

НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ (К вопросу формирования жанровой терминологии)

В начале 1840-х гг. Отделение русского языка и словесности Императорской Академии Наук, приступив к изданию четырехтомного "Словаря церковно-славянского и русского языка", для рассмотрения слов и выражений, относящихся к музыке, положило пригласить М. Д. Резвова (1807-1853) - крупного музыкального ученого и лексикографа, композитора, виолончелиста, общественного деятеля, сына героя Отечественной войны 1812г. Принимая приглашение Академии, будущий ее член-корреспондент так оценивал плачевность отсутствия теоретических сочинений в этой отрасли просвещения: "По одной только музыке... язык наш не имеет почти никаких прочных оснований... Русская терминология музыки, подавляемая выражениями и формами (заимствованными без разбора у французов, итальянцев и немцев), нередко вовсе не свойственными духу и здравому смыслу нашего языка, получила какое-то чудовищное безобразие и неопределенность" [1, с. 670-671].

За прошедшие полтора столетия в рамках изучения отечественной культуры выработан методологический подход к источниковедению как народно-инструментального жанра в целом, так и отдельных аспектов процесса художественно-исторического формирования. Активно осваивается документальная фактология в комплексе источников об общественно-социальном быте, жизнеукладе и культуре народа. Тем не менее, в настоящее время не представляется возможным не только воссоздание этого процесса, не даже точная, полная фиксация исторически складывавшегося инструментария. Судьбы же отдельных "орудий музыкального действия", равно как и целых поколений "гудебных игроков", либо полемична, либо неизвестна вовсе.

Специфические, художественно емкие свидетельства о народной инструментальной музыке заключены в произведениях устного народного творчества. И это естественно, ибо кто как не сам народ может точно оценить свои музыкальные создания в своем поэтическом восприятии и отражении. Не вдаваясь в собирательскую историю фольклористики XIX-XX вв., приходится определенно констатировать, что даже в том немногом, что опубликовано из личных собраний, академических коллекций и архивов, в орбиту научного инструментоведения вовлечено несколько десятков фрагментарных текстов. Достоверность же выводов прямо пропорциональна полноте привлекаемых записей, в том числе, разумеется, послеоктябрьского периода, анализа и обобщения содержащейся в них инструментоведческой информации вне отрыва от контекста конкретного произведения конкретного жанра. С критическим подходом к каждому текстовому варианту сюжета, учитывая, "кем, когда, где и от кого песня записана... При сличении вариантов исследователь не имеет права упускать ни одной детали" [2, с. 23]. В том числе, оценивая текстовые разночтения - возможность редакторских правок, скрытых перепечаток, а то и прямых фальсификаций. Особенно в частушках, с конца XIX в. наиболее распространенном жанре песенной поэзии.

Сопоставление территориальности бытования, временных границ функционирования, ситуативных и терминологических разночтений во всех установленных версиях сюжета - наиболее трудоемкая и ответственная часть

исследовательской работы - позволяет полнее выявить состав восточнославянского инструментария, уточнить территориальность, относительную датировку, конструктивные особенности инструментов, приемы исполнения, степень популярности, роль, место и сферы использования в музыкальном быту, тесную сопряженность процесса формирования инструментария и исполнительства с развитием того или иного поэтического жанра. К примеру, былинного эпоса - с гусельным творчеством княжеских рапсодов Киевской Руси, появление домры - с профессиональной практикой скоморохов государства Московского первой половины XVII в., балалайки - с удалой плясовой начала XVIII в., гармоники - с городской частушкой двух последних столетий.

Одним из оптимальных, необходимо-подготовительных подходов к решению подобной проблематики, представляется установление по возможности точного, действительного смыслового значения каждого инструментоведческого термина. В рамках системы народной музыкальной эстетики формируемого сообразно принципам словообразования, художественным приемам традиционной символики и изобразительным средствам жанра, цели включения и роли в образном строе конкретного сюжета. Образно-сюжетное пространство песен в художественно-обобщенной форме сохраняет предметные следы пройденных эпох настолько ясно, что может иметь силу исторического свидетельства. Таким образом, вопрос информационных реалий народнопоэтического творчества, при всей неоднозначности ответа, обусловлен спецификой отражения исторически конкретного времени выразительными средствами конкретного жанра: от "эпического времени" Киевских былин до художественной условности конкретики исторических песен, бытовых реалий в поэтике песен лирических и плясовых. Песенный символ никогда не возникает случайно, ибо излюбленными и частыми символами в песне становилось все то, что окружало человека повседневно. В результате простого сопоставления и сходства человеческих качеств или эмоций с теми или иными свойствами объектов внешнего мира, явлений природы и т. п. традиционная символика переосмысливала их и раскрывала поэтическим иносказанием посредством устойчивых художественных параллелизмов, сравнений, метафор, определяющих, украшающих, конкретно уточняющих эпитетов, несущих большую смысловую нагрузку. Давая стилизованное и опозитизированное изображение действительности, подвластной научному познанию.

Термины, в народной поэтике обозначающие музыкальные инструменты, можно разделить на три группы. Первая указывает на присутствие в действии условного музыкального инструмента:

*Зацгерали во игры,
Во серебряные... [3, № 240, с. 170].*

*Соловей-князь веселые,
Во всякие он потехи играет [4, №14, с. 71].*

Вторая включает обозначение музыкальных инструментов по их видовым признакам или звуковым свойствам. Струнные, к примеру, как совокупность струн. К третьей группе относятся термины, обозначающие конкретный музыкальный инструмент. Основное, общепринятое название инструмента в различных сюжетах, как правило, либо разнообразно варьируется, либо замещается образно точно узнаваемыми определениями. Используемые при этом принципы терминологической вариантности идентичны как для струнных, так духовых и ударных инструментов. Балалайка, например, ласково называется

"балалаица", "бапалаечка-играечка", "ясная", а в песне Кировской области, записанной в 1958г., образное определение "разоридомка" удачно обобщает шуточную детскую считапочку: "Балалайка да гудок разорили весь домок", издавна известную в русском и белорусском фольклоре. И только в одном случае, в русле поэтической символики песенной лирики, упреком на неразделенную девичью любовь, называется "унылочкой", ворожащей разлуку [5, с. 56]. Колесная лира в песнях донских казаков - "рылеюшка", струнный ударный инструмент цимбалы - "цимбал /и/ ки", "цымбалушки" или, в единственном числе - "цимбалочка"; гудок - "гудочек, звончатой переладец" в записях Архангельских былин; "муравленная" скрипка - "скрипица-игрица /-игрунья/", скрип /-ань, -уш/ ка", бандура в русских и украинских песнях в руках неизменного "козаченьки" - "бандур /уш/ ка", конструктивно родственная ей кобза - "кобз /-ынь, -ой/ ка", "кобзына", прочно вошедшая в народный быт гитара - "гитар /-уш, -оч/ ка". В варианте, записанном в Вятской губ., "гитарочка" заменяется на "литарочку", но это не описка, а свидетельство распространения только в Кировско-Пермском регионе Приуралья в 30-40-х гг. XIX в. самого молодого и недолговечного народного музыкального инструмента, похожего на гитару и известного в инструментоведении под названием "бандурка".

Исключительно богата терминологическая судьба гуслей. В русском и украинском фольклоре они любовно называются "гусли/ч/ки", "гуслицы", "гуслиш /-юш/ ки", "гуслонки" либо, с изменением корневой основы, - "гуселички", "гуселу /-ы/ шки", "гуселойки", "гусел /ьк/ и", "гусельцы /-а/", "гусельчи /ш/ ки", "гусельчушка", "гус /-ев, -ены/ ки". К образным определениям - "игромые", "колокольчатые", "веселые", "молодецкая забава" - добавляется только с ними связанное устойчивое сравнение "гусли-мысли".

В группе народных духовых - "свисточек", "рожочек", "жалеечка" или, в одной из белорусских песен "Собрания" И. И. Носовича - "жулеечка". С корневой диссимилиацией - "трембита - трумбеточка", "сопилка - сопевочка", "сурна - суремка" - в трехтомном издании западно-украинских песен Я. Ф. Головацкого. "Сиповка" в песнях Центральной России и Приуралья - "сиполица, "сиповин /-ыч/ ка", сипоша", "сипотычка", с заменой начальной согласной - "циповочка". Волынка такая же "разивеселая", как и "дуда-веселуха", "загуда", в русском и белорусском фольклоре - "дудо/-еч/ ка", "дуданька"; "трубещаная" труба, повсеместно - "труб /-оч, -ыч/ ка", "трубо /-ы/ нька"; свирель - "свирелка", "свирел /-оч, -уш/ ка", "свирья".

Особо красочны фонетические варианты названий гармоники: "гармон /-ич, -еч, -ь, -юш/ ка", "гармоньца", "гармош /-ень, -еч/ ка", с подчеркиванием конструктивных разновидностей - "баянчик", "/поду/ баяночка", "хромочка", "хроматика". Столь же сочны ее образные определения, раскрывающие отношение к инструменту как любимейшему спутнику молодежного досуга. "Радость-весельице", "ухажорочка деревенская", "развеселая колхозная гармонь" в сборниках частушек сопровождается группой эмоционально-насыщенных, остроумных, образно-логичных эпитетов: "скучная" у горемык-рекрутов, "хмель кипучий", "резуха", "озорная", "говоруха", "краснобайка", "усталая" от игры - на молодежных "беседах", "игрушечка", "игриночка" в руках суженого, "подруга", "сестрица", "матушка" для самого игрока, "присуха", "желанная", "отрада" для его возлюбленной, с характерным обращением в двухстрочных припевах:

Гармошечка-горностайка,

Приди, милый, приласкай-ка [б, с. 183].

*Гармоньца-разбавница,
Разбавь мое страданьице [6, с. 188].*

Наличие меха /"бориночек"/ удачно обыгрывается синонимическим гармонике словообразованием "бело /"красно-/ мехая", "хромочка бористая", а также в легкоразгадываемых загадках, типа: "То толстеет, то худеет, на весь дом голосит", "Морщинистый Тит всю деревню веселит".

В группе общераспространенных ударных инструментов - "трещоточка", "бубенцы", "позвонки", "прозвончики", "колокольцы" с образным украшением "звонвеселы". Барабан - "барабанушка" в песнях Поволжья, в украинских "тарабанчик", так же, как бубен - с заменой на "бубон"; варган, русской пословицей иронично называемый ремеслом цыгана, в песне, записанной в Харьковской обл., в руках опять-таки цыгана - "вирган", а, по замечанию И. Носовича, "употребляемый простоллюдинами" в северо-восточных районах Беларуси - "вурган" [7, с. 34]. Литавры, как отдаленное воспоминание о старинных "кимбалах" - "политавры", "политири" в русских свадебных песнях "Собрания" П. Киреевского, "тимпаны", "темпалы" - в украинских и белорусских поздравительных колядках. Колокол - "колкол", "колоколичек", "колоколишка", "колоколище" или, по звуковому восприятию, "трезвон", аналогично украинско-белорусскому "/д/ звин", "/д/ звон /ик/". Многокрасочный "песенный портрет" инструмента - "звончастый", "громкий", "плакун", "казненный", "лепетун", "призывный" дорисовывается в загадках о Царь-колоколе:

*Родился, не крестился,
А царем был назван.
По приказу был повешен,
По болезни отменен [8, с. 151].*

Свод народно-поэтических текстов позволяет достаточно полно воссоздать технологический процесс изготовления музыкальных инструментов, начиная с выбора соответствующего материала: от прямых реалий до условной символики жанра. К примеру, синонимический ряд в "Пословица" В.И. Даля фиксирует один и тот же широко распространенный духовой инструмент с воздушным резервуаром и вставленными в него несколькими голосовыми трубками: волынка, дуда, коза, козица, пузырь, мех. А. Г. Преображенский в "Этимологическом словаре", впервые изданном отдельными выпусками в 1910-1914гг., а вслед за ним немецкий лексиколог Макс Фасмер простодушно пояснили термин "волынка" ее бытованием в Волинии, куда инструмент, по их предположениям, вероятно, зашел из Румынии. Переход материала - шкура или пузырь животных - в обозначение инструмента остроумно разъясняется в пословицах: "Корову /вола/ пропьем, а теленка на волынку поворотим", "Надул, что козий мех, поиграл, что на волыночке", "Ножки, что дудки, брюшко, что волыночка". Или в том же образном ключе, но уже в нарицательном значении: "Играть на пузыре", "Дороже дуды пузырь", "Из доброго меха добра и потеха". Коротенькая загадка о бычке, записанная В.Н. Серебряниковым в Прикамье, умудряется, даже не называя инструмента, охарактеризовать его материал и специфику репертуара: "Покаль был мал - в четыре дудки играл, умер - плясать пошел". Образная достоверность подобных свидетельств подтверждается сатирической "Стариной о большом быке", услышанной А.Ф. Гильфердингом летом 1871г. в Солонецкой губ. и, видимо, отразившей реальный эпизод посадской жизни Москвы XVIII в.:

*Да был у них Васенька...
Да состроил он волыночку...*

*Да как взял с быка кожу слупил,
Да он... пузырь доступил,
Да не с того с большого ли быка
Рободановика? [Я №. 297, с. 510,].*

Не вызывает сомнений материал детской свистульки в поговорке: "Персты слюнит, да дудки глини", а в утверждении "Быть козе на барабане" и, особенно, "Кто не слушается отца-матери, послушается телячьей кожи" материал столь очевиден, что цепь ассоциаций - скрытая угроза отдать в солдаты - горькая тяжесть солдатчины, олицетворяемая музыкальным символом, - шкура животного с точно подразумеваемым ее предназначением - вполне обходится без упоминания инструмента.

Разнообразный, приближенный к реалиям материал характерен и для духовых инструментов, объединенных собирательным термином "дудочка-сопелочка". Тонко дереве свирельное", звончей которого, по оценке свадебной песни, "во лесу нет", дополняется ясно понимаемой аллегорией поговорки: "Камыш у нас растет, а на свирели другие играют", шуточной белоруской песней:

*Вырвалась моя цецера,
Оставила с хвоста перко.
А с пера я здзелае дудочку,
Коморову самогудочку [10, № 19, с. 107].*

Образно-точно, узнаваемо отражены конструктивные особенности музыкальных инструментов. "Четырехугольная гармоника" с медными "планками голосистыми" сделана "из сухого дерева", бесспорно, "легкая, походная"; "треугольная, трехладовая балалаечка" с "вересовой ручкой" /т. е. грифом/ крепко сбита "из кленовых досочек", "мала, ее не переделаешь"; гусли столь компактны, что свободно помещаются "под полой, под правой стороной", под мышкой, под пазухой, в кармане и даже в пуговицах с музыкой у былинного Чурилы, а у молодца Добрынюшки Микитинца "введены были в тупой конец лука разрывчатого" [11, № 8, с. 43]. В одном из Пудожских вариантов былины мать приносит Добрыне гусли потяжелее:

*Гусельшки были ведь во сорок пуд,
Идет как тут старуха, потыкается,
Гуселками она ведь подпирается [12, № 22, с. 214].*

От величины и формы резонаторного корпуса они называются "тонкими", "гусельной полочкой", "досочкой", "доской", поверх которой натягивались, "налаживались", "напеливались" шпеченки, по подсчетам А.С. Фаминцына, от трех до восьми, а в Добрыниных гусях - двенадцать "струнечек злаченных", "тетивочек шелковых". Столь же широко - от двух до шести - варьируется число струн балалайки, чаще всего "медных, крученых". И лишь гитара отличается постоянством упоминания именно семи струн, подчеркивая тем самым преимущественное распространение в русской бытовой музыкальной практике именно этой разновидности инструмента. Поэтично отмечена характерная принадлежность струнных смычковых инструментов: "дергало - в скрипицу играло" - скрипичный смычок из руты, либо "диргалица золотая", "погудальце вересово" в руках у суженого и, в контраст, "погудало то - огарок" у старого, постылого. Характерность расположения клавиш гармоника подчас замещает в частушках ее название: "двух- /трех-/ рядочка", "с переборами в три ряда", "двадцати- /сорокапяти-/ ладовая", "двадцать пять на двадцать пять". Четко

различаются типовые конструктивные системы русских гармоник - "вен /оч/ ка", "и/ тальян /оч/ ка", "хром /ати/ ка знакомитая", "полубаян /очка/", а также местные разновидности инструмента - полубаян "череповецкой работушки", "черепашка", "итальянки-вяточки", "бологовочка", лучше которой, по уверению частушки, не было и нет; "тулейка", т. е. тульская пяти-семи клавишная гармоника, название которой встречается не только в русском, но и белорусском фольклоре [13, № 722, с. 674]: "Итальяночка со свистом, с колокольчиком", т. е. саратовская, не без юмора оцениваемая в одной из частушек:

*Ай, девки, беда,
Гармонька худая.
В Саратове-городе
Хороши, да дороги [14, № 162, с. 109].*

Разное число струн или клавиш одних и тех же инструментов свидетельствует о подвижности строя, приближаемого к местным ладово-интонационным особенностям песни. Не случайно былинные герои перед исполнением напева /"наигрыша", "тонцев"/ от Киева, Муррома, Чернигова, Царя-града или Еросолима - "струну к струночке натягивают", "тонцы по голосу налаживают", т. е. перестраивают гусли сообразно складу музыки определенной местности. Ощущение характерности строя проявляется как в просьбах к исполнителю настроить инструмент соответственно настроению окружающих, так и при упоминании самого инструмента, подчас замечая его название:

*Я куплю гармонь-минорочку,
Цветистые меха... [15, №13, с. 59].*

*Я на Ванину минорку
Приколю белой батист [16, № 7211, с. 327].*

Упоминаемым материалам чаще всего соответствуют способы изготовления инструментов. В единичных вариантах они сплетаются из пружочков, к примеру, те же гудочки либо колокол - для остроумного высмеивания несостоятельности сделанного. В типичных же ситуациях инструменты металлические - литые, кованные, точеные, позолоченные; деревянные - рубленые, вырезанные, гладко вытесанные, соответственно обработанные самими "исполнителями":

*Ия вылью сам себе, матушка,
Как три трубушки, три золотые,
А четвертую серебряну[17, № 61, с. 575].*

Значительно чаще инструменты изготавливаются специальными мастерами, с точным разделением на инструменты "заморского" и местного производства. Готовые инструменты покрываются художественной резьбой, раскрашиваются, лакируются, украшаются лентами, бантами, белым батистом, цветами, чаще - розой или сиренью. Добрыня, отправляясь на Алешину свадьбу, берет о собой "гусельки наризливы", т. е. резные. Такие же расписные гусельки в русских лирических песнях, "мальованная" его возлюбленной дудка - в украинских. Гармоника "милого дружка" - с зеркальцем, "зеркальная", "зеркалистая", с коричневым нарушником, цветистыми васильковыми мехами, коленкоровыми краями, красивым ремешком, лаковой полировкой. К таким инструментам относятся, безусловно, бережно, ценят и берегут их. Не случайно

украинские песни называют скрипки "червоными", а пословицы сравнивают с женой, которая "як скрипка - никому не позычається" [18, с. 232]. Ценность инструмента подчеркивается денежной стоимостью, причем самой различной. "Гусельцы новенькие, двадцатипятирублевенькие" находит девушка, подметая сени, а сев "на лавочку, да на брусовую", играет в балалаечку, оцениваемую от трех до ста рублей. От "трех денежек" до ста рублей варьируется в частушках и стоимость гармоники. Устойчивость упоминаний денежной стоимости покупаемых музыкальных инструментов отражает существование системы производства и торговли ими преимущественно в городах, откуда они и распространялись повсеместно.

Трудноисчислимо многообразие фольклорных свидетельств о народной инструментальной музыке. В песнях, поговорках, загадках заключено великое множество метких и разнохарактерных упоминаний музыкальных инструментов. Собрать воедино и изучить эту щедрую россыпь - удел специального исследования, актуального по научным задачам и захватывающего по содержанию. Однако и краткий обзор выявленного материала позволяет сделать определенные выводы. Вопреки мнению об угасании интереса к народным музыкальным инструментам, в условиях современных информационных средств якобы ставших архаизмом, устойчивость обращения к ним всех фольклорных жанров служит веским доказательством их действительно повсеместного бытования не только в прошлом, но и в наши дни. Давая целостное представление о народном художественном творчестве, восточнославянский фольклор как научно-полноправный источник изучения этого творчества позволяет глубже понять основные закономерности исторического процесса формирования музыкального инструментария, народно-инструментального жанра в целом. Наконец, в фольклоре находим прямое подтверждение его неразрывной связи с социальной борьбой трудящихся, в которой народные музыканты, не боясь кнутов и ссылок, церковных проклятий и кулацких обрезов громогласно утверждали право своего класса на свободную и счастливую жизнь. И в этом его непреходящее значение и социальная сила.

ЛИТЕРАТУРА

1. Словарь церковнославянского и русского языка. - Т. 1-4, изд. Российской Императорской Академии Наук. - СПб., 1847.
2. **Пропл В.Я.** Русский героический эпос. - Изд. П. М., 1958.
3. Народные песни Пермского края. - Т. 1-2. - Пермь, 1966-1968.
4. Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886г. Записали: слова **Ф.Истомин**, напевы **ГДютш**. - Издание ИРГО. СПб., 1894.
5. Северные частушки. Собрал **К. Коничев**. - Архангельск, 1936.
6. Библиотека поэта. Малая серия. Русская частушка. Составление, подготовка текста и примечания **В. Бокова**. - Изд. П. М., 1950.
7. **Назина ИД.** Белорусские народные музыкальные инструменты. - Ч. 1. Ударные и духовые. - Мн., 1979.
8. Памятники русского фольклора. Загадки. Издание подготовила **В.В. Митрофанова-П.**, 1968.
9. Онежские былины, записанные **А.Ф. Гильфвердингои** летом 1871г. - Изд. IV. - Т. 1-3, М-Л., 1949.
10. Белорусские песни, собранные **И.И. Носовичем**. Издано под наблюдением действительного члена общества Ф. **Миллера**. Записки ИРГО по отделению этнографии. - СПб., 1873. - Т. 5.
11. Песни, собранные **П. Н. Рыбниковым**. - Изд. П. // Под редакцией **А.Е. Грузинского**. -Т. 1-3. - М., 1909-1910.

12. Былины Пудожского края. Подготовка текстов и примечания **Г.Н. Париловой** и **А.Д. Саймонова**. Редактор **А.М. Астахова**. - Петрозаводск, 1941.
13. Белорусские песни, собранные **П.В. Шейном**. Записки ИРГО по отделению этнографии. - СПб., 1873. - Т. 5
14. Русские частушки. Предисловие и отбор текстов **Н.И. Рождественской** и **С.С. Жислиной**. - М., 1956.
15. Библиотека поэта. Большая серия. Частушки. Предисловие **В.Ф. Бокова**. Вступ. статья, подготовка текстов и прим. **В.С. Бахтина**. - Изд. 2. - М-Л., 1966.
16. Частушки в записях советского времени. Издание подготовили **Э.И. Власова** и **А.А. Горелoa**. - М-Л., 1965.
17. Сочинения **М.Д. Чулкова**. Собрание разных песен. - СПб., 1770-1773. /Издание ОРЯС, СПб., 1913/. - Ч. 1-3.
18. **Иллюстрoв ИМ.** Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках. - Изд. 3.-М., 1915.