



с. Гвазда Бутурлиновского р-на, ВГАИ КНМ, № 371/40).

Рассмотрев традиции ряженья в Воронежской обл., мы приходим к выводу, что ряженье было достаточно широко распространено, но распределено неравномерно на протяжении календарного года. Особенно богато было представлено ряженье на Святках. В Воронежском крае оно напрямую связано с колядованием, исполнением колядок, посеваний, христославий, щедровок. Ряженные имеют традиционный внешний облик, сохраняется типичная система образов, но самого действия ряженных, святочных обрядовых игр, проводимых ряженными, к сожалению, экспедиции 1990—2005 гг. не выявили. Ряженье на русальную неделю, напротив, оказалось более устойчивым, о чем свидетельствует обряд вождения и похорон русалки.

Несмотря на то что многое в традиционном ряженье Воронежской обл. утрачено, сохранилось главное: приход ряженных символизировал борьбу сил умирающей и воскресающей природы. В обрядах, в которых принимали участие ряженные, прослеживается аграрно-продуцирующая магия, традиционная для земледельцев.

Литература

Ивлева 1995 — *Ивлева Л.М.* Окрутки, хуляки, страшки // *Живая старина.* 1995. № 2. С. 29—30.

Ивлева 1998 — *Ивлева Л.М.* Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. СПб., 1998.

Лобкова 1995 — *Лобкова Г.В.* Сдоблялись на Святки Кудесам // *Живая старина.* 1995. № 2. С. 38—40.

Лурье 1998 — *Лурье М.Л.* Ряженный и зритель: формы и функции ритуального контакта (битьё) // *Судьбы традиционной культуры: Сб. ст. и материалов памяти Ларисы Ивлевой.* СПб., 1998. С. 106—127.

Мадлевская 2002 — *Мадлевская Е.Л.* Ряженье // *Русский праздник. Праздники и обряды народного земледельческого календаря: Иллюстрированная энциклопедия.* СПб., 2002. С. 493—501.

Пропп 1995 — *Пропп В.Я.* Русские аграрные праздники. СПб., 1995.

Сокращения

ВГАИ КНМ — Воронежская государственная академия искусств. Кабинет народной музыки.

ВГУ АКТЛФ — Воронежский государственный университет. Архив кафедры теории литературы и фольклора.

Е.А. ЗАЙЦЕВА

(Москва)

ПАРОДИИ НА ПРАВОСЛАВНОЕ БОГОСЛУЖЕНИЕ В СИСТЕМЕ НАРОДНОГО КАЛЕНДАРЯ

Неотъемлемой частью народного праздника являются ритуальные бесчинства, идущие от времен языческой Руси. Глубинный смысл различных форм празднично-игрового поведения — пляски, ряжения, а также собственно игр — раскрывается в работах, посвященных русской обрядовой и театрально-игровой культуре народа [Ивлева 1994; Морозов, Слепцова 2004]. Одним из важных приемов, ею используемых, является пародирование церковного богослужения.

Пародия¹ — характерная черта смеховой культуры средневековья. Как указывал М.М. Бахтин, «... исключительная односторонняя серьезность официальной церковной идеологии приводила к необходимости легализовать вне ее, то есть вне официального канонизированного культа, обряда и чина, вытесненные из них веселость, смех, шутку. И вот рядом с каноническими формами средневековой культуры создаются параллельные формы чисто смехового характера. <...> Зачатки веселья и смеха могут быть вскрыты и в литургии, и в похоронном обряде, и в обряде крещения, и в обряде свадьбы, и в целом ряде других религиозных ритуалов» [Бахтин 1990, 86]².

«Параллельные формы чисто смехового характера» воссоздавали в преобразованном виде музыкально-поэтическую стилистику, сложившуюся в церковном

¹ Пародия (греч. *parodia* — букв. пение наизнанку) — 1) шуточное подражание, воспроизводящее в преувеличенном виде характерные особенности оригинала; 2) смешное подобие чего-либо [Словарь 1989, 373].

² На образцы окарикатуренного воспроизведения литургической обрядности, так называемые празднества «глупцов», «шотов» или «ослов», указывал Р.И. Грубер в одной из глав «Всеобщей истории музыки» — «Проникновение в григорианский хорал народной музыки» [Грубер 1956, 113—114].



обиходе. Усвоение наиболее типичных приемов храмовой музыки, пропущенное через смех, способствовало активному познанию ее закономерностей, поэтому пародию можно рассматривать и как один из способов деятельного познания православного мировоззрения «вчерашним язычником». Не случайно Н.В. Поньрко в статье «Святочный и масленичный смех» отмечала: «...при исследовании смеха как части культуры и его связей с мировоззрением обнаруживается, что в скрытом и глубинном плане смех активно заботится об истине, не разрушает мир, а экспериментирует над миром и тем деятельно его исследует» [Поньрко 1984, 204].

Пародия — явление диалектическое. Высмеивание чего-либо ясно обнаруживает наличие конфликта между двумя системами. В то же время через пародию выявляются наиболее важные элементы имитируемой системы, подчеркиваются ее наиболее типичные черты.

В какой же форме происходили шутейные действия, воспроизводившие церковное богослужение? Как правило, это были молодежные игры и забавы — ряжение в «покойника», шуточные венчания и пр. Чаще всего подобные сценки разыгрывались во время значимых дат и периодов православного календаря. Особого размаха и фарсовой остроты они достигали во время зимних святок, когда выполнять какие-либо работы считалось грехом. Таким образом, можно говорить о неразрывной связи этих игровых форм с народной христианской культурой.

Пародии на обряд похорон. Шутейные похороны и панихиды зафиксированы собирателями в разных регионах России: на севере (Архангельская, Тверская обл.) и юге (Орловская, Калужская, Липецкая обл.).

Фольклористам-собираателям давно известно, что причитать без должного на то основания считается в народной традиции недопустимым, так как это может накликать беду. Однако в тех случаях, когда игра в комическом плане воспроизводит обряд похорон, запреты оказываются сняты. Стихия праздника делает пародии на похороны, оплакивания

и панихиды не только допустимыми, но и обязательными.

Любые шутейные похороны преследовали цель избавиться от чего-либо нежелательного, мешающего жить. Насмешка над смертью, по-видимому, должна была препятствовать ее могуществу и скорому приходу. Таким образом, главная функция подобных обрядовых действий — *охранительная*. Однако с достаточной очевидностью высвечивается и еще одна функция подобных ритуалов — *инициальная*. Так, бытуя в среде неженатой молодежи, святочные игры в покойника должны были подготовить их участников к сложностям и противоречиям взрослой жизни, научить преодолевать стыд и страх.

Обряд похорон неоднократно имитировался на протяжении календарного года. Хоронили стрелу, кукушку, русалку, Ярило, Кострому, дударя, Косму и Дамиана. Исполнителями подобных ритуалов были представители разных половозрастных групп: дети, девушки, зрелые мужчины и женщины.

В д. Песочна Калужского у. в конце XIX в. совершался обряд *похороны масленицы*. «В прощенное воскресенье, т.е. в последний день масленицы, после обеда соберутся девки и бабы и совершают обряд ее похорон следующим образом: делают из соломы куклу с руками, надевают на нее бабью рубашку и сарафан, а на голову навязывают платок. В таком виде кукла эта изображает саму масленицу, затем одну бабу нарядают попом, наденут на нее рогожку вместо ризы и в руки дадут ей навязанный на веревке ошметок — на место кадила. Двое из участвующих в обряде берут масленицу под руки и в сопровождении толпы под предводительством попа пускаются в путь из одного конца деревни в другой при пении различных песен. Когда же процессия выступает в обратный путь, то масленицу сажают на палки вместо носилок, покрывши ее пеленкой. Дошедши до конца деревни, процессия останавливается. Тут куклу масленицу раздевают, разорвут и растреплют всю. Во всё время шествия с масленицей поп, размахивая кадилом, кричит “аллилуйя”, а за ним кричит, шумит вся толпа, — кто во что горазд: кто



плачет, кто воет, кто хохочет и т.д. А когда масленицу хоронят, то поют песни» [Шейн 1997, 42—43].

Возглас переодетой в священника женщины «аллилуйя»³ в данном примере комичен уже по причине подмены пола и, следовательно, замены низкого мужского тембра женским. Это, в общем-то, типичный художественный трагедийный прием народного театра, с которым мы столкнемся еще неоднократно. Типична также имитация церковной одежды (рогожка вместо ризы) и утвари (в данном случае кадила, изображаемого любым бытовым предметом: ошметок, лапоть, галоша). Показателен момент контраста языков: «аллилуйя» — еврейский, масленичные песни поют по-русски. Одновременно плачут, воют и хохочут. В этом нет вербальной определенности, но не стоит забывать, что по народным представлениям плач, вой и хохот — это язык мифологических персонажей.

Немаловажным фактором является ритмическая, интонационная и тембровая организация звукового пространства в данном обряде. Три пласта взаимодействуют по принципу контраста. Плач, вой и хохот образуют сонорный фон, в то время как многократно повторяющийся возглас «аллилуйя» создает ощущение ритмоинтонационного остинато. Собственно музыкальным пластом оказывается лишь пение песен. Обратим внимание, что участниками масленичных похорон были девки и бабы. В церковном же пении вплоть до XX столетия женские тембры не использовались: в храме пели только мужчины и мальчики.

Во многих местах известен «потешный» обычай в день Семена-летопроводца *хоронить мух, тараканов, блох и прочих насекомых*, одолевающих крестьянина в избе. «Похороны устраивали девушки, для чего вырезали из репы, брюквы или моркови маленькие гробики. В эти

³ «Аллилуйя» (евр. *hallelu-jah* — «хвалите Бога» или «славьте Господа») — возглас в церковных песнопениях. Издревле употреблялся в христианском богослужении как вступление или заключение молитвы, с присовокуплением слов: «Слава тебе, Боже» [Христианство 1993 (1), 58].

гробики сажали горсть пойманных мух, закрывали их и с шутовой торжественностью (а иногда с плачем и причитаниями) выносили из избы, чтобы придать земле. При этом во время выноса кто-нибудь должен был гнать мух из избы полотенцем и приговаривать: «Муха по мухе, летите мух хоронить»» [Обрядовая поэзия 1989, 313 (№ 459)]. В данном примере пародирование похорон происходило с помощью приговора — ритмизированной речи, предполагавшей узкий диапазон интонирования, — в сочетании с причетом, имевшим достаточно широкий музыкальный диапазон.

Символические похороны мушки-блошки, зафиксированные в Липецкой и Орловской обл., приуроченные Семину дню (1 сентября по старому стилю), а также похороны таракана, обнаруженные фольклористами в Рязанской обл., совершаемые в заговенье Филипповского (Рождественского) поста, описаны в [Боярских 2000]. Здесь есть ряд любопытных и важных для нас подробностей и, главное, нотные образцы пародийных плачей по мушке-блошке [Там же, 20—21]. Так, кроме гробика («ящичка») и носилок, на которых мушку везли по деревне на гору, где сжигали, жители липецких и орловских сел вспоминали «...лапоть, который изображал кадила, и девушку, играющую роль священника. При этом процессия производила много шума» [Там же, 17]. Мы согласны с одним из выводов автора статьи: «...в этом ярком, зрелищном представлении в сложном синкретическом сплаве соединяется разнообразнейший звуковой материал: крик, смех, звон, стук, треск и шум, одновременное голошение нескольких женщин, а также интонирование церковных песнопений. Вся эта «какофония» <...> имела ритуальное значение, выполняла функцию апотропеической, а возможно, и продуцирующей магии» [Там же, 20].

Как уже отмечалось, самым популярным временем для разного рода пародий на похоронный обряд был период зимних святых. «Похороны, — писал В.Я. Пропп, — обставляются не трагически, а, наоборот, комически. Изображение притворного горя носит характер пародии и фарса и иногда кончается бурным весельем» [Пропп 2000, 81].



«Покойник», «умрун», «умрица», «мертвец», «смерть» — это далеко не полный перечень святочных игр, изображавших отпевание и похороны. Самые беззлобные из них бытовали в виде детской забавы. По словам Е.И. Мельник, игра в покойника перешла к детям из святочного репертуара ряженных. «Покойник» из детской игры сам по себе не страшен и не забавен, а смешно его поведение «против обыденных правил»: «пришли хоронить — он руками шевелит» [Мельник 1991, № 39].

А.Ф. Некрылова и Н.И. Савушкина в книге «Народный театр» приводят подобный предыдущему образец *святочной игры в покойника*, зафиксированный в д. Воймозеро Онежского р-на Архангельской обл. в 1965 г.: «На святки покойником рядились. Плетни ранешние были, вроде санок. Растянули простынь, его повалили. Один ходит, кадит. Кадило вроде настоящее. И поют:

Покойник, покойник,
Умер во вторник.
Стали кадить —
Он из-под савана глядит.

Покойник встает и бежит» [Некрылова, Савушкина 1991, 33].

В д. Околодок Городишенского с/с Нюксеницкого р-на Архангельской обл. Н.И. Савушкиной было зафиксировано еще одно описание ряжения покойником. «...Человека одевают в худое, в белое наряжают. Постилахой (простыней, значит) накрывают и положат на доску и несут. А тут уж нашли кадило настоящее, разыщут, бывало, или обвяжут криночку и угли положат. Другой наряжается священником. Несут человека четыре покойника, пятый священник с кадилом. И поет:

— Помяни, Господи,
Усопшего раба Ивана!

А те:

— Аллилуйя, аллилуйя,
Царство небесное
Нашему Ивану,
Светлое место
Без окошечек.

А поп опять:

— Отче наш,
Иже еси на небеси.
Помяни, Господи,
Раба божьего Ивана!

А потом, когда это всё совершалось, происходит плаканье. Причитальщица причитывает; всяко насобирает. Надо покойника выносить хорошо. Стали его поднимать, а он только взял, сошел, по избе пошел. Растопырил руки, и эти девчонки все перепугались. Испугу он дал им, как же, мертвец стал. Старина это большая, когда наряжонками ходили» [Некрылова, Савушкина 1991, 35—36].

Из приведенных нами примеров последний содержит наибольшее число ролей разных участников обряда. Это и мертвец, встающий с доски из-под простыни и пугающий девчонок, который не имеет звуковой характеристики, и священник, размахивающий кадилом, имитирующий фрагменты песнопений и молитв из богослужения, и еще четверо ряженных, совмещающих функции несущих гроб и певчих. Они поют вслед за священником, изображая респонсорное пение. И, наконец, причитальщица, которая «всяко насобирает». В данном случае мы наблюдаем уже небольшую театральную сценку, где каждый персонаж имеет свои жанровые характеристики.

В *сатирической драме «Маврух»*, записанной в 1907 г. от Я.С. Бородина в с. Нижмозеро Онежского у. Архангельской губ. и впервые опубликованной в фольклорном сборнике Н.Е. Ончукова, «галерея» персонажей еще больше (роли исполняют только мужчины), а пародийный эффект еще сильнее [Некрылова, Савушкина 1991, 56—59]. Покойник — Маврух — на сей раз не молчит, как в предыдущей сценке ряженных, а, лежа на скамье, отвечает попу на вопросы о возрасте, количестве детей и т.п. Комизм роли попа усилен, во-первых, за счет элементов костюма: «риза из портяного полога, на голове шляпа»; во-вторых, за счет реквизита: «в руках деревянный крест из палок, книга “для привилегий” и кадило — горшочек на веревке, а в нем куриный помет» [Там же, 56]. В-третьих, действия попа разворачиваются таким образом, что он сначала пародирует



панихиду, затем «исповедует» уже умершего Мавруха, после чего со слов «На море, на океане» излагает заговор, употребляя срамные слова, и читает по книге, как указывает рассказчик, «протяжно по-церковному» [Там же, 58]. Дьяк после «псалмодирования» попа дважды поет припев: «...Тереха, брюшина поп» [Там же, 58—59]. Четыре офицера («в черных пиджачках, на плечах соломенные эполеты, сбоку на поясах сабли, на головах шапки или шляпы с ленточками и фигурками») вносят в избу скамью с покойником. Офицеры, пан и панья (переодетый мужчина) в ответ на слова попа:

Чудак покойник
Умер во вторник,
Пришли хоронить —
Он из окошка глядит —

поют французскую песню о Мальбруке (герцоге Мальборо), известную в России с конца XVIII в., в которой несколько изменено лишь имя главного героя:

Маврух в поход уехал.
Миротон-тон-тон. Миротень.
Маврух в походе умер.
Миротон-тон-тон. Миротень.

Эта шуточная песня заканчивается словами:

Четыре офицера
Покойника несут
И поют, поют, поют:
Вечная ему память!
[Там же, 57].

К сожалению, напев этой песни не известен. Однако нам доступен вариант, зафиксированный в станице Бекешевской Предгорного р-на Ставропольского края в 2002 г. экспедицией Московской государственной консерватории (под руководством В.М. Шурова). Песня имеет характер марша. Пунктирный ритм, четырехдольный метр, умеренный темп ($\downarrow = 100$), куплетная форма с припевом, автентические гармонии, аккордово-функциональное двух- и трехголосие в каденциях — всё это признаки городской песни, не имеющие никакого

отношения к церковному отпеванию. Напротив, комический эффект усиливается за счет не вполне пристойного словесного текста и бодрого характера музыки.

Эротизм игр ряженных хорошо передают записи, сделанные в Торопецком р-не Тверской обл. от бывших участников и свидетелей святочных игрищ в ходе экспедиций кафедры русской литературы РГПУ им. А.И. Герцена в 1987—1988 гг. [Лурье 1995, № 37—40]. Озорной характер игры создается и на вербальном (использование двусмыслиц, обсценной лексики) и на акциональном (жесты «покойника») уровне. «Покойник лежит, и каток, которым чугуны закрывают, держит. Он смеется, а каток торкается. Приходят две женщины и голосом плачут по покойнику. По покойнику-то плачут у головы, а они у ширинки:

Дорогие мои подруженьки,
Возьмите меня под рученьки,
Подведите меня к елочке,
Накопайте живой смолочки.
Залепите тую дырочку,
Куда лазили с дубиночкой.

Тут покойник захохочет, а девки говорят: “Подружка, погляди, он уже дышит!”. А другая: “Подружка, погляди, он уже пихает”» [Там же, 213 (№ 37)]. Комичным и непристойным в данном примере является текст причета и реплик, а также местонахождение «плачеи»: не у головы, а «у ширинки». Существенно, что в игре сохранен тонический стих плача.

В следующем примере вокальные партии исполняют наряженный поп, отпевающий покойника, и плакальщицы: «Покойник ляжить в белом, а поп сделается как-нибудь. Риза какая цветная, шапку вывернет, не такую, чтоб ушанку, а другую. Потом возьмет, ну хоть рукомойник, с глины такие были. Набросашь туда уголья, ходишь, кадишь и поешь:

Сидела на мяжи, копала коренья.
Расколоса п..., вылилось варенье.
Садилася барыня на коня буланого,
Не боялася езды, боялася тряски,
Расшепилася п... на две плашки.



Приехала к елке,
 Накопала смолки,
 Приехала домой,
 Залила п... смолой.
 Удивительно, усмишительно.
 Помяни, Бог,
 Трёх Матрѣх,
 Лисицу-девицу, Зайца-младенца,
 Покойного Тихона,
 Которые со свету (вариант: «с п...») спиханы.

Плакальщицы, плача над покойником, поют:

Жил-был — шевалил,
 и помер — не забыл»
 [Там же, 213 (№ 38)].

В данном примере тонический стих отсутствует, в том числе и у плакальщиц. Он заменен на тактометрический, создающий ощущение приплясывания. Такой же эффект образует и парная рифма: *коренья — варенье, елке — смолки, домой — смолой*. Замыкают «плясовую» часть пения попа пятислоговые слова *удивительно, усмишительно*. Они встретятся нам в пародийных обрядах и песнях еще не раз (обычно — на музыку церковного обихода). Заключительная реплика со слов «Помяни, Бог, трёх Матрѣх...» также ритмизирована за счет более частых парных рифм: *трѣх Матрѣх, лисицу-девицу, зайца-младенца, Тихона — спиханы*. Плясовая ритмика кардинально видоизменяет пародируемые жанры причета и псалмодирования, достигая, наряду с непристойной лексикой, фарсового звучания. Исходным остается лишь состав исполнителей: солист — поп, ансамбль — плакальщицы.

Снижение сакрального часто происходит и при помощи непристойной рифмы к начальному возгласу «Аллилуйя». Ср.: «В покойника, помню, играли, да. Ну, накроют яво чем-нибудь белым, зубы из картошки вставлять. Покойником любой мог быть: малец или мужик, даже женатый. Ну и подводить девок к яму целовать. Они не хотят, конечно, ведь страшно. Так их мальцы силком подводили, а он, покойник этот, на них бросается, на девок-то. А лицо всё вымазано, рубаха на нем длинная такая, на

ногах вроде как лапти с вяревкой. А вокруг няво поп ходить с кадиллом и приговаривает всякое там страмное:

Аллилуйя, аллилуйя,
 Кому спросить, тому х...
 Погляжу под кровать,
 П... едет воевать.
 Погляжу под рукомоиник,
 П... едет, как разбойник.

Вот так ходить поп и поёт, а сам во всё чёрное одет, как всё равно монашка, голова покрыта. А потом, бывало, этот покойник переодевается, приходит уже обыкновенным на гулянку» [Там же, 214 (№ 39)].

Подобные обценные тексты, вложенные в уста действующего лица, наряженного священником, могли вызвать у зрителей, в особенности у девушек, не столько смех, сколько подавленность, страх, ужас. «Не только поведенческая, но и эмоциональная парадигма была запрограммирована для тех, кто включался в игру, в общей атмосфере раскрепощенности, возбуждения, веселья девушки должны были обязательно испытать неподдельный страх, стыд, отвращение и физическую боль. В отмеченных особенностях ряженья можно видеть не только признаки его архаического происхождения, но и не утраченное им ритуальное начало. <...> По сути дела, весь комплекс эротических игр представлял для девушек серию испытаний. Пройдя через них, каждая участница должна была обрести (или доказать) свою сексуальную зрелость, готовность к взрослой жизни. Отсюда особый цинизм этих игр и всей обстановки на гулянье» [Лурье 1995а, 182—183].

Доминирование «телесно низовых» акцентов в святочных ряжениях покойником, плакальщицей и попом усиливалось за счет ассоциаций с духовно возвышенным, вызываемых персонажами, текстами и особенно музыкально-стилевыми приемами. На определенное (сакральное) время мир словно переворачивался. Покойник, представитель потустороннего мира, разговаривал, вскакивал, хватал девушек, иначе говоря, проявлял все признаки жизни. Духовное лицо — и поп, и дьякон — произносили вместо священных текстов разного рода



непристойности, распевая их на церковный манер. Плакальщица (плакальщицы) под личиной скорби и сочувствия выражали готовность плясать, веселиться и придаваться эротическим забавам. И, наконец, добровольно пришедшие зрители могли быть подвергнуты принуждению (целовать покойника в разные места) и даже побоям в случае неповиновения. «На гулянье специальные люди (“придверники”) становились в дверях, чтобы ни у кого не было возможности уйти от участия в игрище, другие (тоже, как правило, наряженные) вытаскивали сопротивляющихся девушек из толпы и подводили их к месту действия. Если девушка отказывалась от навязываемой ей “роли”, то ряженые вместе с помощниками били ее плетками или скрученными из полотенец жгутами до тех пор, пока та не исполняла всего, что от нее требовали (№ 39)» [Там же, 182].

Какова же роль музыки в этом перевернутом мире? В рассмотренных выше примерах можно обнаружить следующие пять различных звуковых пластов (они перечислены в порядке перехода от музыкальных жанров к речевым):

— исполнение песен (похороны масленицы, детская игра «Умер покойник», напевы из рассказа о ряжении с текстом «Покойник, покойник, умер во вторник» [Некрылова, Савушкина 1991, 33], «Маврух»);

— интонирование церковных песнопений и возгласов (похороны масленицы, похороны мушки-блошки, примеры из святочного ряжения покойником [Лурье 1995, № 38—40], «Маврух»);

— плачи и причитания (похороны мух, похороны мушки-блошки, примеры из святочного ряжения покойником [Лурье 1995, № 37—38]);

— ритмизированная речь, близкая заговорам (оба примера похорон мух, «Маврух»);

— шумы: плач, вой, хохот, смех, крик, треск (похороны масленицы, мух).

Соединяясь по два и более музыкальных пласта, они образуют полижанровые и полистилевые сочетания элементов музыкально-поэтической речи, не мыслимые в реальной ситуации отпевания и погребения человека. Церковная музыка, а также интонируемая священ-

никами во время богослужения речь в пародийных обрядах похорон и панихид оказывается представлена подражательно, ассоциативно, за счет жанровых аналогий.

Сохраняющие интонацию первоисточника жанровые инверсии вызывают смех и участников и зрителей. Священные тексты рифмуются с непристойностями; текст заговора соседствует с причетом и чтением «церковных» книг во время «панихиды» и т.д. Комичны подмены тонического типа стихосложения в причетах плясовым тактометрическим, равномерно-акцентным; низкого мужского голоса священника высоким женским; респонсорного пения (священник — певчие) — подпевающим попу ансамблем офицеров, плакальщиц, покойника. Благодаря такого рода эклектике, целостный мир оказывается расколот, измельчен, лишен целостности.

Полистилистика шутейных календарных ритуалов усиливается вследствие полистадиальности используемых музыкальных средств, что свидетельствует об исторической изменчивости описываемых пародийных обрядовых действий. Причитания связаны с глубинными народными традициями, церковные песнопения гармонического склада возникли в пору реформы патриарха Никона, а целый ряд песен принадлежит уже к XIX столетию. Таким образом, наряду с реликтами средневековой смеховой культуры обнаруживаются поздние жанровые привнесения, что свидетельствует о большой устойчивости фарсовых явлений в русской календарной обрядности.

Пародии на обряд венчания. В рамках народного календаря пародировались и некоторые другие церковные обряды. Остановимся на примерах святочных забав, в шуточной форме воспроизводящих обряд венчания.

И.К. Копаневич в работе «Рождественские святки и сопровождающие их народные игры и развлечения в Псковской губернии» приводит следующее описание святочной игры в венчание: «Посредине избы, где происходит вечеринка, ставят ступу или большую корзину (мастину), покрывают ее чем-нибудь и кладут на нее крест, сделанный из палок и перевитый соломой, каковую



либо книгу или тетрадь. Все эти вещи должны обозначать аналой, крест и евангелие. В некоторых местах евангелие заменяется лошадиным подседельником. Из среды собравшихся на вечеринку выбирают парня и девушку, которых ставят перед воображаемым аналоем, как жениха и невесту, надевают им на головы сплетенные из соломы венки и потом три раза обводят их вокруг ступы или корзины с пением или извращенных церковных песней, поемых при бракосочетании, или какой-либо хороводной песни. Главное, затейщики игры изображают из себя священника и диакона и, наподобие ризы и стихаря, надевают на себя женский сарафан, ветхий кафтан, а то и просто рогожу. Какой-либо шустрый мальчишка изображает из себя псаломщика-певца и после обвода парня и девушки вокруг ступы выкрикивает им многие лета. Повенчаных таким образом тут же заставляют поцеловаться, и если девушка отказывается от этого, то ее бьют жгутами. Парень должен заплатить “попам” от 10 до 50 копеек. На собранные деньги парни устраивают общий кутеж» [Копаневич 1896, 10—18]. Автор называет эту игру кощунством, особо отмечая тот факт, что такая «...неприличная игра, сопровождаемая самыми откровенными циничными разговорами и шутками, происходит в присутствии детей-подростков, которые нередко сами, собравшись где-нибудь особо вместе, проделывают, в подражание старшим, то же самое, до кутежа включительно» [Там же, 18].

Как следует из приведенного описания, пародии на венчание играли не только парни и девушки, но и дети. Роли изображаемого духовенства были достаточно дифференцированы: священник, диакон, псаломщик. Помимо «извращенных церковных песней, поемых при бракосочетании», выкрикивали и «многие лета». Кроме того, вместо духовных песнопений пелись и хороводные песни, что усугубляло нелепость происходящего.

Венчание и обедня изображены в известной сатирической драме «Пахомушка», записанной в Заонежье в 1926 г.⁴

⁴ Впервые опубликована в: [Писарев, Сусликович 1927].

Приведем интересующий нас фрагмент: «Родители соглашаются на брак, дают свое благословение, и весь поезд (Пахомушка, Пахомиха, Родители, Крестные, Шафера и большинство присутствующих) едет в церковь (Пахомушка и Пахомиха на сковороднике) ко пню, где находится Поп. Пахомушка и Пахомиха слезают со сковородника, становясь рядом на подостланную тряпку (при этом лицами в разные стороны). Поп делает вид, что одевает кольца. Крестные их переодевают (если находятся кольца — их пускают в игру). Затем Поп одевает на венчающихся корцы (шайки для молока), тот час подхватываемые шаферами. Корцы держат в течение всего венчания. Пахомушке и Пахомихе дают тлеющие лучинки (свечи). Во время венчания Пахомушка и Пахомиха кланяются и крестятся. Во время каждого поклона они оборачиваются вокруг собственной оси, — таким образом, оба остаются всё время лицами в разные стороны. Кроме того, Пахомушку всё время трясет. Поп становится спиной к брачующимся, в руках у него спичечный коробок на веревочке (кадило).

П о п (подражая церковному пению):
Поп Макарий ехал на кобыле карей,
Кобыла его сбесишеся
И попа Макария на землю сверзишеся...

В венчании пародируются лишь основные моменты обряда. Так, кончив про Макария, Поп обводит брачующихся трижды вокруг аналая. При этом он поет.

П о п (трижды):
Заварила теща квас
В недобрый час...
Исайя, ликуй,
Пахом, Пахомиху не бракуй.

Затем начинается обедня.

П о п:
Баба ты, баба, дура деревенская,
Сено в зубах, палка в руках,
Куда ты пошла-то?

Х о р (из присутствующих):
На поминки, мой батюшка, на поминки.
На поминки, батюшка, на поминки.



Обряд кончается целованием креста, сложенного из лучинок, и весь поезд едет домой» [Некрылова, Савушкина 1991, 60—61].

В приведенном фрагменте пародируются основные моменты церемонии: надевание колец и венцов, троекратный обход вокруг аналоя со свечами в руках, крестное знамение и поклоны, целование креста. Поп, имитируя церковнославянский язык, употребляет в своей речи шутейные глаголы (*сбесишеся, сверзишеся*), а также имя ветхозаветного пророка Исайи (в переводе с еврейского «спасение Господне» [Христианство 1993 (1), 650]). Речь попа изобилует комичными рифмами. Принцип респонсорного пения в храме представлен в данном случае поочередным пением попа и хора из присутствующих. При отсутствии нотных примеров в данном случае для нас важна ремарка собирателей — «*подражая церковному пению*».

В 2004 г. во время экспедиции МГИМ им. А.Г. Шнитке в Александровский р-н Владимирской обл. (руководитель Е.А. Зайцева) в д. Афанасьево нами был записан рассказ о ряжении на зимние святки, также представляющем пародию на православное венчание. Н.И. Смирнова, 1925 г.р., урож. с. Новое Переславльское р-на, рассказывала: «Я попом рядилась, было венчание. Венчались. Ну и конечно всё хулиганское. На свадьбах всё чудили. Были молодые, рядились. Двое — в монахов. Молодых ставили. Нарядятся молодые. Бабы — невеста и жених. И я венчала. Двое наряженных молодых, двое монахов, дьячок...» (пример 1).

Псалмодирование «попа», произносимое то говорком, то нараспев, основано на трихорде минорного наклонения. В первой и последней интонируемых строках подчеркнут предпоследний ударный слог увеличением длительности: вместо шестнадцатых и восьмых — четвертная.

Реплики дьячка еще более монотонны. Троекратный повтор слова «удивительно» вызывает ассоциации с многократно повторяемыми в ходе обряда репликами хора «Господи, помилуй», замыкающими псалмодирование священника.

Изображение исповеди и причащения в игровых формах. Говоря о пародировании православного богослужения, нельзя забывать, что высмеиванию подвергается лишь внешняя сторона обряда. Это особенно важно подчеркнуть, начиная разговор о пародировании причащения и покаяния, являющихся едва ли не наиболее важными из семи таинств, признаваемых в православной церкви⁵.

Среди наиболее известных игр, имитирующих причащение и покаяние, нельзя не назвать «Кострому». Это действо было приурочено к праздникам теплого времени года. Описывая традиции с. Дорожево Брянской обл., Л.В. Кулаковский приводит воспоминания местной учительницы М.И. Людоговской: «Настала весна в Дорожеве <...> не совсем еще сошел снег. Раньше всего произошло на площади, где школа. Сейчас же молодежь двинулась сюда гулять, хорыводы водить. Тут я увидела и длинную хороводную игру «Кострому». Исполняется она в Дорожеве часто, но все-таки не в простой рядовой праздник — воскресенье, а в большие, чаще религиозные весенние и летние праздники: «Вознесение», «Никола», «Духов день», «Илью», «Петров день», «Казанскую» и «Фролов день» [Кулаковский 1959, 46].

Нам известны три фиксации дорожевской «Костромы», выполненные в разное время: тексты реплик, нотные примеры и фотографии, опубликованные Л.В. Кулаковым в 1959 г.; обряд «Кострома» в документальном кинофильме Л. Купершмидта «Русский народный театр» (1976 г.) и видеозапись телепередачи «Село Дорожево» из цикла «Мировая деревня» (1994 г.). Во всех трех версиях в обряде участвует наряженный поп (им мог быть как мужчина, так и женщина), которого приглашают к больной Костроме после безуспешных врачеваний знахарки. Больная просит «*посповедоваться и причаститься*», а то «*не примут на том свете*», если умрет.

Нами выполнена расшифровка словесного текста и нотация возгласений

⁵ По учению православной церкви «таинства суть богоучрежденные священные действия, в которых под видимым образом сообщается и верующим невидимая благодать Божия» [Христианство 1995, 6].



Пример 1

М о н а х и поют:

$\text{♩} = 60$

Музыкальный пример 1. Пять строк нотной записи с русскими текстами. Темп 60 ударов в минуту. Каждая строка начинается с номера (2, 3, 4).

1 Па - ки, па - ки, от - грыз - ли у по - па со - ба - ки.

2 Ле - зет де - душ - ка на по - то - лок,

3 Та - щит ба - буш - ку за хо - хо - лок.

4 О - на ве - ре - щит, а он знай е - ё та - щит.

Паки, паки,
Отгрызли у попа собаки.
Лезет дедушка на потолок,
Тащит бабушку за хохолок.
Она верещит,
А он, знай, ее тащит.

А д ь я ч о к подпевал:

Музыкальный пример 2. Одна строка нотной записи с русскими текстами.

У - ди - ви - тель - но, у - ди - ви - тель - но, у - ди - ви - тель - но.

Удивительно, удивительно, удивительно.

А иногда д ь я ч о к пел:

Шестерик, девятерик, двенашик.

М о н а х и:

Музыкальный пример 3. Две строки нотной записи с русскими текстами. Вторая строка имеет аккорды 'з'.

1 У ба - буш - ки ма - ши - на,

2 а у де - душ - ки три ар - ши - на

У бабушки — машина,
А у дедушки — три аршина.
Ты, жених,
Отвыкай от материнской титочки,
Привыкай к невестинной дырочке.

На Крещение чудим. Это свадьбу-то... (запись и нотация Е.А. Зайцевой).





попа из кинофильма и телепередачи. В обоих вариантах поп (наряженная священником женщина в киноверсии, исполнительница в традиционном народном костюме — в телеверсии) «исповедует и причащает» Кострому, перемежая тексты из церковного богослужения речениями с разного рода рифмами, создающими комический эффект. Что же касается музыкального ряда в эпизодах с попом, то пародирование пения священника более развернуто представлено в кинофильме, нежели телепередаче, где собственно пение «попа» сведено к одной фразе («*сивые волосы*»).

В киноверсии распевы попа — прямое подражание церковному псалмодированию. Это выражено и в характере мелодии, и в тембровом решении: голос словно резонирует в архитектурном пространстве храма, под сводами и куполами, что создает разительный контраст по отношению к открытой, несколько резкой манере, в которой исполняется певичками рефрен «*Кострома...*». На очень короткое время возникает единовременный контраст на словах «*Слава тебе, Господи, слава тебе*» (пример 2).

Дорожевская «Кострома» — весьма показательный пример сочетания в одном народном представлении, сопровождаемом пением, звуковой характеристики разнородных русских верований. Языческий обряд изготовления льняного оберега изначально «озвучивался» терпким многоголосным рефреном, исполняемым женщинами в среднем звонком густом регистре. Этот своеобразный архаический музыкальный знак органично звучал именно на воздухе, в пространстве природы. Он выражал анимистические, пантеистические представления сельских жителей.

Перед нами вновь, как и в случаях пародирования похоронной обрядности, образец эклектического сочетания не только религиозных представлений народа, но и связанных с ними музыкально-поэтических стиливых элементов. Заметим также, что сходные проявления смеховой культуры, идущие, возможно, еще от скоморохов, не трудно отыскать в современном искусстве. Может быть, поэтому «Кострома» в такой степени популярна и по сей день, в том числе в детской и молодежной среде.

Отдаленные ассоциации с таинством исповеди вызывает и текст песни «Вавила», записанной Е.Э. Линева в д. Воротишино Череповецкого у. и включенной собирательницей в сборник «Великорусские песни в народной гармонизации» [Линева 1909, 62—65 (№ 24)]. Сама автор определяла жанр песни как юмористический. В комментариях Е.Э. Линева писала: «В исполнении “Вавилы” чувствовалась беспощадная, юношески-задорная насмешка над ханжеством; интонация при смене голосов двух действующих в песне лиц, деревенского батюшки и бабы, была проникнута тонким юмором, а сильное увлечение содержанием песни и смех при переходе от диалога к плясовому мотиву два раза мешали спокойно закончить песню...» [Там же, 25]. На календарную приуроченность «Вавилы» собирательница указывает косвенно. Песню эту исполняли девушки и парни, а старики относились к инициативе молодежи недоброжелательно, «...говоря, что грех петь под праздник» [Там же].

В этой музыкальной пародии на церковное богослужение представлен целый комплекс средств музыкально-поэтической выразительности, встречавшийся нам в подобных примерах из других регионов России. Комический эффект в тексте создают: рифма (*забыла — вила — Вавила, пыр — быр*), обращение («*Баба ты, баба, государыня в лаптях*»). Ансамбль смешанного типа пародирует псалмодирование священника, исполняемое в октаву, и ответы хора, изложенные в гомофонно-гармоническом стиле. Респонсорный принцип пения (священник — хор) здесь завуалирован. Переход от имитации храмовой музыки к плясовому ритму выявляет столь долго скрываемую под личиной серьезности веселость. Ритмоинтонационный и гармонический строй плясовой со слов «Ах, ты, тонкая, высокая моя» вырастает из музыки «хоровых» ответов бабы, создавая достаточно нетипичный для народного творчества эффект жанровой трансформации.

Все приведенные выше примеры, включая «Вавилу», отдаляются от православного таинства к театральному представлению со свойственной для последнего условностью. Место совер-

Пример 2

Кострома... (рефрен).

(На воображаемой лошади привозят попа <переодетая женщина>, на нем подрясник желтого цвета, на голове — клобук, на лице — очки, борода, в руках крест.)

— *Тррррр... Здравствуйте, матушка.*

— *Здравствуйте, батюшка.*

— *Что у вас случилось?*

— *Заболела мать и желает причаститься.*

— *Посадите рабу божью.*

— *Садись-ка, мамко, батюшка приехал. Причастися.*

— *Покайся, раба божия, не работала ль по воскресным дням, не сквернословила ль, не разбивала ль чужих законов?*

— *Батюшка, греху я много натворила: мужуков чужих любила, законы разлучала, молоко у чужих коровах отымала. Прости мене, мою душу грешную.*

— *Бог тебе простит, раба божия. Помолимся Господу Богу. (Крестится.)*

Господи, прости ие, Господи, грешную.

Посповедаемся. (Имитируя отпущение грехов, накладывает вместо епитрахили темную ткань на голову больной.)

$\text{♩} = 124$

Во и-мя ов-са и се-на и свя-та-я Ха-бо-тъя!

2

Со-бе-рём(ы) всегря-хи, по-ло-жим в боль-ши-е мя-хи.

3

Гос-по-ди! Сла-ва те-бе, сла-ва те-бе, сла-ва те-бе.

— *Как звать, матушка?*

— *Хфядосья.*

— *Причаститься надо, матушка Хфядосья.*

Причащается Хфядосья, сивые волосы.

Будь здорова, матушка.

— *Спасибо.*

— *Что ж тебе, батюшка, за ета?*

— *А мне, свят, свят, плати семь петьдесят.*

— *Семь петьдесят. Да дороговато. Ну надо отдать. Нате, батюшка.*

Сла-ва те-бе, Бо-же! На ле-то бу-ду брать до-ро-же.

2

Сла-ва те-бе, Гос-по-ди! Сла-ва те-бе.

Кострома... (рефрен).

(«Русский народный театр». Режиссер Л. Купершмидт. Центрнауцфильм, 1976. Расшифровка и нотация Е.А. Зайцевой).



шения таинства — храм — заменяется на луг (в теплое время года) или избу (в холодное). Особое в каждом конкретном случае каноническое время заменяется приуроченностью к тому или иному православному празднику или праздничному периоду (такому, как зимние Святки).

Столкновение высокого (православный первоисточник) и низкого (фольклорная пародия на него), как и в рассмотренных ранее случаях, происходит на уровне некоторых элементов костюма, реквизита, музыкально-поэтического языка. Слова и выражения из древнееврейского и церковнославянского языков зарифмованы с русскими бытовыми. Повторы типа обрамления АБА («на поминки, батюшка, на поминки») или троекратные ААА («удивительно, удивительно, удивительно») вызывают ассоциации с церковными текстами, например «Слава тебе, Боже наш, слава тебе» или «Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя». Достаточно часто имитируется псалмодирование священника, которое чередуется с припевами дьяков или хора певчих. Особо показательной является пародия на манеру пения «по-церковному». Это своего рода звуковой код, когда по первым звукам, даже при несоответствующем, а порой абсурдном тексте, можно уловить, понять, почувствовать происхождение пародируемой музыки.

Таким образом, музыкальные пародии на православное богослужение — это и особый *способ познания* церковных ритуалов, и *вид сатиры* на ханжество и стяжательство некоторых священнослужителей, и, наконец, *форма* традиционного *ритуального смеха* в системе народного календаря. Подобные юмористические и сатирические действия, попадающие на важнейшие периоды земледельческого годового цикла, должны были иметь, с одной стороны, очистительную силу (отрицание смерти, неприятие фарисейства), а с другой — выполнять охранительную функцию (стремление избежать зла путем его осмеяния).

Литература

Бахтин 1990 — *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

Боярских 2000 — *Боярских М.С.* Календарно-обрядовые и пародийные причитания // Музыка и время. 2000. № 6. С. 16—22.

Груббер 1956 — *Груббер Р.И.* Всеобщая история музыки. Ч. 1. М., 1956.

Ивлева 1994 — *Ивлева Л.М.* Ряженные в русской традиционной культуре. СПб., 1994.

Копаневич 1896 — *Копаневич И.К.* Рождественские святки и сопровождающие их народные игры и развлечения в Псковской губернии. Псков, 1896.

Кулаковский 1959 — *Кулаковский Л.В.* Искусство села Дорожева. М., 1959.

Линева 1909 — *Линева Е.Э.* Великокорусские песни в народной гармонизации. Вып. II. СПб., 1909.

Лурье 1995 — Игры ряженных Торопецкого района Тверской области / Публикация М.Л. Лурье // Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки. М., 1995. С. 202—222.

Лурье 1995а — *Лурье М.Л.* Эротические игры ряженных в русской традиции (по дореволюционным публикациям и современным записям) // Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки. М., 1995. С. 177—184.

Мельник 1991 — *Мельник Е.И.* Детский фольклор Каргопольского Обозерья. Опыт освоения местной традиции. М., 1991.

Морозов, Слепцова 2004 — *Морозов И.А., Слепцова И.С.* Круг игры. Праздник и игра в жизни севернорусского крестьянина (XIX—XX вв.). М., 2004.

Некрылова, Савушкина 1991 — Народный театр / Сост. А.Ф. Некрылова и Н.И. Савушкина. М., 1991.

Обрядовая поэзия 1989 — Обрядовая поэзия / Сост. В.И. Жекулиной, А.Н. Розова. М., 1989.

Писарев, Суслович 1927 — *Писарев С., Суслович Р.* Досюльная игра-комедия «Пахомушка» // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера. Вып. 1: Заонежье. Л., 1927. С. 178—181.

Понырко 1984 — *Понырко Н.В.* Святочный и масленичный смех // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. М., 1984. С. 154—204.

Пропп 2000 — *Пропп В.Я.* Русские аграрные праздники. М., 2000.

Словарь 1989 — Словарь иностранных слов. М., 1989.

Христианство 1993—1995 — Христианство: Энциклопедический словарь. В 3 т. Т. 1. М., 1993; Т. 3. М., 1995.

Шейн 1997 — Похороны масленицы / Публикация П.В. Шейна // Фольклор Калужской губернии в записях и публикациях XIX — начала XX в. Вып. 1: Народные обряды и поэзия / Сост. Н.М. Ведерникова. М., 1997. (Русская традиционная культура; № 4—5).