Санкт-Петербургский государственный университет

**ПУШКИНА Валентина Александровна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Запевала деревенского хора: статус, роль, талант**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ. BM.5611. «Русская литература»

Профиль «Фольклористика»

Научный руководитель:

Доцент кафедры истории русской литературы,   
кандидат филологических наук

Веселова Инна Сергеевна

Рецензент:

Заведующая отделом восточных славян и народов европейской части России ФГБУН Музей антропологии и

этнографии им. Петра

Великого (Кунсткамера)

РАН, кандидат исторических наук,

Мельникова Екатерина Александровна

Санкт-Петербург

2022

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

[ВВЕДЕНИЕ 3](#_Toc104303923)

[ГЛАВА I. ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОЙ ПЕСНИ И НАРОДНОГО ПЕНИЯ 7](#_Toc104303924)

[ГЛАВА II. ВЕРНАКУЛЯРНЫЕ ПЕВЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ 27](#_Toc104303925)

[ГЛАВА III. ЗАПЕВАЛА В СОВРЕМЕННОМ ДЕРЕВЕНСКОМ ХОРЕ: ВЕРНАКУЛЯРНЫЕ ПРИВЫЧКИ И ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ ИМПЕРАТИВЫ 49](#_Toc104303926)

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ 82](#_Toc104303927)

[СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 84](#_Toc104303928)

[ПРИЛОЖЕНИЕ 90](#_Toc104303929)

# **ВВЕДЕНИЕ**

Пение является неотъемлемой частью деревенской и городской культуры. Народная песня в конце XIX — начале XX вв. стала выходить из приватного пространства на всеобщее обозрение, появилась новая институция, вписанная в систему государственного культурного управления и академического музыкального образования — народный хор. Со второй половины ХIХ века народный хор становится объектом внимания фольклористики — сначала практической, а потом и научной. Исследователи рассматривают феномен народной песни и народного пения в связи с появлением фольклора на эстраде, а фольклористы-практики привлечены к работе с самодеятельными коллективами[[1]](#footnote-1). Народная песня стала достоянием целой страны, её исполняют не только деревенские и городские жители для собственного удовольствия, но и профессиональные певцы для разных целей.

В рамках данной работы мы будем рассматривать хоровое пение в современной деревне на сцене деревенского клуба и других площадках и хоровое пение (дуэтом) в неформальной обстановке. Особенно нас интересует фигура запевалы деревенского хора. При этом современный деревенский хор является частью такого явления как художественная самодеятельность, о которой нам придется рассказать в главе «История изучения народной песни и народного пения»

«Фольклорный хор», или «фольклорный ансамбль», по определению «Словаря научной и народной терминологии» (в одном из значений термина), — «форма современной художественной самодеятельности, в которой воспроизводится традиционное народное искусство (песни, танцы, инструментальная музыка) преимущественно в сценических условиях» [Восточнославянский фольклор, c. 9]. Деревенские самодеятельные коллективы — сконструированный сначала частной инициативой, а в советское время государством, тип певческой практики существующий в системе районных, городских, сельских домов и дворцов культуры. Пение в деревенском хоре имеет отношение к вернакулярным практикам пения. Охарактеризовать это отношение — одна из задач данной работы. Под вернакулярной практикой мы понимаем совокупность способов действия, принятых в локальном сообществе и относящихся к конкретной традиции. В хоре традиционно выделяется фигура запевалы как одного из центров певческого коллектива.

Исполнение фольклорного произведения, на сцене или в неформальной обстановке мы будем рассматривать как перформанс — «…демонстрацию культуры, которая является результатом совместных действий одних людей с другими и вырабатыванием способов экспрессивного (или эмоционального) взаимодействия[[2]](#footnote-2)» [Abrahams, p. 75]. Мы различаем профессиональный и любительский типы исполнения, наше внимание сосредоточено именно на втором типе. Первый тип регламентируется академическим каноном музыковедческого образования. При этом и любительский, и профессиональный тип исполнения фольклора на сцене относится к так называемому фольклоризму. Вслед за Л. Олсон мы понимаем его как «<…> сознательное использование фольклора массовой, элитарной или официально спонсируемой культурой. Когда фольклор деревенских жителей исполняется на сцене, на площадках, организованных производителями культуры, он становится фольклоризмом» [Olson, p. 6].

Современные деревенские певческие коллективы являются частью фольклоризма, но нам важно описать, как в деятельности хора соотносятся характеристики массовости, элитарности, официального спонсорства и организации производства культуры. Нам важно разобраться, кто и почему поет в хоре, кто лидирует в пении, а кто организует работу. С одной стороны, известно, что поют в фольклорном деревенском хоре по преимуществу женщины, а не мужчины. Л. Олсон в монографии «Показывая русское: фольклорное движение и русское самосознание» отмечает, что после Первой мировой и Гражданской войн практика пения ассоциируется с женщинами, так как мужчины, приходя с фронта, пели совершенно другие песни. В деревнях сохранялись локальные стили исполнения, и женщины стали их хранительницами. В результате деревенские хоры состояли из женщин, а хоры массовой песни состояли из мужчин [Ibid: p. 51].

С другой стороны, отношения в хоре построены они на основе разделения запевалы и хора. А. Н. Веселовский отмечал значимость талантливого запевалы для певческого ансамбля: он может распустить хор на множество голосов и снова его собрать [Веселовский, c. 160]. В рамках современного самодеятельного коллектива народной песни запевала является не только талантливым человеком, членом деревенского сообщества, но и частью культурной институции. Объектом настоящего исследования является фигура запевалы в деревенском хоре. Нас интересуют знания, качества и навыки, позволяющие певцу стать лидером хора. Мы обратим внимание на характеристики мастерства запевалы, на описании роли запевалы в хоре и на ее/его статус в деревенском сообществе.

Предмет нашего исследования — описание фигуры запевалы как части культурной институции советского и постсоветского деревенского хора, как лидера певческого коллектива, и как члена деревенского сообщества. Мы предполагаем, что институция фольклорного хора плотно вписалась в современную деревенскую повседневность, и такая фигура как запевала представляет собой сложную комбинацию репутаций, мастерства, статусов и ролей. Для достижения поставленной цели описания фигуры запевалы фольклорного хора мы намерены решить следующие задачи:

описание становления институции деревенского фольклорного хора от дореволюционного до постсоветского времени;

характеристика вернакулярнвх певческих практик;

поиск и отбор (по оговоренным критериям) интервью с участницами деревенских хоров в Фольклорном архиве СПбГУ, выбор коллектива для рассмотрения.

Характеристика фигуры запевалы будет выстраиваться по разработанной А. С. Семёновой методологии, которую она представила в статье «Фольклорный хор на Мезени: поведенческие стратегии участниц». Мы описывать публичные и приватные площадки хора и рассмотрим коммуникацию трём стратегиям: личностным, исполнительским и текстовым.

Основу исследуемого материала составят собственные полевые записи автора в с. Вожгора Лешуконского района Архангельской области, сделанные летом в 2021 г. (интервью, видео концертов, застолий, репетиций), наблюдения, зафиксированные в полевом дневнике.

# **ГЛАВА I. ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОЙ ПЕСНИ И НАРОДНОГО ПЕНИЯ**

Деревенский хор существует в системе домов культуры и районных управлений культуры. Эта история, как мы покажем, тянется с конца 19 века: с идеи реконструкции допетровского прошлого Николаем II и неоромантического мифа о народности. Советская культурная политика, после короткого увлечения авангардом и пролетарским искусством, пропагандирует идею фольклора для советской деревни, поэтому создаётся инфраструктура домов культуры в сельской местности, оформляется феномен художественной самодеятельности. В 1960-е складывается советская народно-песенная традиция. Тогда же возникает мода на фольклорные коллективы в городах, когда фольклорные песни поют не деревенские жители (или бывшие деревенские жители). В 1990-е гг. деревенские хоры продолжают активно вести свою творческую деятельность. Мы видим, с одной стороны, институализацию практик пения, с другой — развитие практической фольклористики и её отношения к народному пению и народной песне. Проследим означенные тенденции более подробно в данной главе.

Мы выделили три периода в истории формирования организованной практики пения: дореволюционный, советский и постсоветский. При кардинальных сменах политического режима, культурных и социальных установок у певцов оставалась потребность в пении, а у государства и у исследователей — сохранялась потребность контролировать и организовывать певческую практику.

**История собирания и сохранения песенного фольклора в дореволюционный период**

Рассказ о формировании народных хоров начнём с краткой характеристики политической ситуации в конце 19 века. Эта ситуация обусловлена проявлением интереса государственной власти к традиционной русской культуре. Р. Уортман в книге «Властители и судии. Развитие правового сознания в императорской России» отмечает, что русские императоры до 1881 года позиционировали себя как европейские монархи, позднее же – как носители национальных русских традиций [Уортман, c. 120]. Ношение гвардейской формы, ритуал коронации не соответствовали политическому мифу об истинно народном московском царе, который провозглашали Александр III и Николай II: «идеализация допетровской Руси… побуждала царя искать идеалы и образцы деятельности скорее в отдаленном и туманном прошлом, чем в наследии своих недавних предшественников» [Там же: 120]. Так, в 1903 году в учреждении бала-маскарада в Санкт-Петербурге Николай II преследует неоромантическую идею народности, которая заключается в идеализации далёкого прошлого. Реконструкция прошлого проявляется в особенностях боярских нарядов в русском стиле гостей, в программе мероприятий, во времени проведения бала (Масленица). Внутри элиты сформирован запрос на русскость – на интерес к народным традициям, промыслам, фольклору, пению.

Научные изыскания в области фольклористики того времени были подчинены идее сохранения образцов русского традиционного фольклора. По данным библиографического указателя «Русский фольклор» за этот период записи народных песен, шло активное собирание песенной лирики[[3]](#footnote-3). П.В. Киреевский и его коллеги, начиная с 1840-х гг., записали немалое количество образцов обрядовой и необрядовой лирики, которые собраны в труде «Песни, собранные П. В. Киреевским»[[4]](#footnote-4). С 1861 г. выходит сборник песен П.Н. Рыбникова[[5]](#footnote-5), в 1865 году П.И. Якушкин публикует собственное собрание песен[[6]](#footnote-6). П. С. Ефименко во время пребывания в Архангельской губернии в 1870-х гг. описал быт крестьян Русского Севера и зафиксировал образцы фольклора, в 1878 году вышел его труд «Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии»[[7]](#footnote-7). Кроме того, в эти годы набирает популярность историческая школа, учёные которой видели в былинах и исторических песнях фрагменты реальной истории[[8]](#footnote-8).

В 1870 – начале 1880-х годах среди собирателей и фольклористов возникает потребность в сохранении и каталогизации записей словесных и музыкальных текстов традиционных песен в контексте интереса к национальной истории. В 1884 году при Русском Географическом Обществе была создана Песенная комиссия. Первым председателем Комиссии стал Тертий Иванович Филиппов. Круг задач организации фокусировался вокруг фиксации и грамотного издания песен.

В 1880-1900 годы Комиссия организовала одиннадцать экспедиций в центральные и северные губернии Российской империи, целью которых являлось комплексное изучение лирики. По итогам экспедиций под руководством Ф. М. Истомина и Г. О. Дютша изданы сборники «Песни русского народа: собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году» и «Песни русского народа: собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году». Это первые научные издания с подробным описанием материала, там есть указатели местностей с исполнителями песен, алфавитный список исполнителей, список местностей, где записывались песни, с обозначением взаимных расстояний и времени их посещения, алфавитный указатель к песням, карта песенной экспедиции Ф. М. Истомина и Г. О. Дютша.

В предисловии к первой части сборника Ф.М. Истомин пишет о том, что в 1884 году возникает соображение о сохранении «уцелевших ещё среди русского народа остатков *быстро исчезающих* *памятников русской народной поэзии*[[9]](#footnote-9)» [Песни русского народа, c. 6]. Так, с одной стороны, политическая элита Российской Империи играет в историческую элиту, преследуя неоромантическую идею народности, с другой — живо интересуется национальным культурным наследием, и за этот интерес отвечают музыковеды и филологи. Тогда возникает фольклористика, и народные песни стали одним из первых объектов её исследований.

Далее Ф. М. Истомин проводит очень важное разделение между двумя типами исполнения — спонтанное и организованное пение. Второй тип отмечен исследователем как нежелательный, но, отмечает собиратель, в условиях экспедиции невозможно было им пренебречь: собиратели узнавали у главы поселения о деревенских певцах и собирали их в избе. Чтобы пение получилось, должна была собраться вся деревня, так как в одиночку крестьяне запевать стеснялись или не хотели, объясняя это тем, что песня идёт тогда, когда её запоют все. Спонтанное пение фольклористы наблюдали при передвижении по рекам: гребцами были женщины, которые пели во время своей работы [Там же, 710]. Далее мы будем различать и внимательно следить за практиками спонтанного и организованного пения: для нас важно, кто поёт спонтанно, кто и кого организует.

На этом этапе организованное пение складывается из 2 тенденций:

* фольклористы и музыковеды организуют крестьян для выступлений на сцене;
* среди крестьян есть один сильный, который собирает всех вокруг себя, начинает петь, и его подхватывают.

Нас в данном исследовании будет интересовать первая тенденция, развитие которой мы проследим далее.

С 1890-х годов XIX века фольклор появляется на сцене. Сначала это были выступления профессионалов. В 1893 году в Москве проходит первый этнографический концерт, на котором профессиональные музыканты и певцы исполняли обработанные образцы народной музыки, слушателями были музыковеды и этнографы. Мероприятие можно назвать одним из первых образцов фольклоризма в понимании Л. Олсон — «это сознательное использование фольклора в популярной, элитарной или официально спонсируемой культуре[[10]](#footnote-10)» [Olson, p. 6]. Идею этнографических концертов поддержала Музыкально-этнографическая комиссия и учреждала их почти каждый год.

Первым шагом в учреждении самодеятельных коллективов было выступление Евгении Линевой на II Всероссийском съезде сценических деятелей в Москве в 1901 году с докладом «Об организации хоров»[[11]](#footnote-11). Она отметила, что такие коллективы должны создаваться не только в деревнях, но и в городах, а также предложила программу для обучения руководителей хоров. Впервые в докладе была высказана мысль о создании регулярных съездов и смотров коллективов для обмена опытом [Линева, c. 2]. К идеям Е. Э Линёвой прислушалось научное сообщество и стало далее учреждать этнографические концерты в Москве, приглашая деревенские хоры.

Один из важных шагов к реализации проекта Е. Э. Линевой — учреждение в 1915 году в Москве Государственного российского дома народного творчества им. В. Д. Поленова, или Поленовского дома – первой организации, способствующей созданию деревенских театров. Художника В. Д. Поленова окружали творческие люди. Для организованной работы с крестьянскими коллективами было решено построить специально предназначенный для этого особняк.

Один из самых известных дореволюционных крестьянских коллективов — хор, собранный М. Е. Пятницким из крестьян Воронежской, Рязанской и Смоленской губерний в 1910 году. В 1911 году М. Е. Пятницкий впервые вывозит коллектив в Москву на Этнографический концерт, где хор исполняет локальные народные песни, инсценирует вечорки и восхищает композиторов. Это один из первых коллективов, который был организован по государственной культурной программе.

Программы Этнографического отдела Русского Географического общества впервые определили принципы фиксации песен на фонограф и опубликовали первые научные сборники. Московская музыкально-этнографическая комиссия при Этнографическом отделе Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии Московского университета продолжает работу по переработке и популяризации традиционного песенного фольклора. Собиратели выступают в позиции тех, кто даёт оценку практике пения, и берут на себя ответственность за сохранение певческой традиции.

Исходя из рассмотрения дореволюционного состояния изучения народной песни и народного пения можно сделать вывод о том, что в 1870—1880 гг. возрастает интерес к национальной истории: монархи (Александр III и Николай II) в рамках неоромантической идеи народности интересуются национальным культурным наследием, а ответственными за этот интерес становятся филологи и музыковеды. Учёные — любители и ценители русской народной песни — ездят в экспедиции, описывают современное состояние песенной традиции и фиксируют народные песни. Ф. М. Истомин выделяет два типа исполнения: спонтанное и организованное. Данное разделение мы возьмём за основу и будем следить за теми, кто собирает крестьян для совместного исполнения.

В организованной практике пения наблюдаются тенденции профессионального исполнения переработанных образцов народной музыки и собирание фольклористами и музыковедами крестьян для выступлений на сцене. Так, с конца XIX века фольклор появляется на сцене, его исполняют не только профессиональные артисты, но и крестьяне. Далее мы увидим, как исполнительские тенденции развиваются в советский и постсоветский период.

**После революции и до 1953 года**

*Старый хор — пережиток буржуазного прошлого*

С 1917 года все учреждения культуры находились в ведомости Народного комиссариата просвещения РСФСР. В 1923 году создаётся Российская ассоциация пролетарских музыкантов (далее — РАПМ), программа которой отражалась в печатных изданиях «Музыка и октябрь» (1926), «Пролетарский музыкант» (1929—32), «За пролетарскую музыку» (1930—32).

В 1927 году умирает Е.М. Пятницкий, и его хор переживает творческий упадок из-за новой пролетарской политики: РАПМ требовала нового репертуара и звучания песен. По мнению пролетарских музыкантов, старый хор – пережиток дореволюционного прошлого. Ассоциация выдвигала требования к исполнению и написанию музыкальных пролетарских произведений. Эстетическая система должна базироваться на ценностях строительства социалистического общества. Во время активной деятельности РАПМ (с 1927 по 1932 гг.) практика коллективного публичного пения полностью взята под контроль государства. В периодике и методических разработках тех лет подробно описано, каким должен быть певец, как и где он должен петь, какие песни должны быть в репертуаре самодеятельных коллективов, каким должно быть содержание новых песен[[12]](#footnote-12).

До революции организацией пения занимались любители и исследователи народной песни из элит, РАПМ приписывала государству главную роль в организации и контроле за практиками пения. В первые годы советской власти обретает популярность понятие самодеятельности, которое становится обязательным элементом политического регулирования масс. З. Васильева в статье «Самодеятельность: в поисках советской модерности» устанавливает, что это слово с 1920-х гг. включается в нормативный партийный дискурс и становится механизмом воздействия на массы: «…самодеятельность стала сложным культурным механизмом, тесно связанным с коммунистической идеологией и советскими институциями» [Васильева, c. 56]. Развитие институциональной структуры управления художественной самодеятельности требовало универсальных рекомендаций для работы с коллективами. Первые методические рекомендации относятся именно к учреждению хоров.

*Создание института народного хора*

После увлечения авангардизмом музыковеды и фольклористы приходят к осмыслению народной песни как национального достояния, которое нужно собирать и сохранять. К 1932 году подведена основа новой практики пения и нового содержания песен. В этом году было издано Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», провозгласившее социалистический реализм единственно верным направлением художественной мысли СССР.

В 1936 году Центральный Дом самодеятельного искусства в городе и деревне им. Н.К. Крупской (ЦДИСК) был преобразован во Всесоюзный Дом народного творчества им. Н.К. Крупской Комитета по делам искусств при Наркомпросе СССР. В этом качестве он просуществовал до 1958 года, осуществляя методическое руководство художественной самодеятельностью всего Советского Союза.

В эти годы возникает тенденция к побуждению населения к фольклорному творчеству: «Практические задачи фольклористики, как они формулируются в 1930—1940-е годы, состоят, однако, не только и не столько в описании, собирании и изучении фольклорных текстов, сколько в пропаганде и воспитании “фольклоротворческих” масс» [Богданов, c. 136]. Тексты таких «фольклорных» песен должны соответствовать современным социалистическим реалиям.

В результате фольклористам остается воплощать государственную политику в области музыки и фольклора. К. Богданов в работе «Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры» пишет о фольклористике тех лет: «Одна из главных проблем в дискуссиях о фольклоре начала 1930-х годов — преодоление стихийности в фольклоре, “борьба с классово чуждыми тенденциями” в народной культуре и “стимулирование развития идеологически ценных элементов путем активного воздействия на музыкально-поэтический быт” крестьян и рабочих» [Богданов, c. 136]. Складываться правила по отбору материала для исследователей, формируются идеологические рамки собирательской работы, издания и редактирования материалов.

В 1930-х годах активно открываются дома культуры в деревнях и сёлах, при которых создаются самодеятельные хоровые коллективы. В городах к этому времени формируются народные хоры: в 1926 г. в Архангельске начал работу Северный русский народный хор, в 1944 г. — Уральский народный хор в Свердловске, Воронежский русский народный хор им. К. И. Массалитинова в Воронеже в 1943 г. В программу академического музыкального образования в это время включен курс народного хора [Там же: 139].

*Методические рекомендации для народных хоров*

В 1940 году по заказу Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР П. Милославов и А. Каминская издали методическое пособие «В помощь хорам русской народной песни» тиражом в 5000 экземпляров. Книга представляет собой «сборник русских народных песен и песен советских композиторов, написанных на слова народных песен, и стихи советских поэтов, песен, близких по музыкальному строению к народным» [Милославов, Каминская, c. 4]. Составители — профессиональные композиторы и музыковеды. В сборнике приводятся обработанные тексты народных песен и их нотная запись, а также методические разработки по разучиванию песен.

Авторы рекомендуют к исполнению пролетарские песни. Авторы объясняют, каким образом нужно составлять новые пролетарские песни. В статье о принципе сочинения таких песен необходимым условием является соответствие «социалистическому идеалу рабочих масс» [Там же: 5] но с учетом диалектных особенностей конкретной местности, в которой живут участники хора. В методической рекомендации описана фигура руководителя народного хора: он может не иметь музыкального образования. Для него подробно разъяснены все этапы разучивания песен с хором: от первого прочтения слов до конечной отработки звучания целой песни [Там же: 6].

Авторы пособия ставят задачу диалектного изучения песенной традиции, и большая часть этой работы поручена руководителю самодеятельного коллектива: он должен действовать как собиратель, посещая старших односельчан и записывая от них образцы народных песен.

Авторы методички обращают внимание на «старых людей», которые знают песни прежних лет. Они не являются членами хора, но хорошо поют. Руководитель хора также должен записать от них текст и манеру пения, а затем отредактировать записи для соответствия идеологической норме. Коллектив воспринимает технику пения и текст через своего руководителя, который является организатором творчества и пропагандистом социалистической идеологии. Он распределяет роли, назначает запевал, предлагает и утверждает репертуар коллектива.

В 1955 году выходит книга «Советы руководителю народного хора» музыковеда, фольклориста, руководителя Уральского народного хора Л. Л. Христиансена. Учёный разграничивает типы хоров — академический или народный, при этом определяет народный хор следующим образом: «Народный хор строится на основе народной хоровой культуры в ее местной разновидности. Ему свойственна народная манера пения, которой певцы овладевают в народном быту, воспринимая ее от более опытных, старших певцов» [Христиансен, c. 3].

Фигура руководителя хора продолжает занимать первостепенное место, но при этом Л. Л. Христиансен вводит новую фигуру — запевалу хора, который выступает как своего рода дирижёр, задающий тональность и ритм песни. Запевала – сильный человек, обладающий музыкальными данными, но он находится под началом руководителя хора. Руководитель назначает запевалу каждой конкретной песни. В расстановке хора, которую также выполняет руководитель, запевала всегда должен стоять по центру, а голоса распределяются на периферии.

Итак, в 1940—1950 гг. сформирована методическая база работы с художественной самодеятельностью. Согласно ей, для хора значимы фигуры руководителя и «старших людей». Упомянуты запевалы, которые не выделяются из коллектива: ему не приписывают лидерских качеств в коллективе в плане исполнения песен.

**Вторая половина 1950-х до 1991 года**

*Самодеятельное и профессиональное исполнительское искусство*

К 1960 году советская фольклористика сформировала основные исследовательские методы. В 1961 гому в Москве в Союзе композиторов РСФСР организована фольклорная комиссия, призванная собирать, изучать и сохранять фольклор народов РСФСР. Идея этнографических концертов, разработанная ещё в МЭК, возродилась и была принята с большим успехом. В 1950-е годы в городах СССР формируются народные хоры: Омский народный хор в 1950 г., Оренбургский народный хор в 1958 г., Волжский народный хор в 1952 г. Правительство СССР активно продвигало институализацию практики пения не только в деревнях, но и в городах для сохранения и передачи национального культурного наследия.

Развитие инфраструктуры городских и сельских домов культуры обуславливает потребность в культурных менеджерах – специалистах, которые занимаются организацией культурного досуга в коллективах. В ВУЗах и колледжах появляются дисциплины, посвящённые обучению основам работы с самодеятельными деревенскими коллективами. В 1966 году по инициативе Д. Шостаковича создаётся Фольклорная комиссия при Союзе композиторов СССР. Советские фольклористы и музыковеды снова берут на себя ответственность за сохранение песенной традиции, которая может безвозвратно исчезнуть. Такую тенденцию мы замечали в 1900-е гг., когда активно действовала МЭК. В то время учёные беспокоились о вторжении в традиционный репертуар песен литературного происхождения, начиная с 1960-х — это иностранные песни или отечественные, сделанные по образцу иностранных.

С 1960-х гг., по замечанию Л. Олсон, в СССР обрели широкую популярность барды и рок-культура. Л. Олсон указывает, что большая волна западных веяний — The Beatles, движение нью-эйдж, Боб Дилан — ставит под угрозу сохранение песенной традиции (Olson, 45). Зарубежные музыкальные нововведения очаровали советское общество, спровоцировала в городах огромный интерес к зарубежной поп- и рок-культуре.

Продолжают существовать хор имени М.Е. Пятницкого, Уральский народный хор, Северный русский народный хор. Эти коллективы уже авторитетны, и с завоеванием авторитета, с приглашениями на гастроли приходит необходимость в академическом музыкальном образовании хористов. Так, некогда самодеятельные коллективы становятся уже профессионалами, исполняющими на сцене фольклорные произведения. Они уже служат примером выступлений для вновь создаваемых деревенских коллективов. Выход на всесоюзную сцену профессиональных исполнителей народных песен, а также народных хоров спровоцировали появление особого стиля советского народного исполнения [Olson, p. 108]. В данном случае мы имеем дело с унификацией песенного исполнения в рамках советской культуры.

*Формирование советской народно-песенной традиции*

Развитая инфраструктура культурных учреждений в деревнях и сёлах свидетельствует о государственном интересе к песенным практикам. В советской фольклористике 1960-х гг. утверждается мнение о зарождении художественной самодеятельности в первые годы после Октябрьской Революции[[13]](#footnote-13), что не соответствует действительности, как мы показали ранее. Работы исследователей сосредоточены на современном состоянии практики пения в условиях быстро развивающейся художественной самодеятельности. Анализируя репертуар хоров, учёные приходят к выводу, что хорам необходимо уделять больше внимания текстам, характерным для той местности, в которой существует коллектив[[14]](#footnote-14).

Ф.А. Рубцов в статье «Народные хоры и псевдонародные песни», говоря о состоянии практики пения в конце 1960-х гг., выделяет особую, третью после деревенской и городской традиций – советскую народно-песенную традицию. «В настоящее время, по-видимому, формируется третья, советская народно-песенная традиция, которая — теоретически — должна возникнуть на основе синтеза двух предшествующих с присвоением особых, современных качеств, вытекающих из нового идейного содержания песен. К сожалению, реальные чисто бытовые признаки этой новой традиции ещё не определились» [Рубцов, p. 186]. Ф. Рубцов говорит о невыявленности советской народно-песенной традиции, так как, во-первых, традиция складывается очень медленно, асинхронно, во-вторых, созданная профессионалами культура должна быть образцом для самодеятельных коллективов, но она слишком изменчива, в-третьих, учёные не занимаются изучением реального состояния песенной традиции. Таким образом, появились коллективы с определённым типом исполнения, репертуаром, костюмом, все они однородны, одинаковы и имеют одну цель — политическое воздействие на фольклоротворческие массы. Л. Олсон называет сценическое представление народных хоров китчем: «Выступления советских народных хоров (в том числе их оркестров и танцевальных ансамблей), как и многое в искусстве соцреализма, олицетворяют китч – художественное произведение, имитирующее приемы высокого искусства, но в первую очередь нацеленное на то, чтобы “оставаться доступным для широкой публики”. Часто китч пытается склонить аудиторию к определенной точке зрения и укрепляет “основные ценности политического режима или идеологической системы”, рассматривая эти ценности как “закрытую, гармоничную сущность, которая должна быть наделена красотой, чтобы иметь наибольший эффект”» [Olson, p. 62].

Таким образом, вторичная фольклоризация в этот период становится знаковым феноменом, художественная самодеятельность распространяется повсеместно, появляются коллективы-образцы и коллективы-подражатели. Цель единого исполнительского стиля — укрепление социалистической идеологии и его эстетической системы — социалистического реализма.

**Перестройка и постперестроечное время**

*Традиция фольклоризма*

Перестройка и 1990-е годы — время открытия «железного занавеса», исчезновения СССР, что сказывается на политической, экономической, культурной обстановке не только в России, но и во всём мире (окончание Холодной войны, распад социалистического лагеря). Начиная с 1980-х гг., эпоха ознаменовались развитием электронной музыки, хип-хопа, панк-рока. Искусство начинает активно использовать инновационные технологии. Российская эстрадная и рок-музыка начинают перенимать образцы, созданные западными коллегами. Русская рок-поэзия берёт за основу, с одной стороны, мироощущение бардов-шестидесятников, темы и образы русского романтизма, с другой — ритм и музыкальный строй американского рока, элементы электронной музыки.

Широкое распространение зарубежных эстрадных практик затронул исполнение фольклорных произведений на сцене. С конца 1980-х гг. появляются новые артисты, которые исполняют свои песни в народной манере — это Надежда Кадышева и Надежда Бабкина. Их выступления анализирует Л. Олсон в книге «Performing Russia: folk revival and Russian identity» и находит элементы зарубежных эстрадных приёмов, в том числе усматривает сходство со стадионными концертами [Ibid.: 108]. Исследовательница выводит две стороны развития фольклорного движения: мейнстрим (ориентация на развлечение, широта связей с музыкальным и эстрадным миром, передача «Играй, гармонь!») и молодёжное фольклорное движение (ориентированность на диалектную традицию, документальный сериал «Мировая деревня»). [Ibid.: 108—109].

Парадоксальным образом, в 1990-е гг. задача сохранения фольклора исходит от мирового сообщества в целях международного сотрудничества и укрепления национальной идентичности. Генеральная конференция Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры, собравшаяся в Париже с 17 октября по 16 ноября 1989 года приняла Рекомендацию ЮНЕСКО о сохранении фольклора. В разделе «Распространение фольклора» первым пунктом отмечено «…содействовать организации таких национальных, региональных и международных мероприятий, как ярмарки, фестивали, кинофильмы, выставки, семинары, симпозиумы, учебно-практические семинары, учебные курсы, конгрессы и т.д. и оказывать поддержку распространению и публикации материалов, докладов и других результатов» [Доклад о предварительном исследовании, c. 7]. На основе этого документа государства стали издавать свои рекомендации по собиранию, каталогизации, популяризации фольклора.

Таким образом, во время перестройки и после неё ответственность за песенную традицию берут на себя профессиональные артисты-исполнители, целью которых оказывается показать красивую картину деревенской жизни, нежели действительные реалии жизни в глубинке. От советского представления постперестроечное отличается восприятие русского «народного» как уже сформированного бренда. Становлению такого положения дел в отношении песенной традиции способствовала мировая повестка дня о популяризации традиционного фольклора во всех странах.

Ко времени перестройки формируется стиль исполнения фольклорного произведения на сцене. И. И. Земцовский в статье «От народной песни к народному хору: игра слов или проблема?» пишет о новой стадии развития фольклоризма: «Возникает (и будет возникать!) вторичный, третичный и т. д. фольклоризм, т. е. сам фольклоризм становится — и уже в наши дни — объектом подражания, копирования, штамма и т. п. И в нём есть ансамбли-лидеры и ансамбли-подражатели» [Земцовский, c. 13]. Таким образом, к 1990-м годам сформировался стиль исполнения фольклорного произведения на сцене, который стал образцом для подражания. Он пишет о том, что с 1960-х годов стихийно появляются самодеятельные фольклорные коллективы в деревнях и городах, и такое изобилие фольклора на сцене обусловило Новые самодеятельные певческие коллективы при исполнении ориентируются именно на традицию фольклоризма, как назвал это явление И. И. Земцовский. И. И. Земцовский считает, что к 1990-м гг. мелосфера[[15]](#footnote-15) строится на вторичной традиции, которая с 1960-х гг. распространяется повсеместно, что приводит, по его мнению, к хаотичному фольклоризму. Во время перестройки появляется серьёзный фольклоризм, ориентирующийся на локальную исполнительскую традицию [Там же: 6—8].

В 90-гг ХХ века международные культурные институты пришли к пониманию, что мировое культурное наследие нужно систематизировать, так как полевая фольклористика стремительно развивается, материалов становится всё больше и больше, как и фольклорных коллективов, использующих эти материалы. Рекомендация ЮНЕСКО — международный документ, регламентирующий развитие представлений о традиционной культуре разных народов, принятие Рекомендация — новый этап для отечественных деревенских самодеятельных певческих коллективов, теперь для них открыто гораздо больше возможностей показать себя на международной арене.

Мы полагаем, что Рекомендация ЮНЕСКО способствует развитию интереса к фольклору в разных странах. Но при этом формы этого международного интереса ближе к феномену фольклоризма с едиными правилами для международных фестивалей, конкурсов, смотров. Традиция фольклоризма теперь охватывает не только особенности национальных песенных перформансов, но становится явлением мировой культуры. При этом всем фольклорным коллективам рекомендовано ориентироваться на локальную традицию исполнения и включить в репертуар как можно больше местных песен.

*Националистические движения. Неоязычники*

После распада СССР становятся популярными различные религиозные секты, и одна из самых знаковых, строящаяся на идее народности — неоязычество. Представители этого направления обращаются к дохристианскому прошлому, их деятельность в 1990-е годы была направлена на «развенчание» мифов советской исторической науки.

Неоязычники вели активную пропаганду нового учения посредством публицистики с конца 1980-х годов[[16]](#footnote-16). К 2006 году в России насчитывалось 8 неоязыческих организаций. Неоязычники увлечены русским фольклором и его изучением вне академических институтов. Это явление получило название фолк-хистори — «это обобщенное название всего того пласта псевдоисторических произведений, которые, претендуя на научность, в реальности являются вымыслом некомпетентных авторов» [Кузнецов, c. 52]. Важнейшей причиной популярности неоязычества является распад СССР, а вместе с ним и действующей культурной установки. Исследователь явления фолк-хистори, Д. Володихин отмечает, что новые государства — страны СНГ — нуждались в новой государственной политике в отношении истории, которая отвечала бы современным реалиям, поэтому в историческую науку вклиниваются националистические идеи и мифы о дохристианском прошлом Руси [Володихин].

Новый взгляд на национальное культурное наследие провоцирует интерес молодёжи к русскому фольклору. Появляются книги жанра фэнтези, авторы которых активно вклинивают в повествование персонажей русского фольклора (романы Александра Бушкова о Станиславе Свароге, Марии Степановой о Волкодаве). На волне интереса к жанру фэнтези, популярности фолк-хистори — новых явлений в массовой культуре — в девяностые годы формируются фолк-рок-группы «Тиль Уленшпигель», «Мельница», «Калинов мост», «Ветер Воды», «Седьмая вода». Все участники этих коллективов – молодые городские люди, испытавшие влияние нового взгляда на национальное культурное наследие. Их творчество было встречено с большим воодушевлением такими же молодыми людьми.

Эстрадная культура развивалась под воздействием двух тенденций: с одной стороны, стиль «старших» — Н. Бабкиной и Н. Кадышевой, которые берут за основу выступления Л. Зыкиной при увлечённости зарубежной культурой эстрадного исполнения, с другой — «молодёжный» стиль, вдохновлённый неоязычеством, фэнтези и образцами зарубежного фолк-рока, панк-рока, инди-рока. Фольклор появляется не только на эстраде, но и на рок-сцене, и это явление требует особого рассмотрения в рамках музыковедения. И всё же фолк-рок, по сравнению с Кадышевой и Бабкиной, как мы полагаем, не стал образцовым исполнением для самодеятельных деревенских коллективов.

Наряду со сложными трансформациями в российском профессиональном исполнительском искусстве хоры в деревнях продолжают существовать. Учреждаются новые фестивали, смотры, концерты, конкурсы на гранты.

Государство продолжает активно поддерживать диалектные традиции. 25 мая 2006 года выходит в свет Приказ № 229 «Об утверждении Методических указаний по реализации вопросов местного значения в сфере культуры городских и сельских поселений, муниципальных районов и Методических рекомендаций по созданию условий для развития местного традиционного народного художественного творчества». Документ создаёт фигуры руководителя коллектива и директора дома культуры и описывает их должностную инструкцию. Для администраций регионов Приказ служит опорой в формировании собственных критериев для дифференциации самодеятельных коллективов.

Также, опираясь на Приказ, регионы в праве учреждать свои смотры художественной самодеятельности, в которых могут участвовать не только деревенские, но и городские хоры.

Подводя итоги главы об истории формирования хорового институционального пения, можно сделать вывод о том, что народный деревенский хор является искусственно созданным государством конструктом.

Начавшаяся в конце XIX века кампания по сохранению песенной традиции привела к созданию «правильных» мест (в отличие от неправильных — трактиров и кабаков) для пения — домов культуры, при которых создаются народные хоры. Идея «правильного» места для пения перешла в советскую культурную политику и стала доминирующей: хоры должны были осваивать массовую песню, подвергать редактуре «старую» деревенскую песню, которая не воплощает социалистического идеала.

После того, как эстетическая система массовой песни была сформирована, началось учреждение сельских и городских институтов домов культуры и хоров при них. Массовая песня при этом стала строиться по образцу народной.

К 1960-м годам хоры народной песни распространились повсеместно: они включены в систему академического музыкального образования, возникет специальность культурного организатора для работы с самодеятельным коллективами. В это время складывается советская народно-песенная традиция, она предполагает наличие ансамбля-образца и ансамблей, ориентирующихся на этот образец.

К 1990-м годам советская народно-песенная традиция породила много ансамблей-образцов и ансамблей-подражателей с однотипным звучанием, манерой исполнения, костюмами и репертуаром. Передача традиции регулируется посредством системы фестивалей и смотров.

Институт современного деревенского хора сегодня представляет собой искусственно созданный конструкт, спонсируемый государством. Задачей народного хора является продвижение народности («русскости»), которую разрабатывает государство. Именно поэтому деревенский народный хор — один из инструментов пропаганды. Как в реальности действует деревенский хор, насколько певческая практика в хорах следует методическим разработкам и личным стратегиям и тактикам участниц и руководителей, мы рассмотрим в следующих главах.

**ГЛАВА II. ВЕРНАКУЛЯРНЫЕ ПЕВЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ**

Совместное пение — одна из форм досуга. Появление инфраструктуры советских домов культуры, начиная с 1930-х гг., привело к делению практики пения на официальную и неофициальную. Становление первой мы осветили в предыдущей главе, в этой части мы посмотрим, как пели ансамблем в деревне вне официальной институции. Особое внимание мы уделим роли запевалы в совместной вернакулярной практике пения.

Следует сказать, что крестьянское песенное творчество вне официальной культурной институции резко отличается от профессионального искусства. Е. В. Гиппиус в статье «Крестьянская музыка Заонежья» указывал, что усвоение музыкальных форм крестьянином происходит не с целью выучить ту или иную песню, так как исполнение песни в деревне не подразумевает деление на исполнителя и слушателя [Гиппиус, c. 147]. Таким образом, в пение в той или иной степени вовлечены все деревенские жители. Люди бессознательно разучивают текст, мелодию и манеру исполнения, пока песню исполняет кто-то другой.

На наборе образцов исполнения построена эстетическая система конкретной деревни, группы, певческого коллектива: «Крестьянское песенное творчество — стихийный поток, в своём постоянно изменяющемся течении, всё время обновляющий свой поток. Состав этого потока — комплекс музыкальных понятий данного коллектива массы людей» [Там же: 149]. Эти музыкальные понятия представляют собой устойчивые элементы, усвоенные конкретной общностью, из них выстраивается чёткая система правил — канон. Г.И. Мальцев в работе «Традиционные формулы русской необрядовой лирики» ввел следующее определение: «Устнопоэтический канон — это художественная традиция, взятая в конструктивно-функциональном аспекте, т. е. в отношении к многообразию текстов. Канон не отождествляется у нас с традицией, но выступает как один из ее параметров, центральный для поэтического строя народной поэзии» [Мальцев, с. 27]. Таким образом, практика пения — это социально приобретённый канонически организованный навык, которые осваивается постепенно. М. Перри и А. Лорд, изучая феномен южно-балканского эпического сказительства, ввели понятие формулы и формульной (канонической) композиции для анализа фольклорных песен. В работе «Сказитель» (Singer) А. Лорд, писал, что овладение сказительским мастерством строится на усвоении формул [Лорд, с. 10]. А. Лорд выделяет три стадии овладения мастерством эпического сказительства.

*Первый этап*. Человек выбирает себе наставника, от которого он принимает знания, слушает сами тексты песен, мелодию, но не задумывается над техникой пения. А.Б. Лорд называет такое усвоение бессознательным. Дети слышат пение и запоминают мелодию: «… мальчик слышит в своей деревне или в семье разных сказителей, и не все они пользуются для выражения данной мысли одной и той же формулой, да и сам характер использования формул не у всех одинаковый. В том, что слышит мальчик, нет никакой строгости и неизменности» [Лорд, с. 45].

*Второй этап* Лорд называет процессом «подражания и усвоения путем слушания и долгих самостоятельных упражнений» [Там же: 36]. Начинающий сказитель формирует репертуар и исполняет первые песни перед небольшой непривередливой аудиторией: «Слушание, таким образом, становится активным и как бы само оказывается первой репетицией новой песни» [Там же: 88].

*Третий этап* знаменует расширение певческого репертуара и рост мастерства: «Обогащая свой репертуар новыми песнями, сказитель одновременно работает над совершенствованием тех песен, которые он уже знает, так как теперь он может уже предстать перед аудиторией, готовой слушать его, хотя бы и с некоторой долей снисходительности из-за его молодости» [Там же: 38]. Молодой сказитель уже самостоятельно может исполнить целую песню без чьей либо-помощи.

Опираясь на схему А. Б. Лорда, мы посмотрим, как развиваются певческие навыки у начинающих певцов в севернорусских деревнях. Мы рассмотрим несколько возрастов обучения мастерству: детство, подростковый возраст, холостая молодежь и взрослые исполнители.

*1. Детство*

Пение до сих пор является неотъемлемой частью жизни любого человека с раннего детства. Впервые с песней ребенок чаще всего встречается, когда ему поют колыбельные песни. Исполнение колыбельной подразумевает особую интонацию, эмоции, передаваемые ребёнку и проговариваемые теми, кто поёт колыбельную. С. О. Куприянова в статье «Практика убаюкивания в современной городской культуре: материнский фольклор и потребности ребенка» отмечает, что «потребности детей в первую очередь связаны с ритмикой и мелодикой исполняемого произведения» [Куприянова, c. 98]. Таким образом, в раннем детстве происходит усвоение простейших музыкальных и словесных элементов музыкального канона данной местности. Мы можем говорить о том, что посвящение в песенный канон проходят все: усваивается интонация, мелодика, слова песен.

Взрослея в деревне, ребёнок постепенно включается в сообщество, которое организовано по четким поло-возрастным стратам. До 7-8 лет мальчики и девочки по большей части воспитывались вместе. Тем не менее, Т. А. Бернштам в работе «Русская народная культура Поморья в XIX-начале XX в.» указывает, что детский досуг различался, так как девочки больше времени проводили с бабушками и матерями, а мальчики — с отцами и дедами: «Девочки играли в игры, имитирующие реальные события, — свадьбу, вечеринки, семейную жизнь и т. п.; мальчики проводили время на море (реке)» [Бернштам, с. 108]. Так, в зависимости от родственников, с которыми проводили дети проводили большую часть времени, формировалось понимание о песенной норме/каноне.

Одна из форм совместного пения — это пение матерей и детей. Л. Е. Розова в статье «Традиционная вечера как форма социализации детей и подростков» описывает форму деревенского досуга «вечеры» на Русском Севере. Она ссылается на рассказ одной из информанток о том, что, будучи ребёнком, она вместе с матерью ходила на женские беседы, где присутствовали другие дети [Розова, с. 107].

Дети усваивают доступные им формулы, слушая старших, формируют свой репертуар. Когда усвоено достаточно формул и музыкальных образцов, песня начинает выходить за пределы семьи в коллектив ровесников. О. И. Капица выделяет три группы песен из детского репертуара, помимо обрядовых закличек, святочных колядок, припевок:

1. заимствование песни у взрослых и переработка в соответствии с эстетическими интересами,
2. отрывки песен взрослых,
3. перешедшие к детям целиком без изменения песни взрослых [Капица, с. 85].

Чем чаще поют взрослые и чем разнообразнее их репертуар, тем больше формул усваивают дети. Н. П. Колпакова в полевом дневнике «Ветер с севера» замечает, что на Мезени существовали семейные ансамбли, сохранявшие песенную традицию: «На Мезени мы не раз наблюдали целые семейные гнезда, где хорошая крепкая старинная песня, как предмет художественной духовной культуры, сознательно хранилась и передавалась из поколения в поколение» [Колпакова, с. 49].

Таким образом, азы песенного канона закладываются в детстве. Колыбельные песни исполняются старшими родственниками практически для всех детей: так каждому открывается доступ к основным элементам песенного канона. Далее дети слушают пение взрослых на взрослых посиделках в избе, во время праздников. Так детский репертуар пополняется отрывками и переделками песен взрослых, дети бессознательно усваивают их формулы, а также совершают первые опыты импровизации. В детстве дети поют в присутствии родственников или среди ровесников: песня постепенно выходит из приватного пространства в публичное.

*2. Подростковый возраст*

Судя по этнографическим описаниям, в 8—9 лет мальчики и девочки начинают осваивать гендерные роли. Т. А. Бернштам, описывая Поморье, указывает, что мальчиков в этом возрасте брали на рыболовные промыслы в качестве зуев, юнг, прибрежных ловцов, они начинали водить свою компанию с участниками промыслов [Бернштам, с. 108]. Мальчики становились учениками мастеров, входя таким образом в профессиональные артели: «В мурманском промысле участвовали все возрастные категории мужчин, поэтому здесь вырабатывались разнообразные формы мужского поведения и культуры общения: устраивались общественные испытания для зуев (мальчиков — подсобных рабочих), состязания и игры молодежи и взрослых, слушание рассказов бывалых промышленников, сказочников, сказителей, совместное пение песен» [Там же: 78]. Что именно слышали зуи и юнги в артели сказать сложно. Мужское хоровое пение собиратели на севере записывали очень редко, так как в основном песни исполнялись во время промысловых работ, участие в которых не было доступно фольклористам. Кроме того, собиратели в начале ХХ века характеризовали мужской репертуар, давая ему этическую оценку: «Шляются по улицамъ, обнявшись, поютъ непристойныя пѣсни подъ аккомпаниментъ “тальянки” и грубо ругаются» [Цейтлин, с. 9]. Однако кое-что об исполнителях-мужчинах нам известно, о чем мы скажем ниже.

Девочки в этом возрасте часто нанимались в няньки к соседям или даже в соседние деревни. Так они приобщалась к традиционной песенной культуре других семей. Т. А. Бернштам указывает, что к 15 годам девочки с хорошим голосом принимали участие во взрослом хоре: «Бывало, что девочка принимала участие во взрослом певческом коллективе, особенно если в семье были *хорошие песенницы*, с которыми она ходила по свадьбам и на похороны. Одна жительница Терского берега говорила: “Мать песню ноет — мне будто черт в ухо пишет! Сказку расскажут — через 2 часа все перескажу”. На Онежском берегу хорошо поющих девочек песенницы па свадьбах проталкивали вперед: “*Голосок тонкой*, иди пой впереди”» [Там же: 110]. Так, пение в этот период жизни для одаренных девочек в Поморье становилось одним из средств заработка наряду с наемом на работу.

Женское совместное пение публично, оно сопровождало важные ритуалы — похороны и свадьбы. Девочки со взрослыми женщинами — матерями, тетями и бабушками — поют во время обряда. Здесь прослеживаются вертикальные отношения: старшие женщины оценивают пение девочек и самых голосистых проталкивают вперёд.

Таким образом, обрядовые песни девочки усваивали от взрослых. Пение на свадьбах и похоронах оплачивалось ссылки и сноски или убираем. Голосистых девочек замечали при совместном пении, одобряли, давали возможность выйти вперед. получали возможность самостоятельного заработка, а также учились петь сложные длинные песни. Существовали и гендерные ограничения на лексическую и тематическую стороны репертуара: девочек оберегали от обсценной лексики, похабных песен и частушек. Кроме того, дети продолжали проводить время в компании сверстников.

Известная прекрасное описание досуга компании девочек в северно-русской деревне начала ХХ века. И. М. Левина в статье «Кукольные игры в свадьбу и метище» описывает игры девочек с 10 до 14 лет, которые она наблюдала во время Пинежско-Мезенской экспедиции в 1920-е гг. Свадьба и метище (летние гуляния во время съезжих праздников) «являлись самыми яркими и богато обставленными обрядами пинежской деревни, естественно давали богатую пищу фантазии детей, свидетельниц игры взрослых» [Левина, с. 203]. Исследовательница включилась в детский коллектив, чтобы наблюдать за перформансом. Девочки поначалу ее стеснялись, но вскоре стали сами звать собирателя на свои игры [Там же: 205].

Согласно описаниям И. М. Левиной, в играх участвовало до 8 человек. Каждая девочка приносила несколько своих мужских и женских кукол. Самой старшей из них была четырнадцатилетняя Аля. Она была авторитетом среди девочек и активно общалась с собирательницей, рассказывая о сюжете, действующих лицах в каждой игре. Аля всегда исполняла партии невесты и пела все причитания, она могла играть чужими куклами, при этом никто не возмущался: «Среди подружек в игре Аля пользовалась несомненным авторитетом: её слушались, молча повиновались тому, что она выбирала роли наиболее выигрышные и интересные и распределяла роли среди кукол» [Там же, с. 227]. Цвет наряда куклы, следование друг за другом эпизодов игры, песни — всё это девочки обсуждали, и командовала этим обсуждением Аля, ей не перечили. Чем крупнее роль в игре, тем больше ответственности на её исполнителе. Аля, таким образом, была в ответе за ход целой игры. Аля лучше всех знала каждый этап игры в метище и свадьбу. Она рассказывала собирательнице, кто поёт песни на свадьбе и как должны выглядеть куклы-исполнительницы. Девочка очень наблюдательна и инициативна, для неё важно, чтобы игра как можно точно отражала метище или свадьбу. Её внимательность служит примером для младших девок.

Аля находится ближе всех к возрасту невесты, и это было одним из факторов её главенства в игре. Нужно сказать, что за игрой наблюдали старшие сёстры девочек 16—18 лет. Эти девушки подтягивали некоторые партии в хоре, но запевалой была Аля [Там же: 227].

Самая младшая девочка 11 лет практически не знала сюжет игры, она просто подражала Але и другим старшим девочкам и училась у них [Там же: 227]. Можно сказать, что она была новичком в играх в метище и свадьбу, она только входила в компанию девочек, готовящихся к статусу девок на выданье. Здесь же она выучивала песни и подтягивала за другими.

Игра имеет серьёзное значение для девочек, они ко всему относятся с трепетом и вниманием. Компания девочек складывались по локальному принципу, а также по близости возрастов. Песни девочек-подростков звучали просто, но более организованно, нежели песни, которые пели маленькие дети. Важную роль в осознании не только песенного репертуара, но и собственных способностей играло пение как вид заработка. К возрасту физиологического взросления девочки имели представление о календарном репертуаре, усваивали обрядовые песни.

Таким образом, мы можем разделить несколько ситуаций совместного пения подростков и взрослых:

* совместная работа (для мальчиков это промыслы в мужской компании, для девочек — в женской);
* сопровождение взрослых во время календарных и переходных обрядов (свадьба, похороны, метище);
* игра,
* взаимодействие с собирателем.

Взаимодействие с собирателем представляет собой новый тип ситуации, который ранее не описывался подробно. Собиратель выступает как организатор пения детей и как наблюдатель.

Во время игр дети оказываются в компании ровесников, и тогда, как мы видели по описанию Левиной, авторитет зарабатывает та из игроков, которая лучше всех знает ход обряда, обрядовые роли, репертуар (то есть обладает хорошей памятью и наблюдательностью), которая была инициативна и «голосиста», чтобы стать запевалой. В компании со старшими на праздниках и во время обрядов детям давали возможность подпеть, замечали и поддерживали тех, кто обладал хорошим голосом. Таким образом, репутация запевалы складывается и в горизонтальной среде ровесников, и в вертикальной иерархии со старшими. Девичье и мальчиковое пение становится разделённым. Разные ситуации исполнения влияют на репертуар. Через игру и взаимодействие девочки осваивали календарные обрядовые песни, свадебные лирические песни и причитания. Тех девочек, кто обладает хорошим голосом, начинают называть песенницами, старшие определяют тембр голоса, особенно ценятся обладательницы «тонкого» голоса — высокого звонкого голоса.

*3. Сближение молодёжи*

Усвоившая основы гендерных ролей молодежь годам к 16-18 опять встречается на общих площадках взаимодействия — вечерках, гуляниях. Парни и девки перед женитьбой/замужеством имели куда большее разнообразие досуга, чем другие члены семьи. Как указывает Т. А. Бернштам, в семье девушка на выданье была более свободна, чем другие дети: «В семье девушка-невеста получала известные преимущества перед своими сестрами (если они еще не вошли в этот возраст, тем более если она была старшей), в первую очередь — в свободе поведения и нарядах» [Бернштам, с. 112].

Становясь свободнее, девушка могла исполнять песни в девичьем коллективе отдельно от родителей, при этом все знали и поддерживали это стремление к самостоятельному пению но при сохранявшемся запрете на обсценную лексику и «непристойные» песни. Корреспондент Тенишевского бюро по Вологодской губернии сообщает о разном отношении к поведению девок и парней: «…соседи в разговорах при них [девках] стесняются произносить соблазнительных неприличных речей и слов. Парням же в этом отношении почти никакого значения не даётся, как со стороны родителей, так и со стороны соседей, и они, идя иногда улицей, без стеснения поют самые мерзкие песни и ругаются постоянно скверно-матерными словами, к чему вообще крестьянство относится совсем равнодушно, и пожилые мужчины не стесняются говорить при них самые соблазнительные речи и слова и проч» [Русские крестьяне, V, Ч.2, с. 307].

Как мы видим, девушки и парни проводят досуг в своих компаниях с отличающимися конвенциями поведения, но случаются и совместные посиделки/гуляния. Рассмотрим несколько ситуаций совместного пения молодяшки.

Бесёда

Бесёдой на Русском Севере называлось «молодёжное гуляние в закрытом помещении — избе» во время осенне-зимнего цикла праздников в Заонежье от Николина дня (6 декабря по ст. ст.) до масленичной недели [Калашникова, с. 19]. Избу арендуют девушки вскладчину, во время мероприятия хозяева не присутствуют. В Поморье платой за аренду изды для святочных, никольских и масленичных бесёд могут быть деньги, дрова, горсть для лучины, хлеб, также девки могли мыть пол в избе хозяйки [Куликовский, с. 108].

Бесёды делятся на прядильные и игримые — с работой и без работы. Пряжей девушки занимались с детства и приходили в избу со своими прялками. В избе исполнение некоторых песен сопровождало движение, пляски, которые были сложно организованы: «во время пропевания песен девушки покидали определенные традицией места (лавки у заднем углу) и вставали в "круг", "шестёрку", "утушку" в центре избы» [Калашникова, с. 109].

На бесёды с работой девушки собирались без парней, вместе девки и парни проводили время на «игримых» вечеринках без работы. На первых девушки исполняли песни за прядением приданого, на вторых же песни сопровождали общее веселье. Как отмечает Р. Б. Калашникова, «следует различать два явления, опосредованно взаимосвязанные между собой: с одной стороны, обучение свадебному обряду в игре, с другой, — воспроизведение свадебной традиции (свадебных ситуаций, отношений, представлений) в игре» [Там же: 73]. Обычно к началу игримой бесёды собирается много наблюдателей из деревни, но позже все расходятся по своим домам, оставляя веселиться парней и девок.

Прядение выступает медиатором, под предлогом которого девка выходит из-под родительского контроля. Р. Б. Калашникова указывает, что бесёда имела обрядовое значение, в бесёдных песнях, исполняемых совместно парнями и девушками, выражается идея сведения молодых друг с другом Там же: 97]. Бесёда — девичье мероприятие, где парни были гостями. Девушки принимали их, затевали игры. Любопытно описание припевания парня девке на игримых бесёдах, когда девки брали деньги с парней за исполнение персонализированных песен. Заработанное шло на откуп избы, угощение, керосин и прочие расходы. При этом происходит выбор запевалы, к голосу которой сегодня можно «пристать» другим певицам:

*«— Давай, начинай.*

*— Да у меня сегодня чего то голосу нет; ты, Федорша, начни...*

*— Я не могу, — отвечает Федорша, — ко мне скоро не пристанешь.*

*— Ну, ладно, так и быть, начну, только вы подсобляйте, а ты, Петруша, приготовляй денежки... кха... кха...*

*Полилась песня, в которой он величаетъ ее “голубкой”, он является голубем; “началъ голубь голубку кричать…”, “сизой-сизоверчатую”, “все ведь он тешит Глафиру свою, все увещевает Михайловну”, “чтобы не тужно жила, чтобы не плакала” и т. д.*

*— Кха, кха, кха... закашлялась Анна.*

*— Надо с лавки встать, да поклон отдать, — говорить Марша.*

*— Спасибо, девушки, за песню — ответствует Петруша.*

*Лезет в карман за кошельком и подает девушкам двугривенный, который моментально скрывается в стол»* (Брискин, с. 361).

Девушки устраивали перформанс для конкретных адресатов, за что получали вознаграждение. Хоровое припевание требовало выбора запевалы, к которой «приставали», «подсобляя» другие исполнительницы. Запевала должны быть «в голосе», знать песни, уметь встраивать в ритмику личные имена адресатов (т.е. импровизировать).

Хоровое исполнение песен девками и парнями имело особое значение: «Процесс пения обычно экзальтирует певцов. Пение — своеобразный самогипноз, особенно пение хоровое. Остановить хор почти невозможно, это катящаяся лавина, абсолютно вне власти завороженных ее движением исполнителей» [Гиппиус, с. 155]. Хоровое пение имело на бесёде обрядовое значение, все участники были в него вовлечены, но особую роль играла запевала. В контексте девичьей беседы, где девушки играли роль хозяек, и особенно исполнения припевок ведущую роль играла девушка-запевала — в голосе, знающая репертуар, умеющая импровизировать и управлять «катящейся лавиной» хорового пения.

Гуляние

На весенне-летний период приходятся гуляния на улице. Молодёжь выходила из замкнутого пространства в открытое. Отдельные компании собирались вместе на улицах деревни и гуляли, играли, пели песни. В этнографических описаниях есть немало материалов по летним гуляниям молодежи.

Т. А. Бернштам, рассматривая быт и культуру Поморья, описывает катание молодёжи на качелях. Они устраивались вскладчину: «Качели устраивались па улице или в закрытом помещении — в сарае, дворе, гумне; молодежь откупала помещение: девушки вносили деньги или давали хозяевам но 1 фунту масла со всех и по 1 яйцу (или пирогу) с каждой, а парии платили гармонисту» [Бернштам, с. 117]. На качели нарядными приходили парни и девки, во время катания девки запевали протяжные песни, в это время парни на них смотрели. Пение девушек было перформансом, за которым наблюдали парни.

В районах Русского Севера в летнее время проходили большие съезжие праздники, например, «метище» в Пинежском районе. Е. Э. Кнатц в статье «“Метище” — праздничное гуляние в Пинежском районе» описывает летние увеселения молодёжи. Девушки и парни съезжались с разных волостей и деревень, оставались у родственников и друзей. Девушки серьёзно подходили к празднованию: на все три дня метища они берут с собой большое количество сарафанов, меняют их. Девкам помогают одеваться старшие женщины [Кнатц, с. 190]. За метищем наблюдают все в деревне: от детей и до старух. Это зрелище было организовано следующим образом: наряжали исполнителей родственники (покупали, шили праздничные костюмы, одевали перед выходом), исполнители выходили на открытое пространство, где за их «выступлением» наблюдала большая аудитория.

Самым масштабным было так называемое «большое метище» в основной день празднования, куда девушки надевали свои самые красивые наряды. В конце 20-х гг. ХХ века в послереволюционной деревне Е. Э. Кнатц застала ситуацию, в которой на празднике девушки делились на «повязочниц» и «кокушниц». Первые повязывали на голову вышитые бисером или жемчугом парчевые повязки, на руках девушки держат шаль. Вторые на голову надевают шаль, или «шалюшку», на шею некоторые надевают вышитую бисером ленту. Повязочницы следовали старинному канону костюма, а кокушницы в косынках — более современному.

Роли повязочниц и кокушниц в играх различались: при «хождении» на большом метище только после повязочниц в пары выстраиваются кокушницы, и первые начинали движение хоровода, запевая старинные протяжные песни [Там же: 198]. Далее девушки останавливаются друг к другу, поворачиваются друг к другу спинами и ждут, когда парни выбирают себе пару. Как пишет Е. Э. Кнатц, чаще всего парни выбирали кокушниц, так как парни, часто выезжающие в город, более следовали «струю новой жизни» и считали, что повязочницы воплощали «буржуазные элементы деревни» [Там же: 198]. Кроме того, старинный наряд повязочницы крайне стеснял движения певиц, из-за чего было неудобно участвовать в играх.

Старый мужской костюм не сохранился, так как парни выходили на метище в современных городских нарядах. Во время гуляний с девками они пели новые песни: городские, фабричные, частушки. В отношении повязочниц парни применяли особые меры: «Парни на праздниках “мурыжат” повязочниц… На “Большом метище”, когда наступает момент парням приглашать девушек гулять тройками вдоль деревни, они, заранее сговорившись, приглашают в первую очередь кокушниц, отсавляя повязочниц стоять в шеренге, ожидая очереди быть выбранной» [Там же: 199].

В разделении девичьего хоровода на повязочниц и кокушниц проявлялся конфликт старой и новой деревни. Парни не следуют привычным стандартам выбора девушек в хороводе по пышности костюма, материальному положению, знатности рода (девушки из старых родов возглавляют шествие), и красоте голоса (в самом начале идут запевалы). Усвоившие новые правила жизни в городе молодые люди отдают предпочтение кокушницам: более бедным, но умеющим приспосабливаться к новым условиям жизни, активным и инициативным в играх. Парни обогащали традиционный репертуар новыми песнями, и готовность девушки сменить репертуар на частушки была важнее, нежели знатность и богатство девушки. Метище на Пинежье в начале ХХ века — традиционный фольклорный перформанс для демонстрации певческих навыков, организаторских способностей, лидерских качеств менял свои конвенции. На пинежском метище, описанном во время экспедиции 1928 г., наблюдался конфликт старины и новизны. Е. Э. Кнатц отмечала, что костюмы повязочниц уже практически никто не надевает, они становятся реликвиями [Там же: 200].

Пение — важный элемент молодёжных посиделок в избе и летних уличных гуляний. Во время уличных гуляний начала ХХ века репертуары парней и девушек расходились по своим установкам: парни следовали моде, пели городской репертуар и частушки, кокушницы подхватывали модные тенденции, повязочницы исполняли традиционный репертуар и вели себя, как того требовал обычай — возглавляли хоровод, пели старинные протяжные песни, старались продемонстрировать именно в них свои песенные таланты, и ждали должной оценки со стороны женихов и старших жителей деревни.

*4. Женские посиделки, застолья*

После замужества молодые женщины практически не участвовали в играх молодёжи. Они ходили на посиделки молодых женщин, которые проходили отдельно от мужчин, хотя до рождения первенца молодки могли участвовать в хороводах. Молодые мужчины после женитьбы большую часть времени проводят на промыслах.

Мы можем наблюдать несколько ситуаций совместного крестьянского пения после брака: женские посиделки, застолья-гостьбы, совместные работы (сенокос, жатва). С началом активного изучения фольклора Русского Севера с конца XIX века, появилась ситуация пения, которую организовывает собиратель для записи фольклора, но чаще всего собиратели приглашали уже сложившиеся семейные или дружеские группы.

Женские посиделки и застолья происходили в избах. Практика пения приобретала приватный характер, мужской и женский досуг снова делился по гендерному признаку. Н. П. Колпакова в дневнике «Ветер с Севера» описывает посиделку молодок, где женщины занимались работой:

— Приходи завтра, у нас много женок соберется, — зовет меня румяная молодка, Федора Гольчикова.

— А что вы будете делать?

Молодка смеется.

— Да уж знай, приходи!

Я прихожу.

Издали, за несколько домов слышу я заглушенное пение. Оно несомненно, исходит из Федориного дома. Но дверь заперта, окна так же. Где же хозяйка?

Я обхожу кругом громадную избу и попадаю прямо к раскрытым воротам большой повети. Веселые голоса приветствуют меня хором.

— Приходи, приходи!

— Небось, долго искала?

— А мы и запели, штоб те знак подать.

<…>

— Что это вы делаете?

— А вишь — веники вяжем, — отвечают женки, собирая пахучие пучки.

— Видеть-то вижу, да зачем же так много сразу?

— На весь год. У нас и завсегды так. Вот как березняк станет в полном соку, так мы его и ломаем. Идем гурьбой, наломим и принесем. Сейдень к Федоры, завтра к Марфы. Вместе-то прытце работа идет. А веников этих нам до будущей весны хватит [Колпакова, с. 23].

Женщины специально приглашают собирателя на свою посиделку, пение в этой ситуации было организовано для Н. П. Колпаковой. Они заняты изготовлением важнейшей в быту вещи — веника. Женщины поют в закрытом помещении, на этой посиделке из посторонних присутствует только Н. П. Колпакова. Молодки, зная интерес ровесницы-собирательницы, пригласили её, незамужнюю,на посиделку замужних женщин.

Другую ситуацию описывает Н. П. Колпакова во время экспедиции Государственного института истории искусств в Замежье (Ленинградская область). Фольклористы жили в здании школы, куда приглашали местных жителей для записи песен. «Песенная культура совершенно поглощает в Замежьи сказочную и былинную. “Сказывать” замежцы не хотят. Зато от фонографа их не оторвать никакими силами. И не только потому, что диковинная труба привлекает их своей необычайностью. Нет, они и без трубы поют, буквально не закрывая рта. Насыщенность замежцев песнями выясняется в первый же вечер» [Там же: 149]. Общество собирателей было новым для крестьян, как и ситуация пения, которую организовывали учёные.

Н. П. Колпакова в своём полевом дневнике отмечала ярких исполнительниц, которые отличались особой силой голоса и организаторскими способностями. Такой певицей была Устинья Анкудиновна Поздеева (62 года) из Замежья — весёлая женщина, которая активно исполняла разные песни для собирателей. Исследователям посоветовал зайти к ней её сын после того, как они записали крестьян в школе. По дороге за собирателями пошли и другие деревенские жители. Устинья Анкудиновна приветливо встречает всех гостей у себя дома:

«— Ну, как вам наше Замежье глянулось? — начинает Устинья Анкудиновна, садясь против нас на лавку.

— Хорошо, Устинья Анкудиновна. Народ у вас хороший: не дикий, приветливый...

— Приве-етной? Вот беда! Цего ж им — облаять вас, што ли? — удивляется хозяйка. Все хохочут.

— Не облаять, а бывает, что не сразу поймут, зачем мы приехали, не идут нам навстречу, не хотят помочь...

— Зацем нейти? Я вот обряжалась, в трубу-то и не поспела, дык я вам и дома спою.

И совершенно неожиданно Устинья Анкудиновна затягивает басом:

“Ай, да как вецор-то ли, вецор наш доброй молодец ён да загулялысе,

Ен со душицой со красной девицей ён да застоялысе...”

Толпа, не сговаривается, дружным хором — с печки, с полатей, — подхватывает. Лица становятся серьезные, сосредоточенные. Поют истово, старательно. Песня гремит и вырывается в далекие вечерние поля» [Там же: 150].

В избе у женщины находились в основном бабы и девки, ситуация пения не привязана к определённому обряду. Устинья Анкудиновна благодаря силе своего голоса смогла собрать голоса всех крестьян воедино и увлечь их пением.

Часто коллеги Н. П. Колпаковой приглашали крестьян к себе для записи песен. Люди пели очень долго, были увлечены своим занятием: «Мы записываем с 7 до 12. Потом днем с часу до шести. Потом вечером с 7 до 12. На сто десятой песне карандаш вываливается у меня из рук. Женя красный, вспотевший, едва успевает менять валики. Машина — и та хрипит и спотыкается... Мы больше не в состоянии. А певицам хоть бы что. Вот вместо Марфы Федоровны садится запевать Василиста Тарасовна, а после нее — Лукерья Андроновна. После жонок — Настя или Катюша — звонкие запевалы девичьего хора. Им все это знакомо и привычно: будничный быт. А мы изнемогаем <…> Расходятся — и опять поют какую-то новую, незнакомую, сто двадцать девятую... Просто хоть в отчаянье приходи. Песни лезут вокруг, как трава из земли: массово, сочно, неисчерпаемо... Ни рук, ни нервов не хватает, чтобы охватить целиком это переливающееся богатство» [Там же: 150]. Сначала садятся петь замужние женщины, затем — девки. Бабы, девушки и молодки распределились так по половозрастным статусам. Пение не ограничивается определённым пространством, оно сопровождает человека во время отдыха и во время работы. Пение не зависит от работы фонографа или от того, сколько его готовы слушать исследователи. Крестьяне погружаются в пение полностью.

Компаньюши, гостьбы

Большим коллективом крестьяне обычно пели на застольях по случаю разных праздников. Корреспондент Тенишевского бюро по Яремскому уезд Вологодской губернии описывал празднование именин, где подвыпившие крестьяне исполняли песни за столом: «Хозяйка, угощавшая пивом, попросила гостей спеть чего-нибудь для общего веселья. Предложение было с радостью принято всеми. Начались споры, какую песню спеть, тому не нравилась одна, другому — другая. Но одна женщина, замужняя дочь именинника, не ожидая конца споров о любимой песне, начала петь сперва одна, затем к ней примкнули спорившие мужчины и женщины…» [Русские крестьяне, V, Ч.4, с. 571].

В статье «“Во пиру ли я была да во компаньюше”: внесемейная организация социума» на материале экспедиций в Мезенский и Лешуконский р-ны Архангельской обл. 2007—2009 гг. выделяет несколько типов собраний деревенских жителей в свободное время.

*Компании по интересам*, в которых «объединение поддерживается не ситуацией, а главным образом инициативой самих членов компании (или же сохраняется за счет каких-то качеств членов компании» [Матвиевская, с. 114]. Они могут характеризоваться по количеству участников, территориальной принадлежности, общей деятельности и статусу участников. Такого типа собрание — вдовьи посиделки, на которых женщины собирались с шерстью и пряли.

*Компании-гостьбы* — «компании, возникающие в какой-то определенной ситуации» [Там же: 115]. Люди собираются вместе, чтобы отпраздновать какое-либо событие. «Компания-гостьба отличается от остальных еще и тем, что выполняет организующую функцию не только по отношению к людям, не входящим в семью, но важным для нее (соседи, друзья-знакомые, начальство), но и по отношению к самой семье (приезжают и родственники-свойственники)» [Там же: 116].

*Компании-беседы* — подтип компании-гостьбы, причины собраний — совместное празднование, но состав участников динамичен, потому что на таких встречах присутствовала молодёжь. Такие празднования наследуют традицию вечеринок/бесёд молодяжки: «…компании-беседы подразумевают площадку для выстраивания матримониальных отношений» [Там же: 116].

Внимание стоит обратить на компании-шайки, так как собрание предполагает совместную деятельность. В полевом отчёте «“О молодых вдовушках” и “духовной силе солдатских вдов”: солдатские вдовы по рассказам деревенских жителей и в официальной версии» А. С. Семёнова описывает совместное проведение досуга вдов. Деревенские жители указывают, что вдовы собирались в домах культуры и пели. Это были приватные собрания, но во время праздников женщины приглашали на посиделку всю деревню [Семёнова]. Вдовьи собрания были наиболее популярны после Второй мировой войны, когда мужчин в деревне почти не осталось. В компаниях по интересам женщины социализировались, проводя время, исполняя разные любимые песни.

*5. Мужское пение*

Певцов-мужчин описывали мало. В основном собиратели интересовались сказителями, исполнителями былин, но не традиционных песен. Во время фольклорно-антропологической экспедиции СПбГУ в с. Лешуконское Архангельской области в 2010 году Д А. Семенова, Л. В. Голубева, Ю. Ю. Мариничева, Е. А. Беляева познакомились с Василием Изосимовичем Алимовым. Он уроженец Чуласы, родился в 1957 году, рано потерял родителей, воспитывался бабушкой по матери, которая учила его вести хозяйство Бабушка по отцу, Окулина Ивановна, знала старины и песни, Василий многое у нее перенял. Василий Изосимович известен в Лешуконском и за его пределами как знаток песен, он с молодости участвовал в Лешуконском любительском народном хоре, и в момент знакомства с ним был запевалой[[17]](#footnote-17).

Материалы Фольклорного архива СПбГУ свидетельствуют, что мужчины часто присутствуют на общих застольях, поют в компании с женщинами, некоторые мужчины были известными запевалами в советское время. Во время фольклорно-антропологической экспедиции СПбГУ в д. Калино Мезенского района в 2008 году И.С. Веселовой и Л.В. Голубевой удалось пообщаться с Вениамином Никитичем Окуловым, бывшим запевалой сафоновского хора, уроженцем деревни Сафоново Мезенского района[[18]](#footnote-18).

Мужская практика совместного пения представляет собой отдельную большую тему, которая не укладывается в рамки данного исследования.

Таким образом, в освоении вернакулярной практики пения мы выделили 4 этапа:

* детство: пение колыбельных для детей, совместное с детьми пение родителей на бесёдах, отдельное исполнение детьми песен взрослых (подражание);
* подростковый: разделение досуга мальчиков и девочек; первые проводили время на промыслах с мужчинами, вторые — с женщинами;
* сближение незамужней/неженатой молодёжи: объединения девок и парней на зимних бесёдах и летних гуляниях
* пение старших: приватное женское пение на посиделках, в компаниях-шайках и совместное пение в компаниях-гостьбах.

Азы песенного канона закладываются в детстве. Колыбельные песни исполняются старшими родственниками практически для всех детей: так каждому открывается доступ к основным элементам песенного канона. Далее дети слушают пение взрослых на взрослых посиделках в избе, во время праздников. Так детский репертуар пополняется отрывками и переделками песен взрослых, дети бессознательно усваивают их формулы, а также совершают первые опыты импровизации. В детстве дети поют в присутствии родственников или среди ровесников: песня постепенно выходит из приватного пространства в публичное.

Репутация запевалы складывается в подростковом возрасте и в горизонтальной среде ровесников, и в вертикальной иерархии со старшими. Девичье и мальчиковое пение становится разделённым. Разные ситуации исполнения влияют на репертуар. Через игру и взаимодействие девочки осваивали календарные обрядовые песни, свадебные лирические песни и причитания. Тех девочек, кто обладает хорошим голосом, начинают называть песенницами, старшие определяют тембр голоса, особенно ценятся обладательницы «тонкого» голоса — высокого звонкого голоса.

Метища служат для девушек на выданье показательным выступлением, где они демонстрируют наблюдательность, знание репертуара, инициативность, певческий талант. Во время уличных гуляний начала ХХ века репертуары парней и девушек расходились по своим установкам: парни следовали моде, пели городской репертуар и частушки, кокушницы подхватывали модные тенденции, повязочницы исполняли традиционный репертуар и вели себя, как того требовал обычай — возглавляли хоровод, запевали старинные протяжные песни, старались продемонстрировать именно в них свои песенные таланты, и ждали должной оценки со стороны женихов и старших жителей деревни.

Уже известные как запевалы, замужние женщины обретают доверие среди ровесников: песенницы обретают авторитет среди деревенских жителей. Коллектив рассчитывает на талант запевалы: «Ну, как сидят, например, застолье, и они: “Давай, Мария, запевай”. И всё, Мария запевает, а остальные подтягивают»[[19]](#footnote-19).

В следующей главе мы посмотрим на особенности горизонтальных и вертикальных отношений в рамках институции современного деревенского хора. Мы опишем официальные и приватные площадки пения и выполняемые в них функции запевалы.

# **ГЛАВА III. ЗАПЕВАЛА В СОВРЕМЕННОМ ДЕРЕВЕНСКОМ ХОРЕ: ВЕРНАКУЛЯРНЫЕ ПРИВЫЧКИ И ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ ИМПЕРАТИВЫ**

В данной главе мы посмотрим, как реализует себя запевала в рамках современного деревенского хора.

В предыдущей главе мы выяснили, как формируется репутация «запевалы» в вернакулярных практиках хорового пения в деревне. Среди характеристик способностей певцов встречаются слова и словосочетания «голосистый», «певунья», «тонкой голосок», «первый», «бойкий», «смелый». Обратимся к нескольким словарям, чтобы посмотреть значение лексемы «запевала».

1. Лексема «запевала» по словарям

В «Словаре живого великорусского языка» В. И. Даля запевать определяется как «…начинать петь. Запевать также *быть коноводом пенья*, держать *первый* голос, лад и меру; а в хоре русском, начинать одному. <…> Запевала, запевалка, запевуха, запевальщик м. запевальщица ж. *голосистый певчий или песенник, начинающий пенье*, продолжаемое хором*; голос, который водит пением, управляет им*. <…> Запевала затягивает, голоса пристают и вторят, подголоски подхватывают, один высокий заливается, другой выносит, заканчивает в одиночку. *Куда запевала, туда и подголоски. Что запевала затянет, то подголоски подхватывают. Без запевалы и песня не поется* [Даль, с. 578].

В «Большом академическом словаре русского языка» у этого слова два значения, одно из которых с пометами «переносное» и «разговорное»: «1. Певец, начинающий пение в хоре, исполняющий запев. *Петр Алексеич у нас запевала – и какой! вы извольте послушать. Тург. Затишье. Не успел он договорить, как запевала заиграла другую песню, и девки потянули друг дружку. Л. Толст. Казаки. В каждом взводе свой запевала и своя любимая песня. В. Дементьев, Янтарн. путь.* 2. Перен. Разг. Тот, кто первым начинает что-л.; инициатор. *В течение года, с приездом в Берлин двух новых воспитанников Московского университета образовался маленький товарищеский кружок. Душою кружка и запевалой был жизнерадостный Бомкин*. Сечен. Автобиогр. зап.» [Большой академический словарь русского языка, с. 262].

В. И. Даль в свою словарную статью помещает лексемы «песенник», «голосистый», «певчий», их описывают предикаты «первый», «начинает пение», «водит пением», «затягивает», «коновод пения». Запевала — важнейший элемент совместной практики пения. Субъект в этой структуре обозначает певца, обладающего выдающимся голосом, предикат — свойство этого таланта быть исключительным, собирать множество голосов воедино и вести их в одном направлении.

Большой академический словарь русского языка даёт словарную статью с двумя значениями, где первое — характеристики роли запевалы в ансамбле при пении, второе — качество личности в коллективе. Второе значение образовалось посредством метафорического переноса по сходству действия — по инициативности (запевать — начинать первым петь) среди других. Слово «запевала» вышло за рамки певческой практики в общеупотребительный дискурс и стало обозначать инициативного человека.

Следует также заметить, что лексема «запевала» освоена академическим музыкальным дискурсом. Такое определение даёт «Музыкальная энциклопедия»: «Запевала — певец-солист, исполняющий запев хор. песни. В нар. хоре — *ведущий* певец, обычно исполняющий более развитый вариант песни. Своим пением *З. увлекает всех участников хора и тем самым оказывает определяющее влияние на общую трактовку песни*. При отсутствии дирижёра З. в известной мере выполняет функции рук. хора» [Музыкальная энциклопедия, с. 417]. Предикат, описывающий запевалу в академической певческой практике — выполнение функции руководителя хора, то есть запевала может считаться актором академической музыкальной институции. «Запевала» как вернакулярный термин заимствован академической системой музыкального образования и стал элементом организованной практики пения.

Таким образом, толкования лексемы «запевала» перешло из спонтанных певческих хоровых практик в академический музыкальный дискурс и в переносном смысле — в общую лексику для обозначения инициативного человека, заводилы. Словари перечисляют несколько характеризующих запевалу предикатов: участвовать в коллективной практике пения, обладать музыкальным талантом, начинать первым петь (или любое иное дело), организовывать певческий коллектив. Условиями реализации запевалы являются наличие признанного другими таланта, сам признающий коллектив и инициативность.

2. Вожгорский народный хор: площадки, участники, отношения

За методологическую основу мы возьмём схему описания деревенских хоров, разработанную А. С. Семёновой и коллективом семинара по полевой фольклористике. Схема была использована в статье «Фольклорный хор на Мезени: поведенческие стратегии участниц» А.С. Семеновой и в полевом отчете Л. С. Кучмаренко «“Калинушка” и “Лейся, песня”: два хора в деревне Юрома». Схема предполагает рассмотрение взаимоотношения участниц деревенских хоров на разных площадках выступления/исполнения, через описание горизонтальных и вертикальных связей. В статье А. С. Семёновой «Фольклорный хор на Мезени: поведенческие стратегии участниц» описание хора строится по трём стратегиям поведения: личностным, исполнительским и текстовым.

Вслед за А. С. Семёновой мы будем понимать стратегии следующим образом:

* личностные — «поведенческие роли, реализуемые хористками: участие/неучастие во встречах хора, вступление в хор и выход из него и др. В структуре хора могут быть выделены следующие роли: руководитель, запевала, «эксперты», молодежь (молодой состав), балалаечник/гармонист»;
* исполнительские — «манипуляции с костюмами: их моделирование, приобретение, передача и др.»;
* текстовые — «выбор песен для конкретных случаев, сокращения текстов для выступлений, историю появления песен в репертуаре» [Семёнова, с. 121—124].

Мы рассмотрим поведенческие стратегии хористок в рамках конкретных ситуаций на разных площадках: официальных (репетиции, концерты) и неофициальных (чаепития, застолья, компании по интересам, взаимодействие с собирателем). Также мы определим, чем отличаются роли руководителя и запевалы в организации коллектива.

В качестве материала мы использовали аудио- и видеозаписи репетиций, концертов, расшифровки интервью с участницами Вожгорского фольклорного народного хора (Лешуконский район, Архангельская область): 11 аудио- и 5 видеозаписей. В основе анализа лежат, в частности, записи автора, сделанные в ходе фольклорно-антропологической экспедиции в июле 2021 года в д. Вожгора Лешуконского района Архангельской области (8 аудиозаписей, 5 видео).

В коллекции описаний деревенских хоров, хранящихся в Фольклорном Архиве СПбГУ есть небольшая заметка о Вожгорском хоре, составленная в 2012 г. Мы дополнили заметку данными за последние годы.

«Хор был организован в 1953 году местной женщиной 1932 года рождения. Она работала счетоводом и участвовала в праздниках колхозников, в ходе которых женщины пели песни. Решив организовать фольклорный хор, Тамара Тимофеевна Поташева ходила по домам и уговаривала собираться в клубе на репетиции. Среди участниц было много вдов. Они приходили с вязанием, пряжей, чепали шерсть. Через некоторое время коллектив стал выступать в Вожгоре. В 1956 году состоялся первый выездной концерт хора, и именно этот год принято считать датой учреждения хора. Сначала хор выступал в Вожгоре и соседних деревнях, затем стал ездить по району. Первая поездка была в с. Лешуконское на сороковую годовщину Победы. Затем последовали гастроли в Архангельск, Москву, Львов и др., участие в международном фестивале фольклора “Жемчужина Севера”, фестивале Дней славянской культуры и письменности (1990).

С 1991 года хором руководит Вера Анатольевна Грязнова, племянница Тамары Тимофеевны Поташевой. в 1991 году хору было присвоено звание «народный», в 2001 году хор стал лауреатом районного конкурса «Снежки-то белы» им. П. П. Масленниковой, в 2002 году — лауреатом премии им. А. Я. Колотиловой. В 2009 году хор участвовал в Российском православном фольклорном фестивале «Рождество Христов» в Санкт-Петербурге. В 2011 году был награжден почетной грамотой Министерства образования, науки и культуры Архангельской области.

В деятельности хора принимают участие женщины от 1940-х до 1970-х годов рождения. Самая младшая хористка 1971 года рождения. Иногда вместе с хором выступает гармонист, а в сценках играет Алексей Александрович Шестаков, заведующий хозяйственной частью клуба.

Хор выступал на государственные праздники, а также на Русскую зиму, Святину (съезжий праздник), день деревни».

В 2019 году Вожгорский хор подтвердил звание народного. В связи с пандемией с 2020 года репетиции и гастроли коллектива приостановлены. Лишь летом 2021 года хористки впервые вышли на сцену: они выступали в деревне на Ильин день.

В репертуар хора входят песни из местного традиционного репертуара и современные авторские песни о деревне, а также авторские частушки, составленные по случаю праздников 1 мая, 9 мая, Дня рождения хора[[20]](#footnote-20).

2.1. Площадки выступлений, совместного пения и встреч

Репетиции и концерты

Репетиционной площадкой Вожгорского фольклорного народного хора является актовый зал дома культуры. Каменный Дом культуры находится в самом центре деревни — напротив сельсовета и неподалёку от старого кладбища. В клуб можно попасть, обратившись к завхозу или директору дома культуры. Клуб двухэтажный, на первом концертный зал, две кружковые комнаты, в одной из них хранится посуда, предназначенная для чаепитий. Как говорят хористки, зал в вожгорском клубе является самым большим в районе. На втором этаже располагается деревенская библиотека. В актовом зале хранятся колонки, а также необходимая аппаратура для включения минусовок, микрофоны, провода.

Концерты хора в холодное время года проходят в актовом зале клуба, летом хористки выступают под открытым небом, на Ивановой горе. Репетиции хора проходят под руководством Веры Анатольевны Грязновой:

*Два раза в неделю собираемся. В среду обычно и в воскресенье. А идёшь всё равно день, час, час, пойдёшь не пойдёшь, всё равно уже день-то тратится, свои дела уже откладываются, откладываются, вот из-за этого*[[21]](#footnote-21).

Досуг в рамках культурной институции обретает официальный характер. К пению в хоре руководитель и остальные женщины относятся ответственно, не как к необременительному досугу или способу расслабиться, как к общественному делу.

Приватные площадки

Вне дома культуры и сцен смотров не все женщины соглашаются петь друг с другом. В приватном пространстве женщины могут петь как вдвоём, так и в коллективе. Некоторые не так тесно общаются между собой в повседневной жизни, далеко живут друг от друга и в связи с состоянием здоровья не ходят друг к другу в гости, поэтому не все поют вместе. Женщины собираются у кого-то дома по случаю дня рождения или какого-либо другого праздника и делают застолье с песнями. На таких застольях присутствуют не только хористки, но и другие гости.

Ранее мы говорили о крестьянских застольях по случаю праздников, где мужчины и женщины исполняли песни. Запевалу на таких застольях определяли все собравшиеся гости. Любовь Ивановна Карманова (1948 г.р., д. Смоленец), вспоминая о своей маме, рассказывает, что у неё был сильный голос, и она всегда начинала песню:

*<У вас мама, бабушка пели?>*

*Моя мама, она была как раз запевалой.*

*<Она вас учила?>*

*Ну, как-то само по себе, наверное.*

*<Вы смотрели, наверное, на неё, когда она пела?>*

*Я уже и не помню, я маленькая была, дак. Они всё: «Давай, Мария, запевай». Она запевает. Ну, как сидят, например, застолье, и они: «Давай, Мария, запевай». И всё, Мария запевает, а остальные подтягивают*[[22]](#footnote-22).

Такое застолье можно назвать компанией-гостьбой. Повод для встречи — празднование какого-либо события, собравшиеся люди — родственники из других городов и деревень, друзья, соседи. Делегирование инициативы начинать песню запевалой происходит со стороны поющего коллектива: «Давай, Мария, запевай».

В экспедиции 2021 года в одиночку пела создательница хора Тамара Тимофеевна Поташева (1932 г.р.). Вдвоём с подругами для нас спела нынешняя запевала хора Надежда Владимировна Баранник (1958 г.р.): в первый раз с Валентиной Валерьевной Бобрецовой, во второй — с Ульяной Викторовной Поташевой (1956 г.р.). Встречи происходили дома у Надежды Владимировны. Первый раз собиратели договаривались с Надеждой Владимировной о том, что она споёт нам песни, вторая ситуация получилась спонтанной, так как к Надежде Владимировне мы приходили, чтобы снять на видео плетение поясов. Мы не знали, что к ней в гости придёт Ульяна Викторовна. Во время совместного чаепития хористки решили спеть для нас.

Так, одна из ситуаций пения на приватных площадках — пение по просьбе собирателя, когда тот находится в гостях у информанта. Хористки отмечают, что им тяжело петь песни в одиночку, гораздо проще петь вдвоём или втроём.

Несценической площадкой для пения и застолий служит та комната дома культуры, где проводятся общие чаепития. Во время экспедиции 2021 года в д. Вожгора Лешуконского района мы попросили певиц спеть для нас на сцене. Первой нашей собеседницей среди певиц была запевала хора Надежда Владимировна Баранник, которая сообщила участницам хора о нашем желании собрать хор в доме культуры. Женщины пришли не полным составом (кто-то был в отъезде, болел и т.д.). Встреча проходила в клубе в формате чаепития в кабинете детского творчества. Кабинет оборудован не только столами для занятий, стены увешаны детскими рисунками и оригами, на полках стояли детские поделки: тканевые куклы, глиняные фигурки.

Заведующая клубом помогла нам с чайником и посудой, помогла расставить столы и закрыть занавески от солнца для записи. Мы принесли продукты, чай, сладости. Встреча была назначена на вечер, хористки были без костюмов: кто-то сразу после работы, кто-то после занятий с внуками. Одна из женщин принесла приготовленные ею «тяпушки»[[23]](#footnote-23). Сначала женщины исполнили для нас 17 песен из репертуара хора, а после собиратели вместе с женщинами пели любимые песни. Надежда Владимировна, главная запевала хора, во время встречи была координатором: она предлагала песню из репертуара хора, а также назначала запевал для каждой песни (ср. с ситуацией, когда в застольях запевалу просили начать петь песню сами певцы). После исполнения песен из репертуара мы сделали перерыв, а далее Надежда Владимировна спрашивала у каждого из собирателей, какая любимая песня. Вместе с хористками мы исполняли песни в неформальной обстановке и уже без записи на видео и диктофон. Надежда Владимировна — обладательница действительно выдающегося голоса, а еще она педагог по профессии и завуч в школе по должности, так что организовать студентов и своих коллег по хору у нее получалось очень ловко.

Бывшая запевала хора, Раиса Константиновна Кузьмина (1944 г.р., д. Усть-Кыма) в ходе личной беседы рассказывала, что одна из комнат в клубе служит для праздничных застолий:

*Ну, вот нынче-то они собирали, чё же, после-то 8 марта они, наверно, выступали, я была с ними, но не выступала, просто чай сидели пили. Ну, давай, запой, запой. Я говорю: «Девки, не могу я пока петь, не могу». Я же ещё этот, старший-то умер, только 3 года прошло. Но всё равно какую-то запела-то я, «Ромашку» запела <смеётся>*[[24]](#footnote-24).

Обычно после мероприятий, проводимых в деревне, все хористки остаются на застолье. Каждая несёт из своего дома шаньги, пироги, лепёшки, варенье. После официальной части происходит чаепитие в своем коллективе. Прежде всего женщины собираются, чтобы петь вместе — это их общий интерес. Такой тип досуга можно назвать компанией по интересам.

В предыдущей главе мы приводили три формы внесемейного досуга, которые рассматривает Л. Ф. Матвиевская в статье «“Во пиру ли я была да во компаньюше”: внесемейная организация социума» приводит фрагмент интервью, в котором такое объединение женщин называют шайкой:

*Да-да-да-да, только те ведь уж. У каждого своя шайка, тоже.*

*<То есть у вдов своя шайка, а у тех, кто при мужьях – своя?>*

*Да, у тех своя шайка, правильно. Вот так[[25]](#footnote-25)* [Цит. по: Матвиевская, 116].

Термин «компания-шайка» представляет собой оценочное суждение. такие собрания мы будем называть компанией по интересам. Они, как мы полагаем, наследуют традицию традиционных женских посиделок с пряжей, которые описывала Н. П. Колпакова в полевом дневнике «Ветер с севера»[[26]](#footnote-26). Мы считаем, что, институция деревенского хора, с одной стороны, является женской компанией по интересам, поло-возрастному статусу, общности деятельности.

Вожгорский хор собирается на регулярные репетиции два раза в неделю в определенное руководительницей время в доме культуры. Хотя все женщины любят петь, свою деятельность в хоре они воспринимают как общественно-значимую, ради которой они откладывают свои домашние дела. То есть это не просто досуг или хобби, но дело. При этом женщины общаются и в неформальной обстановке. Мы описали два типа неформальных собраний хористок: чаепитие с собирателем и застолье, празднование без собирателя. В первой ситуации главная запевала — Надежда Владимировна Баранник — просит хор запеть конкретную песню. Во второй же наоборот, хор просит голосистого человека запеть.

2.2. Личностные стратегии

В Вожгорском народном фольклорном хоре поют женщины от 50 до 78 лет. Среди хористок есть учителя, медсёстры, работники торговли, культурные менеджеры, пенсионеры. Ни у кого из женщин нет академического музыкального образования.

Создательница хора, запевала

Одна из самых ярких фигур хора — его создательница Тамара Тимофеевна Поташева (на данный момент она не поёт в хоре, уже несколько лет живёт у дочери). Она родилась в 1932 году в Вожгоре. В шестнадцать лет стала работать счетоводом, училась на курсах в Архангельске — проходила обязательную политучебу. Во время учёбы она участвовала в самодеятельности — пела в молодежном хоре, играла в спектаклях. Она рассказала, что в конце сбора урожая колхозники делали филу: полеводческие и животноводческие бригады устраивали совместную трапезу: ели оленину, колоба и шаньги и пели песни. В тех бригадах было много вдов. Тамара Тимофеевна пела с ними, начала у них перенимать песни. Так, усвоив опыт старших женщин и побывав с ними на совместной работе, Тамара Тимофеевна попробовала организовать такие же собрания для вожгорских вдов в 1953 году. Ей самой в это время был 21 год, и к компании вдов она не имела никакого отношения кроме желания петь. В 1956 году, после первого выездного концерта хор стал частью Вожгорского Дома культуры.

Тамара Тимофеевна стала полной сиротой в 12 лет, после замужества свекровь стала ей сродни матери. После смерти мужа со свекровью она прожила 15 лет.

Собранный своими силами песенник она передала Надежде Владимировне Баранник, нынешней запевале хора. Как мы видим, Тамара Тимофеевна собрала хор на основе вдовьей компании, которая сложилась без ее участия, спонтанно. Но, будучи ещё незамужней девушкой, Тамара Тимофеевна стала запевалой в деревенском хоре:

*<А какой вот должен быть голос у запевалы?>*

*Запевалы, ну… Вообще-то высОко запоют – тоже не каждый подхватится. Вот как баритон, как вот у меня, например, я… Голос у меня, раньше был у меня высокий голос, здесь на сцене я еще девушкой выступала, песню… Я была в Москве на концерте этой… Зыкиной, вот, и вот песню она пела эту… «Между… это… хлебов спелых…», да, вот, и вот я эту песню пела высоким голосом. Потом еще такие… тоже одну песню «Как на том сучке было» я с этой песней я сорвала свой голос. Потом уже я вот вторым голосом стала петь.*

*<А был первый, получается?>*

*Был первый сначала. А потом уже всё*[[27]](#footnote-27).

Традиционно компании по интересам определялись по половозрастному статусу, устраивались у кого-то дома, а присутствие на них девок на выданье не предусматривалось. На основе вдовьей компании в Вожгоре был организован официальный деревенский хор, руководителем которого стала активная голосистая девушка.

Запевала

Запевала — это лицо хора. Тамара Тимофеевна рассказывала о выступлении хора в Москве, где их заметили:

*Там у нас женщины таки красивые все, что ты! Голосистые все! Много у меня запевал-то было. Вот Поля Карманова запевала, Майя Егоровна Аншукова, Лия Ивановна Бобрецова, потом… ну вот Баранник с нами тоже ездила, но она после тут стала запевать-то. Вот. Вот эти все женщины-ти запевалы были у меня. А теперь их… только Баранник одна осталасе, девять человек из хора-то у меня было, такие женщины красивы, высокие, голосистые, и всё, такие вот болезни, вот всё, то одна пала, то… Вот и нету их. А теперь другие, но вот так они, эти-то тоже училися от… большинство-то из них ходило еще в мой хор, из этих-то, а теперь уже вновь влилися еще*[[28]](#footnote-28).

Обратим внимание, что в ряду однородных определений «красивы, высокие, голосистые» сначала идут характеристики внешности, а потом — голос. В рамках культурной институции деревенского хора важным становится не только обладать талантом, но и быть готовым к выступлению.

Нынешняя запевала: Надежда Владимировна Баранник

Особую роль в хоре играет Надежда Владимировна Баранник, бывшая глава администрации сельсовета, запевала. Родилась в 1958 году в Вожгоре. Её мать и отец хорошо пели, в детстве она за ними наблюдала. Она работала некоторое время в Юроме в детском реабилитационном центре по распределению, по образованию она учитель начальных классов, также ведёт дополнительные занятия по рукоделию. Её основная творческая деятельность — участие в Вожгорском фольклорном народном хоре. Она плетёт пояса на заказ, у неё мы учились технике плетения. Она пользуется авторитетом не только среди хористок, но и среди деревенских жителей. Надежда Владимировна является безусловным лидером, это отмечают все люди. Она очень активна и отзывчива, учит запевать других хористок.

Во время чаепития с собирателями не было руководителя хора, и Надежда Владимировна легко приняла на себя ведущую роль. На видео мы зафиксировали момент, когда хористки заходили в комнату на чаепитие[[29]](#footnote-29). Первой вошла Надежда Владимировна, мы попросили женщин, чтобы они рассаживались с одной стороны стола напротив окна, чтобы камера захватила всех хористок. Первой в центр стола села Надежда Владимировна, а по бокам от неё — остальные хористки.

Как указывают сами женщины в интервью, для пения хористки выстраиваются друг с другом самостоятельно, руководитель хора занимается постановкой общего рисунка на сцене для определённого конкурса, концерта, смотра. Хористки говорят, что друг с другом они становятся по похожим свойствам их голосов:

*<А как вы стоите? Вы всегда в одной последовательности стоите?>*

*Н.В.: Да, да.*

*<То есть вы спеваетесь друг с другом?>*

*В.В.: Да, мы всегда вот рядом стоим.*

*<А когда репетируете?>*

*Н.В.: Тоже.*

*<И вот если, например, одна выпадет, не дай бог, не сможет, то уже…>*

*Н.В.: Ну, нет, просто сдвигается.*

*<А соединяетесь по знакомству, по дружбе или именно спеваетесь?>*

*В.В.: Спеваемся.*

*Н.В.: Там, обычно, в центре, вот у Веры Анатольевны первый голос. У меня второй голос, я веду. А если, например, нас с ней поменяли местами, а она пошла вот на принцип: «Нет, вот мне её надо рядом, я потому что всё перепою». Вот ей надо, чтоб стояла рядом я*[[30]](#footnote-30).

Этот фрагмент взят из интервью с Надеждой Владимировной и Валентиной Валерьевной Бобрецовой, они — соседки. Беседа проходила дома у Надежды Владимировны, женщины исполнили для нас семь песен. Были моменты, когда Надежда Владимировна как запевала сбивалась, и Валентина Валерьевна ловко подхватывала песню. Между хористками возник особый тип коммуникации, при котором запевал начинает песню, соседка подхватывает, потом запевала дополняет голос подхватывающего и наоборот. Голос запевалы, с одной стороны, звучит для всех, с другой — не каждая хористка и не каждая запевала готовы встать рядом друг с другом. В рамках пения в официальном хоре и подготовки к выступлениям возникают недопонимания из-за того, что кто-то извне (руководитель хора, приезжий музыковед) пытается устроить хор так, как диктует академическая норма, методичка или даже специальные знания. Но певицы подстраиваются под удобство друг друга, а не под методички.

Для чаепития хористки не готовили специальный репертуар. Надежда Владимировна предлагала песни, хористки обсуждали, что будут петь, она же озвучивала для собирателей название песни и имя человека, который будет её запевать, она назначала запевал. Так, Надежда Владимировна взяла на себя роль руководительницы изнутри коллектива, знающей сильные и слабые стороны хористок.

Во время чаепития хор исполнил для нас семнадцать традиционных лирических песен, хороводных, застеночных песен из местного репертуара – исполнительницы знали, что фольклористов интересуют прежде всего старинные песни. После перерыва продолжилась свободная беседа с собирателями, Надежда Владимировна спрашивала у каждого из нас, какая у кого любимая песня, после чего мы вместе с хористками исполняли песни.

Бывшая запевала: Раиса Константиновна Кузьмина

В экспедиции нам удалось пообщаться с бывшей запевалой хора — Раисой Константиновной Кузьминой. Она родилась в 1944 году в Усть-Кыме. Её родители работали на лесопилке, она часто оставалась с бабушкой, которая обладала звонким голосом:

*<А бабушка пела?>*

*Бабушка пела. Вот бабушка пела хорошо. Вот, они раньше, Рождество было, они славили ходили, у них ведь такие песни, в Рождество-то дак, ну, прямо тянут и тянут. Здесь не пели тако в Рождество. Без неё они не пойдут славить. Надо, чтоб бабушка, Елена, моя, запевала.*

*<Колядки пели?>*

*Не знаю я, это, раньше колядки, наверно, пели. Просто вот это набожно пели. И ещё у дедушка у моего мама, она как бы мне прабабушка уже, вот тоже хорошо пела. Она, конечно, слепая была долго, 20 лет, наверно, слеповала. Вот пойдут на сенокос женщины собирались как раз мимо нашего дома. Она как раз на 2 этаже жила. Она окно откроет и как запоёт, о, бабы все подпоют*[[31]](#footnote-31)*.*

Раиса Константиновна работала товароведом, в Вожгоре она оказалась по распределению мужа-прораба. Хористки отмечают, что у неё особый голос, в нём звучит «старина»:

*Вот у неё-то, этот, по-новому она поёт как бы наречие и всё, а та – истинный фольклор, у Раисы Константиновны, как по старинке, как раньше бабушки пели, вот она так же поёт. Бабушки, прабабушки – вот это истинный вожгорский северный голос. И даже вот эти окончания, и даже вот это всё интонации — это просто как вот*[[32]](#footnote-32).

Из интервью с Любовью Ивановной Кармановой мы можем увидеть словосочетание «истинный фольклор». «Истинность» исполнения Раисы Константиновны, по её мнению, заключается в схожести её голоса с тем, которым пели бабушки и прабабушки — «как бабушки пели». «Истинное» и «неистинное» стали противопоставляться, потому что произошло разделение институционального и приватного пения. К первому стали привязывать «старину», «истинный фольклор», эти категории стали важными. «Старина» в голосе — ожидаемое и ценимое в голосе запевалы качество, один из элементов образца, который ценится на смотрах и фестивалях. Вообще запевалы в хоре, кроме собственных сил, талантов и мнения хористок, ориентируются на старших, на жюри.

Раиса Константиновна рассказывала, как она репетировала песни, звоня по телефону Лии Ивановне Салтыковой:

*Это, может быть, когда наши бабушки, может, пели, помнится ли, чё ли. Ну, тоже, вот я стала запевать, боялась, так ли я сделаю эти протяжны песни, а чё зрители скажут, ведь есть зрители женщины пожилы, хорошо вот мало стало, не стало их. А Лия Ивановна Салтыкова, она знает петь, и она мелодии знает всё равно. Так я ей сколько раз звонила, по телефону пели с ней. Да, я боялась потому что если неправильно я запою или там буду петь, ну, чё мне вот скажут: «Ой, это чё она песню-то так поёт». Она мне напоёт, а потом мне скажет: «Давай, пой». И вот я по телефону ей, у ней ноги болели, она не ходила. А к ней идти, там, далеко, далеко. Сколько раз с ней вот мы так. «Я боюсь – говорю, – Лия Ивановна, боюсь, осудят ведь». Она говорит: «Не бойся, у тебя очень хорошо получается, у тебя наоборот старина, сама старина».*

*<А эти старые женщины сами умели петь?>*

*Дак, они поют, запоют, кто-то запоёт, дак, они поют, конечно*[[33]](#footnote-33).

Раиса Константиновна говорит о том, как она готовилась к концертам и смотрам. «Старина» здесь является критерием, по которому оценивают запевалу, а через него — целый хор. Раиса Константиновна не является активисткой. Женщины в деревне с уважением относятся к ней, ходят в гости за рецептом вкусных шанег, о который она поведала нам. У Раисы Константиновны хористки учатся запевать:

*Октябрины Леонидовны, дак, нету вот этой, она уехала, она ведь тоже стала запевать, вот она «Из-за лесу-то, лесу тёмного» тоже стала запевать. Говорит: «Ещё пропой мне». Я говорю: «Давай, записывайте, пока я хожу, раз больше никто ничё не знат, да какие тут-то». Вот всё записывали, я говорю, дак, Надежда Владимировна и спереди, и сзади и всё смотрит в рот и*[[34]](#footnote-34).

Таким образом, запевала — это ключевая фигура хора. Надежда Владимировна Баранник и Тамара Тимофеевна Поташева — инициативные активисты, которые являются организаторами пения. Раиса Константиновна Кузьмина не лидер по натуре, но знает многие песни и обладает звонким голосом. Она стала запевалой благодаря музыкальным данным и теперь делится своим опытом с хористками.

Одна из ключевых характеристик голоса запевалы в деревенском хоре, выступающем на смотре и носящем звание «народного» — «старина». С одной стороны, она связана с традиционным пением, которое слышали хористки в детстве, с другой — с идеей самой институции народного хора, которая провозглашает ценность «старины».

Мотивы неучастия

Мы спрашивали у хористок о невозможности участия в хоре. Они считают, что человек сам не пойдёт в хор, если не чувствует у себя способности к пению:

*Н.В.: У кого голоса-то нет, дак они сами не придут.*

*В.В.: Они не идут, да.*

*Н.В.: А теперь видишь, все люди пожилые, надо молодняк-то вовлекать. Тут тоже работу надо проводить, разговаривать с людьми-то. Поэтому мы уж тут вроде кое-кого и зовём, у кого-то пока проблемы какие-то.*

*В.В.: Кто-то не может перед публикой стоять. Это тоже ведь психологический тормоз такой.*

*<То есть ходит в хор. Пришёл в хор, а потом понял, когда вышел на сцену, что тяжело. Не дошёл, видимо, до сцены.>[[35]](#footnote-35)*

В хоре также хористки не участвуют по причине того, что какое-то время они не живут в деревне.

Другой мотив неучастия в хоре — траур. Хористки не посещают репетиции хора и не участвуют в концертах, смотрах, фестивалях год, но могут ходить на общие чаепития, 40 дней после смерти женщины вовсе не посещают никакие встречи.

Раиса Константиновна в ходе личной беседы рассказала нам, почему она долгое время не посещает репетиции и концерты хора. Во время подготовки к одному из фестивалей у Раисы Константиновны умерла мать, после чего по обычаю нужно держать траур от 40 дней до года. Один из элементов траура – отказ от пения, которое воспринимается как удовольствие, от которого нужно отказаться из уважения к памяти умершего родственника. Пение во время траурного периода — грех. Руководитель хора уговорила запевалу нарушить траур: поучаствовать в репетициях и выступать на смотре. Раиса Константиновна считает, что нарушение траура — причина, проблем в её жизни:

*В Сыктывкар вот ездили, я вообще, у меня мама умерла, я как не хотела, я говорю: «Девчонки, вы на меня не надейтесь, сами решайте, я могу ведь не поехать, мама у меня очень тяжёлая, 85 лет ведь». И вот, умерла вот, а надо было ехать. И вот Вера Анатольевна и все тут: «А как мы тут без тебя, ты запеваешь, дак, нам ехать нечего!» Так я говорю: «Столько нас, и никто не может». Вот я как говорила тогда, учитесь, тогда записывайте это всё. Так вот всё равно решила ехать, позвонила сёстрам, собрались так, поговорили. Я говорю: «Чё делать, ведь мне грех». Как раз стали выступать в Сыктывкаре в тот день, в который ей было 40 дней. Только идём на ступеньки, на сцену, и как гром грянет. А хорошая погода, и нигде облачка нету, и откуда гром грянул, прямо так грохнуло. Я говорю: «Ну, всё, девочки, нас, наверно, сейчас обчохат дождём все сарафаны и всё, шали рипсовы». Никакого дождя не оказалось, и грома не стало, вот в тот день как раз был обет маме. Я всё думаю, это мне предвестие было такое. Но она-то говорила, мама-то, что «так ты, девка, поезжай, уж всю дорогу ездишь, поёшь, я-то ведь знаю, это как работа твоя». Так вот. Поэтому я поехала, а потом закаялась, что я поехала. Потом вот начали у меня умирать дети <плачет>*

*<Получается, вас мама благословила на это дело?>*

*Дак, благословила, и сёстры тоже. И всё равно вот почему-то один сын умер сорока двух скоропостижно, спортсменом был[[36]](#footnote-36).*

Раиса Константиновна считает ошибкой участие в хоре и выступление на сороковой день по смерти матери. Смерть сыновей и мужа, свои болезни она объясняет нарушением траура. При этом надо отметить, что никто из хористок не упрекал её в том, что она не соблюдает траур. Здесь проявляется конфликт личных стратегий (личного горя, личных правил) и интересов коллектива — успеха в сценическом выступлении на конкурсе. У Раисы Константиновны выучены определённые партии, которые она исполняла на конкурсе, и в то время она была единственной запевалой хора.

Хор не является «компаньюшей» и «гостьбой», где традиционно женщины пели в своё удовольствие, проводили время в своей компании и по своим правилам. Никто не уговаривал бы и не принуждал бы певицу петь во время застолья во время траура. Репетиции в доме культуры не носят характер женских и вдовьих посиделок. В понятии «хор» смешиваются представления об институции и о традиционной женской компании. В пограничной ситуации эти представления наиболее очевидны. В деревенском хоре запевала оказывается привязан к определённому сценарию действий и не может отойти от него, а беседа предполагает свободное участие.

После выступления в Сыктывкаре Раиса Константиновна не посещает репетиции, у неё заметно ухудшилось здоровье (она перенесла инсульт и тяжёлую операцию на сердце). После лечения она стала посещать посиделки хора в доме культуры по случаю праздников. Хористки стали репетировать в 2021 году впервые с начала пандемии к Ильину дню. На этой репетиции присутствовала Раиса Константиновна и запевала несколько песен.

Можно говорить о том, что хором женщины называют не только саму организацию при доме культуры, но и совместные чаепития, застолья женщин, приуроченные к праздникам и успешным окончаниям конкурсов и фестивалей. Кажется, что запевала в институциональном деревенском хоре и запевала в компаниях женщин — разные роли.

**Эксперты по «старине», бывшие запевалы в хоре и компаниях**

Руководитель хора упоминает имена женщин, от которых она записывала видео и аудио исполнения песен. В Фольклорном архиве СПбГУ не нашлось записей с Лией Ивановной Салтыковой, о ней известно из воспоминаний наших собеседников:

*Мы вот влились вот в эту компанию, тут женщины были всё: вот фельдшер с мужем, учителя были, потом тут медсестра тоже, вот всё такие это, люди-то, как бы это, грамотные. И вот эта Лия Ивановна Салтыкова, она ведь была руководителем хора, долго лет была. И хорошо тоже она пела очень хорошо, о как, частушки как грянет, дак только. Такая строгая была, конечно. А с бабками чё, дак раньше бабки стары ходили, дак чё. Другой раз опоздает, она как стукнет в пол: «Всё! Сказано – сделано, к таким часам чтоб были на репетиции». Всё, приходят все*[[37]](#footnote-37).

После Тамары Тимофеевны хором руководила Лия Ивановна. По рассказам наших информантов, Лия Ивановна вожгорка, не так давно она умерла. Она, её мать Александра Николаевна и сестра Нина Ивановна (никого из них нет в живых) вместе ходили в хор. Сын Лии Ивановны забрал её в Новгород, где она жила последние годы жизни. Она обладала особым голосом, знала многие вожгорские песни. Раиса Константиновна рассказывала, что разучивала песни вместе с ней, звоня ей по телефону. У Лии Ивановны по-особенному звучал голос, и женщины записывали от неё звучание:

*…она вожгорская, и поэтому многие песни, которые, мы с её напева разучиваем, записывали слова и вот, записывали на магнитофон или там на видеокамеру, и слушали-слушали и с ней вместе, а потом мы самостоятельно пели, вот так, вот так воспроизводится. Ну, женщины пожилые-то, лет семьдесят-то кому, так они уже все эти песни-то по сути дела знают, как они поются, мотив, напев, распевы где какие, вот та же Тамара Тимофеевна, это всё равно вот от них мы-то учимся. Мы-то как бы, как бы, получается, и молодые по, по сравнению с вами-то, конечно, уже пожилые, а по сравнению со старейшинами-то хора, всё равно ещё как бы учимся у них, хоть и по 20 лет ходим, а всё равно учимся, поэтому вот так, так вот получается*[[38]](#footnote-38).

Хористки в своей речи нередко упоминают имена женщин, которых уже давно нет в живых. Они отсылают к авторитету, в одном контексте с именем певицы стоит и слово «старина»:

*А Лия Ивановна Салтыкова, она знает петь, и она мелодии знает всё равно. Так я ей сколько раз звонила, по телефону пели с ней. Да, я боялась потому что если неправильно я запою или там буду петь, ну, чё мне вот скажут: «Ой, это чё она песню-то так поёт». Она мне напоёт, а потом мне скажет: «Давай, пой». И вот я по телефону ей, у ней ноги болели, она не ходила. А к ней идти, там, далеко, далеко. Сколько раз с ней вот мы так. «Я боюсь — говорю, — Лия Ивановна, боюсь, осудят ведь». Она говорит: «Не бойся, у тебя очень хорошо получается, у тебя наоборот старина, сама старина»[[39]](#footnote-39)*.

Употребление в речи имени Лии Ивановны делает высказывание эвиденциональным ссылка. Это также является аргументом в споре о том, каким образом нужно запевать в той или иной ситуации:

*У мамы моей был как раз такой голос. <показывает звучание тонкого голоса> Он пищит. А у меня вот. И низко, например, вот Вера скажет: «Высоко запела». Для меня хорошо вот. Потому что, может быть, и сейчас низковато мы поём, потому что когда низко, у меня начинает першить в горле. Она вот скажет: «Пой пониже, мол, не могу я так взять». Я говорю: «А я вот не могу, как взяла вот…». Как ещё Полина Ивановна ой, Полина Малафеевна говорила: «Как запоётьсе»*[[40]](#footnote-40).

Имена хористок, которые женщины употребляют в речи, аргументируют высказывания. Лия Ивановна и Полина Малафеевна некогда были запевалами хора, у которых Надежда Владимировна и Раиса Константиновна учились запевать. Нынешние запевалы теперь сами передают свой опыт тем, кто только раскрывает в себе этот талант:

*<Вы все песни запевали в хоре?>*

*Вот я как стала запевать, Надежды Владимировны не было в то время, она ведь в Палуге или где-то жила в то время, все запевала. Приехали тоже в Питер, все тоже, все песни надо мне запевать, и даже частушки. Я говорю: «Да вы чё, девчонки, как я частушки, мне ведь не выучить, не выучить». Дак, тут как бы это, бумажку гармонисту назад положили, дак. А потом стали уже это Лена Леонидовна стала тоже прислушиваться, записывать к себе на телефон. Я говорю: «Давайте, пока я-то пою, записывайте». Надежда Владимировна тоже и спереди, и сзади встанет, и всяко. И у неё сейчас получается.*

*<Да, получается, мы её слушали с Валентиной Валерьевной и с Ульяной Викторовной.>*

*Да, получается. Она сама, она говорит: «Ой – говорит, – хорошо, что можно записать, а потом…».*

*<Переслушать.>*

*Да, послушать*[[41]](#footnote-41).

**Руководитель хора и директор Дома культуры**

В описании методики работы деревенского хора мы обнаружили, что авторитет запевалы вторичен перед фигурами руководителя хора и директора дома культуры. В 2012 году фольклорная группа СПбГУ побывала на репетиции хора в зрительном зале клуба, где женщины готовились к Ильину дню. На репетиции присутствовала Анна Алексеевна Аншукова, в руках у неё был сценарий мероприятия. Её реплики всячески поправляли исполняемые тексты на сцене:

*— Так рюмоцки-то у тебя какие больши! Поменьше бы надо!*

*— Каки есть!*

*— Ну, давай выпьем.*

*— В нашем сельмаге такие продают.*

*А.А.: Всё, запевай, сразу песню запевай*[[42]](#footnote-42).

В расшифровке этого интервью не указаны инициалы всех, кто произносит реплики, мы не можем сказать точно, кто, кроме Анны Алексеевны, вставляет уточняющие реплики в ходе репетиции. По расшифровке мы не можем определить, как действует запевала на репетиции, но руководитель хора и директор написали сценарий и координируют выступление других хористок.

Кроме того мы заметили, что именно руководитель хора уговаривала запевалу нарушить траур по матери ради общего дела и выступить с хором на смотре, поскольку без запевалы хор не управляем и не работоспособен. Таким образом, становятся очевидно напряжение между личностными стратегиями и ценностями хора как официальной культурной институции.

Исполнительские стратегии: костюм

Сценический костюм хора — собственность каждой женщины. Сейчас концертный наряд состоит из старинной рипсовой шали, бус и головного убора — широкой золототканной повязки с разноцветными лентами (реконструкции, сделанной самими участницами). Все вещи находятся в собственности у женщин, они либо были куплены, либо достались от старших родственниц, либо это были подарки. Стоит отметить, что среди хористок ценятся костюмы, доставшиеся по наследству, но практически не обсуждается вопрос о том, что повязка является девичьим головным убором, и никак не соответствует реальным социальным (вне хора) поло-возрастным статусам певиц.

Хористки говорят о том, что их сценические костюмы сделаны по образцу старых нарядов:

*<А что за ткань такая?>*

*Ткань, она, не знаю, нам она идёт, надо в основном, чтоб она переливалась немножко чтоб.*

*<Она обязательно должна переливаться?>*

*Да, чтоб под старину, чтоб маленько переливалась. А я такой не нашла, мне вот говорят, вот эти, а вот эти самые. <показывает платье> Тут бусы ещё вешаем, платочек.*

*<А сколько бус должно быть?>*

*Ну, бусы я в основном-то больше блеску-то, тем лучше. Ну, я в основном одни-то вешаю, у меня есть жемчуг, вот этот жемчуг я и надеваю. <показывает жемчужные бусы>*

*<Жемчуг тоже старый?>*

*Старый, да. Видишь, он какой тяжёлый. Так-то они ведь облегчённые, а это вот игрушка, дарила, тоже вот в хор ходит*[[43]](#footnote-43).

Ольга Васильевна Бобрецова противопоставляет старый жемчуг новому, и эти признаки описаны разными предикатами: «какой» и «так-то». Первый усиливает качественный признак прилагательного «тяжёлый», такой жемчуг отличается особым свойством, он старый, второй — пластмассовый, новый. «Старый» жемчуг стал сценическим элементом.

Раиса Константиновна Кузьмина рассказывала, что в её семье не сохранилось старых повязок, шалей, платков. Она шила и покупала всё сама. Главное, чтобы костюм соответствовал образцу, который актуален в хоре. Вожгорский сценический костюм ориентирован на старинные женские костюмы, активно использовавшиеся взрослыми женщинами предыдущих поколений до ВОВ и сохранившиеся у некоторых хористок. Исключение составляет повязка, которая является девичьим головным убором, надевалась только на праздники (см. описание метища) и свадьбу. Элементы костюма, доставшиеся от старших родственников, активно используются при создании полноценного сценического образа. Вне сцены эти костюмы никогда не надевают.

Хористкам очень часто остаются вещи от родственников, либо они их заимствуют. Интересно то, у кого они это берут. Раиса Константиновна отмечала, что платок и туфли ей отдала сестра её дедушки. Дарят вещи обычно старшие женщины рода.

Ольге Васильевне Бобрецовой повязку на голову и подъюбник шила мама:

*<А вот от наряда какие-то части, вот платок, лента, они старые?>*

*Ленты новые куплены. Это место у нас сшито, как говорится, это мне мама сама вышивала, моя мама. <показывает повязку на голову, в которой выступает на концертах хора>*

*Это называется хас.*

*<Как? Хас?>*

*Да.*

*<Красиво очень.>*

*Видите, вот это вышивается всё. Это, это, это стара, старинна, это да. Это была церковь, дак, вот церковь эти ризы носят, дак, вот кто-то, не знаю, где мама достала. Она шила сама, вышивала из ризы. Да-да, риза, вот так называется*[[44]](#footnote-44).

Мы встречаемся с эпитетом «старинный», который относится теперь к сценическому костюму хористок. Мы можем говорить о том, что эта характеристика является конвенцией отношений в рамках культурной институции деревенского хора.

Ранее мы говорили о пинежском метище начала ХХ века, где сталкивались косыночницы и повязочницы как новый и старый уклад жизни. Тяжёлый жемчуг стал элементом концертного костюма. Постепенно вышитые бисером и жемчугом златотканые повязки уходили в прошлое, отправляясь в сундуки [Кнатц, с. 227]. Сейчас эти повязки либо достают из сундуков, либо создаются сызнова по образцу, как и остальные элементы костюма. Образ участницы Вожгорского фольклорного народного хора — одеяние девушки-повязочницы на метище, самой статной на всём гулянии. Это наводит на мысль о том, что, входя в институцию деревенского хора, женщина скидывает несколько десятилетий в возрасте и социальном статусе/опыте, но становится равной самым высокородным из череды девушек на гулянии столетней давности. Если на метище повязочницы проиграли косыночницам, да и само метище ушло в прошлое, что на сцене эта старина продолжает воспроизводиться телами взрослых женщин.

Как указывает А. С. Семёнова в статье «Фольклорный хор на Мезени: поведенческие стратегии участниц», «рядовые участницы хора приобретают более высокий статус по сравнению с остальными местными жителями», поскольку «советская практика присуждения государственного звания “Народный артист СССР” сформировала ореол почтения перед профессией певца» [Семёнова, с. 125—126]. Категория «старина» является составляющей фольклоризма.

2.3. Текстовые стратегии

Подбором репертуара занимается руководитель хора Вера Анатольевна Грязнова (1963, д. Вожгора). После выбора песен репертуар обсуждается с хористками. Репертуар меняется в зависимости от мероприятия: хористки стараются петь на концертах разные песни, ориентируясь на аудиторию, чтобы не было повторений. Репертуар для смотров, конкурсов и фестивалей формируется на основе официального письма, где перечислены правила участия.

Тамара Тимофеевна Поташева (1932 г.р., д. Вожгора), создательница хора, начала собирать песни для репертуара ещё в 1953 году, когда коллектив только начал существовать. Она записывала старые песни от бабушек в деревне. Вспомним, что именно такие рекомендации организаторам хора содержались в методических разработках для ДК:

*Да. От таких бабушек, пятнадцатого года рождения да как тогда бабушки-те ходили. В каждый дом заходила, упрашивала всех. <Аудиозапись начинается здесь.> Вот с таких бабушек я начинала хор. Потом стали дети их ходить, потом внучки, теперь правнучки уже ходят, так что… В 53 году я начала собирать, а потом стали когда выезжать уже дальше там, дак вот я пятьдесят-то шестого года говорю: «Ладно, пусть». <Т. Т. имеет в виду, что датой основания хора стали считать 1956 год, когда хор стал выезжать на гастроли, но начало было положено еще в 1953 году, когда Т. Т. начала собирать песни.> А пока в этих в населенных пунктах здесь да здесь выступали, дак а начала-то я в 53 году[[45]](#footnote-45).*

Тамара Тимофеевна собирала традиционные лирические песни, хороводные, плясовые, застеночные, игровые песни с 1953 года у старых женщин в деревне. Также в репертуар входят подобранные «к случаю» частушки, посвящённые разным праздникам: 1 мая, 9 мая, Октябрьская революция, день рождения хора, 8 марта.

Вера Анатольевна Грязнова, нынешний руководитель хора, пополняет репертуар коллектива. Она ходила к старым женщинам, записывала их пение на диктофон и видеокамеру:

*<А как Вы ищите песни?>*

*Ну, я, например, у нас Фелицата Максимовна была, вот умерла, я к ней ходила, записывала её, к Лии Ивановне ходила, её записывала, просто с записи, включаю запись, прослушиваем, учим, распечатываю слова, учим, некоторые песни долго, трудно нам даются.*

*<То есть, некоторые песни прямо с магнитофона, да?>*

*Да-да-да, с видеомагнитофона ещё, я на видеокамеру запишу, потом через это, у нас видеопленка сейчас сломалась, я с кассеты, и разучиваем. Одну песню так и не смогли выучить Фелицаты Максимовны, она потому что уже где-то тут, недолго до смерти, она петь очень любила, но как могла, дыхание плохо уже, ну вот, очень трудная, с такими с выворотами, мы не могли её выучить![[46]](#footnote-46)*

Репертуар хора пополняется до сих пор. Хористки говорят, что находят старые тетради их мам и бабушек, в которые они записывали песни. Хор коллегиально отбирает песни, руководитель их утверждает.

Ещё один источник пополнения репертуара — сборники песенного фольклора. Запевала вожгорского хора Надежда Владимировна Баранник говорила нам о сборнике М. Н. Мякушина[[47]](#footnote-47), из которого хористки брали песни:

*Н.В.: Тут у Мякушина вышла кни… ну, основатель-то у нас тоже песен северных-то наших лешуконских. Михаил, как фамилия-то, я забыла?*

*В.В.: Мякушин.*

*Н.В.: Мякушин, да. У него и диск вышел, и книга целая – сборник этих песен. Песни-то, слова-то эти схожие некоторые и у наших, и у них там. Ну, и вот голос у него напоминает немножко женский голос[[48]](#footnote-48).*

Ещё один источник пополнения репертуара — взаимодействие с другими коллективами. Надежда Владимировна рассказывала, что во время пребывания на фестивалях хористки слушают другие песни в исполнении хоров и присматривают их для себя:

*Н.В.: Было один раз, песню-то вот «Вдовы России». Я эту песню-то привезла, мы здесь разучили, а на День Победы тоже пели. Ну, все ведь эту песню знают, и я пела, Валентина Валерьевна, Лена Леонидовна, Валерия Васильевна. Вот вышли…[[49]](#footnote-49)*

Тамара Тимофеевна рассказывала, что самостоятельно ездила в расположенную в 20 км деревню Лебское собирать песни для хора. Раньше в Лебском был известный хор, который записывала фирма «Мелодия». Так, мы видим, что запевалы реализуют текстовые стратегии пополнения репертуара: собирают песни от старожилов, слушают и запоминают песни на смотрах, изучают публикации фольклористов, составляют «окказиональные» коллекции частушек к разным праздникам и мероприятиям. Вера Анатольевна Грязнова, нынешняя руководительница хора, но не запевала, продолжая дело своей тёти, Тамары Тимофеевны, вводит в репертуар старинные песни. Хористки активно пользуются видео- и аудиозаписями, на которых запечатлены старшие женщины, знающие звучание и текст старых песен. Руководитель хора инициирует разучивание песен и репетицию:

*Ну, я вот сказала, что прослушиваем, да, а когда мы, например, знаем, у нас если запевала знает, а вновь кому, тем, конечно, я слова печатаю, они учат сами вместе.*

*<Ага, то есть всем напечатали слова, например, и все сидят…>*

*Да, да-да-да, а кто знает, тем не надо слова. Но забываются песни, если какие-то песни долго не исполняют, забываются, снова начинаем повторять. Вот есть у нас и много любимых песен, особенно мы протяжные любим петь, да, вот почему-то у нас протяжные-то так и льются! Нравятся протяжные[[50]](#footnote-50).*

Итак, руководитель хора следит, чтобы запевала знала песню, которую хор будет разучивать. Задача руководительницы — распечатать тексты, подобрать песню. Окончательно в репертуар песня входит после всеобщего одобрения коллектива и после того, как хор примет песню.

Таким образом, запевала является образцом исполнения. В рамках деятельности современного деревенского хора певицы разучивают полный текст песни по распечаткам, а мелодию старались разучивать с голоса старых певиц. Молодые запевалы учатся у старших, но передача знаний происходит с помощью современных технологий — аудио- и видеозаписей, а тексты берут из песенников предшественниц и публикаций фольклористов. Ранее мы указали, что традиционно фольклорные певцы усваивали музыкальные формы спонтанно, слушая ее в естественной среде. В случае современного самодеятельного коллектива мы наблюдаем намерение выучить текст песни и её мелодию. То есть запевала, с одной стороны, обладает самобытным талантом, с другой — разучивает наизусть песню и мелодию, что не свойственно традиционной деревенской певческой практике. Такое усвоение песен представляет собой ускоренную передачу песенной традиции, что является следствием насаждения институтов деревенского народного хора.

Таким образом, запевалу характеризует несколько предикатов: участие в коллективной практике пения, наличие музыкальных данных, первенство в начинании пения (любого другого дела), организация певческого коллектива. Условиями реализации запевалы являются наличие признанного другими таланта, сам признающий коллектив и инициативность. Руководитель хора и директор дома культуры — фигуры, введённые методичкой для работы с деревенскими самодеятельными коллективами. Их действия — подбор репертуара из песенников, запись от старших, запись от других коллективов, оформление нормативно-правовых актов — продиктованный методической рекомендацией императив, в котором запевала подчиняется руководителю хора.

Досуг в рамках культурной институции деревенского хора носит официальный характер. К пению в хоре руководитель и остальные женщины относятся ответственно, не как к необременительному времяпровождению или способу расслабиться, но как к общественному делу.

Делегирование инициативы начинать песню запевалой в рамках компании по интересам и застолья происходит со стороны поющего коллектива: «Давай, Мария, запевай».

Вожгорский хор собирается на регулярные репетиции два раза в неделю в определенное руководительницей время в доме культуры. Хотя все женщины любят петь, свою деятельность в хоре они воспринимают как общественно-значимую, ради которой они откладывают свои домашние дела. То есть это не просто досуг или хобби, но дело. При этом женщины общаются и в неформальной обстановке. Мы описали два типа неформальных собраний хористок: чаепитие с собирателем и застолье, празднование без собирателя. В первой ситуации главная запевала — Надежда Владимировна Баранник — просит хор запеть конкретную песню. Во второй же наоборот, хор просит голосистого человека запеть.

Голос запевалы — важнейшее качество. Одна из ключевых характеристик голоса запевалы в деревенском хоре, выступающем на смотре и носящем звание «народного» — «старина». С одной стороны, она связана с традиционным пением, которое слышали хористки в детстве, с другой — с идеей самой институции народного хора, которая провозглашает ценность «старины».

Хористки не посещают репетиции хора и не участвуют в концертах, смотрах, фестивалях год по причине ношения траура, но могут ходить на общие чаепития, 40 дней после смерти женщины вовсе не посещают никакие встречи.

Хор не является ни «компаньюшей», ни «гостьбой», где традиционно женщины пели в своё удовольствие, проводили время в своей компании и по своим правилам. Никто не уговаривал бы и не принуждал бы певицу петь во время застолья во время траура. Репетиции в доме культуры не носят характер женских и вдовьих посиделок. В понятии «хор» смешиваются представления об институции и о традиционной женской компании. В пограничной ситуации эти представления наиболее очевидны. В деревенском хоре запевала оказывается привязан к определённому сценарию действий и не может отойти от него, а беседа предполагает свободное участие.

Кроме того, мы заметили, что именно руководитель хора уговаривала запевалу нарушить траур по матери ради общего дела и выступить с хором на смотре, поскольку без запевалы хор не управляем и не работоспособен. Таким образом, становятся очевидно напряжение между личностными стратегиями и ценностями хора как официальной культурной институции.

Мы можем говорить о том, что эпитет «старинный» является конвенцией отношений в рамках культурной институции деревенского хора.

Входя в институцию деревенского хора, женщина скидывает несколько десятилетий в возрасте и социальном статусе/опыте, но становится равной самым высокородным из череды девушек на гулянии столетней давности. Если на метище повязочницы проиграли косыночницам, да и само метище с неудобными нарядами ушло в прошлое, то на сцене эта старина продолжает воспроизводиться телами взрослых женщин. Категория «старина» является составляющей фольклоризма.

# **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В настоящем исследовании мы описали историю формирования институции деревенского хора, которая тянется с конца XIX века. Я предполагаю, что запевала современного хора вписывается в мощный инструмент пропаганды народности («русскости»), разработанный государством.

В рамках традиционного деревенского пения азы песенного канона были доступны каждому. Сначала через слушание колыбельных от старших далее — через слушание взрослых на посиделках в избе или гуляний на улице во время праздников. Так репертуар поющего деревенского ребенка пополнялся отрывками и переделками песен взрослых, дети бессознательно усваивали их формулы, а также совершали первые опыты импровизации. Дети поют в присутствии родственников или среди ровесников: песня постепенно выходит из приватного пространства в публичное.

В подростковом возрасте начинает складываться репутация запевалы — «голосистого» ребенка замечают старшие. В вертикальных отношениях взрослый-ребенок хорошо поющих детей поддерживали и одобряли. Во время игры со сверстниками самые инициативные, талантливые, наблюдательные молодые исполнители завоёвывали авторитет. Так, голосистые певуньи и певцы становились известными всем поло-возрастным группам деревни.

Во взрослой компании на застольях запевалу выбирали, доверяя певцу — его таланту, знанию репертуара, инициативности. Участники спонтанного ансамбля давали запевале свободу в выборе песни для исполнения и полностью на него рассчитывали.

Предпринятое в третьей главе описание площадок для исполнения песен и реализуемых участницами коллектива стратегий (личностных, текстовых, исполнительских) показало, что хор не является ни «компаньюшей», ни «гостьбой», где традиционно женщины пели в своё удовольствие, проводили время в своей компании и по своим правилам. В деревенском хоре при доме культуры женщины рассматривают пение как общественно-значимое занятие, а не только как хобби. Певицы вынуждены оставлять собственные дела для репетиций и поездок на смотры.

В практиках пения деревенского хора совмещены императивы культурной институции и обычаи времяпрепровождения традиционной женской компании. В пограничной ситуации эти представления наиболее очевидны. В деревенском хоре запевала оказывается привязан к определённому сценарию концерта или репетиции и не может отойти от него.

Запевала хора, носящего звание «народного», должен обладать особым «старинным» голосом. С одной стороны, «старина» связана с традиционным пением, которое слышали хористки в детстве от своих родственников, с другой — с идеей самой институции народного хора, которая провозглашает ценность «старины». Мы можем говорить о том, что эпитет «старинный» является конвенцией практики пения в рамках деревенского хора.

Запевала деревенского хора, очень активно реализует личностные стратегии и лидирует в пении, но при этом подчинён императиву культурной институции народного хора.

# **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

**Исследования и статьи**

1. Abrahams R. D. Folklore and literature as performance / Journal of the folklore institute. Indiana University Press, 1972. Т. 9, № 2/3. Р. 75.
2. Olson L. Performing Russia: folk revival and Russian identity. New York and London: Routledge Curzon, 2004. 304 pp.
3. Адоньева С., Олсон Л. Традиция, трансгрессия, компромисс. Миры русской деревенской женщины. М.: НЛО, 2017. 520 с.
4. Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. М., «Прогресс-Универс», 1995. 454 с.
5. Бернштам Т. А. Русская народная культура Поморья в XIX — начале XX в.: этногр. очерки. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. 231 с.
6. Брискин Н. На вечеринке: (Терский берег) / Н. Брискин // Известия Архангельского общества изучения Русского Севера. 1916. № 9. С. 359—365.
7. Васильева З. Самодеятельность: в поисках советской модерности / З. Васильева // Новое литературное обозрение. 2014. № 4. С. 54—63.
8. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высш. школа, 1989. 404 с
9. Володихин Д. М. Феномен фольк-хистори // Отечественная история. 2000. № 4.
10. Гиппиус Е. В. Крестьянскя музыка Заонежья // Крестьянское искусство СССР. Сб. 1. Л.: ACADEMIA, 1927. С. 147—164.
11. Доклад о предварительном исследовании по вопросу о целесообразности международного регулирования — на основе нового нормативного правового акта — охраны традиционной культуры и фольклора. URL: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001225/122585r.pdf> (дата обращения: 03.03.2022).
12. Дю Буа Джон В. Самоочевидность и ритуальная речь. // Кунсткамера: этнографические тетради. СПб., 1998. Вып. 12. С. 198—223.
13. Земцовский И. И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? // Фольклор и фольклоризм. Вып. 2. Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: Сб. науч. тр. / Сост. и отв. ред. В. А. Лапин. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 6—19.
14. Из истории ГРДНТ: становление и развитие методической службы народного творчества России. URL: <http://www.rusfolk.ru/about/history> (дата обращения: 27.11.2021).
15. Истомин Ф. М. Песни русского народа: собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / записали: сл. Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. Санкт-Петербург: издано Императорским Русским географическим обществом, 1894. 244 с.
16. Калашникова Р. Б. Бесёды и бесёдные песни Заонежья второй половины XIX века. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1999. 162 с.
17. Калугина Н. Методические материалы к курсу: «Основы методики работы с русским народным хором»: Для студентов-заочников / Н. Калугина; М.: М-во культуры СССР., 1964. Вып. 1. 268 с.
18. Капица О. И. Детский фольклор: Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры: Изучение. Собирание. Обзор материала / О. И. Капица; обл. раб. худож. Е. Г. Дорфман. Л.: Прибой, 1928. 222 с.
19. Кнатц Е.Э. «Метище» — праздничное гуляние в пинежском районе / Е.Э. Кнатц // Искусство Севера. Л., 1928. Вып. 2. С. 188—200.
20. Колпакова Н. П. Ветер с севера. Л.: Издательство «Прибой», 1931.
21. Куликовский Г. И. Беседные складчины и ссыпчины Обонежья / Г. И. Куликовский // Этнографическое обозрение. 1889. Кн 1. С. 106—114.
22. Куприянова С. О. Практика убаюкивания в современной городской культуре: материнский фольклор и потребности ребенка // Сервис plus. 2017. Т. 11. № 3. С. 94—99.
23. Левина И. М. Кукольные игры в свадьбу и метище // Крестьянское искусство СССР: Искусство Севера. Вып. 2. Л., 1928. С. 201—234.
24. Лорд А. Б. Сказитель. Пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона. Послесл. Б. Н. Путилова. Статьи А. И. Зайцева, Ю. А. Клейнера. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994. 368 с.
25. Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Монография. Л.: Наука, 1989. 172 с.
26. Матвиевская Л. Ф. «Во пиру ли я была да во компаньюше»: внесемейная организация социума // Филологический практикум. Речевая и обрядовая культура Русского Севера. СПб., 2012. С. 112—124.
27. Розова Л. Е. Традиционная вечера как форма социализации детей и подростков / Л. Е. Розова // Традиции и новаторство в современной школе: тез. докл. науч.-практ. конф. Вологда; М., 1998. С. 106—108.
28. Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы. Т. 5: Вологодская губерния. Ч. 4, Тотемский, Устьсысольский, Устюгский и Яренский уезды. М., 2008. 807 с.
29. Семенова А. С. О «молодых вдовушках» и «духовной силе солдатских вдов»: солдатские вдовы по рассказам деревенских жителей и в официальной версии. 2008. Цейтлин Г. Народные игры в Поморье // Известия Архангельского общества изучения Русского Севера. 1911. № 13. С. 7—21.

**Словари и справочные издания**

1. Русский фольклор: Библиографический указатель. 1800-1855 / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; под ред. А. А. Горелова, сост. Т. Г. Иванова. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. 263 с
2. Русский фольклор: Библиографический указатель. 1881-1900 / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, БАН; под ред. А. А. Горелова и Н. П. Копаневой, сост. Т. Г. Иванова. Л.: БАН, 1990. 502 с.
3. Русский фольклор: Библиографический указатель. 1901-1916 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, БАН; сост. М. Я. Мельц, под ред. С. П. Луппова и А. Д. Соймонова. Л.: БАН, 1981. 482 с.
4. Русский фольклор: библиографический указатель. 1917-1944 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР, БАН; сост. М. Я. Мельц, под ред. А. М. Астаховой и С. П. Луппова. Л.: БАН, 1966. 684 с.
5. Русский фольклор: библиографический указатель. 1945-1959 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, БАН; сост. М. Я. Мельц, под ред. А. М. Астаховой и С. П. Луппова. Л.: БАН, 1961. 408 с.
6. Русский фольклор: библиографический указатель. 1960-1965 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, БАН; сост. М. Я. Мельц, под ред. А. М. Астаховой и С. П. Луппова. Л.: БАН, 1967. 546 с
7. Русский фольклор: библиографический указатель. 1966-1975. Ч. 1 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, БАН; сост. М. Я. Мельц, под ред. С. Н. Азбелева и С. П. Луппова. Л.: БАН, 1984. 422 с.
8. Русский фольклор: библиографический указатель. 1966-1975. Ч. 2 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, БАН; сост. М. Я. Мельц, под ред. С. Н. Азбелева и С. П. Луппова Л.: БАН, 1985. 388 с.
9. Русский фольклор: библиографический указатель. 1976-1980 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР, БАН; сост. Т. Г. Иванова, под ред. А. А. Горелова и Н. П. Копаневой. Л.: БАН, 1987. 402 с.
10. Русский фольклор: библиографический указатель. 1981-1985 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, БАН; сост. Т. Г. Иванова, под ред. А. А. Горелова и Н. П. Копаневой. Л.: БАН, 1993. 546 с.
11. Русский фольклор: библиографический указатель. 1991-1995 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР, БАН; сост. Т. Г. Иванова, под ред. Т. Г. Ивановой и М. В. Рейли. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 649 с.
12. Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. / Отв. ред. К. П. Кабашников. Минск: Навука i тэхнiка, 1993. 478 с.
13. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 ч. / В. И. Даль. М.: Общество любителей российской словесности, учрежденное при Императорском московском университете. Ч. 1: А—3. 1863. 627 с.
14. Большой академический словарь русского языка / Рос. акад. наук, Ин-т лингвист. исслед.; ред.: Л. И. Балахонова З—Зятюшка. М., 2006. 825 с.
15. Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1974. Гондольера—Корсов. 960 с.

**Сборники текстов**

1. Истомин Ф. М. Песни русского народа: Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / Записали слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. Санкт-Петербург: Имп. Рус. геогр. о-во, 1894. XXIV. 244 с.
2. Якушкин П. И. Народные русские песни из собрания П. Якушкина. Санкт-Петербург: тип. А. А. Краевского, 1865. 288 с.
3. Собрание народных песен П. В. Киреевского / Подгот. текстов к печати, статья и коммент. А. Д. Соймонова. Т. 1: Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях. 1977. 327 с.
4. Поэзия крестьянских праздников. Общ. ред. В. Г. Базанова. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1970. 636 с.
5. Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Сборник русских народных лирических песен: Опыт систематического свода лирических песен / С объяснением вариантов со стороны бытового и художественного их содержания Н. М. Лопатина, С положением песен для голоса и фортепиано В. П. Прокунина. Под ред. и со вступ. ст. В. Беляева. М.: Музгиз, 1956. 458 с.
6. Великорусские народные песни / Изд. проф. А. И. Соболевским [при участии П. Н. Шеффера]. СПб., 1895—1902. Т. I—VII. Т. III. 1897. 512 c.

**Нормативно-правовые акты:**

1. Приказ Минкультуры России от 25.05.2006 № 229 «Об утверждении методических указаний по реализации вопросов местного значения в сфере культуры городских и сельских поселений, муниципальных районах и методических рекомендаций по созданию условий для развития местного традиционного народного художественного творчества».

# **ПРИЛОЖЕНИЕ**

**Список расшифровок аудиозаписей и видеозаписей, использованных при анализе**

**Расшифровки аудиозаписей**

|  |
| --- |
| **DTxt21-006\_Arch-Lesh\_21-07-13\_PotashevaUV\_BarannikNV**  Архангельская обл., Лешуконский р-н, Вожгорский с-с, Вожгора д.  Интервью  Баранник Надежда Владимировна  1958  Вожгора  Поташева Ульяна Викторовна  1956  Вожгора  Левин А.Ю., Требухина Т.С., Шашкова П.М., Пушкина В.А.  DAu21-006\_Arch-Lesh\_21-07-13\_PotashevaUV\_BarannikNV |
| **DTxt21-022\_Arch-Lesh\_21-08-07\_PotashevaTT**  21-08-07  Архангельская обл., Лешуконский р-н, Вожгорский с/с, Вожгора, д.  Интервью  Поташева Тамара Тимофеевна  1932  Вожгора, д.  Поташева А. Д.  DAu21-022\_Arch-Lesh\_21-08-07\_PotashevaTT |
| **DTxt21-023\_Arch-Lesh\_21-07-09\_BarannikNV\_BobretsovaVV**  21-07-09  Архангельская обл., Лешуконский р-н, Вожгорский с-с, Вожгора д.  Интервью  Баранник Надежда Владимировна  1958  д. Вожгора  Бобрецова Валентина Валерьевна  1961  г. Нарьян-Мар  Голубева Л.В., Мариничева Ю.Ю., Саматова Е.А., Поташева А.Д., Пушкина В.А. |
| **DTxt21-025\_Arch-Lesh\_21-07-11\_KarmanovaLI**  21-07-11  Архангельская обл., Лешуконский р-н, Вожгорский с-с, Вожгора д.  Интервью  Карманова Любовь Ивановна  1948  д. Смоленец  Пушкина В.А.  DAu21-025\_Arch-Lesh\_21-07-11\_KarmanovaLI |
| **DTxt12-098\_Arch-Lesh\_12-07-04\_Vozhgorskij\_hor**  12-07-04  Архангельская обл., Лешуконский р-н., Вожгорский с/c., Вожгора д.  Интервью  Ковальчук Евстолия Владимировна  1956  Родома, д.  Баранник Надежда Владимировна  1958  Вожгора  Поташева Ульяна Викторовна  1956  Вожгора, д.  Бобрецова Ольга Васильевна  1955  Вожгора, д.  Матвеева Наталья Александровна  1949  Вожгора, д.  Кузьмина Раиса Константиновна  1943  Усть-Кыма  Грязнова Вера Анатольевна  1963  Вожгора, д.  Бобрецова Лена Леонидовна  1958  Вожгора, д.  Зоя Владимировна  ?  ?  Аншукова Анна Алексеевна  1965  Лешуконское, с.  Карманова Любовь Ивановна  1948  Смоленец, д.  Виктория Викторовна  ?  ?  Сурина А.П., Кравцова В.Ю., Егорова М.С., Голубева Л.В., Козлова А.В.  DAu12-098\_Arch-Lesh\_04-07-12\_Vozhgorskij\_hor\_1 |
| **DTxt21-011\_Arch-Lesh\_21-07-18\_Vozhgorsky\_hor**  21-07-18  Архангельская обл., Лешуконский р-н, Вожгорский с-с, Вожгора д.  Интервью  Поташева Татьяна Борисовна  1953  г. Вельск  Поташева Татьяна Аркадьевна  1957  д. Ларькино  Бобрецова Валентина Валерьевна  г. Нарьян-Мар  1961  Баранник Надежда Владимировна  1958  д. Вожгора  Бобрецова Ольга Васильевна  1955  д. Вожгора  Чернова Ольга Александровна  1971  г. Вельск  Лешукова Мария Владимировна  1965  д. Шегмас  Аншукова Анна Алексеевна  1968  с. Лешуконское |
| DTxt12-113\_Arch-Lesh\_12-07-17\_GryaznovaVА  12-07-17  Архангельская обл., Лешуконский р-н., Вожгорский с/c., Вожгора д.  Интервью  Грязнова Вера Анатольевна  1963  Вожгора, д.  Козлова А.В.  DAu12-113\_Arch-Lesh\_12-07-17\_GryaznovaVA\_1 |
| **DTxt12-115\_Arch-Lesh\_12-07-18\_GryaznovaVA**  12-07-18  Архангельская обл., Лешуконский р-н., Вожгорский с/c., Вожгора д.  Интервью  Грязнова Вера Анатольевна  1963  Вожгора, д.  Аншукова Анна Алексеевна  ~1965  Лешуконское, с.  Поташева Тамара Тимофеевна  1932  Вожгора, д.  Козлова А.В.  DAu12-115\_Arch-Lesh\_12-07-18\_GryaznovaVA\_1 |
| **DTxt21-026\_Arch-Lesh\_21-07-16\_KuzminaRK**  21-07-16  Архангельская обл., Лешуконский р-н, Вожгорский с-с, Вожгора д.  Интервью  Кузьмина Раиса Константиновна  1944  д. Устькыма  Требухина Т.С., Пушкина В.А.  DAu21-026\_Arch-Lesh\_21-07-16\_KuzminaRK |
| DTxt21-029\_Arch-Lesh\_21-07-20\_BobretsovaOV  21-07-20  Архангельская обл., Лешуконский р-н, Вожгорский с-с, Вожгора д.  Интервью  Бобрецова Ольга Васильевна  1955  д. Вожгора  Пушкина В.А.  DAu21-029\_Arch-Lesh\_21-07-20\_BobretsovaOV |
| **Мез27**  17-07-08  Архангельская обл., Мезенский р-н, Быченский с/с, Калино д.  Интервью  Окулов Вениамин Никитич  1929  д. Сафоново  Бакова Татьяна Вениаминовна  195?  д. Сафоново  Веселова И.С., Голубева Л.В.  DAu17-007\_Arch-Mez\_17-07-08\_OkulovVN |
| **DTxt10-196\_Arch-Lesh\_10-07-19\_AlimovVI**  10-07-19  Архангельская обл., Лешуконский р-н, Лешуконский с/c, Лешуконское с.  Интервью  Алимов Василий Изосимович  1957  Чулоса, д.  Семенова Д. А., Голубева Л. В., Мариничева Ю. Ю., Беляева Е. А.  DAu10-196\_Arch-Lesh\_10-07-19\_AlimovVI\_1 |

**Видеозаписи**

|  |
| --- |
| **DV21\_Arch-Lesh\_004\_1**  18.07.2021  д. Вожгора, Вожгорский с/с, Лешуконский р-н, Архангельская обл.  **Участники**:  Аншукова Анна Алексеевна 1965 с. Лешуконское, Баранник Надежда Владимировна 1958 д. Вожгора, Бобрецова Ольга Васильевна 1955 д. Вожгора, Бобрецова Валентина Валерьевна 1961 г. Нарьян-Мар, Лешукова Мария Владимировна 1965 д. Шегмас, Поташева Татьяна Аркадьевна 1957 д. Ларькино, Поташева Татьяна Борисовна 1953 г. Вельск, Чернова Ольга Александровна 1971 г. Вельск.  **Автор**: Голубева Л.В., Мариничева Ю.Ю., Поташева А.Д., Управителев А.А., Шашкова П.М., Требухина Т.С., Левин А.Ю., Пушкина В.А. |
| **DV21\_Arch-Lesh\_004\_7**  18.07.2021  д. Вожгора, Вожгорский с/с, Лешуконский р-н, Архангельская обл.  **Участники**:  Аншукова Анна Алексеевна 1965 с. Лешуконское, Баранник Надежда Владимировна 1958 д. Вожгора, Бобрецова Ольга Васильевна 1955 д. Вожгора, Бобрецова Валентина Валерьевна 1961 г. Нарьян-Мар, Лешукова Мария Владимировна 1965 д. Шегмас, Поташева Татьяна Аркадьевна 1957 д. Ларькино, Поташева Татьяна Борисовна 1953 г. Вельск, Чернова Ольга Александровна 1971 г. Вельск.  **Автор**: Голубева Л.В., Мариничева Ю.Ю., Поташева А.Д., Управителев А.А., Шашкова П.М., Требухина Т.С., Левин А.Ю., Пушкина В.А. |
| **DV21\_Arch-Lesh\_003\_5**  13.07.2021  **Участники**:  Баранник Надежда Владимировна 1958 д. Вожгора, Поташева Ульяна Викторовна 1956 д. Вожгора  **Автор**: Левин А.Ю., Требухина Т.С., Шашкова П.М., Пушкина В.А. |
| **DV21\_Arch-Lesh\_001\_7**  09.07.2021  д. Вожгора, Вожгорский с/с, Лешуконский р-н, Архангельская обл.  **Участники**:  Баранник Надежда Владимировна 1958 д. Вожгора, Бобрецова Валентина Валерьевна 1961 г. Нарьян-Мар  **Автор**: Мариничева Ю.Ю., Поташева А.Д., Голубева Л.В., Пушкина В.А. |
| **DV21\_Arch-Lesh\_001\_5**  09.07.2021  д. Вожгора, Вожгорский с/с, Лешуконский р-н, Архангельская обл.  **Участники**:  Баранник Надежда Владимировна 1958 д. Вожгора, Бобрецова Валентина Валерьевна 1961 г. Нарьян-Мар  **Автор**: Мариничева Ю.Ю., Поташева А.Д., Голубева Л.В., Пушкина В.А. |
| **DV21\_Arch-Lesh\_003\_3**  13.07.2021  д. Вожгора, Вожгорский с/с, Лешуконский р-н, Архангельская обл.  **Участники**:  Баранник Надежда Владимировна 1958 д. Вожгора, Поташева Ульяна Викторовна 1956 д. Вожгора  **Автор**: Левин А.Ю., Требухина Т.С., Шашкова П.М., Пушкина В.А. |

1. В 1964 году выходит сборник «Русский фольклор. Проблемы современного народного творчества», где Б. Н. Путилов, А. Д. Соймонов, Л. И. Емельянов, Н. В. Новиков посвящают свои статьи проблемам соотношения художественной самодеятельности и фольклора. См. в Русский фольклор. Проблемы современного народного творчества / АН СССР, ИРЛИ; отв. ред. Б. Н. Путилов М.; Л.: Наука, 1964. Т. 9. 333 с. [↑](#footnote-ref-1)
2. А demonstration of culture, one of the products of men getting together with other men and working out expressive means of operating together. [↑](#footnote-ref-2)
3. Русский фольклор: Библиографический указатель. 1856—1880 / Сост. А. И. Васкул. СПб.: Нестор-История, 2017. 576 с. [↑](#footnote-ref-3)
4. Песни, собранные П. В. Киреевским: ч. 1—3. М.: Общество любителей российской словесности, 1860—1874. [↑](#footnote-ref-4)
5. Песни, собранные П.Н. Рыбниковым: Ч. 1—4 / сост. П.Н. Рыбников; изд., авт. предисл. П. Безсонов, Д. Хомяков. – М.: Типография А. Семена, 1861—1867. [↑](#footnote-ref-5)
6. Народные русские песни из собрания П. Якушкина. Санкт-Петербург, 1865. 288 c. [↑](#footnote-ref-6)
7. Ефименко П.С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. М., 1878. [↑](#footnote-ref-7)
8. Подробнее об исторической школе см. Азадовский М. К., История русской фольклористики, т. 2,. М., 1963. [↑](#footnote-ref-8)
9. Курсив автора. [↑](#footnote-ref-9)
10. «Folklorism is the conscious use of folklore in popular, elite or officially sponsored culture». [↑](#footnote-ref-10)
11. Линева Е. Э. Об организации хоров : доклад, читанный на II всероссийском съезде сценических деятелей в Москве / Е. Э. Линева // Русская музыкальная газета. — 1901. — № 15 (15 апреля). — С. 1—3. [↑](#footnote-ref-11)
12. Подробнее о программах РАПМ, связанных с новыми правилами см. Лебединский Л. Отчет о деятельности совета Ассоциации пролетарских музыкантов, борьбе за движение пролетарской музыки и дальнейших задачах РАПМ’а // Пролетарский музыкант. 1931. № 3—4. С. 7—9; Штрейнпресс Б. Против буржуазных тенденций в музыке // Пролетарский музыкант. 1931. № 2. С. 28—30. [↑](#footnote-ref-12)
13. Емельянов Л.П. Современная художественная самодеятельность и проблемы фольклористики / Фольклор и художественная самодеятельность. Л.: Наука, 1968. [↑](#footnote-ref-13)
14. Соймонов А.Д. Художественная самодеятельность как проблема фольклористики // Проблемы современного народного творчества. Русский фольклор, вып. IX. М. Л.: Наука, 1964. с. 3—24. [↑](#footnote-ref-14)
15. «Вся музыкальная продукция и музыкальная деятельность человечества в глобальном масштабе». Подробнее см. Земцовский И. И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? // Фольклор и фольклоризм. Вып. 2. Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: Сб. науч. тр. / Сост. и отв. ред. В. А. Лапин. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 7. [↑](#footnote-ref-15)
16. О неоязыческой прессе в России см. Кузнецов М. Н. Российское неоязычество: история, идея и мифы. — Рязань: Зёрна, 2018. С. 44. [↑](#footnote-ref-16)
17. DTxt10-196\_Arch-Lesh\_10-07-19\_AlimovVI. Записано в с. Лешуконское Архангельской обл. [↑](#footnote-ref-17)
18. DTxt17-007\_Arch-Mez\_17-07-08\_OkulovVN. Записано в д. Калино Мезенского района Архангельской обл.

    Биографическая заметка приводится по материалам полевого дневника Л.В. Голубевой. [↑](#footnote-ref-18)
19. DTxt21-025\_Arch-Lesh\_21-07-11\_KarmanovaLI Зап. В. А. Пушкиной в д. Вожгора Лешуконского р-на Архангельской обл. от Кармановой Любови Ивановны 1948 г.р., ур. д. Смоленец. [↑](#footnote-ref-19)
20. Традиционный фольклор в современных записях (в печати). [↑](#footnote-ref-20)
21. DTxt21-029\_Arch-Lesh\_21-07-20\_BobretsovaOV [↑](#footnote-ref-21)
22. DTxt21-025\_Arch-Lesh\_21-07-11\_KarmanovaLI [↑](#footnote-ref-22)
23. Плоские лепёшки, изготовленные в печи. [↑](#footnote-ref-23)
24. DTxt21-026\_Arch-Lesh\_21-07-16\_KuzminaRK [↑](#footnote-ref-24)
25. Мез26-30, Паюсова Александра Ефимовна, 1925 г.р., Кимжа, д [↑](#footnote-ref-25)
26. Подробнее о женских посиделках см. главу II. [↑](#footnote-ref-26)
27. DTxt21-022\_Arch-Lesh\_21-08-07\_PotashevaTT [↑](#footnote-ref-27)
28. DTxt21-022\_Arch-Lesh\_21-08-07\_PotashevaTT [↑](#footnote-ref-28)
29. DV21\_Arch\_Lesh\_004\_1 [↑](#footnote-ref-29)
30. DTxt21-023\_Arch-Lesh\_21-07-09\_BarannikNV\_BobretsovaVV [↑](#footnote-ref-30)
31. DTxt21-026\_Arch-Lesh\_21-07-16\_KuzminaRK [↑](#footnote-ref-31)
32. DTxt21-025\_Arch-Lesh\_21-07-11\_KarmanovaLI [↑](#footnote-ref-32)
33. DTxt21-026\_Arch-Lesh\_21-07-16\_KuzminaRK [↑](#footnote-ref-33)
34. DTxt21-026\_Arch-Lesh\_21-07-16\_KuzminaRK [↑](#footnote-ref-34)
35. DTxt21-023\_Arch-Lesh\_21-07-09\_BarannikNV\_BobretsovaVV [↑](#footnote-ref-35)
36. DTxt21-026\_Arch-Lesh\_21-07-16\_KuzminaRK [↑](#footnote-ref-36)
37. DTxt21-026\_Arch-Lesh\_21-07-16\_KuzminaRK [↑](#footnote-ref-37)
38. DTxt12-107\_Arch-Lesh\_12-07-13\_BobrecovaVV [↑](#footnote-ref-38)
39. DTxt21-026\_Arch-Lesh\_21-07-16\_KuzminaRK [↑](#footnote-ref-39)
40. DTxt21-023\_Arch-Lesh\_21-07-09\_BarannikNV\_BobretsovaVV [↑](#footnote-ref-40)
41. DTxt21-026\_Arch-Lesh\_21-07-16\_KuzminaRK [↑](#footnote-ref-41)
42. DTxt12-098\_Arch-Lesh\_12-07-04\_Vozhgorskij\_hor [↑](#footnote-ref-42)
43. DTxt21-029\_Arch-Lesh\_21-07-20\_BobretsovaOV [↑](#footnote-ref-43)
44. DTxt21-029\_Arch-Lesh\_21-07-20\_BobretsovaOV [↑](#footnote-ref-44)
45. DTxt21-022\_Arch-Lesh\_21-08-07\_PotashevaTT [↑](#footnote-ref-45)
46. DTxt12-113\_Arch-Lesh\_12-07-17\_GryaznovaVA [↑](#footnote-ref-46)
47. Мякушин М.Н. — уроженц д. Пылема Лешуконского р-на Архангельской обл. Певческое мастерство развивал с самого детства, с 1929 года жил в Архангельске, в 1935 г. там же организовал хор Лешуконского землячества. В 1940 году опубликовал сборник песен «Песни Лешуконья», большинство текстов составляли репертуар М.Н. Мякушина. (Песни Лешуконья / Собрал М. Н. Мякушин; Муз. запись и запись текстов Петра Кольцова; Предисл. П. Аравина. Архангельск, 1940.). Подробнее см. <http://zvukbyliny.pushkinskijdom.ru/%D0%BC%D0%B5%D0%B7%D0%B5%D0%BD%D1%8C-%D1%81%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B8/%D0%BC%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB-%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87-%D0%BC%D1%8F%D0%BA%D1%83%D1%88%D0%B8%D0%BD-%D0%B4-%D0%BF%D1%8B%D0%BB%D0%B5%D0%BC%D0%B0> [↑](#footnote-ref-47)
48. DTxt21-023\_Arch-Lesh\_21-07-09\_BarannikNV\_BobretsovaVV [↑](#footnote-ref-48)
49. DTxt21-006\_Arch-Lesh\_21-07-13\_PotashevaUV\_BarannikNV [↑](#footnote-ref-49)
50. DTxt12-113\_Arch-Lesh\_12-07-17\_GryaznovaVA [↑](#footnote-ref-50)