

дачу дочерей замуж, нарушение канонов венчания, вводится обыск — особый письменный акт православной церкви, совершаемый перед венчанием. Под обыском должны быть подписи священника, свидетелей, жениха и невесты, к обыску прилагается ряд документов, в которых имеются сведения о возрасте, происхождении и сословной принадлежности вступающих в брак.

Вместе с тем, в процессе длительной борьбы русской православной церкви за подчинение своему влиянию сознания донских казаков православие так и не смогло утвердиться на Дону в своем ортодоксально-догматическом виде. Оказавшись не в состоянии полностью подавить и искоренить народные верования и культы, оно постепенно приспособлялось к ним, отчасти ассимилируя их, отчасти видоизменяя и подчиняя строгому контролю. В этом процессе православие приобрело новую специфику, новую форму. Так образовался бытовой вариант православия, и свадебный обряд донских казаков с ряжеными, «калиною», «подушками» — подтверждение этому.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова Т. Н. Традиционный комплекс женской одежды в свадебном обряде казаков-некрасовцев (по материалам историко-этнографических экспедиций РОМК и СИАМЗ 1977—1984 гг.) // Известия Ростовского областного музея краеведения. Ростов н/Д, 1989. Вып. 6.
2. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. СПб., 1900. Т. XXIX; 1891. Т. IV-а.
3. Крицка-Иванова Е. Ф. Типология и эволюция русского свадебного обряда и фольклора в Болгарии (села Татарица и Казашко) // Русские: семейный и общественный быт. М., 1984.
4. Листопадов А. М. Старинная казачья свадьба. Ростов н/Д, 1947.
5. Пушкарева Н. П. Женщина в древнерусской семье (X—XV в.) // Советская этнография. 1988. № 4.
6. Тумилевич Ф. В. Свадебный обряд у казаков-некрасовцев // Ученые записки РГУ. Ростов н/Д, 1958. Т. XXXV. Труды историко-филологического факультета. Вып. 6.

Т. С. Рудиченко

### ПО СЛЕДАМ ЭКСПЕДИЦИЙ А. М. ЛИСТОПАДОВА

Изучение трансформации фольклора во времени — увлекательная, но трудная задача. Здесь мы полностью зависим от собирателей-предшественников, от того, насколько широко проводились ими исследования и записи, с какой сте-

пенью тщательности они выполнены, каковы были исходные позиции в отборе репертуара. Материалом для сравнительного изучения являются повторные исследования и записи. Такого рода исследования и записи по следам экспедиций А. М. Листопадова сделаны в населенных пунктах, расположенных по Северному Донцу и Дону, в 1973—1987 годах<sup>1</sup>.

Первоначальной задачей экспедиций в станицу Краснодонецкую (бывшую Екатерининскую) с хуторами в 1973 году было, по предложению профессора Е. В. Гиппиуса, текстологическое изучение собрания «Песни донских казаков» [9], позднее народная музыкальная традиция низовьем Северного Донца и Дона стала изучаться в ее целостности.

Сравнительные исследования позволяют сделать выводы как в отношении достоверности записей, так и воссоздания в публикациях исторической картины песенной культуры. Именно эти аспекты рассматриваются в настоящей статье.

Выработка объективного отношения к песенному наследию Александра Михайловича Листопадова — процесс длительный. Истинная ценность труда его жизни, «Песен донских казаков», раскрывается не сразу. Осмысление метода собирателя и просто эмпирическое освоение песенного свода происходит постепенно, с годами, по мере того, как современный исследователь все глубже познает донскую песенную традицию и сам осваивает песенный репертуар. «Вживание» в традицию, практическое овладение певческой культурой (исполнительством) — это своеобразный ключ к ранним публикациям и пятитомному своду.

Текстологический анализ записей Листопадова направлен был на установление их достоверности. По основным параметрам оценка их подлинности уже осуществлена [6; 8; 10; 13—15]. Авторы использовали при этом традиционную для текстологии методику сравнения автографов (рукопи-

<sup>1</sup> Повторно были обследованы населенные пункты, представленные в собрании А. М. Листопадова «Песни донских казаков» — станица Краснодонецкая и хутор Насонтов, Белая Калитва, Нижне- и Верхне-Кундрюченские, Усть-Быстрянская и некоторые хутора этих станиц. В других случаях можно говорить лишь о повторных записях в станицах Константиновской, Кочетовской, Раздорской, Мелиховской, Багаевской, Нагавской, Романовской, их хуторах, и массе других населенных пунктов. Особенно большая коллекция собрана в Краснодонецкой (с хуторами Насонтовым и Романовым) — 315 записей, из которых 250 повторные записи А. М. Листопадова; исключив из этой суммы дублированные (в разных исполнительских составах или разновременные), получим около 200 песен для сравнения. Здесь же в пяти экспедициях выявлен репертуар в 434 песни, не считая частушек и прибасок и обряды, повторно записанные от потомков «листопадовских» информаторов.

сей собирателя) с публикациями (Б. М. Добровольский, М. П. Лобанов) и одновременных публикаций одних и тех же записей (Т. С. Рудиченко), а также специфическую для фольклористики методику сверки записей в публикациях Листопадова разных лет с повторными звукозаписями и их нотациями, на уровне отдельных повторных записей (И. К. Свиридова, Т. С. Рудиченко).

Дальнейшее продвижение по этому пути позволяет уточнить, детализировать наши представления о методе собирателя, его корректировке во времени и в конечном итоге получить более достоверный материал для сравнительно-исторического изучения донской песенной традиции и, что, может быть, еще важнее, для исполнителей казачьих песен. Ведь проблема сохранности традиционного песенного репертуара и исполнительского мастерства стоит сегодня очень остро.

Мы же попытаемся ответить на поставленные вопросы через всестороннее сопоставление конкретных образцов современных нотаций и записей А. М. Листопадова и посредством сравнения м а с с и в а современных записей (около 5000, выполненных в районах, обследованных Листопадовым) с таким же массивом записей пятитомного свода. Конечно, соотношение песенных образцов по различным уровням формообразования имеет неодинаковые возможности, поскольку одни уровни формы — музыкально-стиховой ритм и развертывающаяся во взаимодействии с ним «слоговая» мелодика (звуки, совпадающие со слогами — выражение Е. В. Гиппиуса) — более стабильны, а такие аспекты, как распев слога, межслоговой распев — форма перехода от слога к слогу или многоголосие — мобильны. Тем не менее, и мобильные компоненты в рамках традиций тоже типизируются (т. е. ограничены набором версий), что и делает возможным сравнительное изучение записей, выполненных с большим временным разрывом.

Самой сильной стороной опубликованных музыкальных записей Листопадова является верная фиксация музыкально-стихового ритма и композиции напевов, что по достоинству оценили современники. А. Л. Маслов, написавший по поручению музыкально-этнографической комиссии отзыв на представленные к обсуждению на заседании комиссии в 1902 году записи, отметил: «...Ритмика русской песни, как нельзя более ясно, здесь является в своей свободе и в изложении г. Листопадовым в ноты осталась незатемненной» [17, 13].

Наиболее близки одновременные редакции обрядовых и

частых песен, в которых музыкально-стиховой ритм представлен в «чистой» форме (Приложение, № 1—2). Повторные записи, выполненные более чем через 70 лет, удивляют устойчивостью композиционных особенностей напевов, запечатленных А. М. Листопадовым, — например, неординарные тирадные формы (ПДК, Т. V, № 88, 289); различные асимметрии — нарушение временных пропорций за счет ритмического или композиционного расширения (Приложение № 2 и ПДК, Т. V, № 111 и № 51). В приведенном образце мы имеем дело с политекстовым напевом, показанным им в двух редакциях, что свидетельствует о чрезвычайно внимательном отношении собирателя к многообразию исполнительских редакций песен.

Все случаи неидентичности повторных записей могут быть охарактеризованы как местные исполнительские редакции песен: это относится к такому аспекту строфики песни, как наличие рефрена (оно, как принцип формирования строфы, необязательно), повторов частей композиции, или индивидуализация формы необрядовых лирических песен, под воздействием господствующего жанра протяжной песни (Приложение № 1, 3 и ПДК, Т. V, № 166 и № 47). Можно сослаться и на другие примеры<sup>1</sup>.

В целом точно воспроизводя форму напевов, Листопадов все же допускал сквозную подтекстовку, то есть такую запись, где при повторении мелодии (сдвоенной строфе) не повторяется стих (ПДК, Т. I, Ч. I, № 10, Т. I, Ч. II, № 143). Эти случаи единичны, иногда встречаются и в исполнительской практике — певцы это делают для сокращения песни.

Поэтические тексты протяжных, частых и даже обрядовых песен фиксируются иногда в наши дни не с теми напевами, с какими их записал А. М. Листопадов. Особенно характерно это для плясовых-хороводных, в которых поэтический текст бытует с несколькими напевами, имеющими разную локализацию (например, «Воскрикнула ластушка на заре» — ПДК, Т. IV, № 140 — бытует в 3-х мелодических редакциях, «Да любил, да лелел я свою кундюбочку» — Т. IV, № 92 — в двух, «Ой, дедушка, дедушка» — Т. IV, № 89 и № 94 — в трех). В свадьбе это относится к определенным напевам,

<sup>1</sup> Песня «Мы у свата бывали» (ПДК, Т. V, № 115) записана нами в виде периодичности, в соотношении с листопадовской 1-я часть напева, песня «Под горою каменной» (ПДК, Т. V, № 130) в другой редакции поэтической строфы — вместо припева «дуб зеленый, лист шелковый, цвет жемчужный», в третьей слоговой группе (4+4+4) рефрен «ранорано», и повторением текста во второй части напева.

так называемым «контактным» (взаимодействия двух родов) и напевам, связанным с родом жениха (встречная жениху — «Вьюн на воде узвивается» — Т. V, № 186—188 — только на Нижнем Дону в шести редакциях, или поезжанская «По полю, по чистому метель пометая» — Т. V, № 178—179, напев № 10 — в трех редакциях).

Что касается протяжных «служивских» песен, то сами певцы говорят, что некоторые песни бытовали в распетой форме «с коленами» («на отдыхе» и «при уборке лошадей» и чистке оружия) и упрощенной «строевой» («в конном и пешем строю»)¹. Известны такие исполнительские версии песен «Скакал казак через долину», «За речкою было за Кубанушкой» (или «За Кубанью — за Уралом — за рекой, там гулял казак донской»), «Поехал казак во чужбину далеко» и многих других песен. Впрочем, не всегда редакции напевов можно объяснить различной, в прошлом, приуроченностью. Иногда это напевы разного «возраста» («песня на два голоса играет — старинный и современный»)².

Протяжная песня, больше индивидуализирующаяся, в конкретных исполнительских редакциях дает разночтения (например, ПДК, Т. II, № 114 «За речкою, за Кубанушкой» — другую форму музыкально-стихового ритма, «Как все-то друзья-товарищи» — Т. II, № 127, иную, более сложную в современной записи, композицию — Приложение, № 4). Записи протяжных песен, в значительной части слуховые, более «типологическая», фиксирующая основу, в то время как современные нотации несут на себе печать характерности, запоминающихся интонаций, индивидуальной исполнительской манеры. Анализируя даже одну современную запись (выполненную от мастеров-певцов), можно сделать определенные выводы об излюбленных приемах мелодического опевания, ритмизации текста и других особенностях интерпретации. Различие между записями Листопадова и современными нотациями можно уподобить соотношению схемы орнамента и его реального воплощения (Приложение № 5 и ПДК, Т. I, Ч. II, № 99).

Ладовое строение напевов, совпадающих по форме и ритму, в повторных записях идентично или очень близко. Редакции возможны не в значимых участках напева («сло-

¹ Информация М. А. Адамова (1894 г. р.), М. М. Попова (1892 г. р.) из станицы Краснодонецкой.

² Информация П. Я. Плужниковой (1907 г. р.) из той же станицы.

ная мелодика» или «переинтонирование» опорных звуков), а в допускающих многозначную трактовку распевах слога (Приложение, № 1 и ПДК, Т. V, № 166). В протяжных песнях с квартовой ладовой ячейкой в основе, смещающейся в процессе ладового развития на большую секунду вниз — реже вверх, в современной интерпретации часто вариативно трактуемая терция и секста (Приложения № 4, 5 и ПДК, Т. II, № 127 и Т. I, Ч. II, № 99).

Достоверно отразив формы ладового развертывания, в частности ладовой переменности, собиратель не смог при «укладке» напевов в клавирный двустрочник сохранить логику ладово-мелодического развития голосовых партий: при их распределении между нотонаосцами характерной оказалась «передача» голоса из партии в партию (сравните ПДК, Т. V, № 111 и № 51). По-видимому, не удовлетворяясь формой записи, он иногда помечал движение голоса специальным штрихом (ПДК, Т. I, Ч. II, № 102; Т. V, № 40), такая форма выделения голоса более типична для черновых автографов. Вернее всего логику линейного развития в записях ПДК понимает тот, кто знает как песня звучит, поскольку голосовая партия «растворяет» свою рельефность, расщепленная по принципу замены звуков созвучия, а не по принципу «совпадающих и не совпадающих внутрислоговых мелодий» [4, 7]. По направлению штилей голос не всегда восстанавливается. В качестве примера сошлемся на записи популярной в современных молодежных ансамблях песни «На речке было, на Камышинке» (ПДК, Т. I, Ч. II, № 78—81). Особенно нерельефна мелодика в № 80—81. К сожалению, такие «обезличенные» музыкальные записи в ПДК составляют целый массив¹.

Наиболее уязвимы публикации Листопадова в отношении структуры многоголосия и редакций голосовых партий протяжных песен². В меньшей степени, это относится к экспедиционным записям, в большей — к стационарным, сделанным в станице Екатерининской, в самом начале фольклористической деятельности. Ближе современным записям и точнее по стилю аранжировки фонографических записей. В ранних музыкальных записях, выполненных ста-

¹ В процессе «укладки» песен «в ноты» А. М. Листопадов проверял звучание на фортепиано — об этом говорят записи в дневнике [18]. Известно, что он пел донские песни в собственном сопровождении на фортепиано.

² На это указали Б. М. Добровольский, Т. С. Рудиченко, М. А. Лобанов.

дионарно, Листопадовым зафиксирована характерная для нижнедонской культуры (в том числе и культуры его родины) традиция двухголосного распева песен. Поскольку членами Областного статистического комитета, по представлении А. М. Листопадовым материалов, были высказаны упреки в излишней простоте напевов и необходимости, в связи с этим, обработки [17, 34], он вынужден был прибегнуть в изложении к попарной дублировке голосов, приведя двухголосные записи в четырехголосную форму, то есть такую, которая позволяла петь их хорами различных составов.

Экспедиционные же записи связаны с другой традицией многоголосного распева, в основе двух-трехголосной<sup>3</sup>; в основном, это записи ареала хорошо известного его товарищу по экспедиции С. Я. Арефину, уроженцу Есауловской станции — от переволоки между Волгой и Доном, вниз, по течению, до впадения Донца, а также хоперского ареала. Здесь сравнительно много песен было записано на фонограф [16, 165], что, конечно, позволило точнее изложить их в записи. Но и здесь иногда встречаем излюбленную форму четырехголосия (ПДК, т. I, ч. II, № 127—130, 149). В многочисленных замечаниях, разбросанных по разным статьям и комментариям, содержится ценная информация о том, что часто записи, не только слуховые, но и фонографические, А. М. Листопадов делал с голоса одного-двух певцов. Однако, стремясь к отражению многоголосной природы песни и не удовлетворяясь своими записями, он многократно возвращался к их корректировке [16, 165].

Хотя А. М. Листопадов не стремился к публикации «расшифровок», «подправляя» их, тем не менее, аранжировки нотаций фонограмм протяжных песен убедительнее аранжировок его слуховых записей. Яркий пример — песня «Ой, да служил» (ПДК, т. I, ч. II, № 196); в ней необычно развитой, для записей Листопадова, дискант, с фиксированной вокализацией. С. Я. Арефин оставил заметки о впечатлениях от пения Лисавы Гончаровой — исполнительницы дисканта [1, 200]. По стилю к этой записи приближаются «Ай, в Вавилоне было» (ПДК, т. I, ч. I, № 26); «Как отец-то, да и мать» (ПДК, т. II, № 50); «Ай, полно, полно нам, братцы, крушиться» (ПДК, т. II, № 90). Перечень примеров можно продолжать. Хотя в отношении не всех из этих записей имеются

<sup>3</sup> Т. В. Дигун называет этот голос «верхним басом» [5, 96], А. С. Кабанов рассматривает в своей статье другую форму трехголосия — «бас», «голосник», «тонкий», описанный и автором этой статьи [7, 106].

прямые указания на фонографическую запись и расшифровку, по стилю изложения — двух-трехголосие с мелизматическим, вокализируемым дискантом, они могут быть отнесены к песням такого рода. Эти записи опровергают многократно выдвигающийся Листопадовым тезис об отсутствии преимуществ звукозаписи и ее нотации перед слуховой записью и представляет в невыгодном свете его композиторскую работу. Это отчасти объясняет, почему мы не находим прямых указаний собирателя на нотации фонограмм (он избегал, по собственному выражению, «афиширования» фонографических записей) [9, III, 18, 19].

Весьма приблизительны и, как правило, не одинаковы в публикациях разных лет даты записи; они могут отличаться и от датировок в рукописях. Это не всегда объяснимо позднейшими проверочными записями. Например, датировка свадебных песен в первой публикации трудов МЭК [16] в ПДК (№ 9—11 и ПДК № 8, 48, 256) — 1896, 1897 годы — не совпадает с датировкой этих записей в автографе [12], где все записи свадебных песен датированы 1900 годом. В ПДК две из них (№ 48 и 256) не датированы, а причитание (соответственно № 12 ТМЭК и 44 ПДК) опубликовано с другой датой и ссылкой на другое место (в ТМЭК — Екатеринбургская, 1899, в ПДК — Н-Кундрючская, 1905). Возможно, что записи, выполненные в близко расположенных населенных пунктах, совпали, но здесь, конечно, остается неясность.

Фиксация высоты звучания и темпа в публикациях также весьма относительна. В этих же записях можно увидеть, что в № 8, 44 ПДК изменена высота звучания и сделаны подвижки темпа. Таких случаев много. Найти какой-либо единый принцип в этих изменениях не удастся. По-видимому, он исходил из возможностей исполнения, избегая крайних регистров. В упомянутом причитании (№ 12 ТМЭК и № 44 ПДК) реальная высота звучания [9, V, 101] предполагает очень высокую тесситуру ми-бемоль-соль с захватом населенных. Уточняя темп, он иногда учитывал содержание интерпретации (например, «соответствие» темпа содержанию текста), исходя из чисто практического опыта работы с хором. Судя по всему, эталоном для Листопадова было не реальное звучание в народной традиции, а некое идеальное, возможное — в практике профессиональных и любительских хоров.

Очевидно, этим можно объяснить, что А. М. Листопадову не удалось запечатлеть в записях индивидуальную, неповторимую певческую манеру. Не являются исключением в

этом смысле и знаменитые «юровские» записи [9, V, 12—13].

Записывая свадебные песни в хуторе Юрове станицы Калитвенской, собиратель обратил внимание на специфическую, в отношении строя, манеру пения и столкнулся с невозможностью точной фиксации нотолинейным способом особенностей интонирования напева местными певцами. Он указал и предположительные границы ареала этого феномена (от хутора Юрова до станицы Каменской и Усть-Белокалитвенской). Современными собирателями эта, утрачиваемая буквально на глазах, манера отмечена, как в указанных им границах, так и выше по Донцу (до хутора Власовки Тарасовского района, но распространение не сплошное, а «гнездовое»). Своеобразие строя «юровских», как их называл Листопадов, песен в особой «подаче» звука, может быть отчасти напоминающей по формированию суггестивное интонирование обрядовых песен юго-западной традиции, в частности Курской. Также как и в названной традиции — это звук «широкой полосы» с хорошо выраженными обертонами. Трудность нотации в подобном случае не только в высотных сдвигах в пределах «полосы» или «зоны» звучания, но и в особом характере скольжения при переходе со звука на звук (Приложение № 6). Отметив, что «женщины поют альтами, в отличие, например, от песенниц Екатерининской станицы (расстояние 50 верст), и станиц, лежащих ниже по Донцу, где преобладают очень высокие сопрано» [9, T.V, 12] и подробно описав отклонения в строе песен, он, тем не менее, помещает в ПДК песни из хутора Юрова без специальных замечаний и знаков, корректирующих высоту<sup>1</sup>, подняв тональность на большую терцию и отказавшись от уточнения времени звучания конечных тонов, приведя их к норме размера, в котором изложена песня<sup>2</sup>. В другом случае, в записи «Да у марте месяцу» (ПДК, T. V, № 71)<sup>3</sup> из станицы Калитвенской, необходимые уточнения в запись внесены. Описанные особенности пения ограничены не только локально, как справедливо отмечал Листопадов, но и связаны с определенными мелодическими типами свадебных песен.

В то же время, собиратель преувеличивал уникальность «натурального» интонирования, отрицая его в многоголосии

протяжных песен [18, 347]. Владея преимущественно нижедонской традицией, в основе двухголосной (об этом писал и сам собиратель [9, T. V, 24], он не обратил внимания на соотношение в «строе» среднего, отслаивающегося от «баса» голоса, с «басом» и «дишкантом». Мелодические обороты этого голоса в моменты контрапунктического движения «несовпадающих мелодий» воспринимаются с точки зрения акустических характеристик температуры, как завышенные (минимум + 20 центов). Такое интонирование весьма характерно и для других южнорусских традиций с развитыми формами двух-трехголосия.

Передать все эти особенности в нотной записи, конечно, очень сложно; остается сожалеть, что Листопадов почти не оставил описаний своих впечатлений от пения. Заметки литератора и фольклориста С. Я. Арефина, публиковавшиеся в донских газетах и журналах на протяжении нескольких лет, мало доступны и неизвестны широкому кругу специалистов.

Завершая разговор об аутентичности изданных записей, следует коснуться справочного аппарата ПДК. В экспедициях 70-х годов были проверены сведения об исполнителях, опубликованные в первом (2 часть) и втором томах ПДК. Эти сведения даны были общим списком по населенным пунктам, и некоторыми специалистами высказывались сомнения в их подлинности<sup>1</sup>. Отчасти эти сомнения посеял сам собиратель, который указал в примечаниях ПДК 123 населенных пункта, а в списках исполнителей 100 из них и еще 9 других. Понятна сложность положения А. М. Листопадова, который располагал информацией об исполнителях (по крайней мере, по экспедициям), но уже сделал переложения для других составов. В каком-то смысле, «паспортизация» стала формальным моментом для издания. И все же поразительно, что через 70 с лишним лет удалось подтвердить подлинность этих данных. Так, в 1979 году Александр Дмитриевич Пимонов (1906 г. р.) с хутора Кривского, бывшей станицы Нижне-Курмоярской, вспомнил фамилии и имена 7 из 9 и 5 из 9 названных певцов по станицам Нижней и Верхней Курмоярским. Василий Спиридонович Куликов (уроженец станицы Нагавской) подтвердил сведения о 4 из 7 певцов

<sup>1</sup> По устному сообщению первого редактора издания ПДК покойного профессора Е. В. Гиппиуса, на начальном этапе подготовки издания, сведения эти не были представлены. То же сообщает сам автор в дневнике [19].

<sup>1</sup> Например, такие знаки, как в нотации на с. 15 ПДК, T. III.

<sup>2</sup> ТМЭК, T. II, С. 615, № 5, 6, ПДК, T. V, № 167 и 204.

<sup>3</sup> Впрочем, последний том А. М. Листопадов не успел отредактировать и подготовить к печати.

станции Нагавской; о других певцах оба информатора отвечали «не помню». В 1973 году совместно с А. С. Кабановым получена информация от М. А. Адамова (1894 г. р.), уроженца хутора Насонтова, который многих из певцов помнил (11 из 14 названных Листопадовым по Насонтову, 2 из 3 по Ясенковскому, 8 из 10 по Н-Серебрякову), высказывал свое мнение об их мастерстве: о Марфе Евстигнеевне Евлаховой — «тонким хорошо играла», о Могилине Андрее Григорьевиче — «Могилыны, не так чтобы они были песенники». Некоторые из информаторов слышали и о самом А. М. Листопадове, как о псаломщике с хутора Насонтова, переходящее с «той» стороны Дона<sup>1</sup>.

Благодаря этой, на первый взгляд, не столь уж существенной работе, в станице Краснодонецкой удалось записать песни и выпросить обряды от прямых потомков тех исполнителей, с которыми работал собиратель, что, на наш взгляд, дает право на сравнение записей, отстоящих на 70—80 лет. Кроме того, эти сведения о «песенных» родах и сегодня хороший источник информации и помощник в экспедициях на Дон.

Высказанные наблюдения приводят к мысли о том, что методика записи и редактирования обусловлена важным обстоятельством, отличающим А. М. Листопадова от многих его современников — собирателей и исследователей фольклора, товарищей по музыкально-этнографической комиссии.

А. М. Листопадов был певцом, носителем традиции, а не фольклористом, в привычном смысле слова, для которого фольклор — материал исследования, предмет научного интереса. Будучи выходцем из самой казачьей среды, он записывал песни на своей родине, от своих земляков и родственников и сам пел с ними. Способ записи мелодии на слух, в основном с голоса запевалы, без точной фиксации подголоска (М. А. Лобанов), был, конечно, обусловлен чисто технической сложностью. Но для певца, владеющего традицией, это не имеет столь принципиального значения, поскольку подголосок — дискант — это способ аранжировки, украшения песни («выводить», «вытягивать»). Мелодика «баса» и дисканта взаимообусловлена, и любой

<sup>1</sup> Позднее удалось обнаружить списки песенников в экспедиционных отчетах Арефина и указах атамана Войска Донского [3] и справку о месте рождения Листопадова, опровергающую опубликованные сведения и подтверждающую, что А. М. Листопадов родился в хуторе Чекалове, а не в хуторе Насонтове [19].

певец, имеющий навык «голосника», «дисканта», без труда отстраивает его от «баса»; для этого нужно лишь охватить слухом музыкально-стиховой ритм и последовательность развертывания ладовых опор, что и делал в процессе «доведения» записей А. М. Листопадов. Причем именно формы опевания опорных звуков, более всего взаимосвязанные у «баса» и «дисканта», народные певцы считают местно-характерными. Эти стереотипные формулы необходимо, прежде всего, освоить певцу, запоминающему песню. Это минимальное требование для сохранения песни; формы переходов от одного опорного звука к другому (по народному выражению — «поворота») уже более индивидуальны и зависят и от «идеалов» местной традиции, и от особенностей певческой манеры, мастерства и даже характера (!) певца. В черновых записях (точнее, их копиях), хранящихся в Новочеркасском музее истории донского казачества, во многих случаях дискант записан именно таким образом — по узловым точкам.

То же относится и к степени подробности записи основной голосовой партии. Устойчивыми для местной редакции напева являются звуки «слоговой мелодики» и они, как правило, совпадают в листопадовских и позднейших записях. Опасность для исполнителя-аранжировщика в этом случае, при обработке огромного материала, как было с Листопадовым, воспроизведение лучше известного ему местного стиля (и собственной манеры), связанных с определенным тембровым стереотипом и обусловленных им мелодических формул. В то же время, любой сравнивающий публикации А. М. Листопадова 1911 года и последнего свода улавливает черты «академизма», в структуре многоголосия — в снятии, в подавляющем числе образцов, типично народной вокализации распева, в выверенности вертикальных сопряжений голосовых партий, относительно идеализированных им созвучий (квинтовых и квартовых). Это и не удивительно. Ведь по образованию и по сфере занятий он был хормейстером, практикующим с хоровыми коллективами разного типа (от церковного до казачьего и академического хора), дирижером и педагогом-вокалистом (опера в Новочеркасске), и, наконец, композитором. Это породило противоречия в деятельности А. М. Листопадова — носителя традиции и фольклориста, и — Листопадова-музыканта, интерпретирующего народную песню. Они отразились не только на редактировании записей, но и на самой концепции традиции, какой она предстает по его трудам.

Ранее уже говорилось о том, что А. М. Листопадов знал репертуар, этнографию, исполнительство, преимущественно одного локального стиля — междуречья Северского Донца и Дона<sup>1</sup>. В хуторе Насонтове Екатерининской станицы, и отчасти в самой станице в других ее хуторах им записано 386 песен (число самостоятельных напевов около 250)<sup>2</sup>. В совокупности с материалами близлежащих станиц и хуторов это составило около 70% всех записей ПДК.

Станицы по Северскому Донцу заселялись в середине и конце XVIII века (Ермаковская в XIX) в основном за счет внутреннего переселения из ниже- и верхнедонских станиц, а больше всего из районов волго-донской переволоки, о чем свидетельствуют не только материалы по истории заселения, но и фамилии, либо связанные с донской топонимикой, либо свидетельствующие о принадлежности старообрядческим общинам Среднего Дона (например, Мигулины, Терновсковы, Кирсановы, Губины). В силу указанных обстоятельств репертуар донецких станиц оказывается очень большим по объему и весьма неоднородным по локализации при попытке их идентификации в донской традиции. В частности в станицах Усть-Быстринской, Усть-Белокалитвенской (Белая Калитва), Екатерининской наряду с местными и нижнедонскими песнями частично представлен типично верхнедонской репертуар и особенно значительно — Среднего Дона. Нижнедонский репертуар игровых хороводов в значительной части совпадает с хоперским, с верхнедонским и среднедонским — репертуар традиционных баллад «Жила-то была молодая вдова» (Братья-разбойники и сестра), «Ай, что это за верба» (Вдова и Дунай), «Под грушею, было, под зеленою» (Бабочка зелье делала). Переселенцы старых среднедонских станиц, со значительным компонентом старообрядческого населения (поморцев, филипповцев и других) принесли на Донец былины и эпические песни — сюжеты о Добрыне — Добрыня и Маринка, Добрыня и Алеша Попович, Садко, Спор сокола с конем, Орел и лебедушка, Змей Тугаринов, Индрик-зверь. Среди воинских песен также типичные для верхнедонской традиции — «На речке было, на Камышинке»,

<sup>1</sup> То есть территории, расположенной в низовьях Донца и на участке Дона выше Константиновской и между ними.

<sup>2</sup> При подсчете не учтены типовые напевы традиционных протяжных и поздних солдатских песен: число их не столь велико, но требует дополнительной и весьма трудоемкой обработки экспедиционных материалов.

«Не черничка в поле зачернелась», «Не травушка в поле шаталась», «Служба, служба дюжа нужная», «На Усть-Дону Тихого», «Да недорого было нашему хозяину» (Отчего Москва загоралась), «Ой, да ты, батюшка, светел месяц».

Вторым источником пополнения песенной традиции был, конечно, «подковой» репертуар. Станица Екатерининская входила в состав 1-го Донского округа (последняя по Донцу). Выходцы из нижнедонских станиц служили в полках с казаками станиц Среднего Дона (от Константиновской до Нижне-Курмоярской); здесь и происходил обмен репертуаром. Для песенников одних станиц он был принадлежностью бытовой традиции, для других — только полковой, «служивской». Певцы, несшие действительную службу до революции, называли воинские песни, комментируя, что их «играли» в полку, но не «играли» в станице (экспедиции 1963—1974 годов). Утраченные песни (например, в станице Краснодонской — «Светел батюшка месяц», «Не черничка в поле зачернелась», «Как поехал Александра», «На речке было, на Камышинке»), по-видимому, были частью такого «обменного репертуара», поскольку сохраняются на территории округа. Если к этому добавить огромный корпус свадебных песен (до 200), традиционных «служивских» и поздних солдатских, ряд жанров «внутреннего» быта, то вполне понятным становится «центризм» А. М. Листопадова, для которого донецкая традиция была ядром, основой, которую он лишь дополнял «новыми» для него песнями, либо интересными версиями ранее записанных.

Все это могло сформировать в нем представление о целостности и единстве донской традиции; такой взгляд, в его время, имел под собой гораздо большие основания, поскольку интеграция элементов переселенческих традиций еще была процессом, а военно-общинное начало главным объединяющим фактором. Жанры бытовой традиции, например обрядовые, меньше ассимилирующиеся, были на периферии общинной традиции. Сейчас они, в силу своей более полной сохранности, стали с воинскими в один ряд, тем самым обнажив различия.

А. М. Листопадов имел определенную, правда, в целостном виде не сформулированную, концепцию собирания и публикации фольклора. Он стремился показать казачество как лучшего хранителя и создателя русской культуры — на Дону не только сохраняется все лучшее, что есть в русской куль-

туре, но и продолжается процесс создания исторических песен [18, 166].

Донская культура для него, явление социально и этнически однородное — казачья традиция есть ветвь русской культуры. При подготовке к публикации он исключил из свадебного корпуса свадебные песни с явными украинизмами, зачеркнув их в полевой тетради 1900 года, с пометкой — украинские [12]. Украинские свадебные, святочные (колядки и щедровки) и некоторые лирические Листопадов представлял исключительно как репертуар украинских крестьянских слобод и опубликовал их во втором томе ТМЭК как «Песни донских малороссов».

Листопадов хотел показать фольклор самой прогрессивной части казачества (Б. М. Добровольский) и вынес за рамки издания все верноподданические и христианские тексты, акцентировав внимание на «вольнлюбивой» теме, опубликовав много исторических песен с упоминанием имен народных героев, в частности Степана Разина. Современные записи идентичных текстов безымянны.

Установкой в его экспедиционной работе был охват по возможности всей территории Войска и фиксация для потомков всего того, что еще помнили старики и что ожидала, по его выражению, неминуемая гибель.

Наконец, представление об однородности культуры приводит его к показу ее как сплошь многоголосной. Отсюда тенденция к аранжировке и обрядовых песен (насыщение гетерофонной фактуры за счет совмещения междустрофных вариаций).

Жанровую систему донского фольклора собиратель представил общинными многоголосными формами и жанрами, то есть характерными для военной и сельской — соседской или семейной общин. Из жанров одиночной традиции им опубликованы лишь свадебные причитания. Его позиция в отношении причитаний об умерших, колыбельных, пестовальных, прибасок, частушек понятна, так как народные певцы не вводят их в круг песен, называя «приказками» и «прибаутками» (их не поют, а «приговаривают», «приказывают», «читают»). Жанры отобраны им прежде всего с точки зрения их самобытности и значимости, что, наверное, справедливо.

Листопадов выделял в традиции мужские (собственно казачьи), относя к этому былинные, исторические (в том числе военно-исторические), военно-бытовые, бытовые, отчасти плясовые («полковые-плясовые») песни [9, Т. V, 39].

Большая часть мужских песен — это протяжные, значительно меньшая — скорые (строевые, плясовые). К женским он относил скорые — бытовые (гулебно-кампаньичные и вечерночные), хороводные, вешние, свадебные и небольшую часть бытовых (любовных и семейных) протяжных песен. Впрочем Листопадов оговаривал, что женщины — казачки с успехом исполняют мужские «казачьи» песни. В свою очередь, от мужчин им было записано большинство веснянок по Хопру [9, Т. IV, 11].

Еще один ракурс деления жанров — песни внешнего (военного) и домашнего быта. Собиратель исходил из реальной практики того времени, видя систему изнутри традиции. За прошедшие десятилетия жанровая система значительно переосмыслена и основным критерием жанрового деления служит наличие или отсутствие каких-либо определенных обстоятельств исполнения, хотя осознание былой приуроченности очень важно для выбора певческой манеры. Вся система ориентирована на внутренний сельский быт — сельскую общину, семью. В какой-то степени со старой воинской традицией связаны еще проводы в армию. Женский репертуар сохранил свою среду бытования, мужской — нет, в том смысле, что мужская песенная традиция как самостоятельная часть культуры утрачена, хотя и сохраняется еще мужская певческая традиция<sup>1</sup>.

Известно, что Листопадов засвидетельствовал бытование музыкальных инструментов — донской лиры и ее репертуара, а также опубликовал в 1906 году запись одной песни в сопровождении лиры («По Донцу, Донцу» — 16, № 8), что же касается других форм инструментария и инструментальной музыки, то они охарактеризованы им как неоригинальные (что, в общем, справедливо), не прибавляющие «ничего нового к тому, что известно в употреблении у великороссов» (гармоника, балалайка, скрипка — «среди молодежи», бубен), а также некоторые из военных инструментов (кларнет, флейта, медные духовые). Листопадов не мог не знать о бытовавших в станице Екатерининской и других близлежащих, а также верховых хуторах, ансамблях музыкантов типа «троистой» музыки (скрипка, бубен, виолончель — «басоля» на Донце. «волонжа» на Верхнем Дону). Трудно объяснить причины, по которым он не оставил хотя бы свидетельство о формах ансамблевой инструментальной музыки. Скорее все-

<sup>1</sup> В настоящее время создаются предпосылки для возрождения мужской культуры в естественных для нее условиях.



го, они «не вписывались» в созданную им идеально-патриархальную картину донской культуры, так как эти ансамбли играли много городской танцевальной музыки.

Современными исследованиями установлено, что ансамбли изменились по составу. Почти ушла из быта «басоля» или «волонжа»; скрипки бытуют в ансамбле с гармониками или баянами (на Чиру), с бубном (в низовьях Дона, на Донце, Верхнем Дону). Конечно, иногда приходится слышать и весьма оригинальные ансамбли скрипки и корыта или стиральной доски. В верхнедонской традиции сохраняется также балалайка в сочетании с разнообразно используемым бубном. Что же касается репертуара, то это сопровождение к традиционным «курагодным» или поздним романсам, кадильным песням. Все виды ансамблей исполняют танцевальную музыку («карковьяки», «польки», «вальсы»).

Мы попытались охарактеризовать знаменитый свод А. М. Листопадова, исходя из современных представлений о донской традиции, сформировавшихся на базе экспедиционных исследований. Безусловно, затронуты не все проблемы, а только те, которые, по нашему представлению, могли быть использованы для текстологического анализа «Песен донских казаков», может быть, не вполне традиционного с точки зрения метода текстологии. Это собрание, как одно из крупнейших, можно изучать, «отправляясь в экспедицию», по пятитомнику с любой исследовательской идеей.

Очень важно, что в этом собрании чрезвычайно полно охвачены ныне бытующие типовые напевы в многообразии составляющих их компонентов — музыкально-стихового ритма, ладо-мелодического строения, строфики. Некоторые из них в рамках локализации, засвидетельствованной Листопадовым, уже утрачены, поэтому собрание — ценный источник для типологического изучения донской культуры. Выстраивание типологии по современным записям обнаруживает «разрывы» в модификации видов. Они легко заполняются при внимательном анализе записей собирателя. Труды Александра Михайловича Листопадова весьма ценный источник и для диахронического исследования эволюции самой традиции.

Достоин сожаления, что многочисленные текстолого-аналитические статьи о собрании отпугнули фольклористов от этого труда. Им почти перестали пользоваться для исследования традиции<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Наверное, единственным исключением за последние годы стал опыт А. А. Банина.

Многочисленные фактологические неточности и текстологическая недоведенность собрания, противоречивость принципов редакции напевов не следует воспринимать как попытки фальсификации. Мы попытались объяснить противоречия метода А. М. Листопадова особым его положением (носителя традиции и фольклориста) и сопротивлением материала методу унификации и идеализации, примененного, разумеется, из лучших патриотических побуждений.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арефин С. Я. Среди песенников-казаков (отрывки из воспоминаний) // Вестник Европы. 1912. № 10.
2. Банин А. А. Ритмосинтаксическая типология донских былин и былинных песен // Современное состояние казачьей песенной традиции и проблемы ее изучения: Тезисы науч. конференц. М., 1983.
3. Государственный архив Ростовской области. Ф. 353 (Областного Войска Донского статистического комитета — ОВДК). Ед. хр. 543, 558.
4. Гиппиус Е. В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (Вопросы типологии): Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 60. М., 1982.
5. Дигун Т. В. О многоголосном строении протяжных песен Северского Донца // Там же.
6. Добровольский Б. М. Работа А. Листопадова над песенным фольклором донских казаков // Народная устная поэзия Дона. Ростов н/Д, 1963.
7. Кабанов А. С. Многоголосие и ритмика протяжной песни донских казаков // Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества: Сборник науч. трудов НИИК, № 110.
8. Канн-Новикова Е. Евгения Линева / Предисл. и ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1952.
9. Листопадов А. М. Песни донских казаков. М., 1949. Т. 1, ч. 1—2; М., 1950. Т. II; М., 1951. Т. III; М., 1952. Т. IV; М., 1954. Т. V (ПДК).
10. Лобанов М. Новочеркасская рукопись. Новое о деятельности А. Листопадова // Советская музыка. 1983. № 10.
11. Никулин М. Погожая осень. Ростов н/Д, 1973.
12. Ростовский Областной музей краеведения. Фонды. Ед. хр. 2860/4 (тетрадь VI).
13. Рудиченко Т. С. О песенной традиции родины А. М. Листопадова // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Сборник трудов ГМПИ имени Гнесиных. М., 1976.
14. Свиридова И. К. Песенные традиции Дона в публикациях Листопадова // Советская музыка. 1973. № 12.
15. Свиридова И. К. Работа А. М. Листопадова над донским фольклором // Из истории русской и советской музыки. М., 1976. Вып. 2.

16. Труды музыкально-этнографической комиссии Общества Любителей Естественных наук, Антропологии и Этнографии. М., 1906. Т. 1 (ТМЭК).

17. ТМЭК. М., 1906. Т. I. Протоколы заседаний комиссий 1901—1906 гг. с приложениями.

18. ТМЭК. М., 1911. Т. II.

19. Центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Ф. 147. Ед. хр. 148.

20. Там же. Ф. 147. Ед. хр. 517.

К. Д. Хурдаян

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДОНСКИХ АРМЯН

Культура Нор Нахичеванских армян, музыкальная в частности, развивалась и формировалась в процессе сложного исторического опыта; многие ее направления все еще не изучены. В 1959 году экспедицией Академии наук Армении (музыковед М. Манукян) записано около 100 песен, танцевальных и инструментальных мелодий, но материал не обработан и не издан. В 1971 году в серии «Армянская этнография и фольклор» (составитель Х. Поркшиян) опубликованы песни и мелодии Нор Нахичевана<sup>1</sup>, собранные М. Люледжияном — 112 свадебных, обрядовых и бытовых песен, танцевальных и прочих мелодий [9].

Некоторые аспекты народно-инструментального творчества донских армян исследованы автором этих строк [13], но не нашла еще отражения важная часть наследия — творчество ашугов — «шархджи» (от слова шархи — струнно-щипкового инструмента разновидности саза, на котором аккомпанировали себе исполнители). Фрагментарный характер носят и исследования в сфере профессиональной композиторской и исполнительской традиций.

Возникают и вопросы более общего характера — об исторической судьбе донских армян, истоках их культуры. На них и попытается ответить автор статьи.

История народа связана с тремя географическими и временными понятиями — родина Армения X—XIII века, до переселения в Крым; крымский период (XIII—XVIII века), вплоть до 1778 года; переселение из Крыма на Дон и основание в 1770 году города Нор Нахичевана и пяти армянских

<sup>1</sup> Нор Нахичеван — местное армянское название города; с 1838 года до 1928 года (когда город был присоединен к Ростову) назывался Нахичевань-на-Дону (Прим. ред.).

сел. Вот основные вехи, через которые прошли предки армян, живущих на Дону более 200 лет и ставших донскими.

На Дону армянская культура дала мощные всходы, и сегодня мы можем говорить о литературе, музыке, живописи, архитектуре, театре и просвещении Нор Нахичевана. Каждое из этих направлений — достояние не только армянского народа, но и неотъемлемая часть духовной истории донского края.

Древняя культура Армении, истоки монодической музыки изучены всесторонне и глубоко. Имеются фундаментальные исследования и о музыкальной культуре древней и средневековой Армении [4; 10; 11]. Огромное число книг опубликовано по данной проблематике на армянском языке. Развитие традиций в диаспоре (в Крыму — до 1778 года и на Дону — после 1778 года) было не просто эволюцией искусства средневековой Армении, но очень сложным процессом взаимодействия, взаимопроникновения с культурами соседних народов.

Возникновение армянских поселений в Крыму, начиная с XI—XII веков, связано с бедственным положением Армении, некогда могущественного государства Древнего Востока, ставшего в этот период ареной бесконечных войн и нашествий. Многие обездоленные армяне для сохранения своего физического существования вынуждены были покинуть родные края. Одно из крупных переселений в 1330 году, после падения Анийского царства Багратидов, способствовало дальнейшему укреплению и формированию в Крыму большой армянской колонии.

Истории армянских поселений в Крыму посвящено фундаментальное исследование В. А. Микаеляна. По его сведениям, «вплоть до 1778 г. значительное число армян проживало в Каффе, Сурхате, Судаке, Кеозлеве, Карасубазаре, Ак-Мечети (Симферополе), Орабазаре (Армянске, Армянском Базаре), Инкермане, в армянских деревнях Сала, Топлу, Нахичевань, Орталанк и других, находящихся между Карасубазаром и Старым Крымом. В 70-х годах XV столетия из 70 тысяч населения г. Каффы две трети, то есть свыше 46 тыс., составляли армяне» [5, 15]. По свидетельству европейских путешественников и памятных записей армянских рукописей, лишь в городе Каффе одновременно действовало более 30 армянских церквей, в Сурхате — 9, несколько десятков церквей и монастырей имелось в Судаке, Казарате, Евпатории, Бахчисарае, Армянском Базаре и армянских де-