

Т.А. СТАРОСТИНА

ИНТОНИРОВАНИЕ НА ПОГРАНИЧЬЯХ ЭПОХ, ВЕРОВАНИЙ И ЖАНРОВ

В традиционной культуре пограничные явления занимают исключительно важное место. Феномен пограничья существует в историко-стадиальной и национальной принадлежности явлений фольклора, региональной стилистике, структурной типологии и в других компонентах народной культуры.

История русской фольклористики дает примеры историко-стадиальных концепций, связывающих особенности текстовых структур с определенными историческими периодами [Сокальский 1888]. Учение о народно-песенном стихе занимается, в частности, анализом форм взаимопроникновения разных систем стихосложения (пограничными структурными явлениями) [Савельева 1988; Руднева 1994].

Отечественная этномузикология сегодня опирается главным образом на метод *комплексного регионального исследования*, при котором особенный интерес и сложность представляют зоны стилистического пограничья [Гиппиус 1982]. Особую проблему составляют стилистические зоны, отмеченные следами длительного взаимодействия культур разных этносов, – например, русско-мордовское или русско-белорусско-украинское пограничье [Савельева 1988; Гилярова 1999]. В категорию рубежных феноменов входит, по-видимому, и культурный комплекс, сложившийся в зонах засечных черт, на окраинах Руси [Загоровский 1969; Щуров 1987].

Ладовая система русской народной песни также чрезвычайно богата рубежными, промежуточными, пограничными явлениями. Они обнаруживаются на нескольких уровнях высотной организации:

- ладовые структуры смешанного интервального рода, например, ангемитонно-диатонические;
- структуры с разными формами переменности – сменой звукоряда или сменой устоя – либо со свойствами внутренней переменности;
- ладовые структуры, однородные или смешанные, с высотной переменностью ступеней;
- однородные ладовые структуры, но с большой долей экмеленки (то есть с участием ступеней неопределенной высоты);
- промежуточные ладовые структуры ангемитонно-экмелического или – реже – диатонно-экмелического рода;

– составные структуры, включающие в себя контрастные – и высотно-определенные, и явно экмелические разделы (например, лесное ауканье с его свободными переходами речи, зова, пения);

– нормативные ладовые структуры, интонационно измененные дефектным исполнением вследствие деградации традиции (весьма частое явление в современной практике сортирования).

Переменность и внутренняя многосоставность ладов – *коренное свойство* русской народной песенности. Понимание лада как интонационного процесса, насыщенного переменностью, было одной из новаторских сторон ладовой концепции А.В. Рудневой. Изыскание в одной структуре различных уровней организации и «снятие исторических пластов» составляло основу ее ладового анализа [Руднева 1978]¹.

Интерес к архаике, издавна присущий фольклористической науке, имеет место и в новейших исследованиях². В трудах, создаваемых сегодня, очевиден интерес к происхождению и устройству звукового мира традиционной культуры, – условиям зарождения звука, его первичной интонационной сущности, функциям в жизни человека, разнообразным значениям в процессе общения с окружающим миром. В поле зрения авторов при этом оказываются *промежуточные явления*, находящиеся между речью и пением (см. например [Голос и ритуал 1995; Пашина 1998; Лобанов 1999; Мир звучащий и молчащий 1999; Лобкова 2000; Морозов, Старостина 2003; Морозов 2004; Парадовская 2004]). В частности, в ходе этих исследований были впервые систематизированы и обоснованы

¹ В свою очередь, данная концепция была подготовлена ладовым учением К.В. Квитки, а также изысканиями Е.В. Гиппиуса, чью ладовую теорию А.В. Руднева тщательно изучала. См. рукопись работы Е.В. Гиппиуса «Основные особенности русской народной музыкальной речи мелодического склада, мыслимого вне гармонии и тактовой ритмики», хранящуюся в КНМ МГК им. П.И. Чайковского. Рукопись имеет многочисленные пометки А.В. Рудневой. В русле тех же научных традиций развивается ладовая теория в региональных исследованиях представителей фольклористической школы Московской консерватории – Н.Н. Гиляровой, Н.М. Савельевой, Н.Ю. Данченковой, Н.И. Жулавской.

² Если, например, у П.П. Сокальского прослеживается стремление уяснить логическую сущность древних музыкально-поэтических текстов [Сокальский 1888], то спустя примерно столетие, в работах В.Л. Гошовского и Э.Е. Алексеева, уже поставлена более капитальная задача – выявить пути происхождения народной музыки вообще [Гошовский 1971; Алексеев 1986].

матизированы формы так называемого *дополненного интонирования* [Лобкова 2000, 102].

Изучение звука как одного из параметров фольклорно-этнографического текста помогает ответить на вопросы «как?» и «зачем?»: каким звуком пели (кричали, приговаривали), что при этом делали и зачем (какой результат рассчитывали получить в результате того или иного звукоизвлечения), – например, выкриком заклички ускорить прилет жаворонков или шумом изгнать нечистую силу. Однако исследование звука и интонирования, как правило, не дает ответа на вопрос «почему?». Почему в одном и том же регионе в календарных песнях допускаются большие интонационные вольности, чем в лирических? Почему архаичные жанры оказываются, в конечном счете, жизнеспособнее более поздних (так, календарные песни в наши дни с трудом вспоминаются исполнителями, в то время как протяжные, которые мы считаем более поздними, забыты вовсе [Руднева 1994б])? Наконец, почему в совершенно разных регионах, жанрах, пластиках народной (и шире – национальной) культуры появляются одни и те же интонационные модели, имеющие, по-видимому, некий глубинный смысл?

Для начала коснемся наиболее очевидного из названных вопросов: от чего зависит интонационная вариантность народного пения? Общеизвестно, что непосредственное воздействие на интонационный строй могут оказывать региональная стилистика, жанр, историко-стадиальная принадлежность музыкально-поэтического текста.

Наиболее уязвимым представляется последний тезис, поскольку само понятие «раннефольклорного интонирования» является в определенной мере спорным. Собиратели хорошо знают, что за 25 – 30 лет традиция заметно трансформируется: новое поколение приносит свою манеру пения. Более того, нынешние 70-летние песенники часто признаются, что не могли в свое время петь «со стариками» [Гилярова 2004]. При этом тексты песен сохраняются, значит, со временем существенно обновляется именно интонирование. Если же учесть, что фонограф был применен лишь в начале прошлого века, а интонирование менялось от поколения к поколению, то представить себе подлинную русскую «раннефольклорную» интонационность можно разве что гипотетически и весьма условно³.

³ Нельзя не согласиться с утверждением А.Н. Мясоедова о том, что «трудно установить, какими были интонации русской народной песни столетий десять назад: ведь ни тогда, ни в более позднее время,

региональная стилистика – фактор, который нельзя не учитывать, в том числе и в связи с интонационной проблематикой. Однако вдумаемся: можно говорить, например, о брянском или белгородском звуке, о северном «стонком голосе», о казачьем пении с дишкантом или «голосилкой», но напрямую связывать интонационность с конкретным регионом неправомерно, поскольку одна и та же традиция, представленная разными жанрами и категориями исполнителей, даст разные интонационные картины⁴.

Жанр может сообщить нам о предполагаемой интонации более всего. Однако тоже далеко не все. Например, свадебная песня, спетая в доме или на улице, звучит по-разному. Протяжная лирическая песня, спетая «для себя», в одиночестве, или хором во время застолья, интонируется неодинаково. Иными словами, о характере звука и интонирования наиболее красноречиво говорит *звукопорождающая ситуация* [Морозов 2003].

Признавая научную новизну и практическую целесообразность ситуативной концепции, следует иметь в виду разнородность самих ситуаций и их подтипов. Есть ситуации однозначные, предполагающие единообразное психологическое состояние участников изывающие к жизни легко прогнозируемый звук. Например, ситуация *зазывания, закликания* (весны, птиц, Масленицы и т.п.) предполагает воодушевленное уличное, громкое ансамблевое пение – женское или детское, скорее всего, на самых верхних звуках грудного регистра. Высотная точность при этом не слишком важна: в высоком регистре петь физически трудно, соответственно, высотные отношения в мелодии, скорее всего, окажутся нестабильными, но устой будет сохраняться незыблем⁵. Однако есть ситуации, не столь прозрачные по семантическому модусу и звуковому коду. Например, ситуация *ожидания, предвосхищения*. Диапазон психологических состояний ее участников может быть велик, а

вплоть до XVIII века, народная песня никак не фиксировалась, оставаясь лишь в устной традиции и, естественно, подвергаясь непрерывным изменениям» [Мясоедов 1998, 8].

⁴ Наиболее известный пример такого контраста внутри одной традиции – записи ансамбля с. Курковичи Брянск. обл. Календарные песни весеннелетнего цикла поются здесь резким звуком, в высокой tessitura грудного регистра, с интонационными колебаниями неустойчивых тонов, а лирические песни позднего пласта – «благостным» чистым звуком в головном регистре, с определенностью всех тонов звукоряда.

⁵ Подробнее об этом см.: [Старостина 2003]. 43

соответствующие ей жанры множественны – это протяжные лирические песни, канты, духовные стихи, молитвы, причитания «на слухай». Приходится признать, что ни тембр, ни высота, ни стабильность интонирования, ни громкость пения, ни ладовая структура ситуацией ожидания не определяются. Можно лишь с большой долей уверенности предполагать, что в названной ситуации не будет напряженного «куличного» обрядового звука.

Немалое достоинство ситуативной концепции состоит в том, что она сравнительно легко приложима к живой практике, как житейской, так и художественной. Предлагая эту концепцию, И.А. Морозов исходит из того, что механизм возникновения звука в жизни человека традиционной культуры несет на себе отпечаток древних сигнальных систем, существующих и в животном мире. Отсюда – ограниченные возможности использования теории ситуаций, но отсюда же – и некоторая ее универсальность.

Вернемся к ситуации зазывания, закликиания. Звуки, порождаемые в целях простейшего зова, клича, есть у разных народов. Удивляет, однако, степень типологического родства этих сигналов. Приведем следующее описание лесного клича: «Чаше всего он звучит как один звук, хотя и с глиссандо, однако он очень богат внутренне и экспрессивен, передает эффект лесного эха и движения в пространстве лесной чащи <...>. От силы ветра звук изменяется, двигается, будто бы скользит вокруг какой-то определенной высоты звука» [Хим Сопхи 1997, 6]. Данное описание вполне могло бы относиться к смоленским или псковским лесным кличам, между тем речь здесь идет об аналогичном явлении у кхмеров! На закономерность подобных аналогий указывал, в частности, Э.Е. Алексеев: «Чем дальше в глубь веков мы пытаемся заглянуть, тем больше проблемы индивидуальных и национальных различий уступают место проблемам общности коренных свойств мелодического мышления, принципиального единства этих исходных логических норм» [Алексеев 1986, 7]. Уточним: правильнее было бы говорить об общности не логических, а *физиологических* норм звукоизвлечения и единообразии ситуации звукоизвлечения.

Трудно, однако, побороть навязчивое сомнение, которое состоит в следующем: если звукоизвлечения, показывающие нам «глубь веков», записаны на магнитофон и до сих пор звучат, то, может быть, надо усматривать в них не столько следы архаики, сколько определенный (в случае с кличами – довольно низкий) уро-

вень организации высотной структуры, имеющий часто прикладное значение. Как в далеком прошлом, так и сейчас окликают скотину, аукаются в лесу, зовут с улицы детей, – и сигналы эти прости не потому, что зародились в древности, а потому, что их вполне достаточно для ситуации, в которой они используются.

Сравнивать образцы *высокого уровня звуковой организации* имеет смысл только в случае родства этносов. Если же этносы географически, исторически и культурно далеки друг от друга, можно ограничиться лишь констатацией полного различия их звуковых представлений. Около ста лет назад об этом выразительно написала Е.Э. Линёва: «Если протяжную великорусскую песню, основанную на диатонике, с длинными ритмическими периодами и сложной мелодией, сравнить с заклинаниями якута, построенными на своеобразных хроматизмах, с делением тона на 3 или даже на 4 доли, с удивительным дрожанием голоса на двух звуках, напоминающим триллер, в виде припева, то эти два примера кажутся настолько далекими друг от друга, что обобщение правил их строения кажется невозможным» [Линёва 1909, XLIX].

Возникает обоснованный вопрос: если у истоков звука стоят типовые ситуации и один и тот же человеческий голосовой аппарат, если первичные прикладные звуковые сигналы обнаруживают явное сходство у представителей разных рас, то какие причины кардинально расходятся разнонациональных звуковых миров на высоком уровне их системной организации? Вот как обосновывает первичную звуковую общность разных культур Э.Е. Алексеев: «Психологи справедливо ставят вопрос о <...> первичном "эмоционально-акустическом коде", расшифровка которого требует объединенных усилий теории музыки и психиболого-нейробиологической теории мозга, <...> значительно более результативным сегодня является четкое осознание общей социально-исторической обусловленности первоначальных форм ладомелодического мышления <...>. У раннефольклорного пения своя социальная почва» [Алексеев 1986, 7]. Точка зрения автора в целом кажется материалистической. Однако на следующей странице читаем: «Для него (человека раннего этапа общественного развития, – Т.С.) пение – такая же насущная потребность, как и обычная речь, ибо, между прочим, язык песни понятнее духам, общение с которыми столь же повседневно, как и общение с реально существующими соплеменниками» [Алексеев 1986, 8]. Иными словами,

штор указывает на прямую связь пения с формой религиозного сознания народа.

Религиозное чувство русского крестьянина всегда было чрезвычайно искренним, а религиозное сознание – многограновым. Отсюда и кажущаяся противоречивость русской национальной веры. Об этом размышлял о. Павел Флоренский: «Русский крестьянин, наиболее чисто и искренне исповедующий сейчас православие, верит в Бога, Церковь и Таинства, но одновременно с этим он не менее твердо верит в лешего, шишигу, сарайника, заговоры и т.п., и это последнее – такой же непременный элемент его веры, его поведения и мироощущения, как и первое. <...> Православный православен не только в догматах и, может быть, менее всего в них, а в том, что он не ест прежде, чем не послушает раннюю обедню, что в праздник он ест пироги, что, не перекрестив лба, он не сядет за стол, что по субботам он парится в бане, словом, живет в определенном быту, что он сын православной культуры. <...> Не надо думать, что обращающийся к колдунищу испытывает те же чувства, что западные Фаусты, продающие душу черту. Ничуть не бывало: баба, ходившая <...> к колдуну, не чувствует себя согрешившей; она с чистым сердцем будет после этого ставить свечи в церкви и поминать там своих покойников. В ее сознании Церковь и колдун просто разные департаменты, и Церковь, властная спасти ее душу, не может спасти ее от дурного глаза, а колдун, лечащий ее ребенка <...>, не властен исполнить за ее умершего мужа» [Флоренский 1994, 647–656].

Вернемся к проблеме *русской интонации*. Разрабатывая интонационное учение Б.В. Асафева, Ф.А. Рубцов вывел все мелодические формулы народной песенности из трех источников – зова (восхищения), повествовательной речи и плача-причитания [Рубцов 1973]. Из этих трех интонационных формул «плачевая» оказывается наиболее универсальной и выходит за рамки первоначальной смыслинки причита⁶. Так, малотерцовая восходящая попевка лежит в основе троицкой песни «Ну-ка, кумушка» из сборника Н.А. Римского-Корсакова; она же звучит на панихиде со словами «Святый Боже»; на ней строится множество напевов весенне-летнего календарного цикла на Западе России и целые разделы знаменных песнопений (см. об этом: [Успенский 1968, 25 (№ 7), 44, 46 (№ 23), 52 (№ 28)];

⁶ О важности и древности плачевой интонации (называемой ее трихордом *a-h-c*) говорил и К.В. Квитка [Квитка 1971].

с нее начинается Шестая симфония П.И. Чайковского. Примеры можно продолжать. Более того, упомянутая попевка оказывается универсальной для многих христианских народов⁷.

Пути взаимопроникновения народного и литургического достойных специального изучения. Важно то, что вместе они составляют единий интонационный комплекс национальной (в том числе русской) музыки. Об этом очень точно пишет А.Н. Мясоедов: «Фольклорные же истоки гармонии русской музыки <...> находятся в таком тесной связи с древнерусскими, что разделить их часто практически нет никакой возможности, так как с самого начала появления церковного пения на Руси оно испытывало огромное влияние народной песни, как, впрочем, и наоборот» [Мясоедов 1998, 6]. Еще в начале 1980-х гг. А.В. Руднева признавалась: «Невольно напрашивается сравнение (северорусского плача. – Т.С.) с крюковыми распевами старинных песнопений письменной традиции» [Руднева 1983, 148].

В фольклористическом научном обиходе Запад России (особенно Брянская обл.) порой представляется своего рода заповедником языческих обрядов и архаических звуковых форм. Сохранность календарного песенного пласта и диссонантность гетерофонного многоголосия только усиливают наши умозрительные впечатления. Однако постоянное присутствие в брянской песенности характерной «плачево-литургической» попевки косвенно свидетельствует о следах бытования здесь развитой традиции древнерусского пения. И действительно, именно в этих краях первоначально находился один из самых заметных центров русского старообрядчества (ветковско-стародубское согласие).

Взаимовлияние попевочной системы знаменного пения и русской протяжной песни очевидно, хотя изучено пока недостаточно. Не менее важным является и то, что знаменное пение и протяжная песня (в идеале) родственны *истовой манерой пения*, при которой словесный текст произносится непременно четко и с воодушевлением, но не крикливо, в некотором смысле «грезевенно», без всяких попыток чувственного, физиологического воздей-

⁷ К.В. Квитка приводит большое количество примеров из разных традиционных культур, преимущественно славянских (причем учитывает как фольклорные, так и литургические мелодии). Не ставя перед собой специальной задачи классификации материала по конфессиональному признаку, он, тем не менее, приводит образцы, возникшие в условиях христианской цивилизации.



ствия на слушателя⁸. Не случайно знаменный распев и протяжная лирическая песня долгое время были мужскими певческими традициями и не зависели от местных форм обрядности. Обиходный звукоряд, лежащий в основе знаменного пения и часто обнаруживаемый в ладах протяжной песни [Рудисева 1994а], придал русскому народному пению тот особый интервальный порядок, строй, «лад» в широком смысле слова, который был привычен уху любого благочестивого крестьянина и который просвещивает сквозь любые экземельские отступления. Несложно убедиться в этом, послушав пение крещеных инородцев – мордвы или ногайбаков, – у которых не было на слуху многовековой практики знаменного пения. В их пении интервальной упорядоченности значительно меньше.

Русская певческая культура (и народная, и церковная) сложилась – несмотря на реально существующее крестьянское двоеверие – в условиях господства христианского, православного мировоззрения с его трезвенным пониманием соразмерности в человеке духовного, душевного и телесного начал. В пении всегда ценилось весомо произнесенное слово, мастерское «выведение колен», звучность и «летучесть» голоса. Собственно, чувственная сторона звука – вибрато, микроинтонационная красочность зонного интонирования, приемы горлового пения – не получили большого распространения в русской традиции⁹. Чувствен-

⁸ В этом отношении можно отрицательно оценить исполнительский опыт ансамбля Д. Покровского, стремившегося к физиологическому воздействию на аудиторию, в частности, с помощью ускоренных плясовских темпов, форсированной динамики, утирированной артикуляции.

⁹ Взаимовлияние литургического и фольклорного певческого искусства представляет не только интерес, но и немалую сложность в силу того, что любая современная концепция не может быть свободна от изрядной доли гипотетичности. Особую проблему составляет несходность разнотнических церковно-певческих традиций внутри одной конфессии. Например, греческое пение отличается сложной микроинтонационностью, а болгарское – уникальной ладовой структурой, сочетающей в себе признаки обиходного звукоряда и гемиолики; причем и то, и другое отличается от русского знаменного пения (во всяком случае, в той его форме, которую мы знаем по старообрядческому исполнению). Заметим, однако, что подобные отличия, которые выявились, несмотря на тщательное следование сходному богослужебно-певческому канону, свидетельствуют именно о взаимодействиях литургической и фольклорной интонационности (фольклорное пение у названных народов отличается, хотя и не контрастирует так разительно, как пение европейца и, например, жителя Юго-Восточной Азии).

ная, *сонорная* сторона звука и голоса получила развитие и достигла высочайшей степени изощренности в тех традициях, которые развивались в условиях *иных, нехристианских религий*, – тех, в системе которых присутствовали, в частности, практики транса и медитации. Поэтому приведенное нами выше высказывание Е.Э. Линёвой, на первый взгляд кажущееся наивным, в действительности является весьма глубоким: русская протяжная песня и шаманское заклинание контрастны главным образом потому, что произрастают из *разных духовных корней*. Духовный же корень – стержневой для всего ствола цивилизации вместе с ее культурой, нравственностью, правом и прочими составляющими.

За последние десятилетие в отечественной этномузикологии сильно возрос интерес к славянской языческой обрядности и ее звуковой стороне. Показательна тенденция настойчивой замены *религиозных понятий оккультными*. Например, в оглавлении книги О.А. Пашиной встречаются «Магические функции обрядового пения. Магические функции хороводов. Магические функции песен». Столь же легко употребляется понятие «магия» в книге Г.В. Лобковой и во многих статьях, посвященных проблеме звука в традиционной культуре (см. ранее упоминавшиеся сборники [Голос и ритуал 1995; Мир звучащий и молчаний 1999]). Между тем, магия – это не религиозное, а оккультное явление; магия как овладение некоторым тайным знанием с целью воздействия на окружающий мир существовала во все времена, сопутствовала разным религиям, но всегда была уделом немногих. Основные же действия в рамках религии – молитва (в той или иной форме) и жертвоприношение – были всеобщими.

Остатки языческих обрядов, пристально изучаемые сегодня, по-видимому, скорее можно было бы классифицировать как трансформацию древнего обращения к языческим божествам, нежели массовую магию. Приблизительно об этом рассуждал А.Н. Афанасьев, когда характеризовал заклятие или заговор как «могучее, выполненное неотразимой силы воззвание, которому сами боги не в состоянии воспротивиться и отказать. <...> Вешние жены и знахари позднейшей эпохи, утратив непосредственную связь с языческой стариной, всю сущность дела полагают в могуществе чародейного слова и сопутствующих ему обрядов» [Афанасьев 1994, 414]. Современный исследователь народного православия А.А. Панченко, употребляя (хотя и осмотрительно) понятие «магия», определяет ее как «не искусство воздействия, а *искусство диалога* (выде-

лено автором. – Т.С.)» [Панченко 1998, 238]. Думается, неосторожное, совершающее чаще всего по неведению использование оккультных понятий или оккультное толкование того, что в докреационных изданиях называлось «существование», способно увести нас от правильно понимания внутренней жизни русской традиционной культуры, в частности – ее звукового мира. Действительно, если сознание народа было оккультным, как это может показаться при чтении современных этнографических исследований, то совершенно необъяснимо страстное соблюдение постов в крестьянской среде (сохранившееся и по сей день), хождение на богоявление, непременные иконы в избах, вера в силу молитвы подвижников¹⁰.

Шанятия более древнего и более нового в устной культуре условны, историческая привлекательность образцов гипотетична. Однако что-то несет нам вовсе отказаться от интуитивного ощущения отдаленности одного звука и близости другого. Выскажем еще одну гипотезу. Хотим мы того или нет, но десять веков христианства для современных людей, воспитанных, как правило, вне православной традиции, не прошли даром. Все звуковые явления, вращавшиеся христианством, невольно воспринимаются нами как «знакомые», «свои», «известные» и потому как бы исторически близкие. Напротив, звучности, возникшие вне христианской цивилизации, мы склонны воспринимать либо как экзотические, либо как исторически отдаленные, «архаичные», хотя они могут и не быть таковыми. Имеет ли подобное восприятие объективные основания? Как не удивительно, – имеет. «До конца истории могут пройти еще тысячи и тысячи лет, и все-таки наше время все равно – последнее. Оно "последнее" уже две тысячи лет. Самое главное уже произошло. Бог уже стал человеком, и Он не намеревается "развоплощаться". Те, кто собирается презрять "последнее время" христианства в "Новой эпохе", на деле опустятся в маestu "предпоследних", доновозаветных эпох» [Кураев 2001, 138].

Наши представления о культуре, в том числе и народной, складываются – и это неизбеж-

¹⁰ «Трудно не согласиться с М.М. Громыко, который пишет: «Обращение к старцам – монастырским, сибирским, отшельникам, келейникам, служившим на прище, – за советом и молитвенной помощью было одной из существеннейших черт массовой духовной культуры русских. <...> Приходится только удивляться тому, как этнографы, внимательно собирающие по крупицам всё то, что не относилось к практиканнию (при этом в дело годились и единичные случаи), "не замечали" подобных огромных явлений народной жизни» [Громыко 2001, 176].

но – под воздействием целого комплекса представлений гуманистической эпохи. При этом мы лишь время от времени вспоминаем, что гуманистическая культура – это порождение христианской цивилизации, и без ясного осознания этого не может быть адекватного понимания целостной картины русской культуры. Думается, происходящее в наши дни переосмысление многих явлений духовной жизни с точки зрения христианского миропонимания может в значительной мере уточнить и углубить наше знание отечественной культуры, в том числе – ее фольклорного пласта.

Литература

- Алексеев 1986 – Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. М., 1986.
- Афанасьев 1994 – Афанасьев А.Н. Поэтические взоры славян на природу. Т. 1. М., 1994.
- Гилярова 1999 – Гилярова Н.Н. Календарная песенность Пензенского края (к вопросу о взаимодействии песенных культур) // Музыка устной традиции: Мат. междунар. конф. памяти А.В. Рудневой. М., 1999. С. 91–101.
- Гилярова 2004 – Гилярова Н.Н. Музыкально-этнографическая традиция. Стабильное и мобильное // Фольклор: Современность и традиция. Мат. 3-й междунар. конф. памяти А.В. Рудневой. М., 2004 (в печати).
- Гиппиус 1982 – Гиппиус Е.В. Об ареальном исследовании русской народной вокальной музыки в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. М., 1982. С. 5–13.
- Голос и ритуал 1995 – Голос и ритуал: Мат. конф. Май 1995 г. / Фольк. комиссия Союза композиторов России. ГИИ. М., 1995.
- Гошовский 1971 – Гошовский В.Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971.
- Громыко 2001 – Громыко М.М. Жизнеописания подвижников благочестия Рязанского края как этнографический источник // Православие и традиционная народная культура Рязанской области. Рязань, 2001. С. 171–181. (Рязан. этногр. вестн.; № 29).
- Загоровский 1969 – Загоровский В.П. Белгородская чешта. Воронеж, 1969.
- Квитка 1971 – Квитка К.В. Первобытные звукоряды // Квитка К.В. Избранные труды. Т. 1. М., 1971. С. 215–274.
- Кураев 2001 – Кураев А., диакон. Дары и анафемы. М., 2001.
- Линёва 1909 – Линёва Е.Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 2. СПб., 1909.
- Лобанов 1999 – Лобанов М. Лесные кличи. СПб., 1999.
- Лобкова 2000 – Лобкова Г.В. Древности псковской земли. Жатвенная обрядность. СПб., 2000.
- Мир звучащий и молчащий 1999 – Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999.
- Морозов 2004 – Морозов И.А. Семиотический анализ ситуаций звукопорождения в русской тради-

ции // Фольклор: Современность и традиция. Мат. 3-й междунар. конф. памяти А.В. Рудневой. М., 2004 (в печати).

Морозов, Старостина 2003 – Морозов И.А., Старостина Т.А. Ситуативные факторы порождения фольклорного текста // Актуальные проблемы полевой фольклористики. Вып. 2. М., 2003. С. 12–26.

Мясоедов 1998 – Мясоедов А.Н. О гармонии русской музыки (Корни национальной специфики). М., 1998.

Панченко 1998 – Панченко А.А. Исследования в области народного православия. Деревенские святыни Северо-Запада России. СПб., 1998.

Парадовская 2004 – Парадовская Г. Приготовление пива: интонационный код обряда // Фольклор: Современность и традиция. Мат. 3-й междунар. конф. памяти А.В. Рудневой. М., 2004 (в печати).

Пашнина 1998 – Пашнина О.А. Календарно-песенный цикл у восточных славян. М., 1998.

Рубцов 1973 – Рубцов Ф.А. Основы ладового строения русских народных песен // Рубцов Ф.А. Статьи по музыкальному фольклору. М.; Л., 1973. С. 8–81.

Руднева 1978 – Руднева А.В. О стилевых особенностях и жанровых признаках песни «Эхо сердце» // Музикальная фольклористика. Вып. 2. М., 1978. С. 6–29.

Руднева 1983 – Руднева А.В. О двух вариантах плача «Пора встать ото сна беспечального» // Памяти К.В. Квитки. М., 1983. С. 138–148.

Руднева 1994 – Руднева А.В. Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора. М., 1994.

Руднева 1994а – Руднева А.В. Обиходный лад в русской народной песне // Руднева А.В. Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора. М., 1994. С. 138–157.

Руднева 1994б – Руднева А.В. О жанрово-стилистическом анализе русских народных песен // Руднева А.В. Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора. М., 1994. С. 166–189.

Савельева 1988 – Савельева Н.М. Народные песни русско-белорусско-украинского пограничья: Дис. ... канд. искусствовед. М., 1988.

Сокальский 1888 – Сокальский П.П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличие ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888.

Старостина 2002 – Старостина Т.А. Разновидности русской народной натуральной ладовости // Ю.Н. Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 92–102.

Успенский 1968 – Успенский Н.Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1968.

Флоренский 1994 – о. Павел Флоренский. Православие // Павел Флоренский, священник. Соч. в 4 т. Т. 1. М., 1994. С. 638–662.

Хим Сопхи 1997 – Хим Сопхи. К проблеме звука в кхмерской музыке. М., 1997.

Щуров 1987 – Щуров В.М. Южнорусская песенная традиция. М., 1987.

H.M. САВЕЛЬЕВА

МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ В ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ МОЛОКАН

«...Исполняйтесь Духом, глаголю-
ще себе во псалмах и пении и песнях
духовных, воспевающе и поюще в серд-
цах ваших Господеви» (Еф. 5, 18–19).

Еще недавно духовное творчество сектантов считалось в отечественной науке «закрытой» темой, и хотя изучение его проводилось, собранные материалы оставались, как правило, в архивах. Ныне мы открываем еще одну малоизвестную страницу русской музыкальной культуры – духовную традицию молокан, с ее сложной историей, особыми условиями существования и уникальной системой песнопений, обладающей высокими художественными и эстетическими достоинствами¹.

Молоканство – русское религиозное движение, которое первоначально существовало в рамках духоборческого, а затем, во второй половине XVIII в., выделилось из него. По одной из версий «название молоканства усвоено секте еще в 1765 г. тамбовской консисторией на том основании, что сектанты в пост едят молоко. Сами сектанты называют себя "духовными христианами", а усвоенное им название "молокане" объясняют тем, что содержимое ими учения есть то "словесное молоко", о котором говорится в Св. Писании (1 Кор. 3, 2; Евр. 5, 12; 1 Пет. 2, 2 и др.)» [Энциклопедический словарь 1896, 644]. В связи с переселением молокан в начале XIX в. на р. Молочные Воды появилась еще одна версия названия секты – топонимическая.

Духоборчество, а следом за ним и молоканство явились выражением социального протеста, принявшего религиозные формы. Это движение началось еще до раскола, а после него шло параллельно со старообрядчеством и расценивалось правительством как одно из наиболее опасных его проявлений.

¹ Эта статья продолжает серию публикаций о музыкальной культуре молокан. В них на примерах, относящихся к разным региональным традициям и разным социальным слоям исполнителей, устанавливаются принципы формообразования в песнопениях, связи с народной традицией и яркие отличия от нее [Савельева 1999; 2002; 2004].