

МУЖСКИЕ ПЕСНИ В ЖЕНСКОМ ИСПОЛНЕНИИ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА И СТИЛЯ

ЕКАТЕРИНА
ДОРОХОВА

Главный объект этномузыкалогического исследования — музыкально-фольклорная традиция — предстает как явление неоднозначное и многоликое, что отражается и в множественности ее определений. Она обнаруживает безупречную логичность, жесткую детерминированность, когда мы рассматриваем ее с позиций структурной типологии, и в то же время проявляет гибкость, изменчивость, «неправильность» живого организма — стоит лишь погрузиться в сферу индивидуального, психологии, поведения человека — носителя этой традиции. Незыблемая структура музыкального текста, соприкоснувшись с личностью исполнителя, постоянно меняет свой облик, воплощаясь в бесконечности локальных и индивидуальных версий.

Один из факторов, значительно увеличивающих вариативность традиционной культуры, — сосуществование

в ней мужского и женского начал, мужской и женской исполнительской традиций. Пересекаясь, взаимодействуя, вступая в оппозицию, они порождают в зонах своих контактов множество явлений, нередко выходящих за пределы сферы исполнительских интерпретаций и затрагивающих отдельные компоненты структурной организации музыкально-фольклорных текстов.

Такие явления очевидно должны рассматриваться в русле гендерных исследований русской народной культуры — междисциплинарного научного направления, пока еще находящегося в стадии формирования. Это отнюдь не означает, что проблемам соотношения мужской и женской сфер в культурных традициях до сих пор не уделялось должного внимания. Скорее можно говорить о том, что их глобальная дихотомия часто воспринимается как нечто безусловное и очевидное, как фундаментальная основа бытия, не

требуемая дополнительных разъяснений. Как отмечала Т. В. Цивьян, «мощность и разрешающая сила оппозиции *мужской / женский* заложена в том, что полярность предполагает, вернее, требует активного, творческого (творящего) взаимодействия оппозитов... что является сутью творения, существом мира, его гарантом, так же как одним из основных параметров стереотипа поведения человека» [13, с. 77].

В то же время нельзя не заметить определенного расхождения между осознаваемой глобальностью проблем, связанных с соотношением мужского и женского начал в культуре, и весьма небольшим объемом относящихся к ним конкретных фактов, выявленных и описанных исследователями. На рубеже XX–XXI столетий был опубликован ряд сборников научных статей, посвященных рассмотрению гендерной проблематики. Их авторами стали этнологи, историки, филологи, этномузыкологи. Любопытно, что в отличие от европейских исследований, сосредоточенных в основном на женских социокультурных проблемах, российских ученых в большей степени привлекала мужская сфера культурных традиций [см.: 4; 5]. Помимо этих изданий, отдельные факты, наблюдения, выводы, касающиеся различных форм воплощения оппозиции *мужской / женский* в традиционной культуре, рассредоточены по сотням научных статей и монографий. Эти материалы, собранные в разные годы, в разных этнокультурных регионах, подчас оказываются труднодоступными и несопоставимыми.

Между тем еще в 1880-е годы на подступах к исследованию гендерной проблематики Н. М. Лопатин отмечал

существенные различия мужского и женского песенного репертуара. В научных комментариях к составленному совместно с В. П. Прокуниным сборнику русских народных лирических песен (1889) он писал: «Мужская песня, передавая по большей части быт внесемейных, общественных отношений мужчин, естественно более отливалась в точные определенные формы; она не ограничивалась определенной местностью и свободно переносилась из края в край русской земли бродяжничеством, извозом и военной службой. Самые интересы мужчин в этом отношении были общие, единообразнее, напротив, женские песни часто составляют принадлежность какой-нибудь определенной местности, способ пения женщин гораздо более, чем мужчин, носит характерные отличия не только каждого уезда, но часто и отдельного села» [9, с. 186]. Так им была высказана мысль о том, что именно на основе мужского репертуара в конце XIX столетия начал складываться общенациональный фонд русской народной песенности, в то время как хранителями локальной специфики песенных традиций в наибольшей степени выступали женщины.

В 1940-е годы Е. В. Гиппиус в курсе лекций, прочитанных им в Московской консерватории, неоднократно касался музыкально-стилевых различий мужского и женского пения. Обобщая свои наблюдения, относящиеся к экспедициям 1926–1930 годов на Русский Север, ученый отмечал большую, по сравнению с мужскими ансамблями, линейность многоголосной фактуры женских певческих групп, а также иной характер песенной мелодики: «Размашистый

мелодический шаг — это особенность именно мужской песни... В противоположность мужской песне женская северная песня имеет мелодику исключительно небольшого шага, исключительно мелкого витя» [3, с. 21].

К аналогичным выводам в 1980-е годы пришел А. М. Мехнецов, высказавший в предисловиях к сборникам устьянских песен мысль о делении корпуса севернорусских лирических песен на две большие группы, названные им «молодецкими» и «девскими» [см.: 12]. Однако нельзя не заметить, что различия между ними в наибольшей степени касаются сюжетов и тематики словесных текстов, в то время как в музыкальном облике напевов специфика названных групп проявляется минимально. Возможно, это связано с тем, что подавляющее большинство «молодецких» песен записано от женских певческих ансамблей.

Из более поздних публикаций, посвященных рассматриваемой проблеме, следует назвать статью В. М. Щурова «Мужская традиция в русском народном пении» [см.: 4, с. 163–173], в которой автор обращается к историческим данным об исполнении панегирических кантов петровского времени, о формировании жанра солдатской строевой песни и истории его изучения. Один из важных выводов, содержащихся в этой работе, состоит в том, что «проводниками» нового гомофонно-гармонического стиля, распространявшегося в крестьянской среде с конца XVII столетия, были именно мужчины. Современное же бытование мужского песенного репертуара рассматривается ученым в междуречье Оскола и Дона — одном из регионов, где



Ряженные на второй день свадьбы
в с. Крупец Беловского р-на Курской обл.
Фото А. И. Шилина. 1999

вплоть до конца XX века сохранялась мужская исполнительская традиция.

Материалы еще одной переселенческой традиции позднего формирования легли в основу статьи Л. П. Маховой «Пять приемов мужской исполнительской традиции “польских старообрядцев” Сибири» [см.: 5, с. 220–236], в которой содержится не только анализ конкретных певческих приемов, используемых в мужских ансамблях, но и попытка их исторического обоснования.

Хотя названные работы содержат много ценных фактов и наблюдений и уже поэтому представляют большой интерес для современного этномузиковедения, они далеко не исчерпывают заявленную тему и, по сути, являются лишь первыми шагами на пути ее исследования. Все отмеченные факты относятся к различным локальным тради-

циям, и пока не вполне понятно, какие из них несут местную специфику, а какие имеют универсальный характер. Очевидно, что гендерное направление в этномузыкознании сейчас находится на этапе сбора фактов и их первичного осмысления. В этом русле следует рассматривать и настоящую статью, посвященную конкретному явлению — переходу песен мужского репертуара в женскую исполнительскую традицию. Заявленную тему можно считать частным аспектом более общей проблемы — выявления гендерных стереотипов и их трансформации в определенных социоисторических условиях.

В трудах историков и этнологов, посвященных исследованию гендерных стереотипов традиционной культуры [см.: 1; 2 и др.], подчеркивается жесткость гендерной стратификации традиционного социума, полностью определяющей уклад жизни, социальный статус человека и модели его поведения в различных ситуациях. Даже временный переход границы между «женским» и «мужским» мирами расценивался как «потеря лица» и мог иметь катастрофические последствия. Именно поэтому до сих пор в сознании сельских жителей существует четкое разделение видов трудовой деятельности, обрядовых практик, песен, музыкальных инструментов на мужские и женские. Если кто-то пренебрегал данными правилами, остальные члены сельской общины воспринимали это крайне неодобрительно и «нарушитель» рисковал очутиться в положении маргинала, изгоя.

Однако в исключительных обстоятельствах пересечение грани между «мужским» и «женским», обусловленное символической сменой гендерно-

го статуса, все же было возможно — и прежде всего в ритуалах, связанных с ряженьем. Они всегда были ориентированы на особые периоды аграрного календарного цикла, расцениваемые как опасные, «страшные», когда открыты границы между миром живых и миром предков. Ряженью посвящено множество научных трудов, но оно редко освещалось в рамках гендерных исследований. Так, на наш взгляд, требует отдельного рассмотрения вопрос о том, *кто и в каких ситуациях* выступал в качестве персонажа другого пола.

По-видимому, изначально в календарных обрядах у восточных славян изображать персонажей противоположного пола могли только женщины, в то время как мужчинам наряжаться в женщин не полагалось. Поэтому парные персонажи проводных весенне-летних ритуалов — Русалка и Русалим, Кукун и Кукушка, Татарин и Татарка, Старец и Старичиха и др. — традиционно воплощались женщинами. Другая ситуация, связанная с символической сменой гендерного статуса, — «бабьи брыки», закрытые женские гулянья, совершавшиеся в тот же календарный период [см.: 6, с. 131, 224].

В современных версиях календарных ритуалов, которые и в наши дни можно наблюдать в некоторых селах русско-белорусского и русско-украинского пограничья, в женских «ролях» иногда выступают молодые парни, но эти факты, скорее всего, демонстрируют утрату магических смыслов и превращение ритуала в веселое карнавальное гулянье. Вместе с тем есть свидетельства о допустимо-

сти и даже нормативности ряженья мужчин в женщин на второй день свадебного обряда во многих локальных традициях, в частности в Закамье¹.

Переход мужских песен в сферу женского исполнительства имеет иные причины и чаще всего связан с внешними факторами историко-социального характера. Мужчины часто покидали родные места, уходя на промыслы, их забирали в армию, а в периоды военных действий в селах оставались только женщины, дети и старики. Особенно велики были потери мужского населения в XX веке с его глобальными социальными, военными и стихийными катаклизмами.

В таких условиях женщины начинали осваивать мужской репертуар. Часто это делалось намеренно, так как песни нередко связывались в сознании сельских жителей с конкретными людьми — с сыновьями, братьями, мужьями, отцами деревенских певцов. Наблюдения показывают, что довольно часто в процессе смены исполнителей менялся и облик песни. В качестве примеров рассмотрим несколько образцов, записанных автором в русских селах восточной Украины, где до недавнего времени существовала живая традиция мужского вокального исполнительства. Здесь, как и на многих других территориях южной России, считают, что основными исполнителями лирических протяжных песен всегда были мужчины. Многие из этих песен бытуют в двух версиях — мужской и женской, — причем заметно отличающихся друг от друга. Так, узкообъемный в женском



Мужское трио из с. Большебыково Красногвардейского р-на Белгородской обл.
Фото В. Иванова. 1996

исполнении напев нередко предстает как широкообъемный в интерпретации мужского ансамбля. Однако этих фактов недостаточно для того, чтобы утверждать, что женская версия песни была воспринята от мужчин, а не существовала в традиции параллельно. Поэтому в качестве материала для статьи послужили образцы, в течение долгого времени бытовавшие преимущественно в мужской воинской среде — солдатские песни, рекрутские и плясовые припевки. Как правило, в своем оригинальном звучании они почти лишены локальных черт, зачастую фиксируются собирателями в неизменном виде в разных регионах, и потому бывает непросто атрибутировать их территориально. Некоторые из

Allegro

Во лесочке комарочков много уродилось,
Я весь ма кра сна де ви ца то му у ди ви лась.

1. Трутовский В. Ф.
Собрание русских
простых песен с
нотами. М., 1953.
Ч. 1, № 2

них до сих пор осознаются носителями традиции как специфически мужские и поются женщинами как бы от лица мужчин. Другие частично утратили свою принадлежность исключительно к мужской традиции, закрепившись в репертуаре смешанных и женских исполнительских групп.

Один из таких напевов с текстом «Во лесочке комарочков много уродилось» был опубликован в первом российском печатном собрании народных песен с нотами — сборнике В. Ф. Трутовского (см. пример 1).

Может возникнуть вопрос: почему следует относить эту песню к мужскому репертуару? Во-первых, известно, что песни, вошедшие в песенные собрания XVIII — первой половины XIX столетия, как печатные, так и рукописные, записывались составителями от мужчин — городских любителей и знатоков русской старины, мастеров из пригородных слобод, сельских жителей, переселившихся в город с целью заработка. Состав исполнителей определил и стилевой облик песен в сборнике Трутовского, о котором В. П. Беляев писал: «Используя в значительной мере материалы рукописных сборников

русских народных песен и выбирая для своего «Собрания песен» широко популярные в его время образцы народно-песенного творчества, Трутовский в своем отборе был связан с материалом или городской народной песни, или крестьянской песни в городском ее переосмыслении, или же, наконец, городской песни-романса, иногда имевшей за собой в качестве своего первоисточника индивидуальное композиторское творчество» [1, с. 9].

Во-вторых, как считают многие исследователи, можно с большой долей уверенности утверждать, что Трутовский включил в свое собрание и песни из собственного репертуара. Уроженец Курской губернии, Ивановской слободы близ Белгорода, он был талантливым музыкантом-самоучкой и, безусловно, владел песенным репертуаром родных мест. Об этом свидетельствуют и включенные в собрание украинские песни. Показательно и то, что Трутовский был сначала взят к императорскому двору как певец и лишь год спустя стал камер-гуслистом.

Наконец, в-третьих, песня «Во лесочке комарочков...» неоднократно включалась в репертуарные сборники

народных песен, рекомендованных для разучивания воинскими ансамблями художественной самодеятельности [см.: 7, с. 278; 10, с. 320, и др.].

В основе песни лежит музыкально-ритмическая структура коломыйки (стих 4+4+6), чрезвычайно широко распространенная в хороводно-плясовых песнях южнорусского региона, причем как в русских, так и в украинских селах. Эта песня получила широкую известность не только в России, но и за ее пределами. Вскоре после выхода в свет «Собрания» Трутовский написал на тему песни Вариации для клавесина или фортепиано, изданные в Санкт-Петербурге в 1780 году. В. П. Беляев отмечал, что «Во лесочке комарочков...» входила в число песен, наиболее часто цитировавшихся в первых русских операх. Она неизменно переиздавалась в сборниках русских народных песен конца XVIII – середины XIX века:

Н. А. Львова и И. Г. Прача, И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара, М. И. Бернарда и многих других. Наконец, к этой мелодии обратился Бетховен, включив ее в круг созданных им обработок народных песен для голоса и инструментального трио. Все эти факты свидетельствуют о популярности данной песни в самых широких кругах. Интересно, что ее можно найти и в значительно более поздних региональных собраниях, причем практически в том же виде, в каком она опубликована у Трутовского [см.: 8, № 92].

В селах русско-украинского пограничья этот напев бытует с большой группой текстов, включаясь в праздничные гулянья-улицы, а иногда и в весенне-летние ритуальные шествия. В селе Шебелинка Балаклейско-

го района Харьковской области с текстом «Трубка моя червоная с вечера курила» он входит в круг карагодных песен, звучащих во время *вождения кукушки на зелёной неделе* и *завивания венков* на Троицу (см. пример 2). Фактически оба обряда представляют собой коллективное шествие с пляской, в котором принимают участие все жители села: «Это зелёная неделя называлась, под Троицу. Это на кукушку. Девку наряжали: вот так руки в гору. Тада зделаютъ – накроютъ же яе платочком ти подшальничком. Монистов нацепляютъ, лентов много, и сзаду, и спереду. А тада гуртами девчата, хлопцы идутъ по улице, а она ж танця всё время»; «На Троицу завивают венки. Сходятся в какой-нибудь сад, клéченье наломают. Сломют ветку, з любого дерева ветку, ў ленты. Одна нясетъ, а все идутъ, танцуютъ, в монистах, в лентах – это вянки у нас!»

Может вызвать недоумение включение в троицкую обрядность песни с типично солдатским текстом, поющим от лица мужчины. Многое объясняет свидетельство старейшей участницы фольклорного ансамбля У. Ф. Пустовой о том, что когда-то давно, «в прежние времена» женщины, принимавшие участие в шествиях, рядились в цыган и солдат. Кроме того, приуроченности песни к завиванию венков, по-видимому, способствовал и поэтический текст, заканчивающийся словами:

*Потоптал я, поломал я мяту-веселёчек,
Да не 'ставил красной девке на золот
вяночек.*

Очевидно, что напев полностью сохраняет свою мелодико-ритмическую структуру, несет ярко выраженные

2. Харьковская обл., Балаклейский р-н, с. Шебелинка. Пели: У. Ф. Пустовая [1912], В. И. Мамаева [1922], В. И. Рудакова [1935], М. С. Ершова [1924], М. М. Мухина [1919]. Запись Е. А. Дороховой, В. Н. Осадчей, 1987. Нотация Е. А. Дороховой

$\text{♩} = 128$

Тру - бка ма - я че-р(ы)-во - на - я с(ы) ве - че - ра ку - ри - - - ла,
 па - ла - жи - ла на па - ли - цу, у - па - ла, раз - би - ла - с(и).
 Па - ла - жи - ла д' на па - ли - цу, у - па - ла, ра - з - би - - - ла, -
 ка-к(ы) па - шёл я ма - ль - чо - на - че-к(ы), пат(ы)-ру - б - ке жу - ри - тца ды...

черты гомофонно-гармонического склада: субквартвый тон в конце мелострофы отчетливо воспринимается как доминанта (ср. примеры 1, 2).

Иной облик этот напев приобретает в традиции села Староверовка Нововодолажского района Харьковской области, где он записан со словами «Что ты, Ванюшка, невесел, головку повесил» (см. пример 3). Исполнявшие его женщины называли песню «солдатской» и указывали на то, что раньше ее пели мужчины. Как видно из приведенного примера, она звучит вдвое медленнее; напев, в целом сохраняя свою форму, растягивается во времени и насыщается внутрислоговой мелодикой, текст дополняется вставными словами-междометиями. Начиная с третьей строфы, эпизодически появ-

ляется выделенный запев, повторяющийся раздел музыкально-ритмического периода, соответствующий последней слоговой группе предыдущей строфы. Но самые любопытные изменения происходят в ладовой структуре напева. Он полностью теряет налет «тоникидоминантовости». Основным тоном становится субкварта, завершающая мелострофу, а терцовый комплекс $3/I/III$ интерпретируется как комплекс $6/4/2$, оппозиционный главной ладовой опоре. Заметно изменяется и многоголосная фактура. Основную мелодическую линию ведет один из нижних голосов; при этом она настолько индивидуализирована, что воспринимается как самостоятельная голосовая партия. А голосовые линии, отмечающие верхнюю и нижнюю границы амби-

туса, малоподвижны, почти остинатны. Все эти модификации указывают на адаптацию напева к данной локальной традиции, где он бытует в качестве лирической неприуроченной песни.

Другой пример – распространенная повсеместно на русской этнической территории песня «Уж ты зимушка-зима, холодна зима была». Впервые она была опубликована в сборнике Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина в разделе «Солдатские песни» с ремаркой: «3-й Западной артиллерийской бригады» [см.: 9, с. 254, 418–419]. Эта версия

в сборнике названа по первым словам завершающего строфу длинного рефрена «Чёрная галка, чистая полянка, ты же, Марусенька черноброва, чего не ночуешь дома?». Впоследствии песня, как и предыдущая, неоднократно публиковалась в специальных сборниках, адресованных армейским самодеятельным хорам (см. пример 4).

Имеющий в своем оригинальном виде четкую периодическую структуру, основанную на чередовании одинаковых восьмивременных построений, этот напев в некоторых

3. Харьковская обл., Нововодолажский р-н, с. Староверовка. Пели: М. К. Колядинова (1913), М. П. Сотникова (1932), И. Ф. Амелина (1914), У. А. Сотникова (1914), Е. Е. Никифорова (1918), Е. П. Птущенко (1928). Запись Е. А. Дороховой, 1986. Нотация Е. А. Дороховой

$\text{♩} = 60-64$

га - ло - в - ку, па - ве - - - - сил(ы),
 Че - го й Ва - ню - шка не - ве - сел(ы), га - ло - в - ку, о - й, па - ве - - - - сил(ы),
 га - ло - в - ку, о - й, па - ве - - - - сил(ы),

чэ - р(ы) - на - ю шля... - (а) - па - ю ши да на - кры - л - си, сля - зо - ю, о - й, за - ли - л(ы) - си.
 чэ - р(ы) - на - ю шля... - (а) - па - ю же да на - кры - л - си, сля - зо - ю, о - й, за - ли - л(ы) - ся.
 да на - кры - л - си, за - ли - л(ы) - си.
 чэ - р(ы) - на - ю шля... - па - ю да за - кры - л - ся, сля - зо - ю, о - й, за - ли - л - ся.

о - й чёр-на - ю шля - по - ю ши на - к(ы) - ры - л - си, сля - зо - ю, о - й, за - ли - л - си, сля - зо - ю, о - й, за - ли - л - ся, о - й, Бо - же, мо - й, Бо - же мо - е, (й)ка - го мне лю - би - ти? о - х(ы), Бо - же мо - й, Бо - же мой, ка - го м - не лю - би - ти? о - й, Бо - же мо - й, Бо - же мо - й, ка - го мне лю - би - ти?

традициях (в частности, в верхнем Поволжье) существует и в видоизмененных формах, приближенных к местным лирическим песням. В таких случаях он теряет форму поэтической строфы (ab/gb), насыщается вставками и словообрывами, что иногда приводит к возникновению вторичных мелодико-ритмических композиций.

По-иному происходит модификация напева в песенных традициях русско-украинского пограничья. Здесь песня «Уж ты зимушка-зима» неоднократно записывалась в исполнении мужских, женских и смешанных ансамблей. Версия, зафиксированная в селе Шебелинка Балаклейского района Харьковской

области, демонстрирует не только сохранность ее первоначальной формы, но и характерное для солдатских строевых песен окончание мелодии строфы на терцовом созвучии, а не на унисоне (см. пример 5). При этом мягкая манера исполнения и медленный темп свидетельствуют о том, что песня давно утратила связь и с маршевым, и с каким бы то ни было другим движением.

В отличие от коллектива Шебелинки, в котором женщины часто пели вместе с мужчинами, в селе Протопоповка того же района мужская исполнительская традиция угасла уже в послевоенные годы в середине XX века. Однако местный женский ансамбль, по словам его участниц,

4. Русские народные песни. Сб. 2. М.: Полит. управление Рабоче-крестьянской Красной армии, 1936. С. 31

Широко, не затягивая
Запевала

Ах ты, зи - му - шка, зи - ма, ты хо - ло - дна - я бы - ла.

Хор

э - э - эй да лю - ли, ты хо - ло - дна - я бы - ла.

5. Харьковская обл., Балаклеяский р-н, с. Шебелинка. Пели: В. И. Рудакова (1935), М. С. Ершова (1924), М. М. Мухина (1919), М. В. Сляднев (1922), В. Д. Шахов (1918). Запись Е. А. Дороховой, В. Н. Осадчей, 1987. Нотация Е. А. Дороховой

$\text{♩} = 68$

Ох, и ты зи - (э)-мушкаши да зи - ма да, ой, ты ха - ло - дна - я бы - ла,

э - лё - ли, раз и д - ва ля - ли, ля-ли, ой, ты ха - ло - дна я бы - ла.

старался сохранять именно мужской стиль пения — с четкими, «рубленными» завершениями мелодических периодов и их разделов, с подчеркиванием ритмической пульсации асемантическими слогами «е-е-я», подобно тому как это происходит в донских казачьих песнях. Основу репертуара ансамбля составляют *бурлацкие* песни (от диалектного «бурлак» — холостой парень). К их числу относится и местная версия песни «Уж ты зимушка-зима», текст которой в Протопоповке начинается со второй строфы: «Ой да захуртело, братцы, замело» (см. пример 6). Первое, что обращает на себя внимание, — чрезвычайно медленный темп исполнения. Хотя в сольном запеве темп не намного медленнее,

чем в шебелинской версии, после вступления всего ансамбля он замедляется еще вдвое. «Лицом» напева, безусловно, является солирующий верхний голос, терминологически обозначаемый предикатом *братъ*. В этой голосовой партии реализуется весь арсенал выразительных средств местной исполнительской традиции: высокий секстовый тон, многочисленные флажолетные призвуки, подчеркнутое сегментирование напева, который дробится на мелкие мелодические построения-сегменты, заканчивающиеся резкими сбросами. Что же касается гетерофонного пучка нижних голосов (*басов*), то их голосовые линии почти не отличаются друг от друга, представляя собой цепочку

6. Харьковская обл., Балаклеяский р-н, с. Протопоповка. Пели: Ф. И. Катасонова (1915), В. С. Меркулова (1918), М. М. Калугина (1915), П. И. Позднякова (1910), А. Л. Абрамова (1913), Е. Ф. Чаплыгина (1921), М. П. Васильева (1914), А. П. Губарева (1919). Запись Е. А. Дороховой, 1986. Нотация Е. А. Дороховой

$\text{♩} = 58$

О-й да за - ху - р - те - ло, бра-тцы, во-т(ы) за - мя - ло, пой...

да (й)у - (ву) - се, ой е - е е - е - е

да (й)у - се - (е) стё-(во)... - жки - (е) да - ро - (ё) - жки, е, е - е

(ё) жки ш(и) да да е - е

да (й)у - се - (е) с(ы) - тё-(во)... - жки - (е-е), да - ро - (ё - во) - жки, е - е,

да (й)у - се - (е - е) стё-(ё)... жки - (е - е), да - ро - (во) - жки, е - е,

да (й)у - (а) - се - (е - е) (е - е) (е)

да (й)у - се - (е - е) стё-(во)... - жки - (е), да - ро - (ё - ё) - жки, е - е - е,

во о - - - й - ш(и)

я, е - х(а) ли-(е), э - е - я, ра-з(ы), два, лё - ли, лё - ли - (е),

ли - (е) ох, о - й, ра э(ы) два - (о) - ш(и)

я, е - х(а), э - е - е, ра-зом, два лё - ли, лё - ли - (е),

е - е (а)

я, е - х(а), ли-(е), е - е - е, ра-зом, два лё - ли, лё - ли - (я),

ли - (е) о - (ё) - й, ра-з(ы)

я, е - х(а), э - (е), ё - й, ра-зом, два ля - ли, ля - ли,

о-й, стё-(во)... - (во)

да (й)у - се, э - й, стё-(ё)... жки, о - й, да - ро - (ё) - жки.

- (е) стё - (ё) жки - (е - а)

да (й)у - се, э - х(ы) стё - жки - (е - е), да - ро - (во - ё) - жки.

(е)

да (й)у - се - (е - е) стё-(во)... жки - (я - е), да - ро - (во) - жки.

(а) (я) (ё - во)

да (й)у - се - (е - е) стё-(во)... жки - (е), да - ро - (ё - ё) - жки.

многократно повторенных мелодических сегментов терцового (реже квартового) амбитуса. Поразительно, но форма напева, несмотря на увеличение его масштабов, остается прежней, сохраняется даже каданс на терцовом созвучии.

Рассмотренные примеры демонстрируют ряд изменений, в той или иной степени присутствующих в каждом случае заимствования женщинами мужских песен. Эти явления, как правило, не затрагивают глубинных структур музыкальных текстов и могут быть отнесены к категории *приемов исполнительского стиля*:

- аугментация отдельных слоговых времен или даже небольших разделов музыкально-ритмической формы напевов;
- бо́льшая, нежели в мужских ансамблях, индивидуализация отдельных голосовых линий и за

счет этого — усложнение многоголосной фактуры, увеличение ее плотности;

- глиссандирование, введение флажолетных призвуков;
- увеличение временных масштабов формы;
- насыщение мелодического контура напевов микромелодикой, форшлагами, мелизмами, иногда приводящее к внутренней сегментации мелодических звеньев;
- изменение ладовой формы напевов (в отдельных случаях).

Вместе с тем нельзя не отметить влияния ряда указанных исполнительских приемов на глубинные («языковые») структуры музыкальных текстов. По пути временного растягивания, распевания каждого звука, рождения новых мелодических сегментов, значительно изменяющих облик напевов, видимо, идет превращение солдатских строевых песен с их



Фольклорный коллектив с. Большебыково Красногвардейского р-на Белгородской области.
Фото В. Иванова. 1996

четкой маршевой ритмикой в протяжные. Музыкальные периоды «обновленных» напевов иногда оказываются столь протяженными, что могут в несколько раз превышать первоначальные масштабы. Что же касается модификации ладового строения напевов, в ранних публикациях обнаруживающих влияние гомофонно-гармонического склада, то она связана с приближением к звуковысотным моделям локальных песенных систем. Изменение структуры музыкальных текстов чаще всего влечет за собой и смену их функции, следовательно, в этих случаях возможно говорить о *жанровой трансформации* напевов. Однако в обрядовой культуре встречается подчеркнута точное «цитиро-

вание» женщинами солдатских песен в их первоначальной форме, которое, очевидно, может быть расценено как музыкальный атрибут ряженья.

Приведенных примеров, без сомнения, недостаточно для исчерпывающего рассмотрения стилевых и жанровых трансформаций при переходе мужских песен в женскую исполнительскую традицию. Цель настоящей статьи — привлечь внимание исследователей к проблеме взаимодействия мужской и женской сфер фольклорного исполнительства, пока еще остающейся малоизученной. Как можно предположить, она наиболее актуальна для традиций позднего формирования, динамические процессы в которых продолжаются и в наши дни.

ЛИТЕРАТУРА

- 1) Гендерные исследования в гуманитарных науках: Мат-лы VII науч.-практ. интернет-конференции / Отв. ред. Г. В. Рокина. Йошкар-Ола, 2011.
- 2) Колесникова Н. Н. Гендер в традиционной русской культуре: Автореф. дисс. ... канд. философ. наук. Ставрополь, 2007.
- 3) Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. М., 2003.
- 4) Мужской сборник. Вып. 1: Мужчина в традиционной культуре: Социальные и профессиональные статусы и роли. Сила и власть. Мужская атрибутика и формы поведения. Мужской фольклор / Сост. И. А. Морозов, отв. ред. С. П. Бущевич. М., 2001.
- 5) Мужской сборник. Вып. 2: «Мужское» в традиционном и современном обществе: Константы маскулинности. Диалектика пола. Инкарнации «мужского». Мужской фольклор / Сост. И. А. Морозов, отв. ред. Д. В. Громов, Н. Л. Пушкарёва. М., 2004.
- 6) Пашина О. А. Календарно-песенный цикл у восточных славян. СПб., 2006.
- 7) Песенник витязей. Paris: Assotiation des Vitiaz, 1987.
- 8) Песни Печоры / Отв. ред. Н. П. Колпакова, муз. ред. Б. М. Добровольский. М.; Л., 1963.
- 9) Русские народные лирические песни: Опыт систематического свода лирических песен с объяснением вариантов со стороны бытового и художественного их содержания Н. М. Лопатина, с положением песен для голоса и фортепиано В. П. Прокунина. Ч. 1–2. М., 1956.
- 10) Русские народные песни. Сб. 3. М.: Политическое управление Рабоче-крестьянской Красной армии, 1937.
- 11) Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами / Ред. и вступ. ст. В. Беляева. М., 1953.
- 12) Устьянские песни. Вып. 1 / Сост. А. М. Мехнецов, Ю. И. Марченко, Е. И. Мельник. Л., 1983; Вып. 2 / Сост. А. М. Мехнецов, Е. И. Мельник, Ю. И. Марченко. Л., 1984.
- 13) Цивьян Т. В. Оппозиция мужской / женский и ее классифицирующая роль в модели мира // Этнические стереотипы мужского и женского поведения / Ред. А. К. Байбурин, И. С. Кон. СПб., 1991. С. 77–91.