

тематически не столь важен. В рогачёвско-жлобинском локусе записаны без рефрена обычные поздравительные хозяину дома.<sup>24</sup>

В локальной традиции напевов первого же типа волочѣбных, в зоне «четырёх районов»<sup>25</sup> (Чашники, Крупки, Круглое, Бельничичи) ритмика запева видоизменена в связи с цезурированием, отсечением запева: общераспространѣнный бесцеzurный дипирихий во втором сегменте преобразуется в пеон 4 (моры 1112). Это – вполне в стиле днепро-друцко-березинских напевов, где цезурируются различные участки напевов всех жанров и сезонных циклов. Такова вокально-респираторная, дыхательно-певческая природа исполнения песен многих циклов в данной местности (в иных жанрах происходят перецезуровки, порождающие биструктуры, оппозиции текста / напева).

Помимо связи с колядным циклом, нельзя не отметить моноритмию волочѣбных и некоторых весновых хороводных (восточная зона). Иные мелодические контуры напевов, иные рефрены, темпоритм, громкостная динамика, тесситура женских голосов — всё это уводит в атмосферу хороводов и весенней девичьей лирики. Известны ремарки к песням: *карагод на Вялікдзень / на Пасху; апрельская* и др. В сборнике песен белорусского Поозерья З. Можейко находим двойной комментарий к песне № 23 — песенницы и автора сборника: «'Як вясну дажыдаеш». «Напеў валачобны» [2, с. 469].

Конфигурации, направленность и плотность изомел, ритмических изодокс составляют предмет музыкально-ареальной типологии. Однако до сих пор нет карт распределения по зонам поэтических рефренов — в литературе они лишь перечисляются в описаниях жанра. Предварительное картографирование нами пяти рефренов (с вариантами): *Хрыстос васкрос, сын Божы; Зялёны явар, кудравы; Да віно ж маё зеляно; Вясна красна на ўвесь свет; Сад зялёны вішнёвы* — показало (1) компактную либо относительно компактную (для первого из перечисленных рефренов) локализацию каждого из них, (2) использование в одной деревне, одной исполнительницей / одним исполнителем разных рефренов – в каждой песне свой рефрен, (3) отсутствие дохристианских рефренов вне пределов Беларуси, в частности, на Смоленщине (за исключением района Рудни). Сами тексты рефренов – это также яркий диалектообразующий, зонообразующий элемент. Дальнейшее освоение жанра откроет новые перспективы исследований, даст новые выводы.

#### Список литературы:

1. БНТ — Беларуская народная творчасць. Валачобныя песні. – Мінск, 1980. – 465 с.
2. Мажэйка, З. Песні беларускага Паазер'я / З. Мажэйка. – Мінск, 1981. – 187 с.
3. Можейко, З. Календарно-песенная культура Белоруссии. Опыт системно-типологического исследования / З. Можейко. – Минск, 1985. – 205 с.
4. Мухаринская, Л. Некоторые вопросы типологии народных напевов / Л. Мухаринская // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1976. – Вып. 29. – С. 57 – 97.
5. Мухаринская, Л. Беларуская народная музычная творчасць / Мухаринская Л., Якіменка Т. – Мінск, 1993. – 169 с.
6. Мыцько, С. К вопросу изучения белорусского волочѣбного обряда и волочѣбных песен / С. Мыцько // Белорусский музыкальный фольклор в исследованиях молодых музыковедов. – Минск, 1991. – С. 40 – 75.
7. Мыцько, С. Валачобны абрад / С. Мыцько // Беларускія народныя абрады. – Мінск, 1994. – С. 22 – 43.

*Галина Тавлай*

#### БЕЛОРУССКИЕ ВОЛОЧЕБНЫЕ ПЕСНИ В ПОЛИЭТНИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ: НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ГЕНЕЗИСА И МНОГОГОЛОСИЯ

*Galina Tavlay*

#### BELARUSIAN EASTER SONGS IN MULTI-ETHNIC CONTEXT: SOME PROBLEMS OF GENESIS AND POLYPHONY

*В данной статье волочѣбные песни белорусов комплексно рассмотрены в контексте истории, искусствоведения, этнографии, этнофонологии, семиотики и антропологии.*

*This article comprehensively reviews Belarusian Easter songs in the context of history, art, ethnography, ethno phonology, semiotics and anthropology.*

Культура – знаковая система, требующая понимания и дешифровки, но также – способ хранения, распространения и передачи информации. Ее элементы, содержательные и структурные, более и менее объемные, воспроизводят, умножают себя, подвергаясь мутациям, в достаточно развернутых ареалах. Уже

<sup>24</sup> См.: Нотное приложение к диссертации Екатерины Кривошейцевой «Песенно-абрадавая традиция Днепра-Друцка-Бярэзінскага мижрэчча». Дис. канд. маст. Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2008.

<sup>25</sup> Эта зона из четырёх, реже пяти районов выделена нами по различным наджанровым / полижанровым стилевым показателям как особая микродиалектная зона.

А.Веселовский полагал [6, с. 301-305], что однородность мотивных единиц<sup>26</sup> в этнически отличных культурах обусловлена их самостоятельным зарождением в разноплеменной среде с однородными бытовыми условиями и отложившимися на их фоне психическими процессами. Однако, чем пространнее эпизод, чем длиннее одинаковая комбинация эпизодов, зафиксированная в нескольких различных традициях, тем меньшая вероятность, что их «прочтения» возникли автономно, независимо друг от друга. Возможность самозарождения даже достаточно простых мотивов далеко не всегда очевидна [2, с. 116-135].

Предмет наших наблюдений – ареал бытования сходных конструктивно, причем не только дробных, небольших по объему (уровень музыкально-интонационного порядка, собственно «мотив» или «мим» в их музыкально-морфологическом значении), но и достаточно развернутых в композиционном плане, целостных, семантически и структурно значимых компонентов музыкальной формы, коими являются напевы календарного и почти в той же мере -- индивидуального жизненного циклов (уровень «малой» песенной формы, уровень синтаксического плана) по обе стороны вербальной языковой белорусско-литовской, белорусско-польской, белорусско-украинской, белорусско-российской границы в соответствующих взаимно прилегающих регионах. Спектр типологических сходств, тождеств песенных форм со всей очевидностью может выявлять себя внутри каждого календарного сезона, чуть меньше – в границах индивидуального жизненного цикла (уровень циклической идентичности). Сходство разноэтнических обрядовых музыкально-песенных систем (уровень системных схождений) наблюдается подчас не только в смежных регионах, когда в полный голос заявляет о себе закон маргиналий и связанных с ними закономерностей соседней, материнской для данного факта культуры в административно-государственных границах иной этнической традиции, но и в достаточно отдаленных друг от друга регионах соседствующих исторически этнических культур. В случаях, когда мы имеем дело с родственными народами, внутренние контакты которых на протяжении значительного исторического промежутка времени преобладают над внешними, даже при заметной разноязычной вербальной корреляции весьма часто наблюдается очевидное сходство-тождество различных слоев музыкальной архаики [5, с. 172].

Обрядово-музыкальный комплекс в значительной мере несет в себе функцию механизма интеграции, вбирая и реализуя память культуры о себе самой. К примеру, в ряде случаев белорусы и литовцы, белорусы и украинцы, белорусы и поляки унаследовали невербальные традиции своих общих, не обязательно языковых, предков. Наиболее сложным и дискуссионным оказывается в подобной ситуации вопрос этнической интерпретации, этнической принадлежности такого рода песенных систем. В случае рассмотрения волочечной традиции необходимо отметить несравнимо большую степень сохранности при впечатляющей масштабности самого ареала и частотности фиксации в его пределах соответствующих обрядово-песенных изоглоссов в Беларуси и шире – в белорусском языковом ареале.

Константные наборы ритуальных символов – а обрядовый напев, форма интонирования обладают столь же специфической, «осязаемой» знаковой сущностью, что и явления словесно-мифологического, акционального, предметно-пластического, локативного, темпорального, изобразительного, хореографического рядов (Н.Толстой) [18], разворачивающихся одновременно в процессе продвижения ритуала во времени, лишь в своей нераздельности создают тот или иной значимый обрядово-ритуальный контекст. Целостность подобного комплекса реликтовых, разных по своей природе, своей принадлежности к тому или иному «разряду» ритуальных «предметов», длительность их сосуществования – даже с утратой прежней магически-сакральной сущности – определяет ареальные границы культур, этнических или полиэтнических.

Структурно-типологический анализ обряда, любого фольклорного текста предполагает повторяемость составляющих их единиц. Каждый ритуал может предстать в виде структурно значимых блоков с определенным набором составляющих, существующих как самостоятельная форма и одновременно как компонент структуры высшего – системного порядка. Причем вне целостного контекста функции ритуальных единиц определить подчас весьма затруднительно.

Традиционное сознание ориентировано на сакральное. Символика материального объекта как и духовной (словесно-мифологической, обрядово-музыкальной и т.п.) субстанции могут использоваться в конкретном и одновременно – в разных ритуалах данной культуры, выступая в качестве доминантного символа [16, с. 36.], важного в прагматическом плане и вписанного в традиционную картину мира [11, с. 201-207]. Музыкальный ряд практически всегда выступает такой доминантой, актуальной для осуществления коммуникации и многократно используемой в традиции в качестве мощного медиатора между «своим» и «чужим» мирами.

В календарных формах культур, признанных в качестве преимущественно земледельческих, выделяются два крупных цикла: поздне-осенне-зимний и весенне-летний. Любопытно, что весенние «точки», растянутые во времени, как и точки поздне-осенние, оказываются в равной мере отмеченными культурами присваивающего типа. В центре циклов – дни, обозначающие особое положение солнца на небосклоне, зимнее и летнее солнцестояние, осеннее и весеннее равноденствие. Это время «икс» с исключительно важными по назначению и содержанию обрядами. Активное влияние лунных циклов (ориентация на последние – «след»

<sup>26</sup> Названная номинация широко применима в различных гуманитарных сферах при очевидном «музыкально-синтагматическом» ее происхождении. R. Dawkins [2] предлагает термин «мим» для обозначения дискретных, бесконечно воспроизводимых, отчасти меняющихся в процессе копирования элементарных единиц.

скотоводческих и предшествующих им охотничьих культур, их бесспорной значимости для традиционной культуры) на структуру солнечного календаря сказалось, в частности, в указе Вселенского Никейского собора (325 г.н.э.), когда был введен алгоритм празднования Пасхи в первое воскресенье после первого полнолуния, которое наступает после дня весеннего равноденствия. Многие другие праздники христианского календаря в свою очередь предопределялись Пасхой (Масленица, Троица). Годовой солнечный цикл (365 дней) совсем не совпадал с циклическим ритмом Луны (28 дней). Таким образом праздники христианизированного весеннего календаря оказались подвижными, причем амплитуда их колебаний -- примерно месяц (празднование Пасхи растянулось от 4 апреля до 6 мая, диапазон Великодня – от второй половины февраля до первой половины марта, а через семь недель после Пасхи начиналась Троица (она отмечается от второй половины мая до первой половины июня). За семь недель до Великодня должна была закончиться Масленица. Расхождение в тринадцать дней юлианского и григорианского календарей, на которые ориентированы памятные даты христианского календаря соответственно православной (восточно-христианской) и католической (западно-христианской) церквей, дают еще большую разбежку в приуроченности сходных народных календарных праздников католиков и православных.

В обрядах календарного цикла достаточно четко выражена стратегия освоения внешнего мира, происходящая в форме постоянного диалога мира дома (мира живых людей) с природным окружением (миром земли, предками). В обрядах симпатической магии в драматизированной форме воплощается идея обновления, периодической смерти, ожидания и возрождения: сезонная хозяйственная потенция персонифицируется в образах Коляды, Масленицы, масленичных Деда, Бабы, Русалки, Купалы, Гаспадыни, Гаспадара (Хозяйки, Хозяина), Гостя жнивного поля – «ржаной бабы», «ржаного деда», умирающих каждую осень, когда срезают последние колосья, когда в землю сеют зерна, а весной, с прорастанием злаков, воскресающих вновь. Целые группы персонифицированных «гостей» – воображаемых пришельцев из иного мира являют собой ватаги мужчин-обходников в волочевном, колядном церемониалах. Разумеется, в современной интерпретации сохраняются лишь отзвуки, следы той архаической мифологической картины мира, которая предопределяла некогда их смыслы. Подобным проявлением озвученной памяти, воплощающей в себе мифологические контексты, остаются и обрядовые напевы. Преобладание женского или мужского начал в самом составе участников обряда, гендерные предпочтения в воспроизведении песенной традиции, соответствующие стили совместного группового интонирования могут быть обусловлены генезисом соответствующего культурного феномена, особенностями самой картины мира, выявляющей себя в стратиграфии составляющих ее разновременных пластов.

Универсальная по охвату различных этнокультур символика обрядовых обходов включает в себя и сопровождающие их обходные обрядовые напевы. По сути – это музыкально-песенный ряд перехода в широком этнологическом значении этого слова, хотя его семантика производна по отношению к представлениям, связанным с культом предков. Типологический ряд «всеобщего» обрядового передвижения как знак жизни в противовес предшествующему периоду мертвенной застылости, покоя, можно выстроить по сходной, предельно условной (в пропорции от меньшего к большему) схеме: выносится, «идет» по народному определению в красный угол, на покуть кутья в сочельник, последний сжатый сноп – «гаспалар», «дед».

«Вхождение» каждого подобного символического «объекта» или «субъекта» («бадяк», солома, жнивный сноп, купальский венок, юрьевский букет подснежников, группы «обходников» – купальники, жнеи, колядовщики, волочевники, близкие родственники невесты, участники крестинно-родинного церемониала и т.д.) осуществляется и путем параллельного воздействия музыкальной магической, «заговорной», направленной на будущее благополучие песенной формы, усугубляющей желаемый положительный исход проводимой акции.

Все перечисленные обходные обряды включают в себя одновременно и апотропеические смыслы. Основным источником опасности являются, согласно представлениям народной культуры, различные мифологизированные персонажи, пространства, временные периоды, как правило, «переломные», связанные с потусторонним миром и открытостью границ между «тем» и «этим» мирами.

Охраняемыми объектами при этом становятся человек и все, что для него ценно – его хозяйство, здоровье и благополучие родственников, успешное прохождение всех вех на жизненном пути – «С точки зрения сакральной значимости в охране нуждается лишь то, что содержит в себе жизнь и способно ее умножить» [8, с. 18]. Таковы хозяева, их вступающие в пору взросления юноши-сыновья, девушки-дочери, специально опеаемые-охраняемые колядными, волочевными, юрьевскими, кустовыми обычаями и песнями, поле, дающее хлеб, домашняя скотинка – кормилица семьи.

Обратим внимание на особую значимость в связи с обозначенной прагматикой девушки-паненки, ритуальный выбор ею подходящего жениха из группы волочевников в волочевном обходе, столь важных для обрядовой культуры региона белорусско-польского пограничья. Обход охраняемого пространства – живого и неживого – людей, дома, стола, печи, поля, своей деревни – любое подобное ритуальное действие-оберег направленно на создание магического круга, имеет своей целью апотропеический эффект и бывает приуроченным не только к определенным датам в календарном и индивидуальном жизненном цикле, но также к определенному времени суток – после захода солнца, связанного в народных верованиях со временем действия представителей «того мира», различных хтонических сил. День принадлежит человеку, ночь отдана нечистой силе. И те и другие не должны нарушать пределов отведенного им пространства и времени, избегая

ненужных контактов. Одним из путей предотвращения контакта с опасностью становится ритуальное молчание, тишина. Голос, звук в традиционной культуре наделяется способностью преодолевать границу миров – человеческого и потустороннего. Он столь же материален, как жест, взгляд, слово.

Принцип уклонения, избегания опасности реализуется традиционным сознанием и таким парадоксальным способом как рациональное «моделирование» (Е.Левкиевская) самой этой встречи в периоды, когда угроза ее последствий минимальна. Таковы календарные временные «сломы» – волочебные, колядные, купальские, жнивные обряды с их центральными персонажами, пришельцами из «иноного» мира или связанными с ними сезонными духами. Хозяева предотвращают опасность, приглашая «пришельцев» к себе в дом, устраивая в их честь общинное чествование, угощая, принимая их и потому имея в будущем право с подобной опасностью не встречаться, обезопасив себя впрок.

Во всех славянских календарных обрядах, в завершающей их части, связанной с проводами потусторонних сил, средством отгона опасности был ритуальный шум с использованием трубления в роги, трубы, свиста сквозь пальцы, хлопанья бичами.

Подобным же образом осмысляются переходные ситуации и в индивидуальном жизненном цикле, когда сам человек как бы находится на грани миров и потому вступает в контакт с потусторонними силами, одновременно представляя серьезную угрозу для окружающих. Рождение ребенка, осознаваемое как переход из «иноного» мира, как опасный период для него самого, для роженицы, а также родственников, их окружающих. Самый небезопасный момент свадьбы – второго переходного этапа, который необходимо преодолеть человеку на протяжении его жизненного пути – путь молодых к венцу и обратно. Проводы человека в «мир иной», в свою очередь, соотносятся с опасностью для живых быть «утянутыми» в могилу мертвецом, в силу чего все похоронные обряды должны быть исполнены, как и любые другие, строго надлежащим образом, включая обязательный песенно-плачевый компонент.

Само по себе «начало» является вехой временного параметра, точкой отсчета разных календарных систем, исторически насаждавшихся одна на другую и запечатленных в традиционной песенной культуре. Идея начала претворяется в традиционной культуре в двух ипостасях: 1) как начало нового календарного года или взаимное наложение таких начал в разных системах исчисления, запечатленных одной культурой (на нашем материале – это день весеннего равноденствия; день четырьмя неделями позже, приуроченный сегодня к христианской пасхе; период между днями зимнего и весеннего равноденствия; день летнего солнцестояния); 2) как начало очередного календарного сезона. И в том, и в другом случаях обрядовые календарные напевы одной или нескольких соседних этнических культур маркируют это явление подчас сходным образом.

На основе тщательного анализа летописей был сделан вывод, что в Киевской Руси Новый год наступал с появлением новой луны в первые весенние дни, приближенные к весеннему равноденствию, когда снега сходили с полей. Так, мартовское новолуние в 1139 году имело место 27 марта. В Великом княжестве Литовском, позже – в Речи Посполитой (в эти государственные объединения входили интересующие нас территории) уже с 1364 года появляется обычай отмечать начало года с 1 января, а летосчисление вести от «рождества Христова». Об этом свидетельствуют Киевская летопись, документы «Литовской метрики». В предшествующие этой дате исторические периоды на территории нынешней Беларуси – по-разному в различных ее регионах – могли функционировать различные календарные системы. Начало календарного года в северных и восточных районах Витебской области, возможно, могло быть привязанным ко дню летнего солнцестояния, о чем свидетельствует не только фольклорная традиция с мощным купальским обходным песенным церемониалом, но также такой уникальный памятник материальной культуры как знаменитый «Стоунхедж» в Полоцком районе – древняя обсерватория, каменный «телескоп» которой строго ориентирован на точку восхода солнца в день летнего солнцестояния, абсолютно аналогичный подобным же памятникам в Великобритании и других странах Северной Европы. На стыке Восточной и Центральной Беларуси – в отдельных точках Белорусского Поднепровья (Белынычский район Могилевской области) такой отправной точкой года мог быть день осеннего солнцестояния, к которому были приурочены осенние обрядовые обходные песни «на Чуды», связанные с ношением «перед днем Пречистой чудной иконы Юрья с копьём», «когда в хаты приглашали на пиво» [12, с. 174-177]. Подобное осмысление осени в качестве начала года – наследие, отголосок связи с культурами присваивающего типа, охотничье-рыболовским, а также собирательским типами хозяйствования. Культурными знаками мощно представленного весеннего календарного «начала» на белорусской этнической территории, маркерами ее по преимуществу кривичского ареала становятся волочебные обходы и песни, приуроченные повсеместно к христианской Пасхе.

Идея связи пения и вечности пронизывает культуры как дохристианские, так и христианские, и нехристианские. Восприятие различных звуковых явлений преломляется в традиционной культуре сквозь призму мифологического сознания. С одной стороны, голос, будучи знаком «этого» мира, содержит апотропеическое свойство, свойство оберега. Оберегом служит в целом то, что характеризует собой человеческий мир в противоположность потустороннему, являющемуся источником опасности. В соответствии с мировоззренческой концепцией, сложившейся уже весьма в отдаленные исторические эпохи, звучания, как и изображения, акции, рассматриваются не как эстетический феномен, но прежде всего как культовый и ритуальный «образ», связанный с весьма архаическими воззрениями.

Восприятие подобных «образов» с течением исторического времени видоизменяется, смягчается в рамках заданной концепции, становясь уже в наше время объектом интуиции, знаний, слуха исследователя, в

свою очередь воспринимающего данный образ как исходный шаг в рассуждениях о происхождении связанной с ним семантики, выявлении ее тенденций и путей порождения культурных стереотипов, которые воспринимаются самими носителями культурной традиции как нечто само собой разумеющееся и существующее, с их точки зрения, чуть ли не всегда.

Многое может дать сравнение весеннего волочебного и зимнего колядного белорусских циклов в соотношении сходства мелодических формул, круга поэтических сюжетов, компонентов ритуала, а также подключение соседних традиционных культур, прежде всего литовской и украинской. Рядом с «надэтническим» припевом «коляда», пришедшим, как принято считать, из античности и принявшим по законам традиционной народной культуры персонифицированную форму, в колядных песнях широко представлены весенние рефрены («слелю мой», ай, «люлю» и т.д.). Многое в этом плане может объяснить разновременное включение идентичных песенных комплексов в колядный цикл гуцулов и волочебный – белорусов. Значительно более масштабно звучат в вербальном ряду волочебных отголоски идеи творения, мифологического начала – мирового древа, мироздания, горы, грушицы, голубого моря и т.п. Подобными смыслами наделены и напевы-формулы волочебных песен.

Традиция эта изначально мужская. Обусловленность, забытые смыслы подобных мужских церемониалов, возможно, следует искать в давнем патриархальном укладе жизни, связанном с рыболовско-охотничьим типом хозяйствования прабалтской неманской культуры, а также культуры «гжебиковой» керамики, существовавшей в поздненеолитическое время (приблизительно III тыс. до н.э.) на территории современной северо-восточной Польши, также атрибутируемой как балтская. Подтверждение подобной мужской культовой – не бытовой – ориентации находим в янтарных мужских фигурках, «одетых» в меховую одежду, в фаллических амулетах, присутствующих в соответствующих археологических раскопах [13, с. 321]. На землях современной северной Польши выявлены захоронения со скелетами лапоноидов (с незначительными примесями нордического типа) с нашейными украшениями из костей, когтей животных, вокруг них находились мелкие каменные изделия, а также каменные булавы, топоры. Этим покойников хоронили в сидячем положении, ногами, обращенными на запад – в сторону заходящего солнца. В ямах имелись следы охры, которая могла символизировать кровь, равно – жизнь. Несколько подобных археологических памятников обнаружено и в Волынском Полесье. Подобные захоронения свидетельствуют, как считает Т. Wisłański, о развитой системе магии, связанной с культом умерших. В более поздние периоды в раскопах появляются предметы, связанные с культами южного происхождения – символические женские идолы, солнечные диски в трипольских памятниках Подунавья [24, с. 331].

Возникновение земледелия в Волынском Полесье отмечено памятниками стжижвской (1800-1600 гг. до н.э.) и тмунецко-комаровской культуры (1600-1100 гг. до н.э.), которые были субстратными для истории становления праславянского этноса. Сознание и опыт земледелия были заимствованы от пришлого (начиная с середины V тыс. до н.э.) населения культуры линейно-ленточной керамики. Эта классическая культура ранних земледельцев и животноводов существовала на Волыни около 800 лет и могла оказать большое влияние на носителей волынской неолитической культуры. Надревнейшими свидетельствами земледелия в Полесье в эпоху неолита являются отпечатки на керамических изделиях зерен ячменя (пос. Вита Литовская на Киевщине – IV тыс. до н.э.). Состав других культурных растений, если исходить из отпечатков на керамике, обнаруженных в Волынской части Полесья, в междуречье современных Волынской, Ровенской и Житомирской областей (пос. Крушники на р. Уж – III тыс. до н.э.), был достаточно разнообразным: просо (два отпечатка), пшеница-однозерновка, пшеница-двухзерновка, вика, горох (по одному отпечатку). Здесь же обнаружены накладки для серпов и зернотерок из кремниевых пластин – кремниевый инвентарь имеет отчетливые черты мезолитической (яниславской) культуры начала VI-го – IV тыс. до н.э. [14, с. 12-13]. Следует предполагать, что большую часть идеологических воззрений носители Волынской неолитической культуры унаследовали из предшествующей мезолитической эпохи. Однако влияние Юга, пришедшее, как полагают исследователи, в Поднепровье с Кавказа, Причерноморья, Подунавья, вносило новые черты не только в хозяйственно-экономическую жизнь (в яниславицком поселении Дембы в Польше выявлены орудия, останки домашних животных: коровы, свиньи, козы, собаки, аналоги которым находятся в кавказско-причерноморском регионе), но обогащало соответствующую область знаний, верований.

Обнаружение типового мелодико-стихового ритма, ритмической типовой формы в процессе реального фольклорного музицирования, формотворчества, даже если они декларируются, остаются мало актуальными для современных литовских исследователей [20, с. 60-63]. Синтаксическая значимость ритмоинтонации, ритмического «зерна», неотделение последних от собственно модальных завершённых мелодико-слоговых ритмоформул (последние обычно предстают в публикациях как явления частного, единичного плана) отсутствие выходов ритмики в мелодико-интонационную сферу, в композиционные принципы ладово-интонационного продвижения (это при том, что «Указатель формы мелодических типов» в первых из вновь подготовленных томов «Свода литовских народных песен» также имеется), в область отношений слова и музыки остаются примечательными фактами литовской этномузыкологии. При этом нисходящие звуковысотные шкалы (не реальные интонационные комплексы, а всегда одинаково -- вниз -- направленные звукоряды той или иной протяжённости) с выделенными опорными тонами, учитывая, что при этом указываются лишь две-три главные из них, вне зависимости от характера мелодии (так называемые «Указатели тональных опор и звукорядов», включающие, соответственно, и заключительные каденции), весьма часто

становятся основой музыкальных жанровых классификаций («Каталог мелодий литовских народных песен», отдельные тома «Свода литовских народных песен»). Для примера, в сравнительно недавно вышедшем в свет томе «Песен жатвы» [21] публикуемые 297 мелодий образуют 100 мелодических типов. Принципиальные позиции анализа обрядовых мелодий, принятые в белорусском и литовском этномузыковедении, достаточно различны, вследствие чего в литовских публикациях нас будут привлекать в первую очередь материалы песенных нотаций-расшифровок. Значительнейшая же часть выводов делается на основе изучения «живых» экспедиционных звукозаписей и собственных, преимущественно полевых, наблюдений.

Даже при сравнении жанрово и структурно адекватных напевов пути координации отдельных элементов структуры и выделения доминант в их становлении, функционировании, в опознании песенного мелодического типа могут быть разными. Постоянные и переменные величины морфологического и фонологического уровней при сравнении двух культур могут быть как подобными, так и различными. Можно констатировать наличие здесь ряда стабильных компонентов, выполняющих функцию маркеров - носителей некоторой обрядовой семантики, внедренных в обе культуры. Сами музыкальные факторы в своей структурной иерархии, выявляемые в различных формах взаимной координации, могут составлять жанрово определённую систему или сложный полижанровый феномен.

Первые шесть категорий, составляющих базис структурной иерархии в общепринятом смысле слова, такие, как: 1) функция напева; 2) слогочислительная и музыкально-ритмическая форма (РФ); 3) характер мелодико-интонационного становления (МФ); 4) способ коллективного интонирования (унисон, гетерофония, функциональное многоголосие и т.д.); 5) собственно композиционные закономерности (симметричные и асимметричные формы, включённость или обособленность рефренов в форме и т.п.); 6) типы координации стиха и напева в песенной строфе – входят в одну группу аналогий-различий. Следующие три категории – 7) артикуляция; 8) связанная с нею темброво-акустическая специфика; 9) темп - его значительное замедление или ускорение не только становятся проявлениями определённых исполнительских традиций, но часто составляют базовый конгломерат закономерностей. Их соотношения и значимость далеко не вторичны во взаимной иерархии соподчинений [13, с. 12-25].

Ритм на протяжении строфы выступает в литовской дзукской традиции не в качестве постоянной, но переменной величины. Морфологическим инвариантом может быть в таком случае лишь одна из стиховых ритмических структур. «Работает» здесь и оппозиция «ритм-темп» (скажем, ритм – тот же, темп – иной). Система иерархических соподчинений часто диктуется иными связями слова и напева, структурирующими мелодико-текстовую строфу по иным принципам. На вершине морфологической иерархии не всегда оказывается слогочислительная и зачастую определяемая ею музыкально-ритмическая форма как целостное явление. Реально выявляемыми оказываются лишь отдельные их компоненты.

Артикуляционная сторона народно-песенной литовской традиции часто становится функцией основополагающей, частью постоянной структурной информации. Важнейшие морфологические доминанты и их иерархия в разных этнически традициях могут строиться, таким образом, по принципиально разным параметрам.

Лингвисты утверждают, что интонация составляет существеннейшее свойство литовского языка. Зачастую лишь интонация делает различимыми два этимологически разных слова. Перемещение ударений, дифтонгирование, акцентуация согласных звуков, некоторые другие фонетические особенности способствуют образованию свободного стихотворного ритма, различных по длине стихотворных строк со свободным перемещением ударений.

Особенность литовской песенной ритмики, непосредственно обусловленная языковыми нормами, заключается в употреблении коротких стихотворных строк с различной внутренней ритмической организацией. В трудовых и календарных обрядовых песнях чаще всего слоговые ударения размещены неравномерно, а группировка слогов неодинакова. Наблюдается достаточно устойчивое формирование строфики, двух-, трёхстиховой (трёхстиховая строфическая композиция становится почти типологической приметой и белорусских песен литовско-белорусского пограничья, обрядовых и необрядовых). Особенность подобной литовской строфики – объединение стиховых рядов разного слогового объёма, вначале – более коротких, затем – более длинных. Преобладающий принцип стихосложения – тонический (квантитативный, времяизмерительный), составляющий существо традиции как в ранний, так и в более поздний периоды, что в принципе сближает названную этническую культуру с белорусской. Однако квантитативные «перепады» в составляющих строфу стихах литовской традиции могут быть весьма значительными. Очевидна ещё одна примечательная черта литовского стихосложения – преобладание женских окончаний. Подобные окончания стиха обычно не совпадают с окончанием мелодии, вследствие чего, отмечает Я.Чюрлионите, в процессе пропевания происходит выпадение последнего слога строфы, произносимого шёпотом или чаще никак не произносимого, опускаемого [19, с. 241-242]. Для неподготовленного или воспитанного на стереотипах других этнических культур слуха подобный способ завершения достаточно непривычен, способствуя возникновению ощущения странной несовместности границ музыкального и вербального рядов в песенной строфе.

Естественно, что сосуществование, достаточно частое схождение белорусской и литовской традиций (прежде всего в зоне непосредственных контактов) накладывает свой отпечаток на обе стороны. Белорусская традиция выступает в подобной ситуации как фактор стабилизирующий, с тенденцией к ритмической завершенности, формульному подобию соответствующих разделов песенной композиции, формульности

напевов как ведущего принципа стабилизации обрядовых жанров, литовская – как фермент отвлеченно свободного и раскованного интонирования, не принимающего в принципе законов мелодического ритмоинтонационного тождества жанра, близкого стилистического родства определённых внутрижанровых песенных групп (возможно, литовская стилистика определяет тот факт, что именно на материале по преимуществу северо-белорусских традиций нами выявлена система гомологических рядов, определяющая некоторые принципы обрядового интонирования) [15].

Весьма важен здесь и темпоральный момент: предельно замедленные, «медитирующие» в свободном полёте темпы, делающие порой неузнаваемыми даже знакомые слуху песенные типы, становятся характерными именно для данной контактной зоны.

Что касается ладово-интонационной специфики традиции, то здесь (имеем в виду прежде всего зону непосредственных контактов, соответственно – Дзукию, южную Аукштайтию и Сувалкию в Литве, северо-запад – в Беларуси) практически всё узнаваемо и обоюдно характеристично, а в наибольшей мере специфичное – обще. Это прежде всего малотерцовые лады с субквартой, верхне- [II-I] и нижнесекундовая [2-I] переменность, заключительная каденция на субквартовом тоне и, соответственно, характерное использование субквартового тона в качестве нижнего опорного. Если принять к сведению, что практически все записи обрядовой песенности сделаны именно в южной Литве, остающейся на сегодняшний день заповедным краем литовской архаики (в основном – в письменно-архивной форме пребывания), становится понятной важность самой постановки проблемы белорусско-литовских музыкальных связей. Поразительное сходство – прежде всего древних пластов мелодики Дзукии и Беларуси, а отчасти и Украины (без выявления региональной специфики) отмечала Я.Чюрлионите, подчёркивая, что «подобные факты не следовало бы игнорировать» [19, с. 294-295]. Ведущий для белорусской культуры принцип формульного бытия обрядовых песенных жанров, когда один типовой напев группирует вокруг себя десятки поэтических сюжетов со строго заданной ритмически-слоговой нормой, придающей каждой данной песенной группе ярко выраженную ритуальную функцию, четко осознаваемую в качестве предназначенной для использования в тот или иной момент сакрализованного действия, в литовской традиции попросту не работает как таковой: единичные песни с подобной, а в равной мере – совсем разной типологией могут использоваться спорадически в достаточно широком, не скоординированном жанровом поле. Достаточно общая закономерность, выявляемая при сравнении материалов разных региональных традиций в пределах единой этнической культуры, когда один и тот же жанровый песенный тип функционирует в разной приуроченности календарного или жизненного циклов, как правило, всё же не удаляясь в противоположные точки годового или жизненного круга (у белорусов: весна – Купалье, Купалье – Юрья, весна – Масленица, песни обхода полей – «маёвыя», юрьевские, купальские, «паджытныя» и т.д.). Литовская традиционная культура даёт куда более существенные сдвиги (весна – коляда, купалье – масленица, необрядовая лирика – свадьба и т.п.). Ряд обрядовых в этнографическом контексте жанров, и в частности – свадьба, вообще не связываются в литовской традиции (за редкими исключениями наблюдаемого в южной Аукштайтии полного тождества с северо-белорусской свадьбой и даже крестинной песенной мелодикой формульного типа) с так называемым «обрядовым интонированием», а сопровождаются напевами, известными в северобелорусской культуре как песни лирические, необрядовые, прежде всего – крестинная и осенняя лирика. Быть может, это свидетельствует об относительно позднем оформлении самой свадебной литовской традиции, когда песенный напев по каким-то причинам уже утратил необходимость быть сколько-нибудь ритуализованным. Само по себе это является разительным контрастом по отношению к вовлечённым в контекст обрядовой прагматики и имеющим в этом смысле бесспорную общность белорусской, украинской, польской, русской свадебной песенности.

Приступая к характеристике собственно волочевных песен, изначально постулируем идею об их типологической неразделённости в рассматриваемой контактной зоне с песнями колядными. Колядные песни типа Б в классификации З. Можейко [7, с. 40-42] не только идентичны по ритмической структуре основной, запевной части строфы песен волочевных, но дают по сути полную развёрстку всех предполагаемых интонационно-мелодических решений, существующих в волочевой песенной традиции. Ареал бытования колядных песен названного мелодического типа в Беларуси строго ограничен Верхнедвинским, Россонским и Миорским рр. Витебской обл., Островецким – Гродненской. Данный колядный тип, зафиксированный в восточной части белорусско-литовской контактной зоны с выходом далее на восток по всей протяжённости границы с Латвией, есть точная, типологически выверенная копия волочевого типа «один» в классификации В.Елатова [3, с.39-40]. Различаются напевы весенних и зимних обходов дворов в данном случае только припевами.

Как пишет Я.Чюрлионите, «В Литве сохранились общие с белорусскими ...так называемые лалынки...» [19, с. 90] – *Lalavimų dainos*. Их – единичные образцы, в той же дзукской области они типологически относятся к тому же первому волочевному типу.

Викця (Виктория) Савицкая, 1926 г.р. из д. Рыконты (Рикантай) Трокского р. вспоминает: «Хадзілі – цэлая пачка тых хлопцаў, хлопцы і паненкі – з гармошкай. Сьпявалі, гралі. Календавалі яйкі. Бутэлька яка – хто мял там дзе. Пшэважне – яйкі. Паненцы – «віно» то сьпявалі. «Алелюя» – то вшэндзе сьпявалі. Стукнем пад акно: «Чы можна павэсэлаць тэн дом?»- пыталіся ў господара. Господар мувіць: «Можна!» Ну, і сьпяваюць тэ. А як ест дзе дзевчынка, ну, то втэды прошэ: «Чы можна «віно» посьпяваць? Паненцы на другі дзень юж свент, вечорэм і з гармошкай – сьпявалі: ты “алелюяі, » потым свенто, потым ешчэ «віно». Станислава Сенькевич,

1916 г.р. из той же д. Рикантай уточняет: «На першы дзень ідуць і сьпяваюць «Алелюю». А як дзеўка ў доме – сьпяваюць лалын «Слічна панянэчко», от як было. Алелюйшчыкі хадзілі под вечэр: слоненько заходзе, оне – цала ноч ходзілі, цала ноч сьпявалі – і ўсё 5-6 – мэншчызны толькі. І гармония.» «Алелюйшчыкі – мэншчызні. Оне муша сьпяваць вельканоцы, вечорэм і ўмець бэз ксёнжэчкі, бэз нічэго цалэ тэ «Вэсолы нам дзись дзень настал». А втэды юж, як дохаты ўшэдлі – «віно» – для господыні, господажа, дочкі» (д.Пилимы, гм. Судэрвэ, Виленского р. От Садкевич Вероники, 1933 г.р.). «Лалынка – песня иак называецца. Ходили мужнины, хлопцы. Дзеўкі, бабы не ходили. Играют на гармонии и поют вместе. Пели перед Пасхой – суббота там. Некалі ўжо ў нядзелю, каторыя шлі утрам» (д. Гудили, Электринайский р. От Наркевич Е., 1915 г.р. Живет в д. Лаздиенай).

Зафиксированные нами наблюдения собственно литовской традиции обрядовых обходов, приуроченных к пасхе, поданные информантами преимущественно по-белорусски, таковы: «Эта як ходзяць пад окнам лялоўнікі, што алелюі пяюць. У нас так пелі. Эта - лалоўнікі. Даўней крэпка ўжэ мода была. Сабяруцца вечарам эта на пасху. От вечарам эта і пают. Каторыя вараныя даюць яйкі, каторыя – сырыя ўжэ. Мужчыны ўжэ ідуць з музыкай. Бабы – не! Гармошка. І пают эта вмесце вельканачныя. Спрашываюць: - Хазяін! Ці можна павесяліць ваш дом? Еслі ўжэ сагласіцца хазяін, таму ўжэ пают. Ну, дзе ўжэ дзеўка есць – тагда ўжэ этыя паюць – «Хрыстос» называецца. Эта ўжэ дзевачкам» (д. Лазденай Адуишского р. От Вайтекенене Юзэфы, 1927 г.р.). «Лалоўнікі – аны эта хадзілі вельканацы. Эта ўжо іх – лалоўнікі – гавораць. Ўжэ паюць у Лелеях лалоўнікі. Ой, там ужэ у Пленосах паюць – і да нас прыйдуць. Мы ўсе чакаем – лалоўнікі лалокаюць – такая была мода. На калыскі эта на вялікдзень – хто павесіл, тыя качалісь. У вялікую суботу калыскі павешаюць, ужо пастроцяць на вельканац. І ўжо качаюць. Прыходзяць з касцёла, паядуць – свянцонку прыносяць усё, ваду свянцоную – паядуць. Ну, і пойдуць дзэці калыхацца і маладзёж – усё. Усе пяюць. А лалоўнікі ідуць вечарам. Першы дзень вельканаца. Нашай во вёсца – яшчэ слонейка заходзіць, а ўжо чуець – праз ноч не адну ж дзярэўню абойдзіць. У нас, як мы каля граніцы жылі – Беларусь і Літва, то ў нас па-літоўску паюць, а там чуваць – гэта ўжо на Беларусі – ізноў па-польску пяюць там яны. Ну, і ўсюды – у кождым куце! Мы так ішлі – ай-я-яй. Мы хадзілі ўжо - паследнім часам і дзяўчаты ішлі ў нашай дзярэўні. Сабраліся хлопцы, гавораць: – Ідзёмце разам! Ну, і што – даюць бутылку, яйкаў наберам – а яйкаў многа даюць і ўгосцяць яшчэ. І тады просяць тыя прыходзіць і на Беларусь – тут граніца была – там такія жылі. Ну, яны па-літоўску гаварылі: «Ай, прыхадзіця да нас абізацельна». Ну, і пойдзем, і там папаём. І ўгосцяць, і ў хату завоздзяць – усё. А адзін стары – стары чалавек быў настаяшча – і гаворыць: «Ужо дзеўкі пашлі алелюю пяяць, ужо будзіць перамена жыцці, вайна ілі што будзе!» Мужчыны бадзяліся, а дзеўкі не бадзяліся. Усё кругом дому чысцім, у хаце чысцім. І дымнік чысцім. Эта пасуду мыем, шаруем каструлькі – усё штоб чыста было. Чыстаты вялікі чвартэк быў дзень. На дрэвах такія прыросшыя былі – па-літоўску «bugijjas» (литературное – bugienis – падуб, наросты на дереве, - Г.Т.). То гэтыя сарвуць во ў лесе – на дзерэве такое расьце. Ну, і прыносяць хлопцы дамоў і тады на дрот устроцяць, павешаюць і ідуць у касцёл у вялікаю суботу. Эта цяпер ужо начай. А тады было утрам. Раніцай пойдуць і свенцяць этаю. Ваду свянцоную – ужо дзэці набіраюць. Ну, нашай дзярэўні хлопцы сабраліся ўсе. І помню добра, што лёд быў – эта балота было бальшоя, пераходзіць нада было па лядзе. Чэраз этаю балоту ішлі раніцай. Запалілі гэты ўжо бугіас. А там у касцёле хоры гэтыя - за хрысціян паставілі, што пол – агонь ужо гарыць ад гэтых. Іх выгналі з касцёла. Тады матка падпаліла печку ад гэтых. Печка падтопіцца - ужэ пячы будзе булкі – агонь прынеслі святы. Тады байню падтопяць. Яны гараць, гараць – усё гэта агонь святы – дыміць і дыміць» (Д.Лазденай, Адуишский р. От Бурокеня Станиславы, 1918 г.р.).

В основе музыкально-ритмической организации напевов лежит ярко выявляемый регулярно-акцентный ритм шестивия. Число слогов – восемь в запеве, семь – в припеве с соответствующей разницей клаузул – женской и мужской. Слоговая структура строфы (4+4)+R(4+3). Увеличение числа слогов стиха запева происходит за счёт введения дополнительных лексических единиц (ой, ай, да), многослоговых слов, что, естественно, вызывает дробление любой основной метрической доли, чаще всего – начальных долей стиха. Форма мелострофы – АBR, поэтическая строфа – АBR. Равномерное, почти механистичное ритмическое движение в волочебных песнях в какой-то мере нейтрализуется небольшими мелодическими распевами, расщепляющими тон в характерных сочетаниях из двух восьмых, восьмой с двумя шестнадцатыми, небольшими глиссандирующими связками, нейтрализующими мелодический скачок и используемыми, как правило, несимметрично. Важной приметой волочебных песен этого типа является квадратность формы, отступления предельно редки. Диапазон мелодий не превышает квинты, разграничиваются запев и припев весьма часто субквартовым тоном, мыслимом в этой части формы, как правило, в условно «тонической функции» – в двухголосии ему соответствует нижний опорный тон (ступень), припев же действительно, как это неоднократно подчёркивалось исследователями, осознаётся в соотношениях зарождающейся функциональной гармонии. Кличевость» напевов реализуется пента- и тетра хордами мажорного наклонения в постепенном нисходящем движении либо с предваряющим его коротким, в амбитусе терции, замахом. Интонационно движение организуется в два потока, соответственно четырёхслоговым стиховым единицам: два равнозначных потока от вершины-источника (V или, равнозначно, IV ступени) или, структурированные таким образом, что второй обладает меньшей интенсивностью: IV- III-II; III-II-I. Расщепления голосов могут иметь гетерофоническую природу, неожиданно выстраивая равновероятностные верхнюю или нижнюю терцию, нижнесекундовый бурдон ко II ступени или характерные для литовской и западно-белорусской, в том числе – для белорусов Виленского края (Швенченский р.) – традиций квинтовые созвучия: II-4 (вторая ступень и



субквартовый тон), I-V, имеющие, как считают литовские исследователи, связи с гомофонно-гармонической культурой.

Именно волочебные песни смешанной белорусско-польской языковой зоны в Литве становятся «полигоном», на котором осваиваются, осмысливаются, параллельно с тем, как это происходит в традиционных культурах других стран западной, южной, восточной Европы, интервально-дофункциональные, смешанные с элементами разовых функционально-аккордовых последований в качестве начальной приметы складывающегося европейского гармонического мышления. Здесь можно обнаружить начальные опыты осознания еще неразделенной интервально-аккордовой сущности нижнего опорного тона (I) как в форме секундово-кластерного, так и терцово-аккордового созвучия, наблюдать равнозначимый для самих певцов взаимопереход верхнего и нижнего мелодических опевающих I ступень тонов в сочетании с субквартовым тоном, находящимися в единой цепи свободных вариантах замещений, отметить равнозначность в сознании поющих соответствующих интервалов-двузвучий и трех-четырёхзвучных аккордов, полных и неполных аккордов терцового строя, построенных также на субквартовом тоне – с выявлением соответствующих примет изначального автентического кадансирования.

Способы и формы исполнения в музыке устной традиции – всегда лишь часть универсального семиотического языка народной культуры, реализуемого знаками разных языков, ее составляющих, причем каждый из них выступает как синоним другого в той же ритуальной магической функции в одинаковых контекстах (Н. Толстой). Это в равной мере относится и к «языку» многоголосия. Формы совместного пения в обрядовой песне предопределены глубинными смыслами отправления культа и принятым способом его реализации. Как всегда перед исследователем встает дилемма: что считать многоголосием, как определять структуры переходные, находящиеся между одноголосием и многоголосием, осознанным многоголосием и различного рода кластерными техниками, возникающими в процессе коллективного сотворчества в традициях с очевидным выходом за пределы однозвучий.

Локальные традиции интонирования белорусских волочебных песен предполагают наличие самых разных, но обязательно ансамблевых, групповых форм совместного пения, связанных с различными, меняющимися в дробной географической разверстке формами многоголосия – исключительно важным смысловым вектором жанра, результирующей в донесении припевных частей песенных строф. Соотношение импровизационных запевок, являющих собой ярчайшие проявления сольного мастерства индивидуумов-запевал, и ансамблевых форм многоголосия в волочебных припевах, дающих новый тип фактуры даже в связи с обычным обновлением составов мужской группы, не говоря уже о более существенных стилевых смещениях, обусловленных соотношением локальных традиций ансамблевого соинтонирования, разнообразнейших и переменчивых местных форм многоголосия, всегда возникающих в зоне припева, – важнейшая примета жанра. Именно это сопоставление создает тот знаковый для волочебных песен темброво-колористический контраст, ту мощную взрывную силу, энергетический выброс, без которых волочебная традиция утрачивает свой существенные жанрово определяющие качества. Потому аудио- или видеозаписи единичных певцов-мужчин, даже признанных корифеев-певцов не могут быть адекватным материалом для исследования и воспроизведения волочебной певческой культуры.

Неожиданно олиготонный локальный мелодический напев-формулу литовских волочебных (певица Юзефа Вайтекенене обозначила их как «алялюнікі», «лалюнікі», «Хрыстос») никак не отмеченный в известных нам публикациях, посчастливилось зафиксировать в д. Лезденая Адутишкского сельсовета Швенченского р. Их основное и единственное, поочередно, дважды в мелострофе очерчиваемое интонационное движение – квартная интонация, суживаемая до малотерцовой при неизменности верхней – квартной звуковысотной зоны. При этом явственно выступает ладовая мелодическая переменность, обнаруживаемая в рамках всех трех звуков, составляющих квартный трихорд, и каденцией на (условно) второй ступени лада: I-IV-IV-IV; II-IV-IV-IV; I-I-IV-IV-II-II-II – звучит непривычно для типологически устоявшихся, обычно очерчивающих звуки тонического трезвучия, ладово-гармонически устойчивых напевов волочебных песен Литвы и Беларуси. При этом ритмическая музыкально-слоговая форма остается неизменной формульной.

С явлением стойкой приурочения волочебных песен этой группы к колядной традиции («ад коляд да грамніц») мы столкнулись в одном локальном кусте деревень центральной части контактной зоны (дд.Бершты, Зубовка, Липники Щучинского р.Гродненской обл.).

Второй волочебный белорусско-литовский песенный тип впервые был записан в Прусской Литве (Шилуте) и опубликован в переводе на немецкий язык тильзитским учителем, собирателем фольклора пруссов Христианом Бартшем в 1886 г. [21, №23]. Типологически эта весенняя пасхальная «лалынка» идентична белорусской «лалымке», «галоканню», «валоканню», «валакальнікам» Берестовицкого р. Гродненской обл., а также некоторым волочебным песенным образцам северной Белосточкины (белорусские маргиналии в Польше). Ладовая организация напевов этого типа характеризуется сцеплением двух интонационных комплексов: в основе первого лежит заполненный квартный ход, второй – интонация терции с субкварттой. Часто встречается заключительная каденция на II ступени. Подобное ладово-звуковысотное завершение весьма характерно и для других обрядовых циклов белорусско-литовской контактной зоны.

В стабильную структуру основного стиха (4+4) на границе стиховых единиц вклинивается двусложный внутрискладовый рефрен, который, сливаясь с основным стихом, преобразует ритмическую форму в характерный для весенних игровых и хороводных песен ритмический тип (4+6)+(4+4), когда при повторе

наблюдается замедление вдвое основной счётной единицы во втором четырёхсложнике, компенсирующее отсутствие рефрена:  $(4+4+2r)+(4+4)$  или, как вариант, ритмический контраст в соотношении 1:2, преобразующий повторное проведение стиха по сходному принципу, но иначе.

Ещё одна точка «рождения» шестислоговых волочевых форм, кроме уже названной традиции лалынок литовской Пруссии, весенняя песенная традиция теперешней северной Белосточчины, причём традиция, не знающая собственно волочевых обходов. В своё время мимоходом идею о зарождении именно здесь, на Белосточчине, форм, кристаллизовавшихся затем в собственно волочевую песенную традицию, обронил К.Квитка. Шестислоговые формы волочевых песен пока нигде и никем не были замечены, а их типологические и генетические предпосылки никак не освещены и попросту не замечены. Названная типологическая группа волочевых песен также имеет прямые аналоги в белорусской колядной традиции [4, с.8-9].

Но ещё более глубинные и мощные пласты параллелей даёт традиция колядности южной Литвы. Во-первых, традиция колядного пения здесь представлена в полном соответствии с канонами формульности множеством закреплённых за типовым напевом поэтических сюжетов. Группу колядных формульных напевов открывает рассматриваемый нами белорусско-литовский волочебно-весенне-колядный песенный тип с вмонтированным в основной напев коротким рефреном (в литовской традиции в песнях рассматриваемого типа всегда трёхсложным. Та же форма рефрена присуща и белорусским колядкам названного типа). В Литве данный – уже колядный – тип существует как в моностиховой форме, так и в других композиционных решениях – двустиховом, с удвоением исходной формы или с утроением её в случае использования развёрнутых по форме припевов. Слоговые структуры могут иметь, соответственно, вид:  $(4+3)$  – крайне редко фиксируемый исходный тип;  $(6+3)$  или  $(6+6)+3$  – весьма распространённые формы с «дольным» прочтением первых двух временных единиц исходной ритмоструктуры. Наконец, песни данной типологической группы могут входить в иной класс – исходно шестивременных форм и их разновидностей – с рефреном или без него. И первая, и вторая группы по своим структурным характеристикам смыкаются с хороводной, а не обходной традицией.

Среди календарных циклов восточной Белосточчины весенний обрядовый песенный фонд характеризуется особой сохранностью, глубиной. Неся в себе в равной мере как центрированные, «собирающие» в очертаниях региона, так и центробежные, выводящие в весеннюю обрядовость восточного славянства в целом и шире – в историко-культурное пространство Евразии, тенденции, весенний календарь определяет здесь сегодня своеобразие песенной традиции, являясь по сути неотделимым от другой ее обрядовой доминанты – системы типовых напевов свадьбы в индивидуальном жизненном цикле. Именно в рассматриваемом историко-культурном регионе, в сегодняшнем белорусско-украинско-польско-литовском пограничье, на стыке славянских и балтских культур в их взаимном схождении имеет место и другой формулируемый нами тезис -- о нераздельности, явно обнаруживаемом общем музыкально-стилевом истоке определенной, бытующей здесь группы весенних напевов с поздравительно-обходными волочевыми песнями («kolędowanie wielkanospe» – в терминологии польских этномузыкологов) [24, с. 415].

Великодные волочевые песни северо-восточной Белосточчины («каналелькі», «як галокаці» или «як валокаці»), бытование которых отмечено здесь не только в белорусской, но, значительно реже – и в польскоязычной, как правило – «переводной» с белорусского, версиях, имеют типологию, соответствующую в целом общепольским характеристикам. Научное рассмотрение волочевых традиций ведется, как правило, обособленно по отношению к песням весенним, что не всегда на наш взгляд продуктивно. В центрально-восточных гминах (гм. Михалово, некоторые другие гмины северо-западного направления), при отсутствии здесь самой традиции «валокаці» и невыделенности по названным причинам самого волочевого жанра, в общем «котле» весенней песенности нами зафиксированы структурно близкие волочевым весенним песням, обозначаемые местным собирательным наименованием «сырая гуска». Эти песни являют собой, возможно, реликт былой нерасчлененности весенних и волочевых форм. Он представлен одной из весенних песенных типологических групп (разновидность IVв в нашей классификации) с характерной слоговой формой:  $(6+6)+(4+3)$  сл.:

1 1 1 1 2 2 1 1 1 1 2 2 1 1 1 1 1 1  
Ой, там ў кан-цы ся-ла Там ста-я-ла вер-ба, Ві-но,ві-но зе-ля-но!  
(гм.Міхалово).

По сути данный напев является ритмически эквивалентным известной паре волочевых четырехсложников (генетически простейший «вневременной» знак любого движения) с той лишь разницей, что в запеве, при основной счетной единице, равной половинной длительности, действует закон ритмического дробления, в припеве же счетная единица меняется, соотносясь с прежней по принципу: 1:2, весьма характерному для обходных песен и «пеших» танцев, в равной мере – для танцев с контрастной сменой характера движений.

С точки зрения ладово-звукорядности напевы весенних песен подразделяются на три разновеликие группы: 1) малочисленная группа узкообъемных напевов; 2) достаточно обширный блок квартетных напевов; 3) наиболее многочисленная группа квинтовых напевов.

Узкоамбитусные напевы в объеме секунды (I-II) с субсекундовым тоном (2), со стабильной оппозицией ладовых опор II-I обычно дополнены вспомогательным терцовым тоном. Такая структура характерна лишь для очень небольшой части весенних песен. Верхнесекундовая ладово-мелодическая

переменность с оппозицией I и II ступеней типологически значима и для других, более пространных в звуковысотном отношении структур весенних песен рассматриваемого ареала. Изредка встречаются узкоамбитусные напевы в объеме малой терции (со вспомогательным квартовым тоном) и оппозицией ладовых опор I-III.

Квартовые и квинтовые по своим формальным звукорядным признакам напевы могут представлять любые ритмические типы и их разновидности.

В квартовых редко все ступени звукоряда оказываются в равноправном положении. В процессе мелодико-интонационного становления здесь могут последовательно возникать трихордовые ладово-опозиционные звенья с соответствующей мелодической переменностью: I-III-I, II-IV-II, III-IV-I. Однако чаще своеобразие строя определяется ярко выявляемыми неполными звукорядными структурами: тетрахорд – в квинтовых, трихорд – в квартовых напевах, лад с пропуском второй ступени (I-III-IV-V, IV-III-I), часто называемый «весенним», хотя в одинаковой мере он представлен и в других обрядовых циклах (купальском восточнобелорусской зоны, крестинном, осеннем). В квартовых напевах приметны трихордовые попевки I-III-IV в восходящем и нисходящем (реже) движении, более органичен в последнем ход IV-II-I.

Квартовые напевы могут быть расширены введением неопорного квинтового тона, а также субтонами (2,3,4). Субтоны могут брать на себя функции нижних, оппозиционных I, опорных ступеней. Один из подобных примеров (разновидность IIIa) связан с отклонением в сферу 2-й (субтерцовой) ступени и возникновением слышимого (или осознаваемого лишь на уровне подсознания) сопоставления двух квартовых ладов – вначале построенного от I ступени, затем – от 2-го, субтерцового тона и смещением нижней опорной ступени на большую терцию вниз. Верхний опорный тон второго квартового звена оказывается, соответственно, II-й ступенью звена начального.

Интонационное становление весенних напевов Белосточчины редко выходят за границы исходной квинтовости. Разовое подключение секстового тона (обычно в точке «золотого сечения» – последней трети формы, после прохождения «водораздела» – границы двух стихов двустиховой строфической композиции) не нарушает свободы проявления традиционных для квинтовых мелодий стереотипов, точно так, как разовое появление квинтового тона в квартовом напеве не делает его квинтовым в интонационном продвижении без особых на то причин.

Мелодии квинтового диапазона в начальной фазе своего развития строятся обычно на оппозиции I-V, V-III ступеней, характер интонационного равновесия «взрывается» затем противопоставлением IV-II и возобновляется возвращением посредством V, IV к I. Весьма характерен для весенних песен северо-восточной Белосточчины ладовый стереотип верхнесекундовой переменности с расщеплением нижнего опорного тона надвое и утверждением в качестве ладового контраста II ступени – одного из известных модулей кличевой, заговорной функций. Весьма своеобразно звучат квинтовые напевы с перемещением нижнего опорного тона на субкварту (4), озвучивая таким образом еще одну, дополнительную, оппозиционную квинте I-V -- квинту II-4. В процессе интонационного движения появляется также целая серия прямых и опосредованных, скрытых кварт: V-II, 4-I, IV-I, VI (вспомогательная) III.

Волочebные речевые формы-рацеи, воспроизводимые, как и песня, по готовой, закреплённой традицией канве, также составляют каноническую, семантически значимую часть обрядового действия. Именно здесь, в отличие от вербального компонента песен, характеризующегося лишь вкраплениями польского в преобладающую белорусскую языковую стихию, как правило, используются уже собственно польско-язычные тексты. Личная воля, фантазия исполнителя фактически сведены в них на нет. В основном это риторические фигуры, закреплённые в своей вербальной форме. Подобные обязательные «устные сообщения» всегда присутствуют в местном колядном, свадебном действиях. Каждый раздел, их составляющий – количество подобных фрагментов зависит от мастерства, осведомленности, поэтического дара «механоши», «кашаланоса» – предводителя волочebной ватаги, произносящего формульные «речевки», позволяет выявить особый семантический контекст, проясняющий в комплексе с обрядовым действием, вербальным песенным материалом особое прагматическое значение самой локальной волочebной традиции как «канапелек». Суммарная прагматическая цель таких текстов оказывается производной от всех их составляющих, отражая неоднозначность изначальной целевой установки. Так в современных свадебных «сообщениях-рацеях» местной традиции преобладает функция введения молодых в этнический круг «польскости» с демонстрацией соответствующих поведенческих эталонов. Образцом для копирования и дальнейшего воспроизведения маршалком – главной персоной в ведении свадебного домашнего пира, или музыкантом, часто сознательно берущим на себя эти функции в волочebной традиции, стали здесь, вероятно, тексты служителей католической церкви, напутствия ксендзов молодым в процессе венчания, но уже вне костела.

Обрядовые вербальные тексты – фрагменты их обычно коммуникативно маркируются и представляют собой диалог пришельцев – исполнителей обряда и хозяев дома, содержат просьбы, пожелания, предписания, обещания, приглашения, угрозы, проклятия, вопросы, поздравления и т.д. Это прагматически организованный текст, содержащий указания отправителя, адресата, иллюкутивной (речевой) цели. Отправитель текста, произносящий рацею, представляет в обряде не столько самого себя, сколько свою обрядовую роль. Адресатом могут быть: а) непосредственный адресат совершающегося обряда, тот, к кому обращен произносимый текст; б) некий абсолютный адресат – высшая сила, к которой апеллирует в конечном итоге любой обрядовый текст заклинательного плана. Обычно текст адресован сразу нескольким адресатам. Соответственно углубляется как

его коммуникативное содержание, так и внутренняя семантическая структура. Столь же многозначна цель произносимого: это и буквальная – прямая цель, запечатленная в самом тексте и представленная самой вербальной формой (ею могут быть благопожелание, проклятие и т.д.), и внутриобрядовая цель (таковой может быть получение вознаграждения за исполнение песни, рацеи), и более отдаленные предписания, связанные с обеспечением урожая, приплодом скота, оберегом от злых сил. Целью может являться также некая высшая задача, связанная с сохранением всеобщего благополучия, мирового порядка [17, с.1-3]. Рацеи отдельных «канапелек», как и сами вербальные и музыкальные тексты волочечных песен, имеют характер магических констатаций, утверждений неперенности свершения всего того, о чем поется.

#### Список литературы:

1. Байбурин, А. Тоска и страх в контексте похоронной обрядности (к ритуально-мифологическому подтексту одного сюжета) / А. Байбурин // Труды факультета этнологии. – СПб.: СПбГУ, 2001. – С.105 ; Он же. – Ритуал: свое и чужое // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов в традиционной культуре. – Л. : Наука, 1990. – С. 102 – 110.
2. Березкин, Ю. Ареальное распределение мотивов в мифологиях Америки и северо-восточной Азии / Ю. Березкин // Труды факультета этнологии. – СПб.: СПбГУ, 2001. – Вып. 1.
3. Валачобныя песні / склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей ; склад. муз. част. В. І. Ялатаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 560с. : нот. ил.
4. Варфаламеева, Т. Песні Беларускага Панямоння / Т. Варфаламеева. – Мінск : Беларус. навука, 1998. – 287 с.
5. Васильева, Е. Напевы русской эпической традиции Прионежья / Е. Васильева // Русский Север. Проблемы этнографии и фольклора. – Л. : Мысль, 1982. – 320 с.
6. Веселовский, А. Историческая поэтика / А. Веселовский. – М. : Высш. шк., 1989. – 648 с.
7. Зімовыя песні / уклад., сістэм. тэкст., уступ. арт. і камент. А. І. Гурскага ; уклад., сістэм., характарыст. і рэдагаван. напеваў З. Я. Мажэйкі. – Мінск, 1975. – 460с. : нот. ил.
8. Левкиевская, Е. Славянский оберег. Семантика и структура / Е. Левкиевская. – М. : Амфора, 2002. – 320 с.
9. Лучицкая, С. Концепция image в средневековой культуре и средневековом изображении / С. Лучицкая // Антропология культуры. – М. : Икопресс, 2004. – с. 82 – 140.
10. Лысенко, О. Ритуалы аграрного цикла в белорусской этнокультурной традиции XIX – XX вв. (структура, функция, семантика) : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 09.00.01. – СПб. : СПбГУ, 2002. – 22 с.
11. Лысенко, О. Структурные характеристики ритуальных предметов / О. Лысенко, А. Островский // Этносемиотика ритуальных предметов. – СПб.: Наука, 1993.
12. Мажэйка, З. Песні Беларускага Падняпроўя / З. Мажэйка, Т. Варфаламеева. – Мінск : Беларус. навука, 1999. – 392 с.
13. Мациевский, И. О дифференцированности морфологических доминант в традиционной культуре / И. Мациевский // Искусство устной традиции. Историческая морфология. К 60-летию И.И.Земцовского : зб. статей. – СПб.: РИИИ, 2002. – С. 320 – 342.
14. Неоліт Волині. – Луцьк : Де Марк, 1994. – Ч.1. – 119 с.
15. Тавлай, Г. Белорусские крестинные напевы (опыт гомологической типологизации) / Г. Тавлай // Искусство устной традиции. Историческая морфология. К 60-летию И.И.Земцовского : зб. статей. – СПб.: РИИИ, 2002. – С. 343 – 360.
16. Тернер, В. Символ и ритуал / В. Тернер ; сост. и авт. пред. В. Бейлис, отв. ред. Е. Мелетинский. – М. : Наука, 1983. – 277 с.
17. Толстая, С. К прагматической интерпретации обрядового фольклора : рукопись. – 82 л.
18. Толстой, Н. Вербальный текст как ключ к семантике обряда / Н. Толстой // Структура текста : сб. ст. – М. : Наука, 1981. – 230 с.
19. Чюрлионите, Я. Литовское народное песенное творчество / Я. Чюрлионите. – Мінск, Л. : Искусство, 1966. – 320 с.
20. Astrauskas, R. The Lithuanian Calendar Rites and Music: on Issue of Cycle Unity / R. Astrauskas // Ritual and Musik. – Vilnius : Vaga, 1999. – 342 p.
21. Bartsch, Christian. Dainu Balsai. Melodien litauischer Volkslieder / Christian Bartsch. – Heidelberg : Bd. 1, 1886. – 342 p.
22. Darbo dainos. – Vilnius : Vaga, 1993. – 324 p.
23. Dawkins, R. The Selfish Gene / R. Dawkins. – New York; London : Oxford Univ. Press, 1976. – P. 203 – 215.
24. Drabecka, M. Folklor Warmii i Mazur / M. Drabecka, B. Krzyżaniak, J. Lisakowski. – Warszawa : COMUK, 1978. – 583.
25. Wisłański, T. The Globular Amphorae Culture / T. Wisłański // The Neolithic of Poland. – Wrocław : PAN, 1970. P. – 178 – 231.

*Наталля Петухова*

#### **РЭКАНСТРУКЦЫЯ СПЕЎНАЙ ЭТНАФОНІІ Ў АМАТАРСКІХ КАЛЕКТЫВАХ**

*У артыкуле разглядаюцца пытанні рэканструкцыі мясцовых і рэгіянальных народна-песенных традыцый у практыцы фальклорных калектываў. Асаблівая ўвага надаецца характарыстыцы аспектаў існавання фальклору, якія варта разглядаць у працэсе навучання народным спевам.*