

Ирина Попова

ШКОЛА ИГРЫ НА ГАРМОНИ СЕРГЕЯ МОЛОДОВА КАК ПАМЯТНИК СОВРЕМЕННОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ

Irina Popova

SERGEI MOLODOV'S SCHOOL FOR THE HARMONY AS A MONUMENT TO MODERN FOLK TRADITION

Автор статьи анализирует опыт самостоятельного освоения гармонии, отражённый в рукописной школе игры на инструменте, составленной жителем села Богородское Усть-Кубинского района Вологодской области Сергеем Молодовым (1935 года рождения).

The author analyzes the experience of self-development of harmony, reflected in the hand-written Sergey Molodov's playing school on this instrument, who is a resident of the village of Bogorodskoye Ust-Cuban district, Vologda region (born in 1935).

На рубеже 1980–90-х годов на всём пространстве бывшего СССР возобновляется интерес к традиционным формам музыкального быта, в частности, к игре на гармонике. Для вологодской деревни возвращение этого музыкального инструмента во все сферы жизнедеятельности социума приобрело поистине глобальные масштабы. Именно в этот период времени жители вологодских деревень среднего и старшего возраста начали путь самостоятельного освоения гармонике. Одной из тенденций данного процесса стало создание в различных локальных традициях Вологодчины своеобразных способов записи звукового материала в формах *этнонотирования*.

Житель села Богородское Усть-Кубинского района Вологодской области, Сергей Сергеевич Молодов, 1935 года рождения, запечатлел опыт самостоятельного освоения полной хромки 25×25 (рис. 1) в собственной рукописной школе игры на гармонике. Как показала экспедиционная работа фольклористов Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, самоучители были хорошо известны деревенским гармонистам — печатная продукция подобного рода активно использовалась ими в процессе освоения музыкального инструмента. Наибольшей популярностью пользовались самоучители Г. Т. Тышкевича, П. П. Лондонова и А. П. Басурманова, много раз переиздававшиеся в советские годы. Одним из результатов творческой переработки идеи изданий подобного рода стало создание собственных систем записи музыки.

Отличительной чертой пособия Молодова является его принципиальная открытость. Деревенский музыкант периодически пополнял свою школу новыми записями, достаточно уверенно играл по собственным нотациям, постоянно обращался к ним в процессе самостоятельных занятий на музыкальном инструменте, поэтому в экспедиции осуществлялось не приобретение, а ксерокопирование и сканирование документов. В апреле 2006 года был установлен факт наличия тетрадей с нотациями и ксерокопированы две из них (авторы записи: А. А. Мехнецов, И. С. Теленков, Е. Палевкина), в августе того же года были сканированы остальные материалы молодовской школы и проведён углубленный тематический опрос, связанный с историей возникновения памятника и основными приёмами письменной фиксации (авторы записи: И. С. Попова, А. А. Мехнецов, И. А. Мехнецов). В ходе экспедиции проводились аудио- и видеозаписи игры Молодова, в том числе снимался процесс его исполнения по собственным записям.

Школа Сергея Молодова не представляет собой единый корпус текстов под одним переплётom, она интегрирована в обширное рукописное наследие усть-кубинского гармониста. К изучаемому памятнику могут быть отнесены три группы источников: 1) сборники этнонотировок в трёх тетрадах, специально создававшиеся для самостоятельного освоения гармонике и пополнения репертуара; 2) дневники гармониста, в которых записи музыкального материала и развёрнутые подборки фольклорных текстов фиксируются в контексте личных заметок, других материалов конфиденциального плана; 3) записи инородного происхождения.

В ходе экспедиционной работы сборники этнонотаций были зафиксированы полностью, без купюр, записи из дневников копировались выборочно (музыкальный материал и фольклорные тексты — в максимальном объёме), из печатных самоучителей были выбраны отдельные листы и только в том случае, если заключали в себе пометки рукой автора свода.

Сборники этнонотировок включают две тетради, полностью завершённые Молодовым к 2006 году, и одну тетрадь, заполненную частично. Тетради этой группы имеют названия, зафиксированные рукой автора и довольно точно отражающие содержание рукописей. Кроме того, они пронумерованы, что даёт исчерпывающие сведения о последовательности их возникновения. Материалы этой категории составляют смысловое ядро молодовской школы и одновременно её презентационную часть. При первой встрече с собирателями автор разрешил скопировать тетради № 1 и 2 (во время экспедиционного исследования тетрадь № 3 находилась у автора «в работе» и не была завершена). При повторном визите собирателей, комментируя собственные записи, усть-кубинский гармонист внёс уточнения и дополнения в тетрадь № 1.

Дневниковые записи в собрании Молодова также представлены в нескольких тетрадах. Эта часть архива более опосредованно связана с процессом обучения игре на гармонике, однако в некоторых тетрадах данной группы содержатся примечательные образцы этнонотировок, а также записи более чем двухсот текстов частушек местной традиции, возможные образцы для распевания которых находились в тетрадах предшествующей группы. Примечательны также религиозно-философские и естественно-научные размышления Молодова, которые позволяют лучше понять его многогранную творческую личность. Документы этой группы были скопированы в ходе экспедиционной работы выборочно (среди них: «[Тетрадь] Песен[,] мысли», «Библия», «Размышление о боге», «Береги время», «О философии жизни», «Начнем с начала», «Вопросы», «Зарождение жизни», «Что такое свобода»).

Записи инородного происхождения представлены двумя типами источников — собственно рукописями и печатными материалами с пометками Молодова. Здесь была обнаружена рукописная схема звукоряда гармонике, написанная рукой уроженца той же местности, что и автор изучаемого памятника, гармониста и гармонного мастера Н. Е. Ванюшкина, переданная Молодову для ознакомления. (Контакты двух народных музыкантов, живо интересующихся гармоникой, как нельзя лучше проясняют мотивацию Молодова к созданию собственной школы игры.) Отдельные листы из

печатных самоучителей и песенников, содержащие пометки Молодова, чрезвычайно важны для понимания процесса вызревания авторской методики нотирования, формируют представление о самостоятельной работе гармониста с публикациями, а также позволяют понять уровень его музыкальной грамотности.

Представим характеристику сборников этнонотировок и основные принципы фиксации сосредоточенных в них материалов.

В жанрово-тематическом отношении репертуар тетрадей весьма разнороден по своему составу. Абсолютное большинство составляют советские авторские песни, принцип отбора которых требует самостоятельного изучения. Лидирующее положение занимают песни *Б. Мокроусова*: «Одинокая гармонь», «Снова замерло все до рассвета» и «Мы с тобою не дружили» (на сл. М. Исаковского), «Хороши весной в саду цветочки» (сл. С. Алымова), «Ой, красивы над Волгой закаты» (сл. С. Острова), «Костры горят далекие» (сл. И. Шамова), «Вологда» (сл. М. Матусовского), «По мосткам тесовым вдоль деревни» (сл. А. Фатьянова), «Назначай поскорее свидание» (сл. С. Смирнова), «Вьется вдаль тропа лесная» (сл. Н. Лабковского), и *М. Блантера*: «Расцветали яблони и груши» и «Лучше нету того цветку» (сл. М. Исаковского), «В дорогу дальнюю» (сл. А. Коваленкова), «Моя любимая» (сл. Е. Долматовского). Из других композиторов, песни которых запечатлены на страницах молододовской школы, отметим *И. Дунаевского*, *Л. Книппера*, *Д. Покрасса*, *Р. Щедрина*, *Г. Пономаренко*, *Я. Френкеля*, *А. Эшпая*, *Г. Гладкова*, *А. Пахмутовой*, *В. Шаинского*, *М. Фрадкина*, *В. Захарова*, *В. Мигули*, *Д. Прицкера*, *П. Майбороды*, *Э. Колмановского*, *Е. Птичкина*, *Я. Полячека*, *М. Чумакова*, *А. Губина*, *Е. Жарковского*, *Л. Афанасьева*, *Д. Тухманова*, *Р. Паулса*, *В. Высоцкого*.

Кроме того, в самоучителе обнаруживаются *народные песни различных региональных традиций*, почерпнутые из различных опубликованных источников, например: хороводные «А я по лугу» и «Вдоль да по речке», плясовые «Ах вы сени мои сени» и «Ой вы ветры, ветерочки», лирическая «Уж ты сад, ты мой сад», частушка «Что ты белая береза» и др.; *народные песенные переработки стихотворений русских поэтов* – Н. Некрасова, И. Сурикова, А. Кольцова, Д. Ознобишина и др.: «Ой, полна, полна коробушка», «Тонкая рябина», «Степь да степь кругом», «Хуторок», «По Дону гуляет казак молодой» и др.; *старинные романсы*: «Мой костер в тумане светит», «Выхожу один я на дорогу», «Что ты жадно глядишь на дорогу», «Вот мчится тройка почтовая» и др.

В качестве источника формирования жанрового состава своего свода Молодовым были использованы тематические издания для детей, популярные песенники, сборники обработок фольклора для художественной самодеятельности, самоучители, адресованные широкой аудитории. Это могли быть и сборники из репертуара знаменитых певцов, исполнителей русских песен и романсов, поскольку довольно значителен в собрании Молодова пласт песен, ставших популярными, благодаря концертной деятельности Федора Шаляпина, Сергея Лемешева, Анастасии Вяльцевой, Вари Паниной, Надежды Плевицкой, Лидии Руслановой.

В данном корпусе записей доминируют нотации: всего их 115, из них только 3 представляют образцы инструментальной музыки, все остальные относятся к сфере вокальной музыки. Записей поэтических текстов — 2 (тексты фиксируются после соответствующих нотаций). Нотировки в тетради № 1 по большей части пронумерованы, в остальных тетрадях нумерация отсутствует, даже если порядок следования образцов очевиден. Не пронумерованы и музыкально-теоретические схемы, всего которых 5.

Названия песен и наигрышей выделяются Молодовым различными способами: выносятся в центр листа, записываются левее или правее нотировки, на свободном месте. При этом оформлении в качестве заголовка могут избираться *общеизвестные названия*: «Случайный вальс» (о песне с зачином «Ночь коротка спят облака...»), муз. М. Фрадкина на сл. Е. Долматовского); *указания на автора*: «Андрей Губин» (о песне «Забытый тобой нелепый такой»), муз. и сл. А. Губина); *первые строки песенного текста* (при наличии самостоятельного названия) — «Не кочегары» (о песне «Марш высотников» муз. Р. Щедрина на сл. В. Котова); *авторские варианты наименования по первым словам*: «Широка» (о песне «Широка страна моя родная», муз. И. Дунаевского на сл. В. Лебедева-Кумача), «Что ты» (о романсе «Что ты жадно глядишь на дорогу», муз. неизв. автора на сл. Н. Некрасова). Реже встречаются указания на жанровую принадлежность или функцию, например: ремарка *дети* к потешке «Скачут по дорожке желтые сапожки».

Характерный для Молодова способ оформления заголовка — более жирная обводка фрагмента текста к нотам, связанная с *отдельными словами*, часто служебными (далее фрагменты текста, заключенные в квадратные скобки, означают, что они не были выделены автором в качестве заголовка): «А я [по лугу]»; «Вот [кто-то с горочки спустился]», «Что [ты белая береза]», *слоганы*: «Ка[линка] Ка[линка]», «Ве[черний звон]» и *даже буквами*: «Л[ипа вековая]», что позволяло автору свода легко ориентироваться в письменном тексте. Еще одним способом упростить работу по тетрадям стал для Молодова прием графического отделения нотировок с помощью горизонтальных и диагональных линий, особенно эффективный в тех случаях, когда названия песен не выделялись и не выписывались (последнее обстоятельство позволяет предположить, что эти образцы были менее востребованы гармонистом в процессе самообучения).



Рисунок 1 – Гармонь «хромка» 25X25

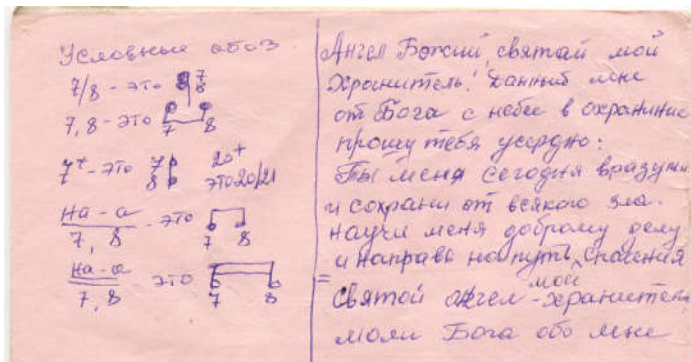


Рисунок 2 – Оформление оборота обложки первой тетради С. Молодова

Музыкальный материал излагается Молодовым достаточно плотно — на одной странице помещается, в среднем, 2–4 нотации. При возникновении свободного места в начальной части сборников, оно может заполняться схемами. Предчувствуя недостаточность места для записи, Молодов начинает писать более укороченно, иногда делает купюры, реже — переносит окончание на следующую страницу, что отражается в авторских ремарках: *прод. [олжение]*.

Ключевое значение для характеристики авторского подхода к фиксации музыкального материала имеет оформление оборота обложки первой тетради «[№] 1. Песни, ноты» (рис. 2).

В *левой верхней части* этого листа приводятся «Условные обозначения», в которых находит выражение стремление Молодова к кодификации принципов письменной фиксации музыкального материала. Здесь прослеживается связь с традицией самоучителей, но сами по себе приемы отражения на письме значимой музыкальной информации глубоко своеобразны, поскольку были разработаны Молодовым для целей самообучения, то есть исключительно для себя. В *правой верхней части* этого листа написана молитва ангелу-хранителю, открывающая многотрудный путь обучения игре на гармонии. Этот фольклоризированный вариант молитвословия отсылает к широкому кругу культурных контекстов — от древнерусских летописей до обычаев крестьянской жизни, согласно которым без слова, обращенного к Богу, нельзя начинать ни одного большого дела (синтаксис и орфография подлинника сохранены): «Ангел Божий, святой мой /Хранитель! Данных мне /от Бога с небес в охранение /прошу тебя усердно: /Ты меня сегодня вразуми /и сохрани от всякого зла. /научи меня добродетели /и направь на путь спасения /Святой ангел – мой хранитель /моли Бога обо мне» (рис. 2). Расположение условных обозначений и молитвы на одном уровне (они отделены друг от друга лишь вертикальной линией) показывает, что для Молодова в равной мере были существенны как содержательные аспекты процесса обучения, так и сугубо технологические. Важнейшее значение для понимания принципов фиксации музыкального материала, то есть собственно нотационная система. Так же, как и в случае с другими народными музыкантами, Молодов опирается на *метод цифровой табулатуры* (запись звуков через обозначение их местоположения на грифе музыкального инструмента), который в применении к этому музыкальному инструменту прочно завоевал основные позиции в решении дидактических задач. Цифровая раскладка левой и цифровой клавиатур в школе Молодова стандартная, то есть в точности соответствует унифицированной системе записи, разработанной в самоучителях советского времени для полной хромки 25×25.

В случае, если Молодов записывает вокальную музыку, цифровые табулатуры, указывающие на *звуквысотность*, подписываются под соответствующим слогом текстовой строки. В образцах музыки с текстом фиксируется исключительно мелодия, исполняемая на правой клавиатуре гармонике.

Записи инструментальной музыки менее типизированы, и каждый образец представляет собой оригинальный подход народного музыканта к фиксации живого музыкального материала. Здесь встречаются обозначения звуков, извлекаемых как на правой (*басы*), так и на левой клавиатурах гармонике (*голоса*), что зафиксировано на письме в соответствующих ремарках.

Ритм обозначен фрагментарно: в наигрышах он не отражен вовсе, находясь в сфере устной трансмиссии; в вокальной музыке ритмические свойства обозначаются на письме различными способами, в основном, в связи с их проявлением на уровне слогопроизнесения. Данные о музыкально-временной организации сосредоточены непосредственно в текстовой строке. На распевание соответствующего слога указывает огласовка согласной или вставки дополнительных отдельных букв, гласных и даже согласных, путем их повторения (огласовки и вставки дополнительных букв в примерах ниже для удобства восприятия отмечены курсивом): 1) «Полюшко поле / Полюшко широко поле / *Едуты* по полю герои / Эх да красной армии герои» (в песне «Полюшко-поле», муз. Л. Книппера на сл. В. Гусева); 2) «Поговори со мною *маааа*ма» (в песне «Поговори со мною, мама», муз. В. Мигули на сл. В. Гина); 3) «Когда душа поет*т* / и просится сердце в полет / В дорогу далекую в *неебо* высокое / К звездам нас зовет» (в песне «В дорогу дальнюю», муз. М. Блантера на сл. А. Коваленкова); 4) «Мы с тобо(*о*)ю не дружи(*и*)ли / Не встречались по весне» (муз. Б. Мокроусова на сл. М. Исаковского) и др.

Как следует из «Условных обозначений», ритм может быть обозначен при помощи синтаксических знаков, применяемых в качестве нотационных. Перечисление цифровых индексов клавиш через запятую «7, 8» означает их последовательное исполнение как двух восьмых, в то время как форма записи через косую черту «7/8» или в сокращении «7+» расширяется усть-кубинским гармонистом как одновременное исполнение двух звуков, т. е. интервала (рис. 2).

Еще один из постулируемых Молодовым способов фиксации ритмических единиц связан с синтезированием двух обозначенных выше подходов и появлением дополнительных графических символов. Распев, показываемый в текстовой строке повторением гласной через дефис «на–а», дублируется цифрами, употребленными через запятую «7, 8» под соответствующими слогами. Координация текста и музыки осуществляется посредством одинарной или двойной горизонтальных линий, располагающихся между ними — они ассоциируются с вязкой восьмых и шестнадцатых в традиционной пятилинейной нотации:

на – а	на – а
7, 8	7, 8

Важное значение для характеристики школы Молодова имеет способ фиксации *композиционных закономерностей* нотированного музыкального материала и его расположение в пространстве листа. Представленные в нотациях музыкальные фрагменты достаточно краткие. В вокальной музыке, где на первый план выходит координация напева с текстом, они чуть более протяженные, поскольку объем записи обусловлен объемом поэтического текста.

В *строфических формах* выписывается не весь текст, а только первая строфа. Наличие припева может быть отражено в записи, но необязательно. При записи песни «Калинка, калинка, калинка моя» Молодов обозначает его ремаркой *привет* к первому слогу следующего затем рефрена «Ка[линка]...». В песенных строфах, построенных на повторении различных по протяженности текстовых единиц, отражение композиционного строения может быть решено различными способами. В одних случаях при структуре строфы *АВВ* часть *В* выписана, в других — сокращена, полностью или частично. Для фиксации повторяемых элементов песенной строфы Молодов использует авторские ремарки *повтор, оконч. [ание]*, а также активно пользуется графическими приемами — фигурными скобками и цифрами, указывающими на последовательность повторяемых элементов текста (наподобие вольты в пятилинейной нотации). Например, при записи песни «Хороши весной в саду цветочки» (муз. Б. Мокроусова на сл. С. Алымова) Молодову оказывается достаточно выписать начало повторяемого раздела *В* — возглас и первое слово: «Эх встретишь», после которых значится авторская

ремарка: *повтор*. В *монострофических формах*, к числу которых относятся, например, частушки, фиксируется весь текст и соответственно напев. В *стиховых формах*, которые встречаются, например, в потешках, фиксируются более продолжительные фрагменты текста, до 2–4-х строк.

Подытоживая сказанное выше, отметим, что все выявленные в процессе описания документы рукописной школы Молодова в различной мере были вовлечены в процесс его обучения игре на гармонике.

Материалы первой группы содержали актуальный репертуар гармониста, а этнонотировки демонстрировали устоявшиеся приемы письменной фиксации разноплановых музыкальных данных. С этими тетрадами Молодов работал постоянно и очень тщательно, хотя совсем не все из того, что он зафиксировал в них, вошло в дальнейшую исполнительскую практику деревенского музыканта. Записи на страницах дневников в большей степени характеризуют становление нотационной системы Молодова. Очевидно, что они отмечают тот период творческой биографии музыканта, когда шел интенсивный поиск форм письменной фиксации звуковых образов. Типологическая разнородность этих материалов показывает, что процесс кристаллизации системы записи музыкальных данных не был однонаправленным и разворачивался на протяжении длительного времени.

Наконец, последняя группа источников позволяет конкретизировать те возможные первоначальные стимулы, которые повлияли на решение Молодова отражать свои музыкальные поиски на бумаге. Благодаря этой деятельности, умноженной на творческую энергию и талант, Молодову удалось успешно пройти путь самостоятельного освоения гармонии и создать рукопись, обладающую ярко выраженными чертами индивидуальности.

Список литературы:

1. Басурманов, А. П. Самоучитель игры на баяне / А. П. Басурманов. – изд. перераб. и доп. – М.: Сов. композитор, 1978. – 111 с.
2. Лондонов, П. П. Самоучитель игры на двухрядной гармонике-хромке / П. П. Лондонов. – М.: Сов. композитор, 1974. – 96 с.: нот.
3. Мацневский, И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / науч. ред. С. И. Утегалиева. – Алматы: Дайк-пресс, 2007. – 520 с.
4. Мехнецов, А. А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белорезья / науч. ред. И. С. Попова. – Вологда: ВОНМЦКиПК, 2005. – 274 с.: нот.
5. Попова, И. С. Народный самоучитель игры на гармонии: Публикация и исследование / И. С. Попова. – Вологда, 2011. – 204 с.: нот.
6. Тышкевич, Г. Т. Школа-самоучитель игры на двухрядной гармонике 23–12 клавишей по нотной и нотно-цифровой системам / под общ. ред. Н. Иванова. – М., Л.: Музгиз, 1950. – 68 с.

Людмила Измаилова

СИМВОЛИКА КОЛОКОЛА В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА ХРИСТИАНСКОЙ ЦЕРКВИ

Цель данной статьи – выявление специфических особенностей колоколов, связанных с их функционированием в христианской церкви в период VII–XVIII веков. На протяжении этого тысячелетия колокольные инструменты и их звучание рассматривались как знаки и символы христианства в контексте художественной церковной практики Западной Европы, России и Беларуси.

Liudmila Izmailova

SYMBOLISM OF THE BELL IN THE CONTEXT OF CHRISTIAN CHURCH ART

The purpose of this article is to identify the bells specific features associated with their functioning in the Christian church during the 7th-17th centuries. Throughout this thousand years bell instruments and their sound were seen as signs and symbols of Christianity in the artistic church practices context of Western Europe, Russia and Belarus.

Доминирующее значение в ряду предметных символов христианства отводится колоколу и кресту – атрибутам церковной службы. Ещё в начале VII века папа Сабиниан, принявший закон о колокольном звоне во время богослужений, определил официальное название самих инструментов – «знаки церкви» («*signum ecclesiae*»). По мнению исследователя церковной культуры священника Сергия Трубачёва, «к особому духовному ряду относится священный звук колокольного звона, чтение и пение в храме», а «церковный благовест подобен гласу и трубе Архангела» [6, с. 517]. Рассмотрим, в чем заключается специфика символики колоколов и их звучания.

По З. Фрейду символика – психический механизм, обеспечивающий замещение одних образов и эмоционально окрашенных представлений другими. В словаре Брокгауза–Эфрона термин «символ» (др.-греч. Σύμβολον) наделяют следующим смыслом: знак какого-либо предмета (идеи, явления), раскрывающий его качества. «Символ» в отличие от «знака» имеет более глубокое измерение и содержательное наполнение. Он тесно связан с понятиями «художественный образ», «аллегория», «сравнение». В XX веке немецкий философ Э. Кассирер определил механизм символики как явление культуры, позволяющее упорядочить хаотичность окружающего мира. Известно также определение символа как «субстанциального тождества идеи и вещи» (А. Лосев). В структуре символа можно выделить два нераздельно связанных между собой элемента – образ и смысл. Всякий символ заключает в себе образ, но не сводится к нему. А образ, в свою очередь, является носителем смысла, близкого, но не тождественного ему. Поэтому символ существует только в значении интерпретации.