

Музыкальная культура РУССКОГО СЕВЕРА

В научном наследии
Б. Б. Ефименковой

К 80-летию со дня рождения ученого

к 1447114



МОСКВА • МУЗЫКА
2012

Драматургия свадебной игры междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги (Вологодская область)

Свадебная игра создавалась веками, и ее история насчитывает поэтому множество форм, в том числе и смешанных, переходных от одной эпохи к другой. Крестьянская свадьба XIX—XX веков несет в себе эти отголоски прошлого, черты давно ушедшего семейного и общественного уклада, даже родового строя и языческих верований. Эта сторона действия главным образом и привлекала внимание собирателей и исследователей.

Но крестьянская свадебная драма — создание несомненно развитой народной *художественной* культуры, ибо в ней в совершенной форме находит отражение сложный и богатый мир психологических переживаний, глубоких, ярких эмоций на пороге важнейшего перелома в жизни человека. Это проявляется в драматизме содержания и художественной формы действия, в разнообразной палитре его красок, в развитии и разрешении его основного конфликта — личности и общины.

Характер этого конфликта, драматичного по своей природе, определяет и характер свадебного действия: он привносит в свадьбу ассоциации похоронного обряда. Образ расставания, пути-дорожки на «чужу дальнюю сторону», откуда нет возврата, бессилие отдельного человека перед неотвратимым ходом жизни — вот тот пучок ассоциаций, через который настроения и эмоции похоронного действия проникли в свадебное. А поскольку выражением данного круга ассоциаций был причет по умершему, то свадебная драма органично вобрала в себя жанр причета как средство художественного обобщения большой силы и выразительности.

Одна из первых работ Б. Б. Ефименковой, посвященных вологодской свадьбе. Впервые опубликована: Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М., 1973. С. 198–242.

Причет принес в свадьбу оттенок похоронности, менее ощутимый в южной и среднерусской традиции и ярко выступающий на Севере. Здесь преобладающее развитие получили не образы будущего, а расставание с прошлым.

Северная свадьба — отпевание прошлого, трагическое прощание с ним. Только к концу действия праздничные мотивы наступающей перемены вступают в свои права. Отсюда понятна огромная роль и место причета в свадебной игре Русского Севера, развитость и разнообразие северного свадебного «плакánья», использование в обряде не только жанра русского плача как определенной формы, но и самого похоронного вопля со всем богатством его ассоциативных связей.

Северная свадьба имеет множество местных версий. В междуручье Сухоны и Юга и в бассейне Кокшеньги бытует действо, которое по степени своего драматизма выделяется даже в северной традиции. Его основные моменты: 1) просватанье, 2) «срок» — две-три недели, в течение которых шьются дары жениху и его родне, заваривается пиво к предстоящему праздничному столованью и т. п., 3) «проводы красоты» — ленты из косы невесты, символа девичества, 4) предсвадебная вечерина (малое столованье), называемая «девишником», «смотримáми» в местных вариантах драмы, 5) свадебный день — с появлением свадебного поезда в доме невесты, большим праздничным столованьем, отъездом к венцу, 6) столованье в доме жениха.

Первая и наиболее развитая часть драмы (до венца), по существу, является оплакиванием невестой и ее подругами девичества, родного дома, семьи и близких — здесь нет или почти нет песен, долгими вечерами в течение «срока» звучат только плачи (одинокые или групповые), бесконечно варьирующие мотив расставания, насильственности предстоящей перемены. Драматизм плачей усиливается пантомимной стороной их исполнения, приемы которой — выразительная жестикуляция, хлестанье — заимствованы из похоронного обряда. В некоторых местностях хлестанье разрастается в целую драматическую сцену: невеста норовит удариться побольнее, для этого взбирается на лавку, на ступеньки лестницы, чтобы хлестнуться об пол с возвышения. Подруги же «стерегут» невесту, пытаются удержать ее. Не имеет значения, если невеста рада предстоящему браку. Хлестанье — неотъемлемая часть причета, оно так же обязательно для невесты, как и сам причет. В одной из деревень пожилая женщина рассказывала, как выходила замуж по любви и тем не менее хлесталась так, что перебила себе кисти обеих рук.

Элементы драматической игры сопровождают почти каждый причет, усиливая его звучание. Например, завешивание невесты платком в знак того, что договор о предстоящей свадьбе скреплен, сопровождается ее отчаянным сопротивлением, во время которого она нередко на куски разрывает платок. Это, несомненно, определенная драматическая, эмоциональная подготовка первого свадебного плача. Ибо как только девушкам удастся завязать концы платка, невеста оставляет борьбу и бросается на пол — хлестанье и следующий тут же причет воспринимаются кульминацией всей сцены. Так драматично начинается свадебное «плаканье» в Тарногском районе Вологодчины.

Кульминациями свадебного действия являются проводы красоты и приезд жениха с «прибором»¹ в дом невесты. Уже не элементы драматической игры, а развитая и законченная по форме обрядность сопровождает эту часть свадебного «плаканья».

Проводы красоты — первая и главная вершина трагической линии драмы. К ней приурочены причеты, наиболее драматичные в развитом свадебном голошении (в районах с уходящей плачевой традицией причеты сохранились только в этой части свадебного действия).

Красота играет особую роль в вологодской свадьбе. Это символ чистоты, девственности, расставание с которым выливается в обряд, корнями уходящий в прошлое. Невеста оплакивает, хоронит свое девичество, она пытается отдать красоту своим родным, подругам, природе (деревьям, травам, цветам), затем, отправив красоту в далекий путь по рекам к монастырю Великого Устюга, находит ей место у престола Богородицы.

В наиболее драматичных местных версиях свадьбы проводы красоты отделены от прощания невесты с домом, с родными как событие особого значения и склада. Проводы красоты становятся кульминацией в воплощении трагической сути действия — безвозвратной разлуки с прошлым. Это вызывает и концентрацию драматических средств выражения — поэтических, музыкальных и действенных, игровых, что превращает обряд в вершину драмы.

Приезд свадебного поезда в дом невесты — вторая кульминация действия. Если проводы красоты завершают развитие личной драмы невесты, то появление поезжан является завершением другой сюжетной линии свадь-

¹ Прибор — свита жениха, свадебный поезд.

бы: развивающегося с просватанья конфликта участников игры со стороны жениха и со стороны невесты. Условная «война» их, заканчивающаяся обрядом невесты и передачей ее во «враждебный» лагерь, переводит действие из глубин психологизма, трагических эмоций в яркую, богатую неожиданными поворотами игру, которая разворачивается и на улице, и в избе и которая вовлекает большое число участников как с одной, так и с другой стороны.

Массовость этого момента исключает тонкость психологических нюансов предшествующего обряда проводов красоты. Приезд свадебного поезда знаменует перелом в ходе драмы, поворот к ее светлой, праздничной стороне.

Это глубокое различие двух вершин свадебной игры очень ярко проявляется в поэтике, композиции и мелодике причитаний, в приемах музыкальной драматургии.

Анализ причета и его роли в создании такого сложного и законченно-го по форме явления, как вологодская свадьба, представляет огромный интерес, ибо раскрывает новые стороны жанра, его грани, не затронутые в похоронном действе, — и тем самым глубже вскрывает природу причета, основные черты стиля его мелодики и поэтики, проблему соотношения напева и текста в плаче, поскольку и текст, и напев приобретают в драме разные функции.

Тексты свадебных причитаний — это, собственно говоря, текст драмы, включающий и рассказ о действии и само действие, монологи и своеобразные диалогические сцены. Свадебные плачи драматичны по своей природе, они предполагают большое количество участников, зрителей и слушателей, которым поясняется любой мало-мальски важный момент игры.

Поэтому именно по текстам свадебных причитаний этнографы частично восстанавливают черты обряда более старого, давно ушедшего, реконструируют всю иерархию свадебных чинов и их роли, ныне почти забытые, а следовательно — и ход «досельной» свадебной игры. Так, например, причет представляет входящих в избу поезжан:

Идет сам да большой сват,
А по-за свату-то большому
Идет великой тысяцкой,
А за великим тысяцким
Идет млад отецкой сын,
По-за сыном отецеским
Идет весь да княжой поезд.

Только из причета узнаем мы о существовании таких действующих лиц драмы, как «придвернички», «приворотнички»:

Приставь-ко ты, батюшка,
Ко дверям придверничков,
К воротам приворотничков,
Да чтобы князьям-боярам
Топаньём не оттопати,
Толканьём не оттолкнути.

Когда в одной из деревень песенницы по-разному изложили нам хронологию важнейших моментов свадьбы, то текст причета указал совершенно точно распределение этих кульминаций обряда:

Ой, как первый денёк будёт,
У меня пройдёт вопрошаньицё,
Ой, по другой-от денёк будёт,
У меня пройдёт наряжаньицё,
Ой, по третьей денёк будёт,
Дак уйду я, молодёшенька,
Я на закат красна солнышка.

Следовательно, *описание* действия и его участников — одна из функций текста причета. Отсюда его повествовательный, эпический характер в определенных моменты игры. Чаще всего эту функцию выполняют групповые плачи подруг невесты.

С другой стороны, в текстах свадьбы отражается драматическое содержание действия. Прощание с девичеством, с родным домом и семьей, страх перед будущим и большею частью принудительный характер замужества создают почву для переживаний глубоких и ярких, что не может не сказаться на смысловом значении, на языке плачей. Повествовательность группового причета уступает место лиризму и пафосу голошения невесты, экспрессивному по своему характеру и очень разнообразному. Шкала его настроений — от мягкой лирики, сожаления до глубокого отчаяния, трагизма.

Плач становится лирическим и драматическим не только по содержанию, но и по форме. Он включает прямую речь — обращения, упреки, восклицания. Плач адресуется то одному, то другому действующему лицу, то миру, общине. И наконец, возникают диалогические циклы причитаний (невеста — мать, невеста — подруги).

Описание игры с включением драматических по форме моментов, сопровождающих непосредственное действие, выражение исключительных по глубине и разнообразию переживаний участников драмы приводят в тек-

стах свадебных плачей Вологодчины к сплетению эпики, лирики и драмы. В предисловии к одной из публикаций материалов по свадебному обряду местного края академик В. Ламанский писал: «Перед нами разворачивается целое драматическое представление в несколько актов с обширной сценою, с переменою мест действия... с чередованием монологов, диалогов и хоров, с пением и пляскою, с элементами эпическими, лирическими и драматическими»².

Тесная связь причета с действием вызывает богатство и экспрессию поэтического стиля плача, помогающих передать образ в *зрительной* конкретности. Этому служат разнообразные приемы и средства выразительности, среди которых исключительное место принадлежит сравнению, психологическому параллелизму:

Ой, какво-то ведь рыбинке
Ой, без воды трепескаться?
Ой, таково мне-ко, девочке,
Ой, с красотою расставаться.

Еще более яркие и динамичны отрицательные сравнения:

Да не царь-огонь горит,
Да не искорки сыплются,
Сыплются, рассыпаются,
По полу расстилаются,
Да не плисы, не бархаты
По стенам изнавешены.

Бесконечно разнообразны метафоры:

Уж и покатись да мой зычён голос
Уж и далеко да по сырой земле,
Уж и высоко да по поднебесьи
Уж и золотым-то клубочиком,
Уж и насыпным да перстенёчиком,
Уж и подымиси да и расшибись
Уж и на четыре жемчужинки,
Уж и покатитесь, жемчужинки,
Уж во все четыре те стороны.

Эта причудливость ассоциативных связей отличает поэтическую сторону вологодских плачей, говорит об изобилии, порою даже избыточном, на-

² Живая старина. Вып. 1. СПб., 1896. С. 52.

родной фантазии. Красочность эпитетов, изображение отвлеченной идеи посредством реалистических образов (кика белая³ — красота):

Да злодей-кика та белая
 Да говорит да дивьей красоте:
 «Да пристрамлю-то я, пристрамлю
 Да чѣстную да дивью красоту
 Да во Божьей я церкви-матушке,
 Да сосшибу-то я, сосшибу
 Да со край буйныё головы», —

все способствует яркости и образности чувственного восприятия. А богатство поэтического словаря позволяет избегать однообразия даже при повторениях на расстоянии понятий, сходных ситуаций, столь типичных для жанра плача. Синонимия становится своеобразнейшей инструментровкой стиха, варьирующей не только смысловые оттенки, но и его звучание:

Она сидит, *приздумалась*,
 Она сидит, *призаботилась*...

Какое нужно художественное чутье, чтобы найти близкие по смыслу и звучанию глаголы, разделенные в причете о красоте значительным числом строк:

подкосят травоньку...
 подрубят мяндочку...
 подсекут берѣзоньку...

Причеты пересыпаны ассонансами, звуковыми анафорами, ритм стиха необычайно выразителен. Многочисленны случаи варьирования ударений в одном и том же слове, которое при повторении попадает то на ударные, то на безударные доли:

Ой, избывáли да йзбыли
 Ой, да меня, молодѣшеньку.

или:

Ой, да спасíбо тебе, спáсибо,
 Ой, да родименькой батюшка.

Таким образом, не только смысловое значение слова, но и его *звучание* участвуют в передаче настроения, динамики или статики действия и пережи-

³ Кика — женский головной убор — в плачах является символом «бабьей» жизни и противопоставляется красоте.

вания. Эмоциональность, яркая образность языка вологодских свадебных плачей вызывает в воображении картину, написанную сочными масляными красками с необычайной щедростью таланта и тонкостью понимания большого художника.

Тексты причитаний вологодской свадьбы начали записывать значительно раньше, чем напевы. Их высокий художественно-поэтический уровень, особенно в сравнении с соседними традициями Вятской, Пермской губерний, поразил даже исследователей XIX века, касавшихся в основном лишь исторической, этнографической ценности крестьянской свадьбы. В 1874 году действительный член Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии К. А. Попов говорил на одном из заседаний: «Я упорно держусь убеждения, что ни один из сборников народных песен не содержит в себе столь замечательных произведений поэзии, как целые гнезда свадебных песен, причетов и припевов, до сих пор раздающихся в многочисленных захолустьях Вологодской губернии»⁴.

Но если поэтика свадебных причетов Вологодчины порою и привлекала к себе внимание, то музыкальная сторона «плаканья» чаще всего выпадала из поля зрения собирателей и исследователей. А ведь не только тексты плачей отражают характер и логику развития действия.

Большую роль в драматургии целого играет *музыка*. Основу музыкальной формы местного свадебного действия составляют *напевы* плачей.

Подобно «голосам» плачей по умершим, мелодии причитаний свадебной игры Вологодской области являются типовыми напевами, с которыми поется множество текстов.

В результате длительного опыта использования причетов в одних и тех же ситуациях за каждым из напевов свадебной драмы в народной памяти прочно закрепился круг живых представлений, переживаний, эмоций определенных моментов действия. Поэтому напев свадебного причета, как и голошения по умершим, стал *символом* определенного содержания, которое конкретизируется в тексте плача.

По характеру мелоса свадебные причитания занимают промежуточное положение между собственно плачем (похоронным воплем) и песней. Заметное влияние на них оказали напевы-формулы голошений по умершим, звуковысотные контуры которых нередко явно проступают в мелодической линии свадебного типового напева. Но, несомненно, большую роль в фор-

⁴ Известия ОЛЕАЭ. Т. XIII. Вып. 1. М., 1874. С. 64.

мировании напева свадебного плача играла и местная культура *пения*, отсюда более развитая, по сравнению с похоронным воплем, мелодика, внутрислоговая распевность, элементы двухголосия в групповом исполнении, различные типы полифонических ансамблей в совместном причитании невесты и ее подруг.

Основным, обязательным «голосом» свадьбы — собственно *свадебным* плачем — является лирическая песня-причет девушек, которая исполняется с невестой или без нее. Небольшой диапазон и четкость ритмического рисунка почти не оставляют возможностей для мелодического варьирования попевок. Поэтому напевы свадебной игры, несмотря на свою близость песне, отличаются лаконизмом, устойчивостью в пределах территориальной зоны, иногда очень большой. Им присущи медленный или умеренный темп, плавность и мягкость линий (см. примеры 1, 4, 7, 9).

Этот же напев нередко используется и для одиночного причитания, а в свадьбах ярко драматического типа невеста голосит на похоронный напев.

В свадебной игре тех районов, где отсутствуют песни заключительной части действия (свадебного пира), существует второй типовой напев драмы, тоже в народе называемый «причётом», но далекий от плача по своему характеру. Этому скорому («крутому» — по местной терминологии) напеву свойственны активность, непрерывность движения, учащенный пульс праздника, декламационность⁵ (см. пример 2).

Итак, музыкальная сторона первой части свадебной игры (до венца) в междуречье Сухоны и Юга и в верховьях Кокшеньги помимо напева свадебного плача включает нередко и ярко контрастные ему типовые напевы голошений по умершим и свадебного праздника.

Из двух обрядов, связанных с жанром плача, только свадьба дает возможность рассмотреть роль напевов причета в создании яркого динамичного действия и соответствующей ему своеобразной музыкальной драматургии.

В свадебной игре напевы плачей выступают в двоякой роли: 1) как *символы* определенного круга эмоций, психологических состояний, конкретных ассоциаций, очерчивающие *зону* чувствования, тонус действия; 2) как важнейший компонент в создании музыкальной *формы* драмы. Напевы причитаний живут в свадьбе интенсивной жизнью: их смена, сплетение, наложение одного на другой отражают высокий уровень музыкального мышления.

⁵ Это обобщенный напев-формула свадебного пира, который, очевидно, назван причетом лишь по аналогии с типовым напевом предшествующей части свадебной драмы.

На всей территории междуречья Сухоны и Юга и в верховьях Кокшеньги свадебная игра незначительно варьируется со стороны общего хода действия, содержания и поэтики свадебных причитаний. Но *музыкальная* сторона свадьбы в каждом районе отличается своими, только ей присущими особенностями — именно она и создает лицо *местной* традиции.

Если рассмотреть под этим углом зрения свадебные обряды восточных районов Вологодской области, то по особенностям музыкальной драматургии все они сведутся к трем типам, бытующим: а) в нижнем течении реки Шарженга — притока реки Юг (Никольский район), б) в правобережных деревнях среднего течения Сухоны (Городищенский сельсовет Нюксенского района), в) верховьях реки Кокшеньга (Тарногский район).

Основное место в современном музыкальном быту деревень, расположенных в нижней части бассейна реки Юг (Теребаево, Кузнецово, Калинино, Чолпаново, Захарово, Вахнево, Большое Оксилово), занимают частушки и поздние лирические песни. Из более ранних традиционных жанров только колыбельные и причитания сохранились во всем своем многообразии.

Целые циклы причитаний сопровождают местное свадебное действие от просватанья до венца. Здесь не знают (за редкими исключениями) собственно свадебных песен — их заменяют причеты, а в день венчания — своеобразная композиция из сюжетных мотивов, свойственных песням свадебного пира, тоже называемая в народе «причѳтом».

Степень сохранности свадебной игры в названных деревнях не везде одинакова. На нашем пути сложность ее форм нарастала с продвижением на север и северо-запад, где места глуше, меньше дорог и влияние города мало ощутимо.

Образцом свадебной драмы в нижнем течении Юга может служить описываемая нами ниже свадьба в деревне Калинино. Основную роль в ее драматургии играют групповые причитания девушек. Южнее Калинино — в деревнях Теребаево, Кузнецово — невеста одна вообще не причитает, ее «причитывают» подруги.

Плачи девушек имеют строгую обрядовую приуроченность, они сопровождают и комментируют действие в его важнейшие, поворотные моменты. Характерной чертой их является сюжетная развитость и большая протяженность текстов. Здесь сохранились в памяти плачи только кульминационной части свадебной игры: обряда проводов красоты, причеты вечерины («девишника») и свадебного дня. «До красоты причоты были, но никто не помнит. Кто знал, те померли», — сообщали нам местные старожилы.

Основная особенность калининской свадьбы — четкая разграниченность ее кульминаций. «Красота пусть будет в пятницу, например. А девишник и баня в субботу. В воскресенье свадьба, поедут к венцу», — говорила известная в своем крае плачя Федора Дмитриевна Карачёва, от которой главным образом и были записаны ход и причитания свадебной игры.

Значит, провожание красоты (трагическая вершина действия) и приезд свадебного поезда (его праздничная кульминация) разделены девишником⁶ с предшествующей ему ритуальной баней. Тем самым мотив расставания с девичьей волей изъят из общего прощания невесты с домом и родными, передвинут во времени и выделен в самостоятельный обряд.

Расставание с девичеством выступает как событие совершенно особого рода. Его обособленность подчеркнута и мелодикой причитаний: групповые плачи красотного дня имеют свой собственный напев, который сменяется одиночным голошением — по окончании обрядового плача девушек невеста «ревит» на голос похоронного вопля. И это вторжение в свадьбу причета погребального обряда оправдано эмоциональным строем сцены, трагизмом ситуации.

Обряд прощания с красотой начинается причетом девушек и сопровождается определенное драматическое действие — расставание с красотой:

Я возьму дивью красоту
Себе во белы рученьки,
Подержу, полюбуюся,
Мне куды дивью красоту,
Куды деть да положить?

К невесте в кут⁷ поочередно приходят ее родные, которым она как бы отдает красоту, плачут вместе с ней и уходят, уступая место следующему действующему лицу, называемому в причете:

Уж как нонче да нонечи,
Нонче час да топеречи
Я отдам да дивью красоту
Да я родимой-то мамушке.
Что пойдёт да моя мамушка
Да на работку тяжелую,
Потеряёт дивью красоту.

⁶ На девишник собираются не только подруги, но и родственники невесты, соседи. Заканчивается этот вечер праздничным столом.

⁷ Кут — угол избы, отделенный занавеской, где большей частью находится невеста с девушками.

Это тут да моей красоте
Да ей не место, не мистечко,
Да место ей не по обычаю.

В этой сцене хор девушек, подобно хору античной трагедии, ведет рассказ о событии, которое одновременно разыгрывается актерами — невестой и ее близкими (матерью, сестрой, подругой). В деревне Кузнецово красоту отдают и мужчинам: отцу, братьям.

Не найдя никого из родных достойным унаследовать символ ее девичества, невеста решает отдать красоту природе, унести ее сначала:

На луга на зелёные,
Да на зелёную травоньку,
Да на баскиё⁸ цветочки,

затем поочередно «на садовую мяндочку»⁹, «на берёзку красивую». Но с наступлением лета подкосят травоньку, подрубят мяндочку, подсекут березоньку и погубят красоту.

Наконец невеста находит для красоты единственно подходящее место — она посвящает ее Богородице. Но к престолу Богородицы в монастыре Великого Устюга путь долог, и невеста просит «выстружать» легкую лодочку, чтобы пустить свою красоту в плавание по рекам:

Поплывет да моя красота
Да вниз по Сарженге-матушке
Да что во Юг-от, во батюшко,
Да что из Юга-ту, батюшка,
Да что во Сухону-матушку.
Да поплыла да дивья красота
Да до Великого Устюга,
Да до дивьёго монастыря.
Да вышла красная девица
Да с дубовыми ведёрышкам,
Да с кленовым да коромыслицём.

Зачерпнула девица ведром дивью красоту и унесла ее в монастырь к престолу Богородицы:

Да это тут да моёй красоте
Да ей и место и мистечко,
Да место ей да по обычаю.

⁸ Баские — красивые.

⁹ Мянда — сосна.

Начинается заключительная часть обряда — его кульминация: в музыкально-драматическое действие вторгается вопль похоронного обряда — невеста хоронит, оплакивает свое девичество. «Когда кончат весь причот красоты, тогда невеста хлестается на пол, — рассказывала Ф. Д. Карачева, — только тогда она одна причитает, а девушки, народ слушают и молча плачут. Она причитает на тот же голос, что о покойнике:

Ой, какво-то ведь рыбинке
 Ой, без воды трепескаться!
 Ой, таково мне-ко, девочке,
 Ой, с красотой расставаться!..

Она плачет долго, потом ее поднимут, уговорят. Мать принесет пива и хлеба, покушают и пойдут домой».

Так в течение вечера сопоставляются два разных по характеру, эмоциональному строю причета: драматизированный рассказ и ярко экспрессивный, глубоко лирический плач, которые соответственно символизируют начало общинное и индивидуальное.

«А назавтрее красоты — девишник. Вечером приходят девушки причитывать, а родители собирают столы, и все гости созваны к вечеру, — продолжала свой рассказ Федора Дмитриевна, — но еще гостей нету. Девушки начинают причитать:

Ты сходи-ко ты, мамушка,
 Да сходи-ко, родимая,
 Истопи баню-парушку.
 Отпусти дыму-смороду
 На чужу-дальню сторону
 Да ко свату, ко новому,
 Да ко зятю любимому,
 Чтоб они укурились,
 Да на то осердились,
 Да меня бы позабыли
 У себя во своем дому...

Начинают собираться гости:

Что не речки, не речушки
 В одно место сбегаются —
 Все и гости и гостейки
 В одно место съезжаются
 <...>

Да ко мне, молодешеньке,
На горе да на кручину,
На печаль на великую,
На расстань на широкую».

И далее плач описывает и сопровождает все драматизированное действо этого вечера: встречу каждого гостя и прощание с ним, приглашение всех к столу, сборы невесты в баню с подругами, их уход и возвращение, отдельное от гостей угощение девушек в кутном углу.

Девишник и столованье в доме невесты накануне венчания знаменуют перелом, наступивший в свадебной игре. С одной стороны, сам девишник является в определенном отношении продолжением и завершением красочного дня: это вечер прощания невесты с подругами, родными и близкими. Но эти настроения уже не кажутся господствующими — приезд гостей и их пированье, которое нередко продолжается до утра, предваряет завтрашний день. С этого момента две основные линии свадьбы — трагическая и праздничная — переплетаются, и первая затухает, постепенно уступая место второй. Плачи кануна свадебного дня идут уже на скорый свадебный напев, хотя по содержанию все еще остаются в эмоциональном строе предыдущего дня. Не текст плача, а его напев говорит о наступившем переломе в ходе свадебной игры.

И пир, и причеты девушек продолжаются утром свадебного дня. Невеста плачет, уже завешенная платком, хор от ее имени ведет рассказ о вешем сне в эту последнюю ночь в родном доме:

Уж я видела, видела
Три я сна мудрёныё.
Я первой сон видела:
Быть хожу, хожу, молода,
По чистому по полюшку.
Я второй сон видела:
Быть хожу, хожу, молода,
По лесам по тёмными.
Я третьей сон видела:
Быть хожу, хожу, молода,
Подле речушку быстрюю.
Отгадайте, подруженьки:
Это полюшко чистое —
Чужа дальняя сторона,
Это лесы-те тёмные —
Чужиё люди добрыё,
Это речушка быстрая —
Мои слёзы горячие.

На этом, как уже говорилось, кончается «плаканье» и завершается трагическая сторона свадьбы; причеты девушек продолжают звучать, они сопровождают главное событие дня — появление свадебного поезда в доме невесты. Но в них психологизм уступает место развитому внешнему действию. Композиция групповых плачей определяется ходом драматической игры. И если по неопытности или нетерпению поезжан они сокращают, ломают установленную последовательность своих действий, девушкам придется срочно сокращать причет, чтобы на лету подхватить нужный момент игры. В этот причет вплетаются мотивы традиционных свадебных песен: песен свадебного поезда, славления и корительного величания. В местной традиции эта целостная композиция свадебных песен тоже называется причетом, хотя по существу им не является.

Причет при приезде поезжан проявляет удивительную устойчивость на большой территории: в деревнях Теребаево, Кузнецово, Родюкино, Калинино и даже значительно севернее — в Большом Оксилове он одинаков не только по своему тексту, но и по напеву.

Драматическое действие этого кульминационного момента свадебной игры разворачивается сначала перед домом невесты:

Это что у тя, батюшко,
 На широкой на улочке,
 Что за гости наехали?
 Али на хлеб закупщицки,
 На скота заборщицки,
 Да на деньги отсчётщицки?
 Отсчитай да и отправляй,
 Отправляй, не задерживай.

Но гости заезжают уже в ограду, и девушки поют:

Да не вёшная вода
 Круг двора обливалася,
 Подворотенку вышибла,
 Во двор заливалася.
 Да не гуси, не лебеди
 По двору расплавались.

Дружка колотит о стенку кнутом:

Да мне чудится, слышится,
 Под окошком колотится,
 Дружка в избу просится.
 <...>

Это что у тя, тятенька,
На мостах на калиновых,
Что за леса за тёмные,
Ельнички да березнички,
Мелкие раkitнички
Поскорёшенько выросли,
Поранёшеньку по́спели?

«А это свадьба стоит в сениях», — поясняет, прерывая причет, Федора Дмитриевна Карачева.

Невеста просит отца вырубить «леса тёмные» топорами булатными, не допустить пришельцев. Но отец выходит в сени встречать гостей, приглашает в избу. В избе появляются первые гости: дружка, сваха, тысяцкой, за ними жених с поезжанами. Они останавливаются посреди комнаты, а девушки и невеста все еще продолжают условную «войну», все еще не останавливают попыток воспрепятствовать происходящему. Они обращаются в причете к отцу, к матери невесты с просьбой «призадёрнуть» на стене «святые образа», —

Да чтобы князям-боярам
Не к чему перекстится,
Не к чему поклонится, —

призакреть на столах «стряпню хитрую, мудрую», занять княжое место, —

Да чтобы князя-бояра
На то осердились,
Назад воротились.

Заканчивается первая часть большого причета, всех усаживают за стол, угощают. Инициативу захватывает дружка, который своими приговорами веселит гостей и руководит дальнейшим распорядком свадьбы, но опять из кута доносится пение девушек, они начинают хулить всех поезжан:

Что и тысяцкой сидит —
Голова не учёсана.
Принеситё, подруженьки,
Суковатую борону,
Расчешитё, подруженьки,
Тысяцкому голову.
Что и сваха та сидит,
Как ворона разбитая.
Уведитё, подруженьки,

Да сваху княжую
 Ко стогу, ко соломушке —
 Там наестся, намелётся.
 Что по лавочкам сидят
 Старые, бородатые,
 По скамеечкам сидят
 Малыё, соплеватые.

Девушки изошряются во все более обидных насмешках и прозвищах. Но как только гости щедро откупаются конфетами или деньгами, хула сменяется хвалой, начинается величание всех, ранее обиженных:

Что и тысячкой сидит —
 Голова учёсана,
 Что и сваха та сидит —
 Увитая куколка,
 Налитая ягодка.
 Что по лавочкам сидят —
 Молодец к молодцу,
 Удалой к удалому... и т. д.

Опять завершается большой раздел причета, наступает новый этап драматической игры: обряжение невесты и передача ее поезжанам. В кут к невесте приходят отец, мать — сцена напоминает соответствующий момент проводов красоты:

Не ясён сокол летит,
 Да меня, сидя, да жалует
 Да родимой батюшка,
 Да родимая мамушка.

Под причет родители наряжают и благословляют невесту. Мать хлестается, обнимает, целует дочь, и отец ведет ее к столу в сопровождении подруг:

Не осудьтё, не óдивтё¹⁰,
 Я иду, не кланяюсь,
 Я иду, не здороваюсь.
 Мне нельзя поклониться,
 Мне нельзя перекститься:
 С меня хочет свалиться
 Чёстна дивия красота.

¹⁰ То есть не насмехайтесь.

И когда девушки отпускают невесту за стол, звучат традиционные для свадебных песен слова:

Отстаёт-то лебёдушка
От стаду лебединога,
Пристаёт-то лебёдушка
Ко стаду да ко серым гусям.

(Жених щиплет невесту, она вскрикивает.)

Не щипитё, гуси серые,
Нашу ту лебёдушку.
Наша та лебёдушка
Умная да разумная,
Это всем гостям на руки,
Одному гостю на веки.

Снова пауза, девушки возвращаются в кут. Невеста, завешенная платком, сидит за столом. Затем молодых выводят из-за стола, благословляют — вся эта сцена по-прежнему поясняется и описывается в плаче девушек. Только с отъездом к венцу заканчивается этот необычайно развитый хоровой причет, который по существу является драматической композицией мотивов традиционных свадебных песен и берет на себя их функции в свадебной игре. В то же время с групповыми причитаниями предшествующего «плаканыя» его сближают сюжетная последовательность, тесная связь с действием, общие поэтические и музыкальные средства выразительности. Причет свадебного дня ведется от лица невесты и за немногими отступлениями сохраняет форму монолога. Его драматургия волнообразна, основной конфликт: невеста с родными и подругами — жених с поезжанами, — раскрывается через ряд более мелких контрастных ситуаций, каждая из которых достигает своей кульминации и разрешается.

Если невеста — сирота, то свадебная игра приобретает еще больший драматизм, так как в нее вплетаются переживания и мотивы похоронного обряда.

В обследованном нами районе невеста-сирота имеет два традиционных причета, прикрепленных к определенным моментам свадьбы.

Первый причет невесты-сироты звучит на могиле родителей и совпадает по напеву и тексту с надмогильным поминальным плачем. Но в отличие от похоронного голошения в плаче невесты-сироты появляются новые сюжетные мотивы: просьба о благословении на брак и приглашение в гости на свадьбу и затем «на чужую сторонушку ко любимому детюшку». И утром

свадебного дня перед приездом жениха разыгрывается сцена воображаемой встречи почетного и дорогого «гостя». Это второй обрядовый плач невесты-сироты. Исполняется он уже группой девушек на «крутой» праздничный напев и сопровождается драматическим действием.

В деревне Калинино второй плач невесты-сироты имеет грандиозные даже для свадебного причета размеры. Ведется он от лица невесты, которая сначала ищет среди гостей и не находит «родимые мамушки». Она зовет подруг вновь пойти на кладбище. Начинается типичнейший надмогильный плач с обращением к силам природы с просьбой развеять могильный холм, оживить и поднять умершую, вновь даровать ей речь и способность двигаться. Просьба как бы исполняется, и хор приветствует:

Вот встаёт моя мамушка
Из крутые могилушки,
Из крутые глубокие,
Из жёлтых из песочиков.
Пошла родная мамушка
От Егорья от старого¹¹
На родную сторонушку.
<...>
Попойдёт да остановится,
Постоит да послушает
Да во всех трёх сторонушках.

И когда наконец мать доходит «до деревни Калинина, до высокого терему», невеста и гости выходят из избы встречать умершую, ибо:

Не идёт-то ведь мамушка
Без встреченья великого,
Без поклончика низкого,
Без меня, молодёшеньки.

Причет подробно описывает встречу дочери с матерью, возвращение в избу — невеста действительно появляется в комнате и обращается к отцу с просьбой указать гостье место за праздничным столом:

И наливай по полному,
Подавай по склянному¹²,
Кланяйся понизёшеньку,
Говори ласковёшенько
Со родимой-то мамушкой.

¹¹ Церковь в пяти километрах от деревни, где находится и кладбище.

¹² То есть в стеклянной посуде.

После угощения невеста одаривает наряду с живыми близкими и умершую. Но, как и надмогильный плач, этот драматизированный, развернутый в сцену причет заканчивается сомнением в действительности всего происходящего:

Это есть ли ведь на небе
 Прибылая та звёздочка?
 Это есть ли во тереме
 Прибыла любя гостейка
 Да родимая мамушка?
 Обманули да прѳвели
 Да любѳе подруженьки,
 Что сказали подруженьки:
 «Да пришла-то ведь мамушка,
 Да пришла-то родимая».
 От сухого от дерева
 Не бывает отростѳица,
 Из сырой земли-матушки
 Не живет-то тут выходцов.

Таким образом, в тексте и второго плача невесты-сироты очень много заимствований из плачей по умершим. Но в отличие от первого голошения невесты, напев его — свадебный, и именно он делает причет органической частью последней, завершающей кульминации свадебного действия.

Итак, проводы красѳты, девишник и день венчания в калининской свадьбе ярко драматичны, что находит отражение в текстах причитаний.

Какую же роль играет музыкальная сторона причета в драматургии этих кульминационных моментов игры? Совпадают ли драматургические функции текстов и напевов плачей? И да, и нет.

В погребальном действе музыкально-драматическое развитие отсутствует, ѳъем его настроений довольно узок, так что звучание напева сразу создает определенную психологическую настроенность, под знаком которой и проходит обряд. Все оттенки его эмоций замкнуты в пределах зоны выразительности напева.

В калининской свадьбе три «голоса», три зоны чувствований:

1) медленный («пологий») напев группового плача девушек при проводах красѳты служит выражением лиризма, глубины эмоций:

1 $\text{♩} = 60$

Уж как но - н - че да но - не - чи да, нон - че час да все то - пе - ре...

2) «крутой», ритмически четкий напев свадебного дня отражает перенос акцента на внешнее действие, быструю смену событий, развитость, активность драматической игры, ее праздничность:

2 $\text{♩} = 100$

Ой, уж как нон - че да но - не...

И уж как нон - че да но - не - чи, нон - че час да то - пе - ре...

И нон - че час да то - пе - ре - чи, ты scho - ди - ко ты, ма - му...

3) похоронный вопль в плаче невесты является воплощением трагического, необратимого, неизбежного:

3 $\text{♩} = 66$

Ой, ка - ко - во - то ведь ры - бин - ке?

Ой, без во - ды тре - пе - ска - ти - ся?

Ой, та - ко - во мне - ко, де - во - чке.

Ой, с кра - со - той рас - ста - ва - ти - ся.

Они предельно контрастны. Характер мелодического движения, основные попевки, ритм, темп, жанр, состав исполнителей — все подчеркивает их различие. Но сами по себе даже три напева-формулы не в состоянии передать исключительно разнообразную гамму настроений свадебной игры.

Драматургические функции несут не только сами напевы (их характер и эмоциональный строй), но и порядок их появления, смена одним другим.

Именно чередование напевов создает необходимое музыкально-драматургическое развитие, которое придает действию архитектурную стройность и завершенность и углубляет, обогащает его эмоционально-психологическую сторону.

В свадьбе, описанной в деревне Калинино, основные закономерности музыкальной драматургии обряда выступают уже вполне отчетливо, несмотря на то что в народной памяти сохранились только кульминационные моменты игры. О характере и значении их уже говорилось: две кульминации, разные по содержанию и строю чувств, разделены девишником, как бы смягчающим резкость и внезапность перехода от трагизма к веселью, от смерти (пусть символической) к жизнеутверждению. Такова драматургия сюжета, текстов причетов и соответствующего им действия.

Совпадает ли с этим линия музыкального развития и ее акценты? Прежде всего бросается в глаза, что напевы причитаний подчеркивают контрастность двух вершин свадьбы, их глубокое внутреннее различие.

Провожание красоты — несомненно, психологически наиболее тонкий, глубокий по смыслу момент свадебной игры и, может быть, наиболее важный, решающий в ее драматическом развитии. Это определяет не только обособленность музыкального материала красотного дня, но и ярчайший контраст заключенного в нем противопоставления (медленный лирический плач девушек — похоронный вопль невесты), а следовательно, и внутреннее развитие, движение к генеральной кульминации свадебной игры.

Групповой плач девушек, связанный с образом невесты, вернее, с ее ролью в драме, с ее отношением к происходящему, звучит если и не в первый раз в свадебной игре¹³, то, что важнее, — в *последний*, ибо линия развития внутреннего конфликта личности и общины, личной драмы невесты после этого отходит на второй план и постепенно исчезает. Голошение невесты на похоронный напев, сменяющее лирический причет, придает последнему выразительность и значение, которых он до этого момента не имел. Именно смена напева, интонируемого к тому же *одним* исполнителем — героиней драмы, — подчеркивает исключительность ситуации. «Голос» похоронного плача вносит новый комплекс переживаний, которые как бы подхватывают настроения группового плача и развивают их до вершин трагизма.

Являясь кульминацией, плач невесты, как бы вытекающий из группового причитания, превращает последнее в предыкт к вершине не только

¹³ Напоминаю, что плачи в течение «срока» (см. об этом на с. 91) забыты.

красотного дня, но и всей драмы в целом. И хотя невеста и подружки еще продолжают свои плачи-прощания и на следующий день, и в утро свадебного дня, поворот действия к светлой, праздничной стороне свадебной игры уже совершен — причем в тот заключительный момент красотного дня, когда в свадьбу вторгается вопль похоронного обряда как кульминация личной драмы и как ее развязка. Ибо уже в девишнике появляется новый, праздничный «крутой» напев плача, хотя драматическое действие, как бы по инерции, еще некоторое время продолжает развиваться в прежнем направлении.

Таким образом, несмотря на немногочисленность внешних событий, здесь происходит интенсивное драматическое движение от предыкта к вершине (лирический групповой плач), к самой вершине (одиночный похоронный вопль) и к важнейшему перелому в ходе драмы (скорый групповой причет). И носителем этого процесса является *музыкальная* сторона причетов, формульность их напевов, порядок смены одного другим, символизирующий смену разных эмоционально-психологических состояний.

В предельно контрастном развитии через сопоставление (собственно свадебный плач — плач по умершим — праздничный напев) отражается глубокий внутренний драматизм. Похоронное голошение, само по себе необычайно выразительное и еще более оттененное соседством праздничного напева, остается трагической вершиной действия, после которой начинается финал, развязка — канун свадебного дня и день венчания.

Здесь безраздельно господствует «крутой» напев. И кажется, что возможностей для музыкально-драматического движения нет. Эта часть драмы богаче внешним действием, чем глубокими внутренними переживаниями. Может быть, поэтому здесь использованы иные приемы развития.

Стимулом его становится *разность, несовпадение* драматургических функций напева и текста группового плача.

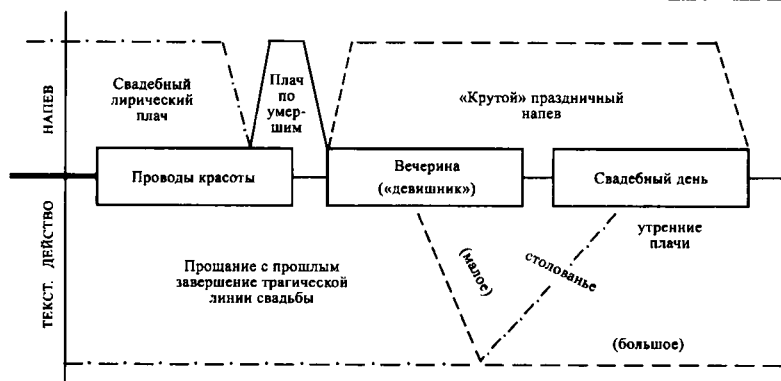
«Крутой» (праздничный) напев появляется в канун венчания — в девишник, когда еще в полную силу живут настроения предыдущего дня, когда еще продолжается прощание невесты со своим прошлым (с домом, с родными). Здесь — явное несовпадение характера напева, *уже* предвещающего празднество, и драматической ситуации и текста, *еще* продолжающих прежнюю сюжетную линию.

Все это указывает на самостоятельность драматургических функций двух компонентов плача и на ведущую, определяющую общую драматургию дей-

ства роль причетного *напева*. Характер напевов плачей и их чередование как бы отражают внутреннюю логику развития свадьбы, несколько опережающую свою драматическую форму воплощения. Именно *напев* причета разделяет прощание невесты с домом и близкими — и проводы красоты как события разного качества, разной степени драматизма. И в вечер девишника *напев* опережает драматургическое движение текста и действия. Ведь в этот вечер гости собираются не только для прощания с невестой. Здесь начинается, по существу, праздничное столованье, которое продолжается всю ночь до утра. И напев отражает драматическое движение не своего текста, а *всей игровой ситуации* — и более того, поворот основного сюжета драмы в целом — «от мрака к свету». Ярчайшим доказательством его драматургической роли является то, что в свадебный день не только утренние плачи подруг, но и причет невесты-сироты, встречающей умерших родителей, поются на свадебный скорый напев. Последнее наиболее убедительно говорит о самостоятельности слов и мелодии плача, о подчинении напева драматургической функции высшего порядка. Поэтический текст причета невесты-сироты не имеет ничего общего с праздничным характером его мелодии: они противоречат друг другу. Ведь в этот плач составной частью входит текст надмогильного голошения — и все это поется на «крутой», быстрый праздничный напев!

Только в момент приезда поезжан выразительность текста и напева совпадают: текст как бы «догоняет» напев. В этом слиянии — вторая вершина, праздничная кульминация свадьбы и окончательное завершение ее причетального цикла.

Таким образом, напев плача выражает главную идею, сущность происходящего — даже тогда, когда она еще не ясна, затемнена внешним сюжетным рисунком драмы. Текст же точно следует за этим внешним изгибом сюжетной линии, воплощает все ее повороты и колебания. Там, где действие внутреннее и внешнее совпадают, драматургическая роль напева и текста плача одина. Но при несовпадении точек внутреннего и внешнего развития — они разделяются: напев воплощает идею и ее развитие, поэтический текст — драматическое действие, которое определяется идеей. Поэтому и в драматургии свадебной игры рассматриваемого типа ведущее место остается всегда за напевом причета. Он намечает движение, развитие крупным планом, текст — движение, развитие внутри этого плана, в рамках, установленных напевом.



Севернее, в местах, пограничных Бабушкинскому и Кичменгскому районам, бытует несколько иная разновидность местного типа свадебной игры.

Свадьба в деревне Большое Оксилово по своему характеру и распорядку близка калининской: сходство выступает особенно ярко в поэтических текстах групповых плачей девушек. Провожание красоты, причет невесты-сироты в свадебный день, причет при приезде поезжан в дом невесты в оксировской и калининской драмах совпадают почти дословно. Но при этом музыкальная драматургия оксировской свадебной игры существенно отличается от музыкальной драматургии калининской ее версии как по соотношению свадебных и похоронных причетных напевов, так и по соотношению групповых и одиночных плачей.

Анализ оксировской версии свадьбы интересен и потому, что она лучше сохранилась в памяти и полнее описана. То, что в калининской свадебной драме намечалось только в эскизной форме, выступает в Оксирове вполне отчетливо.

Тексты свадебных причитаний интонируются в деревне Большое Оксилово также на три различных напева: два групповых (лирический «пологий» и праздничный «крутой») и один сольный (плач по умершим). Из них только лирический причет девушек отличается от калининского плача о красоте:

4

Я вста - ва - ла, мо - ло - де - шень - ка да, по - ут - ру да я ра - не - шень...

А по - ут - ру да я ра - не - шень - ко да, за три ча - си - ка да свет.

Голос же похоронного вопля является близким вариантом калининского. А «крутой» напев причетов свадебного дня вообще один и тот же как в калининском, так и в оксировском свадебных действиях.

Но при сходстве материала музыкальное воплощение оксировской свадьбы несравненно ярче, драматичнее, значимее. Виной тому и большая динамичность музыкальной драматургии, и самостоятельность линий развития ее отдельных компонентов: групповых причитаний девушек и одиночных плачей невесты.

Напев плача по умершим, звучащий в голошении невесты, повторяется в свадьбе многократно со дня заporучивания — в течение всего «срока», в красочный и свадебный дни. Таким образом, не только девушки, но и невеста имеет в свадебной драме свою музыкальную характеристику, пронизывающую всю «плачевую» часть действия и завершающуюся вместе с причетами подружек в день венчания.

Эти две линии музыкальной драматургии возникают и развиваются в оксировском варианте свадьбы *параллельно*. В важнейшие моменты действия они сплетаются в своеобразнейшие музыкально-поэтические ансамбли: невеста голосит на фоне группового причета — лирического или скорого. В одновременном звучании соединяются два плача: плач-речитация и плач-песня. С подобным явлением мы столкнулись в Никольском районе впервые. Южнее похоронное голошение или вообще не входит в свадебную игру (в д. Теребаево), или появляется в кульминационный момент как средство исключительное — *после* группового причета, но не одновременно с ним (в д. Калинино). Именно ансамбли усиливают драматизм и напряженность музыкального развития свадебной игры в северной части района.

Функции одиночного и группового плачей строго разграничены в общей драматургии свадебного действия.

Голошения невесты, ее лирические излияния не связаны непосредственно с ходом сюжета и в этом отношении лишены развития: и в начале, и в конце драмы эти плачи являются выражением *одного* эмоционального состояния. Поэтому их тексты, за немногими исключениями, не имеют строгой обрядовой прикреплённости и варьируют обычные сетования и жалобы:

Ой, мне топеря, горящие,

Ой, не до веселья, не до радости... и т. д.

Вероятно, по той же причине они не канонизировались и остались импровизациями. «Плачет, кто как горазд», — говорили нам женщины.

По сравнению с текстами хоровых причетов тексты плачей невесты имеют меньшее значение в развитии драмы еще и потому, что поются они на голос похоронного вопля. А напев плача по умершим со всеми традиционными выразительными его особенностями и веками сложившимися ассоциациями воплощает сам по себе и без текста определенное содержание и драматически напряженный строй чувств в выражении этого содержания.

Плачи невесты — предельно обобщенный образ, как бы откристаллизовавшийся в устойчивую формулу, которая, раскрывая трагическую сторону действия, служит для передачи чувств и настроений героини, выделяет ее из других действующих лиц и характеризует ее особую роль, позицию и судьбу в разворачивающейся драме.

Причеты девушек раскрывают не столько драматическую напряженность чувствования, сколько *драматическую форму действия*, его фабулу. Отсюда эпический склад, развернутость композиции. В свадьбе они несут главные драматургические функции и, появляясь в важнейшие моменты обряда, создают канву, контуры драматического действия:

первый причет (после заporучивания)	— «Сокол»	— завязка драмы
второй причет	— «Пиво»	— подготовка кульминации, ее предыкт
третий причет	— «Красота»	— кульминация драмы
четвертый причет	— «Приезд женихов»	— развязка

Тексты этих плачей канонизированы, очень устойчивы (даже в сравнении с записями прошлого века) и в отличие от голошений невесты имеют свою значимость в свадебной игре, не зависящую от напева, свою логику развития, которая отражает логику развития самого действия, сюжета драмы. В плачах девушек намечаются основные вехи драматической игры, в зависимости от момента в них акцентируется то психологическая, то игровая сторона действия.

Психологическую его сторону намечает причет «Сокол». Отрывочность наших записей не позволяет проанализировать его текст, но мы позволим себе обратиться к варианту, опубликованному в первой половине XIX века в свode Терещенко «Быт русского народа»¹⁴. Общность содержания и даже

¹⁴ Терещенко А. Быт русского народа. Ч. 2. СПб., 1848. С. 241–242.

поэтики оксировского плача «Сокол» с версией текста того же причета в книге Терещенко очевидна¹⁵.

Причет «Сокол» построен на противопоставлении двух контрастных ситуаций, двух частей. В первой — пролетающий мимо «батюшка широкого двора» и «матушкина высокого терема» сокол утешает плачущую невесту:

На чужой-то стороне
И повадно, и весело,
Все добры и ласковы.
<...>
Три поля проса насеяны,
Три горы знакочены,
Зеленым вином поливаны,
Весельем огорожены,
Радостью изподпираны¹⁶.

Но вслед за соколом пролетала лебедушка, и ее рассказ о чужой стороне отрицал все, что сулил сокол:

Ты поплачь, поплачь, девица,
Поплачь, дочь отецкая!
На чужой-то стороне
Неповадно, невесело... и т. д.¹⁷

Если от плача «Сокол» тянутся прямые нити к причету о красоте, то предворяющий «Красоту» плач «Пиво» (второй групповой причет) связан не столько с драмой невесты, сколько с определенным поворотом самого действия: началом приготовлений к свадебному пиру. Он сопровождается развитой игрой — отец невесты разводит огонь под большим чаном, девушки его окружают:

Час варит да варит батюшка
Да варит пиво-то пьяноё,
Да перевару зеленую.
Да ко какому дню-праздничку?
Да Михаил-то на проходе,
Да маслѣнка да не в доступе,
Да девице на девишничок,
Да красоте на разлушничок.

¹⁵ Этот же причет приведен и В. А. Александровым в очерке «Вологодская свадьба» (СПб., 1863. С. 37–38).

¹⁶ Терещенко А. Быт русского народа. С. 241.

¹⁷ Там же. С. 242.

Невеста с помощью девушек пытается загасить огонь, залить его водой, разбросать горящие поленья:

Подынися у Господа
 Да с небеси да ветра буйные!
 Да разнеси-ко у батюшка
 Да угольки все головеще... [ки]

Причет «Сокол» подготавливает кульминацию свадебной драмы (проводы красоты) психологически, плач «Пиво» — сюжетно.

Проводы красоты выступают в оксиковской свадьбе как вершина всех предшествующих причетов. Это, по существу, целый цикл плачей. Здесь те же, уже отмеченные в калининской свадьбе две части: психологическая и игровая, драматическая (рассказ о вешем сне, прощание с красотой и проводы ее, описание ее путешествия к монастырю Великого Устюга).

И «Сокол», и «Пиво», и «Красота» поются на один и тот же напев и различаются только темпом исполнения (см. пример 4). В наиболее медленном звучании напев этот интонируется в причете «Пиво», несколько быстрее — в плачах о красоте, подвижнее всего — при первом появлении, в плаче «Сокол».

Темпы интонирования напева располагаются, таким образом, в этих трех плачах по закону наибольшей контрастности. Плачи о красоте и со стороны темпа исполнения выступают своеобразным обобщением и суммированием предшествующих причетов:

«Сокол»	—	«Пиво»	—	«Красота»
(подвижный)		(самый пологий)		(пологий)

Кульминационность обряда проводов красоты подчеркнута и сопоставлением двух причетных напевов: свадебного группового и одиночного похоронного. Но смена одного напева другим, использованная как средство выразительности и музыкально-драматического развития в свадебной игре д. Калинино, в Большом Оксикове уступает место контрасту еще более острому и яркому: в лирический плач девушек вдруг вплетается похоронный вопль невесты с иным содержанием, иными эмоциональным строем и характером, жанром, ритмом, темпом, иногда — и тональностью.

Такое скрещивание двух линий предшествующего музыкального развития происходит не впервые: похоронный и лирический напевы уже прозвучали одновременно в начале «плаканья» — в причете «Сокол». Ансамбль одиночного и группового голошений отметил *завязку* драмы. Затем похоронный и лирический напевы развивались в свадебной игре параллельно.

И теперь — в кульминационный момент действия — они вновь соединяются, обогащенные ходом драматической игры.

Значение этого ансамбля чрезвычайно велико. Проводы красоты воплощают вечную тему искусства, жизненную трагедию: человек и судьба, бессилие отдельной личности перед тем, что уготовано ей обществом, миром. И хор девушек, эпически бесстрастный и непрерывный в своем течении, как бы олицетворяет эту неумолимость судьбы. На его фоне разворачивается ярко экспрессивный причет невесты, оплакивающей себя и уже готовой покориться:

Девушки:

Мне сегодняшняя ноченька
Да не спалась, да не лёжалась,
Да не во сне мне много виделось,
Да наяву мне все казалось:
Да вроде кика-та белая
Да во ногах она простояла,
Да с красотой она prospopила...

Невеста:

Ой ты, родименькой батюшка!
Ой, избывал меня батюшко!
Ой, да меня, веселёшеньку!
Ой, да уж я, молодёшенька.
Ой, белые умывальничок!
Ой, я баский наряжалничок!
Ой!.. (плач)

5 $\text{♩} = 69$
Невеста

(Ой!) Ой, ты, ро - ди - мень - кой ба - тю.шко! Ой, из - бы - вал ме - ня

$\text{♩} = 108$
Девушки

Мне се - год - ня - ш - ня - я но - чень - ка да,
ба - тю - шко! Ой, да ме - ня, ве - се - лё - шень - ку.
не спа - лась да не лё - жа - лась...
Ой, да э - то я, мо - ло - дё - шень - ка.
И да не спа - лась да не лё - жа - ла - ся да,

Ой, бе - лы - ё у - мы - валь - ни - чок.

но во сне мне мно - го ви - де...

Девушки поют, даже не глядя друг на друга, без дополнительных пауз и остановок. Похоронный вопль невесты развивается свободно. Это короткие фразы, разделенные паузами, во время которых невеста или плачет, или молчит, набираясь сил для нового выражения своего горя. Впечатление эта сцена оставляет очень яркое — и именно благодаря психологическому контрасту настроений хора и солиста: уверенность в своей силе и незыблемости того, что было и должно быть, — и отчаянный протест личности, не желающей покоряться, но покоряющейся. Все средства музыкальной выразительности подчинены этому содержанию.

К сожалению, до нас дошло только одно описание голошения невесты на фоне плача трех причетниц в статье З. В. Эвальд «Песни свадебного обряда на Пинеге»¹⁸ и только одна публикация музыкальной его записи, сделанной там же Е. В. Гиппиусом в 1927 году¹⁹. Эвальд сообщает об этом как о явлении, обладающем огромной силой воздействия: «То, что мы услышали, по силе впечатления не передаваемо никакими словами».

Именно такого рода ансамбли придают музыкальной стороне оксильвской свадьбы тот вес и значимость в драматургии действия, которых мы не наблюдали в калининской версии свадебной игры.

После проводов красоты напряженность музыкальной стороны действия спадает: лирический напев уступает место праздничному, «крутому», ансамбль возникает только в причете невесты-сироты, «встречающей» в свадебный день своих умерших родителей. Хор повествует о событии, плач невесты выражает ее отношения к нему. На этот раз похоронный вопль накладывается на праздничный напев — контраст еще более яркий! Но драматургические функции этого ансамбля значительно проще, чем при проводах красоты, потому что он вызван ситуацией несколько внешнего порядка: в соответствии с ходом игры похоронный вопль вплетается в свадьбу подобно

¹⁸ Эвальд З. В. Крестьянское искусство СССР. Ч. 2. Л., 1928. С. 185.

¹⁹ Песни Пинежья. Л., 1937. С. 517–519.

лейттеме умершего (главного виновника обряда), которая лишь ненадолго омрачает начавшееся торжество.

В бассейнах Сухоны и Кокшеньги бытует множество песен, в том числе и свадебных. По-прежнему плачи играют очень большую роль в свадебной игре, но участие песен привело к тому, что музыкальная сторона «плаканья» не столь разнообразна, как в бассейне Юга. При всем различии городишенской (бассейн Сухоны, Нюксенский район) и озерковской (бассейн Кокшеньги, Тарногский район) версий свадьбы их сближает отсутствие контраста в мелодике плачей свадебной игры, в том числе основного, наиболее драматичного: противопоставления песенного причета речитативному голошению.

В Нюксенском районе культура последнего существует вне свадьбы — это плачи по умершим и рекрутам. Но они не вошли в свадебную игру, невеста и девушки причитают на один и тот же напев²⁰.

В Озерковском сельсовете Тарногского района партия невесты выделяется в хоре девушек лишь коротким оханьем, закрепленным по высоте и ритму. Вне свадьбы традиция речитативного голошения здесь утрачена. Плачи по умершим и новобранцам поются на близкий вариант свадебного напева.

Свадебная игра этих территорий вместо противопоставления песенного и речитационного причетов дает иной контраст: свадебный плач — свадебная песня. Но он далеко не столь динамичен, ведь сам свадебный плач складывался под сильным влиянием песни. Поэтому здесь мы сталкиваемся с иным типом музыкальной драматургии (менее конфликтным, менее драматичным), с иными приемами динамизации действия, с иными драматургическими функциями напевов плачей. С этим связаны, возможно, и некоторые отличия в характере самого действия, в хронологической последовательности его отдельных моментов.

Свадебный чин в деревнях Городишенского сельсовета Нюксенского района (Березово, Городишна, Юшково, Слободка) сходен с чином никольской свадьбы в общих чертах: его начальный период («срок») с довольно вялым драматическим действием сменяется двумя днями яркой динамики и напряжения: вечерина накануне венца («смотри») и проводы красоты, приезд поезжан в свадебный день.

²⁰ Только первый плач невесты-сироты на кладбище поется на напев причета по умершим.

Возникает ряд существенных местных особенностей. Так, накануне венчания в доме невесты собираются не только ее подруги, родные и близкие, но и приезжает жених с поезжанами. Невесту наряжают и выводят к гостям («смотри»), затем начинается праздничное столование.

На следующий день свадебный поезд вновь прибывает в дом невесты, прерванное празднество возобновляется. А между этими двумя этапами праздничной кульминации помещается наиболее драматичная часть действия — проводы красоты. Следовательно, «красота» и здесь отделена от общего прощания невесты с близкими. Но невеста расстается с красотой не *до* вечерины, а *после* нее, происходит как бы *взаимопроникновение* трагической и светлой вершин свадебной игры, благодаря чему кульминация свадебной драмы не получает столь ярко трагической окраски, как в свадьбе Никольского района.

Обе вершины драмы сближены и по характеру музыкального материала, ибо плачи с приездом поезжан не прекращаются и, независимо от момента игры, поются на один и тот же напев.

Музыкальная драматургия обряда рассматриваемого типа строится не на смене контрастных причетных напевов, не на их *противопоставлении*, а на своеобразном развитии *одного* «голоса» свадебного плача в связи с ходом действия.

Корни этого развития — в исполнительской стороне плачей. Вместо смены одного напева другим в городищенской свадьбе мы встречаем смену одиночного плача групповым, а в кульминациях — их сплетение, опять-таки драматические ансамбли, но построенные на *одной* теме. Напевы одиночного и группового плачей являются вариантами этой темы, а сопоставление их в последовательности и одновременности (ансамбли) — этапами единого музыкально-тематического развития.

Причеты звучат ежедневно в течение «срока». По вечерам, когда к невесте приходят девушки помочь шить дары родне жениха, а заодно и попричитать вместе с нею, нередко возникают причетные ансамбли: невеста голосит одновременно с подругами. Но эти ансамбли еще не играют большой роли. Девушки приходят не только и не столько причитать, сколько послушать плачи невесты. «Пойти по невесту на плакашки», — говорят здесь.

Плачи невесты в «сроку» чисто лирического характера и, за исключением причета при заварке пива, не связаны с развитием фабулы драмы, но придают ей определенную эмоциональную окраску. Это сетования, жалобы по поводу предстоящей разлуки с родным домом, с вольным девичеством. Темп голошений невесты несколько замедлен по сравнению с причетами деву-

шек, ее голошения отличает также недосказывание двух последних слогов стиха, а в музыке — незавершенность заключительного оборота²¹.

6 $\text{♩} = 54$

Ой, мо - и си - зы - е го - лу - бу - шки, мо - и лю - бы - е по - дру...

Мо - и лю - бы - е по - дру - жень - ки, дак по - при - ми - те - ко, по - дру...

Когда заканчивается «срок» и начинается активное драматическое действие, роль групповых плачей возрастает. Причеты девушек идут в довольно подвижном темпе, без пауз и замедлений. Каждый стих поется целиком, тем самым плач подруг невесты как бы утрачивает признаки голошений и еще более сближается с песней.

7 $\text{♩} = 72$

Мы у - чу - ли, у - слы - ша - ли да.

Мы у - чу - ли, у - слы - ша - ли да звон - ча - ты ко - ло - ко - льчи - ки да.

Звон - ча - ты ко - ло - ко - льчи - ки да се - ре - ди по - ля чи - сто - го да.

Групповой плач становится *фоном* для причитаний невесты в кульминациях свадебной игры: при приезде свадебного поезда в дом невесты и в обрядовом цикле проводов красоты.

²¹ Не является ли это приемом, сближающим свадебный плач с культурой настоящего голошения (по умершим), где брошенные слоги — явление частое и во многих районах обычное? Возможно, тут имеет место промежуточный этап в развитии музыкальной драматургии свадьбы, который привел к замене сольного свадебного плача похоронным голошением в Никольском и соседних с ним районах и который в Городишне лишь модифицировал форму в общем-то песенного по характеру причета свадебной игры, несколько сблизив его по формальным признакам с плачем похоронного обряда.

Интересно, что в Бабушкинском районе, граничащем как с Никольским, так и с Нюксенским районами, бытует версия свадебной игры, которая является как бы связующим звеном между никольской и городишской свадьбами: групповой свадебный плач — тот же, что и в Городишне, но невеста причитает на «голос» похоронного вопля, как и в Никольском районе.

Но если в бассейне Юга противопоставление хора и солиста (начала общинного и индивидуального) подчеркивалось *мелодикой* плачей, то в Городишне при общности музыкального и поэтического материала у невесты и девушек их партии разделяются *несовпадением* по времени и высоте: невеста причитает обычно в более высоком тональном строе и с некоторым отставанием, запаздыванием, отчего возникает своеобразный канон.

8 $\text{♩} = 48$
Невеста

Я за - чу - ла, за -

$\text{♩} = 72$
Девушки

Я за - чу - ла, за - слы - ши - ла да

- слы - ши - ла, я звон - ча - ты ко - ло - ко... Эй,

Я за - чу - ла, за - слы - ши - ла да звон - ча - ты ко - ло - ко - льчи - ки да.

звон - ча - ты ко - ло - ко - льчи - ки, хоть и се - ре - ди

Звон - ча - ты ко - ло - ко - льчи - ки да я во чи - стом во по - лю - шке да.

по - ля чи... Эй, се - ре - ди по - ля чи - сто - го

Я во чи - стом во по - лю - шке да се - ре - ди по - ля чи - сто - го да.

Свободный имитационный прием изложения служит драматургическим целям: выделяет голоса девушек и невесты как участников музыкального целого, делает их равнозначными и в то же время самостоятельно развивающимися в едином организме. Это своеобразная стретта, средство очень динамичное, прекрасно отвечающее драматизму ситуации, напряженности вершин свадебной драмы.

В пользу того, что имитационность ансамбля вызвана стремлением отделить солиста от хора и тем подчеркнуть особое положение невесты в разворачивающемся действе, говорит свобода тональных соотношений одиночного и группового причитаний. Довольно редко обе партии идут в одной тональности. Мы записывали пробные варианты ансамбля при одном и том же составе исполнителей и от разных участников. В деревне Юшково, например, хор и невеста начали плач в одном тональном строе. Слушатели, однако, выразили неодобрение: «Невесту плохо слышать». И при повторной записи хор остался на прежней высоте, а невеста вступила на полтона выше и свободно держала свой строй.

На следующий день мы записали подобный же ансамбль в соседней деревушке от двух женщин: одна изображала невесту, другая пела партию хора. Невеста причитала на три тона выше. Во время записи произошла заминка (одна из певиц забыла текст), после чего ансамбль возобновился, но уже с интервалом в три с половиной тона между партиями.

Пели нам и с интервальными соотношениями в полтона, в два с половиной тона.

Сравнение с подобными ансамблями в других районах Вологодской области приводит к мысли, что строгих закономерностей для высотных соотношений нет, а господствует принцип *драматического контраста* — чем резче отделяется солист от хора, тем лучше. Этому служат и тембр голоса, и динамика исполнения, и регистровые краски. «Политональность» вызвана чисто драматургическими требованиями, законами сцены, драматического действия: сделать участников игры слышимыми и различимыми для зрителей.

Конечно, такое разделение имеет и психологический смысл и подтекст, о чем уже говорилось: это разница в положении действующих лиц драмы, особая роль невесты в свадебной игре, наконец, проблема соотношения личного и общинного, мирского (категорий нераздельных, но оппозиционных, отчего их связи во многом драматичны).

Контрастное соотношение сольного и группового плачей в гэродищенской свадьбе используется не только в одновременном сплетении их, но и в

чередовании. Обрядовые циклы плачей обычно строятся на определенном последовании сольных причетей невесты и плачей невесты с хором девушек. Плачи невесты в «сроку» могут идти на фоне группового причитывания, но вот причет «Пиво» — непременно сольный, и эта обязательность выделяет его и связанный с ним момент игры из плачей лирического характера, плачей-эмоций. «Пиво» — причет-действие, предтеча будущих развитых игровых сцен — проводов красоты, смотров, передачи невесты жениху и поезжанам. Здесь, наоборот, обязательными будут именно ансамбли, хотя причетные циклы двух последних дней свадебной игры в доме невесты включают и сольные плачи как новую контрастную краску, оттеняющую отдельные моменты действия.

Сами обряды кануна свадебного дня и дня венчания имеют некоторые местные особенности. Красоту провожают в уличных плачах утром свадебного дня, но мотив расставания с символом девичества пронизывает еще до начала обряда утренние плачи невесты, в которых говорится о том, что красота пока находится «поверх буйныё головы», но уже —

Она сидит призадумалась,
Она сидит призаботилась:
«Ой, час куды мне деватися?
Мне во леса да во тёмные,
Мне за болота зыбучие,
За ельнички за дремучие?»

Это прамбула, психологическая подготовка действия, и по своей функции плач поэтому аналогичен причетам о сне с появлением кики белой в свадьбе Никольского района.

Обряд расставания с красотой начинается с приходом девушек. Их групповой причет, как всегда, является рассказом о происходящем, приуроченным к строго определенным игровым ситуациям. Ведется он от лица невесты, с некоторым отставанием на это повествование накладывается плач-рассказ самой невесты — с оханьем, всхлипываниями, хлестаньем.

Действо начинается в избе с обращения к отцу (иногда к матери) невесты:

Отвори-ко су, батюшко,
Широко двери на пята²²!
Пропусти-ко су, батюшко,
Ты меня, молодешеньку,

²² То есть настезь.

На широкую улочку,
 На торную дороженьку
 Со сизым со голубушкам,
 Со родным со подруженькам
 Проводить мне, молодешеньке,
 Мою дивью-то красоту.

С той же просьбой затем невеста обращается к девушкам и наконец выходит с подругами на улицу, где девушки образуют движущийся круг, в центре которого главное действующее лицо — невеста — плачет, кланяется, хлестается, просит девушек заприметить, куда полетит ее красота: если она сядет на березку, жизнь невесты на чужбине будет средней, если на яблоньку, то хорошей, если же на осину, то горькой.

Проводив красоту, девушки с невестой возвращаются, причитая сначала в сенях, затем в избе, где невеста уже *одна* заканчивает красотный причетный цикл снова обращением к отцу:

Ой, сберегла свою красоту
 Я ровно крест на Божьей церкви
 Да на престоле Евангельне!
 Ой, моя дивья-то красота
 Да честная, соблюденная,
 Да дорого сбереженная!²³

Плач при появлении поезжан в доме невесты является ансамблевым. Композиция причета «при приезде женихов» определяется ходом игры и поэтому совпадает с соответствующими причитаниями никольской свадьбы. Здесь и мотив приближения поезда:

Я зачула, слышала
 Да звончаты колокольчики
 Да посередь поля чистого,
 Середь широкие улочки,
 Середь торные дороженьки!

и волнение невесты, когда сват колотит кнутом о стену избы:

Да со первого колоченья
 Да терема пошатилися!
 Да со другого колоченья
 Да верхи все повалилися!
 Да со третьего колоченья

²³ Здесь ярче, чем в бассейне Юга, выступает понимание красоты как символа чистоты, девственности.

Да захватило-то у меня
Да мое сердце ретивое!
Да приодрябли то у меня
Да мои резвые ноженьки!
Да приотпали-то у меня
Да мои белые рученьки!

Просьбы, обращенные к отцу, — не пускать гостей, отказать «чужому чуженину» и даже застрелить его из «ружьяца-то военного» — все соответствует порядку драматической игры многих районов Вологодчины.

После появления поезжан в избе плачи на некоторое время прекращаются, но когда гости усаживаются за стол, а отец велит невесте наряжаться, она вновь начинает причитать:

Ой, как у тебя поднимаются
Да твои белые рученьки
Ой, да на сердешного дитятка!

И пока невеста одевается, девушки в причети хулят, а затем величают гостей.

Выход наряженной невесты сопровождается ее сольным плачем:

Ой, как на первую ступень ступлю,
Ой, совалится-то со меня
Ой, хорабрость, девья молодость!
Ой, на другую ступень ступлю,
Ой, совалится-то со меня
Ой, девичья красаота моя.
Ой, на третью ступень ступлю...

С каждым шагом невеста прощается и с «батьюшковой грозой», и с «мамушкиным повольщиком», и с «братьица снаряженьщиком».

После того как невесту «сдают на руки жениху», невеста обращается к девушкам:

Ой, вы попойте, подруженьки,
Ой, вы веселых-то песенок!
Ой, повеселите, подруженьки,
Ой, вы меня, молодешеньку!
Ой, на веку-то не в первый раз,
Ой, девушкой во последний раз!

И начинается пир, праздничное столованье с хороводами и плясками.

Поскольку свадебный поезд приезжает в дом невесты дважды, то и причет «при приезде женихов» повторяется дважды, а с ними и все плачи при наряжении невесты, но в свадебный день все сжато, сокращено: сват не стучит в стену избы, гостей не хулят, невеста одевается быстро и без разверну-

того плача появляется перед поезжанами, родители благословляют молодых перед отъездом к венцу.

Уже накануне — в «смотры» — функция величания гостей частично переходит к песням. Например, когда невесту уводят в подпол наряжать, то жениха величают песней «Сóколы, соколы, соколы перелетные», имеющей скорый и ритмически четкий напев, который по характеру напоминает «крутой» голос свадебного дня никольского обряда.

С этого времени причеты чередуются с песнями. Таким образом, в отличие от никольской свадебной игры, две вершины городищенской свадьбы резко не противопоставлены друг другу. Они образуют единый кульминационный пласт, раскрывающий попеременно то трагическое, то светлое лицо драмы. Развитые ансамбли одиночного и группового причитания отличают эту часть действия от предыдущего «плаканья» как его кульминацию и как его завершение. Но происходит не только драматизация причетной линии свадьбы (средствами музыкальными). В момент наивысшего развития выразительных средств свадебного плача в музыкальную ткань драмы вклиниваются песни, контрастирующие причетам своим светлым, праздничным характером. В свадьбе рассматриваемого типа именно песни являются предвестником перелома в ходе драмы. Со «смотров» они начинают играть все большую роль в музыкальной драматургии, постепенно оттесняя на второй план плачи, а с ними и всю трагическую сторону действия.

Свадебная игра Тарногского района (бассейн реки Кокшеньги), как и городищенская, включает наряду с причетью свадебные песни и частушки. Но своеобразие драме придают не песни, а причитания, которые и делают тарногскую свадьбу непохожей на все, ранее рассмотренное. Целые циклы плачей сопровождают каждый мало-мальски значимый момент действия, каждый шаг его участников. И количество этих причетов настолько велико, что полностью записать все сохранившееся в памяти женщин может стать задачей специальной экспедиции.

Довольно полно описал ход свадебной игры в Тарногском районе (в Спасской волости) этнограф М. Едемский еще в 1895–1896 году²⁴. Наша экспедиция работала в другом месте района — в Озерковском сельсовете (д. Речка), но и свадебный чин, и тексты плачей совпадали иногда полностью с опубликованными материалами конца XIX века. Едемский совершен-

²⁴ Едемский М. Свадьба в Кокшеньге // Живая старина. Вып. 1–4. 1910.

но не коснулся музыкальной стороны плачей и свадебной драмы. А ведь именно в Тарногской свадьбе мы встречаемся с явлением, до сих пор неизвестным в музыкальной фольклористике — со своеобразнейшей полифонией «уличного» причета.

Несмотря на богатую песенную культура края, значение причета в свадебной игре Кокшеньги несравнимо со значением песен. Причитания — это развернутый текст действия, его драматическая форма, его композиция, его детальное поэтическое описание и пояснение, — то есть это и есть само действие, тогда как песни, частушки являются вставными номерами, эмоционально окрашивающими игру. В развитии трагической линии свадьбы они участвуют лишь косвенно, служат контрастным фоном для плачей невесты и ее подруг. Стройность и завершенность музыкального целого, общая динамика драматургии действия опять-таки определяются не песенными, а причетными напевами, их строгой игровой приуроченностью, приемами их развития.

Поэтика и мелодика плача — важнейшие компоненты стиля тарногской свадьбы, которую в целом можно определить как *лирико-эпическую*. Ни в поэтическом, ни в музыкальном стиле причитаний мы не встречаем резких, внезапных сдвигов в характере, тоне движения (действия) или настроения, такого драматизма кульминаций, таких контрастов и ярких эмоциональных всплесков, как в свадьбе Никольского района. Течение свадебной игры в бассейне Кокшеньги более плавное и спокойное. Это выражается прежде всего в развитии сюжетной канвы драмы, в композиции действия. Например, проводы красоты не выделены в самостоятельный обряд. Невеста с подругами выходит на улицу не только красоту провожать, но и попрощаться с привычными и знакомыми с детства местами и людьми. И расставание с красотой вплетается в это прощание как один из его мотивов, но не главный, а равнозначный другим. Поэтому данный момент в драме не является ее особенностью, единственной в своем роде вершиной, а растворен в общем, завершающем основную часть действия прощании невесты со своим прошлым. Приезд жениха и праздничное столование происходят уже в канун свадебного дня и сосуществуют с прощальными плачами. Следовательно, и вторая, праздничная сторона действия вступает в свои права постепенно, исподволь, давая вначале лишь небольшие побеги, которые затем как бы прорастают сквозь «плаканье», отодвигая и совершенно вытесняя плачи к концу драмы.

Эта сглаженность линий, постепенность переходов, типичная для действия, ярко отражается в текстах и напевах свадебных причитаний. Поэти-

ческая сторона плачей поражает своей развернутостью и обстоятельностью. Она подробно *бытописует* все, что происходит и что переживают невеста и ее близкие. Повествовательность ощущается и в стиховой ритмике, однообразной в течение сменяющих друг друга причитаний то невесты, то девушек, то иных действующих лиц (тетки, божатки, матери, сестры). Возглас невесты «Ох!» во время паузы хора, который отсекает два последних слога стиха, сглаживает его цезуры и делает текст плача еще более однообразным и бесконечным в своем развертывании:

Ох! Ой, ты схожо красное со...
 Ох! лнышко, да и мой корминец ты, ба...
 Ох! тюшко, дак ты варишь пиво-то пья...
 Ох! ноё, дак куришь небо-то си...
 Ох! нее, дак и ко какому жо пра...
 Ох! здничку?

Уже знакомый по никольской и городищенской свадьбам причет при варке пива узнается не сразу, он приобретает здесь совершенно другой характер.

«Голоса» плачей озерковской свадьбы тоже различаются лишь при достаточно внимательном слушании, так как являются близкими вариантами причетного типового напева, песенного по характеру. В свадебных плачах узорчатость мелодической линии сглаживает определяющее весь напев нисходящее мелодическое движение. В диапазоне терции с нижним вводным тоном укладывается столько опеваний, внутрислоговых распевов, что это в совокупности с ритмическим варьированием попевок создает впечатление мелко плетеного кружева, где рисунок искусно скрыт различными украшениями, завитушками, где все так переплетено, что данный орнамент с первого взгляда и не отличишь от соседнего.

В свадебной игре деревни Речка существуют три варианта напева-формулы плача:

1) собственно свадебный плач девушек и невесты — основной в драме:

9 $\text{♩} = 96$
 Лёвушки

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система — для «Лёвушки», вторая — для «Невесты». Обе системы имеют ритмический знак $\text{♩} = 96$. Под нотами «Лёвушки» и «Невесты» приведены соответствующие тексты: «Па - ду ни - чь ю на зем - лю.» и «Ох! Ой, я у - па - ду ни - чь ю на... ох! зем - лю.»

Па - ду ни - чь ю на зем - лю.

Ох! Ой, я у - па - ду ни - чь ю на... ох! зем - лю.

Да и ста ну ве р. бо - й - то на но ги.

2) «уличный» голос (см. пример 11),

3) мелодия причета при приезде поезжан в дом невесты:

10 $\text{♩} = 88$
Девушки

Ой, я по - то - му до - га - да ла - ся.

Невеста

Ох! Ой, я по - то - му до - га - да... ох! ...ла - ся.

Да лю - ди все взбун - то - ва ли - ся.

Да лю - ди все взбун - то - ва... ох! ...ли - ся.

Что же отличает один от другого? В Тарноге нет четкости, суровой простоты напевов Никольского района, которые с первого прослушивания врезаются в память и которые невозможно перепутать. В Кокшеньге²⁵ даже похоронный вопль отличается от свадебного лишь большей схематичностью причетной формулы, краткостью ее изложения. Поэтому в похоронном плаче выступает ясно нисходящее движение напева как определяющее и типичное для напева-формулы причета. В свадебном плаче оно скрыто бесконечно выходящей мелодической линией, которая, однако, лишена крупных штрихов и не дает перевеса ни восходящим, ни ниспадающим попевкам. Это различие напевов похоронного и свадебного причета используется в драме: оно выделяет из всего предыдущего «плаканыя» причет при приезде поезжан, который идет, по существу, на напев плача по умершим²⁶.

²⁵ Кокшеньгой называют всю территорию бассейна реки Кокшеньга, ныне частично входящую в Тарногский район области.

²⁶ Во всяком случае, чрезвычайно ему близок.

Уличный же причет по сравнению с основным напевом свадьбы соблюдается не столько по характеру своего мелоса (он является минорным вариантом основного напева), сколько своеобразием исполнения — единственным в свадьбе ансамблем группового и одиночного плачей с красочными тональными и регистровыми сопоставлениями.

Значит, не чередование контрастных напевов-символов лежит в основе музыкальной драматургии свадебной игры. Как и в Городищне, свадьба Тарногского района использует различные приемы развития, динамизации *одного* причетного напева: от свадебного его варианта через уличный (проводы красоты) к похоронному (приезд свадебного поезда) — так отмечены вершины действия, его важнейшие поворотные моменты.

Одним из средств музыкального развития является ладовое наклонение напевов. Правда, неустойчивость терции типична для причета, но все же в начале свадебной игры преобладает большой интервал, уличные плачи идут обычно в малой терции, которая в ансамблях иногда повышается, но менее, чем на полтона. Третий причетный напев интонируется только в малом интервале.

Однако ладовое наклонение — отличительное, но не основное средство развития. Главная «пружина» музыкальной драматургии свадьбы — ансамбли. В тарногской свадьбе существует два типа ансамблей: 1) одиночный и групповой плачи в уличном причете, 2) плач невесты на фоне песни, частушки праздничного характера. Ансамбли вносят необходимый развитию контраст, которого так недостает в самих причитальных напевах. Однако природа этого контраста в ансамблях первого и второго рода различна.

Ансамбль первого типа возникает в свадебной игре лишь в одной, строго определенной ситуации: во время причета на улице. Ему предшествует множество плачей, интонируемых на основной напев. Они начинают звучать с просватанья, после того как девушки зажигают у иконы свечку и закрывают невесту платком:

Ой, я упаду ничью на́ землю,
Дак встану вербой я на́ ноги,
Дак ты возьми меня на́ руки,
Ты схожо красное́ солнышко,
Дак мой корминец ты, батюшко!
Дак пожалей меня, батюшко,
Дак старопрежней-то жалостью...²⁷

²⁷ Здесь и в дальнейшем для удобства чтения тексты причитаний даются без возгласа «ох», который во всех без исключения плачах отсекает два последних слога стиха.

Эти причеты большею частью исполняются девушками вместе с невестой, голос которой выделяется лишь оханьем в паузах хора. Но характер исполнения причета у невесты все же несколько иной, более драматичный, хотя бы потому, что она свое пение сопровождает хлестаньем. И в дальнейшем во время многочисленных причетов, обращенных к подругам, к родным, к гостям, именно игровой прием (хлестанье) выделяет для зрителя невесту из толпы ее подруг.

Вскоре после начала «плаканья» возникает, однако, иное — ярко динамичное разделение плача невесты и группового причитания девушек. Эта краска настолько необычна для лирико-эпического до сего момента течения свадебного причитания и настолько ему контрастна, что сразу приковывает внимание и к плачу, и к сопровождающему его действию.

В конце «срока» («нидили», по местной терминологии) три вечера подряд выходит невеста в сопровождении девушек с причетом на крыльцо, затем на деревенскую улицу и далее на угоры, холмы за околицей. Начинается важнейшая часть драмы — прощание невесты со своим прошлым. Простившись с родными, соседями, подругами, невеста расстается с деревней, полями, лесами, со всем укладом вольной девичьей жизни. Причет заканчивается при возвращении в избу:

Уж сметь ли, лъзя ли приступитися
Уж и к одному мне ко терему,
Уж и встрети, корминьца-мамушка,
Уж ты меня, да молодёхоньку.
Уж я ходила, молодёхонька,
Уж не гулять, не красоватисё —
Уж с красотой да расставатисё.

Последние слова раскрывают смысл и значение этого трехдневного уличного плача: он соответствует проводам красоты в Никольском и Нюксенском районах области²⁸. Но там провода красоты были музыкально-драматической кульминацией «плаканья». И в тарногской свадьбе этот важнейший момент действия отличается единственными в своем роде средствами музыкальной выразительности: впервые голос невесты отделяется от хорового плача девушек — не символизирует ли это различие в их судьбе?

²⁸ В Городишне во время причета при проводах красоты девушки с невестой тоже выходят из избы.

Возникновение этого ансамбля драматично и по связи с действием, и по характеру ситуации. Причет начинается в избе на обычный причетный напев: невеста с подругами просят мать отпустить их на улицу «в дивьей век-от в последний раз». Получив согласие, невеста с девушками выходят, причитая, на крыльцо — и в тот момент, когда они переступают порог избы, основной напев причета внезапно сменяется уличным, при этом девушки переходят на фальцет, невеста же начинает вторить хор подчёркнуто «толстым» голосом:

11 *Девушки*

Мне по ши - ро - кой - то у - ло - ч - ке.

Невеста

Мне по ши - ро - кой - то у... ох! ...ло - ч - ке.

выходят на улицу

Дак по - ка - ти - сь, мой зы - чён го - лос.

Дак по - ко - ти - сь, мой зы - чён... ох! го - лос.

На все чо - ты - ре те сто - ро - ны.

На все чо - ты - ре те сто... ох! ...ро - ны.

Два причета — одиночный и групповой — идут параллельно на один и тот же напев и с одним текстом, но тональное и регистровое их соотношение совершенно четко разделяют хор и солиста и без сдвига партий во времени (как в городищенской свадьбе)²⁹.

²⁹ В уличных плачах в д. Речка хоровой и сольный причеты идут обычно на расстоянии от двух с половиной до четырех тонов.

«Какофония» опять-таки объясняется причинами драматического порядка: это театральный эффект, эквивалент действию, которое не может произойти вдруг и одновременно у всех участников сцены. Политональность ансамбля вызвана тем же стремлением *отделить* невесту, обособить ее роль в предстоящем обряде прощания. В каждой из местных версий свадебной игры для этого использовались все возможные средства выразительности, в Тарногском районе — только темброво-тональное красочное противопоставление одиночного и группового напевов, но зато — предельно заостренное.

Впервые столкнулись мы с этим явлением случайно, во время записи плача от одной из исполнительниц. Впоследствии этот переход с одного напева на другой встречался неоднократно, но первое впечатление яркости, красочности не притупилось. Наоборот, хоровое исполнение внесло дополнительный нюанс: своеобразный «контрапункт» хора и солиста, который можно назвать «двойным». В обычном причете оханье невесты приходится на самый высокий звук и воспринимается *над* хором. При переходе на уличный голос хор и солист как бы меняются местами, возникает непривычное сочетание: хор *над* партией солиста. Контраст по горизонтали, во времени (переход хора в другой регистр) дополняется контрастом по вертикали (противопоставлением одной и той же мелодии, звучащей одновременно в разных регистрово-тембровых «этажах» плача). Причет вдруг как бы расцветает яркими и разнообразными красками, причем особенно впечатляет неожиданность их возникновения вне связи с содержанием плача. Только *действие* вызывает это разительное преобразование, и оно, несомненно, определяет и характер перемены звучания плача: из темной, душной и тесной избы девушки с невестой выходят на улицу, на воздух и простор. Слова причета: «Уж и покатись, мой зычён голос, уж и далеко да по сырой земле, уж и высоко да по поднебеси» — как бы рождают этот звонкий и чистый высокий напев хора, который разносится по всей деревне и даже за ее пределы, особенно с угоров — с холмов, где невеста, кланяясь во все стороны, прощается с родными местами.

Уличные причеты выступают в тарногской свадьбе как своеобразная кульминационная часть «плаканья», положение которой не совсем обычно. Во-первых, она возникает довольно близко к началу действия (первая часть драмы по времени здесь короче, чем в Никольском районе, «нидиля» длится дней 8–10). Во-вторых, уличный напев не оттесняет общего для всей свадьбы причета, на голос которого девушки и невеста причитывают и до выхода на улицу, и после возвращения в избу. Следовательно, проводы красоты и

музыкально не выделены в отдельное, законченное внутри себя целое, что тоже в характере тарногского действия и связано с постепенностью развития его сюжетных мотивов: здесь внимание не отдается чему-либо без остатка, как в никольской драме. Так и мотив расставания с красотой продолжает развиваться после окончания уличных причетов. Он вплетается в цикл плачей, сопровождающих посещение бани, приезд на девишник жениха с «прибором», свадебный пир. Наряженная невеста, стоя перед праздничным столом, причитает:

Ой, сколь недолго я стóяла,
Да сколь я много простóяла,
Дак простояла я, девица,
Дак чёстну дивью ту кр́асоту.
Дак чула, слышала девица,
Да как катилася кр́асота
Дак по лицу ту румянному,
Дак по сердечку ретивому,
Дак укатилася кр́асота
Дак по полу ту пилёному,
Дак под столу ту дубовому,
По-под ногам у чёстных гостей.

Затем она обращается к отцу:

Ой, да засвети-ко су, батюшко,
Дак три свечи стерлиновы³⁰,
Четверту свечку ту сальную,
Дак пяту лампу хрустальную.
Дак поищи мне-ко, батюшко,
Ты чёстну дивью ту кр́асоту.

Отец зажигает свечу и делает вид, что ищет. Затем в игру вовлекаются мать, сестры и братья невесты, но только подруги поднимают с полу ленту.

На следующее утро, появляясь перед поезжанами уже обряженной к венцу, невеста возвращается все к той же теме:

Ой, не осудитё, добры люди,
Не одивитё, чёстны гости,
Дак что я долго-то хóдила,
Я не бело умывалася,
Я не бодро³¹ наряжалася —
Я с кр́асотой расставалася.

³⁰ То есть стеариновые.

³¹ Бодро — хорошо, красиво.

И она рассказывает гостям, что красота осталась в другой комнате на столе, на серебряном блюдечке:

Дак она белится да румянится,
 Дак она мне-то конается³²:
 «Дак не оставь меня, девица!»
 Дак волокита проклятая
 Дак на пече-то в углу сидит,
 Дак чернится да марается,
 Дак с красотой-то ругается:
 «Дак пристыжу тебя, красота,
 Я в Божьей церкви соборною,
 Дак расплету тебе, девица,
 Дак русу косу шелко... ох!»

Все причеты кануна венчания и свадебного дня идут на основной напев, кроме одного — причета при приезде свадебного поезда на девишник. Опять музыкальная сторона плачей отмечает *начало* новой, на этот раз заключительной фазы драматического действия, поворот его от пристального внимания к судьбе отдельной личности — к настроению и реакции *общины*. Действие как бы развивается вширь, становится разнообразнее и пестрее — и на этом фоне наступает развязка:

Ох, я потому догадалася,
 Да люди все взбунтовалися,
 Да в окна все иссоваляся:
 Да что за воры наехали,
 Да что за воры-грабители?
 Да хотят, ладят-то батюшка
 Да воровать да ограбити
 Да не скотом, да не животом,
 Да не именицом богатистом —
 Да мной, душой красной девицей.

Невеста просит отца сходить «во леса дремучиё», «во болота зыбучиё» и привести «лёва — зверя-то лютого да медведя сердитого», которые испугали бы пришельцев, заставили бы их отказаться от задуманного. Но гости уже в избе, их встречают, усаживают за стол.

Сближение напева свадебного причета с голосом вопля по умершим отражает характер этой развязки. Происходит явление, как бы обратное тому, что наблюдалось в драматургии никольской свадьбы: мелодия причета под-

³² То есть просит.

черкивает не *наступление* новой, праздничной стороны действия, а *завершение* прежней, трагической. Объясняется это, вероятно, разделением драматургических функций между плачами и песнями в свадебной игре данного типа. Причеты связаны только с драматической по содержанию частью действия, праздничная же отдана песням, частушкам, которые в начале драмы появляются эпизодически, изредка, да и то не самостоятельно, а в сплетении с плачами, как бы ведущими сюжетную линию. Так и в крупном плане выступает характерная особенность тарногской игры — *постепенность* развертывания, *взаимопроникновение* трагической и праздничной сторон действия, что в какой-то мере снимает их контрастность.

Выражением этого выступают ансамбли второго рода: плач невесты на фоне песни, частушки. Когда во время «нидили» на вечеринку к невесте собираются ее подруги и молодые парни, она обращается к гостям с причетом:

Я всем вообще поконаюся,
Низёшенько поклоняюся:
Да вы попойтё, подруженьки,
Вы развесёлых-то песенок
Вы по тальянке-бабушечке.

Девушки запевают под гармонь свадебные частушки, а невеста продолжает причитать, вспоминая, что и она раньше любила петь песенки, но теперь:

Ведь мне-ко та пора пришла —
Надо ревити, надо плакати,
Да биться мне, убиватися,
Мне сильно повыхлестатися.

Вечером в последний день «нидили» в дом невесты приезжает жених с «прибором», начинается пир, девушки «играют» хоровод. Невеста, причитая, ведет этот хоровод. Интересно, что все записанные в экспедиции ансамбли «причет — песня» включали минорный вариант основного причетного напева.

Ансамбли этого рода не столь органичны, как «уличный». Плач и песню сводит в одновременное звучание сценическое действие, участники которого живут и чувствуют в разном ритме и эмоциональном строе.

Таким образом, конец «нидили» отмечен динамичной музыкальной драматургией, которая и выделяет его как кульминацию, вершину свадебной драмы. Своеобразие ее в том, что напевы причетов, типичные только для этих дней, даны наряду с основным, который сохраняет свою ведущую роль до конца «плаканья». Уличный напев и причет при приезде поезжан явля-

ются островками среди безбрежного океана плачей, сопровождающих каждый шаг участников действия от его начала до венца. Они отмечают как бы пунктиром единую сквозную линию музыкального развития от основного напева через его минорный вариант и ансамбли «уличного» голоса — к похоронному воплю. Варианты причетного напева расставляют *драматургические акценты*, отмечающие лишь гребешок новой волны непрерывного и однородного в своем течении действия.

Но навстречу этому постепенно вырастает светлая струя песен: величальных, хороводных, частушек. Они появляются сначала редко, но потом проникают все глубже в драму, сплетаются в ансамблях с плачами. В предвенечном столованье они почти равноправны, а после венца песенная линия развития набирает силу и окончательно вытесняет причеты.

Так драматургия обряда, лишенная контраста внутри господствующего в свадьбе причета, использует не только возможную динамизацию его напева (уличные плачи и ансамбли, причет при появлении свадебного поезда), но и контраст с жанрами, лежащими за пределами плача (песня, частушка), чтобы ярче оттенить и выделить даже в свадьбе лирико-эпического типа ее трагическую и праздничную стороны, диалектику их развития и соотношения, а следовательно, — склад и смысл такого сложного и противоречивого по характеру действия, каким является традиционная крестьянская свадьба.