

Музыкальный стиль мамонских свадебных песен.

Свадебные песни верхнемамонского района Воронежской области в художественном отношении представляют собой удивительный - сложный и красочный – мир возвышенных поэтических образов и проникновенных мелодий. За лаконичностью и скромностью полузабытых напевов скрываются семантически богатые тексты, как на музыкальном, так и на вербальном уровнях. Красота-целесообразность таких текстов не может открыться случайному наблюдателю, поверхностному слушателю, не знакомому с языком народных символов и знаков в традиционной народной песне.

В представленных мамонских свадебных песнях ярко проявились черты, характерные для южнорусской традиции и свадьбы в целом, воронежско-белгородского стиля в частности, а так же яркие признаки обособленной локальной очаговой традиции, поскольку мамонские села как бы «зажаты» районами с украинским населением¹.

Основным материалом, с которым сравниваются мамонские песни и который остается за пределами читательской доступности, служат сотни записей и расшифровок народных песен юга России, выполненных на факультете музыкальной фольклористики Воронежской государственной академии искусств.

Прежде, чем перейти к анализу конкретного мамонского материала, остановимся на некоторых общих вопросах, касающихся вообще всего русского свадебного фольклора, а так же на актуальных проблемах типологии свадебных песен.

Свадебные песни в системе обряда являются важнейшим компонентом, одним из главных инструментов для совершения магического акта перехода молодых людей в другую половозрастную группу, а невесты – в другой род. Они несут в себе важнейшую информацию о сущности обряда, о назначении тех или иных обрядовых действий и их последовательности, они создают особое предписанное обрядом эмоциональное состояние, атмосферу священнодействия, создают особую драматургию переживаний для осознания исключительной важности происходящего обряда.

В системе жанров фольклора свадебные песни образуют отдельный обрядовый цикл, поскольку не исполняются вне обряда, за исключением некоторых величальных, застольных, и отдельных лирических песен, имеющих вторичную приуроченность к свадебному обряду. Такая обособленность вызвана не только их обрядовой функцией, но и конкретной семантикой вербального и музыкального содержания, не позволяющих использовать песни, предназначенные для ритуала и призванных маркировать сакральное время и пространство в ситуациях обыденных (профанных).

Свадебные песни являются важнейшим источником для изучения обрядовых параллельных кодов: музыкального, акционального, вербального, темпорального, локативного, персонального.² Интереснейшие исследования музыкально-поэтического кода в свадебном ритуале были сделаны Б.Б. Ефименковой, которая доказала, что «структура музыкально-поэтического ряда вскрывает доминантные тенденции обряда, усиливает или ослабляет его разные семантические планы и тем способствует выявлению инварианта ритуала. Она во

¹ Сысоева Г.Я. Локальные стили в южнорусской традиции // Духовное наследие русской национальной культуры. Тезисы и доклады 2 региональной научно-практической конференции – Курск, 1998, с.8-13.

² См. Байбурун А. Коды обряда и их взаимодействие // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды. Тезисы Всероссийской научно-практической конференции в 2-х ч., ч.1 – М., 1988.

многим определяет тип ритуала, и сама определяется им».³ Именно Б. Б. Ефименкова первая описала 2 основных типа свадьбы: *свадьба-похороны* на севере и *свадьба-веселье* на юге.

Классификация и типология свадебных песен вскрывает различные проявления изоморфизма: сходства, подобия, тождества и т.п. Одни признаки типологической общности являются жанрообразующими, другие помогают выявить типологию ритмов, форм, напевов вне их жанровой принадлежности. Соотношение главных и периферийных признаков в свадебных песнях порождает свою типологию в систематике содержательных и структурных элементов и в сильнейшей степени зависит от территориальных факторов (на субэтническом, региональном и локальном уровнях).

Областью различий в свадебных песенных циклах на субэтническом уровне (северорусском и южнорусском) являются удельный вес центральных и периферийных жанров в общем наборе свадебного фольклора, номенклатура песен, сюжеты и образы, функции и значения внутри обрядовых действий, ритмические формы, типы напевов, способы исполнения. Наиболее существенным дифференцирующим признаком становится жанровая доминанта: основной жанр свадебного фольклора на севере - причет и причетная песня, на юге – это лирическая песня, частая или умеренно медленная с любовным или семейно-бытовым текстом.

На уровне региона, понимаемом здесь как крупная территория, охватывающая несколько областей, в свадебных песнях проявляется типологическая общность в ритуальной закреплённости, в образно-поэтической сфере, а в музыкальной стилистике наибольшая общность проявляется, прежде всего, на уровне ритмической организации фольклорных текстов. Подробная методика ритмического анализа разработана Б.Б.Ефименковой⁴, в дальнейшем в работе используется ею предложенная терминология и основные методологические принципы.

Как показывают собственные исследования, важным признаком в типологии свадебных песенных традиций выступает не просто тип ритмического периода, но его доминирующий конкретный вариант. Например, в южнорусской традиции широко распространен тип свадебной песни с алилешным припевом и со стихом 4+4+3, но в разных песенных традициях он выполняет различную функцию: в воронежско-белгородском пограничье он является символом песенной речи общины невесты, а в Курской области – отличительным музыкальным знаком вообще свадебной обрядовой песни.

Локальные традиции в пределах одного региона сильнее всего обособляются в свадебном репертуаре музыкально-интонационной лексикой при общей ритмической конструкции в текстах с общим сюжетом⁵. Доказательным примером может служить сравнение нескольких вариантов свадебной песни *Затрубили трубушки*, записанных в воронежско-белгородском пограничье: при почти дословном совпадении поэтического текста они имеют общий ритмический инвариант и разные мелодические напевы. При этом различаются даже ладовые модели, и не только в территориально удаленных селах (Верхний Мамон Воронежской области – Иловка Алексеевского района Белгородской области), но и в густом кусте близко расположенных сел (Иловка – Подсерднее – Афанасьевка).

³ Ефименкова ББ. К типологии свадебных ритуалов восточных славян //Музыка русской свадьбы (проблемы регионального исследования): Тезисы докладов научно-практической конференции в г. Смоленске. – М.,1987.

⁴ Ефименкова Б.Б. Ритмика русских традиционных песен. - М.,1993.

⁵ При анализе в качестве методологической основы были избраны принципы, изложенные в статье: Енговатова М.А., Ефименкова Б.Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований //Звуковысотное строение народных мелодий (принципы анализа). Материалы научно-практической этномузыкологической конференции. – М.,1991,с.49-88.

Единой всеми признанной жанровой классификации свадебного фольклора до настоящего времени нет по известным причинам: в свадебных песнях как объекте исследования выделяются различные предметы изучения по направлениям (этнографическое, филологическое, лингвистическое, музыковедческое). Достигнутые при таком раздельном изучении выводы вступают между собой в некоторые противоречия при сведении их в систему. «Целое, объект как системное образование характеризуется не просто набором элементов, но и определенными правилами их взаимодействия, что требует выявления реляционных (системоприобретенных) свойств этих элементов»⁶. Коснемся основных несоответствий, возникающих при изучении компонентов свадебного фольклора как независимых сущностей.

Среди исследований, посвященных образно-тематическому содержанию свадебных песен, особенностям поэтики, художественным формам и их функциональной значимости, выделяются своей основательностью работы Ю.Г. Круглова⁷ и являются обязательными для изучения при вузовской подготовке фольклористов. Ю.Г. Круглов суммировал научные наблюдения многих фольклористов и предложил свою жанровую классификацию свадебного фольклора и концепцию функций обрядовых действий. Он разделил все обряды на магические, юридически-бытовые и ритуально-игровые. «К магическим относятся такие обрядовые действия, смысл которых заключается в том, чтобы заставить якобы существующие сверхъестественные силы служить человеку или помочь ему защититься от них. Это так называемая продуцирующая и профилактическая магия. Юридически-бытовые обряды – это такие обряды, которые совершались на свадьбе с целью соблюсти определенные экономические или юридические обычаи между двумя сторонами, вступающими в брачный контракт. В отличие от первых двух типов, ритуально-игровые обряды не выполняли в быту утилитарной функции, а удовлетворяли определенные эстетические запросы участников свадьбы»⁸.

В зависимости от взаимосвязи с обрядом – «сочинительной» или «соподчинительной» (термины взяты Ю. Кругловым из лингвистики) – в свадебном фольклоре все произведения исследователь разделяет на собственно обрядовые и лирические. К собственно обрядовому фольклору автор относит жанры величальной песни, корильной песни, причитания и приговоры (последние к музыкальному фольклору не относятся). Все остальные песни, призванные выразить обрядовое чувство и отношение участников свадьбы к происходящим событиям, Ю. Круглов относит к жанру лирической песни.

Такая классификация логична в филологической фольклористике, но если рассматривать свадебные тексты в системе музыкальной этнографии, возникает все же ряд вопросов и возражений. Разве не может обряд (обрядовое действие, песня и т.п.) быть полифункциональным? Элементы магии мы встречаем во многих юридически-бытовых обрядах практически повсеместно. Иначе, почему в мамонском районе, как и повсюду, при сватовстве не переходят матицу, зачем заглядывают в печь при осмотре женихова подворья? И обряд повивания невесты вряд ли правильно рассматривать только лишь как юридически-бытовой акт. Нередко в обрядах невозможно даже выделить функциональную доминанту, поскольку некоторые ритуальные функции не обладают стабильностью: в различных се-

⁶ Пашина О.А. Структурно-типологические исследования в советской музыкальной фольклористике //Музыкальная фольклористика: проблемы истории и методологии. – М.,1990,с.101-102.

⁷ Круглов Ю.Г. Русские свадебные песни. Учебное пособие для пединститутов М.,1978; его же: к вопросу о классификации русского свадебного фольклора //Русский фольклор. Вопросы теории русского фольклора. – Л.,1977.Вып.19.,с.167-177.

⁸ Круглов Ю.Г. Русские свадебные песни. Учебное пособие для пединститутов М.,1978.,с.6.

лах, в различных ситуациях и различных временных отрезках они могут быть и центральными, и периферийными

Непонятен термин «ритуально-игровые обряды». Конечно, во многих случаях магия обрядовых действий слаба, и потому традиционный свадебный обряд (особенно на юге России) зрелищно скорее напоминает импровизированный игровой спектакль, чем освященный веками ритуал. Но и любой обряд включает в себя игровые элементы: распределение ролей, строгое следование предписанному сценарию, обозначение конечной цели и т.п. По поводу генетической взаимосвязи игры и ритуала существует множество теорий - от признания обрядового происхождения игры, начиная с работ А.Н. Веселовского⁹ до гипотезы А.К. Байбурина, считавшего, что «скорее игра предшествует ритуалу как имитация событий, которые затем могут приобрести сакральный смысл».¹⁰

Экспедиционные наблюдения убеждают нас в том, что магические представления не стираются из коллективной народной памяти полностью и присутствуют при совершении практически любого обрядового действия. В некоторых случаях такие представления основываются не только на архаичных верованиях, но и имеют новейшую мифопоэтическую основу. Возникшие таким образом обычаи имеют узколокальное распространение. Показательным примером в мамонской свадьбе, например, является обычай, когда теща одаривает зятя платочком и при этом верит, что она вручает зятю материальное воплощение ответственности за судьбу дочери. Какую же функцию выполняет этот обряд: магическую, юридически-бытовую или ритуально-игровую? Очевидно, что в этом случае (как и во всех остальных) обряд обладает полифункциональным синкретизмом.

Вторая группа вопросов по поводу классификации свадебных песен Ю.Круглова связана с разделением свадебного фольклора на собственно обрядовый (величальные, корильные песни, причитания) и лирический.

Для музыканта, воспринимающего свадебные песни только в форме распетого теста, непонятно, как могут относиться к одному - лирическому - жанру совершенно разные по характеру песни: быстрая, веселая, сопровождающаяся пляской и медленная, печальная, слушая которую все присутствующие плачут? Различия в характере исполнения обусловлены различием их функций и выражаются вполне определенно на уровне структуры музыкального и поэтического текстов.

С другой стороны, почему нельзя отнести к собственно обрядовым текстам мамонскую свадебную песню, исполняющуюся у дома жениха при встрече молодых, а значит - имеющую точечную закреплённость в обряде? Лирическое чувство-отношение здесь не проявляется, лишь констатируется действие-движение и действие - перемена внутрисемейного уклада.

*Ой, matka-соколка,
Ой, matka-соколка, глян-ка у вакошка.
Твой сын сокол едя,
Твой сын сокол едя-везе саколушку...*

Таких обрядовых песен в публикациях народных текстов практически не встречается. Вероятно, такие небольшие припевки на простейший напев, не сообщались информаторами во время сеансов записи, поскольку и песнями-то не считались.

Зато некоторые обрядовые песни нельзя противопоставить лирическим. Например, величальные песни, а причитания - в особенности - могут соперничать со многими лириче-

⁹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. - Л., 1940.

¹⁰ Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. - С-П., 1993., с.22.

скими текстами по исключительной насыщенности обрядовыми чувствами высокой степени самовыражения.

Таким образом, жанровая классификация свадебного фольклора, предложенная Ю. Кругловым, не может быть принята музыкальной этнографией, и требует дополнений.

Исследования только лишь музыкальной стилистики свадебных песен так же не могут выявить законов функционирования музыкальной лексики в системе обряда. Фольклористами-музыковедами еще в прошлом веке было подмечено, что в каждой локальной традиции существуют несколько типовых напевов,¹¹ которые обслуживают основные моменты свадебного обряда. В конце 20-х годов XX века Е.В. Гиппиус и З.В. Эвальд для обозначения таких типовых мелодий ввели в музыкальную фольклористику термин «напев-формула». Попытку систематизации свадебных напевов-формул на современном материале русского Севера и Северо-запада предприняла С.В. Пьянкова,¹² правда, не на уровне жанра, а на уровне музыкальной интонации. Основываясь на образно-ассоциативном чувственном восприятии интонационного содержания свадебных песен, она выделила 3 типа напевов-формул, которые назвала праздничными, драматическими и промежуточными. За пределами исследования остались такие важные проблемы, как обусловленность напевов ритуальными функциями и содержательной частью обряда, что не позволило автору сделать выводы о семантике музыкального кода в описываемой традиции, а так же не объясняют зависимость типа интонации от жанровой принадлежности.

Свадебные песни южной России изучены слабо. Причиной тому – недостаточное количество публикаций аутентичного фольклора, к тому же свадебные песни в них нигде не представлены циклом так, чтобы можно было сделать выводы об их драматургической роли в обряде, сделать сравнительный музыкально-стилистический разбор. Крупным знатоком южнорусской традиции предстает в своих работах В.М. Щуров¹³. В отношении свадебных песен он ограничивается их перечислением и кратким описанием свадебного обряда в восточных, так называемых «воронежских» районах Белгородской области (поскольку они до 1954 года входили в состав Воронежской области).

Щуров считает свадебные песни единым жанром, различая их внутри по приуроченности к определенным обрядовым действиям. «Внутривидовой является систематизация свадебных песен в зависимости от их места в обряде. Различаются песни «каравайные» (при выпечке обрядового каравая), «пропоишные» (на смотринах), «девишные» (на дивичнике), «повивальные» (когда невесте расплетают косу), величальные (когда подруги величают молодых и гостей). Особые песни исполняются при проводах невесты в баню, ее отъезде к венцу. Есть специальные «горюшные» песни, адресованные невесте-сироте. Отличаются одна от другой даже те песни, которые предназначены для исполнения в один определенный момент обряда. Например, разное настроение у величальных холостому, женатому, вдовцу, вдове. Отдельную подгруппу составляют корительные шуточные величания.»¹⁴

Кажется, что такое детальное разделение песен позволит раскрыть сущность функции музыкальной формы в ритуале и выявить жанровые разновидности свадебных песен. Сам Щуров не вел исследования в этом направлении. Попытка построить на его наблюдении гипотезу и проверить её, привела к тому, что и на функциональном уровне обнаруживаются несоответствия функции и жанра. Например, из достаточно большого экспедиционного

¹¹ См.: Якименко Т.Е. О предвосхищении идеи типовых напевов общей функции в статье Н.А. Янчука 1886 года // Народная музыка: история и типология. – Л., 1989.

¹² Пьянкова С.В. Напевы-формулы русской свадьбы // Славянский музыкальный фольклор. – М., 1972.

¹³ Щуров В.М. Южнорусская песенная традиция. – М., 1987; Щуров В.М. Песни Усердской стороны. – М., 1995.

¹⁴ Щуров В.М. Стилистические основы русской народной музыки, с.35. – М., 1998

фольклорного материала по южной России следует, что во время обряда повивания исполняются одна за другой две *повивальные песни* (так их нередко называют в народе, так называет их и Щуров). Это медленная распевная - *Затрубили трубушки* и частая под пляску *Вот так мы повили*. Их никак нельзя отнести к одной жанровой разновидности, настолько они ярко контрастны по музыкальной стилистике. Не смотря на то, что обе песни обслуживают один обряд (одевание женского головного убора), они выполняют различные ритуальные функции: первая песня – оплакивание, вторая – торжество, величание. В связи с этим становится понятным, что при определении жанра следует учитывать и функции музыкальных интонаций, о которых писала С. Пьянкова.

С другой стороны, мы знаем множество примеров, когда одна и та же песня в разных селах может изменить свое место в обряде в связи с неизбежной вариативностью свадебного сценария, но это не означает, что она переходит при этом в другую жанровую подгруппу.

Итак, предлагаемая ниже классификация свадебных песен, опираясь на бесспорные научные выводы многих фольклористов, но исключая те положения, которые вызывают сомнения, представляет собой собственную попытку определения жанров музыкальной этнографии в свадебном фольклоре, а мамонские песни служат прекрасным материалом и для исследования, и для иллюстрации своей гипотезы.

Жанровые атрибуты свадебных песен выявляем в трех группах признаков: на уровне содержания, ритуальных функций и в структуре фольклорных текстов в соответствии с утверждением Е.В. Гиппиуса, что жанр – это типизация структуры под воздействием функции и содержания. «Жанр ... может быть определен как воплощение функции в типах напевов и формах интонирования и типах взаимосвязанных с ними поэтических текстов, то есть: выражение функции во взаимосвязи мелодических и поэтических структур»¹⁵.

Главные жанрообразующие признаки или жанровые атрибуты – это генетические свойства фольклорного текста, проявляющиеся в любых региональных и узколокальных вариантах, сохраняющиеся при любых стилистических и эволюционных трансформациях. Периферийные жанровые атрибуты – это мобильная, изменяющаяся категория признаков. Они зависят от местной музыкальной лексики, от влияния других жанров и стилей, от меняющихся художественных идеалов и многих факторов немusикального характера (например, от возраста исполнителя).

Суммируем в специальной таблице результаты исследования структуры фольклорных текстов в зависимости от их обрядовой функции и поэтического содержания¹⁶. Приведенная таблица относится к южнорусской системе свадебного песенного фольклора. Исключения составляют две последние строки, характеризующие малораспространенный в южнорусской традиции жанр причети (плача), и совсем не встречающийся жанр причетной песни. В других региональных системах в наборе жанровых признаков их иерархия (доминирующие – периферийные) может быть иной.¹⁷ Об этом писал Е.В. Гиппиус: «В различных системах, к числу которых относятся и доступные опытному познанию местные стили, и многообразные их сочетания на более высоком иерархическом уровне в более

¹⁵ Гиппиус Е.В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное музыкальное искусство и современность (Вопросы типологии). – М., 1982, с.8.

¹⁶ При разработке таблицы анализировались новые нотные публикации 90-х годов, собственный экспедиционный материал, расшифровки Кабинета народной музыки Воронежской государственной академии искусств.

¹⁷ Например, в южнорусской традиции не фиксируется жанр причетной песни, отличающийся от причитаний конкретной мелодикой, более устойчивой формой, поскольку реализуется в групповом согласованном исполнении.

крупных географических ареалах, и искомые недоступные опытному познанию общенациональные и межнациональные стили, - различны не только составы компонентов и их отношений, но и централизующие признаки, определяющие систему как таковую».¹⁸

ТАБЛИЦА 1. ЖАНРОВЫЕ ПРИЗНАКИ В ЮЖНОРУССКОМ СВАДЕБНОМ ФОЛЬКЛОРЕ.

Жанр	Функция обрядовая	Функция вербально-го текста	Способ исполнения	Жанровые признаки в структуре
Прощальные песни подруг невесты	Прощание с невестой на девичнике и утром свадебного дня	Выражение жалости к невесте	Групповое исполнение, Медленный темп, Распевность текста.	Цезурированные формы стиха, элементы вторичности ритмической формы, Расширение амбитуса до 5-6 звуков, конкретная мелодика Многоголосие.
Величальные	Магическая: изображение желаемого как действительно-го	Возвышение личности	Групповое исполнение Умеренный или быстрый темп Малораспевность	Цезурированные формы стиха, Качества временника в РП, Наличие рефрена, Конкретная мелодика, Многоголосие
Корильные	Комическое изображение персонажей «чужого» рода	Обозначение персонажа <i>чужого</i> рода путем принижения его личности	Групповое исполнение Умеренно-быстрый или быстрый темп, Малораспевность текста	Цезурированные формы стиха с формулой 6+6, Цезурированный тип РП с переритмизацией ритмоформул, Повторы слоговых групп, Диатонические звукоряды в объеме квинты, Формульность напевов, Многоголосие
Свадебные обрядовые	Регламентация обряда, Пространственно-временная прикрепленность	Комментирование действия, Выражение обрядового чувства	Групповое исполнение, Умеренный темп, Малораспевность текста	Цезурированные формы стиха, тип РП – цезурированный 3-х составной (реже 2-х составной), Повторы слоговых групп, Возможен алилешный рефрен, Диатонические и ангемитонные звукоряды в объеме 3,4,5, Формульность напевов, Многоголосие
Свадебные внеобрядовые	Развлекательно-игровая, Условная закреплённость за обрядовыми действиями.	Семейно-бытовая, любовная тематика	Групповое исполнение Умеренно-быстрый или быстрый темп, Малораспевность текста	Цезурированные формы стиха, Тип РП - цезурированный дважды повторенный временник, Возможен рефрен Конкретная мелодика, Многоголосие.
Причитания	Плач в момент необратимых перемен	Выражение горя	Сольный жанр или несогласованное групповое исполнение, темп зависит от эмоционального состояния исполнителя, Малораспевность текста	Тонический стих, Сегментированный тип РП, подвижные границы формы (спонтанность), Узкообъемный амбитус, Олиготонные звукоряды Высокий порог импровизационности мелодических формул

¹⁸ Гиппиус Е.В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики, с. 36 – Л., 1980.

Примечание. Жанр, не встречающийся в южнорусской традиции.				
Причетная песня	Плач в момент необратимых перемен	Выражение горя	Согласованное групповое исполнение, умеренный темп, Малораспевность текста.	Тонический стих, Сегментированный тип РП, устойчивые границы формы, Расширение узкообъемного амбигуса до 4-5 звуков, Конкретная мелодика, Многоголосие.

Представленные в сборнике примеры свадебного фольклора относятся к следующим жанрам музыкальной этнографии:

Свадебные прощальные песни невесты- №№ 17, 18, 21.

Свадебные величальные- №№ 11, 41, 42-56.

Свадебные корильные-№№ 33.

Свадебные обрядовые- №№ 10, 13, 14,15, 22-32, 34-36, 38, 39

Свадебные внеобрядовые-№№ 1-3, 5-9, 30, 37, 40.

Свадебные причитания – №№ 19, 20.

Свадебные причетные песни – не встречаются

Комментируя выше приведенную таблицу, отметим следующее.

1. Ряд не обозначенных в таблице признаков относится ко всем жанрам поющего свадебного фольклора. Например, сюжеты и их композиция (некоторые текстовые блоки переходят из песни в песню), фольклорная картина мира, ее образы и символы¹⁹. Именно по фольклорной картине мира мы безошибочно определяем свадебную принадлежность текста. В этом смысле действительно можно согласиться со Щуровым: свадебные песни можно рассматривать как единый жанр (понимая термин *жанр* широко, то есть как группу текстов с единой образно-идейной организацией).

Большинство мамонских свадебных сюжетов являются типичными для южнорусской традиции. Наиболее распространенные: *Зиму-лето сосенушка зелена была, Ты, река ли моя, речушка, Тепла вода у колодезю стояла* и др. Однако, при сравнении со свадебным репертуаром ближайших песенных стилей – воронежско-белгородского пограничья, центрально-воронежской зоны – совпадений в номенклатуре песен обнаруживается немного, а вот образы фольклорной картины мира очень характерны и обязательны для всех жанров свадебного фольклора. Это *вода* - символ неумолимо текущего времени и *сад* – символ человеческой жизни. Предстоящее супружество воспринимается со спокойной мудростью как неизбежность, в которой больше радости, чем грусти; песня убеждает, что жених и невеста предназначены друг для друга самой судьбою. Широко распространенные на юге песни, рисующие картину знакомства жениха и невесты у воды (колодца, реки) фиксируются и в Мамоне: *Марьюшка водунося – коромысельцы гнутя; Тепла вода у колодезю стояла; Вы колодези, колодези; Уж вы, садики, садики*.

Образ реки трактуется обычно трагически, поскольку ассоциируется с переправой – символическим знаком предстоящего перехода девушки в семью будущего мужа. Повсеместно *Реку* поют сироте, что усиливает ее трагическое звучание, тем более что невеста должна в этот момент причитать или плакать. В мамонской свадьбе существует не только такой вариант, но и несиротская *Река (медовая)*, и величальная девушкам *Речка-речушка*.

¹⁹ Исследованию поэтической символики, в том числе, свадебной, посвящены работы: Потенба А.А. Слово и миф. - М.,1989, Пропп В.Я. Поэтика Фольклора. – М.,1999, Хроленко Т.А. Семантика фольклорного слова. – Воронеж, 1992, Круглов Ю.Г. Русские свадебные песни. Учебное пособие для пединститутов М.,1978

Образ сада зеленого, олицетворяющего пору молодости, как правило, встречается в пропойных песнях: *Уж вы, садики, садики; Ой вы, садья, мои садья, виноградья; Ой, что у нас во садике шумело.*

В текстах мы находим и обязательные символические замещения образа невесты образом птицы: *перепелушкой, утушкой*; молодухи – *голубкой, соколушкой*; замещением же-ниха выступает *голубь, лебедь*²⁰.

2. Жанровые признаки в поэтическом содержании следует искать не только в образах, но и в конкретной функции того или иного вербального текста (см. выше в таблице), в их структуре.

Значимым жанровым атрибутом в некоторых случаях становится тип стихосложения, например, для причитаний или плача он всегда будет только тоническим с ударением в стихе на третьем слоге от начала и третьем слоге от конца:

Ды сажусь я за дубовый стол,

Ды зальюся горючей слезой...

Структура стиха является доминирующим признаком для жанра свадебных обрядовых песен: для них характерен силлабический стих, но всегда состоящий из 3-х слоговых групп (разных или с повторением одной из двух):

Зиму-лето сосенушка зелена,

Ой, лели, алилей лели, зелена ...

(перед посадом).

Да наехали, да наехали полон двор бояр,

Да наехали, да наехали, полон двор бояр ... ²¹

(приезд женихова поезда за невестой)

Обрядовые песни с 2-составными силлабическими стихами, как правило, несут в себе признаки других жанров. Например, исполняющаяся на девичнике песня несет в себе признаки хороводного жанра, поскольку сопровождает шествие по селу подруг к дому невесты:

Вы куры, куры, ранни кочеты,

О ладо, ладо, о ладонь моё...

Такая же форма стиха (то есть состоящая не из трех, а двух слоговых групп) используется в обрядовой песне *Да ходила козушка по росе*. Но здесь мы выявляем влияние уже другого жанра- прощальной песни, Это обнаруживается в стихосложении: силлабический стих с формулой стиха 7+3 несет в себе и признаки тоничности (первая слоговая группа воспринимается как тонический стих с формулой 2.1.2.).

3. Важные жанровые признаки содержит в себе музыкальная стилистика песен.

По типу распетости текста четко выделяются прощальные песни: в них есть элементы вторичной ритмической композиции: большие внутрислоговые распевы, вставки, остановки и словообрывы на акцентных слогах. Примером может служить опубликованная в сборнике песня *Перепелка наша, перепелушка*.

Ритмика песен остальных жанров в сильнейшей степени зависит от стихосложения. Например, как уже отмечалось выше, для обрядовых песен характерны 3-х составной силлабический стих и соответственно строение ритмического периода из трех ритмоформул. Именно этим обрядовые песни отличаются от очень похожих по мелодическому строе-

²⁰ Сравните: в воронежско-белгородском пограничье – жениха чаще сравнивают с конем, невесту с кукушечкой, в центрально-воронежской зоне – с лебедушкой.

²¹ Ефименкова Б.Б. в работе «Ритмика...» считает, что в подобных примерах за счет повтора образуется два разномасштабных ритмических периода: 1 -с одной ритмоформулой, 2 – с двумя. Вряд ли это верно. Многочисленные примеры по свадебному фольклору доказывают их слияние в один период средствами мелодики.

нию, темпу, фактуре, алилешному припеву хороводных песен, имеющих в ритмическом периоде всегда только две ритмоформулы.

Жанровым признаком обрядовой песни является формульность напевов (их всегда несколько в традиционной свадьбе), такие напевы фольклористы чаще называют политекстовыми. В мамонской свадьбе их 4. Тексты на один напев близки по обрядовой функции, а на уровне музыкального кода играют роль знака-символа.

ТАБЛИЦА № 2. ТИПОВЫЕ НАПЕВЫ.

Типовой напев №	Номенклатура текстов	Формула стиха	Семантика напева
1	Теща зятя доря* ²² Ой, матка-соколка* Вот так мы повили*	6+6+6 6+6+6 6+6+6	Символ общины жениха
2	Вьюн на воде* Во полюшке, во пашенке* Да брошу ключи* Да наехали полон двор бояр* Зиму-лето сосенушка зелена* Тепла вода у колодезю стояла	4+4+5 4+4+5 5+5+5 5+5+5 4+4+3(+3+3) 4+4+3	Музыкальный язык общины невесты
3	Вы куры, куры, ранни кочеты Да ходила козушка по росе	5+5 5+3	Музыкальный символ невесты
4	Нагнулася к нам яблонька на двор* Вы колодези, колодези*	(7-11)+(7+11) (7-9) +(7-9)	Величание супругов

Вероятно, при большей сохранности свадебного репертуара можно было бы вывить больше типовых напевов среди песен обрядового жанра. На формульный напев исполняются и свадебные плачи. Некоторые тексты величальных песен также могут использовать общий напев для обозначения-обыгрывания очень близких или схожих свадебных персонажей. Например, жениха и дружку как его заместителя подруги невесты всегда обыгрывают на –один напев. Здесь это: Вьюн на воде и Ох, не бушуй, ты буен ветер.

Песни свадебные внеобрядовые, прощальные, и большинство величальных обладают конкретной индивидуальной мелодикой, хотя и используют типовые попевки из местной музыкальной лексики.

Итак, мы обозначили основные жанровые признаки свадебных песен. Однако помимо этих стабильных признаков можно выявить и другие признаки и качества, сущность которых не так очевидна. Содержание, функция и структура в фольклорных текстах вступают в типологические отношения, которые реализуются на музыкальном уровне в определенные

²² Отмеченные звездочкой тексты приводятся не полной стиховой строкой, а в сокращении.

ритмические и мелодические типы, ладовые формы, типы многоголосия, характеризующие местный певческий стиль²³.

Зададим себе вопрос (от имени читателя и для того, чтобы не утратить чувство цели): а зачем нужны все эти типы, классы, подклассы, разновидности, жанровые атрибуты и какую роль они выполняют в осмыслении традиционного обряда? Жанровые характеристики необходимо знать и выделить в исследовании особо, так как они не исчезают ни при каких региональных или временных трансформациях, поскольку это генетические качества текста. Выявленные конкретные типы ритмических, мелодических и ладовых форм имеют ограниченный характер распространения на большей или меньшей территории, а главное **имеют знаковый характер и играют роль своеобразных музыкальных символов**²⁴. В различных традициях в качестве знаковых (доминирующих и периферийных) выступают различные признаки или их набор.

В системе обряда основные ритуальные (здесь: магические) функции свадебных песен реализуются не через жанровый контраст, а через оппозицию напевов, семантика которых выявляется только через глубинный анализ структуры текста. Этнографически такая оппозиция очевидна и уже достаточно давно получила свое определение. Об этом писали А.К. Байбурин и Г.А. Левинтон: «Основным противопоставлением в свадьбе является противопоставление партий жениха и невесты (М- и F-партий) и соответственно наборов действий и высказываний этих партий (М-текст и F-текст), их локусов (М- и F-локус)».²⁵ Анализ всех компонентов свадебных фольклорных текстов не выявляет соответствие М- или F- текстов каким-либо жанрам.

Мамонские свадебные песни и их сопоставление с другими южнорусскими песнями позволяют говорить не только о знаковости ритма в ритуальном времени, но и о значении его и как локативного знака (пространственного, обозначающего локусы жениха и невесты), и как персонального (обозначающего партии жениха и невесты). Определенной знаковостью обладают и напевы. На этом основании в свадебном фольклоре мы различаем **М-тексты**, являющиеся художественными символами общины жениха и **F-тексты**, представляющие в художественной форме внутренний мир невесты и ее подруг. Однако при детальном анализе выясняется, что бинарная оппозиция не охватывает весь цикл свадебных песен, поскольку некоторые из них несут в себе смешанные признаки, или слабо проявляющиеся, или признаки не свадебных жанров. Такие песни, как правило, не имеют строгой приуроченности в обряде, могут исполняться представителями обоих родов, поэтому их можно назвать общими и обозначить как **О-тексты**.

В связи с вышеизложенным может возникнуть вопрос: а нет ли в этом излишней усложненности, надуманности? Ведь сейчас песни звучат не общинно, да и раньше одними и теми же песенницами исполнялись все свадебные песни. Но не будем забывать, что магиче-

²³ Первый опыт типологии южнорусских свадебных напевов предпринят Е.Дороховой в статье «Свадьба русских сел Восточной Украины», опубликованной в журнале «Музыкальная академия» за 1997 год, №3, с.150-156. На материале переселенческих очаговых традиций русских сел в Слободской (восточной) Украине она описывает 8 ритмических форм и исследует зависимость ритмической структуры от функции в ритуале. Статья Е. Дороховой упоминается здесь не случайно – ведь ритмические формы, описанные ею, широко распространены на всей южнорусской территории, определяют ее своеобразие, встречаются они и в мамонской традиции. Сопоставление ритуальной функции песен и их ритмической организации представлено Е.Дороховой в специальной таблице, отражающей хронологическую последовательность обрядовых действий, что наглядно подтверждает тезис о семантической значимости ритма как одного из компонентов обрядового музыкального кода.

²⁴ пример: в каждом селе сложился свой напев плача - музыкальный символ горя, в то же время плачевый напев из соседнего села может оставить слушателей равнодушными.

²⁵ Байбурин А.К., Левинтон Г.А. К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе // Русский народный свадебный обряд – Л., 1980, с.89.

ская функция свадебного ритуала значительно ослабла, уступив место эстетической – и, вероятно, уже давно. Так что, говоря о семантике музыкальных текстов, мы обнажаем их спрятанный смысл, некогда понятный каждому присутствующему. Хотя и сегодня, когда свадебный обряд лишился своей целостности и воспроизводится фрагментами, беседа с информаторами, убеждаешься, что они понимали, за кого высказывались и к кому обращались в свадебной песне.

М-тексты, точнее – принадлежащие к ним песни, четко выделяются в южнорусской традиции по следующим признакам:

- обозначают свадебных чинов со стороны жениха, представляют позицию его общины, таким образом, как бы прорисовывают пространство чужого по отношению к невесте рода или *локус жениха*;
- звучат во время контакта двух родов (выкуп косы невесты и места рядом с ней, увоз невесты из родного дома, повивание), следовательно, *маркируют границы лиминальной (пороговой) фазы обряда*, перехода невесты из одного рода в другой;
- регламентируют и точно фиксируют обязательные обрядовые действия, магические по сущности, сакральные по значению происходящих событий, то есть *выполняют «инициационную функцию»*²⁶;
- ритмический инвариант является своеобразным музыкальным символом партии жениха; он представляет собой ритмический период из 3 ритмоформул, соответствующих слоговым группам силлабического стиха с формулой 6+6+6 (одна из слоговых групп дважды повторяется);
 - ритмизация 6-и слоговых ритмоформул имеет несколько версий:
 - основная (4 восьмых, 2 четверти);
 - инверсионная (2 четверти, 4 восьмых);
 - краткая (все 6 слогов ритмизируются восьмыми);комбинация различных ритмоформул зависит от местной традиции, в мамонской свадьбе соединяются в наборе: инверсионная, основная, основная;
- напевы принадлежащих к М-текстам песен могут не совпадать;
- М-тексты принадлежат к жанрам обрядовой и корильной песни, М-признаки проникают и во внеобрядовую песню.

М-тексты в местной свадьбе звучат в следующие обрядовые моменты:

Вот так мы повили – во время обряда повивания;

Теща зятя доря – во время одаривания жениха, отъезжающего от дома невесты; при этом теща как бы говорит на родном для жениха языке.

Ой, матка-соколка – поется матери жениха во время встречи новобрачных у ворот дома жениха;

Беленький мой леночек – на сватовстве и пропое как музыкальный символ-замещение отсутствующего жениха;

Катеринина матушка – поется при входе невесты в дом жениха.

В местной традиции отсутствуют относящиеся к этой же группе и широко распространенные в южнорусской традиции песни, обращенные к *дружке*, к *повознику*, к *свахе*.

Три первые песни из приведенного выше списка, имеют точечную закреплённость, принадлежат к жанру свадебной обрядовой песни и относятся к одному песенному типу, поскольку имеют не только общий ритмический, но и мелодический инвариант.

Две последних песни – *Беленький мой леночек* и *Катеринина матушка* - по жанровым признакам, выявленным в структуре музыкального напева, относятся к свадебным внеоб-

²⁶ термин взят из вышеуказанной статьи Е. Дороховой.

рядовым песням, поскольку они нестрого регламентированы в обряде, а мелодический рисунок напевов более индивидуализирован.

F-тексты более разнообразны и в жанровом отношении, и в ритмическом строении, и в мелодическом воплощении. Такое разнообразие свидетельствует о том, что в песнях общины невесты изначально заложенная в них родовая магия значительно ослабла в процессе эволюции, а эстетический фактор стал доминировать над консервативностью обрядовой традиции, поскольку главная функция этих песен – передать в художественно-символической форме возвышенный мир душевных переживаний невесты.

Основные признаки принадлежности песен к F-текстам выявляются в системе обрядовых функций. Анализ свадебного фольклора юга России показывает, что песни общины невесты:

- всегда звучат в доме невесты, следовательно, служат для обозначения ее локуса;
- исполняются с девичника до отъезда с родного подворья, следовательно, они маркируют границы фазы отделения невесты от своего рода и половозрастной группы;
- сопровождают обрядовые действия, направленные на постепенное отделение невесты от своего рода, прощание с прошлой жизнью, домом, родными и подругами, приготовление невесты к моменту перехода в другую жизнь и другую семью, подчеркивают необратимость происходящих перемен;
- передают чувства невесты через показ особой фольклорной картины мира, символики и образного параллелизма;
- подчеркивают неопределенный статус молодой девушки (уже не свободная девушка, но еще не жена) средствами музыкальной выразительности: обрядовые песни с F-признаками реализуются в нецентрированных ладах с финалисом обычно на 2,3 или 4 ступени звукоряда;
- типология ритмов не выявляет однозначно их знаковую природу, но обнаруживается стремление к тоничности стиха, проявляющееся в использовании в цезурированных формах хотя бы одной 7-и слоговой или 5-слоговой группы с ударением на 3 слоге от начала²⁷;
- используют жанры прощальной, обрядовой, величальной, внеобрядовой песни.

Анализ южнорусских свадебных песен показывает, что в структуре F-текстов характерные для этой группы признаки нестабильны по количеству, причем, в каждом их наборе в качестве доминанты выступают все время разные признаки. В некоторых случаях знаком принадлежности к F-текстам служит тоническое стихосложение и соответственно, сегментированный тип ритмического периода, что характерно для прощальных песен невесты, плачей (и причетных песен – на севере). В мамонской традиции – это песни *Ты река ли, моя речушка; Перепелка наша, перепелушка; плачи невесты*.

Во всех остальных случаях, доминирующим признаком принадлежности к F-текстам служит особая ладовая форма напева, которая характеризуется переинтонированием основного тона-устоя в конце мелострофы (в M- и O- текстах это не фиксируется). Такая нецентрированность лада вызывает ощущение незавершенности, тональной неопределенности, что, несомненно, и является музыкальным символом неопределенного статуса самой невесты: она уже отделена от своего рода, но еще не принадлежит общине жениха.

Особенно ярким примером переинтонирования как обрядового знака служат песни, исполняющиеся на политекстовый напев №2 – *Да наехали полон двор бояр; Да во полюшке, во пашенке бел лебед кричит* и т.д. (см таблицу № 2). Они исполняются утром свадебного

²⁷ Этот вопрос требует сравнительного анализа большого числа свадебных песен южнорусской и западной традиции, чтобы выявить закономерности и исключения.

дня во время посада, приезда женихова поезда и увоза невесты из родного дома. Соотношение основного тона-устоя и финалиса (интервальный шаг переинтонирования) зависит от местной традиции: в мамонской это чаще всего кварта, в воронежско-белгородском пограничье – секунда.

Самой распространенной и обязательной обрядовой песней с F- признаками в южно-русской традиции является *Затрубили трубушки рана по заре*²⁸. Хотя ее ритмический инвариант опирается на цезурированный стих с формулой 7+5+5(повтор), первая слоговая группа представляет собой тонический стих с формулой 2.1.2. Мелодический тип характеризуется переинтонированием основного тона-устоя во второй и третьей мелодической ячейке на секунду вверх. Но в мамонской традиции, казалось бы, такой близкой к воронежско-белгородскому пограничью, отсутствует эта главная песня, что лишний раз доказывает очаговый характер традиции²⁹. Центральной песней становится здесь *Да ходила козушка по росе*. Квартовая оппозиция тона-устоя и финалиса здесь ощущается на слух как тонально-функциональные отношения вследствие очень коротких по временной протяженности мелодических ячеек из-за сокращения слоговой нормы в стихе (5+3).

F- и M- признаки определяются как оппозиционные по отношению друг к другу именно на уровне музыкальной структуры текста. Вербальное содержание таких оппозиций или не содержит вовсе, или они выражены достаточно слабо. Отдельную группу фольклорных текстов образуют песни без признаков родового противопоставления, так называемы общие песни или O-тексты. В эту группу входят большинство пропойных песен, величальных и свадебных внеобрядовых. Сходные результаты получены при анализе свадебных песенных циклов других узколокальных традиций воронежско-белгородского пограничья³⁰, отдельных свадебных песен юга России.

ТАБЛИЦА 3. ПЕСНИ С РОДОВЫМИ ПРИЗНАКАМИ В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА.

№	Название краткое	Жанр свадебного фольклора	Признаки: родовой и доминирующий в структуре муз. текста	
1.	Ой, вы, садья, мои садья, виноградья	внеобрядовая	F	Переинтонирование
5	Беленький мой леночек	внеобрядовая	M	Ритмический тип
10	Вы куры, куры	Обрядовая (девишник)	F	Переинтонирование
13	Сборы	Обрядовая (девишник)	F	Переинтонирование
14	Зиму-лето сосенушка зелена была	Обрядовая (посад)	F	Переинтонирование
15	Былка-чернобылка	Обрядовая (посад)	M	Ритмический тип
17	Ой, да перепелка	Прощальная	F	Ритмический тип
18	Ты река, моя речушка (сироте)	Прощальная	F	Ритмический тип
19	Плач (к №18)	Причитание	F	Ритмический тип
20	Плач невесты-сироты	Причитание	F	Ритмический тип

²⁸ Исполняется при расчесывании косы и перед обрядом повивания.

²⁹ В сборнике помещен лишь фрагмент текста, напев забыт, возможно, песня не имела широкого распространения, поскольку ее название не встречается даже в экспедиционных репортажах информаторов.

³⁰ с.с. Татарино, Россошь, Россошки, Солдатское, Ново-Ротаево, Дмитриевка, Воронежской области, Иловка, Афанасьевка, Подсереднее, Глуховка, Нижняя Покровка, Хмелевое Белгородской и др.

21	Ты река ль, моя речушка (не сироте) или Река медовая	Прощальная	F	Ритмический тип
22	Да ходила козушка по росе	Обрядовая (расчесывание косы, повивание)	F	Переинтонирование
23	Да брошу ключи	Обрядовая (посад)	F	Переинтонирование
24	Из ворот, у ворот желтый цвет	Обрядовая (посад)		Переинтонирование
25	Вьюн на воде увивается	Обрядовая (посад)	F	Переинтонирование
26	Серая утка на бережку сидела	Обрядовая (посад)		
27	Ды наехали, полон двор бояр	Обрядовая (встреча поезжан)	F	Переинтонирование
28	Да во полюшке во пашенке бел лебед кричит	Обрядовая (встреча поезжан)	F	Переинтонирование
29	Теща зятя доря	Обрядовая (увоз)	M	Ритмический тип
30	Солнышко за лес закатилось	Обрядовая (увоз)		
31	Тепла вода у колодезю стояла	Обрядовая (увоз)	F	Переинтонирование
33	Свашунька-гаголушка	Корильная	M	Ритмический тип
36	Припевки на повивание	Обрядовая	M	Ритмический тип
37	Летели – шумели	Внеобрядовая	M	Ритмический тип
38	Ох, матка-соколка	Обрядовая	M	Ритмический тип
39	Ой, матка-соколка	Обрядовая	M	Ритмический тип
40	Катеринина матушка	Внеобрядовая	M	Ритмический тип
41	Ты заря моя, зорюшка	Величальная невесте	F	Переинтонирование
46	Не бушуй, не бушуй	Дружке	F	Переинтонирование

Итак, в мамонских традиционных свадебных песнях фиксируются наиболее характерные особенности и жанровые атрибуты южнорусского свадебного фольклора, а также выявляется традиционная семантика музыкального кода свадьбы. В то же время отчетливо проявляются черты обособленного музыкального диалекта. Потому представленный нотный материал может быть интересен как воплощение типического в конкретной локальной традиции.