

ПЕСНЯ «МОЛОДАЯ МОЛОДЫЦЭ» (ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА И СТИЛЯ)

К написанию этой статьи меня подвигло «исследование» украинского этномузыколога Б. С. Луканюка «Генезис купальско-петровского мелотипа с девятисложной структурой стиха» [7] на основе песни «Ой, молодая молодиче», записанной известным фольклористом К. В. Квиткой до 1922 года в г. Малорите Брестской области [5, 202, № 642]. Луканюк поставил перед собой задачу установить происхождение мелодики песни (купальской). Он пришёл к выводу, что первоисточником её является свадебный напев, также зафиксированный Квиткой в Малоритском районе [5, 206, № 656]. Рассматривая текст песни «Ой, молодая молодиче» как вид силлабического стихосложения (девятисложного), Луканюк использует стопность силлаботонического стиха (с XVIII в.), перенося её на эмфатическую ритмику песни. В выводах [7, 95] он декларирует следующее: 1) «производные мелотипы» возникли <...> в дохристианскую, языческую эпоху»; 2) «прототипом купальским песням <...> послужил свадебный напев <...>, которого нет среди купальских...», «...купальская (а возможно, и вообще весеннее-летняя) обрядовая музыка появилась после свадебной и на её базе, взяв у неё также строфические (не тирадные!) типы ладканок <...> [7, 95, *1]; 3) «купальский мелотип со столь оригинальной, по существу, испорченной формой» «появился где-то (*подчёркнуто мною. – Л.К.*) в одном месте или путём перенимания, или в связи с экспансией его творцов, для которых празднование летнего солнцестояния имело культовое значение...» [7, 95].

Белорусские и украинские филологи, а также этномузыкологи постоянно объединяют воедино два жанра – купальские и петровские песни, зачастую руководствуясь их общими сюжетами, либо, в целом ряде случаев, одинаковыми (общими) формульными напевами. Вместе с тем нельзя забывать о том, что это не только жанры разных эпох, но и различных верований. Купальский обряд и песни относятся к догосударственному периоду и являются языческими. Известный украинский этномузыколог А. И. Иваницкий относит купальские песни и купальский обряд к периоду II тысячелетия до нашей эры, времени перехода к осознанному земледелию [4, 93]. Петровские песни – это уже порождение христианской эпохи. Регион же Брестчины – Волынщины (Волынь вошла в состав ВКЛ с самого начала его создания) принял каноническое христианство не ранее XIII века [*2]. Таким образом, петровские песни – продукт нового времени и эпохи. Пелись они, начиная с Петрова поста (с 20 июня по 12 июля по новому стилю, с 7 июня по 29 июня – по старому, 12 июля (29 июня) – день Петра и Павла). Не удивительно, что эти дни попадали на Купалье (24 июня/7 июля), что и объясняет музыкально-поэтическую стилистическую зависимость петровских песен от купальских. Жанр петровских песен имеет подчинённое, вторичное положение по отношению к купальским.

О соотношении купальских и свадебных песен в нашей статье речь пойдёт позже. Вместе с тем, нельзя забывать, что свадебный обряд как действие, драма с включением целого ряда песен и инструментальной музыки, сложился гораздо позже купальского, хотя формульные напевы оформились параллельно с другими обрядовыми.

Грубейшей ошибкой исследователя является его заявление о строфических типах ладканок. До XIV века в белорусских, украинских, русских народных песнях, в том числе и в свадебных, ещё не было мелодической (музыкальной) строфики. Она является показателем эпохи лирики (XV – XVII вв., термин А. В. Рудневой). Поэтическая же строфа впервые появляется в кантах (с XV в.). В народную песню она приходит только в XVIII в., в свадебных – с середины XVII века под влиянием кантовой культуры: канты пелись на свадьбах.

Никакой «испорченной формы», отмеченной Луканюком в приведённой им песне, мы не находим. Беда заключается в том, что исследователь не смог разобраться в её стилистике. Остановимся на ней подробнее.

Песня «Ой, молодая молодиче» была записана К. Квиткой в городе Малорита Брестской области от Анны Козицкой [5, 202, № 642. *3]. Даём её транскрипцию:

Н.П. № 1.
Allegro



Ой мо-ло - да - я мо-ло - ди - це, ой, ви-йди, ви - йди на гу - ли-цю,
Ой ви-йди, ви - йди на гу - ли - цю, роз - ве - ди див - кам Ку - па - ли - цю.

Мы видим, что в своей записи Квитка руководствуется акцентными ритмикой, метрикой и тактированием – 3/4, а также тональной и ладовой западноевропейской системой, темповым обозначением с итальянской терминологией.

Луканюк, не указывая в статье на свою редакцию, записывает эту песню следующим образом:

Н.П. № 2.
Allegro



Ой мо-ло - да - я мо-ло - ди - це, ой ви-йди, ви - йди на гу - ли-цю.

Он использует шестидольный размер, базируясь на силлабическом стихосложении, убирает при ключе знак фа #, присущий Соль мажору и опускает вторую крупную строку текста.

Однако шестёрка, выставленная после ключа, соответствует размеру 6/1, здесь же надо было поставить размер 6/4.

К сожалению, Квитка не дал полного текста песни. Луканюк же опустил и его вторую крупную строку, которая указывает на цепную форму стиха и строфы и время её возникновения – рубеж XV и XVI вв. По двум строкам песни трудно судить о наличии рифмы и рифмовки. Пока лишь можно говорить о возникновении дактилической рифмы и смежной рифмовки в цепной строфе, что указывает на более позднее содержание песни.

Даём нашу редакцию этой песни.

Н.П. № 3.

Хутка



Ой, мо-ло - да - я мо - ло - ди - це, ой, ви-йди, ви - йди на ву - ли-цю.

На конкретном примере видно, что правильное определение песенного стиха и тактирование дают нам и соответствующие выводы. Самой главной особенностью этой песни является то, что в основе её лежит не силлабическое, как у Луканюка, а тоническое стихосложение, что исследователь обозвал «испорченной формой». Первичный тонический стих – восьмисложный – распет до девятисложности [*4] за счёт начального междометия «Ой». В интерпретации Луканюка стих был определён как силлабический 9(5+4).

Песня базируется на совмещении более раннего квартового лада мажорного наклонения (первая мелострока) и лада новой эпохи (XV – XVII вв.) – квинтового, также мажорного наклонения (вторая). Здесь основной устой – «соль», «до» – устой-перекраска, [*5] все остальные – двигательные. Обе мелостроки уравниваются их восходящей и нисходящей мелодической направленностью.

Стилистический анализ мелодии песни указывает на эпоху лирики, в которую продолжает бытовать более ранний вид народнопесенного стихосложения – тоническое.

В 1995 году во время фольклорной экспедиции в Малоритский район Брестской области в деревне Заболотье нами была записана песня «Молодая молодыця». Исполнили её Евдокия Калистратовна Горкопчук (1931), Ксения Игнатовна Джура (1926), Анна Корниловна Горкопчук (1943). Жанр этой песни исполнительницами был определён как «вэсна, рогульная»:

Н.П. № 4.

ММ. ♩ ≈ 98 Даволі хутка, пранікнёна



Мо-ло - да - я мо-ло - ды - цэ, ой, ви-йді, выйді на йу-льць[ю], ой, ви-йді, выйді на йу - льць[ю].



III – Ны - ма - ю ча - су вы-хо-ды-ты,	ро - звэ-ды дэ-вкам ро-гу - льць[ю],	ро-звэ -ды дэ-вкам ро-гу-льць[ю].
IV За тым ку-жэ-лэм то-нэ-сэ-йкім,	вам ро -го -вэ- йку ро -зво-дыт[ы],	вам ро -го -вэ- йку ро-зво-дыт[ы].
V Хай той ку-жэ-лэ Го-сподзь бу-дыць,	за тым ды -тя-тком ма -лэ - сэйк[ым],	за тым ды-тя-тком ма -лэ-сэйк[ым].
VI Й а са - ма вы -йды на йу(ю)-лы-цю,	хай то - е ды-тя са-мэ год[ыць],	хай то - е ды-тя са-мэ год[ыць].
	ро - звэ - ды дэ-вкам ро-гу - льць[ю],	ро -звэ - ды дэ-вкам ро-гу-льць[ю].

По содержанию песня диалогического характера – происходит диалог между молодой замужней женщиной и собравшимися на праздник её незамужними подругами, девушками, пока ещё не обременёнными семейными заботами.

Песня имеет строфическое оформление:

текст	А	Б	Б
рифмовка	А	А	–
мелодия	А	Б	Б ₁

Рифма дактилическая, рифмовка смежная. Текст первой и второй музыкально-поэтических строк организуется в форму цепной строфы:

текст	А	Б	Б	Б	В	В, тем самым расширяя строфу до
мелодия	А	Б	Б ₁	А	Б	Б ₁

шестистрочности. Всё это свидетельствует о том, что песня эволюционирующая. Как и её вариант, записанный Квиткой, она имеет более позднее содержание.

По своему мелодическому характеру песня лирическая, что подтверждается ее мелодико-интонационными и ладовыми особенностями – лад квинты минорного наклонения с пропуском четвертой ступени (первая мелострока), лад заполненной квинты минорного наклонения (вторая и третья мелостроки). Мелодическая направленность квинт – в первом случае восходящая с остановкой на нисходящем устое-перекраске «си», во втором – нисходящая. Вторая мелострока завершается квинтой с пропуском четвертой ступени лада (создается арка между первой и второй мелостроками), третья целиком построена на поступенном нисходящем квинтовом движении. Основной устой – «ля», устой-перекраска – «си» (секундовая переменность – признак ранних песен), остальные устои – двигательные.

Мы видим, что в сравнении с песней, записанной Квиткой, наша песня имеет свою оригинальную мелодию. Общими являются начальный поэтический текст и тоническое стихосложение, причем в первой строке нашей песни сохранена первичная восьмисложная основа стиха и ритмики:



Мо-ло-да-я мо-ло-ды-ца

В последней четко выделяются четвертными длительностями основные, третьи, ритмические доли от начала и от конца стиха. В последующих мелостроках добавляется девятый слог, в результате чего логическое ударение в начале стиха смещается на четвертый слог. Особенностью нашей песни является также сбрасывание (недопевание) последнего слога в заключительных мелостроках.

Распетый до девятисложности, текст песни легко приводится к своей более ранней первооснове:

*Молодая молодыца,
Выйды, выйды на йулыцю,
Звэды дэвкам рогулыцю.*

– Нэма часу выхóдыты,
Роговэйку розвóдыты
За кужэлэм тонэсэйкім,
За дытятком малэсэйкым.
– Хай кужэлэ Госпóдзь будыць,
Тое дытя самэ годыць.
Сама выйды на юлыцю,
Звэды дэвкам рогулыцю.

Во второй и третьей мелостроках песни, выполняющих функцию припева, появляются элементы многоголосия.

Песня «Молодая молодыцэ», по определению информаторов, исполняется 7 апреля на Благовещение. Справляют этот праздник во всем Малоритском районе. Евдокия Ивановна Мицук (1929) из деревни Луково рассказала нам следующее: «На Благовішчэнне расчыняють булку такую посну, і ўжэ іі пэкуць, і выходзяць на вулыцю, тады рогулію розводзяць». На мой вопрос о том, что это за песня, Евдокия Ивановна ответила: «Вэснянка, пэрэд Пасхой такы пэсны співаты, пэсны счытаюцца. Бэруць булку і начыцаюць співаць. Усё называецца Івана. Выйдуць туды, за сарай за наш, тады там поспэвыюць трохы, хлопцы понаходзяць там, і ўжэ воны повісыляцца троха і расходзяцца по домах».

Из рассказа видно, что здесь смешались весна и лето, так как то, что называется *Ивана*, – не что иное, как Купалье. Однако купальские рогульные песни поются сейчас весной, на Благовещение. Об этом свидетельствуют и сами поэтические тексты у Квитки – «розведи дивкам Купалицю», в нашей песне – «розвэды дэвкам рогулыцю».

Евдокия Калистратовна Горкопчук (деревня Заболотье) сказала нам, что рогульный обряд (рогуля) отмечается в каждой местности по-своему: «А это знайтэ што, по-разному іі отмічаюць, як гдэ. Ё старыну. Гэто такы празнік. 7 апрэля на Благовішчэння розводзяць рогулі». На мой вопрос, что же такое рогуля, певица ответила: «рагуля – песня». И продолжила свой рассказ: «Пэклы булочки, пэклы днём. Выносілы дety на вуліцу. Крычалі: “Буслі, буслі, на тобі булэху, дай мні жыта копу”. Обязательно хлэб піклы».

Выяснила я, наконец, как исполнялась песня: «У круг становілыся. По сонцю ходылі».

Таким образом, подтверждается, что эта песня также хороводная или таночная.

По этому поводу А. Иваницкий пишет: «На Волині існуе також назва р о г у л ь к и, яки модливо, належали колись до окремого різновиду веснянок – гаівок (гагилек. – Л. К.) співаюцца з ранньої весни і до завершення сівби – аж до русального тижня (до зелених свят)», «гагілки – це танково-игрові пісні...» [4, 78].

«Вчені припускають, що кругові веснянки виникли в епоху поклоніння сонцю (коло, круг – це символ сонця)» [4, 79]. А, как мы знаем, Солнце является символом Купалье. Таким образом, наша песня купальская, скорее всего таночная, а разводит рогулю – значит разводит танок.

Как отмечает А. В. Руднева, «существенное различие между танками и карагодами отражается и в музыке. Танки исполняются только под песни самих участников, а карагоды – часто под игру музыкантов» [9, 82]. В личной беседе Анна Васильевна как-то сказала мне, что танки водились посолонь, то есть по солнцу. Хороводы же – чаще против солнца.

Когда-то все календарные обряды сопровождались хороводами и танками. Мне удалось в 2003 году в Дубровенском районе Витебской области записать колядные хороводные песни. Как сообщали различные исполнительницы, «*карагоды вадзілі ў каляды*». Причем, самих собственно колядных песен здесь не пели. Самые древние и до сих пор не опубликованные в сборниках народных песен колядные хороводные нам исполнили Зинаида Киреевна Лесникова (1915) и Анна Петровна Мурашкина (1920). Среди их песен есть колядные хороводные и плясовые хороводные (танки).

В христианские времена хороводные и таночные песни оторвались от обрядов, мигрировали на весну и закрепились за весенним календарем, стали исполняться на Благовещение.

Поиски вариантов нашей купальской рогульной песни привели меня к № 57 «Ой, маладая і маладзіца» из сборника «Купальскія і пятроўскія песні» [6, 86]. Эту песню в 1975 году в деревне Збураж Малоритского района от Е. Степук (1925) записала Г. Тавлай. К сожалению, она поместила в сборнике только поэтический текст песни, не дав ее нотной транскрипции. Приводим полностью этот текст:

*– Ой, маладая й маладзіца,
Ой, выйдзі, выйдзі на вуліцу.
Ой, выйдзі, выйдзі на вуліцу,
Развядзі дзеўкам купальніцу.
– Мае дзеванькі, сястрынанькі,
Не маю часу выходзіці,
Не маю часу выходзіці,
Вам купальніцу разводзіці:
Ў мяне свекарко не баценька,
У мяне свякруха не маценька.
Паложыць мяне пазней сябе,
Узбудзіць мяне раней сябе.
Ой, да кужаля бяленькага,
Шчэй да дзіцяці маленькага.
Бадай той кужаль Гасподзь радзіў,
Штоб тое дзіця ваўчок заеў.
То я б, маладуха, выхадзіла,
Вам купальніцу развадзіла.
– Кінь кужаліцу на паліцу,
Сама выйдзі на вуліцу,
Сама выйдзі на вуліцу,*

Развядзі дзеўкам купальніцу.


Поэтический текст в этом варианте песни более полный, с дальнейшим развитием сюжета о нелегкой жизни молодой женщины в доме мужа. Нельзя не укорить составителей сборника за то, что они не сохранили диалектные языковые особенности поэтического текста, приведя его к современному белорусскому литературному языку. Элементы цепной формы здесь встречаются трижды. Рифма дактилическая (от тонического песенного стиха), рифмовка – смежная. Стих почти во всех поэтических строках распет до девятисложности. Первичная (ранняя) основа проступает в строке и ее повторении: «*Сама выйдзі на вуліцу*». Как и в варианте Квитки, здесь сам текст указывает на жанр купальской песни – «*Развядзі дзеўкам купальніцу*».

Замечательно то, что все три варианта песни (Квитки, наш и Тавлай) сосредоточены вокруг г. Малорита (центр). Несмотря на относительную близость населенных пунктов, варианты песни отличаются своей оригинальностью как в сюжетном, так и мелодическом отношении. Поэтический текст нашего варианта выделяется бóльшим благородством. Только в нем упоминается рогулица.

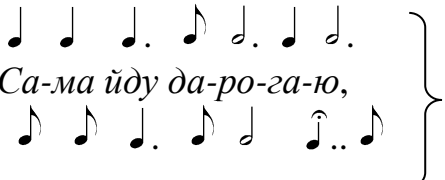
Купальские, таночные, хороводные песни, как и все обрядовые, относятся к роду драма. Им присуще действие, шествие, движение, поэтому ведущими истилистическими признаками становятся стихосложение и ритмика. Всем вариантам присуще пóзнее тоническое песенное стихосложение (из-за распетости стиха происходит смещение логического акцента в его начале с третьего на четвертый слог) с сохранением дактилических окончаний и рифмовки.

Отметим, что тоническое стихосложение присуще также белорусским жнивным, покосным песням и плачам (похоронным и свадебным). Невыносимо тяжелая жизнь женщины в доме мужа, постоянное терпение, сдерживание чувств, эмоций, напряжение выплескивались в жнивных песнях. Целый ряд жнивных по своему настрою близок плачам. Они имеют сходные напевы, лады м. 3, м. 3 с субквартой.

Остановимся подробнее на музыкально-поэтической ритмике летних песен – жнивных и покосных. Приведем типичные ритмоформулы с тоническим семи- [*6] и восьмисложным стихом с различным счетно-временным измерением:

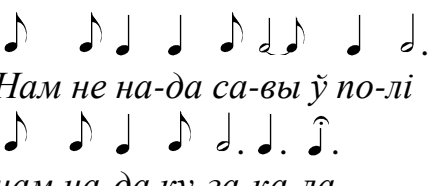
 – № 24 [*7]
Ой, па-ра да-моў, па-ра

 – № 76
Да па-ра да-моў, па-ра

 – № 90
Са-ма йду да-ро-га-ю,

мой го-лас ду-бро-ва-ю

 – № 105
Ўжо па-ра да-моў, па-ра

 № 152
Нам не на-да са-вы ў по-лі
нам на-да ку-га-ка-ла

 № 156 (2-ая строка)

на два-рэ не ра-не-нька

 № 157 (2-ая строка)


да па-ра-да-моў, па-ра

 № 158

Ой, па-ра да-моў, па-ра


 Ой, па-ра да-моў, па-ра

 № 159
Ой, па-ра да да-моў, па-ра

 Ужо вя-чэ-рня-я за-ра

 Ой, па-ра да-моў, па-ра

 № 160
Ой, па-ра да-моў, па-ра
Ўжо вя-чэ-рня-я за-ра

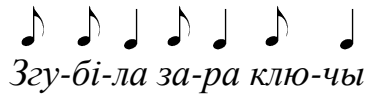
 Ой, па-ра да-моў, па-ра
№ 161



Ўжо вя-чэ-рня-я за-ра



Згу-бі-ла за-ра ключы



Згу-бі-ла за-ра ключы

№ 165

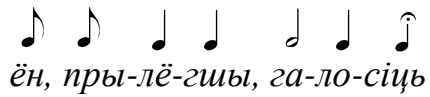


ка-ля по-ста-ці йду-чы



На ба-ло-це ка-сец ко-сіць

№ 177



ён, пры-лё-гшы, га-ло-сіць



№ 181

Ой, вя-лік наш бор, вя-лік



Да зя-лён наш бор, зя-лён



№ 182

Да зя-лён наш бор, зя-лён



над у-сі-мі ба-ра-мі



А наш бор зя-лён, зя-лён,



№ 183

А наш бор зя-лён, зя-лён

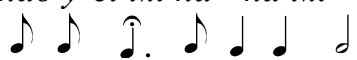


Ой, ба-гат наш пан, ба-гат



№ 184

над у-сі-мі па - на-мі



№ 185 (2-ая строка)

це-раз бор зя-лё-не-нькі



Да з-пад цё-мна-га га-ю
 № 186
 Да з-пад цё-мна-га га-ю

Да з зя-лём-на-га га-ю
 № 189
 са-ла-вей вы-ля-та-іць

за-гу-дзе-ла пчо-ла-чка
 № 198
 па ба-ру ля-та-ю-чы

Ды чы-рво-на-я ру-жа
 № 202 и т.д.
 ды чы-рво-на-я ру-жа
 вы-шы ты-ну ста-я-ла

Ритмоформулы восьмисложного тонического стиха с перенесением акцента с третьего начального слога на четвертый:

А я ў по-лі жы-та жа-ла
 № 11

А я ў по-лі жы-та жа-ла

Ка-ля ле-су ту-ман, ту-ман
 № 142
 Ка-ля ле-су ту-ман, ту-ман [*8]

І да па-ра да-моў, па-ра
 № 157
 № 191

Не пе-ра-пё-лка - ла-ста-ўка

Дальнейшее распевание ритмики приводит в ряде песен к утрате начального ритмического акцента. При этом дактилическое окончание сохраняется в основной массе живых песен. Характерно и то, что

типичным для них становится семисложный тонический стих, распеваемый до восьмисложности.

И жнивные, и покосные песни, и купальская рогульная относятся к летнему календарному циклу. Поэтому неудивительно наличие общих признаков – всем им, ранним в своей основе, присуще тоническое песенное стихосложение и музыкально-поэтическая ритмика, подчеркивающая и выделяющая основные логические акценты стиха.

Из обоих рассказов наших певиц следует, что одним из важных атрибутов обряда является хлеб, булка, каравай. Каравай когда-то был неотъемлемой частью не только свадебного обряда, но и колядного. Перед колядами девушки брачного возраста пекли несколько караваев, одаривая затем ими колядующих. Несомненна и связь хлеба (каравая) с названием «рогуля», «рогулька». Так, в записи «Вяселле із-пад Свіслачы Ваўкавыскага павета» Михала Федеровского читаем: «На сярэдзіне каравая ўтыкаюць р а г а ц е н ь к у, гэта значыць трохзубыя вілкі з грушавага дрэва, якія перад гэтым абвіваюць чырвонаю ніткаю і аблепліваюць цестам. Уваткнуўшы рагаценьку ў каравай, убіраюць яе аўсом, калінаю і рутаю і абвіваюць чырвонаю стужкаю» [2, 145]. В записи «Вяселле ў Рудску» Г. Чернеховской сообщается: «Каравай мае выгляд круглага торта, для ўпрыгожання якога (кветыты каравай) пякуцца асобна так званыя шышкі наступным спосабам: некалькі раздвоеных дубчыкаў і каля трох з трыма сукамі аблепліваюць цестам, выхапленым валком, устаўляюць у печанья булкі і так запякаюць» [2, 307]. Есть сообщение и о мужском каравае: «Вырэзваюць з грушы трайчатку (тры розныя галінкі – унізе яны разам). Галінкі ў трайчаткі таўшчыні, як палец, а ўся яна – з паўаршына (вышэй, як бутэлька, але каб улезла ў печ). Усе палачкі абвіваюць цестам: раскачаюць яго густа і абкручваюць – ды ў печ. На адным баку паляжыць, а пасля перавернуць. Печ нагаратая – хутка спячэцца. А булачку пякуць асобна. А тады, як спячэцца, трайчатку ўваткнуць у булку, і яна стаіць» [2, 543].

В статье Е. Гуслевой, Л. Шамсутдиновой «Каравайны абрад» читаем: «Цеста выпявае за час, “пакуль печ нагарыць”. Усе жанчыны, запрошаныя на выпечку каравая, у гэты час вырабляюць аздабленне для шышак. Шышкай называецца галінка пладовага, часцей за ўсё грушавага, дрэва, вышынёй каля метра, своеасаблівай формы. Адпаведна форме яныносяць назву “двайчатка” і “трайчатка”. Галінкі гэтыя абвіваюць па ўсёй даўжыні вузкай палоскай цеста і запякаюцца ў печы “перад полымем” адначасова з караваем. Аздабляюцца шышкі барвінкам, бяссмертнікам, штучнымі кветкамі, шышкамі з паперы, жытам, часам калінай, спелым і зялёным аўсом. Па форме, спосабу вырабу і аздаблення шышкі маюць шмат агульнага з польскай “розгай” вясельнай...» [1, 112–113. *9]. И далее: «Аздабленні падобнага роду фігуруюць ва многіх апісаннях вясельных каравайных абрадаў, але паўсюль яны маюць свае арыгінальныя назвы: рагулькі [подчеркнуто мною. – Л.К.], вілы, трайчатка» [1, 113].

Как пишет исследователь белорусской свадьбы Н. М. Никольский, «многовековая история каравая начинается в глубокой древности» [8, 229].

Зарождение культа хлеба относится к началу земледелия. Хлеб, каравай, булка – это Бог-предок. По мнению Никольского, в каравае воплотилось языческое божество Рай-Вырапай [8, 232].

Начало формирования свадебного обряда А. Иваницкий относит к эпохе варварства – переходу к земледелию [4, 107]. Парный брак – это уже средняя ступень варварства (век поздней бронзы) – относится к периоду от середины II тысячелетия до нашей эры до I тысячелетия новой эры. В это время еще господствует нерегламентированный групповой брак (полиандрия, затем полигамия). С переходом от матриархата к патриархату на смену культу Рожаниц приходит культ Рода. Эти архаичные, нерегламентированные свадебные обряды, как и Купалье, были приурочены к дням летнего солнцестояния. Они совершались при зажигании купальских костров у воды (реки, озера) – совмещенные культы Солнца и воды. Летнему периоду соответствовал расцвет природы, обусловленный щедростью и плодородием Земли, который ассоциировался у наших предков с продолжением рода и человеческой плодовитостью.

Не удивительно поэтому влияние формульных напевов свадебных песен на купальские. В моих фольклорных экспедициях я встречалась с таким явлением, когда купальские и колядные песни исполнялись на формульный напев свадебных. Проникновение последнего в колядные песни, предназначенные девушке «на выданье», обусловлено брачными мотивами и символикой этих песен.

Обратимся к свадебной песне, также записанной К. Квиткой в Малорите:

Н.П. № 5

Allegro

1 Не куй, зо - зу - ле, в тем - нім лі - сі, не куй, зо - зу - ле, в тем - нім лі - сі.

9 Щей на - ку - е - ся в дуб ро - вень - ці, щей на - ку - е - ся в дуб ро - вень - ці.

17
25 На зе - ле - нень - кій бе - ре - зонь - ці, на зе - ле - нень - кій бе - ре - зонь - ці.

4 Не плач, Ма - ри - сю, й у - ба - тень - ка, не плач, Ма - ри - сю, й у - ба - тень - ка.

33
5 Щей на - пла - че - ся й у све - кор - ка, щей на - пла - че - ся й у све - кор - ка.

41
6 Че - рез йо - го по - ро - ги сту - па - ю - чи, че - рез йо - го по - ро - ги сту - па - ю - чи.

49
7 Бать - ко - ву рос - куш спо - ми - на - ю - чи, бать - ко - ву рос - куш спо - ми - на - ю - чи.

Как видим, принцип транскрипции такой же, как и в купальской песне, записанной фольклористом. Однако текст здесь более полный. Песня посвящена невесте при расставании ее с родительским домом. Типичным для свадебных песен является параллель – сравнение девушки с кукушкой. В основе песни лежит древнейший формульный напев – квартный мажорного наклонения, еще более усугубляющий трагизм содержания песни. Формульный напев соответствует одной мелостроке, многократно варьированно повторенной:

Н.П. № 6.

	A 5+4
³ 	A ₁ 5+4
⁵ 	A ₂ 5+4
⁷ 	A ₁ 5+4
⁹ 	A ₂ 5+4
¹¹ 	A ₃ 5+4
¹³ 	A ₄ 5+4
¹⁵ 	A ₅ 5+4
¹⁷ 	A ₆ 7+4
¹⁹ 	A ₇ 7+4 5/7+4/5
²¹ 	A ₈ 5+4
²³ 	A ₉ 5+5

Структура силлабического стиха – 5+4, распеваемая до 5+5 и 7+4 [*10].

Песня эволюционирующая. Это проявляется в разных видах организации текста и мелодики, распевании стиха и ритмики, в отсутствии и зарождении рифмы и рифмовки. Ранняя форма – отсутствие строфы по мелодии и тексту – присуща первой, четвертой и пятой строкам:

текст	A A
	аб аб
мелодия	A A ₁
	аб а ₁ б

Здесь – дважды повторенная одна строка по тексту и мелодии (варьированное повторение), рифма и рифмовка отсутствуют. Наряду с этим в песне присутствует строфическая организация поэтического текста, присущая эпохе лирики. В поэтическую строфу со смежной рифмовкой организуются вторая и третья, шестая и седьмая поэтические строки:

текст	А А Б Б	} 2-я и 3-я	А А Б Б	} 6-я и 7-я
	аб аб вг вг		аб аб вг вг	
рифмовка	А – А –		А – А –	
мелодия	A ₂ A ₁ A ₃ A ₄		A ₆ A ₇ A ₈ A ₉ [*11]	

Мы видим, что текст организован в четырехстрочную поэтическую строфу. Мелодия же строфической организации не имеет. Она по-прежнему базируется на одной, повторенной варьированно, строке.

Промежуточным этапом становится подступ к смежной рифмовке в четвертой и пятой поэтических строках, где наблюдаются поиски рифмы и рифмовки – озвучивание строк слогом «ка»: «батенька» – «свекорка». Таким образом, в этой песне совмещены все три стадии – ранняя, промежуточная и поздняя, которые народнопесенное творчество проходило за несколько столетий. Здесь же все представлено как бы в сжатом виде. Эволюционность песни, таким образом, заключена как в различной организации поэтического текста и мелострок, в процессе формирования рифмы рифмовки, так и в распевании силлабического стиха и ритмики. Луканюк дает свою редакцию песни (с правильным тактированием):

Н.П. № 7

Allegro

Не куй, зо - зу - ле, в тем - нім лі - сі, не куй, зо - зу - ле, в тем - нім лі - сі.

Внесем в нее незначительные правки (проставка метра, подтекстовка по принципу вокального исполнительства, обозначение темпа):

Н.П. № 8

Хутка

Не куй, зо - зу - ле, в те - мнім лі - сі, не куй, зо - зу - ле, в те - мнім лі - сі.

Мы видим, что исследователь вновь не придает значения всему последующему музыкально-поэтическому тексту, игнорирует его. Из-за этого ускользают важные моменты, отмеченные нами ранее.

Первый такт формульного напева (попевка) базируется на ладе восходящей кварты мажорного наклонения, образующегося в результате гимничной мажорной терции «соль–си» и минорной «ля–до». Основной устой «соль»; «ля», «си» и «до» – двигательные. Звук «си» также выполняет функцию звукорядного. Лад и звукоряд в первой попевке совпадают. Во второй попевке – трихорд в кварте мажорного наклонения – «соль, си, до», где «соль» основной устой, «си» и «до» – двигательные. Все мелостроки имеют вопросно-ответное строение, восходящую и нисходящую направленность, придающие им закругленность и завершенность.

Таким образом, формульный напев песни с его мелодико-интонационным строем и ладовыми особенностями является очень древним. Содержание же, как и в купальской рогульной песне, более позднее.

Луканюк считает, что «донором» купальской песни «Ой, молодая молодыце» стал родственный мелотип <...>, известный сегодня среди свадебных обрядовых песен» [7, 94]. Таким мелотипом он считает свадебную песню «Не гнівайся, батейко», записанную на Полесье (без указания каких-либо координат) [*12]:

Н.П. № 9

Не гні - вай - ся ба - тей - ко Не гні - вай - ся ба - тей - к...

Даем нашу редакцию:

Н.П. № 10

Не гні - ва - йся, ба - те - йко, не гні - ва - йся,
ба - те - йк[о].

Мы вынесли знак фа#, поставив его при ключе, так как это знак ладовый. Руководствуясь законами песенного силлабического стиха, который тактируется по полустипициям, проставляем правильные размеры и выставляем тактовые черты, знаки препинания, даем подтекстовку по законам вокально-хорового исполнительства. Такая редакция указала нам на переменность метрики – 7/4; 5/4; 7/4; 5/4, а также на жанр свадебной песни – вторжение пятидольности в другие размеры. Сама же переменность свидетельствует об эпохе лирики. К сожалению, мы вновь имеем возможность пользоваться только одной повторенной строкой текста, не представляя весь «организм» песни в целом. Одна повторенная строка текста организуется мелодией в четырехстрочную мелострофу – также показатель эпохи лирики (XV – XVII вв.). Рифма и рифмовка здесь отсутствует:

текст	А	А
	а	б
мелодия	АБ	А ₁ Б

Такой тип мелострофы четко указывает на то, что это свадебная хороводная. Структура силлабического песенного стиха здесь 4+3, как и в свадебной игровой хороводной «А мы просо сеяли». Лад в первом полустипиции (первый такт) – уменьшенная кварта «фа#, соль, си, до» («соль» – основной устой, «фа#», «си», «до» – двигательные), во втором – большая гимничная терция. В мелостроке А₁ – трихорд в кварте мажорного

наклонения «соль, си, до» (основной устой – «соль»), двигательные – «си» и «до»). Таким образом, здесь сочетаются древнейшие лады (второй, третий и четвертый такты) и более поздний, уже принадлежащий эпохе лирики (первый такт). Сама же песня по всем ее параметрам относится к эпохе лирики и выполнять функцию «донора» или «мелотипа» не может, так как напев принадлежит не древнему, а более позднему времени.

Сведёние мелодий обеих свадебных песен показывает близость их формульных напевов, причем первый более древний, чем предполагаемый «мелотип»:

Н.П. № 11

Не куй, зо - зу - ле, в те-мнім лі - сі, не куй, зо - зу - ле, в те-мнім лі - сі.
 Не гні - ва - йся, ба - те-йко, не гні - ва - йся, ба - те-йк[о].

Н.П. № 12.

Ой, мо - ло - да - я мо - ло - ди - це, ой, ви - йди, ви - йди на ву - ли-цю.
 Не куй, зо - зу-ле, в те-мнім лі - сі.

Схематическое изложение мелодики купальской и свадебной песен, записанных Квиткой, обнаруживает общность только основных их опорных тонов, что указывает либо на общий квартовый лад древнейшей эпохи (первый такт), либо на его дальнейшее развитие в последующую эпоху в купальской песне (второй такт). Это наглядно опровергает следующие утверждения Луканюка: 1) «И все <...> же косвенное доказательство генетического родства обоих мелотипов – свадебного и купальского – имеется»; 2) «...критерием становится <...> несомненное сходство контуров звуковысотных линий» [7, 95]. Примеров общих контуров мелодических линий можно привести большое количество. Это обусловлено единой исторической эпохой, которой они принадлежат.

Помимо этого, необходимо учитывать и то, что эти обе песни исполнила одна и та же певица. Тем более, что мелодия нашей рогульной песни, записанной всего в нескольких километрах от Малориты, имеет совсем другой, самостоятельный и неповторимый, лирический напев.

Знакомясь с мелодикой других песен, отнесенных исполнителями к рогульным, мы видим, что она во всех случаях самостоятельна – каждый образец имеет свою оригинальную мелодию. Название весенних

благовещенских песен зачастую с различными поэтическими сюжетами рогульными скорее всего обусловлено их хореографией, то есть тем, что эти песни таночные. Подтверждением этому может служить текст, присущий вариантам песни, отнесенной к рогульным, «Скачэ воробэйко» и записанным мною в Столинском районе Брестской области [*13]:

*Пашла маты да й у таночак граты,
У таночак граты, дэвок найучаты.*

Необходимо также отметить дальнейшее сюжетное развитие содержания поэтических текстов более поздних вариантов рогульной песни «Молодая молодыцэ». Сама песня занимает в обряде особое положение и первоначально ею открывался рогульный обряд. Когда-то эта таночная песня исполнялась на Яна Купалу в языческий период, когда еще были совмещены функции купальского и свадебного обрядов. Ей предназначалась очень важная функция: замужняя женщина, возглавляющая танок, должна была передать свой жизненный опыт молодым девушкам-подругам. К сожалению, со временем смысл этого обряда и самой ритуальной рогульной песни выхолостился, перейдя под влиянием христианства на Благовещение и сохранив лишь его отдельные во многом трансформированные элементы.

Все сказанное ранее позволяет говорить о дошедшей до наших дней рогульной таночной песне «Молодая молодыцэ» как явлению уникальном, а также как о ярчайшем образце песенной лирики белорусско-украинского Полесья.

ПРИМЕЧАНИЯ

- *1. Ладканья – свадебные песни с формульными напевами и припевами «Ладо».
- *2. На этих землях существовало христианство, считавшееся официальной, канонической церковью еретическим: арианство, богомилство и т.д.
- *3. Почему-то Луканюк на с. 95 своей статьи местом записи называет село Мельники.
- *4. В тоническом песенном стихе главными признаками являются наличие двух основных логических акцентов (на третьих слогах от начала и конца стиха), а также отсутствие цезуры. Равносложность и количество слогов не являются определяющими признаками.
- *5. Зарождается квартовая переменность.
- *6. Более ранним. Отметим, что заключительные ритмические длительности ритмоформулы не являются акцентными. Их протяженность, в первую очередь, зависит от исполнительства и того, насколько дыхания хватает у певицы.
- *7. Нумерация песен приводится по сборнику «Жніўныя песні» [3].
- *8. Ритмикой выделен третий начальный слог.
- *9. Статья написана по материалам дипломной работы Елены Гусевой, защищенной в моем классе специализации. Ею подробно описывается каравайный обряд села Мотоль Ивановского района Брестской области.
- *10. В силлабическом песенном стихе важнейшими его показателями являются
равносложность и постоянная, находящаяся в одном и том же месте, цезура.
- *11. Для наглядности мы снимаем микростроки.

*12. Пример, приведенный Луканюком из рукописи: Славинский Ю. Весільні мелодії. [10, 51, № 84].

*13. деревни Стахово, Гольцы, Березцы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларускія народныя абрады: дапаможнік / Л. П. Касцюкавец і інш.; склад., музыч. рэд. і праім. Л. П. Касцюкавец. Мінск, 1994.

2. Вяселле: Абрад / Беларус. нар. творчасць / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; уклад., уступ. артыкул і камент. К. А. Цвіркi; дадатак З. Я. Мажэйка; рэдкал.: В. К. Бандарчык [і інш.]. Мінск, 1978.

3. Жніўныя песні / Беларус. нар. творчасць / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; уступ. артыкул, укладанне і каментар. А. С. Ліса, рэдкал.: А. С. Фядосік [і інш.]. Мінск, 1974.

4. *Іваницький, А. І.* Украінська народна музична творчість: посібник для вищ. та серед. учеб. закладів / А. І. Іваницький; ред. Г. Г. Родіна. Київ, 1990.

5. Етнографічний збірник: у 2 т. / україн. наук. тов-во, Етнографічна секція. Київ: Слово, 1920 – 1922. – Т. II: К. Квітка. Украінські народні мелодії / К. Квітка. – 1922.

6. Купальскія і пятроўскія песні / Беларус. нар. творчасць / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; А. С. Ліс, С. Т. Асташэвіч (уклад.); Г. В. Таўлай (уклад. муз. часткі); рэд. А. С. Фядосік. Мінск, 1985.

7. *Луканюк, Б. С.* Генезис купальско-петровского мелотипа с девятисложной структурой стиха / Б. С. Луканюк // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: материалы Международной научной конференции, посвященной 50-летию Проблемной научно-исследоват. лаборатории по изучению традиц. музык. культур РАМ им. Гнесиных, 2008 г. / Мин-во культуры РФ, Российский гуманитар. науч. фонд, РАМ им. Гнесиных; редкол. Ю. В. Артамонова [и др.]. М., 2008.

8. *Никольский, Н. М.* Происхождение и история белорусской свадебной обрядности / Н. М. Никольский. Минск, 1956.

9. *Руднева, А. В.* Курские танки и карагоды / А. В. Руднева. М., 1975.

10. *Славинский, Ю.* Весільні мелодії / Ю. Славинский. Львів, 1982.– Вип. 1. Полісся.