

Неизученный композиционный тип русской народной песни

Автор рассматривает композиционный тип старинных русских песен, ранее не замеченный исследователями народной музыки. В статье обсуждается вопрос о различиях регионального и ареального изучения фольклора, приводится новая классификация композиционных типов песенных строф и на ее основе рассматривается выявленный автором тип, условно названный здесь «северная плясовая песня».

Ключевые слова: народный танец, народная песня, строфа, композиционный тип, северная плясовая песня.

В песнях, связанных с различными видами русской народной хореографии, сформировались и различные типы композиции музыкально-поэтической строфы. Настоящая статья посвящена одному из таких композиционных типов. Ранее он не был замечен исследователями и собирателями фольклора, но накопившиеся записи напевов и словесных текстов, адекватно отражающие ритмическую сторону песен, позволяют выделить новый строфический тип и описать его.

Следует отметить, что песни, сопутствующие танцу, в отечественной музыкальной фольклористике редко рассматриваются с точки зрения характерности их композиционных форм для местных традиций. В этом ракурсе изучаются свадебные причитания и песни, но не песни, связанные с хореографией. Правда, когда описывается народная культура того или иного региона, иногда отмечается присутствие там песен для танца, имеющих ту или иную композиционную форму. Но что это за форма — явление местное или широко распространенное — не выясняется.

Совсем другое дело, когда устанавливается какой-то особый тип или какая-нибудь характерная черта в песнях, сопровождающих пляску или хороводную игру, и прослеживается территориальное распространение

этого элемента, как то было с былинами, свадебной причетью и обрядовыми песнями.

Строфика песен, связанных с хореографией

Вообще говоря, большинство строфических типов плясовых и прочих песен, связанных с хореографией, распространены повсеместно. Это, говоря о хороводно-плясовом жанре, отмечает Г.Я. Сысоева: «Практически все ритмические формы являются общерусскими»¹. Чтобы были понятны отличия изучаемого строфического типа от прочих, необходимо представить его на фоне этих преобладающих типов строфики. Общепринятая классификация их отсутствует, и я предлагаю свой вариант.

Еще в XIX веке один безвестный корреспондент газеты «Олонецкие губернские ведомости» (1867, № 33) писал о плясовых песнях, что «нет никакой возможности подвести их под склад обыкновенных стихов... певцы и певицы делают частые повторения или одних и тех же слов, или целых стихов и строф, или, наконец, одних последних рифмованных слогов (? — М. Л.)»². За исключением последнего пункта о рифмованных слогах, приведенное наблюдение верно. Оно и сегодня может быть положено в основу классификации строфических типов.

Поскольку в песнях, сопровождающих хороводы и пляски, музыкальная строфа образуется в результате повтора стиха текста, добавления припевных слов, разбивки стиха на части, переноса повторов из строфы в строфу и комбинаций этих приемов, то вначале материал классифицирован мной по количеству стихов в строфе, получающих подобную разработку (*преобразования*), затем рассматриваются соединения с напевом. В пример приводятся самые известные, хрестоматийные образцы.

I. Строфа из преобразований одного стиха

Здесь следует выделить два типа:

¹ Сысоева Г.Я. Песенный стиль Воронежско-Белгородского пограничья. Воронеж, 2011. С. 84.

² Цит. по: Калашиникова Р.Б. Бесёды и бесёдные песни Заонежья второй половины XIX века. Петрозаводск, 1999. С. 65.

I. 1

Строфический тип песен с выделенным начальным колоном *a*, то есть частицей от еще не пропетого полного стиха. За нею следует этот стих полностью: *ab*. Каждая из этих текстовых единиц удваивается, образуя строфу *a a ab ab*:

Во лузях, (2 раза)

Во лузях-таки зеленых лузях. (2 раза)

В напеве обе текстовые единицы равны по количеству долей, поэтому обозначу такую музыкальную форму AABV.

I. 2

Строфический тип песен с выделенным конечным колоном. По напеву строфа в песне этого строфического типа также образована двумя мелодическими построениями, каждое из которых удвоено. Но по тексту такая строфическая структура разворачивается в обратном порядке.

Этот тип имеет два подтипа:

I. 2. а

Иногда такой конечный колон следует непосредственно за полностью развернутой строкою стиха *ab ab b b*:

Ох, утúшка моя луговая, (2 раза)

Луговая. (2 раза)

Варианты такого конечного колона могут быть различны по числу повторений внутри раздела песенной строфы. Выше приведен пример, где в музыкальной строфе AABV заключающее стих слово пропето дважды. Оно может звучать и четыре раза, но напев от этого не раздвигается до AABVVV, а остается по форме тем же самым. Текст ритмически уплотняется, вкладывается в музыкальную строфу AABV:

Скóчил кóзел в огород, (2 раза)

В óгород, в огорóд. (2 раза)

I. 2. б

В других случаях повторение выделенного конечного колона отделяют от полного стиха в начале песенной строфы еще и припевные слова:

В хороводе были мы (2 раза)
Ай, люли, были мы (2 раза)

Во всех приведенных выше случаях музыкальная форма строфы образуется путем различных преобразований одного стиха как формы поэтической: удвоения его, деления его на части, прослаивания припевными словами, утратившими смысл.

Остается добавить, что в строфических типах с выделенными колонами поэтическая сторона текста не подчиняет себе музыкальную. Обе удвоенные части напева в форме ААВВ полностью или почти полностью уравниваются по протяженности, что позволяет на тот же самый напев распеть текст, строфическая аранжировка которого не содержит выделенных колонов. Пример тому — начальная строфа в игровой песне «Со вьюном я хожу...», поющей на тот же напев, что и «Во лужах...»:

Со вьюном я хожу, (2 раза)
Я не знаю, куда вьюн положить. (2 раза)

(Правда, дальше в этой песне утверждается строфический тип с выделенным начальным колоном).

II. Строфа из преобразований двух стихов

Данный композиционный тип представляет собой строфу с удвоением каждого из мелодических построений и стихов:

Зеленó вино в кармашке. (2 раза)
Сахар на бумажке. (2 раза)

С точки зрения музыкальной формы, это та же самая музыкальная структура ААВВ. Стих, формирующий ритм напева, в данном случае различен: восьмисложник в первом стихе текста и шестисложник во втором: 8+6.

III. Строфа из четырех стихов

Она бывает следующих двух типов:

III. 1

Первый композиционный тип составляют строфы, где соседние стихи не-повторны. Так, те же самые восьмисложник и шестисложник дают здесь другой строфический узор — АВ. Вместо удвоения стихов наблюдается присоединение еще одной их пары — CD или припева, участвующего в образовании строфы АBRB.

В этом типе можно выделить следующие два подтипа:

III. 1. а

В напеве может состояться удвоение каждого из мелодических построений, как, например, в песне «Во саду ли в огороде / девица гуляла...», хотя повтор тематического зерна напева существенно отличается от первого его проведения (разница в кадансах, далее — то же самое, но квартой ниже).

III. 1. б

Различные по структуре стихи в восемь и шесть слогов могут и не сопровождаться удвоением каждого музыкального построения. Мелодия, как и стиховая строфа, приобретает форму ABCD либо, что более распространено, повтор в варианте АВАВ. При этом надо учесть, что восьмисложник и шестисложник, имея разную формулу стиха, слагаются в более цельное мелодическое построение, чем в случае с удвоением каждого стиха и соответствующего ему мелодического построения. Вместе с нею входят такие явления, как игра соотношением кадансов (половинный — полный, совершенный — несовершенный), как цепная строфа, то есть захват второй пары стихов из предыдущей строфы в начало последующей:

Во лесочку комарочков / много уродилось,
Много-множество родилось, / я тому дивилась, ох.

Много-множество родилось, / я тому дивилась.
Зори ясны, цветы красны / надо мне сорвати.

Что касается внутривофных преобразований стихов, то помимо удвоения стихов, характерных для первого композиционного типа, здесь встречается в любом из этих двух типов добавление припевных слов. Вот два примера:

Я капустыньку садила
 Приговаривала
 Ой, люли, с-по люли,
 Приговаривала

* *

Как у наших у ворот
 Стоит озеро воды,
 Ой, лен, ты мой лен,
 Лянок белай кужалёк.

III. 2

Строфа песенного текста включает четыре разные, неповторные поэтические строки ABCD. Им соответствуют два мелодических построения, каждое из которых, как и случае III. 1. а, удваивается: AABV. Других соотношений мелодических построений (см. III. 1.б) здесь не имеется. Преобразования стиха в песенный текст в этом композиционном типе состоят только в захвате последней пары стихов из предыдущей строфы в последующую.

Особенностью этого композиционного типа является ритмический контраст между обеими половинами музыкальной строфы: во второй повторной периодичности ее продолжительность во времени сжимается из-за уменьшения вдвое ритмической доли, на которую пропеваётся слог текста, и два кратких построения становятся равными по продолжительности одному из долгих. Всего, таким образом, в строфе этого типа оказываются три равновеликие части, если за единицу времени принять начальное построение А. Вот два примера:

Из-за Питера штафет:
 Присылал милой конверт
 Я конвертик получала,
 С удовольствием читала.

*Я конвертик получала
 С удовольствием читала,
 Пишет миленький, не знать,
 Чтобы я вышла гулять.*

IV. Малообъемные композиционные типы

Кроме разобранных выше строфических форм, состоящих из четырех построений в разных вариантах, имеются и песни, напев которых исчерпывается одним или двумя мелодическими построениями. Это следующие типы:

IV. 1

Следует считать композиционным типом небольшие песенки на зимних молодежных посиделках для каждого их участника, под которые он, выходя на середину избы, совершал несколько танцевальных шагов. Такие песенки могли и вовсе не иметь укладки стихов в строфы, оставаясь на уровне стиховой формы (как то свойственно северным былинам и причитаниям). Этот вариант формы можно назвать простым. Вот пример:

Этому молодцу жанитцы пора,
Росхорошему свататцы,
Дай бог тещу-то ласковую,
Что яишницу масленую,
Девица хорошая
Чернобровая порядошна...

IV. 2

Помимо того, в игровых песнях встречается и составная форма, включающая два музыкальных эпизода. В каждом из них имеется свой однострочный напев, на который поется группа стихов. Характерная черта — контраст темпов, характера. Вот пример:

Recitativo:

Дома ль воробей? — Дома, кумушка.
Что ж он делает? — Дома лежит.

Animato:

Болят мои пяточки.
Сходи, кум, в огород,
Сорви травы мяточки,
Пропарь себе пяточки...

На такую форму впервые указала и убедительно ее рассмотрела Н. М. Бачинская³.

IV. 3

Имеются и плясовые песни, состоящие из двух неповторных мелодических построений АВ, иногда разрастающаяся до известной четырехстрочной формулы стиха АВРВ или АВRR с повтором в напеве начальных двух мелодических построений АВАВ. В этом случае такой композиционный вариант смыкается с III. 1. б.

* * *

Этим, пожалуй, набор композиционных типов песен, связанных с хореографией, исчерпывается. При более пристальном взгляде на соотношение мелодии и стиха в таких песнях замечается тяготение определенных размеров народного стиха к определенным типам строфической организации. Так, стихи с малым количеством слогов (например, типа знаменитых «кольцовских» пятисложников) не привлечены в строфы с выделенными колонами: начальными, конечными — неважно. Стиховые формы, характеризующиеся чередованием строк, разных по числу слогов, могут быть не связаны и чаще всего бывают не связаны с музыкальной формой, образующейся по принципу удвоения каждого мелодического построения.

Точно так же непостоянны и строфические структуры для одного и того же стихового размера. Стихи последнего могут переходить из одного композиционного типа строфы в другой. Так, оба примера, приведенные в группах II и III. 1. б, имеют один и тот же поэтический размер с чередованием восьми- и шестисложных стихов, а входят в отчетливо выраженные разные типы строфной композиции. Но всё отмеченное — не строго соблюдаемый закон, а тенденции, потому что записи народных песен переполнены индивидуальными случаями и исключениями, которые надо как-то объяснять, подводя под тип. На то это и фольклористика.

³ См.: Владыкина-Бачинская Н. Музыкальный стиль русских хороводных песен. М., 1976. С. 68–71.

Характер, хореография и песенный жанр

Танцы под песни пронизывают всю традиционную русскую культуру. Русский хоровод с его явными магическими корнями не отличается от хороводов других народов Европы: и у них вокальный компонент, объединяющий в единый организм всех без исключения его участников, преобладает над инструментальным, делящим исполнителей полуобрядового действия на неравные группы певцов и аккомпаниаторов, обслуживающих их пение. Что же касается танцевально-развлекательных форм, включающих вокально-инструментальное сопровождение с разного рода куплетами-коротушками, вызывающих пение профанных участников танца, или даже только инструментальных, — а то и другое требует особого знатока-игреца — то в русскую деревню, особенно северную, инструментальный компонент проник достаточно поздно и в небольшой степени. Кадриль, которую плясали под песни в Петербургской и Олонецкой губерниях, иллюстрирует это в достаточной степени.

Сегодня, конечно, практически невероятно найти свидетельства о хореографическом преобразении городских танцев в XVIII веке, принесенных в деревню и упростившихся, архаизировавшихся там, впитав что-то из старинных ее традиций, но подобный процесс хореологи предполагали. Север России, контактировавший через Архангельск с Москвой, Петербургом и в какой-то мере с зарубежной Европой, перерабатывающий культурные привнесения в ключе своей самобытности, мог быть местом, где архаизировалась городская культура. Не просто перенималась, а именно архаизировалась во встречном потоке.

Позволю себе привести наблюдения В. Н. Всволодского-Гернгросса, наблюдавшего в 1927 году танцевальную культуру в мезенских селах. Он отмечал, что «Мезень в целом танцует и пляшет преимущественно под песню»⁴, и видел «малую распространенность музыкального инструмента (в данном случае гармони. — М. Л.) и умения им владеть»⁵. Он сообщил, что «кадрили научились в Койнасах 1 мая 1927 года по получаемому здесь журналу „Деревенский театр“, в остальных же деревнях

⁴ *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Крестьянский танец // Крестьянское искусство СССР. Т. 2: Искусство Севера. Л., 1928. С. 238.

⁵ Там же.

нам (участникам экспедиции ГИИИ на Мезень. — М. Л.) не приходилось ее находить»⁶.

Конечно, в этих наблюдениях отражены отдельные случаи, на открытие закономерности они не претендуют. Так, в тот же год на Пинеге Е. В. Гипсиус записал частушки под гармонику — значит, там, совсем недалеко от Мезени, этот инструмент был достаточно принят. Но все же общий колорит местной танцевально-развлекательной культуры передан Всеволодским-Гернгроссом верно.

Признаком архаичности танца — развлекательного, исполняемого на зимних игрищах в разных местностях России, была еще не исчезнувшая связь с обрядами жизненного цикла или годового круга: то с брачной тематикой выбора пары, то с полуобрядовым-полуигровым проходом под воротцами. Но один танец, который сохранил архаическую простоту хореографии и в то же время оторвался от обряда и игры, оставался на архангельских реках вплоть до последнего времени. На Пинеге, Кулое, на Абрамовском берегу Белого моря его называли «ходить в песнях», на Печоре — «ходячими песнями». Как вспоминали кулояне, его танцевала не только молодежь зимой на игрищах (вот там он мог быть связан с хороводом и его обрядовыми корнями), но и женатые гости на свадебных пирах в чисто необрядовой ситуации, просто для развлечения.

Хотя здесь «ходили» под свадебные песни, совсем нетанцевальные, все же подверстывать к ритуалу все, что имеет развлекательную функцию, не стоит. Могли «ходить» на посиделках также и под лирические песни. В основном, однако, такой танец сопровождали хоть и плясовые по жанру (как традиционно он определяется по тексту и напеву начиная от «частых или скорых» песен в сборнике Львова-Прача), но по темпу совсем не быстрые песни. Сами кулояне или усть-цилемцы определяли такой тип движения как «хождение», а не «пляска».

Надо сказать, что вопрос о том, что представляют собой северные хореографические формы в связи с песнями, определяемыми как «хороводно-игровые» и «плясовые», и что представляют такие песни в отношении друг к другу, не нашел пока решения. Для хореологов здесь важен только танцевальный шаг. По нему легко разграничить пляску, привязанную к ритму энергичной музыки, и ход, независимый по ритму от одновременного с ним пения и, как правило, мерный, более спокойный. Но для понимания традиции важно и то, как сами жители воспринимают и определяют эти формы, как мыслят песни. Здесь респонденты и соби-

⁶ Там же. С. 239.

ратели фольклора смыкаются в том плане, что для тех и других ориентиры одинаково нестабильны.

Так, по поводу песни «Со вечера цепочка горит...» в одной вычегодской деревне сообщили, что под нее «ходят парами внутри круга», в другой, также сообщая о паре на середине круга, говорили, что «под эти, под круговые песни плясали»; под песню «Во лузях...» в одной деревне «по кругу плясали», в другой под нее же «парни и девушки ходят по кругу, держась за руки, одна девушка ходит в кругу»⁷.

Очень важно, что эти разноречивые сведения собраны и опубликованы, поскольку они дают картину местной традиции. Но все же, если не определить эти песни как-то однозначно, то их варианты разойдутся по разным категориям. По давнему порядку, приведенные выше песни определяются как хороводно-игровые и плясовые. Здесь уже содержится двойственность, которую пытаются преодолеть, называя всю эту область фольклора «песнями, связанными с движением». Попытки же однозначного определения приводят к предпочтению одних и отсечению других классификационных характеристик, порождая дискуссии между теми, кто исходит от хореографии, и теми, для кого важно единство сюжета или напева в движенчески (хореографически) различных применениях.

Шаг ходивших под песни в деревнях по реке Кулой — мерный, при этом совершенно обычный, с ритмом напева, как и в хороводах, не связанный. Пары либо ходили по кругу, либо выстраивались в колонну, проходили по избе, расходились так, что «образовывались мужской и девичий круг наподобие соприкасающихся шестеренок»⁸. Была еще и третья фигура, когда на Кулое «ходили в песнях»: четыре пары вставали лицом друг к другу и крест-накрест менялись местами⁹. Это какая-то разновидность местного танца «восьмёра».

Из сказанного выше следует, что выбор песен для использования в качестве «ходячих» не был закреплен за каким-то определенным жанром. Что же касается песен, специально предназначенных для хореографии, то такая же свобода наблюдается и здесь. Так, в качестве «ходячих» использовались любые песни в тех самых общерусских формах строфы, что приведены выше: с выделенными колонами (I), с удвоением каждого стиха (II), с разными стихами, но удвоением сразу двух музыкальных

⁷ Музыкально-поэтический фольклор нижней Вычегды / Сост. А. Н. Власов, Е. А. Дорохова, Т. С. Канева, З. Н. Мехреньгина. СПб, 2014. С. 723, 724, 729.

⁸ Лобанов М. А. Старинные обряды и традиционный фольклор в деревнях и селах по р. Кулой, Абрамовскому и Зимнему берегам Белого моря // Русский фольклор. Л., 1984. Т. XXII. С. 39.

⁹ См.: Там же.

построений напева (III); как с прослаиванием строфы внешним припевом, так и без него. Но среди них находился один композиционный тип строфы, который не выходил за пределы пинежско — усть-цилемского круга и, как сказано выше, не был отмечен собирателями музыкального фольклора. Что он собой представляет?

Неизученный композиционный тип в его особенностях

В моем распоряжении имеется 16 записей песен этого неизвестного композиционного типа. Все они сделаны не мной, а другими собирателями: сделаны Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд на реке Пинега (1927 год), руководительницей Северного хора А. Я. Колотиловой на Пинеге и Мезени (1940-е годы), Н. П. Колпаковой и другими участниками экспедиций ИРЛИ (Пушкинский дом) на реки Печору и Мезень (с 1955-го по 1958 год), сотрудниками Сыктывкарского университета под руководством А. Н. Власова (1987 год), пинежской фольклористкой З. Г. Пашковой (1990-е годы). Нотировали материалы филологических экспедиций П. Ф. Кольцов, М. П. Дьяченко, В. В. Коргузалов, А. Н. Захаров, та же З. Г. Пашкова. Пинежская песня много лет спустя была записана на грампластинку (1987 год). Все эти материалы опубликованы. Приведенных сведений, полагаю, достаточно для подтверждения объективности наблюдений.

Этот композиционный тип является производной версией от III.2 с его характерным ритмическим контрастом между парами повторных мелодических построений. Он возник, как представляется, в результате отсечения начального мелостиха от исходного четверостишия и ограничения одним «пологим», т. е. широко распетым, стихом и парой скорых. Таким образом, от ABCD по тексту в нем остались лишь BCD. Но в музыке два последних мелодических построения равны по общей протяженности первому, в результате чего этот производный тип дает не трехчастное, а двухчастное ритмическое целое, что привычнее для танцевальной песни, связанной с симметрией «левый — правый», «туда — обратно».

Вместе с тем, когда в песне, отражающей подобную симметрию, одно из построений проводится однократно, то ожидаемое равновесие переносится на повторную пару мелодических построений, хоть пропеваётся она быстрее. В центре внимания оказывается именно она: в ней дается новый текст, продвигая песенный сюжет. «Пологая» часть, начиная

песенную строфу, лишь повторяет прозвучавшую часть текста. В результате состав строф выглядит как BCD, DEF, FGH и т. д., где по протяженности (количеству долей) $B = cd$, $D = ef$ и т. д. В нотном примере приведены четыре записи песен рассматриваемого типа, но по одной строфе. Размер тактов не выставлен, но нетрудно убедиться, что по количеству четвертных долей такт 1 примерно равен в сумме тактам 2 и 3¹⁰ (Ил. 1).

Отсечение начального стиха от четверостишия, давшее подобную же картину в лирической протяжной песне, в свое время было установлено А. М. Новиковой¹¹. Оно начиналось со второй строфы песни и продолжалось до ее окончания, сочетаясь с захватом последнего стиха текста из предыдущей строфы в последующую. Но первая строфа протяжной песни, где еще нечего было захватывать, шла без отсечения начального стиха и поэтому была более полной, чем последующие строфы. Благодаря трансформации строфической структуры, очень точно раскрытой А. М. Новиковой, стало возможно понять причины того, что гораздо ранее Е. В. Гиппиус описал с внешней точки зрения как «выделенный» запев¹².

Именно этот генетический момент сокращения начала строфы оказывается шире, проявляясь как влияние строфики протяжной песни на песню для танца — изменяя ее, приспособлявая к ходячим песням с их мерным темпом движения. Отличие лишь в том, что в последних начальное мелодическое построение, структурно соответствующее выделенному запеву протяжных песен, — «пологое», широкое по характеру движения, а два остальных идут в два раза быстрее ($B cd$), тогда как в лирике разрастаются построения именно основной части напева, а выделенный запев стремится к сокращению, сводясь в северных песнях зачастую вообще к одному слову ($b CD$).

Образуясь все-таки не из протяжной, а из плясовой песни композиционного типа III. 2, изучаемые мной песни по-разному соотносятся со структурными соответствиями. В одних случаях начальная четырехстрочная строфа трансформируется в две трехстрочные с повторами стихов (см. «Уродилась Дуняша...»), в других — четырехстиховая строфа с самого

¹⁰ В нотном примере приведен фрагмент указателя напевов «Русские народные песни в записи фольклористов городов России и зарубежных стран» (подготовлен мною). Нотные записи извлечены из изданий: Сев (А) 1947 — Песни Севера / собраны А. Я. Колотиловой, муз. запись П. Ф. Кольцова. Архангельск, 1947. С. 87, 91; Пн (А) 1999 — Паикова З. Г. Песни Пинеги. Архангельск, 1999. С. 49, 51.

¹¹ См.: Новикова А. М. О строфической композиции народных традиционных лирических песен // Русский фольклор. Л., 1971. Т. XII. С. 47–54.

¹² Гиппиус Е. В. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева // Балакирев М. А. Русские народные песни. М., 1957. С. 236.

С.418

Пн (А) 1999 с. 49

му - ра - в - ке
ой да мне по э - той тра - вке хо - дить не
на.хо - дить - ся

С.419

Сев (А) 1947 с. 87

Ай, Ду - ня, Ду - ня, Ду - ня я
Ду - ня, Ду - ня, Ду - ня я, да ве - се - ла - я го - ло - ва да

Сев (А) 1947 с. 91

Сто - пни пра - вой но - жко - ю ой ра - да, ра - да я зай - ти, да ра - да но - жкой сто - пну - ти да

С.420

Пн (А) 1999 с. 51

3. Да и ру - со - ку - д(ы) - ре - ва - той ру - сы кул - ри на - кла - дны да чер - ны бро - ви вы - вод - ны

Илл. 1. Фрагмент указателя напевов «Русские народные песни в записи фольклористов городов России и зарубежных стран» (подготовлен М. Лобановым)

начала сокращена до двустрочной и наращивается до трехстиховой в последующих строфах (см. «Баско ходишь и берешь...») ¹³.

*Уродилася Дуняша
Ни велика, ни мала,
Ни велика, ни мала
Со иным гулялá*

*Уродилася Дуня,
Уродилася Дуня,
Ни велика, ни мала*

*Ни велика, ни мала,
Со иным гулялá
Она гуляла, гулялá,
Своего дру́жка решила́.*

*Ни велика, ни мала,
Ни велика, ни мала,
Со иным гулялá*

* *

«Баско ходишь и берешь,
Дай расписку, с кем живешь!»

* *

«Баско ходишь и берешь,
Дай расписку, с кем живешь,

«Я расписку не даю,
С кем гуляю, не скажу».

Дай расписку, с кем живешь!
«Я расписку не даю,
С кем гуляю, не скажу».

По содержанию текстов песни рассматриваемого композиционного типа строфы вовсе не так неизвестны, как можно было бы ожидать. Все это — распространенные плясовые песни. Наибольшую часть из шестнадцати их записей составляют варианты «Платова-казака» — исторической песни об Отечественной войне 1812 года (пять записей в разных деревнях).

В трех записях, сделанных в районе Карпогор на Пинеге, представлена песня «Хожу я гуляю...». Песня эта, сложенная, в отличие от всех остальных образцов, стихом 6 + 6, не имеет ритмического контраста. Все части ее поются в одинаковом темпе и плясовую песню ни в чем не напоминают. Ею открывались хороводы на Петровщине (так назывались здесь летние гулянья), и она сопровождала шествие к их месту. Когда ее звукозапись была мной продемонстрирована специалистам на одной из конференций под маркой плясовой песни, это вызвало бурю негодования: какая же это плясовая, если нет в напеве никакого соответствия такой форме хореографии? Но текст этой песни известен в других местных традициях

¹³ Примеры песен изучаемого типа взяты из кн.: А в Усть-Цильме поют... / Отв. сост. А. Н. Власов. Б. м., 1992. С. 161, 153.

именно в связи с плясовым движением и одним из общерусских типов строфики — III. 2¹⁴.

д. Ваймуша Пинежского р-на

д. Озёра Подпорожского р-на

И хожу я с-по травке, ой
Хожу я с-по травке,
Гуляю с-по муравке

Травы, мои травы,
Травы шёлковые,
Травы шёлковые, да
Луга зелёные.

Э, гуляю с-по муравке, ой,
Мне с-по этой травке
Ходить не находитьца

Травы шёлковые, да
Луга зелёные.
Что ль по этим травам
Хожу не нахожуся

Ходить не находитьца,
Ходить не находитьца,
Гулять не нагулятьца

Что ль по этим травам
Хожу не нахожуся,
Кого сердце любит,
Того не налюблюся

Гулять не нагулятьца, ой
Кого я люблю,
Мене не наглядетьца.

Кого сердце любит,
Того не налюблюся.
Хороша девочка, да
Писарева дочка — и т. д.

Так что же имеет больший смысл для фольклористики: причислить ее к лирическим протяжным песням, чаще всего сопровождавшим подобные шествия¹⁵, или, определив ее как плясовую и отметив ее темповые особенности, все же связать с другими вариантами ее текста, объединенными этим жанром? Я предпочел последнее, дав всей здесь рассматриваемой группе местных песен название «северная плясовая песня».

Прочие песни этой группы также являются по тексту вариантами самых известных плясовых песен: «По улице мостовой...», «Уродилась Дуняша...» и др. Все они, как и «Платов-казак», сложены в стиховом размере 8 + 7, сопоставимом с четырехстопным хореем.

¹⁴ Примеры взяты из изданий: Народное музыкальное творчество. Хрестоматия / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб., 2007. С. 91; Сто русских народных песен / Под общ. ред. Ф. В. Соколова. Л., 1970. С. 74.

¹⁵ См.: Лобанов М. А. Старинные обряды и традиционный фольклор... С. 37.

Заключение

Плясовые песни, из которых образовался рассмотренный здесь композиционный тип, широко распространены по Северу и Северо-Западу России. Но параллельно основной версии III. 2 он не распространился, оставшись, насколько позволяют опубликованные материалы, лишь в деревнях по рекам Архангельской области и Республики Коми. Возможно, в будущем новые экспедиции и раскрытие архивов позволят расширить его ареал, что даст возможность лучше понять его как явление традиционной музыкальной культуры.

Литература

1. А в Усть-Цильме поют... / Отв. сост. А. Н. Власов. Б. м., Изд-во Ин-КА, 1992. 224 с.
2. *Владыкина-Бачинская Н.* Музыкальный стиль русских хороводных песен. М.: Музыка, 1976. 162 с.
3. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Крестьянский танец // Крестьянское искусство СССР. Т. 2: Искусство Севера. Л.: Academia, 1928. С. 235–246.
4. *Гиппиус Е. В.* Сборники русских народных песен М. А. Балакирева // Балакирев М. А. Русские народные песни. М.: Музгиз, 1957. С. 193–347.
5. *Калашикова Р. Б.* Беседы и беседные песни Заонежья второй половины XIX века. Петрозаводск: изд-во Петрозаводского государственного университета, 1999. 164 с.
6. *Лобанов М. А.* Старинные обряды и традиционный фольклор в деревнях и селах по р. Кулой, Абрамовскому и Зимнему берегам Белого моря // Русский фольклор. Т. XXII. Л.: Наука, 1984. С. 35–49.
7. Музыкально-поэтический фольклор нижней Вычегды / Сост. А. Н. Власов, Е. А. Дорохова, Т. С. Канева, З. Н. Мехреньгина. СПб.: изд-во «Пушкинский дом», 2014. 932 с.
8. Народное музыкальное творчество. Хрестоматия / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2007. 336 с.
9. *Новикова А. М.* О строфической композиции народных традиционных лирических песен // Русский фольклор. Т. XII. Л.: Наука, 1971. С. 47–54.
10. *Пашкова З. Г.* Песни Пинеги. Архангельск: Правда Севера, 1999. 63 с.
11. Сто русских народных песен / Под общ. ред. Ф. В. Соколова. Л.: Музыка, 1970. 96 с.
12. Песни Севера / Собраны А. Я. Колотиловой, муз. запись П. Ф. Кольцова. Архангельск: ОГИЗ, 1947. 118 с.
13. *Сысоева Г. Я.* Песенный стиль Воронежско-Белгородского пограничья. Воронеж: б. и., 2011. 392 с.