г.р., д. Бенцы Западнодвинского р-на). И первое предположение, откуда мог произойти такой способ игры, естественно, ведет к балалайке. Это было бы вполне вероятно, если бы не одно обстоятельство: в Западнодвинском р-не балалайка, как это ни удивительно, практически не имеет хождения среди сельских музыкантов. Видимо, русско-белорусское пограничье было маргинальной зоной ареала балалайки, потому что в белорусских материалах по народной музыке она представлена крайне скупо и притом только в восточных, примыкающих к России местностях [Беларуская інструментальная музыка 1989]. И в районе Смоленска, в имении княгини М.К. Тенишевой Талашкино, на летних праздничных гуляньях, сохраняющих, как можно полагать, связь с традиционной календарной обрядностью, танцевали только под музыку, исполняемую на двух или трех скрипках, «несмотря на то, что в талашкинской мастерской изготавливались балалайки» [Квитка 1973, 215]. Балалайка, в отличие от скрипки и даже гармони, не была связана с исполнением обрядовых наигрышей или аккомпанементом



свадебных песен, причетов и т.п., но использовалась лишь для сопровождения танцев в необрядовых ситуациях. Понятно, что и на тверской территории отнюдь не балалайка определила те исконные представления об идеалах игры на струнных инструментах, которые могли быть перенесены от более старых хордофонов на те, что позднее пришли в местную традицию.

В поисках возможного прообраза, который стремилась сохранить народная традиция, нельзя не вспомнить о гусях. Хотя в Западнодвинском р-не они не обнаружены, однако выше по Западной Двине, в соседнем Андреапольском р-не Тверской обл., где бытуют те же самые масленичные песни и распространен тот же структурный тип весьма своеобразных свадебных песен, что и в интересующей нас местности, гусли встретились нам дважды (сейчас как музейный экспонат). Гусли эти — многострунные, имеют трапециевидную форму. Информаторы из Андреапольского р-на припоминали, что в 1920-е гг. подобные инструменты, называя их «цитрами», изготавливали жившие здесь эстонцы. Эстонские деревни (или хутора) существовали в те же годы и в Западнодвинском р-не. И сейчас там еще встречаются люди с эстонскими фамилиями³.

Гусли держат по-разному. Сейчас нередко плашмя, подобно цитре. Но существующий иконографический материал XIV — XVII вв. (буквицы с изображениями скоморохов-гусельников, иллюстрации из книг того времени) запечатлевает только один способ держания такого инструмента: вершина — у груди, более широкое основание — ребром на коленях. Такая постановка инструмента удобна для гусельной игры более новым, взятым от балалайки приемом бряцания — т.е. ударами кистью по струнам сверху вниз. Однако, возможно, в древности так держать гусли было удобнее для скоморохов, потому что их действия требовали быстроты и мобильности в



А.А. Касаткина показывает, как держал скрипку ее покойный брат. Фото автора.

расстановке и свертывании аксессуаров. Это же положение инструмента при игре сохранялось и в XX в. как у русских [Банин 1997, 48], так и у чувашских музыкантов-гусяров.

Подобная игровая позиция, разумеется, с поправкой на скрипку, на особенности ее конструкции, зафиксирована на фотографиях И.Г. Гаврилова и А.А. Касаткиной. И это позволяет предположить, что, придя в верховья Западной Двины, скрипка отразила представления музыкантов об оптимальном, наиболее удобном способе пользоваться струнным инструментом, сложившимся на базе гусельной традиции. Приспособление смычкового хордофона к местным представлениям о наилучшем способе игры произошло давно, и сегодня об инструменте-источнике таких представлений мы можем судить лишь по косвенным данным.

Зависимость игрового положения скрипки от того, как держат гусли, просматривается и в других регионах нашей страны, где зафиксированы оба эти инструмента. Так, по данным Д.А. Абдул-насыровой, в народно-инструментальной традиции Татарии «скрипачи предпочитают плоское (т.е. параллельное поверхности пола) положение инстру-

³ По сообщению местного историка и краеведа В.В. Маевского, эстонцы и латыши стали активно заселять этот край после реформы П.А. Столыпина. Центром территории расселения эстонцев была д. Койт — сейчас Осиновка (Шараповский сельсовет Западнодвинского р-на). В 2000 г. в ней оставалось 4 дома и 5 жителей.



мента» [Абдулнасырова 1997, 109]. Известно, что здесь встречаются и многострунные гусли, которые при игре кладут плашмя на колени [Атлас 1975, 78]. Однако для татарской традиции смычковой игры наиболее характерен вертикально-наколенный способ держания инструмента, преобладающий в тюркско-монгольской традиции. Поэтому перемена игрового положения смычкового хордофона здесь весьма красноречиво свидетельствует о том, что она произошла как следствие переноса на смычковую игру исполнительских идеалов, сложившихся на базе гуслей.

Конечно, наколенное держание скрипки в татарской традиции иное, чем в западновинской. Общим является зависимость выбора его от контакта с более старым, видимо, в той и другой традиции древним щипковым хордофоном. Пока это рабочая гипотеза. Будущие исследования покажут, насколько она перспективна.

Литература

Абдулнасырова 1997 — *Абдулнасырова Д.А.* К проблеме звукоидеала в татарской народной скрипичной традиции // Вопросы инструментоведения. Вып. 3 / Сост. и отв. ред. В.А. Свободов. СПб., 1997. С. 109–113.

Альбинский 1996 — *Альбинский В.А.* О традициях русского народного струнно-смычкового исполнительства и промысла в Прикамье (по материалам фольклорных экспедиций 1970 — 1990-х гг.) // Экспедиционные открытия последних лет: Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970-х — 1990-х годов. Статьи и материалы / Сост. и отв. ред. М.А. Лобанов. СПб., 1996. С. 163–188.

Атлас 1975 — *Вертков К., Благодартов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Изд. 2-е. М., 1975.

Банин 1997 — *Банин А.А.* Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. М., 1997.

Беларуская инструментальная музыка 1989 — *Беларуская народная инструментальная музыка* / Ред. И.Дз. Назінай. Мінск, 1989.

Квитка 1973 — *Квитка К.В.* Избр. труды в 2 т. / Сост. и коммент. В.Л. Гошовского. М., 1973. Т. 2.

Моргенштерн 1998 — *Моргенштерн У.* К вопросу о корнях современной традиции игры на гармонике и балалайке в России // Судьбы традиционной культуры: Сб. статей и материалов памяти Ларисы Ивлевой / Ред.-сост. В.Д. Кен. СПб., 1998. С. 164–186.

НТКПО 2002 — Народная традиционная культура Псковской области. СПб.; Псков, 2002.

114 Смирнов 1962 — *Смирнов Б.Ф.* Искусство сельских гармонистов. М., 1962.

А.В. РОМОДИН

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МЕТОДЫ СЕВЕРОБЕЛОРУССКОГО ТРАДИЦИОННОГО ЦИМБАЛЬНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ: ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСКОЙ СВОБОДЫ

До наших дней в Витебской, на юге Псковской, западе Смоленской и в соседних районах Тверской обл. сохранилась культура традиционного цимбального музицирования. Сегодня она находится в стадии угасания, а в прошлом чуть ли не в каждой деревне можно было встретить народных исполнителей-инструменталистов.

Данная местность относится к северо-белорусской традиции. Здесь обнаруживается общность обрядовых (календарных, свадебных) напевов, прослеживается единство этнографических реалий и, что наиболее важно, языка. К территории распространения северобелорусских говоров относятся современная Витебская обл., граничащие с ней районы Псковской обл., а также большая часть Смоленской и юго-запад Тверской обл. [Бузук 1926, 5–6; Расторгуев 1960]. Прежде эти земли входили в Витебскую губ., жители которой были потомками полоцких и смоленско-витебских кривичей [Гринблат 1968, 109–111]¹.

Инструментальная музыкальная культура по-своему выявляет единство северо-белорусской традиции, выражая ее общность прежде всего общепринятым (в практике и сознании людей) составом ансамбля². Этот состав предполагает наиболее архаичное, признанное дуэтное тембровое сочетание скрипок и цимбал (дополняемое, по возможности, звучанием гармоники, бубна, балалайки, в прошлом — дуды, белорусской волюнки). Скрипка и цимбалы вплоть до настоящего времени были широко распространены в исполнительской практике [Ромодин 1996].

¹ Языковые отличия между, к примеру, представителями юга Псковщины и остальными ее жителями с отчетливостью сохранились и сегодня.

² О существующих у многих народов разновидностях типа инструментального ансамбля — так называемой «троистой музыки» см.: [Мациевский 1985].