

Пашина 1998 — Пашина О. А. Календарно-песенный цикл у восточных славян. М., 1998.

СМЭС 2003 — Смоленский музыкально-этнографический сборник: Календарные обряды и песни. Т. 1. М., 2003.

Соколова 1975 — Соколова В. К. Масленица (ее состав, развитие и специфика) // Славянский и балканский фольклор. М., 1975. С. 48—71.

Соколова 1979 — Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979.

Токмакова 2001 — Токмакова О. С. Заключительные обряды свадьбы южных районов Курской области // Живая старина. 2001. № 2. С. 5—8.

Толстая 1985 — Толстая С. М. Похороны как вторичная ритуальная форма // Балто-славянские этнокультурные и архайческие древности: Погребальный обряд / Тезисы докл. М., 1985. С. 79—81.

ФКГ 1997 — Фольклор Калужской губернии в записях и публикациях конца XIX — начала XX в. Вып. 1. Народные обряды и поэзия / сост. Н. М. Ведерникова // Русская традиционная культура. М., 1997. Вып. 4—5.

Шейн 1900 — Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. СПб., 1900.

Шереметева 1928 — Шереметева М. Е. Свадьба в Гамаюншине Калужского уезда. Калуга, 1928.

Шереметева 1936 — Шереметева М. Е. Масленица в Калужском крае // Советская этнография. 1936. № 2. С. 101—121.

Юдин 1989 — Юдин Ю. И. Обычай и песня: (Русские народные лирические песни о молодой жене, стремящейся побывать в родительском доме) // Поэзия и обряд. М., 1989. С. 19—36.

Сокращения

АКФ — Архив кафедры фольклора МГУ им. М. В. Ломоносова.

НЦНМ — Архив Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки МГК им. П. И. Чайковского.

ЛАС — Личный архив Т. В. Соболевой.

Summary. *The article focuses on matrimonial motives in traditional Maslenitsa celebration of Kaluga region. Maslenitsa rituals associated with newly married couples are considered as the final stage of marriage. Therefore semantics and functions of elements of marriage rituals as part of Maslenitsa ritual complex are analyzed and their role in Maslenitsa song repertory development is explored*

Key words: *Maslenitsa, marriage rituals, "otvody", ritual repertory.*

УДК 7.81

ББК 85.315.3

Е. В. ХАЗДАН
(Санкт-Петербург)

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА В СВАДЕБНОМ ОБРЯДЕ: К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ (на материале восточноевропейских евреев и окружающих народов)

Аннотация. *Инструментальная музыка — неотъемлемый элемент свадебного обряда многих народов Восточной Европы — как правило, не принимается во внимание исследователями, занимающимися в первую очередь песенной традицией. Напротив, в работах, посвященных ашкеназской культуре, инструментальная музыка является предметом пристального изучения, тогда как сам ритуал практически не затрагивается.*

Мы видим парадоксальную ситуацию: независимо от степени изученности собственно музыкального материала, ни в том, ни в другом случае инструментальная музыка не рассматривается как один из постоянных, обязательных элементов действия.

Это связано с репертуаром свадебных музыкантов и отношением к нему исследователей, с восприятием инструментальной музыки как некоего элемента увеселения вообще, имеющего сугубо прикладной характер, а также со статусом народного музыканта.

Ключевые слова: *свадебный обряд, инструментальная музыка, клезмерская музыка, народный музыкант, клезмер, еврейский музыкальный фольклор, ашкеназская музыкальная культура*

Инструментальная музыка свадебных обрядов народов Восточной Европы чрезвычайно редко оказывалась объектом исследования. Мы можем назвать лишь единичные случаи, когда внимание ученых было привлечено личностью музыканта-исполнителя и его игрой¹, в основном же все свя-

¹ См. уникальные в этом отношении монографии С. Захариевой [Захариева 1987] и А. В. Ромодина [Ромодин 2009a]. Интерес-

занное с ними фиксировалось мимоходом, от случая к случаю. Как показывает в своей диссертационной работе Т. Н. Владимировой [Владимирова 2003], основными при изучении свадебного обряда являются следующие направления: историко-этнографическое, этнолингвистическое (в основном Н. И. Толстой и его ученики, поднимающие вопросы терминологии, проблемы сопоставительного изучения обрядов и обрядового фольклора славянских народов), филологическое (разрабатывающее проблемы обрядовой поэзии в филологическом аспекте). В работах, относящихся к четвертому — музыкально-ведческому — направлению, речь идет о *музыкальной сущности обрядовой поэзии*².

Такое положение наблюдается не только в отечественной науке. Описывая материалы, собранные в Немецком архиве народной песни, Е. М. Шишкина рассматривает принятую за эталонную систематизацию свадебных действий и элементов, а также этнолингвистическое исследование свадебной терминологии Л. Мартина, проведенное по землям Германии, и подчеркивает, что ни в той, ни в другой работе нет анализа *музыкального наполнения* ритуала [Шишкина 2006, 125]³.

В то же время мы находим многочисленные свидетельства того, что инструментальная сфера была естественной составляющей свадебного обряда разных народов, в частности в Литве, Эстонии, Белоруссии, Польши, на Украине⁴. В некоторых случаях речь о ные сведения содержатся в диссертации Н. И. Бояркина [Бояркин 1995], а также в статьях: [Назина 1982; Тынурист 1986; Ромодин 1997; Ромодин 2008; Назина 2008; Ромодин 2009b].

² См. библиографический указатель Т. Н. Владимировой «Русская свадьба», в котором отражено более 4300 публикаций [Владимирова 2002].

³ Ученый обращает внимание на то, что отдельные песни, рассматриваемые вне ритуала, оказываются отнесены к другим жанровым группам: шуточному, игровому, духовному [Шишкина 2008, 129]. На подобную проблему, связанную с классификацией балалаечных наигрышей в отсутствие описаний контекста исполнения, указывает К. Юноки-Оиэ [Юноки-Оиэ 2011, 66–67].

⁴ Помимо упомянутых работ см.: [Фартушный 2000; Таратунина 2003], а также ряд

идет об одном музыканте, например скрипаче — в Эстонии, на Гуцульщине или шёпёре у чувашей («Обязательным было исполнение на шёпёре (волынке с воздушным резервуаром из бычьего пузыря) на свадьбах и при сопровождении плача невесты» [Киселев 2010, 96]), в других — об определенном «свадебном тембре», получавшемся при сочетании, например, скрипки и цимбал у белорусов, шувьере (роде волынки) и ударных у мари⁵. Иногда упоминается некий наигрыш, например *никах сазы*, звучавший при прощании невесты с родным домом у тюрков в Нижнем Поволжье [Усманова 2010, 215–216], однако исследователь не называет инструмента, на котором он исполнялся. Порой при рассмотрении различных музыкальных жанров свадьбы мелькает фраза об играх и танцах под гармонь или балалайку [Швецова 2011, 57; Мошков 2011, 200–201]. Так, у кубанских казаков свадьба могла длиться до недели, причем «все это время было заполнено гуляниями родни молодой семьи с взаимными посещениями домов, обильными угощениями, пением песен как свадебного, так и различных неприуроченных жанров: лирических, плясовых, частушек *с инструментальной игрой*» (курсив наш. — Е. Х.) [Жиганова 2006, 79]. Чаще же просто упоминаются пляски, частушки или «гуляния»⁶.

статей И. В. Мациевского, в частности [Мациевский 2007] и статьи «Троица музыка (к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях)» и «Отражение специфики инструментальной в музыкальной форме традиционных инструментальных композиций» в кн.: [Мациевский 2011].

⁵ «Тембр инструмента считается специфически свадебным, — пишет С. В. Косырева. — Из этнографических описаний марийской свадьбы узнаем, что во время свадебного поезда жениха до церкви “беспрерывно бьют в два или три барабана и немолчно играют в “пузырь”» [Косырева 2010, 167]; автор ссылается на работу: Кроковский М. Этнография древних черемис, обитающих в Казанской губернии, Космодемьянском уезде // Архив Русского географического общества. Р XIV. Д. 89 (12 апреля 1849 г.).

⁶ В Нижегородском Поволжье на предсвадебной неделе устраивали «пирог для подруг», где угощали молодежь. После угощения по дороге назад «и обязательно перед невестиним домом посланцы невесты пели,

Во многих традициях речь идет об ансамбле, состав которого мог варьироваться. У шведов и финнов «на свадьбах и народных праздниках полски (название танца. — Е. Х.) сопровождалась чаще всего игрой на скрипке, аккомпанементом барабанов и волынки, иногда целого оркестра» [Карпова 2003, 86]. В Литве в составы капелл, игравших на свадьбах, входили одна-три скрипки, бас, канклес, цимбалы, барабан и бубен [Таратунина 2003, 59]. У немцев Поволжья, по свидетельству И. П. Виндгольца, «с конца XIX в. широко распространились духовые инструменты: труба, кларнет, флейта. Позже внедрились струнные инструменты: балалайка, мандолина, гитара, а также гармоника: хромка, саратовская, венская» [Виндгольц 1989, 21]⁷.

Принято считать, что свадебный обряд у русских принципиально акапельный. Однако упоминание инструментов в контексте свадьбы встречается как в приграничных областях — Псковской, Смоленской, Брянской, — так и далее на восток. «Скрипка выступает здесь на Брянщине. — Е. Х.) в качестве традиционного свадебного инструмента, представляет одновременно и ядро, своеобразный “концентрат” всей местной инструментальной культуры», — пишет О. В. Величина [Величина 1987, 8]. В Костромской обл. «балалаечная игра сочеталась также <...> с бытовыми предметами (стаканами, ложками, бутылками, печной заслонкой, самоварной трубой) и другими звуковыми орудиями, что характерно особенно для свадебного застолья» [Кирюшина, Юноки-Оиэ 2002, 42]. На северо-западе Вологодской обл. гармонь «звучала на праздничных гуляньях и в застольях, на свадьбах и сплаве леса по Кеме и Индоманке. Она сопровождала танцы и кадрили, а ее сопровождали переплясы-частушки девушек и, главное, солёные, “с закорючками”, мужские приплясали. Сюда же приходил жених с товарищами» [Нижегородская свадьба 1998, 73].

⁷ Цит. по: [Шишкина 2006]. В экспедициях, проведенных в Поволжье в 1992—2005 гг. Е. М. Шишкиной все свадебные инструментальные наигрыши были записаны в исполнении на различного типа гармониях: саратовской, хромке, аккордеонах, баянах. См.: [Шишкина-Фишер 1998].

певки» [Лапин 2000, 137]. В описаниях свадеб Нижегородского Поволжья есть колоритные картины «песни и плясни», начинавшейся после венчания и трапезы: «Гости плясали под гармонь, пели “короткие” песни, то же происходило и за “холостым столом”. “Своя” гармонь звучала и у санных гостей» [Нижегородская свадьба 1998, 87]. В Поветлужье в предсвадебный день у жениха в доме пели частушки, плясали под гармонь, были «танцы под гармошку» после венчания и трапезы [Нижегородская свадьба 1998, 96, 105]. В Заветлужье на сговоре «после угощения и величания отодвигали столы и начинались пляски <...>. Если случалась тальянка, играли “Барыню”, “Распросукин сын, камаринский мужик”; когда гармони или балалайки не было, водили по вальку катком в такт песни» [Нижегородская свадьба 1998, 137]. После венчания и пира также устраивались танцы. «Плясали “Камаринского”, “Подгорного”, “Елецкого”, “Барыню”, а в старые времена — “какую-то долбежку»» [Нижегородская свадьба 1998, 165]. Во время пляски молодых кидали в сено под ноги деньги. «Гармонист продолжал играть, а молодые подбирали деньги» [Нижегородская свадьба 1998, 165].

Обратим внимание на то, что инструментальное сопровождение в представленных описаниях воспринимается как *неотъемлемая часть* свадебного пира. При отсутствии музыкантов участники праздника организуют шумовой аккомпанемент пляски. Однако свадебные традиции упорно описываются исследователями как исключительно вокальные. Наиболее рельефно это противоречие видно в энциклопедическом издании «Славянские древности». Так, в 3-м томе в статьях «Музыкальные инструменты» и «Музыкант» Е. Е. Левкиевская пишет: «Пение свадебных песен сопровождалось в украинской, белорусской и западно-русской традиции игрой на скрипке. <...> Игра на м[узыкальных] и н[струментах] была обязательным элементом славянского свадебного обряда» [Левкиевская 2004а, 326]. «Музыкант — обязательный участник свадебного обряда, подчеркивающий своей музыкой его наиболее важные моменты, например: вывод

невесты из дома, вынос каравая <...>, просеивание муки для каравая, бритье молодого, хождение молодой за водой» [Левкиевская 2004b, 329]. В то же время в 4-м томе в статьях «Свадебный обряд», «Свадебные песни» единственным упомянутым инструментом является трещотка, звук которой сопровождал исполнение величальных песен на Оке [Гура, Пашина, Узенёва 2009, 542]. А в статье «Свадебный пир» есть фраза: «У болгар во время застолья для гостей пел и играл музыкант» [Гура 2009b, 550]. В другой статье музыканты упомянуты в числе тех, кто участвует в свадебном поезде у западных украинцев, чехов, словаков, словенцев, поляков, кашубов и лужичан [Гура 2009a, 107]. Трудно понять, почему автор не пишет об их участии в дальнейшем обряде. В своей монографии А. В. Гура отметил наличие особого звукового кода, включающего «природную и культурную звуковую среду обряда: пение, голошение, плач, смех, крики животных и их имитацию, шум, звон, стук, стрельбу и прочие виды звуковой деятельности» и разделил все составляющие этого кода на шумовые и музыкальные [Гура 2012, 52]. Музыкант здесь, наряду со сватом или свахой, священником, вопленицами, кухарками, отнесен к *профессиональным участникам* обряда [Гура 2012, 81], его присутствие (или звучание музыки) фиксируется в предсвадебный период и на протяжении всего действия, однако никаких конкретных сведений о его деятельности автор не приводит⁸.

⁸ Об уровне знакомства с этой проблематикой этнолингвиста А. В. Гуры можно судить по одному эпизоду. В монографии читаем: «У белорусов мозырского Полесья старший маршалок снимает *завівало* (покрывало) *смыком* (затычкой ярма?) и забрасывает на печь» [Гура 2012, 284]. Исследователь, видимо, не принимает во внимание, что маршалок (маршалик), ведущий свадебный обряд, часто был также музыкантом, соответственно загадочный *смык* — это всего лишь смычок. Близкую ситуацию зафиксировала в Брестской обл. И. Д. Назина: «барабанщик с помощью колотушки, имеющей утолщение на конце, снимает с невесты “покрывало” (фату), что должно было символизировать утрату его невинности <...>. “Роль” барабанщика мог взять на себя и скрипач, использующий для снятия фаты смычок» [Назина 2003, 37].

В разговоре с одним из своих знакомых, участником многих фольклорных экспедиций, я обратила его внимание на частые упоминания танцев во время свадебного веселья и высказала предположение, что в это время, скорее всего, играл какой-либо инструмент. «*Но это же не входит в обряд*», — возразил мой собеседник.

Изучение свадьбы восточно-европейских евреев имеет свои особенности. Взгляд ученых здесь словно направлен в противоположную сторону: инструментальная музыка в последней четверти XX в. является предметом достаточно пристального внимания, тогда как само свадебное действие, имеющее вековые традиции, — практически не исследовано. Его единственное развернутое научное описание содержится в оставшейся в черновом машинописном варианте диссертации И. М. Пульнера «Свадебные обряды у евреев»⁹. Основой для этой работы послужили тексты ТаНаХа и Галахи¹⁰, народные песни, литературные источники (очерки еврейских писателей и мемуары на русском языке, иврите и идише), а также сведения, собранные в экспедициях самим Исаем Менделевичем. В диссертации подробно рассматриваются предсвадебный период и структура свадебного обряда, прослеживается функционирование отдельных базовых его элементов с древних времен до конца XIX в., детально описаны действия его участников на разных этапах (*шадхена*¹¹, молодых и их родителей, *бадхена*¹², дружек и т. п.). В работе неоднократно

⁹ Пульнер Исай Менделевич (1900—1942) — этнограф, занимавшийся в основном этнографией евреев. Его материалы см.: Арх. РНБ. Ф. 10/1; Санкт-Петербургский филиал архива Российской академии наук (ПФА РАН). Ф. 155. Оп. 2. Д. 559. Диссертация И. М. Пульнера находится в Российском этнографическом музее: Ф. 9. Оп. 2. Ед. хр. 9. 306 л. Дата написания неизвестна.

¹⁰ ТаНаХ — аббревиатура, обозначающая три основные части Ветхого Завета: Пятикнижие (*Тора*), Пророки (*Невиим*) и Писания (*Кетувим*). Галаха — законодательная часть Талмуда, регламентирующая религиозно-гражданскую и семейную жизнь.

¹¹ *Шадхен* — сват.

¹² *Бадхен* (в некоторых местностях *маршалик*) — человек, ведущий свадебный обряд.

но упоминаются *клезмеры*¹³, однако это именно упоминания: собственно музыка не входит в круг научных интересов автора.

Историки интересуют документы, регламентирующие деятельность музыкантов и позволяющие составить представление об их социальном положении, об их отношениях между собой (образовании гильдий), конкуренции с нееврейскими музыкантами и т. п.¹⁴ Не останавливались на музыкальной составляющей и исследователи, обратившие внимание на необычный язык, бытовавший в среде еврейских музыкантов-инструменталистов («klezmer-shprakh» или «klezmer-loshn»)¹⁵.

Одно из первых научных исследований собственно *клезмерской музыки* было предпринято М. Береговским. В 1942 г. он защитил кандидатскую диссертацию «Еврейская народная инструментальная музыка», материалы которой составили основу третьего тома его фундаментального исследования «Еврейский музыкальный фольклор»¹⁶. Эту работу предворяли две публикации на идише [Beregovski 1937; Beregovski 1941]. Современники ученого, высоко оценившие труд, тем не менее считали его «фольклористическим», то есть таким, главное достоинство которого, как выразился бывший первым оппонентом К. В. Квитка, «состоит именно в фиксировании произведений народного творчества и в обстоятельных описаниях, помогающих уяснить их бытовую функцию, настроение исполнителей и слушателей, смысл изучаемых му-

зыкальных произведений в комплексе фактов и явлений культурной жизни народа»¹⁷. Во вступительном слове на защите, а также в Предисловии к тому, посвященном инструментальной музыке, М. Береговский подчеркивал, что эта область чрезвычайно мало изучена. Опубликованная спустя почти полвека после защиты, в 1987 г., работа по-прежнему оставалась новаторской. В развернутой рецензии на это издание И. И. Земцовский и М. И. Вайнштейн подчеркивают, что оно является «не только первой, но, возможно, и наиболее полной и практически единственной обобщающей антологией еврейской инструментальной народно-профессиональной музыки этого региона» [Земцовский, Вайнштейн 1990, 157].

Обращаясь к столь мало разработанной области, Береговский стремился затронуть как можно более широкий круг вопросов: исторические и этнографические сведения о капеллах, инструментах, формах традиционного обучения игре на инструментах, биографии клезмеров, информацию о жанрах и форме клезмерских композиций, о ладах клезмерской музыки, характере танцев и т. п. Есть здесь и описание отдельных моментов свадебного обряда, в частности одного из центральных эпизодов — *базецнс* (усаживания невесты).

«Еврейская инструментальная музыка исполнялась почти исключительно на свадьбах», — писал М. Береговский [Береговский 1987, 10]. Однако в дальнейшем авторы научных работ о клезмерской музыке¹⁸, следуя уже обозначенным маршрутами, сосредотачиваются на инструментарии, жанрах, их структуре, особенностях «клезмер-

¹³ *Клезмер* — свадебный музыкант.

¹⁴ См., например, работу Гербена Загсмь: [Zaagsma 1998] (на голландском языке). Английская версия: [Zaagsma 2000].

¹⁵ Первые из работ такого рода: [Weissenberg 1913; Prilutski 1918]. В конце XX в. к этой теме обратился Роберт Ротштейн, на основании лингвистического анализа предположивший наличие тесной взаимосвязи, преемственности поколений еврейских музыкантов: [Rothstein 1998]. Словарь «языка клезмеров», насчитывающий более 600 слов, поместил в своей книге Яле Стром [Strom 2011].

¹⁶ Опубликован с купюрами как отдельное издание: [Береговский 1987]. Полностью в переводе на английский язык вышел в США: [Beregovski 2001], в этом издании изменен порядок глав.

¹⁷ См. отзыв официального оппонента К. В. Квитки в публикации: Выдержки из стенограммы защиты диссертации [Арфы на вербах 1994].

¹⁸ На территории бывшего Советского Союза к этой теме обращались М. Д. Гольдин, Д. В. Слепович (его диссертация «Клезмерская традиция как феномен восточно-европейской еврейской культуры» была защищена в Белорусской Академии музыки в 2006 г.). Среди зарубежных исследователей необходимо назвать И. Стучевского, Дж. Горовица, Дж. Рубина (в первую очередь, его исследование [Rubin 2001]), М. Слобина, З. Фельдмана, Р. Оттенс, Ю. Фридиши, Я. Мазора и др.

ских ладов», специфике артикуляции, но практически не соотносят музыку с обрядом, который она сопровождала¹⁹.

Особое место в ряду исследований занимает изучение процессов интеграции клезмерского стиля в американскую культуру, адаптации музыки иммигрантов к новым условиям, изменений, которые происходят в клезмерской традиции в XX в.

Таким образом, у современного ученого есть, с одной стороны, развернутое этнографическое описание свадебного обряда восточноевропейских евреев (до сих пор не введенное в научный обиход)²⁰, с другой — исследования, посвященные инструментальной музыке ашкеназских евреев как некоему *эстетическому* феномену — вне обрядового контекста. При этом неохваченным оказывается также чрезвычайно важный звуковой пласт, связанный с интонированием разного рода текстов и пением.

Сопоставляя работы, посвященные музыке еврейских свадебных музыкантов и свадебным обрядам других народов Восточной Европы, мы видим парадоксальную ситуацию: независимо от степени изученности собственно музыкального материала, ни в том, ни в другом случае инструментальная музыка не рассматривается как один из постоянных, *обязательных* элементов действия. Причем если в случае с исследователями славянской свадьбы эта музыка *условно не слышима*, то современные ученые, занимающиеся ашкеназской традицией, нередко не обращают внимания на ее непосредственную связь с ритуалом. Например, автор одной из последних на сегодняшний день монографий о клезмерской музыке Яле Стром определяет ее как «ашкеназскую народную танцевальную музыку» («Ashkenazic folk dance music») и

продолжает: «Сегодня это определение стало более широким, оно включает ашкеназскую танцевальную, вокальную и орнаментальную (*melismatic*) инструментальную музыку» [Strom 2011, 1]. По-видимому, такая трактовка связана с тем, что клезмерская музыка бытует сегодня по большей части на театральной и концертной сцене в соседстве с песнями на идише (аккомпанемент для песен, как правило, делается «в клезмерском духе»). Подобные программы, представляющие некую обобщенную «музыкальную культуру восточно-европейских евреев» как одну из составляющих *World Music*, создают иллюзию существования единого «ашкеназского» «клезмерского» стиля (*klezmer-style*), к которому слушатели относят все элементы сценического действия. В свадьбе же клезмерская музыка особым образом соединялась с декламацией и пением ведущего обряд *бадхена*, но это были два взаимодополняющих компонента, каждый со своими функциями, они не воспринимались как единое целое.

Игнорирование инструментальной музыки как одного из постоянных элементов свадебного действия обусловлено, на наш взгляд, несколькими причинами. В первую очередь оно связано с репертуаром свадебных музыкантов и отношением к нему исследователей. С самого начала, с периода формирования этнографии как науки, собиратели были нацелены на поиск, фиксацию и сохранение неких старинных, национально-характерных элементов культуры. В то же время музыкальная составляющая свадеб складывалась из разных по времени возникновения фольклорных жанров. Кроме того, значительную часть инструментального репертуара (особенно это касается танцев) составляли заимствования.

Так, И. Д. Назина перечисляет танцы, исполняемые на белорусских свадьбах, среди которых как «старинные» (Левониха, Гусачок, Круглый, Крутуха), так и «новые» (фокстрот, танго, шейк), «свои» (Ленок, Толкачи, Терница) и заимствованные у русских (Барыня, Нареченька, «Во саду ли», Коробочка), украинцев (гопак, Гречанки, «Ой, за гаем-гаем»), поляков (краковяк, обе-

¹⁹ Отдельные моменты свадебной церемонии описывают М. Береговский (*базецнс*), И. Стучевский (*тноим*). Их дополняет статья М. Гольдина [Гольдин 1987].

²⁰ Единственная на территории Советского Союза развернутая публикация о еврейской свадьбе, имевшая, скорее, просветительское значение, вышла в 1980-е гг. в самиздатском журнале «Ленинградский еврейский альманах», тираж которого составлял 50–70, иногда более 100 экземпляров, см.: [Макушкина 1984].

рек, мазурка) и других западноевропейских народов (полька, кадрили, лансье, вальс), порой авторские (Славянка, полонез Огинского) [Назина 2008, 269]. Е. М. Шишкина при подробном описании свадебного обряда немцев Поволжья упоминает вальсы, польки, «русские танцы» (в том числе «казачок») [Шишкина 2006, 152; Шишкина 2008, 163]. Здесь звучат также хоралы, мелодии многочисленных песен. Как свидетельствует В. П. Фартушный, в Винницкой обл. репертуар ансамблей «троистой музыки» был также неоднороден: «наряду с популярными маршами <...> исполняются вальсы, танго, фокстроты (в 60-е гг.), популярные современные мелодии <...> традиционные украинские польки, еврейские фрейлехсы, различные молдовеняски, булгеряски» [Фартушный 2000, 154]. В восточно-подольском Приднестровье капеллы, состоящие из украинских музыкантов, исполняют фрейлехсы, болгарки (или болгарески), шеры, хасидские мелодии, а также гопак и казачок, карапет (тустеп) и польку, танго и вальс, сырбу и данс [Гусак 2011, 121—122]. У. Моргенштерн подчеркивает органичное вхождение в деревенскую практику жанров общеевропейской популярной музыки: «В конце XIX века это были польки и кадрили, а сто лет спустя, например, знаменитая “Ламбада”. Так, в деревне Поречье Великолукского района Псковской области скрипач Иван Сапогов (1911—2004) на свадьбах с особым удовольствием играл этот танец в ансамбле с цимбалами и аккордеоном» [Моргенштерн 2011, 103].

На еврейской свадьбе звучали фрейлехс, шер, скочна, а также общераспространенные во второй половине XIX в. карагод, полька, кадрили, лансье, рондо. В мемуарах Полины Венгеровой перечислены танцы на *meydn-mol* (девичнике), начиная с исполнения сольной пляски «казачок»: «в ней столько сложных фигур, грациозных движений и показиваний. За казачком следовал быстрый галоп, его танцевали парами, двигаясь по кругу и в определенный момент останавливаясь в каждом из четырех углов салона. Еще была пляска бегеле, что-то вроде хоровода, и хосидль — под музыку фанфар и тамбури-

на. Танцевали и контрданс — совсем уж цирлих-манирлих²¹» [Венгерова 2003, 137—138]. В другом фрагменте этих мемуаров названа также «полька-мазурка с фигурами» [Венгерова 2003, 200]. В статье Н. Финдейзена упомянут «жалобный мануэт» (sic!) [Финдейзен 1926, 39]. М. Береговский писал: «В клезмерском репертуаре мы сталкиваемся с целым рядом украинских народных песен, которые обрабатывались для солирующего инструмента (чаще всего скрипки): большой популярностью пользовались вариации <...> на украинскую народную песню “Іхав козак за Дунай” и другие» [Береговский 1987, 12].

Следовательно, произведения, исполнявшиеся на свадьбах, по мнению ученых, часто не являлись репрезентантами данной конкретной культуры. Кроме того, практически та же музыка звучала за пределами свадебного обряда: на торжествах по случаю рождения и крещения ребенка, проводах пастухов и скота на летние пастбища, разного рода застолиях, молодежных вечеринках и гуляниях и т. п., то есть являлась *неприуроченной*.

Сказанное нельзя в полной мере отнести к инструментальной музыке ашкеназов. Клезмер — это именно *свадебный* музыкант, и музыка, звучавшая во время обряда, получила название *клезмерской*. Однако ансамбль мог играть во время других семейных торжеств, проведение которых было связано с соблюдением заповедей: обрезание, бар-мицва, т. е. с обрядами *перехода*. Подчеркнем, что во время большинства праздников годового цикла игра на музыкальных инструментах запрещена (но, например, в Пурим музыканты могут сопровождать *пуримшпиллеров*²²). Вечеринки или гулянья не были частью досуга молодежи. Собрания, устраиваемые лишь ради получения удовольствия от совместного времяпрепровождения, порицались. В то же время некоторые капеллы играли за пределами общины — на помещичьих балах, в антрактах теа-

²¹ Манерно и церемонно.

²² Пуримшпиллеры — исполнители традиционного народного театрального представления, игравшегося один раз в году на праздник Пурим.

тральных представлений. В первой главе своей Летописи Н. А. Римский-Корсаков упоминает о тихвинском бальном оркестре, в котором евреи (скрипки, цимбалы, бубен) сменили местных Николая с Кузьмой [Римский-Корсаков 2004]. В воспоминаниях Е. Котика рассказывается о помещике Сиховском, который, будучи доволен своим управляющим-евреем, устроил свадьбу его дочери. Услышав игру клезмеров из Кобрина со скрипачом Шебслом во главе, он пригласил их к себе и богато наградил. «И Шебсл с двумя клезмерами приезжал к Сиховскому четырежды в год на его балы и получал по сотне рублей зарез. Это сделало Шебсла очень популярным, и многие помещики приглашали его к себе играть» [Котик 2009, 167]. А в мемуарах П. Венгеровой есть такой фрагмент, описывающий Любань в 1850-х гг.: «Одним из развлечений был театр, приезжавший на гастроли раз в год, во время большой ярмарки. <...> В антрактах играл небольшой оркестр, почти исключительно из еврейских музыкантов — *клеизморим*. Поскольку публика их отлично знала, зрители часто со своих мест заказывали музыку: “Янкель, сыграй-ка польку!”, а потом раздавалось: “Сыграй нам вальсок!” Янкель конечно же исполнял желание своего знакомого, а коллега — заказ своего, так что антракты растягивались до бесконечности» [Венгерова 2003, 236]. Далее П. Венгерова добавляет: «Из евреев в театр ходила только молодежь. Старики и люди набожные не ходили в театр никогда». Один из знаменитых братьев Жемчужниковых, Лев Михайлович, вспоминал, как в 1852 г. в Харькове наслаждался в трактире украинскими песнями, которые исполняли евреи на скрипках и виолончели [Жемчужников 2009, 129].

Таким образом, инструментальная музыка, по-видимому, воспринималась как некий элемент увеселения *вообще*, имеющий сугубо прикладной характер. Г. Ф. Британов, например, считает, что «Гедонистически-развлекательная функция преобладала на сельских праздниках, семейных торжествах <...>, где народная инструментальная музыка являлась средством релаксации, регулятором эмоциональной атмосферы музы-

кально-бытовой ситуации, служила ее эстетическим оформлением. <...> В тех случаях, когда инструментальная музыка имеет преимущественно прикладное значение (игра на гуляньи, празднике, свадьбе), эстетическая функция народных инструментов, растворяясь в духовно-практическом синтезе, уходит на второй план» [Британов 2004, 145].

Понижение роли инструментальной музыки в свадебном обряде было связано также с представлением о ней как о некоем малозначимом, не имеющем художественной ценности роде «низких» развлечений. Это представление имеет давние корни. В Государственном архиве Астраханской обл. сохранились документы, свидетельствующие, что в 1901 г. на просьбу песенной комиссии Императорского русского географического общества пришло сообщение: «Среди населения астраханского уезда <...> не сохранилось никаких следов старинных народных обрядов и оригинальных образцов народной поэзии. Наши танцы — “трепак”, песни — бессмысленные, полные цинизма куплеты волжской “матани”, а музыкальный инструмент — гармошка»²³. Поиск неких древних, «этнографически ценных» материалов и пренебрежение ныне звучащим встречается и сегодня.

В отношении ашкеназской традиции бытует также стойкое убеждение, что игра на музыкальных инструментах нехарактерна для обряда вообще. «Подобно женщинам, музыкальные инструменты рассматривались как потенциально опасные компоненты музыкальной культуры. Инструментальная музыка была запрещена в службе», — пишет М. Слобин [Slobin 1982, 15]. Практически каждый ученый, обращающийся к клезмерской традиции, считает необходимым «реабилитировать» ее, подчеркнув, что она берет начало из самых древних времен, и начинает повествование с цитирования Торы, со времен Первого Храма, «от царя Давида»²⁴.

²³ Гос. архив. Ф. 32. Оп. 1. Ед. хр. 603. Л. 11. Цит. по: [Михайлова 2010].

²⁴ Н. Ф. Финдейзен в своей статье о цимбалистах Лепянских, опубликованной в 1926 г., не мог апеллировать к библейским

Сам народный музыкант воспринимался неоднозначно. В еврейской общине статус клезмера был весьма низок. «Музыкальное искусство, хотя само по себе любимо евреями, — писал П. П. Чубинский, — но музыканты, особенно молодые, не пользуются уважением общества: на них смотрят как на легкомысленных людей, не отличающихся ни нравственностью, ни религиозностью» [Чубинский 1872, 33]. «Музыкантишка какой-нибудь, играющий на мужицких свадьбах», — пренебрежительно ронял поэт и публицист Семен Фруг [Фруг 1890, 860]. По-видимому, такое отношение было связано, в том числе, с активным функционированием инструменталистов за пределами общины, которое, в свою очередь, могло повлечь за собой отступление от традиционных норм жизни²⁵. С. Захариева объясняет маргинальное положение болгарского свадебного музыканта его подчеркнуто внешней позицией «чужого» в обществе. Эта позиция может проявляться на разных уровнях: родовом (отсутствие прямых связей с родами жениха и невесты), социальном, этническом и мистическом (посредничество с миром предков) [Захариева 1987, 123]. Отметим, что взгляд на музыканта как на человека, пренебрегающего грань дозволенного, был характерен и для американского общества. М. Слобин пишет: «Не далее как в 1930-х на большей части Среднего Запада скрипач, играющий на танцах, воспринимался как агент дьявола» [Slobin 1982, 15].

Кроме того, формирование взгляда на народного музыканта и его искусство напрямую связано с распростра-

текстам, поэтому он пишет сначала об инструментах, бытовавших в древней Ассирии, Персии, Китае; см.: [Финдейзен 1926, 37—38].

²⁵ Е. Котик, рассказывая о росте популярности скрипача Шебсла, отмечает, что, приехав к помещику, клезмеры ели у еврейского управляющего (то есть не нарушали пищевых запретов, предписанных традицией). Он также подчеркивает, что на приглашения других помещиков Шебсл часто не соглашался, «ссылаясь на то, что не может оставить еврейские свадьбы без клезмеров» [Котик 2009, 167]. Эти детали свидетельствуют о благочестии музыканта.

нением в конце XIX — начале XX в. музыкального образования, что привело к появлению «музыкальной элиты». Эмансипированные евреи, выпускники консерватории, в отличие от многих своих сограждан, получали право жить в столице и других городах вне черты оседлости, бывали приняты в высшем обществе. Музыкальная культура, музыкальная деятельность для них в первую очередь были связаны с академической традицией: концертами, театром и т. п.²⁶ Народ же, считали они, необходимо *просвещать*, его музыке — *художественно обрабатывать* для достойного представления широкой публике. Отзываясь о клезмерской музыке, они подчеркивали незнание народными музыкантами нотной грамоты, элементарность фактуры и гармонического языка. Эта точка зрения продолжала бытовать вплоть до середины XX в., ее влияние мы видим в высказываниях крупнейших деятелей еврейской музыкальной культуры. Так, в 1945 г. М. Гнесин писал о своей сюите к «Ревизору» (в которой показывал игру клезмеров): «Я полагаю, что это мое произведение, несмотря на всю его относительную простоту и даже в некоторых отношениях *элементарность* <...>, едва ли могло быть исполнено полуграмотными, а часто и вовсе не знающими нот подлинными еврейскими свадебными музыкантами» [Гнесин 2008, 141]. «Само собой разумеется, что незнание нот ограничивало репертуар рядового клезмера, так как всякое новое произведение ему приходилось усваивать исключительно по слуху», — писал в своем фундаментальном исследовании М. Береговский [Береговский 1987, 28]²⁷.

Обратим внимание и на то, что композиторы в качестве тем для камерных или симфонических произведений выбирали в основном народные песни; случаи обращения к инструментальным наигрышам в XIX — начале XX в.

²⁶ См. об этом, например: [Хаздан 2012].

²⁷ К. Юноки-Оиэ отмечает, что среди *современных* музыкантов бытует представление о своего рода оценочной лестнице, «в которой академическое исполнительство — верх, а фольклор — низ» [Юноки-Оиэ 2011, 64].

единичны²⁸. Классический музыкант как бы не замечал своих фольклорных коллег.

Наконец, в ряде случаев на восприятие свадебного обряда (и соответственно на форму его фиксации), по-видимому, влияли стереотипы, выработанные этнографами и фольклористами при исследовании свадьбы в другой традиции. Австрийский ученый Хельга Тиль в своей работе «О систематике бургенландских свадебных обычаев» рассматривает современные свадебные песни хорватов и венгров и отмечает, что «немецкоязычные, связанные с определенной целью, свадебные песни — по крайней мере, пока — неизвестны»²⁹. В ряде своих работ Е. М. Шишкина подчеркивает, что у немцев Поволжья изначально доминировали танцевальные и игровые компоненты ритуала, «многие обрядовые действия совершались именно внутри танцевально-игрового комплекса» [Шишкина 2006, 162; Шишкина 2011, 31]. Например, невесту во время снятия венка *вытанцовывали*, а не *опевали*. После депортации народа наблюдается активное включение в ритуал славянских элементов, в том числе происходит смена хореографического кода обряда на песенный, причем недостающие народные песни заменяются церковными хорами. Можно предположить, что весьма важным компонентом свадебного обряда поволжских немцев была (и в значительной мере остается) инструментальная музыка. Именно несоответствие музыкального содержания свадебного действия схеме, привычной для фольклористов, разыскивающих *свадебные песни*, привело к тому, что это содержание не учитывалось.

²⁸ Назовем лишь пьесу «Мужик играет на гармонике» из «Детского альбома» П. И. Чайковского. Позже именно инструментальная сфера дала материал для творчества И. Стравинского, Б. Бартока, В. Лютославского и др. О восприятии вокальной и инструментальной народной музыки и использовании ее в своем творчестве композиторами, входившими в Общество еврейской музыки в Санкт-Петербурге см.: [Хаздан 2011а].

²⁹ Thiel Helga. Zur Systematik des burgenlaendischen Hochzeitsbrauchtums // Jarbuch des oesterreichischen Volksliedwerkes. Bd. XXIV. Wien, 1975. S. 87—103. Цит. по: [Шишкина 2006, 125].

Подобную картину мы видим в отношении еврейской музыки. Видный музыкальный деятель Ю. Энгель (1868—1927), критикуя вышедший в 1901 г. сборник песен М. Варшавского, упоминает о *свадебных песнях*. «г. Энгель песни №№ 9 и 10 называет свадебными, тогда как они, по своему содержанию, в состав свадебных не входят», — возражает автор [Варшавский 1901, 21]. «Как же иначе назвать следующие песни: 1) “Kales-Zad” (Schloutg, Klesmer, in die Tazen... Gott hot gebentscht mein Hojs, die Misinke ojsgegeben), и 2) “Chossons Zad” (Die Mechutonim gehen... Spielt a wivat dem Chossons Zad)³⁰? — вопрошает критик. — К какому же разряду отнести эти песни “по их содержанию”? [Энгель 1901, 25]³¹.

Родившийся в семье, где не говорили на идише, не получивший еврейского традиционного образования, Ю. Энгель окончил гимназию, университет (с дипломом юриста), затем — в 1897 г. — Московскую консерваторию. Багаж его знаний, прежде всего — академический — лишь впоследствии обогащался и расширялся, благодаря многим поездкам и экспедиционно-собирательской работе. Выросший вне традиционной культуры, Энгель судил о том, что считать свадебными песнями, ориентируясь на их тексты. В действительности же доминантой еврейского свадебного обряда выступает *инструментальная музыка*. Ряд эпизодов в ней проводится с участием голоса, однако это не пение специально приуроченных песен либо плачей (они в еврейской традиции отсутствуют). Нараспев произносится *дроше* (речь, толкование) жениха. В церемониях хупы и базецнс соединя-

³⁰ Ю. Энгель называет и цитирует песни: 1) «Сторона невесты» («Бейте, музыканты, в тарелки... Бог благословил мой дом, младшенькая выдана замуж») и 2) «Сторона жениха» («Сваты идут... Сыграйте виват стороне жениха») (*идиш*). Эти песни широко известны как «Di mizinke oysgegebn» и «Mechutonim geyn».

³¹ Полностью полемику Ю. Энгеля, М. Варшавского и Шолом-Алейхема, включая предисловия Шолом-Алейхема к первому и второму изданиям песен Варшавского, см.: [Френкель 2012]. В ней отчетливо видно отношение просвещенного музыканта к создателям народной музыки.

ются речевое (вернее, декламационное) и инструментальное начало, при этом в обоих случаях не происходит их смешения: рифмованные импровизации бадхена или интонирование раввином или кантором псалмов, чтение раввином благословений («sheva brokhes») не совмещаются с игрой музыкантов, а чередуются с ней³². На хасидских свадьбах звучат также особые нигуны. Во время свадебного пира, увеселяя жениха и невесту, бадхен наряду с представлениями гостей, комментариями к подаркам, разного рода шутками, мог также исполнять *любые* песни (некоторые из бадхенов славились произведениями собственного сочинения, другие представляли любимые, популярные в общине песни).

Ошибку Энгеля повторяли некоторые другие исследователи еврейской культуры. М. Гольдин, комментируя фразу М. Береговского «Надо заметить, что специально свадебных песен (кроме куплетов бадхона, которые он пел во время обряда усаживания невесты) на еврейских свадьбах не пели» [Береговский 1987, 37], пишет: «Высказанное замечание не может не вызвать ответной реакции тех, кто хоть раз бывал на какой-либо свадьбе» [Береговский 1987, 223]; (курсив наш. — Е. Х.). Подкрепляя свои слова, М. Гольдин ссылается на раздел «Песни о женихе и невесте» в сборнике С. Гинзбурга и П. Марека [Гинзбург, Марек 1901]³³. В очерке «Клезмерская музыка Украины» он перечисляет большое количество песен, которые, по его мнению, звучали за свадебным столом, включив в них также две, принадлежащие перу М. Варшавского («Mekhuteneste mayne» и фигурировавшую в полемике с Энгелем «Di mizinke oysgegebn»). Другой пример: в вышедшей в Санкт-Петербурге антологии в раздел свадебных включена песня, содержащая строчку субботнего гимна «Lekho doydí likras kale» («Идем, друг, встречать невесту», — под невестой подразумевается Суббота) [Еврейская народная песня 1994].

³² Подробнее см.: [Хаздан 2011b].

³³ Еще один упомянутый М. Гольдином раздел этого издания — «Свадебные песни» — требует отдельного рассмотрения.

Мы видим, что исследователи, с одной стороны, подчиняясь неким стереотипам, ищут *свадебные песни* в культурах, в которых этот жанр либо отсутствовал, либо не был основой действия. С другой стороны, они не обращают внимания на *инструментальную музыку*, бывшую существенным элементом свадеб народов Восточной Европы практически повсеместно, включая также некоторые регионы Русского Севера, Поволжье и юг Европейской части России.

Литература

Арфы на вербах 1994 — Арфы на вербах: Призвание и судьба Моисея Береговского / сост. Э. Береговская. М., 1994.

Береговский 1987 — *Береговский М. Я.* Еврейская народная инструментальная музыка. М., 1987.

Бояркин 1995 — *Бояркин Н. И.* Феномен традиционного инструментального многоголосия (на материале мордовской музыки). Дисс. ... доктора искусствоведения: в 2 т. Саранск, 1995.

Британов 2004 — *Британов Г. Ф.* Русские народные инструменты в традиционной крестьянской культуре // Инструментализм в становлении и эволюции: Сб. статей / ред.-сост. и отв. ред. Д. А. Абдулнасырова. СПб., 2004. С. 142—151.

Варшавский 1901 — *Варшавский М. М.* Несколько слов моему рецензенту (Письмо в редакцию) // Восход. СПб., 1901. № 25 (12 апр.). Стлб. 20—22.

Величина 1987 — *Величина О. В.* Скрипичная музыка в русской народной свадьбе. Дипломная работа. М., 1987.

Венгерова 2003 — *Венгерова П.* Воспоминания бабушки. Очерки культурной истории евреев России в XIX в. / пер. с нем. Э. Венгеровой. М., 2003.

Виндгольц 1989 — *Виндгольц И. П.* Традиционная и современная немецкая свадьба. Караганда, 1989.

Владимирова 2002 — *Владимирова Т. Н.* Русская свадьба: Библиографический указатель. В 2 ч. М., 2002.

Владимирова 2003 — *Владимирова Т. Н.* Русский свадебный фольклор: итоги и проблемы изучения. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2003.

Гинзбург, Марек 1901 — Еврейские народные песни в России / собраны и изданы под ред. и с введением С. М. Гинзбурга и П. С. Марека. СПб., 1901.

Гнесин 2008 — Гнесин М. Ф. — Рене Б. Фишер // Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин. Со-

брание документов / сост. И. В. Кривошеева и С. А. Конаев. М., 2008. С. 139–144.

Гольдин 1987 — *Гольдин М.* Клезмерская музыка Украины // Береговский М. Я. Еврейская народная инструментальная музыка. С. 227–276.

Гура 2009а — *Гура А. В.* Поезд свадебный // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. М., 2009. Т. 4. С. 106–109.

Гура 2009б — *Гура А. В.* Свадебный пир // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. М., 2009. Т. 4. С. 547–551.

Гура 2012 — *Гура А. В.* Брак и свадьба в славянской народной культуре: семантика и символика. М., 2012.

Гура, Пашина, Узенёва 2009 — *Гура А. В., Пашина О. А., Узенёва Е. С.* Свадебные песни // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. М., 2009. Т. 4. С. 541–544.

Гусак 2011 — *Гусак Р. Д.* Традиции клезмерских капелл в современной музыкально-инструментальной культуре Подольского Приднестровья // Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке. СПб., 2011. С. 118–125.

Еврейская народная песня 1994 — Еврейская народная песня: Антология / сост. М. Гольдин; общ. ред. И. И. Земцовского. СПб., 1994.

Жемчужников 2009 — *Жемчужников Л. М.* Мои воспоминания из прошлого. М., 2009.

Жиганова 2006 — *Жиганова С. А.* Свадебный музыкальный фольклор Кубани: Семиотические аспекты анализа // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития / глав. ред. Л. В. Саввина. Астрахань, 2006. С. 75–88.

Захариева 1987 — *Захариева С.* Свирачът във фолклорната култура [Инструменталист в фольклорной культуре]: монография. София, 1987.

Земцовский, Вайнштейн 1990 — *Земцовский И. И., Вайнштейн М. И.* Рецензия на книгу М. Я. Береговского Еврейская народная инструментальная музыка. М., 1987 // Советская этнография. 1990. № 2. С. 156–159.

Карпова 2003 — *Карпова А.* Полска как танцевальный жанр в шведской и финской музыкальной традиции // Петербургская музыкальная полонистика. Вып. 3. СПб., 2003. С. 84–88.

Кирюшина, Юноки-Оиэ 2002 — *Кирюшина Т. В., Юноки-Оиэ К.* Костромская бала-лаечная традиция // Живая старина. 2002. № 3. С. 39–43.

Киселев 2010 — *Киселев А. И.* К проблеме изучения чувашских волыночных тради-

ций // Вопросы инструментоведения. Вып. 7. СПб., 2010. С. 95–97.

Косырева 2010 — *Косырева С. В.* Марийский аэрофон шувыр в традиционной культуре вятских мари // Вопросы инструментоведения. Вып. 7. СПб., 2010. С. 166–171.

Котик 2009 — *Котик Е.* Мои воспоминания / пер. с идиша М. А. Улановской; под ред. В. А. Дымшица. СПб.; Москва; Иерусалим, 2009.

Лапин 2000 — *Лапин В. А.* Музыкант — инструмент — традиция (кирилловская гармонь) // Вопросы инструментоведения. Вып. 4. СПб., 2000. С. 135–138.

Левкиевская 2004а — *Левкиевская Е. Е.* Музыкальные инструменты // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. М., 2004. Т. 3. С. 322–327.

Левкиевская 2004б — *Левкиевская Е. Е.* Музыкант // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. М., 2004. Т. 3. С. 327–330.

Макушкина 1984 — *Макушкина Т.* Еврейский свадебный обряд // Ленинградский еврейский альманах. Вып. 5. 1984. Декабрь. С. 34–53.

Мацневский 2010 — *Мацневский И. В.* Инструментальная музыкальная традиция и этническое самоопределение: белорусский феномен // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2010. Т. 24. № 4. С. 78–86.

Мацневский 2011 — *Мацневский И. В.* В пространстве музыки. В 2 т. Т. 1. СПб., 2011.

Михайлова 2010 — *Михайлова А. А.* Фольклорный инструментализм Поволжья: феномен саратовской гармоники // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1 (6). С. 55–59.

Моргенштерн 2011 — *Моргенштерн У.* Совместимость и несовместимость местных инструментальных репертуаров: наблюдения над восприятием чужого у деревенских музыкантов Русского Северо-Запада // Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке. СПб., 2011. С. 101–107.

Мошков 2011 — *Мошков В. А.* Мелодия Волго-Камья / под ред. М. Г. Кондратьева и Н. Ю. Альмеевой. Чебоксары, 2011.

Назина 1982 — *Назина И. Д.* Белорусские музыкальные инструменты: струнные. Минск, 1982.

Назина 2003 — *Назина И. Д.* Инструмент — музыкант — музыка в антропоморфных представлениях белорусов // Живая старина. 2003. № 1. С. 36–38.

Назина 2008 — *Назина И. Д.* О роли и функциях инструментализма в свадебной обрядности белорусов // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследова-

ния. Материалы Международной методической конференции. М., 2008. С. 265—272.

Нижегородская свадьба 1998 — Нижегородская свадьба. Пушкинские места. Нижегородское Поволжье. Ветлужский край: Обряды, причитания, песни, приговоры / изд. подготовили М. А. Лобанов, К. Е. Корепова, А. Ф. Некрылова. СПб., 1998.

Римский-Корсаков 2004 — *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 2004.

Ромодин 1997 — *Ромодин А. В.* Роль тембра в становлении северобелорусской народной инструментальной музыки (Поозерье — пограничье Псковской, Смоленской и Витебской областей) // Традиционное искусство и человек. СПб., 1997. С. 54—58.

Ромодин 2008 — *Ромодин А. В.* О творческом поиске народных музыкантов // Временник Zubovskogo instituta. Вып. 1. Лапинские мотивы. СПб., 2008. С. 54—56.

Ромодин 2009а — *Ромодин А. В.* Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.

Ромодин 2009б — *Ромодин А. В.* Творческая магия музыкантов и волшебные шествия // Временник Zubovskogo instituta. Вып. 3. Пасха: многообразие культурных традиций. СПб., 2009. С. 69—77.

Таратунина 2003 — *Таратунина В. С.* Скрипка в народном ансамбле Жемайтии: традиции, новаторство, поиск // Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука. СПб., 2003. С. 59—61.

Тынурист 1986 — *Тынурист И.* Музыкант на эстонской свадьбе // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. Таллин, 1986. С. 320—324.

Усманова 2010 — *Усманова А. Р.* Взаимодействие тюркских локальных традиций в Нижнем Поволжье (к проблеме приятия иноэтнического) // Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятия. Сб. науч. ст., посвященный 70-летию И. И. Земцовского. В 2 ч. СПб., 2010. Ч. 1. С. 214—219.

Фартушный 2000 — *Фартушный В. П.* Некоторые особенности функционирования духового оркестра в традиции Восточного Подолья // Вопросы инструментоведения. Вып. 4. СПб., 2000. С. 153—155.

Финдейзен, 1926 — *Финдейзен Н.* Еврейские цимбалы и цимбалисты Лепянские // Музыкальная этнография: Сб. ст. / под ред. Н. Ф. Финдейзена. Л., 1926. С. 35—44.

Френкель 2012 — Полемика Ю. Ангеля с М. Варшавским и Шолом-Алейхемом (1901) / подгот. текста, пер. с идиша и прим. А. Френкеля // Из истории еврейской музыки в России. Вып. 3. СПб., 2012 (в печати).

Фруг 1890 — *Случайный фельетонист [Фруг С. Г.]* Два мира // Недельная хроника Восхода. 1890. № 34. Воскресенье, 26 авг. Кол. 859—863.

Хаздан 2011а — *Хаздан Е. В.* Камерные инструментальные произведения композиторов Новой еврейской школы // Временник Zubovskogo instituta. Вып. 7. Инструментализм в истории культуры. СПб., 2011. С. 84—97.

Хаздан 2011б — *Хаздан Е. В.* Вокальное и инструментальное начало в музыке ашкеназской свадьбы // Праздники и обряды как феномены этнической культуры: Материалы Десятых Санкт-Петербургских этнографических чтений. СПб., 2011. С. 313—315.

Хаздан 2012 — *Хаздан Е. В.* Две палестинские поездки М. Ф. Гнесина // Opera musicologica. 2012. № 1(11). С. 26—46.

Чубинский 1872 — *Чубинский П. П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Материалы и исследования. В 7 т. (в 9 выпусках). Т. VII. Вып. I. Ч. 1. Евреи юго-западного края. СПб., 1872.

Швецова 2011 — *Швецова В. А.* Музыкально-фольклорные жанры свадьбы беломорских карел // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1. С. 55—58.

Шишкина 2006 — *Шишкина Е. М.* Свадебная обрядность волжских немцев // Памяти М. А. Этингера: Сб. науч. ст. Вып. 1. Астрахань, 2006. С. 124—166.

Шишкина 2008 — *Шишкина Е. М.* Традиционное музыкальное наследие волжских немцев в прошлом и современности: проблемы этнической идентичности. Астрахань, 2008.

Шишкина 2011 — *Шишкина Е. М.* Традиционное музыкальное наследие волжских немцев в прошлом и современности. Автореф. ... дисс. доктора искусствоведения. Саратов, 2011.

Шишкина-Фишер 1998 — *Шишкина-Фишер Е. М.* Поют и танцуют немцы Поволжья. Вып. 1. М., 1998. [Музыкальный фольклор российских немцев в современных звукозаписях].

Энгель 1901 — *Энгель Ю. Д.* Ответ г. Варшавскому // Восход. СПб., 1901. № 25 (12 апр.). Стб. 22—26.

Юноки-Оиэ 2011 — *Юноки-Оиэ К.* Бала-лайка и ее исследование // Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятия: Сб. науч. ст., посвященный 70-летию И. И. Земцовского. В 2 ч. Ч. II. СПб., 2011. С. 62—69.

Beregovski 1937 — *Beregovski M.* Yidishe instrumentale folks-muzik (Program tsu forshn di muzikalishe tetikayt fun di yidishe klezmer). Kiev, 1937.

Beregovski 1941 — *Beregovski M.* Yiddishe klezmer. Zayn shafn un shteyger // Sovetish. Literarisher almanakh. № 12. Moskve, 1941. Z. 412—450.

Beregovski 2001 — Jewish Instrumental Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski. New York, 2001.

Prilutski 1918 — *Prilutski N.* Loshn ha-klezmerim be Polonia // Rekhmote. Odes, 1918. Z. 272—291.

Rothstein 1998 — *Rothstein R. A.* “Klezmer-Loshn” // Judaism: A Quarterly of Jewish Life & Thought. 1998. Vol. 47. No. 1 (185). P. 23—29.

Rubin 2001 — *Rubin J. E.* The Art of the Klezmer: Improvisation and Ornamentation in the Commercial Recording of New York Clarinetists Naftule Brandwein and Dave Tarras 1922—1929. Ph. D. dissertation, City University, London Department of Music, 2001.

Slobin 1982 — *Slobin M.* Tenement Songs: The popular Music of the Jewish Immigrants. Urbana Chicago London: University of Illinois Press, 1982.

Strom 2011 — *Strom Y.* The Book of Klezmer: The History, the Music, the Folklore. Chicago, 2011.

Weissenberg 1913 — *Weissenberg S.* Die Klesmer Sprache // Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien. Vienna, 1913. Vol. 43. Z. 127—142.

Zaagsma 1998 — *Zaagsma G.* De Klezmerim van Praag. Over een Joods muzikantengilde // Groniek. Historisch Tijdschrift, 1998. No. 32 (143). P. 222—229.

Zaagsma 2000 — *Zaagsma G.* The klezmerim of Prague: About a Jewish musicians' guild // European Meetings in Ethnomusicology. 2000. No. 7. P. 41—48.

Summary. *Instrumental music — an integral element of wedding rites of many East European nations — usually escapes the attention of researchers, who mostly deal with traditional singing. On the contrary, in the works devoted to Ashkenazic culture, instrumental music is a subject of thorough research, while the ritual itself is almost never touched upon.*

We face a paradoxical situation: regardless of the degree to which the musical material proper has been studied, in none of the two abovementioned cases is considered as one of the constant, obligatory elements of the action.

This is connected with the repertoire of wedding musicians and with the attitude of the researchers to it; with the perception of instrumental music as some general, exclusively applied element of entertainment; and with the status of a folk musician.

Key words: *wedding rite, instrumental music, klezmer music, folk musician, Jewish musical folklore, Ashkenazic musical culture.*

УДК 395

ББК 63.5

Н. А. ТАДИНА

(Горно-Алтайск)

ЯЗЫК ЭТИКЕТА В СВАДЕБНОМ ФОЛЬКЛОРЕ АЛТАЙЦЕВ¹

Аннотация. Свадебный фольклор алтайцев, посвященный благословению новобрачных и их очага, восхвалению родителей невесты, рассмотрен в статье в единстве с народным этикетом, сложившимся под влиянием бурханистской обрядовой символики.

Ключевые слова: алтайцы, свадьба, обрядовый фольклор, этикет.

Свадебный фольклор алтайцев, включающий поговорки (*укаа сөс*), половицы (*кеп сөс*), благопожелания (*алкыш*) и песни (*кожон*), богат и разнообразен, однако во взаимосвязи с этикетными нормами и предписаниями остается малоисследованным. С целью его изучения в научный оборот вводится фольклорный материал, собранный нами в течение 25 лет в селах группы алтай-кижи Шебалинского, Онгудайского, Усть-Канского и Усть-Коксинского р-нов и теленгитов Улаганского и Кош-Агачского р-нов Республики Алтай. Полевой материал собирался на языке алтай-кижи методом включенного наблюдения. Наш многолетний опыт позволяет утверждать, что «поле» исследователя-этнофора продолжается всегда — в рабочей поездке и во время обязательного участия в сватовстве и свадьбе родственников. Как старшей родственнице, мне случается бывать избранной участницей ритуалов, что позволяет пополнять этнографический полевой багаж.

Другим источником являются опубликованные тексты свадебного фольклора. Впервые они были изданы В. В. Радловым в книге «Образцы народной литературы тюркских племен, живущих в Южной Сибири» [Радлов 1866, 284—304]. Позже в русском переводе они вошли в разделы монографий [Вербицкий

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке проекта РГНФ № 13—11—04005 а(р).