

Е. КАНН-НОВИКОВА

СОБИРАТЕЛЬНИЦА
РУССКИХ
НАРОДНЫХ ПЕСЕН
ЕВГЕНИЯ
ЛИНЕВА

*Редакция и предисловие
проф. Е. В. ГИППИУСА*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1952

800822
I 228008
I



ЕВГЕНИЯ ЛИНЕВА
(с портрета 1905 года)

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Деятельность выдающейся собирательницы народных русских песен и пропагандистки русской народной хоровой полифонии — Евгении Эдуардовны Линевой — заслуживает самого пристального внимания советской музыкальной общественности.

Евгения Линева принадлежит огромная заслуга введения звукозаписи в практику собирания образцов русского и украинского народного хорового искусства. Начав с 1897 года фонографирование лучших образцов русского народного многоголосия в небывалом для дореволюционной России масштабе, Линева создала в течение нескольких лет ценнейшую фонотеку¹ — своеобразный звучащий музей русского народного хорового искусства. Эта фонотека познакомила русских музыкантов с яркими образцами русской народно-песенной классики и бесконечным многообразием местных стилей русской народной полифонии от верховьев Дона — на юге, до Белого озера — на севере.

Евгения Линева впервые опубликовала записи русского и украинского народного многоголосия (в нотациях или расшифровках фонограмм), значительно более совершенные, чем изданные ранее (в 1872—1890 годах) записи рус-

¹ Фонотека Е. Линевой хранится в настоящее время в фонограммархиве Института русской литературы Академии Наук СССР.

ского народного многоголосия непосредственно с голосов народных певцов без помощи фонографа.

Евгения Линева дала в своих очерках о народной русской песне (предпосланных ее публикациям), яркие литературные портреты выдающихся мастеров русского народного хорового пения, высказала множество тонких наблюдений, касающихся бытования народной песни, особенностей ее склада и материалов по народной музыкальной терминологии.

Творческую деятельность Линевой с юности и до ее кончины (1919) характеризует боевой общественный дух. Линева никогда не замыкалась в узком кругу собирательских и исследовательских интересов. Ее этнографическая работа в течение всей ее жизни была органически связана с разносторонней активной общественной деятельностью, с неутомимой борьбой за общественное признание народного музыкального искусства, как реалистического искусства, наиболее ярко и полно раскрывающего мысли и чаяния трудового народа и его борьбе за лучшее будущее.

Подход Линевой к русскому народнопесенному искусству определялся правильным положением, сформулированным ею в статье, посвященной памяти В. В. Стасова:

«Идея народности в искусстве — не в смысле национальной узости, а в смысле широкого отражения в нем жизни народа, — уже вошла в жизнь и неискоренима»¹.

Эта мысль красноречиво характеризует взгляды Линевой, выступавшей под знаменем передовых демократических идей.

Труд Евгении Линевой, создавший ей мировое имя, — ее сборник «Великорусские песни в народной гармонизации»² — широко известен; однако творческая биография собирательницы была до сих пор мало изучена и не знакома не только широкому кругу читателей, но и музыкантам-специалистам.

¹ Е. Линева. «Мысли В. В. Стасова о народности в музыке», «Труды Музыкально-Этнографической комиссии», т. II. М., 1911, стр. 385.

² Вып. I—СПБ, 1904 (2-е издание без вступительной статьи — М., 1921); вып. II — СПБ, 1909.

Издание предлагаемого читателю биографического очерка о Линевой, в котором в популярной форме изложены первые результаты изучения ее творческой биографии, поэтому вполне своевременно.

Очерк Е. Канн-Новиковой освещает творческий путь Линевой, ее упорную многолетнюю борьбу за то, чтобы лучшие образцы русского народного хорового многоголосного искусства стали достоянием всего народа. Этот очерк представит несомненный интерес не только для профессионалов-музыкантов (композиторов, собирателей народных песен, деятелей хорового искусства), но и для широкого круга читателей.

Автор очерка и его редактор вполне понимают, что дать исчерпывающую научную характеристику собирательской и исследовательской деятельности Евгении Линевой пока еще невозможно. Для этого необходимо обстоятельно изучить и опубликовать интереснейшую в научном отношении переписку Евгении Линевой, хранящуюся в Государственном центральном музее музыкальной культуры и лишь частично использованную автором данной книги. Для этого необходимо нотировать несколько сот нерасшифрованных до сих пор ее звукозаписей народных русских песен, хранящихся в фонограммархиве Академии Наук СССР (из них переведено на ноты не более одной четверти, а опубликовано еще меньше). Для этого необходимо проверить по сохранившимся звукозаписям все опубликованные Линевой нотации фонограмм и установить их сильные и слабые стороны; последнее сделано автором настоящего предисловия лишь в отношении отдельных опубликованных Линевой песен.

Критическая оценка собирательской и исследовательской деятельности Линевой должна быть строго историчной. Нельзя забывать, что Линева была пионером нотирования звукозаписей не только в русской, но и в мировой науке о народной музыке. Разработанной теории нотации в ее время не существовало. Неизбежные в практике истирования трудности ей приходилось преодолевать, не имея никакого опыта.

В годы ее работы эти трудности были почти непреодолимы: она и ее современники имели еще очень незначительное число звукозаписей народной русской песни, накопление которых тогда только начиналось, и не располагали необходимым сравнительным материалом. Ритмический, ладовый и многоголосный строй народной русской песни был еще слабо изучен. Между тем, теоретическая разработка этих вопросов является обязательной предпосылкой научной нотации звукозаписи. Это основное положение теории нотации звукозаписей народной музыки в годы деятельности Линевой еще не было осознано; оно было выдвинуто значительно позднее советской музыкальной фольклористикой.

Хороший музыкальный расшифровщик должен быть исследователем стиля данной народной музыкальной культуры. Он должен отдавать себе ясный отчет, что и почему он детализирует в записи. В противном случае детализированная запись неизбежно превращается в ненаучную эмпирику. Основная задача нотной записи с фонографа (музыкальной расшифровки)—в раскрытии закономерностей национальной музыкальной формы и национального музыкального стиля. Расшифровщик должен искать эти закономерности в процессе живого наблюдения и тщательного анализа произведений народной музыки. Характер редакции музыкального текста должен вырабатываться для каждого национального песенного материала на основе обобщений, полученных в процессе лабораторной работы над расшифровкой.

Нотация такого рода может быть названа аналитической в отличие от субъективно-эмпирической нотации, принятой в западноевропейской науке и характерной для работ исследователей берлинской школы «сравнительного музыкознания».

Аналитический метод нотирования дает вполне надежные результаты только при достаточно высоком уровне теоретической изученности национально-своеобразных особенностей музыкально-стихового строя народной песни. Этот уровень достигим лишь при условии предварительного на-

копления значительного числа тщательно аннотированных в месте звукозаписей народных песен.

В конце 1890-х—начале 1900-х годов, в период, когда протекала собирательская работа Линевой, накопление научно полноценного материала по русскому народному многоголосному искусству еще только начиналось, впервые принимая организованный характер (до этого времени оно являлось делом частной инициативы отдельных музыкантов). В Петербурге это дело возглавляла с середины 80-х годов Песенная комиссия Русского географического общества; в Москве с середины 90-х годов (официально — с 1902 г.)—Музыкально-этнографическая комиссия Этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете.

Собирательская и исследовательская деятельность Евгении Линевой протекала в русле научных работ московской Музыкально-этнографической комиссии, ученым секретарем которой в первые годы ее деятельности была Линева.

Для развития науки о народной музыке в России московская Музыкально-этнографическая комиссия сыграла значительно большую роль, чем Песенная комиссия Географического общества. В отличие от петербургской Песенной комиссии — официозного правительственного центра собирания и пропаганды русской народной песни—московская Музыкально-этнографическая комиссия была организацией неофициальной, частью научного общества при Московском университете.

Музыкально-этнографическая комиссия вела работу не только по собиранию и пропаганде народных песен,—она впервые в дореволюционной России развернула исследовательскую работу в области народной музыки. Комиссия регулярно собиралась для коллективного обсуждения собирательских отчетов экспедиций и научных докладов по разнообразным, в частности теоретическим вопросам, касающимся изучения народной музыки. На этих заседаниях были впервые поставлены на обсуждение вопросы о методике собирания и записи народных песен, методике нота-

ция (расшифровки) фонограмм, об уточнений особенностей строя народных песен с помощью акустических обмеров и т. д. Комиссия явилась, таким образом, первым в России научно-исследовательским учреждением в области народного песенного искусства, привлечшим к изучению народной музыки общественное внимание.

Научные споры, возникавшие в Комиссии, вращались преимущественно вокруг вопросов методического характера. Однако зависимость и обусловленность этого круга проблем от проблем общетеоретического характера не была еще достаточно осознана. Споры оставались нередко нерешенными: фактический материал, которым располагала комиссия, и уровень исторических знаний в области народной музыки не позволяли в то время найти решение этих вопросов.

На современном, более высоком уровне изученности народного музыкального искусства, достигнутом советской музыкальной фольклористикой, большая часть спорных вопросов, обсуждавшихся в Музыкально-этнографической комиссии, нашла общепринятое решение. Однако один из споров, завязавшихся в те годы, не утратил своей актуальности — имеем в виду спор о равноценности или неравноценности музыкальных записей народных песен с помощью звукозаписи или без ее посредства. Отголоски этого спора продолжают звучать в советской музыкальной науке, несмотря на то, что для подавляющего большинства советских исследователей народной музыки явное преимущество метода звукозаписи и последующего нотирования звукозаписей народных песен не вызывает никакого сомнения. С этой общепринятой точкой зрения резко полемизирует выдающийся советский собиратель народных русских песен А. М. Листопадов в методической статье, предпосланной третьему тому его монументального свода «Песни донских казаков», опубликованному после его кончины.

В своих интересных, но во многом спорных замечаниях, касающихся методики собирания и записи народных русских песен, А. М. Листопадов возобновляет в упомянутой статье

старый спор с Е. Э. Линевой о степени точности нотаций (расшифровок) фонографических записей.

Острые своей полемики Листопадов направляет не специально в адрес выдающейся русской собирательницы. Он ставит под сомнение метод нотации звукозаписи вообще.

В подходе к методике нотации Линева и Листопадов были во многом солидарны — они выступали единым фронтом против эмпирического принципа нотирования звукозаписей народной музыки, который выдвигался в те годы зарубежными исследователями народной музыки фонограммархивов — берлинского и венского — и имел в Музыкально-этнографической комиссии своих последователей¹. Подобного рода нотации характеризует педантичное фиксирование на нотной бумаге всего, что слышится в фонограмме, педантичные обозначения особыми значками всех отклонений от привычного строя и в то же время неумение отличить закономерное от случайного. Такой метод нотирования был одинаково неприемлем и для Листопадова и для Линевой. Оба они стремились воспроизводить музыкальное явление в его художественных закономерностях, выделяя в нотной записи основное, художественно-значительное и передавая, насколько это возможно, соотношение всех художественных светотеней.

Каждый из собирателей делал это, однако, по-своему. Линева принимала за документ фонограмму и считала, что внесение в нотацию каких бы то ни было дополнений к тому, что звучит в фонозаписи, недопустимо.

Листопадов, в принципе правильно, принимал за документ не фонограмму, а живое звучание народного хора, основываясь на том соображении, что рупор фонографа не охватывает всех певцов хора, а воспринимает лишь огра-

¹ Наиболее ярким представителем этого направления был И. С. Тезавровский (см. его нотации напевов былин в сборнике А. Григорьева «Архангельские былины и исторические песни», т. I, СПб, 1904; т. II, Прага, 1940; т. III, М. 1910).

ниченное число хоровых голосов. Отсюда он делал вывод, что ограничиться фонографной записью нельзя, ее нужно комбинировать с записью на слух, сделанной непосредственно с голосов тех певцов хора, которые не были фиксированы фонографной записью. Таким образом, по его мнению, нотацию фонографной звукозаписи необходимо восполнять подголосками, не отраженными в фонограмме и записанными дополнительно. Этот метод не вызвал бы возражений в том случае, если бы Листопадов обозначал и точно оговаривал в своих записях, где кончается нотация и где начинается запись на слух непосредственно с голосов народных певцов. Этого он, однако, не делал, а делал другое: он не только дополнял нотацию звукозаписи подголосками, записанными им помимо звукозаписи, но искусственно сводил подголосочные вариации различных стрóf песни в одну стрóфу. При этом свой метод записи он оговаривал лишь в самой общей форме: «Вся искусственность нашей укладки (укладка на ноты голосов народного хора, зафиксированных фонографом. — Е. Г.) заключается только в известном комбинировании вариаций, которые в народном исполнении появляются не одновременно, как у нас, а по мере следования стихов песни. Основания для такого рода укладки мы видим в том соображении, что та или иная вариация не прикреплена к известному стиху, а появляется, так сказать, случайно¹, в зависимости от желания певца, его душевного расположения, музыкального воображения, состояния голосовых средств и других причин, — так что, например, вариация, услышанная в данный момент при одном стихе, в другое время, при повторении песни, оказывается при другом. Этот способ сводки вариаций напева в одно гармоническое целое употреблен нами с целью дать возможность исполнить песню хором в несколько — четыре, три и менее — голосов и в настоящем виде представляет собою только опыт по отношению к дальнейшим работам в этом направлении»².

¹ Это соображение Листопадова очень спорно. — Е. Г.

² «Труды Музыкально-этнографической комиссии», т. I, М., 1906, стр. 192.

Метод сводки вариаций применялся Листопадовым не только к хоровым голосам многоголосной песни, но и к ее поэтическому тексту. На это собиратель прямо указывает в цитированной выше работе: «Прослушивая и записывая варианты одной и той же песни в различных местах области, экспедиция получала возможность восстановить иногда почти первоначальный¹, более полный текст песни, утерянный по частям в разных местах»².

Из этого высказывания, которое легло в основу всей последующей собирательской работы Листопадова, видно, чем отличался метод Листопадова от метода Линевой. Линева строго придерживалась в своих нотациях зафиксированных фонографом хоровых голосов, воспроизводила их сочетания в нотной записи именно в той последовательности, в какой они звучали в песне во время ее исполнения, и не отходила от текста песни, записанного одновременно с ее фонографированием. Листопадов же не придерживался звукозаписи, он принципиально и последовательно сводил нотную запись нескольких строф песни к одной или двум строфам, в которых давал искусственную комбинацию хоровых голосов, своеобразный искусственный концентрат народного многоголосия. Одновременно тот же принцип сводки вариантов Листопадов применял и в работе над песенными текстами, воссоздавая возможно более полный текст из нескольких записей вариантов каждой песни.

В своей работе над музыкальными записями Листопадов комбинировал, таким образом, метод Линевой с методами ее предшественников — Мельгунова и Пальчикова, но, в отличие от этих последних, сводил разновременные записанные им (при помощи фонографа и на слух) голоса в партитуру на основе глубокого проникновения в практику хоровой композиции народных мастеров, которую тщательно изучил и освоил. Отри-

¹ Первоначальным Листопадов называет относительно более полный текст песни.

² «Труды Муз.-этнографич. комиссии», т. I, цит. изд., стр. 175.

цательной стороной этого метода является невозможность проверить степень допускаемой собирателем произвольности как в сводках подголосков, так и в сводках вариантов песенных текстов; то и другое приходится принимать на веру.

Высказывания Листопадова по поводу принципиальной недостоверности всякой нотации фонографной звукозаписи имеют целью доказать, что «недостатки фонографического способа записи уравнивают оба метода—и фонографический, и слуховой»¹, поскольку оба они, якобы, в равной степени субъективны.

Это неверное положение Листопадов основывает на том, что в нотациях иногда допускаются ошибки. Ошибки в нотациях действительно возможны, но они имеют вполне преодолимые причины. Утверждение Листопадова о неизбежной субъективности нотаций было бы убедительным лишь в том случае, если бы он доказал непреодолимость ошибок при нотировании звукозаписей. Этого он, однако, не делает. Он основывает свое утверждение на том соображении, что «фонографическая запись, при практикующемся способе расшифровки на слух, является по существу такую же слуховую, как и та, которая слуховую именуется»². Звукозаписи нотируются действительно на слух, но нотация звукозаписи доступна для коллективной проверки. Звукозапись допускает многократное повторение фоноснимка народной песни и тем самым позволяет неограниченному числу музыкантов сравнить субъективную слуховую нотную запись одного музыканта с оригиналом. Более того, если это необходимо, нотация может быть уточнена посредством специальных акустических приборов (это последнее Листопадову было неизвестно)³. Запись непосредственно с голосов

¹ А. Листопадов. «Песни донских казаков», под общей редакцией Г. Сердюченко, т. III, Музгиз, М. 1951, стр. 18.

² Там же, стр. 18.

³ Ладовый строй народной песни может быть с предельной точностью уточнен по звукозаписи посредством хроматического стробоскопа и удлинителя звука, сконструированного

народных певцов (без помощи звукозаписывающего аппарата), наоборот, недоступна для коллективной проверки, она может быть сличена с звучанием песни только самим собирателем, вынужденным сопоставлять свою запись с неустойчивым оригиналом, видоизменяющимся при каждом новом воспроизведении, так как в живом исполнении народная песня непрерывно варьируется народными певцами.

Степень субъективности нотации звукозаписи, при условии сохранности фоноснимка, вполне установима, поэтому наличие звукозаписи, даже не переведенной на ноты, открывает возможность получения объективной нотной записи, вполне достижимой при условии применения определенного продуманного метода аналитической нотации, гарантирующего достаточно высокую степень ее научной точности.

Степень субъективности записи без помощи звукозаписывающего аппарата, непосредственно с голосов народных певцов, — неустановима; мы вынуждены принимать ее на веру, полагаясь всецело на добросовестность собирателя, его одаренность, наблюдательность, его мастерство и уровень теоретических познаний в области закономерностей фиксируемого им песенного стиля.

Отсюда, слуховая запись непосредственно с голосов народных певцов, без помощи звукозаписывающего аппарата, — независимо от ее качества — в принципе всегда несоизмеримо более субъективна, чем нотация звукозаписи, проверенная несколькими музыкантами.

Евгения Линева при нотировании песенных фонограмм исходила из правильного стремления выделить в нотации закономерное, художественно-значимое, но при теоретическом уровне изученности русской народной песни в ее время ни она, ни те лица, которые проверяли ее нотации, не имели знаний, необходимых для аналитической проверки нотаций. Именно этим и объясняются те отдельные ошибки, допущенные Лине-

важным сотрудником Акустической лаборатории Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского — С. Корсунским.

вой в ее нотациях звукозаписей, на которые справедливо, но односторонне обратил внимание Листопадов.

Наиболее существенные ошибки Линевой в нотациях ее звукозаписей сводятся к следующему.

В нотациях Линевой хоровые голоса даны порой явно выборочно. Примеры выборочности голосов мы встречаем в расшифрованных Линевой записях песен «Ой, да уж вы горы» (Вып. I, № 2) и «Цвели в поле цветики» (Вып. I, № 8) ¹.

Однако не все несовпадения в линевской нотации песни «Горы» и нотации той же песни, сделанной автором этих строк ², могут быть поставлены в вину собирательнице, так как песни «Горы» и «Цвели в поле цветики» Линева фонографировала от одних и тех же певцов несколько раз, и возможно, что звукозаписи, с которых были ею сделаны нотации, не сохранились, а сохранились вторичные записи, в которых певцы допустили иные вариации в подголосках.

Сознательный характер выборки Линевой хоровых голосов виден и из сопоставления ее черновой нотации песни «Ой, да ты не пой, соловьюшка» (Вып. I, № 5; см. нотн. приложение на стр. 162) с окончательной редакцией той же песни, которую Линева опубликовала.

Возможно, что собирательница шла по пути «выборки» голосов потому, что не всегда улавливала линии голосов отдельных певцов: слияние голосов двух или трех певцов, естественно дававшее наиболее громкую звучность, Линева принимала нередко за один голос, а голоса, звучащие слабее, она отражала в своей нотации не всегда на всем их протяжении. Голоса, которые возникали эпизодически и которые Линева не могла логически обосновать (например, остинатные), она нередко опускала.

¹ Все публикуемые здесь примеры записей Линевой, кроме тех, которые приводятся для сличения, даны не в ее ритмической редакции, а в новых ритмических редакциях.

² См. нотное приложение на стр. 159, в котором сопоставлены две нотации песни «Горы» — Е. Линевой и автора этих строк.

Из недостатков нотаций Линевой, обнаруженных мною при их сличении с ее звукозаписями, отмечу также ряд ритмических неточностей и упрощений. Они отчетливо выступают в опубликованных ею нотациях песен «Жавороночек» (Вып. I, № 20, см. нотн. приложение на стр. 164) и «Снежки белые, пушистые» (Вып. I, № 10). Опубликованная Линевой нотация «Лучинушки» (Вып. I, № 3; см. нотн. приложение на стр. 166) почти точно совпадает с нотацией той же «Лучинушки», сделанной автором данного предисловия, однако, и здесь в нотации Линевой имеются некоторые упрощения ритма.

В некоторых случаях несовпадение нотаций Линевой с ее звукозаписями явно обуславливалось общепринятым в ее время неверным, схематичным представлением о характере диатонизма русской народной песни. Чередование повышений и понижений одного и того же звука (ступени лада) в каждой строфе песни (иногда строго закономерное) собирательница воспринимала как допущенную певцами ошибку в интонации и считала необходимым исправить эту «ошибку». Этим объясняются исправления, допущенные Линевой в опубликованных ею нотациях песен: «Как по Каме по реке» (Вып. I, № 19; см. нотн. приложение на стр. 168) и «Ой, да ты не пой, соловьюшка» (см. нотн. приложение на стр. 162). Линева явно исходила из неверных теоретических представлений своего времени о характере русской народнопесенной диатоники. Внося соответствующие исправления в свои нотации, она повторяла то же, что до нее неоднократно делали ее предшественники.

С точки зрения современных научных требований, нотации Линевой не могут быть, следовательно, признаны вполне безупречными. Однако они значительно точнее передают русское народное многоголосие, чем опубликованные ее предшественниками опыты записи русского народного хора без помощи звукозаписывающего аппарата непосредственно с голосов народных певцов. Для художественной практики нотации Линевой достаточно удовлетворительны. Отдельные погреш-

ности этих нотаций незачем скрывать, но их не следует преувеличивать и ставить в упрек выдающейся русской собирательнице,—для ее времени эти недостатки были неизбежны. Вместе с тем ошибки в нотациях Линевой отнюдь не убеждают нас в неизбежной субъективности всякой нотации звукозаписи, как думает А. М. Листопадов. Всякая звукозапись, если она удовлетворительна в техническом отношении, может быть при наличии определенного уровня изученности данного песенного стиля вполне объективно нотирована. Звукозаписи Евгении Линевой благодаря помощи ее мужа А. Л. Линева—выдающегося инженера—были сделаны на высоком для фонографа техническом уровне. Большая часть звукозаписей Линевой сохранена и доступна для дальнейшей научной разработки. Перед советскими музыковедами стоит почетная задача нотировать фонд звукозаписей народных русских песен Евгении Линевой, изучить превосходные образцы русской народной полифонии, заснятые ею на валрики фонографа, опубликовать эти образцы и сделать их достоянием всего народа.

Евг. Гиппиус



В В Е Д Е Н И Е

«По-моему здесь, в Ваших работах, начинается заря... сильного музыкального переворота для музыки (раньше всего русской)».

*Из письма
В. В. Стасова к Е. Э. Лиевой.*

В своем выступлении на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б) А. А. Жданов указывал, что «развитие музыки должно идти на основе взаимодействия, на почве обогащения музыки «ученой» музыкой народной!»¹.

Историческое постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года об опере «Великая дружба» В. Мурадели особо подчеркивает плодотворное значение многоголосного песенного искусства русского народа для развития советского музыкального творчества.

«Существенным признаком формалистического направления,—указывает постановление,—является также отказ от полифонической музыки и пения, основывающихся на одновременном сочетании и раз-

¹ «Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)», изд. «Правда», М., 1948, стр. 138—139.

витии ряда самостоятельных мелодических линий, и увлечение однотонной, унисонной музыкой и пением, зачастую без слов, что представляет нарушение многоголосого музыкально-песенного строя, свойственного нашему народу, и ведет к обеднению и упадку музыки»¹.

В свете задач, вытекающих из постановления ЦК ВКП(б), углубленное исследование творческого опыта выдающейся собирательницы русских народных многоголосных песен, Евгении Эдуардовны Линевой, несомненно приобретает актуальное значение.

У многих современных музыкальных деятелей еще на памяти живой облик Евгении Линевой (она скончалась в 1919 году). Однако ее творческая биография являла до последнего времени почти неизвестную страницу и не привлекала к себе общественного внимания.

Лишь теперь, когда все больше возрастает интерес советской общественности к народному творчеству, закономерно встал вопрос об изучении жизни и деятельности выдающейся русской собирательницы.

Ценные биографические материалы о Евгении Линевой удалось получить от родственников покойной собирательницы, а также от многих лиц, общавшихся с ней в разные периоды ее жизни².

¹ «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели». Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. «Правда», 1948, от 11 февраля.

² Ряд весьма существенных неизвестных фактов сообщили: племянница Линевой — А. К. Галактионова, ученица Линевой — Е. Д. Денисова, а также Н. Я. Брюсова, И. Ф. Кунин, В. С. Шацкая.

Интересные сведения о деятельности Евгении Линевой и ее мужа, инженера-изобретателя А. Л. Линева, в Музыкально-этнографической комиссии приводятся в неопубликованной работе доктора географических наук В. В. Богданова («Очерк из истории русской интеллигенции и русской науки»), хранящейся в научном архиве Института этнографии им. Н. Н. Миклухи-Маклая Академии Наук СССР¹.

Многими соображениями и материалами, касающимися как творческой деятельности самой Линевой, так и истории собирания и изучения русской народной песни, поделился с автором проф. Е. В. Гилпиус, предоставивший, в частности, неопубликованные стенограммы своих лекций по истории собирания русских народных песен, читанных в Московской государственной консерватории (1945 — 1948).

Исключительно важные материалы для биографии Евгении Линевой содержит ее обширный научный архив, который хранится в рукописном отделе Государственного центрального музея музыкальной культуры².

Архив Линевой знакомит нас с многочисленными фактами биографии талантливой собирательницы, посвятившей около сорока лет изучению и пропаганде русской народной песни.

¹ Автор приносит благодарность дирекции Института этнографии Академии Наук СССР за разрешение использовать эту неопубликованную рукопись.

² Автор считает своим долгом выразить признательность директору Гос. центр. музея муз. культуры Е. Н. Алексеевой, предоставившей для публикации архивные материалы Линевой, и научным сотрудникам музея Е. Е. Бортниковой и П. И. Рюмину.

Эти архивные материалы были частично использованы автором настоящей работы в статье: «Собирательница народных песен Евгения Линева» («Советская музыка», 1948, № 7).

Биографические документы Евгении Линевой раскрывают перед нами образ тонкого, чуткого знатока русской народной песни, неутомимой исследовательницы и пропагандистки, пламенной патриотки, чья жизнь была самоотверженным подвигом служения своему народу и его великому искусству.





ГЛАВА ПЕРВАЯ

«Сладостные звуки родимой песни и музыки в живой человеческой душе ум пробуждают и чувства высокие воспитают».

Ломоносов

Евгения Эдуардовна Паприц (по мужу Линева) родилась 28 декабря 1853 года (по новому стилю 9 января 1854 г.) в Брест-Литовске.

Отец ее был преподавателем, позднее — директором Кадетского корпуса. Ее мать — Анна Константиновна Паприц (рожденная Вогак) — была даровитой певицей и страстной любительницей музыки. В доме Вогак любили и ценили музыку. Анна Константиновна пела; ее сестра — Елена Константиновна — играла на рояле. А. К. Паприц сама взяла на себя руководство музыкальным развитием дочери. Она же впоследствии стала давать ей уроки пения. Музыкальную одаренность матери унаследовала не только Евгения Паприц, но и другие ее сестры: Лидия и Надежда Паприц, большие любительницы музыки и одаренные пианистки.

В начале 1860-х годов семья Паприц переехала в Москву. Евгению Паприц определили в Московский Екатерининский институт. Здесь музыкальные способности новой воспитанницы обратили на себя внимание. Евгению Паприц поручили вскоре управ-

ление (в качестве помощника регента) институтским хором. На вечерах института она дирижировала большим хором в двести человек.

В годы учения в Екатерининском институте Евгения Паприц продолжала в каникулярное время брать уроки пения у своей матери. Повидимому, А. К. Паприц оказалась хорошим педагогом. По крайней мере, об этих занятиях будущая собирательница сохранила, как рассказывают, благодарную память¹. Самой А. К. Паприц, проведеншей девические годы в Варшаве, посчастливилось брать уроки пения у М. И. Глинки. В период 1848—1851 годов композитор подолгу жил в Варшаве и почти ежедневно бывал в гостеприимном доме Вогак. Глинка занимался пением с Анной Константиновной и давал уроки фортепианной игры ее сестре, Елене Константиновне. Великий композитор шутливо именовал себя «инспектором музыки» двух сестер.

Анна Константиновна Паприц не раз вспоминала музыкальные вечера с участием Глинки, во время которых вариации «на испанские, польские, русские мелодии, вдохновенные импровизации... тут же набрасывались на краю какого-нибудь стола, среди общего веселого шума молодежи»; за импровизациями следовало обычно пение Глинки, исполненное, по словам А. К. Паприц, «поэтической экспрессии и глубины»². Мать будущей собирательницы долгие годы хранила подаренный композитором портрет с дружеской надписью: «Особе, которая пожелает вспомнить обо мне».

¹ Со слов Е. Э. Линевой-Паприц сообщают А. К. Галактионова и Е. Д. Денисова.

² «Воспоминания о Глинке А. К. Паприц». «Русская музыкальная газета», 1898, № 5—6, стр. 438—439.

По окончании Екатеринбургского института Евгения Паприц поступила в Петербургскую консерваторию в вокальный класс преподавателя Росси. Ее пребывание в Петербургской консерватории было недолгим. В начале 1870-х годов Евгения Паприц уже занималась в Вене с известной преподавательницей пения Матильдой Маркези.

Еще будучи ученицей Маркези, Е. Паприц успешно дебютировала на венской оперной сцене. Во время всемирной выставки 1873 года в Вене русская певица впервые выступила в качестве солистки в концерте знаменитого норвежского скрипача Оле Булля. Даже не склонная к признанию успехов русского искусства зарубежная буржуазная критика вынуждена была отметить выступление молодой дебютантки.

После концертов в Вене Евгения Паприц получила приглашение от Венгерского оперного общества на гастроли в Будапешт. Вслед за этим она с большим успехом выступала в оперных театрах Парижа и Лондона¹.

Среди множества артистов, выступавших на европейских оперных сценах, несомненно, встречались вокалисты и с более яркими голосами и с более виртуозной техникой. Но в исполнительском искусстве русской певицы было нечто такое, что помогало ей выходить победительницей из самых трудных состязаний талантов. Одна из учениц Евгении Паприц, впоследствии участница ее русского

¹ См. Биографический очерк о Евгении Линевой в американской газете «New York Sun» от 13 декабря 1892 года (вырезка из газеты и русский перевод статьи хранятся в архиве Линевой, № 972). Дополнительные сведения об этом периоде артистической деятельности собирательницы сообщены автору А. К. Галактионовой и Е. Д. Денисовой.

народного хора, Анна Кондратьевна Галактионова, рассказывает:

«Помню, нас, привыкших к вычурной, искусственной манере вокалистов парижской школы, старательно подражавших итальянцам, поразило исполнение Евгении Эдуардовны. У нее был очень красивый голос—грудное, мягкое контральто. Но когда Евгения Эдуардовна начинала петь,— обращал на себя внимание не только ее голос; она пела просто, правдиво, душевно, выдвигая на первый план содержание пьесы, а не свое исполнительское «я»».

Подобно многим даровитым русским певицам, Евгения Паприц развивала в своем исполнительском творчестве славные традиции русской реалистической вокальной школы, завещанные ее основоположником Михаилом Глинкой.

В конце 1870-х годов, по истечении срока зарубежных контрактов, Евгения Паприц возвратилась на родину. Ее артистическая деятельность приобретает в ту пору особенно широкий размах. Имя Е. Паприц можно встретить на афишах Московского Большого театра, где она с успехом выступает в партиях Вани («Иван Сусанин»), Ратмира («Руслан и Людмила»), Зибеля («Фауст»).

Молодую певицу привлекают к участию в качестве солистки в московских симфонических концертах, организованных Николаем Рубинштейном¹.

¹ Сохранились сведения о программе, с которой Евгения Паприц выступила на пятом симфоническом собрании 1 декабря 1878 года. В этом концерте она исполнила: арии из «Stabat mater» Перголезе, «Новгород велик» Дютша и романс Балакирева «Слышу ли голос твой» на слова Лермонтова (см. Н. Маныкин-Невструев. «Русское музыкальное общество», московское отделение. Симфонические собрания. Статистический указатель, М., 1899, стр. 37).

Казалось бы, творческий путь Евгении Паприц вполне определился. Но именно в эту пору в ее жизни наступает перелом. Русскую певицу начинают увлекать передовые освободительные идеи революционных демократов. Под влиянием этих идей деятельность Евгении Паприц и получает новое направление.

Углублению и развитию новых интересов Евгении Паприц содействовала среда, окружавшая молодую артистку.

В то время начал свое литературное поприще ее брат, Константин Паприц, одаренный писатель и публицист. В повестях, в стихах, в публицистических статьях молодой писатель смело выступал против помещичьего гнета, против жестокой эксплуатации крестьянства. В обрисовке К. Э. Паприцем образов простых людей из народа ощущается горячее сочувствие автора к их доле¹.

Константин Паприц способствовал сближению сестры с представителями передовой русской интеллигенции. Так познакомилась Евгения Паприц с семьей своего будущего мужа, А. Л. Линева.

Александр Логинович Линева (род. в 1840-х гг., умер в 1916 г.), по профессии инженер, был крупным специалистом и изобретателем.

С начала 1870-х годов А. Л. Линева принял участие в русском революционном движении. Он примкнул к народническому течению, возглавлявшемуся в то время П. Л. Лавровым, и сотрудничал в рус-

¹ Наиболее значительные произведения К. Э. Паприца — повесть «На Волге», очерки «Келейник», «Бурлак» — были напечатаны в «Русской мысли» и «Русском курьере» незадолго до смерти автора, последовавшей в 1883 году. О литературной деятельности К. Э. Паприца см. Д. Д. Языков. «Обзор жизни и трудов покойных русских писателей», вып. III, СПб, 1887, стр. 64.

ском издании «Вперед», которое печаталось в Лондоне¹.

Царское правительство приговорило А. Л. Линева к тюремному заключению в одиночной камере Петропавловской крепости. Вслед затем последовали долгие годы политического изгнания за границу.

Еще в период своей первой эмиграции А. Л. Линева лично познакомился с Карлом Марксом. Однако это важнейшее знакомство не оказало решающего влияния на мировоззрение Линева. Не став сторонником марксистской теории, он тем самым не сумел выйти и на единственно правильный революционный путь. Судя по сохранившимся биографическим данным, А. Л. Линева в последние годы жизни вовсе отошел от революционной деятельности и целиком посвятил себя научной работе по основной своей специальности — инженеру.

Брат будущего мужа Евгении Паприц, Иван Логинович Линева (род. около 1842 г., умер в 1884 г.), уже в начале 1870-х годов был связан с ранними революционерами-народниками, а после образования в 1879 году партии «Народная воля» стал ее сторонником².

В. Г. Короленко, отбывавший в конце 1870-х годов ссылку в Якутии совместно с И. Л. Линевым,

¹ См. Б. Б. Глинский. «Крамола, реакция и террор» (исторические очерки). «Исторический вестник», 1909, т. 117, стр. 1011.

² В 1861 году И. Л. Линева был исключен из Петербургского университета за участие в студенческом революционном движении. Позднее (в начале 1870-х гг.) он отправился в Америку и там пропагандировал идею организации земледельческой коммуны среди русских политических эмигрантов. В 1870-х годах И. Линева вернулся на родину под чужим именем, но был арестован и сослан в Восточную Сибирь. Попытка бегства из ссылки не удалась, и он был вторично сослан в Якутию. После истечения срока ссылки И. Линева был отправлен по этапу в Самарскую губернию, но в пути скончался.



Евгения Паприц-Линева
(1870-е годы)

посвятил его жизни и революционной деятельности целую главу в «Истории моего современника» («Эпопея Ивана Логиновича Линева»). «Когда он по вечерам рассказывал эпизоды из своего прошлого,— писал Короленко,— в нашей маленькой юрте стояла жадная тишина»¹. В повести «Без языка» И. Л. Линева, повидимому, послужил В. Короленко прототипом образа русского революционера Нилова; многие черты характера и биографические данные напоминают Ивана Линева².

Для характеристики семьи Линева остается рассказать еще о младшем брате — Никите Логиновиче Линева, с которым Евгению Паприц особенно сближала общность музыкальных вкусов. Энергичный просветитель, Н. Л. Линева проявил себя как талантливый организатор рабочей музыкальной самодеятельности. В 1905 году под его управлением рабочие хоры выступали с общедоступными концертами русской классической музыки перед широкой аудиторией Петербурга и других городов России.

Под влиянием семьи Линева Евгений Паприц все больше вовлекается в круг социально-политических интересов. В 1883 году Плехановым была организована в Женеве первая русская марксистская группа «Освобождение труда»; эта группа проделала большую работу по распространению марксизма в России. Переводы многих трудов Маркса и Энгельса печатались за границей и тайно распространялись в России. Некоторые произведения Маркса и Энгельса переводились также и в

¹ В. Г. Короленко. «История моего современника», кн. III—IV, М., 1938, стр. 419.

² Эпизоды из жизни и революционной деятельности И. Л. Линева стали также темой рассказа русского писателя Г. А. Мачтета «Два мира» (см. Г. А. Мачтет, сборник рассказов «По белу свету», М., 1889).

России. Евгения Паприц, будучи в это время в Москве, приняла участие в работе нелегального студенческого «Общества переводчиков и издателей». Задача общества состояла в издании научной социалистической литературы. При участии Е. Паприц общество успело выпустить (до разгрома его царским правительством в 1884 году) переводы ряда произведений Маркса и Энгельса.

Возможно, что именно в связи с разгромом нелегального общества Евгения Паприц очутилась в 1884 году в Лондоне. Все теснее становились ее связи с изгнанниками царской России, которые вдали от родины трудились для освобождения отечества от гнета самодержавия. Здесь же, в Лондоне, молодая русская эмигрантка, участвовавшая в переводах сочинений классиков марксизма, обратилась с письмом к Фридриху Энгельсу.

«Лондон, 26 июня 1884 г.

...С целью распространения в русском обществе идей научного социализма, в Москве предпринято издание литографированного журнала «Социалистическое Знание» (печатать его, к несчастью, невозможно). Программа включает переводы работ о научном социализме.

Не будете ли Вы так добры назвать малоизвестные статьи как Ваши, так и Маркса, которые были в свое время опубликованы в газетах. За исключением «Положения рабочего класса в Англии», «Жилищного вопроса», «Социализма утопического и социализма научного»¹ ничего не переведено. В настоящий момент я перевожу «Очерки критики политической экономии». Я очень хотела бы иметь по-

¹ Первоначальное название книги Ф. Энгельса «Развитие социализма от утопии к науке», вышедшей впервые в Париже в 1880 г. на французском языке.

следний манифест к английским рабочим, но не могу найти его. Не будете ли Вы добры указать мне, где его можно достать, а также, где можно купить в Лондоне «Переворот в науке, произведенный г. Дюрингом».

Прошу Вас, не откажите нам в помощи. Мы действительно самым искренним образом хотим учиться, так как глубоко убеждены, что невежество не ведет ни к чему хорошему и только наука может осветить нашу дорогу.

Примите, милостивый государь выражение моего глубочайшего почтения.

Всегда готовая к услугам

Евгения Паприц»¹

В тот же день по городской почте пришел ответ вместе с экземпляром «Анти-Дюринга». Внимательно отвечая на все вопросы своей корреспондентки, Фридрих Энгельс вместе с тем дал развернутую и блестящую характеристику революционной критической мысли, в частности выдающимся русским революционерам-мыслителям Чернышевскому и Добролюбову.

«Лондон, 26 июня 1884 г.

Сударыня!

Про литографированный журнал, о котором Вы говорите, я уже слышал, хотя мне и не удалось еще увидеть ни одного экземпляра.

¹ «Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями», Институт Маркса — Энгельса — Ленина при ЦК ВКП(б), издание второе, Госполитиздат, 1951, стр. 275—276.

Мне кажется, что Вы немного несправедливы к Вашим соотечественникам¹. Мы оба, Маркс и я, не можем на них пожаловаться. Если некоторые школы и отличались больше своим революционным пылом, чем научными исследованиями, если были и есть еще различные блуждания, то, с другой стороны, была и критическая мысль и самоотверженные искания в области чистой теории, достойные народа, давшего Добролюбова и Чернышевского. Я говорю не только об активных революционных социалистах, но и об исторической и критической школе в русской литературе, которая стоит бесконечно выше всего того, что создано в Германии и Франции официальной исторической наукой. И даже среди революционеров-практиков наши идеи и экономическая наука, коренным образом переработанная Марксом, всегда встречали понимание и симпатию. Вы, наверное, знаете, что в самое последнее время были переведены и изданы по-русски многие из наших работ, а вскоре будут переведены и напечатаны еще некоторые, в частности «Нищета философии» Маркса...»

«Я чрезвычайно польщен тем,— продолжал Энгельс,— что Вы считаете полезным перевести мои «Очерки [критики политической экономии]»... Что касается наших старых газетных статей, то их теперь было бы трудно разыскать. Большинство из них сейчас утратило свою злободневность. Когда после напечатания рукописей, оставшихся после

¹ В своем письме Е. Паприц писала Энгельсу, что, по ее мнению, нельзя считать, что русские социалисты лучше других подготовлены к революции, потому что они якобы несведущи в общественных делах, у них нет идей и настоящих научных знаний (Примечание *ред.* в книге «Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями», цит. издание, стр. 276).

Маркса¹, у меня будет достаточно свободного времени, я думаю их издать в виде сборника с примечаниями и т. д. Но это — дело будущего.

Не совсем понимаю, о каком манифесте к а н г л и й с к и м рабочим Вы говорите. Может быть, Вы имеете в виду «Гражданскую войну во Франции», манифест Интернационала по поводу Парижской Коммуны? Могу его Вам послать».

Свое письмо Фридрих Энгельс заключал словами:

«Если бы здоровье мое позволило, я попросил бы разрешения навестить Вас. Хотя д о м а я себя чувствую сносно, но ходить по городу мне, к сожалению, запрещено. Если Вы окажете мне честь своим посещением, я всегда в Вашем распоряжении около семи или восьми часов вечера.

Примите, сударыня, уверения в моем совершенном почтении.

*Ф. Энгельс*².

Приведенная выше переписка наглядно характеризует круг занятий Евгении Паприц в 80-е годы. Близкое знакомство с работами великих классиков марксизма и активная деятельность по распространению у себя на родине идей Маркса и Энгельса не могли не оказать воздействия на дальнейшее развитие общественно-политических интересов Евгении Паприц.



¹ Карл Маркс умер 14 марта 1883 года.

² «Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями», цит. изд., стр. 230—231.



ГЛАВА ВТОРАЯ

«Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем».

М. Глинка

«Покажите мне народ, у которого бы больше было песен».

Гоголь

В середине 1880-х годов Евгения Паприц вернулась на родину. Внимание будущей собирательницы все больше обращается в это время к народному творчеству, к русской народной песне. Это направление интересов Евгении Паприц было обусловлено сдвигами в русской культуре и искусстве, определившимися уже в шестидесятые годы под влиянием освободительных идей революционных демократов Чернышевского и Добролюбова.

Понятие народности получает в русском искусстве новый принципиальный смысл: служение народу понимается наиболее передовыми художниками эпохи 1860—1870-х годов не только как глубокое проникновение в народную жизнь, но и как действительное средство преобразования общественной жизни во имя прав и интересов угнетенных народных масс.

Этими идеями определяется направленность творчества Н. А. Некрасова, М. Е. Салтыкова-

Щедрина. Публицистический отдел «Современника», которым руководит Чернышевский и в котором принимает деятельное участие Добролюбов, объединяет вокруг журнала революционно-демократическую интеллигенцию. Пропаганда в русской литературе идей служения народу оказывает огромное влияние на смежные искусства. В живописи формируется широкое демократическое течение художников, вошедших в историю под именем «передвижников». Русские музыканты, объединившиеся в «Могучей кучке», развивают народно-эстетические принципы Глинки и Даргомыжского.

К этой же эпохе относятся программные выступления В. Ф. Одоевского и А. Н. Серова, которые в своих статьях остро ставят вопрос о научном изучении самобытной мелодической природы русской народной песни.

Передовые русские музыканты усиленно обращаются к изучению и непосредственному собирательству памятников народного музыкального творчества. М. А. Балакирев едет на Волгу, где и записывает десятки наиболее популярных в Поволжье крестьянских песен. Изданный Балакиревым вскоре после поездки сборник (1866), содержащий прекраснейшие образцы народнопесенной классики, по праву привлекает всеобщее внимание и очень быстро входит в музыкальный обиход.

Вслед за балакиревским выходят в свет сборники народных песен, составленные В. П. Прокуниным, Н. А. Римским-Корсаковым, Ю. Н. Мельгуновым¹.

¹ Характерно, что в это же время в художественной литературе идет параллельный процесс внимательного изучения и широкого использования народнопесенных текстов. Наиболее яркое и прогрессивное выражение этот процесс нашел в творчестве Некрасова. В конце 1860-х и начале 1870-х годов Некрасов публикует поэму «Кому на Руси жить

В середине 1880-х годов собрание русской народной песни впервые принимает плановые организационные формы. В 1884 году ряд русских музыкантов, при активном участии Балакирева, добивается учреждения Песенной комиссии Русского географического общества, которая постепенно разворачивает свою деятельность и ежегодно направляет экспедиции для записи образцов русского народного музыкального творчества¹.

Вернувшись в это время из-за границы Евгения Паприц проявляет глубокий интерес к вышедшим сборникам народных песен². Ее особенное внимание привлекают опыты записи русской народной многоголосной песни, проведенные талантливыми собирателями В. П. Прокуниным, а также Ю. Н. Мельгуновым.

Но Евгения Паприц не удовлетворилась одним лишь изучением сборников народных песен. Она

хорошо», составившую эпоху в развитии русской демократической поэзии. Поэт ввел в свою поэму многие мотивы народной поэзии, в частности, он впервые использовал плачи замечательной олонецкой вопленицы Ирины Федосовой (творчество этой выдающейся русской сказительницы, изученное на основе новых материалов, впервые подробно освещено в диссертации К. Чистова «Народная поэтесса И. А. Федосова», подготовляемой к изданию Карело-Финским филиалом Академии Наук СССР).

¹ Первая экспедиция была организована Песенной комиссией в 1886 году в Архангельскую, Вологодскую и Олонекскую губернии. В результате экспедиции участниками ее Ф. М. Истоминым и Г. О. Дютшем был подготовлен сборник: «Песни русского народа, собраны в губерниях Архангельской и Олонекской в 1886 году». Записали слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. СПб, 1894, изд. Русского географического общества.

² Превосходное знание Евгенией Паприц сборников Балакирева, Римского-Корсакова, Прокунина и Мельгунова подтверждается репертуаром руководимого ею народного хора.

стремилась услышать эти песни в народном исполнении. В середине 1880-х годов собирательница впервые отправилась в глухие районы России и Украины и там записала крестьянские песни непосредственно с голосов народных певцов.

К сожалению, не сохранилось сведений о маршруте первых песенных экскурсий Евгении Паприц и о самых записях. Но эти первые поездки бесспорно сыграли огромную роль в творческой жизни собирательницы.

Живое общение с народом и его замечательным искусством окончательно определило основное направление деятельности Евгении Паприц: она решила всецело посвятить себя изучению и пропаганде народной русской песни.

После возвращения из первой песенной поездки Евгения Паприц организовала смешанный хор. Под ее управлением этот хор в течение нескольких лет пропагандировал в рабочих и студенческих аудиториях русскую народную и классическую музыку.

В конце 1880-х годов Евгения Паприц вышла замуж за Александра Логиновича Линева. Он был освобожден из царской тюрьмы, но тотчас же был вынужден покинуть отечество. И Евгения Паприц-Линева разделила участь мужа—политического эмигранта.

Годы изгнания (1890—1896) она обратила на дело, которое составило славную страницу в истории пропаганды русской музыки.

Евгения Линева стремилась познакомить зарубежный мир с произведениями русских композиторов-классиков и с лучшими образцами народно-песенного творчества. Горячая патриотка народного искусства, она понимала, что в русских песнях ярче всего раскрывается величие духа русского народа, его глубокий гуманизм, его свободолюбивые чая-

ния. «В России,—писала впоследствии Линева,—все композиторы обращаются к одному общему источнику—музыке народной. В ней сила Г л и н к и, творца русской народной оперы... Народная музыка легла в основу русской музыкальной школы, внесла в нее свою чудную мелодию, свой оригинальный склад, повеяла поэзией седой старины, свежим воздухом полей и лесов, непосредственностью наивного, искреннего чувства. Отражение коллективной жизни народа, участие масс в индивидуальном творчестве составляют главную силу русской современной музыки»¹. Линева задалась почетной целью раскрыть перед зарубежным миром самобытные сокровища русской народной песенности, равных которым нет в народной музыкальной культуре всего человечества. «По богатству эпического и бытового содержания, по красоте мелодии, оригинальности голосоведения и своеобразности ритма,—говорит Линева,—русская народная песня стоит очень высоко между песнями других народностей» (Вып. I, стр. I).

Когда в 1890 году Евгения Линева снова очутилась в Лондоне, ей удалось в короткий срок собрать небольшой хор из русских студентов, политических эмигрантов и любителей-иностранцев, владевших русским языком. Ученица Евгении Линевой, А. К. Галактионова, рассказывает об этих выступлениях перед английской публикой: «Очень скоро мы стали выступать с программами из произведений русских классиков и народных песен. Выходили мы на эстраду в русских национальных костюмах, до-

¹ «Великорусские песни в народной гармонизации». Записаны Е. Линевой, изд. Академии Наук, под редакцией академика Ф. Е. Корша, вып. I, СПб., 1904, стр. II—III. В дальнейшем ссылка на это издание будет даваться в тексте сокращенно: «Вып. I».

бытых моей матерью, которая работала в магазине русских кустарных изделий. На чопорных англичан, обычно не склонных к изъяснениям восторга, вид нашего хора производил огромное впечатление. Впрочем, еще больше удивляла их сама Линева, «женщина-дирижер», управлявшая хором при помощи дирижерской палочки. Словом, на берегах Темзы зрелище это было воистину невиданное...»¹.

В 1892 году, после двухлетнего пребывания в Лондоне, Евгения Линева выехала в Америку. В начале декабря 1892 года начались гастроли Евгении Линевой, дирижировавшей организованным ею в Америке русским народным хором.

Первый концерт Линевой и ее хора состоялся 10 декабря (нового стиля) в Нью-Йорке, в громадном зале Карнеги Мюзик-Холл, — где за полтора года до того дирижировал своими произведениями Петр Ильич Чайковский.

В программу первого концерта Линевой были включены хоры из оперы Чайковского «Евгений Онегин», из «Хованщины» Мусоргского, вокальные сочинения Бортнянского, русские и украинские народные песни.

Корреспонденты сообщали: «Зала была переполнена. Успех колоссальный»². Когда на эстраду вышел женский хор в русских национальных костюмах, а перед хором встала невысокая, худощавая женщина, фотоаппараты дружно защелкали.

Каждый номер программы, особенно исполненный с участием «запевалы» Линевой, вызывал, по словам корреспондентов, «гром рукоплесканий»³.

¹ Записано автором этих строк со слов А. К. Галактионовой.

² См. Заграничная хроника, журнал «Артист», 1893, январь, № 26, стр. 225.

³ Там же.

Когда же в настороженной тишине зала Карнеги-Холл прозвучали старинные русские песни, изумленные американцы забросали в антракте Линеву вопросами:

«Кто композитор этих странных, но замечательно оригинальных пьес?.. Как давно они сочинены?..»

«Композитором пьес, показавшихся вам странными,— ответила Линева,— является русский народ, а сочинены эти песни в те незапамятные времена, когда Америка еще не была открыта!»¹.

Выступлениями Линевой горячо интересовались ее соотечественники. В. В. Стасов в первом же своем письме к Линевой в 1892 году писал ей в Америку: «...постараюсь напечатать кое-что о Вашем предприятии, которого не могу, конечно, не одобрить и не сочувствовать ему. Если что напечатаю, пошлю Вам...»².

Концерты, продолжавшиеся в Нью-Йорке в течение нескольких месяцев, собирали многолюдную аудиторию³. После выступлений в Нью-Йорке, Бостоне, Филадельфии Евгения Линева и ее хор приняли участие во всемирной выставке, организованной в 1893 году в Чикаго по случаю 400-летия со времени открытия Америки. В этих музыкальных

¹ Сообщено А. К. Галактионовой. Такой же примерно «диалог» имел место и в английской буржуазной аудитории. На вопросы слушателей о времени возникновения старинных народных русских песен, Линева ответила, что эта родословная восходит по крайней мере к тем временам, когда Англия была завоевана норманами (см. газету «New York Sun», 1892, от 13 декабря).

² Цитирую по неопубликованному автографу В. В. Стасова (Архив Линевой, № 149).

³ О репертуаре хора Линевой дает представление сохранившаяся программа концерта, состоявшегося в Нью-Йорке 12 января 1893 года. Программа, напечатанная на английском языке, гласит: «Русские народные певцы. Русский хор под управлением г-жи Линевой. Организатор и директор хо-

празднествах приняли участие лучшие артистические силы Европы и Америки. Русских композиторов представлял на выставке А. К. Глазунов. Большая часть концертных программ была посвящена русской музыке.

Программы восьми русских концертов содержали произведения русских композиторов, а также русские и украинские народные песни в исполнении хора Евгении Линевой. Линева была одним из наиболее деятельных руководителей русских концертов на всемирной выставке в Чикаго, и немалая заслуга принадлежала русской собирательнице в том огромном успехе, которым они сопровождались.

Многие представители американских реакционных кругов с высокомерием взирали на концерты Линевой как на некую экзотическую диковину. Однако иначе восприняли русское искусство, проникнутое глубокой человечностью и демократизмом, прогрессивные люди Америки.

Чтобы сделать свои выступления еще понятнее для широкой аудитории США, Евгения Линева придавала им форму лекций-концертов. В кратком вступительном слове она горячо и увлекательно рассказывала об особенностях русской народной песни, о замечательных безымянных музыкантах из народа, творящих песню, о песенных «артелях», слагающих необычайные по красоте созвучий и творческому

ра — г-жа Евгения Линева. Четверг, январь 12, 1893. В программе народные песни: «Ночка», «Утица», «Лучинушка», «Сени», «Не белы снега», «Эй, ухнем»; новая музыка: «Слава» из «Хованщины», «Травушка» Чайковского; украинские песни: «Ой, во садочке», «Гоп, мои гречаники», «Ой, я не горазд», «Ой, не дивитесь», «Ой, во лузях».

Где происходил концерт, — в программе не указано. Программа получена от А. К. Галактионовой и передана автором этих строк в Гос. центральный музей музыкальной культуры.

богатству импровизируемых вариантов многоголосные хоровые произведения.

Евгения Линева стремилась познакомить широкие массы зарубежных слушателей с русским народным музыкальным искусством во всем его многообразии. Она строила некоторые программы своих концертов как народные музыкально-игровые действия. Так была «разыграна» на американской эстраде «Русская крестьянская свадьба», — музыкальное представление в народных костюмах, с плачами, песнями, плясками, играми, приговорами дружек и прочими элементами народного действия. Сама Линева нередко принимала участие в этом представлении в качестве запевалы¹.

С демократической частью американских слушателей русской собирательнице удалось установить самый живой и непосредственный контакт. Случалось не раз, что весь коллектив хора Линевой отправлялся в какой-нибудь клуб на окраине города, где выступал американский самодеятельный хор. Собравшиеся любители исполняли произведения не только западных, но и русских классиков, в особенности популярного уже в ту пору в Америке Чайковского.

Под впечатлением концертов Линевой некоторые хоровые коллективы начали исполнять и русские народные песни. «В этих песнях, — писала одна из американских газет, — открывается целая область музыки, полной девственной свежести и чистоты, сильной своим неиспорченным народным духом и стилем, которого еще не коснулась искусственность...

¹ В Архиве Линевой хранятся два варианта «Русской крестьянской «свадьбы». Там же находится и сценарий этого игрового действия на английском языке под заголовком «The Russian Peasant Wedding» (Архив Линевой, №№ 927 — 929).

Неужели мы, американцы, не можем заимствовать хотя бы тысячную долю этой яркой национальной окраски для нашей музыки?..»¹.

Годы, проведенные Линевой в Англии и Америке (1890—1896), прошли в неустанной пропаганде русской народной музыки. Несомненно под воздействием этих прошедших за границей концертов автор статьи, появившейся вскоре после выхода в свет первого выпуска песенного собрания Линевой², говорит об «удивительной жизнеспособности русского народа, несмотря на перенесенный им гнет». С горечью указывает автор в своей статье на «оскудение английской народной песни под все возрастающим влиянием Мюзик-Холла»³.

Незадолго до отъезда на родину внимание Евгении Линевой все больше обращается к русской народной песне многоголосного склада с ее своеобразными особенностями. Запечатлеть и воспроизвести народную русскую песню так, как поет ее народная «артель», со всей прихотливой затейливостью узоров-подголосков, с тончайшими оттенками ритма и темпа, со всеми придыханиями, возгласами, со всеми украшениями, на которые так неисчерпаемо богата народная фантазия,—такова была

¹ Среди архивных бумаг Линевой имеется русский перевод этой статьи; рукой Линевой указано (без обозначения даты) название газеты: «Музыкальный курьер» (см. Архив Линевой, папка неразобранных материалов).

² Оба выпуска сборника Линевой «Великорусские песни в народной гармонизации» были опубликованы в Англии (I выпуск — в 1905 году, II выпуск — в 1911 году). Все песенные тексты приведены по-русски, без английского перевода. На английский язык переведены вводные статьи Линевой и титульный лист.

³ «Atheneum», от 16 июля 1906 года (перевод с английского на русский сделан А. Л. Линевым; см. Архив Линевой, № 57).

цель, которая начала все более отчетливо вырисовываться перед собирательницей.

Успешному осуществлению этой задачи должен был помочь незадолго до того изобретенный фонограф.

Фонограф привлек к себе внимание русской общности уже в самом начале 1890-х годов не только в столицах, но и в провинции. Так, в 1893 году «Тамбовские губернские ведомости» оповещали, например, о демонстрации фонографа в городе Тамбове¹. В числе прочих номеров демонстрировалась, в частности, фонографическая запись «Камаринской» в исполнении владимирских рожечников.

В 1894 году фонограф был впервые практически применен Ю. Блоком при записи былин известного сказителя И. Т. Рябина. Фонографические записи былин Рябина были нотированы композитором Аренским и опубликованы в 1895 году². То была первая и единственная публикация записей русского народнопесенного искусства, предшествовавшая работам Линевой. В 1895—1896 годах в Петербурге и Москве посредством фонографа были записаны плачи знаменитой вопленицы Ирины Федосовой³ (остались неопубликованными и не сохранились).

Однако это были записи лишь единичных образцов северных старин и плачей в сольном исполнении⁴. До Линевой никто широко не использо-

¹ См. «Тамбовские губернские ведомости», 1893, № 126, 23 ноября.

² См. Е. А. Ляцкий. «Сказитель И. Т. Рябинин и его былины». М., 1895, нотное приложение.

³ См. «Олонецкая вопленица Ирина Андреевна Федосова», Нижний Новгород, 1896.

⁴ В публикации Е. А. Ляцкого приведено пять напевов, записанных от одного певца.

вал фонограф в собирательской практике и не применил его для записи русской многоголосной хоровой песни.

Мысль о звукозаписи русского народного хорового пения встретила горячее сочувствие у мужа собирательницы Александра Логиновича Линева. А. Л. Линева отлично осознавал, какие трудности неизбежно встанут при использовании фонографа для записи многоголосных песен, исполняемых большими хоровыми группами народных певцов, и стремился приспособить фонограф для этой цели.

В 1896 году Линева выехали в Россию. С их приездом в истории собирания и записи русской народной песни начался новый, важный этап.





ГЛАВА ТРЕТЬЯ

«Казавшееся невозможным стало реальным фактом. Песни, реявшие где-то в пространстве, оглашавшие поля, леса и деревни, непокорные, неуловимые, закреплены на валике из хрупкой мастики, перенесены на бумагу в той самой прихотливой форме, в которой они вылились из уст поэта—народа, и сохранятся многие годы на память потомству».

(Из памятной книжки Евгении Линева)

В одном из номеров газет «Русские ведомости» за 1897 год появилась краткая заметка: «Нынешним летом, по поручению этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, артистка императорской оперы Е. Э. Линева (Паприц) предпринимает путешествие по России с целью собирания старинных русских песен, преимущественно **многоголосных**». «Е. Э. Линева,—гласила далее газетная хроника,—намерена записывать песни посредством фонографа, что даст возможность получить образцы вполне оригинальной народной гармонизации, схваченной с фонографической точностью».

В ту пору в Москве при Этнографическом отделе этого Общества начинала складываться группа музыкантов, несколько лет спустя образовавшая

Музыкально-этнографическую комиссию. Эта группа поставила своей целью углубленное изучение народного музыкального искусства. Историографы непосредственно связывают начало деятельности будущей Музыкально-этнографической комиссии с приездом в Россию Е. Э. и А. Л. Линевых. Ценные материалы об этом содержатся в упоминавшейся неопубликованной работе В. В. Богданова¹.

Одной из первых задач музыкально-этнографического коллектива, — пишет В. В. Богданов, — был вопрос о точной записи народных мелодий. В 1896 году в Москву приехал из Америки инженер-эмигрант Александр Логинович Линев для постройки первых линий московского трамвая. Его жена, Евгения Эдуардовна Линева, бывшая солистка Московского Большого театра, организовала в Америке хор и пропагандировала там с большим успехом русскую хоровую песню. Через композитора П. И. Бларамберга, активного деятеля Общества этнографии, Линевы были приглашены в Этнографический отдел — Линева как музыкант, ее муж — как инженер, знакомый с новейшими системами графофона. «Е. Э., — пишет В. В. Богданов, — первая стала демонстрировать фонографические записи в Этнографическом отделе, первая поехала с фонографом записывать русские песни в разных губерниях...»².

Большая заслуга в приспособлении фонографа для записи русской многоголосной песни принадлежит А. Л. Линеву. Вскоре после приезда Линевых из Америки в Этнографическом отделе был постав-

¹ В. В. Богданов. «Очерк из истории русской интеллигенции и русской науки». Рукопись. Архив Института этнографии им. Н. Н. Миклухи-Маклая Академии Наук СССР, № 66/1.

² В. В. Богданов, цит. рукопись, стр. 162.

лен вопрос о точной фиксации русского многоголосного пения. По этому поводу В. В. Богданов пишет: «А. Л. Линева как инженер говорил, что в принципе такая запись возможна при помощи особой конструкции фонографа или целой системы фонографов. Было созвано заседание Этнографического отдела, в котором приняли участие С. И. Танеев, композитор Арс. Ник. Корещенко, Степ. Вас. Смоленский—известный знаток церковной музыки, Е. Э. и А. Л. Линева и ряд других московских музыкантов». На заседании, по словам В. Богданова, рассматривали два вопроса:

1) о точной записи отдельного поющего в хоре голоса на отдельной части одного и того же валика; 2) о необходимости иметь при Отделе хотя бы один такой аппарат для записи в Москве, если он окажется громоздким для поездки¹.

Недостаточное совершенство только что изобретенного аппарата для звукозаписи не остановило Евгению Линева. Летом 1897 года она отправилась с фонографом в свою первую этнографическую поездку по России.

Чтобы вполне оценить значение этого смелого предприятия, необходимо напомнить вкратце историю записи и изучения народной многоголосной песни в России².

¹ В. В. Богданов, цит. рукопись, стр. 162—163. Впоследствии А. Л. Линева придумал приспособление для звукозаписи многоголосной песни с помощью одного фонографа: развилина для трех рупоров помогала уравновесить звук и записать сразу значительно большее число певцов (при одном рупоре можно одновременно записать не более пяти-шести певцов).

² См. об этом подробнее Е. В. Гиппиус. «О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII—начале XIX века» («Советская этнография», 1948, № 2).



А. Л. Линеv
инженер-изобретатель, муж собирательницы

Первые опыты записи народного многоголосия были сделаны только в 70-х годах XIX столетия. Однако уже в конце XVIII века народная хоровая полифония привлекала внимание музыкантов и ученых-исследователей. Выдающийся собиратель русских народных песен Николай Александрович Львов (1751—1803), составивший совместно с Иваном Прачем известный песенный сборник¹, впервые отметил высокоразвитую культуру русского народного многоголосного пения. В предпосланной сборнику статье—«О русском народном пении»—Н. А. Львов писал о впечатлении, которое произвело русское народное хоровое пение на известного итальянского композитора Паизиелло. Услышав русские протяжные песни, «столь правильно хором исполняемые», Паизиелло отказывался, по словам Львова, верить, «чтобы были они (песни.—Е. К.-Н.) случайное творение простых людей, но полагал оные произведением искусных музыкальных сочинителей». Поистине непостижимо,—прибавляет Львов,—«каким образом без учения достигли сии певцы, одним только слухом руководствуемые, до художественной части музыки, то есть до Армонии...»².

¹ «Собрание русских народных песен с их голосами». На музыку положил Иван Прач, ч. I, 1790.

² «О русском народном пении», цит. издание. Предисловие к «Собранию русских народных песен».

К тем же временам относится еще одна примечательная характеристика русского народного многоголосия, исходящая от современника Н. А. Львова, русского писателя В. В. Капниста. В недавно опубликованных воспоминаниях Капниста приводится любопытный рассказ об исполнении хоровых народных русских песен в доме Н. А. Львова.

См. публикацию Д. С. Бабкина «Слово о полку Игореве» в переводе В. В. Капниста». Сборник «Слово о полку Иго-

Русское народное многоголосное пение имеет многовековую давность и достигло высоко развитых форм, столь поразивших слух иноземных музыкантов.

Интереснейшее описание русского народного многоголосного пения содержит заметка-корреспонденция из Петербурга, напечатанная в журнале «*Neue Zeitschrift für Musik*» за 1834 год.

Автор заметки рассказывает о хоровом пении петербургских строительных рабочих из крестьян-отходников:

«Каждый голос поет свою мелодию, все голоса фугообразно переплетаются, захватывая почти все тоны аккорда, но сохраняя свою мелодическую природу». Образуется, замечает далее автор, сложная, ни на какие общепринятые европейские образцы непохожая полифония. Как пишется далее в этой корреспонденции, «подобный» • естественный хор производит глубоко своеобразное впечатление»¹.

Однако, несмотря на отдельные свидетельства о русском народном многоголосии, народные русские песни до второй половины прошлого века записывались одноголосно.

Вопрос о записи русского народного многоголосия был поставлен на очередь прежде всего под влиянием творческих опытов в области хорового письма Глинки (хоры в «Иване Сусанине») и Даргомыжского (хоры в опере «Русалка»). Чутко вслушиваясь в хоровое звучание русских народных пе-

реве», изд. Академии Наук СССР, М.—Л., 1950. На этот источник обратил наше внимание Л. В. Кулаковский.

¹ Цит. по статье Е. В. Гиппиуса «О русской народной подголосочной полифонии», где эта выдержка приведена в его русском переводе.

сен, и Глинка и Даргомыжский стремились на этой основе создать национально-своеобразный русский хоровой стиль.

Творческие опыты Глинки и Даргомыжского стимулировали и первые теоретические высказывания о национальном своеобразии ладового и многоголосного строя русской народной песни. В 1850—1860-х годах появились в печати работы М. А. Стаховича, В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова. Их теоретические выступления привлекли ко всем этим вопросам пристальное внимание передовых русских музыкантов. Несмотря на некоторые ошибочные положения в отдельных работах, несмотря на известные прославлянофильские тенденции, в частности в выступлениях Стаховича,— самые наблюдения над русской народной песней были интересны и ценны и во многом подготовили почву для записи русского народного хорового многоголосия¹.

¹ В своей статье «Русская песня как предмет науки» А. Н. Серов обращает особое внимание на унисоны в русском народном хоровом пении. Как справедливо отмечает Е. В. Гиппиус в статье «О русской народной подголосочной полифонии», данный факт, однако, вовсе не дает основания приписывать Серову взгляд на русскую хоровую песню как песню одноголосного склада. Серов говорит об унисонах как об одном из типических признаков русского народного подголосочного пения, отличающегося от сплошного четырехголосия западноевропейских хоров: «Народ в своих импровизированных хорах,— пишет Серов,— поет не все время в унисон, это правда, но «подголоски», «припевы» в других голосах, кроме главного, ведущего мелодию, создаются только в виде мелодической прикрасы, в виде модификации варианта, а никак не сплошь под каждую ноту данного напева. Тут, при глубоком вникании в «суть» самого дела, окажутся своеобразные, мелодико-гармонические приемы, чрезвычайно непохожие на принципы общеевропейской гармонизации, установившейся только в XVII веке» (А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I, под ред. Г. Н. Хубова, Музгиз, 1950, стр. 100). Неслучайно такой выдающийся знаток русского народного

Первые записи хоровых подголосков народной русской песни осуществил в 1870 году В. П. Прокунин (1848—1910), в ту пору студент Московской консерватории, ученик П. И. Чайковского. По совету Чайковского Прокунин отправился в свое родное село (Моршанского уезда, Тамбовской губернии) для записи народных песен. Там собиратель записал четыре песни с подголосками («Горы вы мои, горы», «Ты взойди, солнце красное», «Давно сказано, давно баено», «Сизый голубчик»), которые опубликовал в своем первом сборнике под редакцией Чайковского»¹.

В этом сборнике Прокунин не только опубликовал записи народного многоголосия, но и ввел в некоторые гармонизации народных песен элементы подголосочной полифонии. Чайковский, с которым Прокунин многократно советовался по этому поводу, шутливо жаловался в своем дневнике: «Прокунин измучил меня своими подголосками»². Первый опыт записи собирателем Прокуниным образцов крестьянской подголосочной полифонии остался малоизвестным.

В 1879 году в Москве был издан сборник Ю. Н. Мельгунова (1846—1893): «Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные»¹ (часть I, М., 1879)³.

многоголосия, как А. Д. Кастальский, начинает свою работу с описания унисонов как характеристической особенностью русского народного подголосочного пения (см. А. Д. К а с т а л ь с к и й. «Основы народного многоголосия», Музгиз, 1948, стр. 32).

¹ «Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано, собранные и переложенные Прокуниным под ред. проф. П. Чайковского» (ч. I—1872, ч. II—1873).

² «Дневники П. И. Чайковского». М., 1923, стр. 123.

³ Вторая часть сборника Ю. Н. Мельгунова появилась в свет лишь в 1885 году.

Ценность сборника Мельгунова заключается, как справедливо пишут исследователи русской песни, не в том, что Мельгунов будто бы «первый заметил русскую народную подголосочную полифонию и... первый записал и опубликовал ее образцы, а в том, что он первый привлек к искусству русского народного многоголосия общественное внимание, поставив эту проблему остро полемически в теоретической статье, предпосланной его сборнику 1879 г...»¹.

Мельгунов четко определил русское народное пение как полифоническое. По наблюдению Мельгунова, все голоса в русском народном хоре «самостоятельны, все принимают одинаковое участие в целом, и каждая мелодия, отдельно взятая, красива сама по себе»². Развивая эту мысль, Мельгунов пишет:

«Вообще в русских песнях все основано на красоте отдельных мелодий... на ясном выполнении ритма и строгой выдержке характера песни. Мелодии перемещаются по желанию, без ущерба красоте песни, так что верхний голос делается нижним и наоборот. Такие же перемещения народ делает и с средними голосами по отношению к другим...» «Прислушиваясь к народному пению,— пишет в другом месте Мельгунов,— мы заметим, что поющие в хоре делают различные уклонения от главной мелодии, изменяют, варьируют ее, и редко можно услышать совершенно точное ее повторение. Способность народа импровизировать аккомпанирующую мелодию действительно поразительна. Этот

¹ Е. В. Гиппиус, «О русской народной подголосочной полифонии», цит. статья, стр. 102.

² Ю. Н. Мельгунов. «Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные», часть I, М., 1879, стр. XV.

род контрапункта народ называет подголоском»¹.

Наконец, Мельгунов обращает внимание на характерное для русской хоровой многоголосной песни чередование гармонических созвучий с унисонами. «В некоторых местах песни,— пишет он,— мы встречаем унисоны. Голоса поющих, расходясь на различные интервалы, сходятся в одну ноту, производя впечатление, совершенно удовлетворяющее слушателя»².

Однако, справедливо подчеркнув в вводной статье, что русские народные хоровые песни следует записывать многоголосно, т. е. так, как они поются в народе, сам Мельгунов этого не сделал. В период его собирательской работы звукозапись еще не была изобретена, и собиратель вынужден был записывать каждый голос хоровой песни в отдельности от каждого певца. При этом он не всегда ощущал разницу между вариированием мелодии в сольном исполнении от подголосочных вариаций, возникающих в многоголосном «артельном» пении. Свои записи отдельных голосов Мельгунов не свел в хоровую партитуру, а дал их в виде сводки вариантов. Композиторы Н. Кленовский и П. Бларамберг, на основе записанных Мельгуновым вариантов напева народной песни, сделали своеобразные «полифонические гармонизации» для фортепиано, которые никак не передают подлинное звучание народного хора. Эти обработки справедливо охарактеризованы Б. В. Асафьевым как «стилизации напевов в виде подстановки под них рассудочно-выведенного из них же тяжеловесного аккордового сопровождения»³.

¹ Ю. Н. Мельгунов, цит. сборник, стр. XVII.

² Там же, стр. XVIII.

³ В. В. Асафьев (Игорь Глебов). «Русская музыка от начала XIX столетия», М., 1930, стр. 114.

Несмотря на это, сборник Мельгунова оказал все же огромное влияние на русских музыкантов, более всего на Мусоргского и Бородина, исключительно чутких к национальному своеобразию русского народного хорового стиля¹.

Одновременно с Мельгуновым, но независимо от него, создавался сборник многоголосных народных песен Н. Е. Пальчикова (1838—1888): «Крестьянские песни, записанные в селе Николаевка, Мензелинского уезда, Уфимской губернии»².

Сборник Н. Пальчикова — первый ценный опыт стационарной записи многоголосных песен одного села (над своим сборником Н. Пальчиков работал около тридцати лет). Длительное изучение русской народной песни позволило собирателю сделать меткие наблюдения над крестьянским хоровым пением³. Вслушиваясь в пение крестьян своего села в течение нескольких десятков лет, Н. Пальчиков пришел к следующему выводу: «...хор николаевских крестьян,— пишет собиратель,— имеет и свои особенности, а именно, что в нем нет голосов, «только сопро-вождающих» известный мотив. Каждый голос воспроизводит по-своему напев (мелодию), и сумма-то этих напевов составляет то, что следовало бы назвать «песней», так как она воспроизводится вся, со всеми оттенками, исключительно только в

¹ См. подробнее: Е. Гиппиус, цит. статья, стр. 102—104.

² Сборник вышел в свет лишь после смерти собирателя, в 1888 году.

³ Замечания собирателя о русском многоголосии изложены им в статье «О музыкальном записывании русских народных песен с голоса крестьян села Николаевка, Мензелинского уезда» (опубликована в «Известиях Русск. географич. общества», т. XXIV, 1888, вып. 2). Основные положения статьи Н. Пальчикова цитируются в предисловии к его сборнику, написанном братом собирателя А. Пальчиковым.

крестьянском хоре, а не при единоличном исполнении... песня,—заключает Пальчиков,—вытекает из суммы напевов без аккомпанемента, причем хоровое исполнение складывается из разнообразного исполнения одного и того же напева разными лицами»¹.

Однако Н. Пальчиков, так же как и Ю. Мельгунов, записывал многоголосные песни не в хоровом исполнении, а каждый голос в отдельности от каждого певца—участника хора. В его сборнике эти мелодии приведены в виде таблицы—сводки голосов, не соединенных в хоровую партитуру.

Сборник Пальчикова имеет в сущности тот же недостаток, что и сборник Мельгунова: запись отдельных голосов хоровой песни не передает осмысленно-выразительные сочетания подголосков, возникающих лишь в совместном «картельном» пении.

Этот метод вызвал вполне справедливую критику. В 1889 году был опубликован «Сборник русских народных лирических песен» Н. М. Лопатина (1854—1897) и В. П. Прокунина, составленный исключительно из протяжных лирических песен с подголосками. Касаясь приведенной в сборнике Пальчикова таблицы-сводки отдельно записанных голосов, автор ввводной статьи к сборнику, Н. Лопатин, указывает, что «механическая» сводка отдельно записанных голосов может оказаться бесполезною: «...она часто, и даже в большинстве случаев, может дать унисонные голоса, с едва заметными изменениями мелодии, которые и без того дает народный певец при повторении песни... Механическая сводка голосов...—продолжает Лопатин,—может дать и вовсе нелепый результат... легко может случиться,

¹ Н. Пальчиков, цит. сборник, стр. VI—VII.

что певцы будут петь различные варианты одной и той же песни, которые соединить представится уже совсем невозможным... Нечто подобное, как кажется, случилось и с г. Пальчиковым, когда он одни и те же песни записал от лиц, участвовавших в двух различных хорах, и когда сводка голосов совсем не удалась»¹. Подобный метод несовершенен еще и потому, что, по тонкому замечанию Н. Лопатина, «богатство подголосков является... далеко не во всех песнях. Народ различает песни одиночные и хоровые»². Однако, критикуя Пальчикова, Лопатин и Прокунин переоценили значение гармонизаций Бларамберга и Кленовского в сборнике Мельгунова и вовсе прошли мимо того факта, что способ записи Мельгуновым многоголосных песен столь же неточен, как и способ Пальчикова.

В процессе собирательской практики В. П. Прокунин, которому принадлежит подавляющая часть музыкальных записей в сборнике, нашел гораздо более совершенный метод, ставший основой работы его и Лопатина.

«Когда случается слышать песню от хора,— пишет Н. М. Лопатин,— то всего лучше записывать ее сначала от запевалы, который обыкновенно поет главную мелодию, а затем уже, если хор состоит из небольшого количества голосов, записывать при совместном их исполнении сопровождающие голоса (лучше в таком случае лишь от двоих); если же хор состоит из большего количества голосов, тогда представляется возможность лишь записать более выдающиеся подголоски»³. Нередко со-

¹ «Сборник русских народных лирических песен» Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина, часть первая, М., 1889. Вводная статья Н. Лопатина, стр. 20.

² Там же, стр. 18.

³ Там же, стр. 13—14.

биратели, желая во время записи выделить тот или иной подголосок, считали целесообразным присоединяться к пению народных певцов: «Попробуйте... предложить певцу петь с вами вместе,— советует Лопатин,— и запойте записанную у него песню — певец уже не пойдет с вами в унисон, особенно в песнях, способных к хоровому исполнению, а будет петь сопровождающий голос, т. е. делать подголосок»¹.

Метод Прокунина был высоко оценен Евгенией Линевой. С особенным уважением отзывается собирательница о способе, к которому прибегал Прокунин при записи песен, стремясь добыть правильный верхний или нижний хоровой голос: «...сам он,— пишет Линева,— начинал петь очень низко главный мотив и таким образом как бы загораживал вниз дорогу певцу и гнал его в верхний подголосок. Чтобы получить нижний голос, он, наоборот, пел основную мелодию очень высоко; тогда певец, с ним певший, поневоле переходил вниз. Каждый поймет, какая это была трудная и сложная работа и какого тонкого слуха она требовала» (Вып. I, стр. XIII)².

Сборник Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина, содержащий ценные наблюдения над полифоническим строем народной многоголосной песни, дает и наиболее совершенные записи русского народного многоголосия³. Однако и эти записи не пере-

¹ «Сборник русских народных лирических песен» Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина, стр. 16.

² Подобный же метод добывания подголосков применял после опытов Прокунина и Линевой также В. Пасхалов при записи воронежских песен от М. Пятницкого.

³ Кроме перечисленных выше сборников, появившихся до начала деятельности Линевой, в 1890 году был опубликован еще сборник тамбовских многоголосных песен В. Орлова: «Крестьянские песни, записанные в Тамбовской губернии В. М. Орловым (при участии Е. П. Якубенко)», СПб, 1890.

дают все многообразие «жизни» подголосков в русском «артельном» пении.

Фонографическая запись, впервые примененная Евгенией Линевой, позволила значительно точнее фиксировать русское народное хоровое пение. В записях Линевой, давших уже гораздо более верное и цельное представление о звучании народного хора, чем все предыдущие записи, также сделанные непосредственно с голосов народных певцов,— русская народная многоголосная песня впервые предстала в подлинном народном звучании.



В этот сборник, представляющий несомненный интерес, вошла лишь незначительная часть большого собрания записей образцов тамбовского многоголосия (из 193 песен, записанных В. М. Орловым, в сборнике помещено всего 18). 72 песни из собрания Орлова, дошедшего до нас в авторской рукописи, изданы с сокращенными текстами в трех выпусках Государственным музыкальным издательством.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

«Одному не спеть, — приходилось мне часто слышать, — артелью легче».

Евгения Линева

Летом 1897 года Евгения Линева, вооружившись фонографом, поехала записывать песни в районы Верхнего Поволжья и Центральной России. В течение последующих трех лет (1897—1900) она посетила: Костромскую, Симбирскую, Владимирскую, Тамбовскую, Воронежскую и Нижегородскую губернии¹.

Несколько записей Линева сделала в самом Нижнем Новгороде (такова, например, песня «Дубинушка», услышанная собирательницей от артели крючников из села Промзина Симбирской губернии

¹ По данным фонограммархива АН СССР, Линева делала записи в 1897—1900 годах в следующих местностях: в Костромской губернии (села Селище, Касталово Варнавинского уезда), в Симбирской (Исаково), во Владимирской (Дьяково Муромского уезда), в Тамбовской (Байгоры, Александровское Моршанского уезда, где задолго до Линева записывал песни В. П. Прокунин, д. Голодаевка Усманского уезда), в Воронежской (Макарье, Никольское, Супруновка, Большая Приваловка Воронежского уезда), в Нижегородской (Троицкое, Воскресенское на Ветлуге, Ветошкино Макарьевого уезда, Устья, Богородское Горбатовского уезда, Лукояново, Новая слобода Лукояновского уезда).

и включенная в первый выпуск сборника «Великорусские песни в народной гармонизации».

Вероятно, здесь же, в Нижнем Новгороде, Линева записала от небольшой группы уральских казаков четыре песни. Две из них наводят на мысль, что собирательница искала на Волге песни крестьянских восстаний. Одна песня — «Яик, ты наш Яик» — косвенно могла напомнить Линевой о пугачевском движении; другая — «На заре было на зореньке» — прямо связана с образом Степана Разина.

Интерес Евгении Линевой к песням крестьянских восстаний, несомненно, характерен для общественного облика собирательницы. Во втором выпуске своего сборника («Песни новгородские») Евгения Линева публикует первую фонографическую запись исторической песни о Степане Разине «Как во славном то во городе, во Астрахани...» Кроме того, песни о Степане Разине, не вошедшие в сборник, Линева записала в бытность в Костромской губернии в исполнении крестьянки Федосьи Дмитриевны Нейкиной. Песни с ярко выраженным социальным звучанием всегда привлекали пристальное внимание собирательницы. Так, в первом выпуске сборника Линевой была опубликована фонозапись известной исторической песни о «воре-начальнике»: «Как по Каме, по реке» (в некоторых вариантах этой песни речь идет о Меньшикове, в других, в частности, в варианте, опубликованном Линевой, — об Аракчееве). От певцов, исполнявших песню «Как по Каме, по реке» (братьев Захаровых), Линева записала и песню, начинающуюся словами: «Не шуми-ка, не гуди, матушка-дубравушка»¹, озаглавив ее в черновой расшифровке: «Не шуми,

¹ Эта неопубликованная песня печатается нами впервые в нотации Е. Линевой (см. нотное приложение на стр. 171).

мати зеленая дубравушка»; отсюда видно, что собирательница разыскивала известную песню крестьянских восстаний, цитированную Пушкиным в «Капитанской дочке». Характерно, что образ вождя крестьянской революции Степана Разина возникает в неоконченной драме, написанной самой Линевой¹.

Метод фонографической записи, впервые широко примененный Евгенией Линевой, был вначале встречен недоверчиво. О скептическом отношении окружающих говорит в неопубликованных записных книжках сама собирательница: «Еще сравнительно недавно я выезжала из Москвы с смутным чувством,—читаем в одной из памятных книжек Линевой.—Когда я сообщила некоторым друзьям свою идею—записывать хоровые народные песни фонографом, только один музыкант, опытный в записывании, сказал: «Это настоящий способ»; все другие покачивали головами и пожимали плечами»².

Фонограф или, по выражению Линевой, «говорящая записная книжка», впервые за всю историю музыкальной фольклористики открыл перед собирательницей возможность запечатлеть песню так, как поет ее народ, без всяких изменений и прикрас, в ее подлинном, живом звучании.

Более всего Линева, по собственному признанию, интересовала многоголосные русские песни или, как говорила собирательница, песни «в народной гармонизации». Во время своей собирательской работы Линева прежде всего стремилась разыскивать и записывать посредством фонографа самые

¹ В архиве собирательницы, среди ее литературных набросков, хранится «Пьеса из русской жизни», в которой действует Степан Разин (см. Архив Линевой, № 1604).

² Архив Линевой, № 1592.

типические, самые яркие в художественном отношении образцы именно многоголосного распева народных русских песен.

Но одно это не удовлетворяло Линева. Чутко вслушиваясь в звучание народного многоголосного хора, она зорко следила за тем, как оценивают свое певческое искусство народные мастера песни — певцы-умельцы. Наблюдая исполнение народных многоголосных песен, Евгения Линева в своих описаниях особенностей русской народной подголосочной полифонии подтверждает и уточняет основные выводы русских музыкантов второй половины XIX века о русской народной песне.

Полифонический строй русской народной песни, по словам Линевой, «во многом отличается от принятых в современной музыке хоровых приемов». «Русская народная песня,— пишет далее Линева,— начинается обыкновенно запевом или унисоном, который переходит в многоголосие и потом, периодически, снова возвращается к унисону¹. Подголоски составляют отклонения от основной мелодии или, вернее, ее разработку. Они не служат аккомпанементом к основному мотиву, как второстепенные голоса в современной музыке, но представляют как бы развитие основной идеи. Каждый подголосок, пропетый отдельно, дает понятие о главной мелодии: он есть вариант ее... запева (большею частью средний или низкий голос, в редких случаях высокий),—продолжает Линева,—ведет основную мелодию; к нему присоединяется хор или

¹ «Повидимому,— замечает в другом месте Линева,— народу кажется недостаточным разрешение гармонии в форме трезвучия, и хор, разделяясь на прихотливые подголоски, сливается на каденциях и успокаивается только на унисоне или полном созвучии» (т. е. октаве — *Е. К.-Н.*). Вып I, стр. XXII.

артель; каждый член артели разрабатывает ту же мелодию, сообразно своему личному вкусу и воображению, то отделяясь от запевалы, то снова сливаясь с ним. Такое строение песни... дает возможность присоединяться к хору большому числу талантливых певцов» (Вып. I, стр. XV). Неталантливые певцы, по образному народному выражению, «только зявают».

Упорные поиски собирательницей полифонически развитых народных многоголосных песен увенчались успехом. «Мне никогда не приходилось,—рассказывает Линева,—слышать хороших певцов из народа, поющих чистым унисоном... Старики... и старухи всегда выводят интересные подголоски или варианты основной мелодии, нередко дающие своеобразный контрапункт» (Вып. I, стр. XXIX).

Евгения Линева придавала огромное значение творческой инициативе народных мастеров песни—певцов-импровизаторов. «Вся сила и красота исполнения хорошего народного хора заключается в том, что он поет, свободно импровизируя... На стороне народных исполнителей всегда останется преимущество, которое мы можем приобрести только огромной работой над собой... Я убеждена,—продолжала Линева,—что до тех пор, пока мы не живем в песню, как вживается каждый настоящий артист в свою роль, до тех пор наше исполнение будет слабо и бледно. Для того, чтобы нам петь хорошо народные песни, нужно знать их и работать над ними не теоретически только, а петь их и петь. Нам нужно учиться их импровизировать» (Вып. I, стр. XXIII—XXIV).

Это творчески-импровизационное начало Линева подчеркивает и в другой своей работе, написанной под впечатлением игры владимирских рожечников.

«Склад народной песни,— пишет Линева,— дает полную свободу проявлению таланта певцов-импровизаторов. Хороший народный хор звучит необыкновенно богато и полно. Это идеальное слияние в одно целое различных индивидуальностей с полным сохранением характера личности... Запевала, если он хорош, может увлечь за собою хор, создать известное настроение, но вступившие после запевалы голоса ведут песню по-своему, часто неожиданно для запевалы являются другие, доминирующие голоса, вносящие новый, своеобразный рисунок в гармонию. Начиная большею частью, но не всегда, с унисона, каждый хороший певец импровизирует свой вариант мелодии и сходится с другими голосами на каденции, в конце полустихия или стиха, опять в унисон. Каждый голос, отдельно пропетый, даст самостоятельную мелодию песни, более или менее красивую»¹.

Линева всегда стремилась наблюдать и записывать хоровые песни от одаренных певцов-импровизаторов в моменты их наивысшего творческого подъема. В такие моменты народные певцы, охваченные воодушевлением, сливают свои помыслы и чувства в едином порыве; каждый участник хоровой «артели» развивает общую мысль, по-своему обогащая ее множеством выразительных, смысловых оттенков. Тогда песенная «артель» творит чудеса; тогда нет предела народной фантазии в изобретении все новых и новых подголосков-«высказываний».

Мастерски описывает Евгения Линева вдохновенное исполнение «Лучинушки», которое собира-

¹ Евгения Линева. «Владимирские рожечники». «Известия С.-петербургского общества музыкальных собраний», февраль—март, СПб, 1903, стр. 53.

тельница слышала во время поездки по Воронежской губернии от группы певцов во главе с даровитой запевалой Степанидой Дмитриевной Кашириной.

«Она запела мою любимую песню «Лучинушку», которую я всюду искала и ни разу не записала удачно. Митревна вела основную мелодию: Она запевала низко и звучно, удивительно свежим для такой старой женщины голосом. В пении ее не было никаких сантиментальных подчеркиваний... Оно поражало своей изящной простотой, песня лилась ровно и ясно, ни одно слово не пропадало. Несмотря на широкую, протяжную мелодию, выразительность, которую она вкладывала в слова песни, была так велика, что она будто в одно и то же время пела и сказывала песню... Но если с внешней стороны песня была проста, строго ритмична и ни на мгновение не выходила за пределы художественной правды, то внутреннее содержание ее казалось мне бесконечно сложным, полным глубокого смысла и чувства. Действительно, это была «притча о жизни», как называют в народе песни. Она говорила о нежной, отзывчивой душе женщины, которая мучится в чуждой обстановке, нелюбимая и беззащитная в семье мужа, выбранного не по любви... не ею самой...

В выразительных голосах баб слышно, как близко им горе этой женщины.

«Ой, да лучина моя, лучинушка», заводит Митревна своим звучным голосом.

«Ах, что же ты, моя лучинушка, не ярко да ты горишь?» — голосами, в которых звучат упрек и жалость, подхватывают другие бабы, все вместе на одной ноте, и сейчас же расходятся врассыпную, на разные подголоски. Митревна проводит до конца главную мелодию, но дает полную волю другим голосам, сдерживая всех вместе и соединяя их без

всяких внешних приемов, не то строгим сосредоточенным взглядом, не то другим, невидимым способом. Все смотрят на нее и невольно подчиняются ее властному взгляду, заражаются ее вдохновением, ее сдержанною страстностью. Две из баб поют низкими голосами, то примыкая к Митревне, то отделяясь от нее на мгновение и опять сейчас же сливаясь с ее голосом. А над низкими голосами старух выются звонкие молодые голоса. Каждый ясно слышен, каждый ведет свое, ни один не пропадает и не теряет своего характера. Оттого гармония целого так полна и жизненна...» (Вып. I, стр. XXV—XXVI).

От той же Степаниды Дмитриевны Кашириной Линева записала свадебную песню «Кукушечка кукует» (вариант известной старинной песни «Матушка, что во поле пыльно»); «...благодаря ее простому, талантливому исполнению,— говорит Линева о пении Кашириной,— характер старинной свадебной песни передан очень цельно. Связность пения (*legato*) при исполнении этой песни доходила до того, что украшения (*gruppetto*), введенные в напев, кажутся как бы «сплавленными» с ним и несколько не нарушают строгости стиля» (Вып. I, стр. XXXIII—XXXIV).

В первые же свои поездки по России Евгения Линева, зорко присматриваясь к народным певцам, делает ряд метких наблюдений над особенностями их певческого мастерства. Представление об исполнении песен народными певцами, по словам Линевой, в нашем обществе не совсем правильное. «Темп песен в концертах часто берется преувеличенным. В протяжных песнях он слишком медленный, в плясовых чересчур скор. Хорошие певцы в народе отличаются чувством меры. Хотя высшая похвала певцу — «у его душа долгая», т. е. длинное дыхание,

но лучшие певцы никогда не злоупотребляют своей силой, поют классически просто, не затягивая и не ускоряя темпа без серьезного основания. Нередко бабы спрашивали меня, как петь песню, «как в поле или как за прялками?» В поле они поют громко и протяжно, вероятно, вследствие необъятности окружающего пространства; за прялками, в избе, — вполголоса, легко, и немного скорее» (Вып. I, стр. XXVI—XXVII).

Наблюдения Евгении Линевой над русским народным певческим искусством переданы ею необычайно живо и образно. В описаниях собирательницы возникают яркие портретные характеристики народных мастеров песни.

От крестьянки-запевалы из деревни Супруновка Воронежского уезда Марьи Даниловны Петровой Линева записала песню «Долина». Жизнь этой, еще молодой в ту пору, женщины сложилась невесело. Кроме невыносимых семейных условий, Марье Петровой приходилось терпеть тяжелую нужду. «...в избе небо через крышу видно», — рассказывала она Линевой. Все песни этой крестьянки, по словам собирательницы, «звучали печально и больше походили на голосьбв. Вследствие этого и «Долина», песня, которую поют обыкновенно протяжно, на очень определенный мотив, у нее вышла похожей на причет. Слова: «Не кукуй же ты, горькая кукушка, без тебя жить тошно», — звучали особенно выразительно» (Вып. I, стр. XXXII).

Песню «Не пой, не пой, соловьюшок» (вариант песни, обычно начинающейся со слов «Вспомни, вздумай, мой любезный, нашу прежнюю любовь») Линева записала в селе Баку на Ветлуге Варнавинского уезда Костромской губернии. «Запевала, — пишет Линева, — Федосья Дмитриевна Нейкина, старуха за 60 лет, очень живая, бойкая, с замечательно

выразительной дикцией, несмотря на слабый голос; она очень гордится своим знанием старинных песен; знает многие исторические песни (от нее записаны песни, не вошедшие в I выпуск: про Ивана Грозного, про Стеньку Разина, про графа Панина и Наполеона¹); она поет хорошо, по-старинному, «былинку» о Ваньке Ключнике (также записанную мною). Судя по разнообразию и красоте мотивов, которые она знает, она очень музыкальна и талантлива. С ней пела женщина моложе ее, лет сорока, которою она была недовольна. Другие совсем не знали ее песен...» (Вып. I, стр. XXXI—XXXII).

Интереснейшую, уникальную по своему полифоническому хоровому складу, историческую песню «Как у нас, на святой Руси» Линева привелось слышать в исполнении крестьянок из деревень Новая Слобода и Козаковка Лукояновского уезда Нижегородской губернии. Запевала Федосья Васильевна Филиппенкова. Это была, по словам собирательницы, «пожилая женщина, под пятьдесят, с выразительным лицом и сильным голосом, очень низким, почти мужского тембра. Заключительные ферматы она и ее товарки, также пожилые женщины, кроме одной молодой девушки, выдерживали бесконечно долго. Думаю,— говорит Линева,— что в музыкальном отношении эта песня одна из наиболее интересных между всеми мною записанными. В высшей степени любопытна разработка верхнего подголоска» (Вып. I, стр. XXXIV).

Несколько песен Евгения Линева записала в исполнении молодых песельниц. Такова игровая песня «Заинька», которую пели совсем молоденькие девушки, почти подростки. Шуточную песню «Сара-

¹ О последнем [Нейкина] с неуважением говорит, что он из России «без порток бежал, без шапки». — *Примечание Е. Линева.*

фанчик»» собирательница слышала от запевалы — молодой крестьянки из села Никольское Воронежского уезда Воронежской губернии. Несмотря на молодые годы, она уже завоевала славу одной из лучших песельниц в родном селе. Об исполнении «Сарафанчика» Федосьей Прониной Евгения Линева пишет: «Насмешка над ленивой бабой, проходящая через всю песню, выражена очень тонко в интонации голоса Федосьи. Ирония до того сильно сказывается в самом содержании песни, что всякое преувеличение и подчеркивание делается ненужным. «Песельницы» поют совершенно серьезно, но по мере того, как песня развивается в своем содержании, смех все более и более овладевает слушателем» (Вып. I, стр. XXXIV).

По наблюдениям Линевой, народным певцам свойственна исключительная чуткость к своим партнерам — участникам хора, особенно к запевале. Каково бы ни было отношение к стилю исполнения запевалы, «певческая артель» пристраивается к нему и соотносится с его стилевой манерой. В связи с этим собирательница приводит характерный случай. Песню «Снежки белы, лопушисты» она записала от группы крестьянок деревни Большая Приваловка Воронежского уезда. «Запевала Варвара Дулина,— пишет Линева,— молодая, красивая женщина, которая пела несколько манерно, вводила однообразное повторение той же фигуры, что тотчас же отразилось на общем исполнении, несмотря на то, что она пела со старухами, естественно тяготевшими к старинной форме песни. Было в высшей степени интересно наблюдать, как старухи, хотя и не сочувствовали витиеватому стилю Варвары, которая «вывертывала песню», выделявая обратные ходы, снизу вверх, вместо обычных нисходящих, но тотчас же подчинялись ей как запевале и вели свои подголо-

ски в ее духе. В песне «У нас по морю» (№ 15) певали Евдокия Константиновна Перегудина и Марья Матвеевна Корчагина, обе женщины старые (между 50 и 60 годами). Немедленно характер хора изменился, и песня получилась вполне стильная. Та же Варвара Дулина бросила свои «выкрутасы» и пела просто» (Вып. I, стр. XXXIII).

Непосредственное общение Евгении Линевой с народными певцами помогло правильному изучению творческого метода мастеров народной русской песни. Характерно что описания собирательницы меньше всего касаются технологических особенностей русской народной песни. Главное внимание Линевой сосредоточено всегда на идейно-смысловой и художественно-выразительной стороне песни. В русской народной песне Линева видела ярчайшее выражение духовной жизни русского народа. Как во всей творческой деятельности Евгении Линевой, так, в частности, в ее наблюдениях над народной песней, обобщенных собирательницей в вводных статьях к сборнику, явственно сказались сложившиеся под влиянием идей русских революционных демократов эстетические взгляды Линевой.





ГЛАВА ПЯТАЯ

«Народная песня... представляет обильное, еще не вспаханное поле. Мыслящий музыкант найдет тут неисчерпаемый клад для своего труда и вдохновения».

А. Н. Серов

Во время своих поездок по России в 1897—1900 годах Евгения Линева записала посредством фонографа 170 песен¹. Из этих ценнейших записей народного многоголосия лишь 22 песни собирательница включила в первый сборник с знаменательным заголовком: «Великорусские песни в народной гармонизации» (разрядка моя.—*Е. К.-Н.*).

Песни, впервые записанные Линевой с помощью «говорящей записной книжки», доказали широкое бытование высокоразвитого русского народного многоголосного искусства.

Незадолго до выхода в свет первого сборника Линевой ей привелось слышать в Петербурге, во время кустарной выставки, владимирских рожечников под управлением даровитого крестьянина Ни-

¹ В архиве собирательницы сохранился сделанный ее рукой полный перечень этих записей: «Это, — пишет Линева, — список всех песен, которые у меня есть. Из них песен 20—30 не стоит переключивать на ноты», (Архив Линевой, № 33). Из этих звукозаписей уцелело 100 фонограмм.

колая Васильевича Кондратьева¹. «Свежестью музыкального воображения, радостью жизни и любовью к своей песне,— писала о рожечниках Линева,— веяло от этого маленького оркестра народных импровизаторов...»².

Ансамбль рожечников произвел огромное впечатление на собирательницу. Евгения Линева не могла не обратить внимание на общность полифонического стиля народного «хора» владимирских рожечников и стиля хорового многоголосного «артельного» пения, которое собирательница слышала в среднерусских областях. Знаменательно, что и Мельгунов поместил в своем сборнике среди образцов народного хорового многоголосия песню «Камаринская», исполнявшуюся «хором» владимирских рожечников. Вполне возможно, что Линева обратила внимание на игру рожечников под влиянием Ю. Мельгунова.

Большой интерес представляют тонкие наблюдения Евгении Линева над особенностями исполнительского искусства рожечников — этих создателей народной инструментальной полифонической культуры:

«Оркестр рожечников,— писала Линева,— собственно можно бы назвать песенным оркестром. Они играют на своих рожках только песни и играют до такой степени выразительно, что иногда представляется, что они выговаривают слова. Склад их игры также песенный. Каждая пьеса начинается за-

¹ Всероссийская кустарная промышленная выставка была организована в Петербурге весной 1902 года в б. Таврическом дворце. На этой выставке Евгения Линева заведывала музыкальной частью (см. «Труды Муз.-этнографич. комиссии», т. I, цит. изд., Протоколы, стр. 15—16).

² Евгения Линева. «Владимирские рожечники». Известия С.-петербургского общества музыкальных собраний», февраль—март, СПб, 1903, стр. 52.

певом высокого рожка...который ведет основную мелодию, а потом вступают все остальные рожки и разрабатывают основной напев. Вот эта разработка главного мотива в виде его вариантов и есть в высшей степени интересная и характерная черта, составляющая отличительный признак гармонизации великорусской песни... Все, что сказано... о песне,— заключает Линева,— можно вполне приложить и к оркестру рожечников, который по своему складу и по протяжному звуку своего инструмента очень близок к народному хоровому исполнению и служит примером и доказательством существования своеобразного народного контрапункта»¹.

В исполнении владимирских рожечников Евгения Линева записала около двадцати наигрышей. Один из них — «Камаринскую» — собирательница включила в первый выпуск сборника «Великорусские песни в народной гармонизации». Интересно, по словам Линевой, в этом наигрыше «разнообразии вариантов главного напева, который повторяется в бесчисленных видоизменениях разными рожками» (Вып. I, стр. XXXVI). Включив в свой первый песенный сборник запись «Камаринской» в исполнении ансамбля рожечников, Евгения Линева стремилась, наряду с показом образцов певческих стилей русской народной хоровой полифонии, дать представление и о народном инструментальном многоголосии².

Результаты первых экспедиций Евгении Линевой вызвали живой интерес русской общественности.

¹ Евгения Линева. «Владимирские рожечники», цит. статья, стр. 52—53.

² Значительная часть записей Линевой ансамбля владимирских рожечников не опубликована. В приложении мы помещаем записанные Линевой в исполнении этого ансамбля две песни: плясовую «Как у наших у ворот» и протяжную «Ночи темные» (см. нотные приложения на стр. 173 и 175).

Вскоре после возвращения Линевой из экспедиции 1897 года в Песенной комиссии Русского географического общества состоялось заседание, на котором присутствовал В. В. Стасов и многочисленные любители народной песни. Аудитория с напряженным вниманием слушала рассказ Линевой о поездке, который собирательница иллюстрировала фонозаписями народных песен. При демонстрации их «большая часть была прекрасно слышна, можно было различать даже отдельные слова. Две из этих песен исполнил в собрании хор любителей Т. И. Филиппова и вызвал гром рукоплесканий»¹.

Выступления Линевой с докладами об экспедициях и с демонстрацией фонографа получили широкий отклик в русской печати. «Результаты опыта г-жи Линевой получились прекрасные», — писалось по поводу этих выступлений в газете «Россия»². По отзывам прессы, «фонограф в роли докладчика» воспроизводил записанные Линевой в центральной России народные песни «довольно исправно». «Некоторые хоровые песни свадебного характера были исполнены весьма недурно и дали вполне представление о записанных мотивах»³.

С развернутой статьей об опыте Евгении Линевой выступила газета «Русские ведомости»: «...в Москве явилось начинание, за которым следует признать весьма серьезное значение... Почин делу положил Этнографический отдел Общества любителей

¹ Заметка: «В Географическом обществе». «Новое время» (вырезка из газеты хранится в Архиве Линевой; см. папку неразобранных материалов).

² Заметка: «В Географическом обществе». «Россия», 1899, от 1 декабря.

³ «Фонограф в роли докладчика». «Петербургская газета», 1899, от 1 декабря.

естествознания в заседании, происходившем 25 сентября в зале Политехнического музея. Заседание было главным образом посвящено докладу известной артистки Е. Э. Паприц-Линевой о ее летней поездке по России для собирания народных песен посредством графофона». Как отмечается в статье, присутствовавшие музыканты «единогласно признали этот прием собирания вполне целесообразным...» «Мы лично,—пишет автор,—очень сочувствуем идее Е. Э. Паприц-Линевой и, желая возможно более широкого применения ее на практике, обращаем на нее внимание всех интересующихся этим делом... Опыт Паприц-Линевой представляет совсем новое орудие, доступное всякому... пленяет своей простотой и точностью...»¹.

В заключение автор статьи свидетельствует, что под непосредственным впечатлением работ Линевой было выдвинуто предложение о создании при Этнографическом отделе Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии (ОЛЕАЭ) Музыкально-этнографической комиссии.

Поездки Евгении Линевой оказались действенным стимулом к дальнейшим работам по изучению народного музыкального творчества. Организацию этих работ вскоре возглавила Музыкально-этнографическая комиссия, учрежденная при Обществе в 1902 году. В состав комиссии вошли виднейшие композиторы: Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, М. М. Ипполитов-Иванов, С. И. Танеев, Д. И. Аракишвили (Аракчиев), музыканты-этнографы: В. П. Прокунин, П. А. Карасев, А. М. Листопадов, Н. А. Янчук (председатель комиссии).

¹ Н. К-ин. «Русская народная музыка». «Русские ведомости» (вырезка из газеты, см. Архив Линевой, папка неразобранных материалов).

Исследователи музыкального народного творчества стали систематически выступать в комиссии со специальными докладами по народной музыке. Это было, — пишет в цитированной работе В. В. Богданов, — «не только совершенной новинкой в нашем обществе, но и вообще редким явлением в этнографической науке. Таким образом, здесь едва ли не впервые народная музыка была введена в круг серьезного исследования ученого общества не только в идее, но и в действительности...»¹.

Музыкально-этнографической комиссией было предпринято издание работ, посвященных исследованиям о народном музыкальном творчестве и публикациям записей, осуществленных собирателями — членами комиссии².

С первого же дня существования Музыкально-этнографической комиссии в ней стала деятельно и энергично работать Евгения Линева; с 1903 года она выполняла обязанности секретаря комиссии.

В 1904 году в издании Академии Наук вышел в свет первый ее сборник: «Великорусские песни в народной гармонизации, записаны Евгенией Линевой». Этот сборник открыл новую страницу в истории русской музыкальной фольклористики. Критики отмечали, что Линева справилась с труднейшей задачей, что она «сфотографировала» песню в ее многоголосном звучании, доказала существование русского народного контрапункта. Первый же ее труд нашел горячих сторонников и был отмечен как выдающийся.

Незадолго до выхода в свет своего сборника Евгения Линева познакомилась с ним В. В. Стасова,

¹ В. В. Богданов, цит. работа, стр. 106.

² До 1916 года было выпущено четыре тома «Трудов Музыкально-этнографической комиссии».

который ответил ей пространным письмом, свидетельствующим о полном признании великим критиком огромного значения трудов Е. Э. Линевой.

«Я был глубоко обрадован известием,— писал В. В. Стасов,— что Ваши прекрасные работы идут так хорошо, и что через несколько недель появится на свет Ваше академическое издание фонографических записей народных русских песен. Это дело превосходное, а для меня лично — просто аппетитное. Я им объедаюсь и напиваюсь. Я прочел Ваше «Предисловие» (за которое искренно благодарю) с чувством не только восхищения и радости, но и обожания. Особливо меня поразило и наполнило великими надеждами и ожиданиями — Ваш последний параграф: «Исполнение» и следующее за ним «Заключение»¹. Страницы Ваши, от XX-й до XXVII-й, исчерканы у меня карандашом — это все заметки мои о том, что мне так показалось новым, верным и глубоко справедливым...»

«По-моему,— продолжал Стасов,— здесь в Ваших работах начинается заря какого-то сильного музыкального переворота для музыки (раньше всего русской). Именно для хоров. Даргомыжский, Мусоргский сделали громадные шаги вперед по части новой и единственно справедливой формы пения и выражения в опере (русской). Их талантливые и гениальные товарищи подхватили и мощно продолжали начатый ими переворот... Но теперь начинается итти дело и о том, что и с хорами должен произойти полный переворот и революция в опере. И, повидимому, этот переворот предназначен Рос-

¹ В этих разделах сборника Линевой «Великорусские песни в народной гармонизации» изложены ценные наблюдения собирательницы над своеобразными особенностями русского народного хорового пения.—Е. К.-Н.

сии, русской музыкальной школе. Должна исчезнуть условность... наступить—правда и естественность также и в хорах. Они перестанут распеваться правильно и усложно, они начнут исполняться со всею правдою, капризностью, неправильностью, которые присутствуют в устах народа, со всеми изменениями в количестве персонала поющих, из которых одни вступают и пристают, другие замалчивают на несколько секунд, и вступают когда сами захотят, третьи не переставая все время ведут свою музыку; а также со всеми переменами в ритме, движении и даже настроении, которые присущи людям живым, чувствующим и создающим нечто «свое» в хоре, помимо какого-то командующего, соображающего и придумывающего автора.

«Таковы будут, мне кажется, будущие хоры в опере.

«Давно пора,—провозглашал в письме Стасов,—расшибить вдребезги старые, закостенелые формы хора. Как давно я мечтал о чем-то подобном. Как давно я говорил об этом перевороте — с Мусоргским. Он со мной соглашался, намеревался это начать и испробовать — но не успел и слишком рано умер. Впрочем, некоторые пробы его уже есть в «Прологе» или «Интродукции» Бориса Годунова: «Народ на площади в Кремле...»

Со свойственной ему запальчивостью обрушился Стасов на тех, кто воспринимал гениальные новаторские замыслы Мусоргского как «глупые нововведения». При постановке оперы Мусоргского, несмотря на волю автора, театральные руководители, по словам Стасова, заставляли «хор петь всё сплошь всем, не разделяясь (как автор хотел) на группы и подгруппы». «Вот и прекрасно,—едко заметил Стасов.— Надлежащий порядок опять прочно введен на

сцене. Но,— заключал он свое письмо к Линевой,— с Вашими изданиями и исследованиями — новая за-
р я х о р а начинается. Виват Вам!!!

Ваш В. Стасов»¹.

Резко-полемический тон письма Стасова явно отражает непрекращавшуюся во времена Линевой борьбу между представителями «кучкистских» традиций и носителями консервативно-академических тенденций, не признававшими значения народнопесенной полифонической культуры для русского профессионального хорового искусства². Однако великий критик, в пылу полемики, готов забыть на момент о гениальных прозрениях Глинки и его последователей именно в области русского хорового стиля. Крайние выводы, которые делает Стасов, предлагая перенести в русскую оперную музыку им-
п р о в и з а ц и о н н у ю практику русского народного «артельного» пения, представляются весьма утопическими. Сама Линева не могла не ощутить нереальность многих положений стасовского письма. «Может быть,— пишет она,— энтузиаст народной музыки в своих мечтах о «революции в опере» заходил за пределы «технических возможностей» для театра нашего времени...»³.

¹ Цитирую по подлиннику (Архив Линевой, № 150). Эта часть письма с незначительными сокращениями была опубликована Линевой (см. Е. Линева. «Мысли В. В. Стасова о народности в музыке». «Труды Музыкально-этнографической комиссии». М., 1911, т. II, стр. 384—385).

² Эта тема подробно развивается в статье Д. Житомирского: «Идеи А. Д. Кастальского». «Советская музыка», 1951, № 1.

³ «Великорусские песни в народной гармонизации, записаны Е. Линевой», изд. Академии Наук, под ред. Ф. Е. Корша, вып. II. Песни новгородские. СПб, 1909, стр. LXXV (в дальнейшем ссылка на этот источник будет даваться в тексте сокращенно: «Вып. II»).

Но наряду с многими преувеличениями В. В. Стасов сделал в своем письме исключительно важные выводы из работ Евгении Линевой. С присущей великому русскому критику широтой взгляда он оценил эти труды не с узко-этнографических позиций; Стасов пронизательно определил громадное значение работ Линевой для русской профессиональной музыки и в первую очередь для русского хорового искусства.

Недаром Евгения Линева так дорожила этой выдержкой из письма Стасова, бросающей, по ее словам, «целый сноп лучей на вопрос о важности изучения народной песни для современной музыки» (Вып. II, стр. LXXV).

Линева писала: «...обычное для народной песни голосоведение—свободное движение разных голосов, возникающих из главного,—снова возрождается и все более и более входит в употребление в новой музыке» (Вып. II, стр. LXXIV). Возрождение этого склада «в смысле стиля свободного, певучего и широкого, в смысле смелого и сложного голосоведения, со сплетающимися и расходящимися голосами» (Вып. II, стр. XXV) Евгения Линева отмечает впервые у Глинки, а также у Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского. Влияние полифонического склада собирательница усматривает и в произведениях современных ей передовых русских музыкантов. «Эта подвижная многоголосная форма песни,—заключает Линева,—представляющая слияние свободных голосов, носит в себе задатки бесконечного развития... и, несомненно, самым строением своим и складом влияет на общий ход музыкального развития» (Вып. II, стр. LXXIII).

Таким образом, собирательские поездки Евгении Линевой позволили ей сделать в вводной статье

к первому выпуску сборника целый ряд важных принципиальных выводов о русской народной многоголосной песне и народных мастерах хорового «артельного» пения. Уже этот первый ценный опыт русской собирательницы привлек к себе пристальное внимание передовой музыкальной общественности, отныне с огромным сочувствием следившей за дальнейшей деятельностью Евгении Линевой.





ГЛАВА ШЕСТАЯ

«Народ не только — сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт...»

А. М. Горький

Вскоре после первых поездок по Центральной России (1897—1900) Евгения Линева задумала новую экскурсию — на этот раз только в одну Новгородскую губернию, в наиболее не исследованные ее уголки.

В мае 1901 года Евгения Линева выехала из Петербурга в Рыбинск, а еще через несколько дней пассажирский пароход, шедший по реке Шексне, причалил у Череповца. Этот город Линева и избрала центром своих поездок по приозерным районам Череповецкого, Кирилловского и Белозерского уездов¹.

¹ Во время экспедиции 1901 года собирательница записала песни в следующих селах и деревнях Новгородской губернии: в Череповецком уезде—Воскресенское, Неладское, Мала-та, Хмелино-Улома, Воротишино-Доронино; в Кирилловском уезде—Нестерово-Пуштара, Евсино, Липин Бор, Горà, Андреевское-Лупсара, Курицыно, Чаронда, Вереулино, Трофимово, Кутилово, Пуднима, Никитинское, Мережино, Мытники; в Белозерском уезде—Артюшино, Сюрмень, Посадниково, Анань-

Череповец — в ту пору маленький уездный городок, весь утопавший в зелени садов и бульваров, с деревянными мосточками вместо тротуаров, — составлял гордость местных жителей. Череповец являлся своего рода культурным центром; в нем были: техническое училище, женская гимназия, народный дом, библиотека.

В истории русской музыкальной фольклористики Череповец сыграл заметную роль. В середине 1870-х годов череповецкий учитель Ф. Н. Лаговский (1850—1920) составил сборник музыкальных записей народных русских песен, изданный в 1877 году в Череповце¹.

Это был первый музыкальный сборник народных русских песен, изданный в русской дореволюционной провинции. Составитель, краевед-любитель, проявил большую тщательность в научном оформлении сборника. Впервые все песни, помещенные в сборнике, имеют подробнейшие паспорта: составитель указывает имена, возраст, социальное положение певцов, а также губернию, уезд и деревню, где записана та или иная песня.

«Строго придерживаясь действительности,—писал Ф. Н. Лаговский,— я во 1-х подробно обозначил

яно, Горка, Афанасьевка-Суда, Новая Старина. Кроме того, Евгения Линева сделала несколько записей в Вологодской губернии (в Сольвычегодском и Вельском уездах). По свидетельству Линевой, во время этой северной экскурсии она записала 230 песен; однако в перечне записей, составленном собирательницей, числится всего 220 песен: «Несколько записей,— пишет Линева,— разбилось на ужасной дороге» (Архив Линевой, № 33). До настоящего времени из этой коллекции сохранилось 172 фонограммы.

¹ «Народные песни Костромской, Вологодской, Новгородской, Нижегородской и Ярославской губерний, собранные и положенные на ноты учителем пения при Череповецком техническом училище Ф. Лаговским». Выпуск I. Песни посиделочные, хороводные и плясовые. Череповец, 1877.

местность, где поется, каждая из помещенных здесь песен, и имена и фамилии певцов, во 2-х поместил только то, что слышал своими ушами, стараясь по возможности точно передать местный выговор и напев, а так как некоторые песни поются не везде одинаково, то я поместил разные их напевы»¹.

Ф. Лаговский делал записи песен главным образом с голосов крестьян, однако в его сборнике как в первом, так и во втором выпуске², имеются песни, записанные и в исполнении местной интеллигенции.

Собиратель Н. М. Лопатин, характеризуя труд череповецкого учителя, пишет, что сборник Лаговского «представляет отрадное явление. Тексты и напевы записаны весьма добросовестно». Особенное значение этот сборник имеет, по словам Лопатина, для сличения вариантов песен³.

Таким образом, свою поездку по Новгородской губернии Евгения Линева начала с работы в городе, имевшем не только известные культурные традиции, но и краеведческую практику, связанную непосредственно с русским народным песенным творчеством. Вполне возможно, что именно это помогло Линевой еще в Череповце установить знакомства с местными крестьянами, знатоками русского народнопесенного искусства.

Одна из них — шестидесятилетняя Анисья Елизаровна Пошехонова — обладала, по отзыву Линевой, замечательной способностью складывать

¹ Ф. Лаговский, цит. сборник, вып. I, Предисловие.

² Второй выпуск сборника Ф. Н. Лаговского («Народные песни Костромской, Вологодской, Новгородской, Нижегородской и Ярославской губерний». Выпуск II, «Труды Костромского общества по изучению местного края, вып. XXIX, Кострома, 1923) вышел уже после смерти собирателя.

³ См. «Сборник русских народных лирических песен» Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина, вводная статья, цит. изд., стр. 46.

причеты на разные случаи жизни. Другой новый знакомец Линевой — Григорий Александрович Прохоров, выходец из крестьян недалёкой деревни Мала́та (Череповецкого уезда), — был отличный песельник-запевала, тончайший знаток и любитель народной песни. От них Евгения Линева получила новые ценные сведения об искусстве воплениц — создательниц плачей — и местных мастеров песни.

«Рассказывает Анисья Елизаровна так складно, выразительно, — передает свои впечатления о ней Линева, — что речь ее прозой кажется стихом, причетом. Потому, может быть, и причеты она складывает так легко. Помню, раз я получила от мужа в один день письмо и телеграмму. Видя, как часто я получаю письма, она удивлялась и прежде, но этот раз была так поражена, что, вдохновившись, тут же сложила стишок и велела послать ему... Анисья Елизаровна, — продолжала Линева, — не профессиональная причитальщица, свою способность складывать причеты она применяла только в некоторых случаях своей жизни. Она, смеясь, говорит про себя, что причеты складывает, как блины печет. Поет она причеты хорошо, но голос ее так слаб, что запись в фонограф выходит едва слышной» (Вып. II, стр. VIII). По предложению Анисьи Елизаровны, Линева отправилась в ее деревню Доронино, чтобы записать причеты от профессиональной причитальщицы, которая поет их на тот же напев.

Особенно много ценного сообщил Евгении Линевой ее новый знакомый — даровитый песельник Григорий Александрович Прохоров, который стал в поездке по Череповецкому уезду ее главным помощником и ревностным «консультантом». Редко встречался Линевой человек, который бы знал столько песен, сколько Григорий Прохоров. Стоило Линевой запеть любую из них, как Прохоров тот-



Анисья Елизаровна Пошехонова
(снимок Е. Линевой)

час подхватывал напев и прилаживал к нему своеобразный, всегда оригинально расцвеченный подголосок, даже если то были песни совсем из других местностей. Но тот же Прохоров рассказывал, что он никак не мог спеться с профессиональным певцом из хора Агренева-Славянского. «...есть певцы,— говорил он,— которые так «вывертывают» песню, что ни за что к ним не приладишься, не спеть с ними, насилу и песню-то узнаешь» (Вып. II, стр. XI).

В своей родной деревне Григорий Прохоров вместе с односельчанами напел в фонограф несколько старинных песен («Подуй, повея погодка», «Уж ты, поле мое» и др.). Запевал всегда сам Григорий Александрович. Эту честь безропотно уступали ему другие песельники, ибо признавали все преимущества его исполнения и самого голоса—гибкого, звонкого, красивого. «Голосок-то у тебя малиновый»,—с одобрением говорили ему обычно односельчане (Вып. II, стр. XI).

Пению Прохорова Евгения Линева посвящает особенно много места в описаниях новгородских певцов. Как живой, встает в этих строках образ выдающегося народного певца.

«В его нервном и изящном пении много задушевности и артистической законченности,— пишет Линева.—Он отдается пению всем существом своим, поет с увлечением, ни на мгновение не забывая об ансамбле, и с страстным вниманием следит за исполнением своих товарищей, над которыми голос его вполне властвует своей красотой и легкостью. И они охотно подчиняются ему, чувствуя в нем дарование более сильное. Впрочем, Г. А. никогда не старается выделиться, если для этого нет основания в требованиях музыкальной фразировки, как он ее понимает. Он никогда не злоупотребляет своими вы-

сокими нотами, которыми мог бы гордиться любой профессиональный тенор. Напротив, он берет верхние звуки только изредка, когда они служат украшением, а всю песню ведет в среднем регистре. Г. А. чужд всякого самомнения, хотя сознает, что голос у него хорош» (Вып. II, стр. XI—XII).

Возможно, что при других общественных условиях из Григория Прохорова вышел бы одаренный профессионал—певец или собиратель народной песни и композитор. Его замечания об особенностях старинных многоголосных песен, об образовании вариантов-подголосков, о стиле народного исполнения поражали Линева тонкой наблюдательностью и остротой суждений.

«В продолжение всего моего пребывания в Череповце,— рассказывает Евгения Линева,— когда я возвращалась после других моих поездок за песнями, Григорий Александрович приходил и говорил: «А ну-ка, нельзя ли послушать, что вы привезли. Чего они вам напели?» Меня поражало его сознательное отношение к собиранию песен. По целым часам готов он был слушать разные песни, заходил и в перерыв во время обеда и вечером, по окончании работы. Он очень ценил все, что было хорошо спето, и хвалил с большим беспристрастием исполнение других деревень. Вообще относительно напевов он признавал большую свободу импровизации. Но в его критике варианта чувствовалось какое-то серьезное основание, какое-то ему вполне понятное мерило того, что хорошо и что дурно в исполнении... все его замечания были метки и навели меня на некоторые мысли об основах народной песни...» (Вып. II, стр. XII—XIII).

Собирательница любила подолгу разговаривать с этим искусным певцом — тонким критиком. Иной раз, выслушав песню, записанную Линевой на фо-

нограф, Григорий Прохоров заявлял: «Напев не хорош, у нас ее не так поют. Вот в этом месте не так поворачивают, вверх подымают»; и тут же собственным исполнением обосновывал свою мысль. Иногда он замечал: «Это я вам, пожалуй, лучше спою, проще; вывертов больно много». К словам песни Григорий Прохоров относился исключительно строго и бережно и был необычайно чуток ко всяким переделкам и изменениям в тексте песен.

«Вообще,— заключает Линева,— все его замечания были для меня очень ценны. Такого сознательного критика я более не встречала в народе. Правда, многие старухи роняли нередко драгоценные словечки, которые я схватывала налету и спешила записать, но такого знания народной песни, как у Г. А., я никогда не встречала» (Вып. II, стр. XIII).

Исключительно сознательное отношение к собиранию песен со стороны Григория Прохорова очень помогло собирательнице. По собственной инициативе Прохоров проводил предварительные спевки с односельчанами. Такую же толковую, действенную помощь встретила впоследствии Линева среди молодежи деревень Смешково (Череповецкого уезда) и Новая Старина (Белозерского уезда). Молодые девушки и парни указали собирательнице лучших местных песельников. Нужно ли говорить, как это облегчило ей работу. И действительно, Линевой удалось без особого труда записать в тех местах замечательные песни, вошедшие во второй выпуск ее сборника («Уж ты, поле мое», «Подуй, повеи, погодка», «Во Кистрине было, в городе», «Калинушка», «Ах, не одна во поле дорожка» и т. д.).

В начале новгородской экскурсии казалось, что собирательская работа Евгении Линевой пойдет

гладко. Практика показала, однако, обратное. В условиях отсталой дореволюционной русской деревни песенные экспедиции были явлением редким, а в некоторых глухих углах Новгородской губернии, где записывала песни Линева,—и вовсе неслыханным. Столичная гостья, прибыв в дальнее Белозерье с непонятной «говорящей машиной» и «бумажкой» от Географического общества, не сразу могла рассчитывать на доверие крестьян.

Иные из них ни разу в глаза не видели фонограф и наотрез отказывались петь «в трубу». Иные сперва рассматривали работу собирательницы как пустую барскую затею. Одного из лучших песельников Череповецкого уезда, Николая Евдокимова, например, с великим трудом удалось залучить в избу, где по почину знакомой крестьянки Анисьи Елизаровны собрались в избу песельники села Доронино. Николай Евдокимов был высокий, степенный старик, с окладистой бородой, строгий и суровый на вид. Пришел он только по настоятельной просьбе Анисьи, но по всему было видно, что затея эта кажется ему нестоящей. Трудно было и надеяться, что он согласится спеть в фонограф.

«...ему было как будто стыдно, что он пришел по такому пустому делу...— вспоминает Линева.— Когда я пробовала объяснить ему, зачем мне песни и как они записываются в машину, он не слушал меня, а все твердил: «Это уж ваше дело. Где нам понять. Вы лучше знаете». Вообще был очень холоден и не смотрел мне в глаза» (Вып. II, стр. IX—X).

Лишь понаблюдав и вникнув понемногу в суть дела, старик отважился спеть песню, сначала впятером, а затем и один. Во время исполнения Евдокимов забыл слова, объявил об этом в фонограф, потом, вспомнив, продолжал. При повторении песни услышал, что фонограф воспроизвел его фразу: «За-



Григорий Александрович Прохоров
(снимок Е. Липовой)

был, дальше не знаю». Это так поразило певца, что с той минуты вся «затея» приобрела в его глазах новый смысл. Старик стал с увлечением объяснять приходящим в избу крестьянам значение записи песен и даже сам учил их петь «в нутро».

В трудной собирательской работе Евгении Линева помогал врожденный такт, горячая любовь к народному искусству, а главное, знание народного быта и народной психологии. Приезжая в деревню, Линева умела принять с крестьянами деловито-простой, сердечный, дружеский тон. «Только окунувшись в «гущу жизни»...—говорит Линева,—собиратель может вполне вникнуть в их [крестьян.—Е. К.-Н.] жизнь, их интересы, понять их горе и радости; только при уверенности в хорошем отношении крестьянин открывает свою душу в песне, поет с увлечением и «песня родит песню» (Вып. II, стр. XLVII).

Тепло и остроумно рассказывает Евгения Линева, какими средствами удавалось ей находить дорогу к сердцам. «Я чувствую,—вспоминает Линева свои новгородские встречи,—что все хотят определить мою личность, уяснить себе, кто я,—в деревне не любят ничего неясного, там о каждом человеке знают всю подноготную, все привыкли жить на миру. Собирающие песни для Географического общества ничего им не говорят. Их интересует совсем другое. Выслушав довольно хладнокровно мое объяснение, они, чтобы уразуметь вполне суть дела, начинают допрос такого рода:

«Та-ак... За песнями едешь?» — «Да, за песнями». — «О-ох... От мужа едешь-то?» — «Да». — «О-ох... Поедешь ли к нему опять-то?» — «Поеду». — «Поедешь? Ну-у...»

«Вначале голос у бабы жалобный, особенно на «ох», потом, в конце разговора, успокоенный, когда она говорит: «Ну-у...» (Вып. II, стр. XIV).

При всей образности пересказа, Линева сама признается, что не в состоянии передать неподражаемую интонацию своей новгородской собеседницы. «В этой интонации,— говорила Линева,— бездна смысла. Это—целая мораль»¹.

Лишь после такого разговора начинается настоящее знакомство. Щупают платье, расспрашивают все подробности о жизни, семье Линевой и сами начинают рассказывать о себе.

Старух собирательнице удавалось склонить петь, обычно только познакомившись с ними и поговорив «по душам».

В сущности, средства, о которых рассказывает Линева, как будто незатейливы, но именно они-то и обеспечили ей успех. Трудно было, например, раскачать поначалу песельников на исполнение старинных песен: — зачем, да к чему? — уклонялись многие из них,— да неровен час, как бы чего дурного не вышло?.. Тогда собирательница горячо объясняла певцам ценность народной песни. Говоря об огромном художественном значении русской народной музыки, Евгения Линева сопровождала свои слова собственным исполнением песен, убеждавшим собеседников, что собирательница не только рассуждает о песне, но знает и любит ее. Именно это более всего вызывало доверие народных певцов, и постепенно тот, кто был побойчее, с готовностью показывал свое искусство.

Но так бывало не всегда. Одно дело петь в привычной обстановке: «в поле» или «за прялками»; другое дело — перед заезжей незнакомкой, да еще в «машину», которая «чуть ошибешься, а она и попрекнет». Тут собирательнице приходилось призы-

¹ Е. Э. Линева. «Деревенские песни и певцы». Доклад на заседании Этнографического отдела ОЛЕАЭ 3 мая 1902 года. Отдельный оттиск.

вать на помощь весь свой песенный запас, который она выкладывала перед песельниками. Особо охочие до песен начинали вполголоса подтягивать; тогда Линева, уступив инициативу запева кому-нибудь из народных «умельцев», прилаживала подголосок; постепенно в песню втягивались новые певцы, и когда голоса и подголоски объединялись в дружной и вольной песенной «артели», собирательница, уловив момент, записывала песню на валик.

Читая воспоминания Евгении Линевой о новгородской поездке, невольно проникаешься чувством глубокого уважения к ее мужеству и стойкости. Собирательская работа была сопряжена в ту пору со многими трудностями. Едва ли не наибольшие неприятности таили встречи Евгении Линевой с царскими жандармами, полицейскими и чиновниками-самодурами, которые преследовали собирательницу, «неведомо зачем» разъезжавшую по деревням. С горьким юмором описывает Линева одну из таких стычек во время ее пребывания в селе Ивановском Череповецкого уезда. Почти со всей деревни уже собрались крестьяне-песельники в почтовой избе. Когда рупоры были развешены и все было приготовлено для записи песен,—нагрянул начальник почты. «Как сметь пускать... Девки будут песни петь... Вокруг избы скопище народа... Вдруг кто из начальства...» Словом, дело принимало явно неприятный оборот. Напрасно Линева пыталась умиловить разгневанного «блюстителя порядка» официальной бумагой от Географического общества. Начальник и слушать ничего не желал и требовал, чтобы все немедленно убиралось «с чистой половины» на кухню (Вып. II, стр. XIX).

Однако преследование властей лишь больше объединяло народных певцов и собирательницу народных песен. Так оказалось и после злополучной

встречи с почтовым начальством в селе Ивановском. Общее изгнание из «барских комнат» соединило всех; песельникам очень пришлось по душе, что их песни ценят, и они старались изо всех сил.

В тесной, жаркой избе почтового сторожа, который взял Линева под свое покровительство, ей пришлось услышать редчайшие по красоте песни, впоследствии включенные ею во второй сборник («Смирная беседушка», «Ах ты, поле мое», «Стояла березынька»). Евгения Линева описала исполнение лучшей песельницы всей округи Пелагеи Матвеевны, которую собирательница слышала в Ивановском.

«Запевала, Пелагея Матвеевна... пела именно в том строгом стиле, который мне представляется идеальным исполнением народной песни. Она пела полным голосом, но не кричала, а давала звук необыкновенно богато, не затягивая чересчур песню, как делают плохие певицы. Напротив, у нее была удивительная определенность в ритме. Она часто вводила в свое пение синкопы, которые несколько не стесняли ее; она как-то особенно изящно «качала» на них голосом, опровергая, таким образом, предрассудок, что в русской народной песне никогда не встречаются синкопы. Обе песни, записанные в селе Ивановском с ее запевом и вошедшие во второй выпуск¹, служат доказательством вышесказанного. С ней пели еще три бабы — большие любительницы пения; энергия, с которой они добивались, чтобы запись вышла хорошо, показывала в них большое художественное чутье» (Вып. II, стр. XIX—XX).

В собирательской практике Евгении Линеваой происшествие, подобное «ивановскому», было не

¹ См. песни «Смирная беседушка» (№ 8), «Стояла березынька» (№ 22). — Е. К.-Н.

редкостью. В одной из деревень, например, священник местной церкви заставил крестьянина-песельника, шестидесятилетнего старика, простоять на коленях в церкви несколько часов за то, что в неурожайное лето он осмелился петь в фонограф песни по просьбе Линевой.

Во время новгородской экскурсии Линева, свернув в сторону, на северо-восток, попала в Великий Устюг. Там в праздничный день она отправилась разыскивать слепых певцов, чтобы записать от них старинные песни. На вопрос Линевой, где больше всего собираются слепцы-песельники, ретивый городской с достоинством отрапортовал: «Их нигде не найти-с! Как только где покажется слепец, мы его тотчас увольняем-с! Смута от них. Народ скопляется!» (Вып. II, стр. XLVII).

Близко столкнувшись с неприглядными сторонами жизни дореволюционной деревни, Евгения Линева имела возможность воочию наблюдать различные проявления полицейского режима, душившего народные таланты. Это еще сильнее обостряло чувство социального протеста у русской собирательницы и заставляло ее с еще большим интересом и бережностью отнестись к народным певцам, творившим в тяжелых условиях царской России замечательные песни.





ГЛАВА СЕДЬМАЯ

«Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос... Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем, и так и хватала вас за сердце... Песнь росла, разливалась».

И. С. Тургенев. «Певцы».

Полторы тысячи верст, без малого, проделала в поездку 1901 года Евгения Линева — на лодке, иногда на пароходе. Не раз приходилось ей спать на полу, разостлав под собой чей-нибудь тулуп; иной раз она ночевала в пути, в телеге, в трудных условиях. Зато народные певцы раскрывали перед чуткой собирательницей лучшие сокровища творческого гения. Невзирая на утомление после непосильной дневной работы, песельники, начиная петь перед Линевою с некоторой нерешительностью, потом увлекались и не смолкали порой до самой зари.

«Живой вереницей,—пишет Евгения Линева,— встают в памяти моей певцы-импровизаторы, которыми имеет право гордиться наша родина» (Вып. II, стр. XIV).

Лучшим песельником деревни Нестеровки в Кирилловском уезде слыл, по словам старожиллов, крестьянин Асикрид Федорович Малыгин. Высокий старик, с строгим, даже суровым лицом, он производил впечатление человека, много вынесшего в жизни, на

собственном опыте узнавшего, что такое тяжелый труд. «Пел он,— пишет Линева,— тоже строго, правильно, ритмично и ворчал на своих товарищей, когда те отступали от местных традиций хорошего пения и растягивали песню, впадая в неопределенный ритм. Они долго спевались, прежде чем решались записать песню» (Вып. II, стр. XXXIX—XL).

Тонкое ритмическое чутье присуще, по наблюдению Линевой, подавляющему большинству народных певцов. Строгость ритма, не позволяющая напеву расплыться в неоправданных *gibato*, отличает, как правило, стиль исполнения северных русских певцов. В деревне Новая Старина, Белозерского уезда, Евгения Линева записала несколько песен в исполнении Степана Китова, обладавшего гибким, подвижным голосом. Певец щедро уснащал каждую фразу множеством украшений, с характерной, особенно для протяжных песен, растяжкой слогов. Превосходно развитое дыхание позволяло Китову с изумительной легкостью, без пауз, «растягивать слог» (т. е. соответствующую ему попевку) со множеством украшений. Недаром односельчане отзывались о Китове: «у его душа долгая!» Любой оперный певец мог бы позавидовать Китову, до того он чисто, мягко и выразительно пел, выдвигая в мелодии на первый план основную мысль и затушевывая, т. е. беря легче, более темным, глухим тембром мелодическую орнаментацию. «Казалось, такое большое количество украшений (мелизмов),— пишет Линева,— могло бы послужить во вред ритмической ясности, ввести певца в расплывчатость, неопределенность... Но Степан Китов не поддавался никаким искушениям, вел ритмическую фразу твердо и мягким опиранием голоса на главном ударе стиха создавал... крепкие устои ритмического рисунка песни...» (Вып. II, стр. XXXI).

Четкость и определенность ритма русской песни у хороших певцов нимало не мешает самому смелому полету фантазии в свободном творческом вариировании подголосков. Конечно, эта свобода имеет разумные пределы. Безошибочное художественное чутье всегда удерживает певца в строгих границах.

Искусные мастера-умельцы сразу замечают, если кто-нибудь нарушит художественную меру, и тогда тотчас раздаются энергичные восклицания: «Вертикулы-то свои брось, попрямей говори... не вывертывай песню», или: «В одном месте запятую сделал!» (т. е. случайную, неоправданную задержку), и не успокоятся до тех пор, пока песня снова не начинает звучать стройно и слаженно.

Евгения Линева чутко схватывала множество особенностей народного певческого искусства. В своих описаниях собирательница умела несколькими штрихами воссоздать живые, правдивые образы певцов и неповторимую самобытность их исполнения. Одаренный художник, Евгения Линева сразу распознавала наиболее талантливых певцов-самородков, наиболее искусных мастеров-умельцев. В статье, предпосланной ее второму сборнику, она дает мастерские литературные портреты целой плеяды замечательных певцов новгородских.

Среди них выделяются прежде всего Иван Фабришный (или Фабришников) и братья Глуховы из Хмелина-Уломы (Череповецкий уезд). Все трое составляли слаженный творческий коллектив. Втроем выступали они и перед Линевой. Преимущество в этом коллективе, словно бы по молчаливому уговору, отдавалось Ивану Фабришному, несмотря на то, что Семен Глухов был тоже отличный знаток старинной песни и сам хороший песельник. Запевал,

однако, всегда Иван; голос его был красив, но слегка надтреснут в верхнем регистре. Прозвище «Фабришный» он получил потому, что отец его прежде работал на фабрике. За пение и веселый нрав Иван был любимцем села и округи.

Самым привлекательным в пении Ивана Фабришного и братьев Глуховых было изумительно искусное исполнение сложнейших по своему полифоническому складу песен. «Пели все трое,— вспоминает Евгения Линева,— наслаждаясь своим пением до такой степени, что заражали и слушателя. Открытые благодушные голоса переливались свободно и непринужденно. Естественная легкость их, без всякой муштровки, без дешевых эффектов — задержек на высоких нотах, действовала на душу удивительно хорошо» (Вып. II, стр. XXII) ¹.

После виртуозного, изысканно-тонкого исполнения Фабришного и Глуховых песенное искусство крестьянской семьи Пудовых из села Воротишина показалось Линевой несколько грубее, хотя один из представителей этой семьи, Петр Пудов, пел, по ее словам, «экспансивно и сильно» (Вып. II, стр. XXIV).

С большой теплотой пишет Евгения Линева о талантливой семье крестьян Коротковых из Смешкова (б. Андогская волость). Самому «молодому» из них было шестьдесят лет. Старший, «патриарх», восьмидесятилетний слепой старик Зиновий Коротков, не смотря на слепоту и дряхлость, все еще не утратил

¹ Линева опубликовала только одну песню, записанную от братьев Глуховых и Ивана Фабришного («Не одна во поле дороженька»), фонограмма которой не сохранилась. В фонограммархиве АН СССР хранится пять песен в исполнении этих певцов (одна из них «Во лесах то ли было, во дрему-чих» публикуется ниже, см. нотное приложение на стр. 177).

славы лучшего песельника на селе и обладателя обширного песенного запаса. У стариков Коротковых тоже была своеобразная манера исполнения, особенно у «дедки» Зиновия, который непрестанно вставлял в песню всевозможные восклицания, рассказы, «ахи» и «охи». Кто-то из молодежи попробовал его остановить: «Дедка, да полно тебе охать-то». Но у знатоков эти неосторожные слова вызвали взрыв негодования. «Как можно,—воскликнули они,—охай, дедушка, охай! Ведь он хорошо охает-то, в лад нам. Он нам помогает». Разумеется, после такой похвалы дедушка Зиновий «пуще заохал».

Действительно, возгласы певца имели смысл. В записанной Линевой песне «Калинушка с малинушкой», которая исполнялась с участием Зиновия Короткова, в запеве не очень явственно определялся лад песни.

А Зиновий Коротков своим возгласом «ох!» энергично акцентировал этот определяющий тон, наглядно обрисовав таким образом для других подголосков основной лад песни (см. Вып. II, № 10, стр. 21).

Неподалеку от Ухтомы, на берегу Белого озера, в Липином Бору, Евгения Линева повстречала еще одного замечательного певца. То был крестьянин-бедняк Лаврентий Дмитриевич.

Обаятельный облик Лаврентия Дмитриевича и редкий по теплоте и задушевности песенный его дар приводят на память поэтический образ народного певца Якова из тургеневского рассказа «Певцы». Впечатление от Лаврентия Дмитриевича и его замечательного искусства было так велико, что Евгения Линева даже собиралась воплотить этот образ в беллетристическом произведении. Среди незавершенных литературных набросков Линевой сохра-

нился отрывок рассказа «Сила песни» с эпиграфом из народной песни «Соловьишка»:

Не пой, не пой, соловьишка,
В зеленом моем саду,
Не дай тоски назолушки
Сердцу да моему...¹

Линева не продолжила начатый рассказ о Лаврентии Дмитриевиче. Написанный ею впоследствии литературный «портрет» Лаврентия Дмитриевича собирательница поместила в вводной статье ко второму выпуску своего сборника:

«Он оказался очень приятным, добродушным стариком. Сначала Лаврентий немного стеснялся, но когда понял для чего его разыскивают, даже весь просиял от удовольствия. Чай мы пили у его брата, там познакомились, потолковали о песнях, о том, о сем, потом перешли в его бедную избушку, где нас ожидала его старуха, худая, желтая, болезненная. Оба они были очень гостеприимны, хотя угощать им было решительно нечем. Лаврентий, смеясь, говорил, что он «беден добром, да зато богат песнями» (Вып. II, стр. XXXVI—XXXVII).

Лаврентий был певцом-солистом. Лучше всего выходили у него песни, которые он пел один.

«У него был,— рассказывает Линева,— какой-то особенный старосветский стиль, и своеобразность его пения мешала другим лгать с ним. Кроме песен — «Подуй, повеи, погодка», «Спородила сына матери», «Теща зятя провожала» и др., он спел любопытную песню-романс «Пядле речки, на бережку»... Каждую мелодию он сопровождал своеобразными украшениями... По этим украшениям можно легко узнать песни, которые он складывал. Мне кажется,— заключила Линева,— что некоторые другие

¹ Архив Линева, № 1591.

певцы — Степан Китов (Новая Старина), Пелагея Матвеевна (Ивановское), Григорий Александрович (Малата) — складывали свои песни изящнее, разнообразнее, чем Лаврентий Дмитриевич, но варианты последнего, несомненно, отличались большей оригинальностью. Он так увлекся записыванием в фонограф, что мы не заметили, как стемнело. Лаврентий пел песню за песней чуть не до полуночи, когда вся деревня уже была погружена в глубокий сон» (Вып. II, стр. XXXVII).

Впечатления Линева от новгородской поездки 1901 года были обобщены в статье, предпосланной второму выпуску «Великорусских песен в народной гармонизации».

Чутко вслушиваясь в народный говор, Линева часто рассказывает о песне словами самого народа. В свои сборники собирательница вводит особый раздел: «Оригинальные народные выражения и замечания о пении». В этом разделе приведены многочисленные записи народной терминологии: «В песне-то слово слово родит», «Песня каждая—правда», «Песня хороша, да лад нехорош», «Попрямей говори, не виляй голосом-то», «У ней голос-то прямой, ей с другими не спеть (т. е. не гибкий)». «Не хочу я с ним петь, он мне голос перешибает (два запевалы не могут петь вместе)» и т. д. Все эти меткие словечки и поговорки подчас тоньше и образнее раскрывают особенности народного исполнительства, чем самые пространные описания.

Запись народной терминологии — большая заслуга Евгении Линева. Здесь собирательница развивает традицию, идущую еще от В. Даля и его последователей в этой области (Ф. Истомина).

Многочисленные «песенные встречи» позволяли собирательнице обратить внимание на различные стили народного исполнения. Наиболее ярко, по

словам Линевой, определились в ее глазах два стиля: «один — строгий, другой, если можно так выразиться,—вольный». «Первый,—пишет Линева,—прост, серьезен, выражает сдержанное чувство; второй — более экспансивен: чувство вырывается наружу в прихотливых переливах голоса, певец дает волю своей фантазии и, с умилением перед песней, точно лелеет ее и всячески украшает. Я не знаю, который из них лучше: каждый имеет свою прелесть» (Вып. I, стр. XXVII).

Линева не пренебрегала малейшей подробностью, важной для характеристики среды, в которой живет и развивается народная песня. «Иногда яркая картинка из жизни,—справедливо замечает собирательница,—дает более, чем длинные рассуждения» (Вып. I, стр. XXI).

Действительно, так о народной песне и о народных певцах, как Евгения Линева, никто из исследователей не говорил. Тут сказалась не только горячая любовь к песенному искусству народа, но и несомненный писательский дар Линевой. Ее перу принадлежит ряд неопубликованных литературных опытов в области художественной прозы, драматургии, поэтического перевода, публицистики.

Архив собирательницы хранит следы этой неизвестной доселе стороны ее многогранной деятельности. Здесь можно найти и публицистические очерки на социальные темы и стихотворные переводы французских поэтов. Но основная тематика литературных произведений Линевой посвящена образам народных героев-вольнолюбцев, картинам рабочего и крестьянского быта, претворению поэтического русского фольклора. Это — рукописи пьесы Линевой из русской жизни, где действует Степан Разин, драматические сцены из народного быта («Беспокойная», «Они молчали»), былина-сказка «Иван-царевич».

Даже письма Линевой, в которых она делится путевыми впечатлениями, носят характер законченных литературных зарисовок народного быта. Вся эпопея новгородской поездки, описанная в предисловии ко второму выпуску сборника «Великорусские песни в народной гармонизации», имеет исключительную научную ценность; замечательно, что эта статья Линевой является обработкой записей ее полевого дневника, воспроизведенного почти дословно в письмах к мужу из районов ее работы. Некоторые факты, события, наблюдения, относящиеся к поездке, были вместе с тем обработаны собирательницей в автобиографической повести¹.

В этой повести выступают образы тех песельников-умельцев, которые повстречались Линевой на пути ее песенных странствий.

Много раз возвращается она к описанию процесса создания хоровой многоголосной песни, творимой «песенной артелью». Свои мысли и чувства автор вкладывает в уста главного героя повести—Гринева (в других вариантах повести фамилия героя—Гурьев).

«Гринева волновала до глубины души песня. Может быть, она действовала на него особенно сильно потому, что она складывалась тут же, в самый момент исполнения, что в ней не было ничего механического. Как в затейливом рисунке ручного кружева, каждое направление нити, каждая петелька носит своеобразный характер работницы, которая его плела, так в песне каждый подголосок, каждый звук отражает душу той, которая его создает тут же, под влиянием общего настроения...

¹ Рукопись повести Линевой, подписанная псевдонимом «Е. Сомова», имеет несколько вариантов заголовков: «Старая песня», «На родине», «Живые звуки», «Песня родины», «Забывтая песня» (см. Архив Линевой, № 1603).

Это был увлекательный момент соединенного творчества... Должно быть, это общее чувство так и захватывало...»¹.

Не только пылкий интерес исследователя, но прежде всего чувство глубокого уважения и горячей любви патриотки русского народного искусства отличает все высказывания Линевой о народной песне и ее творцах.

Евгения Линева стремится раскрыть на ряде примеров жизнь произведения народного музыкально-поэтического творчества — от момента его создания до развития в разнообразных вариантах, творимых при исполнении народными певцами. Линева всланивает историю причета, сложного крестьянкой Анисьей Елизаровной в момент, когда ее против воли выдавали замуж. То была своеобразная форма протеста женской души против насилия над человеческой личностью. «Обдумала все, да и сказала; отвела душу», — так объяснила Анисья, как она создала плач. Этот причет Анисьи, исполненный глубокого социального смысла и обобщивший сильные человеческие чувства, долго еще применялся при аналогичных обстоятельствах и другими девушками, из которых каждая вносила в причет нечто от себя.

Итак, — резюмирует Линева, — произведение «отдельной личности делается достоянием многих и, изменяясь в деталях, входит в жизнь массы в виде различных вариантов. Таким образом народное творчество является слиянием индивидуального с коллективным» (Вып. II, стр. LI—LII).

В развитие своей мысли Евгения Линева приводит излюбленную в народе песню «Лучинушка».

¹ Архив Линевой, № 1603.

Эта песня являет собою словно вторую главу невестелой повести о тяжелой доле русской крепостной женщины в браке с немилым мужем. И в песне, которую запекает при тусклом свете сырой лучины молодая женщина, ярче всяких слов, обрисована горькая ее участь. «Недаром прекрасная мелодия «Лучинушки», — пишет Линева, — действует даже на сердца людей, которым совершенно чужды мотивы горя молодой крестьянки. Песня эта обладает всеми качествами высокохудожественного произведения: она вызывает в воображении целые картины, будит мысль, трогает душу... Неудивительно, что творческая сила одной личности, создавшей эту песню (индивидуальное творчество), действует на других женщин, переживающих нечто подобное, и они, повторяя песню, украшают ее по-своему, придумывают варианты, а самые красивые из этих вариантов наиболее распространяются (коллективное творчество)» (Вып. II, стр. LII).

В своих выводах о природе русской народной многоголосной песни Евгения Линева подчеркивала великий принцип коллективности, который ярче и своеобразнее всего проявляется в русском «артельном» многоголосном пении.

Самое понятие «артель», употребляемое народом применительно к народному хору, вернее — к принципу хорового исполнения, как нельзя выразительнее раскрывает коллективную природу этого исключительно самобытного, чисто русского художественного явления. Евгения Линева точно и метко характеризует его особенности:

«Народный хор... — пишет она в предисловии к первому выпуску своего собрания песен, — состоит из певцов, которые изливают в импровизации свое чувство, стремятся каждый проявить свою личность, но вместе с тем заботятся о красоте общего испол-

нения... В песенной артели каждый член является исполнителем и вместе композитором. Правда, запевала дает тон песне, влияет на стиль данного варианта — вольный или строгий, но каждый порядочный певец может быть запевалой. Если идеал дисциплинированного хора есть подчинение целого личности дирижера, то хор народный, напротив, представляет свободное слияние многих личностей в одно целое. Каждый хороший певец проявляет себя в разработке основного мотива, и каждый подголосок носит свой, особый характер, отчего удивительно выигрывает живость исполнения. Хор народный, — заключает Линева, — поет не «как один человек», а как много людей, одушевляемых общим чувством любви к песне...» (Вып. I, стр. XXIV).

Линева приводит народное выражение: «Одному не спеть — артелью легче». Действительно, при исполнении хоровой протяжной широкой песни, «тяжелой», по народному выражению, требующей большого мастерства, — самым искусным певцам необходима помощь товарищей, даже если у певца «душа долгая» (т. е. хорошее, развитое дыхание). «Вывода»¹ нехватает, говорит он. «Вывод», — поясняет Линева, — как бы выводит певца из затруднения, т. е. другие голоса, вступая во время, когда ему нужно взять дыхание, подхватывают, поддерживают его, — тогда мелодия льется протяжно, широко»².

Но дело не только и не столько в «выводе», сколько в потребности русского народного певца — участника хора — в содружестве с равноправ-

¹ Вывод — певческое дыхание (народный музыкальный термин).

² Е. Линева. «Деревенские песни и певцы». Доклад в Муз.-этнографич. комиссии 3 мая 1902 г., цит. изд.

ными и творчески-инициативными участниками «песенной артели». Разумеется, народное певческое искусство дает великолепные образцы и сольного пения. Но при исполнении хоровых, в особенности протяжных, песен самый искусный певец; будь он «всей песне корень» (так говорят в народе о лучших песельниках-запевалах), достигает наивысшего мастерства в вариировании подголосков именно в коллективном, «артельном» пении. Тогда еще больше расцветивается и одухотворяется песня, тогда осуществляется то «свободное слияние многих личностей в одно целое», которое, по словам Линевой, составляет главную сущность народного хорового искусства.





ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Ах, не одна-то, не одна
Во поле дороженька,
В поле пролегала...

Народная песня

В своей собирательской практике Евгения Линева придавала огромное значение записи одной и той же народной песни во многих вариантах. Собирательница, исследуя русские протяжные лирические песни, шла здесь по пути, отчетливо определившемуся в опыте систематического свода народных песен, который был опубликован в 1889 году В. Прокуниным и Н. Лопатиным. «Сличение вариантов,—писал Н. Лопатин в предисловии к этому сборнику,—первое основание к критическому изучению песен: оно раскрывает их историю, указывает пути к изучению песенной речи в связи с напевом и тех самобытных законов, которые руководят народом в создании песен и в исполнении их»¹.

¹ Н. М. Лопатин и В. П. Прокунин, цит. издание, стр. II. Та же мысль была высказана еще в начале 1850-х годов собирателем М. А. Стаховичем: «...при собирании песен,—писал он,—не должно пренебрегать малейшими вариантами... для полного уразумения темы необходимо видеть ее место в целой системе вариантов...» («Собрание русских народных песен Михаила Стаховича». Предисловие к третьей тетради, М., 1854, стр. 5).

Непосредственно продолжая дело, начатое Прокуниным и Лопатиным, Линева также стремится познать и понять народную русскую песню в совокупности ее вариантов. «...строение великорусской народной песни,— писала Линева,— в основе которой лежит разработка в подголосках главной мелодии, обуславливает необыкновенное разнообразие и обилие вариантов или разновидностей каждой песни. Кроме вариантов песни по месту (губерния, уезд, деревня, «проулок»¹), получают еще варианты по времени, в разные моменты исполнения (в зависимости от состава артели, от запевалы, от настроения поющих), а в каждом данном варианте песни ответвляются от основного мотива еще импровизируемые певцами варианты-подголоски. В конце концов получается поразительное богатство музыкальных комбинаций» (Вып. I, стр. XXVII—XXVIII).

В первом выпуске сборника Линевой «Великорусские песни в народной гармонизации» приведено по несколько вариантов отдельных песен, бытовавших в различных местностях центральной России. Таковы, например, песни: «Горы», записанная в Воронежской и Тамбовской губерниях, «Соловьишок» (варианты Тамбовской и Владимирской губерний), «Снежки белы, лопушисты» (записана в Воронежской и Нижегородской губерниях).

Во втором выпуске сборника, явившемся итогом новгородской поездки Линевой, записи песен представлены еще в большем числе местных вариантов. «Жизнь песни», со всеми особенностями, вносимыми в нее народными певцами-импровизаторами, показана Линевой не только в вариантах, записанных в

¹ Линева приводит характерное народное выражение: «Нам с ней не спеть, мы не из одного проулка».

разных уездах Новгородской губернии, но и в одном и том же уезде, в разных деревнях¹.

Сборник Линевой дает таким образом исследователю достаточно обильный материал как для изучения отдельных песен в совокупности их вариантов, так и для изучения местных стилей русского народного многоголосия.

Этот сборник вполне отчетливо показывает, чем руководствовалась Линева во время своих собирательских поездок. Она искала и записывала полифонически наиболее развитые хоровые русские народные песни. Одноголосные песни в ее сборниках представлены довольно скупо. В первом выпуске они отсутствуют; во второй — Линева включила: вариант «Дороженьки» в сольном распеве Степана Китова, старинную песню «Подле речки на берегу» в одноголосном изложении (исполнитель — Лаврентий Дмитриевич) и одноголосный «Свадебный причет».

Большую часть записей Линевой составляют протяжные лирические песни. Как известно, Линева в своих записях многоголосной народной песни несколько недооценивала народные песни других жанров. Возможно, что в увлечении Линевой именно жанром протяжной песни сказался весьма распространенный в прошлые времена взгляд на протяжные песни, как на песни наиболее национально

¹ Например, песня «Лучинушка» представлена собирательницей в трех вариантах: в исполнении певцов из разных деревень Белозерского и Кирилловского уездов; песня «Смирённая (вариант: «Веселая») беседа» была записана Линевой в исполнении крестьян Череповецкого уезда, в деревне Смешково и селе Ивановском, а также в деревне Мережино Кирилловского уезда; в том же Череповецком уезде собирательница записала варианты песен «Не одна во поле дороженька» (деревни Хмелино и Ельнинская) и «Уж ты, поле мое, поле чистое» (деревня Малата и село Ивановское).

типические, наиболее содержательные, наиболее ярко отражающие мировоззрение русского народа и его национальный характер. Еще в конце XVIII века Н. А. Львов писал: «Протяжные наши песни суть самые лучшие: сие-то суть характеристическое народное пение»¹.

Художественное значение лирической протяжной песни было подчеркнуто также Прокуниным и Лопатиным. Этот взгляд целиком разделяла и Евгения Линева. Собирательница писала об особенностях старинной народной песни, о том, что она «богата красотой мелодии, поэтическими описаниями природы и душевных движений человека, непосредственной свежестью и глубиной чувства, образностью бытовых картин, оригинальностью голосоведения»², при этом Линева явно имела в виду главным образом протяжные лирические песни.

При записи песен Евгения Линева руководствовалась прежде всего идейно-художественным критерием. Собирательница неутомимо искала лучшие и наиболее типические образцы русского народного хорового песенного искусства. Она ориентировалась на местности, славящиеся своими мастерами-певцами, и в этих «певческих селах» отбирала наиболее выдающихся народных певцов-умельцев, чье изумительное искусство собирательнице удалось запечатлеть и описать. По воспоминаниям Е. Д. Денисовой, Линева нередко говорила:

«Из ста услышанных вариантов песен следует записать не более десяти, а из десяти записанных стоит опубликовать лишь одну»³.

¹ «Собрание народных песен с их голосами», цит. сборник, предисловие.

² Е. Линева. «Жива ли народная песня?». «Русские ведомости», 1903, № 31, от 31 января.

³ Сообщено автору Е. Д. Денисовой.

В обоих выпусках сборника Линевой не наберется и пятидесяти песен. Но у каждой — свое яркое художественное «лицо», почти каждая из этих песен — жемчужина, а вместе взятые, они по праву могут быть отнесены к русской народнопесенной классике.

Метод отбора песен Линевой во время ее первых поездок (1897—1900) существенно отличается от ее собирательской работы в Новгородской губернии (1901). Изучение первого выпуска сборника Линевой, отразившего результат ее поездки в центральные области России, показывает, что Линева ориентировалась преимущественно на районы, наиболее исследованные ее предшественниками — и, прежде всего, Прокуниным и Лопатиным. Возможно, что именно поэтому собирательница в первые свои поездки 1897—1900 годов не останавливалась подолгу в каждой местности. Она стремилась главным образом охватить районы центральной России, представленные в записях Прокунина и Лопатина, проверить эти записи посредством новых, более точных фонографических записей тех же песен.

Если в поездках 1897—1900 годов Линева имела дело с более или менее известным ей по сборникам материалом, то в новгородской поездке 1901 года она соприкоснулась с материалом почти не освоенным до нее — с глубоко своеобразной по стилю северной русской народной песней.

Ограничив свою деятельность пределами одной Новгородской губернии (а в ней — только тремя уездами), Линева записала здесь большое количество песен, стремясь составить себе представление об этом новом материале и о его бытовании. В начале второго выпуска сборника Линевой, правда, встречаются варианты песен, широко известных по другим сборникам, в частности по тому же собра-

нию Прокунина и Лопатина (например, «Горы», «Поле», «Смирённая беседушка», «Подуй, повеи, погодка» и другие)¹. Однако в дальнейшем новгородские записи Линевой фиксируют по преимуществу излюбленный народными певцами русского Севера песенный «репертуар».

В Новгородской губернии, так же как в центральных областях России, собирательница преимущественно ориентировалась на развитую культуру хоровой многоголосной песни. Но на севере Евгению Линеву впервые привлекает и одноголосное пение. Она записывает в сольном виртуозном распеве от певца Степана Китова вариант «Лучинушки» и песни «Ах, не одна во поле дорожка». Внимание собирательницы привлекает камерный певческий стиль Лаврентия Дмитриевича (из Липина Бора), исполняющего соло хоровые песни (например, «Подле речки на бережку»)².

Огромное впечатление производит на Линеву небольшой ансамбль одаренных певцов-солистов — Иван Фабришный и братья Глуховы. Во второй выпуск своего сборника Линева включила песню «Не одна во поле дороженька», записанную в исполнении этого виртуозного певческого трио (Иван Фабришный — запевала — и два брата Глуховы). Вариант «Дороженьки» в трехголосном изложении, опубликованный во втором выпуске сборника Ли-

¹ Ряд новгородских фонограмм, являющихся вариантами песен, записанных Прокуниным, Линева не включила во второй выпуск своего собрания. Впоследствии многие из этих фонограмм Линевой были опубликованы в расшифровках В. В. Великанова, Ф. А. Рубцова, З. В. Эвальд и Е. В. Гиппиуса, в сборнике: «Народные песни Вологодской области», под редакцией Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд (Музгиз, 1938).

² См. нотное приложение на стр. 179.

невой, заслуживает того, чтобы на нем остановиться подробнее. Говоря об этом трехголосном варианте «Дороженьки»¹ и о варианте той же песни, записанной в исполнении Степана Китова в сольном роспеве, собирательница пишет: «Вообще разработка мелодического рисунка двух первых вариантов этой песни своей строгой простотой и чувством меры, соответствием частей, без повторения хотя бы один раз той же фигуры, наконец, изяществом всего склада песни напоминает произведения классиков и невольно заставляет удивляться художественному мастерству людей, не имеющих понятия не только о теории композиции, но даже о простой грамоте...» (Вып. II, стр. LXX).

Евгения Линева записала также несколько песен в исполнении мужского дуэта. Такова, например, старинная рекрутская песня «За реченькой было, за Невагою», исполненная двумя замечательными певцами из деревни Фоминской, Сольвычегодского уезда². Эта песня, поражающая оригинальностью, красотой и сложностью полифонического склада, дает особенно выразительное представление о певческом виртуозном стиле мастеров-солистов русского севера.

В поисках наиболее художественных, идейно насыщенных образцов народнопесенной классики, Евгения Линева порою несколько недооценивала массовую бытовую народнопевческую традицию, представленную чаще всего молодым поколением народных певцов.

Вкусы собирательницы больше тяготели к старинной песне, исполнителями которой являлись деревенские старики и старухи.

¹ См. нотное приложение на стр. 180.

² Имена участников мужского дуэта не названы Линева.

Однако, нельзя сказать, чтобы Линева вовсе прошла мимо народной песни, слышанной ею в исполнении молодых певцов. Сама Линева пишет по этому поводу: «Хотя во время моих поездок за песнями я предпочитала записывать от стариков и старух, но не пренебрегала и хорошими песнями молодежи»¹. Основываясь на своих наблюдениях, собирательница рассказывает, что среди нового поколения народных певцов можно было услышать в интересной народной трактовке городскую песню или романс, что в народе создается протяжная песня нового типа.

В исполнении молодых певцов Линева привелось услышать песни сатирического содержания. В деревне Воротишино Череповецкого уезда Линева записала песню «Вавила» — остроумную и смелую сатиру, направленную против религиозного ханжества. «Песня эта грубовата, — пишет Линева, — но с большим юмором и в музыкальном отношении особенно оригинальна. Сначала она ведется речитативом, напоминающим ектению. Потом переходит в мотив, похожий на один из церковных «гласов», а в конце неожиданно переходит в лихой плясовой мотив. Вся песня состоит из любопытного разговора деревенского «батюшки» с бабой»².

Эта антиклерикальная по своему характеру песня пользовалась среди молодежи огромной популярностью. К исполнению ее все участники отнеслись, по словам Линева, с азартом и полным осознанием внутреннего сатирического смысла песни. «В исполнении «Вавилы», — пишет Линева, — чувствовалась беспощадная, юношески-задорная на-

¹ Е. Линева. Жива или народная песня? цит. статья.

² Там же.

смешка над ханжеством; интонация при смене голосов двух действующих в песне лиц, деревенского батюшки и бабы, была проникнута тонким юмором, а сильное увлечение содержанием песни и смех при переходе от диалога к плясовому мотиву два раза мешали спокойно докончить песню...» (Вып. II, стр. XXV).

Сборники Линевой, высоко оцененные еще при ее жизни, вызвали вместе с тем и скептические отзывы некоторых ее современников. В ряде случаев Евгения Линева действительно несколько упрощала и схематизировала запись. Это относится к песням, наиболее сложным по своему полифоническому складу и ритмике. Многие из таких песен остались вовсе нерасшифрованными собирательницей.

Характер некоторых коррективов, вносимых Линевой в нотации фонограмм, свидетельствует о том, что собирательница, очевидно, исходила из господствовавших во второй половине XIX века представлений о строгом диатонизме русской народной песни. Согласно этим взглядам, всякое отклонение от строгой диатоники казалось искажением народно-песенного лада. Возможно, что неточности отдельных расшифровок обусловлены недостаточно развитым тембровым слухом собирательницы, не всегда улавливавшей движение отдельных голосов и подголосков в народном хоре¹.

Возможно, однако, и другое. Упрощения, которые иногда допускала Линева при расшифровке народных песен, могли быть продиктованы и чисто популяризаторскими соображениями.

Линева была не только собирателем-исследователем, но и собирателем-пропагандистом, и все свои записи естественно стремилась тотчас сделать худо-

¹ Подробнее об этом см. предисловие, стр. 14—15.

жественным достоянием самодеятельных хоровых коллективов.

При отмеченных выше недостатках, все же для своего времени Евгения Линева нотировала вполне удовлетворительно. В этом смысле оба выпуска ее сборника «Великорусские песни в народной гармонизации» сыграли огромную роль в истории записи русской народной многоголосной песни. Впервые применив фонографический, т. е. относительно наиболее точный метод звукозаписи народного хорового пения, Евгения Линева тем самым наметила и объективный путь изучения русского народного музыкального творчества.





ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

«Все они благозвучны, душисты... Везде новые краски, везде простота и невыразимая нежность чувств».

Н. В. Гоголь. «О малороссийских песнях».

Украинская народная песня привлекала внимание Евгении Линевой издавна, еще в 80-е годы, когда Линева совершала первые собирательские поездки по России и Украине и делала свои первые записи без фонографа, непосредственно с голосов народных певцов¹.

В 1903 году Евгения Линева задумала специальную собирательскую поездку на Украину. Линевой хотелось после длительного перерыва вновь услышать украинские народные песни в народном исполнении. Вполне возможно, что открывшееся перед собирательницей богатство русской народной многоголосной культуры могло навести Линеву на мысль, что многоголосное пение свойственно не только русскому, но и другим славянским народам. На этот вопрос Линева не могла получить ответ: в существовавших тогда печатных сборниках украинские народные песни неизменно публиковались только в одноголосном изложении.

¹ См. об этом выше, на стр. 37.

Собирательнице хотелось запечатлеть украинские народные песни с помощью фонографа. «Вполне сознавая, что по собиранию и художественной обработке малорусской песни уже сделано очень много,— писала Линева,— но придавая большое значение фонографической записи, я, прежде чем приняться за такую ответственную работу, навела самые тщательные справки, не сделана ли она уже кем-либо из знатоков украинской песни. Только после того, как был получен отрицательный ответ¹, я решилась взяться за эту работу и, для первого опыта, поехала в Полтавскую губернию. Мне казалось,— продолжает Линева,— что даже самые горячие украинские патриоты могут простить мне непреодолимое желание сохранить их песню в том виде, как она поется народом, во всей ее непосредственной мелодической красоте, именно тем способом, который наиболее свободен от субъективного влияния»².

Свою собирательскую работу на Украине Евгения Линева ограничила пределами Полтавской губернии. В Полтаве она познакомилась с любителями и знатоками украинского народнопесенного искусства, которые дали ей много дельных советов. «Способ записывания песен фонографом заслужил одобрение,— рассказывает Линева,— маршрут был в общих чертах намечен, и я спешила начать свое путешествие...» («Опыт», стр. 221).

¹ До Линевой фонографическая запись одноголосных украинских народных песен была сделана только в западных областях Украины собирателями И. Роздольским и С. Людкевичем (1900—1902).

² Е. Э. Линева. «Опыт записи фонографом украинских народных песен». «Труды Муз.-этнографич. комиссии», т. I, М., 1906, стр. 221 (в дальнейшем ссылка на это издание будет даваться в тексте сокращенно: «Опыт»).

В одном из хуторов, неподалеку от Больших Сорочинцев (родины Гоголя), Евгения Линева в первые же дни после приезда свела знакомство с народным учителем И. Я. Бакитько.

Сам Бакитько, вышедший из народа, и его жена, Софья Ивановна, хранили в памяти множество песен. Они оказали собирательнице наибольшую помощь. Пока Линева, обосновавшись в крошечной, но опрятной мазанке учителя, делала необходимые приготовления к записи, энергичная Софья Ивановна успела обежать всех соседей и привела с собой знакомых крестьянок-песельниц. Составился целый хор. У Софьи Ивановны тоже был отличный голос—чистый и звонкий. Память ее на песни была изумительна, и требования к певцам она предъявляла высокие. К ее оценкам полностью присоединилась и Линева, когда услышала отобранных Софьей Ивановной песельниц.

Самой даровитой из них оказалась Горпына Черномазова, не старая еще крестьянка, толковая и бойкая; она запевала ряд песен, записанных Линева. Голос у Горпыны был низкий, звучный. Музыкальность ее высоко ценилась. «Когда ей предложили спеть в рупор,—вспоминает Линева,—она тотчас же согласилась, выразительно пожимая плечом и говоря, что она ничему не удивляется, что люди уже столько придумали всего не хуже этой машинки, что отчего бы им и этого не выдумать; она пришла не ломаться, а дело делать. С[офья] И[вановна] уже объяснила ей, зачем нужны песни, и она готова петь хоть до утра. Это деловитое отношение,—заключает Линева,—очень помогло, и мы времени не теряли...» («Опыт», стр. 225).

В доме Бакитько, при содействии Софьи Ивановны, Линева записала двадцать пять украинских песен; в их числе—две лирические, двадцать сва-

дебных и три календарные (троицкая, купальская и петровская) ¹.

Опираясь на работы украинских этнографов ² и на рассказы старожилов, Линева в статье об украинской песне описывает различные местные обычаи и праздники, в частности, праздник Ивана Купалы, во время которого поются купальские песни. «В этот день девушки идут в лес, собирают цветы и вяжут венки, в которые непременно вплетается полынь, и целый день гуляют... Вечером вся деревенская молодежь выходит за село: из днища прялки делают куклу, которая должна изображать Маринку-русалочку, одевают ее в рубашку и плахту, на голову надевают венок, лицо разрисовывают углем и носят куклу с собою. Вечером же пускают венки на воду и гадают. Когда стемнеет, зажигают кули соломы, скачут через огонь и сжигают Маринку. При этом поются песни в честь Купалы и Маринки-русалки» («Опыт», стр. 225).

Данных о том, как сложился дальнейший маршрут Линевой по Полтавской губернии, мы не имеем. На основании опубликованных собирательницей украинских песен, а также фонографических записей, хранящихся в фонограммархиве АН СССР, известно лишь, что записи украинских народных песен были сделаны Линевой в деревнях: Миргородского

¹ Из этих записей Линевой были впоследствии опубликованы: свадебная «Та дибривонька зеленая», троицкая «Стояла Маринка на межи» и купальская «Маринка-купалочка».

² В частности, на работы: «Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян». Извлечено из нынешнего народного быта и составлено Николаем Маркевичем, изд. И. Давиденко, Киев, 1860, стр. 7—10, 80—81, 85; «Труды Этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край, снаряженной Русским Географическим обществом». Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским, т. 3. СПб, 1872, стр. 185—186, 190, 195—196.

уезда (с. Большие Сорочинцы), Константиноградского (с. Лебяжье), Лубенского (с. Литвяки), Хорольского (хутор Рокита, дер. Шишаки), Золотоношского (с. Деньги, с. Жовнино) и Кременчугского (дер. Столбовиха) уездов.

Из этих звукозаписей Линева опубликовала, помимо песен, слышанных ею в Больших Сорочинцах, две календарные (щедривку и веснянку), одну свадебную, две колыбельные, одну вечерничную.

Украинские веснянки¹ и в особенности «петривки» произвели на Линеву огромное впечатление. С этими «очень оригинальными по напеву и глубокими по чувству» календарными песнями она познакомилась в Лубенском уезде, где «петривки», по ее наблюдению, были еще довольно широко распространены².

Вечерничная песня, записанная Линевой, называлась на Полтавщине «триндичкой»³. Триндички (или трендички) — местное название шуточных украинских песен, исполнявшихся на «досвитках» (посиделках) в осеннее время молодежью, преимуще-

¹ В статье об украинских песнях описание Линевой украинских веснянок изложено ею по работе украинского этнографа В. П. Милорадовича (см. В. П. Милорадович. «Народные обряды и песни Лубенского уезда, Полтавской губернии, записанные в 1888—1895 гг.» Сборник Харьковского историко-филологического общества, том 10-й, Харьков, 1897, стр. 62—63).

² По свидетельству Милорадовича, «петривки» на Украине в его время уже исчезали. «Всего крепче держатся они, — сообщает В. Милорадович, — в северной Лубенщине и вблизи Криницы, где происходят состязания хоров девиц на криницкой ярмарке...» (В. П. Милорадович. «Народные обряды и песни Лубенского уезда», цит. изд., стр. 62).

³ Песня-триндичка («По-над терном стежечка»), записанная Линевой в селе Литвяки, Лубенского уезда, приведена в цитированной работе В. П. Милорадовича (текст без напева); см. стр. 97, № 14.

ственно девушками. В этих бойких и живых песнях, поющих на известный плясовой мотив, как замечает В. Милорадович, «рассеяно много бытовых подробностей; иногда они блестят искрами южнорусской веселости и юмора»¹.

Самое яркое воспоминание о поездке на Украину оставила у Линевой большая ярмарка в Крынице². Неподалеку от Лубен, возле деревни Еньковцы, стоял колодец (криница), исстари славившийся в народе за целительные свойства. Ежегодно летом здесь устраивалась ярмарка, на которую стекался народ не только из соседних деревень, но и из дальних уездов³.

Ярмарка в Крынице была большим событием для окрестного населения. Евгении Линевой эта ярмарка показалась одним из самых живописных зрелищ, какие ей когда-либо доводилось видеть.

«Представьте себе,— пишет Линева,— что по холмистой, неровной дороге вы спускаетесь в котловину, кишашую народом. Вас сразу охватывает тот особенный гул толпы, который издали кажется, как

¹ В. П. Милорадович. «Народные обряды и песни Лубенского уезда», цит. изд., стр. 2. О «вечорничных» песнях см. также: Н. Ф. Сумцов. «Досветки и посиделки», «Киевская старина», 1886, март.

² Местность, известная под названием «Крыница», находится на долине реки Удая, на правом ее берегу, вблизи села Биевец и в 15 верстах от города Лубны (см. О. Левицкий и й. «Необыкновенная ярмарка». Корреспонденция «Киевской старины». «Киевская старина», 1883, т. VII, сентябрь и октябрь, стр. 302). Крыницкая ярмарка продолжалась обычно не более двух дней.

³ Ярмарку в Крынице, повидимому, устраивают с давних времен. По этому поводу в народе говорили: «И діди дідив наших не знали, коли це все развелось... так уже воно з давніх давен» (см. А. И. Лоначевский. «Криница». «Записки юго-западного отдела Русского географического общества», т. II. Киев, 1875, стр. 130).

будто, шумом моря. Вблизи он распадается на отдельные энергичные фразы, взрывы смеха, остроты, споры и самую обыденную добродушную болтовню. Вы попадаете в центр житейской суеты. Наскоро раскинутые лавочки с разнообразнейшим товаром буквально облеплены народом. Кто покупает ситец, ленты, кто бублики и сласти, цыган-барышник торгует лошадь... все кричат, спорят, хохочут. В теплом летнем воздухе стоит гам и крик, беспокойный гомон людей, полных интенсивными житейскими интересами. И только волны... спокойно отдыхают и лениво жуют... молодые парни в разных местах раскладывают груды соломы, приносят ветки и сучья, готовят все для будущих костров. Девушки ходят группами, перекидываясь с молодыми людьми шутками. Они в своих праздничных нарядах и щеголяют красивыми «плахтами» и «спидницами» с виднеющимся из-под них изящным шитьем, черными суконными корсетками, пестрыми лентами в косах. Темные, быстрые глаза, тонкие брови «шнурочком», которые так часто воспеваются в песнях, смуглые, загорелые лица под пестрыми венками,— красивы и оригинальны. Кое-где слышится попытка затянуть песню, хотя вначале она не ладится» («Опыт», стр. 227—228).

В сочном и образном описании крыницкой ярмарки Евгения Линева вновь обнаружила свой писательский дар. Острота взгляда и меткость характеристик в полной мере проявились в этой нарисованной ею жанровой картине украинского народного быта, не раз описанного в литературе¹.

Собирательница стремилась возможно ярче и образнее передать свои впечатления от звучания народных песен на этом празднике.

¹ Описания крыницкой ярмарки см. в упоминавшихся работах А. И. Лоначевского и О. Левицкого.

«Но вот начинает смеркаться: легкий туман опускается на горы. Отдельные группы девушек появляются на горах, на разной высоте. Вот молодой, сильный и низкий голос затягивает песню:

Та малая ничка Петривочка,
Не выпалася наша дивочка!

«Запев подхватывают другие голоса, звонкие, чистые, бесконечной силы и энергии. Сила эта граничит с криком, грудным, глубоким, полным чувства. Но горы и даль смягчают резкость звука. В далекой синеве неба зажигаются звезды, а на горах все нарастают грудные, глубокие звуки девичьих голосов. Поет уже не одна группа; своеобразная мелодия, от которой веет чем-то архаическим, будто вызвала на ответ другую песню, третью, четвертую. Теперь уже поют везде на горах, до самых вершин, которые теряются в лесу. Оригинальной многоголосной фугой звучит песня. Хотя все поют на один похожий мотив, но все девушки пришли из разных мест, и разработка песни сильно отличается в каждой группе. Когда кончает одна группа и начинает другая, то, избегая однообразия, вновь вступившие голоса переходят на другую ступень, транспонируют песню, и врожденная музыкальность подсказывает удивительные сочетания звуков. Несколько групп поют в одно время, в разных местах, на расстоянии многих сажен друг от друга.

«Общее впечатление,— заключает Линева,— получается удивительное. Это не хаос звуков, как ме-

¹ Текст этой песни приведен в цитированной работе О. Левицкого. «Текст этой «петривки», — пишет Левицкий, — я не нашел ни в одном из доселе изданных сборников народных украинских песен» (О. Левицкий, цит. статья, стр. 305).

ня уверяли некоторые из интеллигентов¹, а какая-то фантастическая гармония природы. И по мере того, как темнеет и гуще окутывает туман долину и лес, на горах трепещущими огненными пятнами выплывают из темноты костры, внизу уже подвижными точками загораются огни свечей на рогах волов и на палатках. А в тумане на горах группы молодежи двигаются и поют...» («Опыт», стр. 229).

Подробно останавливается Евгения Линева на песнях, исполнявшихся украинскими слепыми певцами-кобзарями и лирниками. Исполнение их имело давнюю традицию, переходившую из поколения в поколение. В одной из деревень Кременчугского уезда Евгения Линева натолкнулась на целое поселение лирников, среди которых особенно славился своим искусством Степан Зюгань².

Песни лирников и кобзарей, записанные Линева, исполнены глубокой народной мудрости и социального смысла. Линева подчеркивает патристическую направленность песенного творчества украинских кобзарей и лирников, которые всегда считали священной обязанностью оказывать моральную поддержку своему народу в дни тяжелых испытаний. Эта славная традиция идет еще от седой старины,

¹ Выражение «хаос звуков» употреблено в цитированном описании «Крыницы» А. И. Лоначевского: «Эта масса звуков, в закрытом горами пространстве, сливается с эхом и является чем-то стихийным, каким-то чудным хаосом звуков, который положительно подавляет слушателя...» (А. И. Лоначевский, цит. статья, стр. 133).

² Лирник Степан Зюгань, в исполнении которого Линева записала несколько духовных стихов, по ее словам, напоминает своим пением кобзаря Михаила Кравченко, с которым собирательница познакомилась на кустарной выставке в Петербурге в 1902 году. «Голос у Степана Зюганя чище и сильнее,— пишет Линева,— но выразительнее поет Кравченко» («Опыт», стр. 233).

когда кобзари участвовали в боевых походах и, воспевая в песнях героические дела, поддерживали у воинов бодрость духа.

В Золотоношском уезде Линева записала исторические песни (две из них ею опубликованы). Об исторической песне «Ой, горе тий чайци» Евгения Линева пишет: «...чайка, потерявшая малых детей, олицетворяет, по народному поверью, Украину и ее страдания за своих сынов» («Опыт», стр. 233).

Простая и трогательная песня «Ой, горе тий чайци»¹ приоткрывает кровавую страницу истории украинского народа, страдавшего под игом иноземных захватчиков. К этой песне можно по праву применить обобщающую характеристику, данную Гоголем исторической украинской песне: «...звучи ее так живы, что, кажется, не звучат, а говорят,—говорят словами, выговаривают речи, и каждое слово этой яркой речи проходит душу»².

Евгения Линева слышала песню «Ой, горе тий чайци» в селе Жовнино, Золотоношского уезда, от крестьян — Александры Тонкусь и ее сына Игната. Мать оказалась, по словам Линевой, бóльшим знатоком старинных песен и лучшим исполнителем, чем сын. Во время записи Александра Тонкусь сердилась на то, что Игнат недостаточно изобретательно варьирует свой подголосок и поет с ней в унисон.

В одной из записанных Евгенией Линевой в Хорольском уезде песне «Ой, ходив чумак сім год по Криму» запечатлено своеобразное явление украинского народного быта — чумачество. Чумаки большую часть жизни проводили в странствиях,

¹ См. нотное приложение на стр. 182.

² Н. В. Гоголь. «О малороссийских песнях». Сочинения, под ред. В. В. Каллаша, СПб, 1896, т. III, стр. 237.

снаряжаясь в путь за солью в Крым или за рыбой—на Дон и Днепр. Ездили чумаки на волах, передвигались медленно и за время путешествий переносили немало испытаний: иной раз нападет на них неприятель; иногда сразит болезнь — чума или холера. Нередко чумаки подвергались всяким опасностям или даже прямой беде («пригоде»). Об одном из таких злоключений чумака, с печальной развязкой, и повествует записанная Линевою песня¹.

Из записанных на Полтавщине ста двадцати народных украинских песен Евгения Линева опубликовала восемнадцать звукозаписей. Большая часть фонографических записей, сделанных Линевою на Украине, представляет образцы украинского народного многоголосия, никогда не фиксировавшегося до Линевой и впервые записанного собирательницей.

В своей статье Линева пытается сделать некоторые обобщения по поводу особенностей песенного искусства Украины. Линева подчеркивает, что в исполнении народных певцов украинская песня, так же как и русская, существенно отличается от записей, опубликованных в большинстве песенных сборников. Это преимущественно относится к старинной украинской песне, которую собирательница противопоставляет так называемым «бытовым» песням². Евгения Линева отмечает в старинных, в частности календарных, песнях большую свободу ритмики и голосоведения; творчески-импровизацион-

¹ Сходный по тексту вариант этой песни (но с другим напевом) помещен в исследовании И. Я. Рудченко — Чумацкие народные песни. Киев, 1874, нотное приложение № XXXV.

² Песни бытовые («побутові») или обыденные («звичайні») объединяют огромное количество разнообразных по жанру украинских народных песен, которые распространены в повседневном украинском народном быту и не зависят от календаря.

ный элемент проявляется, по наблюдениям Линевой, не только внутри строфы, но и на всем протяжении песни. «Наклонность импровизировать песню,— пишет Линева,— сказывается в голосоведении, которое, при всей простоте своей, не имеет в себе ничего шаблонного: каждый певец поет основную мелодию песни, видоизменяя ее по-своему, отходя по временам от унисона и снова сливаясь с другими голосами на каденциях... Даже ведя самостоятельно второй или третий голос, певец выделяет цельную мелодическую фигуру, представляющую имитацию основного напева...» («Опыт», стр. 234—235).

Какое место занимает украинская публикация в творческой деятельности Евгении Линевой? Если сравнить этот небольшой сборничек со всем тем, что сделала она в области изучения русской народной песни,— станет очевидным, что украинский «Опыт» явился лишь эпизодом в биографии собирательницы. Линева дает, правда, отдельные удачные литературные зарисовки украинского народного музыкального быта, но в описаниях певческого искусства украинского народа собирательница выступает далеко не везде самостоятельно. В работе об украинской песне, наряду с изложением непосредственных впечатлений о песнях и певцах, значительное место занимает пересказ Линевой по литературным источникам наблюдений ее предшественников.

За время своего пребывания на Полтавщине Линева познакомилась с народным песнетворчеством Украины весьма неглубоко. Украинская песня была воспринята собирательницей несколько со стороны, под влиянием литературно-романтических традиций,— как песня, сложившаяся, по ее словам, «в вишневых садах и белых хатках, под небом поэтической Украины» («Опыт», стр. 221).

И тем не менее, общественное и научное значение небольшой линевской публикации звукозаписей украинской народной песни как одноголосной, так, в особенности, многоголосной, очень велико. Евгения Линева первая из собирателей¹ запечатлела посредством фонографа песенное искусство украинского народа; она первая записала образцы украинского народного многоголосия, до Линевой совершенно выпадавшего из поля зрения исследователей. В этом — огромная заслуга собирательницы².

Подводя итоги своей собирательской работе на Украине, Линева справедливо отмечает: «Как и во всех моих поездках с целью собирания песен, фонограф помог мне схватить с возможною точностью особенности народного исполнения и склада украинской песни и собрать небольшой, но интересный материал... на основании которого могут быть подняты вопросы, имеющие несомненное значение для теоретического и практического изучения народной песни» («Опыт», стр. 222).

Украинская поездка Евгении Линевой была последней ее собирательской работой, оставившей заметный след в русской музыкальной культуре, поскольку материалы ее, так же как и материалы предыдущих собирательских поездок за народными русскими песнями, были частично опубликованы. Песенные поездки, предпринятые собирательницей после 1903 года, имели неизмеримо меньшее обще-

¹ Если не считать упомянутого опыта И. Роздольского и С. Людкевича.

² К. В. Квитка ставит в заслугу Линевой не только то, что она первая обратила внимание на украинское многоголосие, но и то, что в записях Линевой впервые были зафиксированы образцы искусства украинских лирников (см. К. В. Квітка. М. Лисенко як збірач народних пісень. Київ, 1923, стр. 5).

ственное значение. Они явились известным отклонением от основного круга исследовательских интересов Линевой, сосредоточенных на русской народной лирике и русской народной хоровой полифонии. Кроме того, результаты собирательской работы Линевой в период 1910—1914 годов не оставили печатных следов в русской музыкальной культуре.

В 1910 году, по заданию Русского географического общества, Линева отправляется на Кавказ для записи песен русских сектантов (молокан, духоборов и др.)¹. В 1913 году, по собственной инициативе, она едет в Галицию, Чехословакию и прилегающие славянские страны.

Интерес к песенному искусству западных славян зародился у Линевой, вероятно, еще в 1909 году, в бытность ее в Вене на международном музыкальном конгрессе. Вскоре после конгресса специальная комиссия (под названием «Народная песня в Австрии») начала проводить всеобщую перепись песен всех народов, входивших в состав бывшей австрийской империи, в том числе и славянских. Когда в 1913 году Евгения Линева очутилась в тех краях, она попутно записала посредством фонографа народные песни западных славян в хоровом исполнении—по преимуществу в школьном четырехголосии хорального стиля, внедрявшегося в народное пение в Австрии².

¹ На Кавказе Линева делала записи под Тбилиси, в Ахалкалакском уезде (д. Орловка), на станции Акстафа (дер. Надежда) и в молоканской слободе во Владикавказе. Как сообщает Линева, ею на Кавказе было сделано с голосов молокан и духоборов 140 звукозаписей, из которых сохранилось 127 фонограмм (см. Архив Линевой, № 265).

² Из этой коллекции Линевой сохранилось 116 валиков в фонограммархиве АН СССР.

«Неполные три месяца, которые я там прожила,— пишет Линева,— слишком короткое время для специального изучения новой страны, мало знакомого языка. Но некоторые впечатления, пережитые мною... некоторые стороны жизни настолько интересны, что я считаю своей нравственной обязанностью поделиться тем, что я видела и узнала»¹.

Дошедшие до нас разрозненные листы записных книжек Линевой дают, к сожалению, очень неполное представление об этой странице ее творческой биографии. Записи эти делались, видимо, наспех, на клочках бумаги, крайне неразборчивым почерком, быть может, в пути. Кроме того, сохранилась, очевидно, лишь небольшая их часть².

Последняя этнографическая поездка Евгении Линевой — в Калужскую губернию — относится к самому кануну империалистической войны (лету 1914 года)³. Стершиеся от времени листки запис-

¹ Е. Э. Линева. «Из поездки летом 1913 года» (Архив Линевой, папка неразобранных материалов).

² Из архивных бумаг Линевой явствует, что поездка по славянским землям Западной Европы должна была стать предметом специального доклада в Муз.-этнографич. комиссии в январе 1914 года (см. Архив Линевой, № 901). Полный текст этого доклада не сохранился. В тех же архивных бумагах имеется небольшая тетрадь с заголовком «Словацкие песни (Черняки)». Несколько нотных листков этой тетради исписаны карандашом и представляют, повидимому, первичную стадию расшифровки собирательницей ее звукозаписей (когда не расставлены тактовые черты, не подтекстованы слова и не указаны ключевые знаки; во многих случаях приведены лишь начальные такты песен). См. Архив Линевой, № 187.

³ В архиве собирательницы хранится командировочное свидетельство, датированное 27 июня 1914 года: «Дано сие неперемемному члену ОЛЕАЭ (Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. — Е. К.-Н.) Евгении Эдуардовне Линевой в том, что она командирована Обществом в пределы Калужской губернии для записи народных песен при помощи фонографа» (Архив Линевой, № 605).

ной книжки Линевой сохранили краткие сведения о «калужском маршруте»: «Калужская губерния, Жиздринский уезд, станция Людиново, село Людиново»¹. Никаких данных о том, что удалось собрать Линевой в Калужской губернии, не сохранилось.

Один из неоконченных литературных набросков Евгении Линевой содержит такие строки: «Люблю я странствовать по России... Многие русские знают отлично заграничные города, некоторые исходили пешком целые страны в Европе, но никогда нога их не была в захолустных деревнях и городах, никогда не присоединялись они к бродячей толпе странников, которые весною рассыпаются по большим и проселочным дорогам нашей родины...»².

Этот упрек менее всего может быть адресован самой Евгении Линевой—«страннице» неутомимой и любознательной, почти до последнего дня своей жизни не прерывавшей напряженной работы по собиранию памятников русского народного певческого искусства.



¹ Архив Линевой, № 559.

² Е. Линева. «Лучше поздно, чем никогда». Отрывок, рукопись (Архив Линевой, № 1588).



ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

«...мы услышим песнь свободы, сложенную народными певцами...»

Е. Линева

Евгения Линева никогда не отрывала собирательскую работу от активной пропаганды русской народной песни. Эта деятельность была начата Линева еще до эмиграции, продолжалась за рубежом (в период 1890—1896) и особенно активизировалась по возвращении из эмиграции на родину¹.

После собирательских поездок Линева по России и Украине (1897—1903), по инициативе собирательницы, Музыкально-этнографическая комиссия организует циклы этнографических концертов, по-

¹ В последующие годы Евгения Линева неоднократно выезжала за границу с пропагандистскими целями. Она принимала деятельное участие в международных музыкальных конгрессах: в Вене (1909), Лондоне (1911) и Париже (1914). На конгрессах собирательница выступала с докладами о русской народной песне и демонстрировала лучшие образцы русской народной музыкальной культуры. Канун империалистической войны застал Линева в Париже на международном музыкальном конгрессе. Темой конгресса была всеобщая перепись народной песни во всех странах с применением фонографа. Опыт русской собирательницы, которая одна из первых в мире применила фонографическую запись хоровой народной песни, естественно, возбудил большое внимание участников конгресса.

священных песенному фольклору различных народов. Евгения Линева разрабатывает программы этих концертов, в которые включает лучшие образцы народной песни, записанной ею и другими собирателями.

Самое активное участие принимает Линева в организации при Музыкально-этнографической комиссии хора русской народной песни и ведет занятия с этим хором. В то же время Линева участвует в составлении второго выпуска «Школьного сборника» русских народных песен¹.

Почти ежедневно Линева выступает либо с докладами о своих собирательских поездках, с демонстрацией звукозаписей народных песен, либо с хором русской народной песни.

Имя Евгении Линевой получает к тому времени широкую и заслуженную известность в передовых кругах русских музыкантов. Во внимание к ее выдающимся заслугам в области русской народной музыки Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии в 1904 году присуждает Линевой золотую медаль².

Об отношении к Е. Линевой и ее собирательской деятельности со стороны русских композиторов-классиков — Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова и А. К. Глазунова можно судить по письму к Линевой (1904) В. В. Стасова. Выдающийся критик, выразив уважение к «превосходному предприятию» Линевой, с особым удовольствием передал русской собирательнице отзыв ближайших своих друзей:

¹ «Школьный сборник русских народных песен», вып. II. Для среднего и старшего возраста, 50 многоголосных песен, М., 1910. Первый выпуск «Школьного сборника» (для младшего возраста) вышел в 1904 году.

² См. заметку «Общество любителей естествознания», «Исторический вестник», 1905, кн. 2, стр. 754.

«Многоуважаемая Евгения Эдуардовна,— писал В. В. Стасов,— я... виделся с Н. А. Римским-Корсаковым и он... просил сообщить Вам от лица своего и двух своих товарищей (А. К. Глазунова и А. К. Лядова) следующее: все трое очень глубоко уважают Вас и сочувствуют замечательной и высокоинтересной деятельности Вашей по части записывания русских народных песен...»¹.

Письмо Стасова вносит еще один новый штрих в историю взаимоотношений великого русского критика и выдающейся собирательницы. На протяжении многих лет Стасов сочувственно следит за деятельностью Линевой — с момента ее первых выступлений с русским хором за рубежом до работы по исследованию и пропаганде русской народной песни у себя на родине. Зная живой интерес Стасова ко всем ее начинаниям в этой области, Линева постоянно обращалась к нему за поддержкой — либо лично, либо в письмах — и неизменно встречала в лице Стасова внимательного советчика и единомышленника. Творческому общению со Стасовым собирательница придавала особенное значение. В свою очередь пламенный энтузиаст русского народного искусства до конца дней не выпускал Линеву из поля своего зрения. «Никогда не забуду,— вспоминает Евгения Линева о своем пребывании на окраине Петербурга в начале 1900-х годов,— как часто В. В. Стасов, усталый после своей работы в Публичной библиотеке, заходил к нам на Пески и говорил, несколько смущаясь: «а ведь я опять за-

¹ Эта часть цитированного письма В. В. Стасова публикуется впервые по автографу, хранящемуся в Архиве Линевой, № 150. В пропущенных строках письма речь идет о духовном завещании М. П. Беляева и распределении душеприказчиками Римским-Корсаковым, Лядовым и Глазуновым денежных сумм, оставленных Беляевым «на музыкальное дело».

шел послушать ту заплачку». Это был,— поясняет Линева,— причет, записанный фонографом в одно из моих путешествий, который В. В. очень нравился»¹.

Впрочем, ценителей народной русской песни встречала Линева не только в среде музыкантов. В те времена собирательница посетила Льва Толстого в Ясной Поляне. В этом посещении не было ничего необычного: в Ясную Поляну к великому писателю стекались люди разных званий, интересов, национальностей, с разных концов России и Европы. Евгения Линева едет к Толстому именно с демонстрацией народных песен. Сам Толстой в свое время также делал опыты музыкальных записей народных русских песен с голосов яснополянских крестьян. Лев Толстой горячо любил родную русскую песню, особенно тогда, когда ее пели народные певцы, природным, как он выражался, «полевым» голосом.

Звукозаписи посредством сравнительно мало совершенного аппарата (фонографа), которые Линева демонстрировала в яснополянском доме Толстого, не могли дать слушателю полного представления о подлинном, живом звучании народного хора. Но все же именно в этих записях Линевой слышались «полевые» голоса русских народных певцов, которые так высоко ценил великий писатель².

Евгения Линева стремилась использовать каждый представлявшийся ей случай для пропаганды

¹ Е. Э. Линева. «Мысли В. В. Стасова о народности в музыке». «Труды Муз.-этнографич. комиссии», т. II. М., 1911, стр. 382.

² О демонстрации Линевой народных песен в Ясной Поляне в присутствии Толстого см. А. Б. Гольденвейзер. «Вблизи Толстого», т. I, М., 1922.

народной песни. Смысл этой пропаганды понимался собирательницей гораздо шире, чем только демонстрация фонограмм перед знатоками или даже выступления с хором перед многолюдной аудиторией. Линева отлично понимала, что пропаганда народно-песенного искусства примет должный размах только тогда, когда в это дело будут вовлечены широкие массы народа, и делала все возможное для того, чтобы приобщить к музыкальной культуре народ.

В 1901 году во время второго Всероссийского съезда сценических деятелей Евгения Линева выступила с развернутой программой организации народных хоров в России. По мысли Линева, народные хоры должны были создаваться и в деревнях и в городах. Этот проект предвосхищал организацию народной хоровой самодеятельности, которая получила столь грандиозный размах в наши дни.

Реальность и плодотворность этой идеи Евгения Линева доказала своим личным опытом. Она организовала в Петербурге в том же 1901 году хор рабочих, работавших на предприятиях Шлиссельбургского района. Участники самодеятельного хора стали заниматься новым для них делом с огромным интересом и рвением. Сохранилась одна из программ концертов рабочего хора, датированная 1901 годом. В программе названы хоровые произведения Мусоргского, Серова, Чайковского, Бетховена, русские народные песни в записях Ю. Н. Мельгунова и самой Линева.

Будучи в Москве в мае 1905 года, Линева организовала на одной из окраин Москвы, близ Лефортова, в Введенском народном доме мужской рабочий хор. В этом хоре пели ткачи, вышивальщицы, рисовальщицы местных ткацких фабрик и не-

сколько мелких служащих-конторщиков. Здесь же, в Введенском доме, работала целая группа музыкантов. Вдова композитора Серова, В. С. Серова, обучала подростков и взрослых музыкальной грамоте. Для рабочих слушателей устраивались концерты классической русской и народной музыки, в которых участвовали Линева с ее хором и лучшие исполнительские силы Москвы.

Революционные события 1905 года сыграли огромную роль в развитии общественной и культурной жизни России. Не осталась, да и не могла оставаться в ту пору в стороне и передовая музыкальная общественность. Достаточно напомнить, какое возмущение вызвало в русских прогрессивных кругах увольнение Н. А. Римского-Корсакова из Петербургской консерватории. И когда Евгения Линева, в качестве секретаря Музыкально-этнографической комиссии, протоколировала текст телеграммы-приветствия Римскому-Корсакову,— для нее и для всех прогрессивно мыслящих музыкантов было ясно, что «оскорбительный вызов, брошенный в лицо всему русскому обществу кучкой людей, чуждых искусству... послужит еще одним сильнейшим стимулом к энергичной и единой борьбе против царящего насилия и произвола»¹.

В эти горячие дни Линева еще шире и активнее развертывает музыкально-просветительскую деятельность в рабочих кружках. Канун вооруженного восстания московских рабочих, вспыхнувшего в декабре 1905 года, застаёт Евгению Линева в качестве организатора массовой музыкально-просветительской работы на «Пречистенских курсах для рабочих». Поучительный опыт этих занятий подска-

¹ «Труды Муз.-этнографич. комиссии», т. I, М., 1906, Протоколы, стр. 45.

зал Линевой новую мысль: создать впервые в истории русского музыкального просвещения народную консерваторию.

«В наше время,— говорила Линева на докладе в Музыкально-этнографической комиссии,— когда все стороны народной жизни привлекают к себе самое серьезное внимание ученых и когда возлагаются надежды на широкую самодеятельность народа, нельзя оставлять без внимания и ту область, на поприще которой могут также выдвинуться и уже выдвигались... народные таланты, именно область искусства, в частности музыки. Доступ в консерватории для лиц из народа затруднителен... и таким образом музыкальные таланты в народной среде лишены возможности развиваться. Необходимо создать для них другие, более благоприятные условия, необходимо создать «народную консерваторию...»¹.

Евгения Линева, опираясь на опыт своей работы с массами, горячо доказывала, что среди рабочего класса города Москвы есть множество лиц, стремящихся к музыкальному образованию и обладающих несомненными способностями к музыке, что, наконец, музыкальность русского народа давно засвидетельствована многими.

«Трудовой народ,— говорила Линева,— чувствует большую потребность в музыкальном развитии»². По мысли Линевой, народная или общедоступная консерватория и должна стать питомником этих народных талантов. «...с участием всего народа в развитии музыкального искусства,— писала Лине-

¹ «Труды Муз.-этнографич. комиссии», т. I, цит. изд. Протоколы, стр. 52.

² Проект плана и программы народной консерватории, составленный Линевой. Рукопись (Архив Линевой, № 321).

ва,—в это искусство вольтется новая, живая струя»¹. До осуществления замысла создания народной консерватории предстояло одолеть немалые трудности. Уже само по себе название «народная консерватория» вызывало в то время скептическую улыбку. И все же в 1906 году инициативной группе энтузиастов этого дела удалось добиться учреждения при Московском обществе народных университетов первой в России народной консерватории. Активное участие в организации и в дальнейшей педагогической работе народной консерватории, кроме Линевой, приняли: С. И. Танеев, А. Д. Кастаньский, К. Н. Игумнов, Н. Д. Кашкин, Ю. Д. Энгель, Н. А. Янчук, Н. Я. Брюсова, Б. Л. Яворский, Д. И. Аракишвили (Аракчиев), К. С. Сараджев и другие известные московские музыканты.

Одаренные учащиеся получали здесь профессиональную музыкальную подготовку. Таких специалистов было выпущено немного, но тем не менее народная консерватория с гордостью может записать в свой актив имена крупнейших деятелей советской музыки, как например, народные артисты Е. А. Степанова и А. В. Свешников.

В структуре Московской народной консерватории очень многое выходило за привычные нормы начальной музыкальной школы. Главная цель народной консерватории заключалась в том, чтобы дать общее музыкальное образование самому широкому кругу желающих. Не отказываясь от обучения музыкальной грамоте, теории и истории музыки и специальных предметов, народная консерватория в центре своей работы поставила хоровые классы. Здесь, в процессе живой исполнительской практики,

¹ Е. Линева. «Народная консерватория». «Русские ведомости», 1905, № 259.

учащиеся познакомились с музыкальной классикой, постигали основы музыкальной эстетики, стиля.

Народная песня, и прежде всего русская, стала изучаться здесь впервые как специальный предмет. Это решительно отличало народную консерваторию от обычной музыкальной школы.

Мысль о том, что музыкальное образование должно строиться на основе изучения народной музыки, высказывалась еще задолго до создания народной консерватории. Так, в 1866 году В. Ф. Одоевский в речи на торжественном открытии Московской консерватории указывал на необходимость преподавания русской народной музыки как специального предмета. «Будем надеяться,—говорил Одоевский,—что со временем Московская консерватория не оставит без художественно-исторической обработки и наших народных мирских напевов, рассеянных по всему пространству великой Руси. Доныне эта обработка еще невозможна: у нас нет еще собрания верно записанных наших народных напевов, со всеми их местными вариантами и оттенками... Воспитанники консерватории,—продолжал Одоевский,—получив полное музыкальное образование, будут и по сему предмету важными способниками музыкального искусства: некогда их трудами соберутся с разных концов России наши подлинные народные напевы, и науке представится возможным бессознательное доныне ощущение перевести на технический язык, определить те внутренние законы, коими движется наше народное пение»¹.

¹ «Открытие Московской консерватории 1-го сентября 1866 года». М., 1866. Цитирую по статье Н. А. Янчука: «В. Ф. Одоевский и его значение в истории русской церковной и народной музыки». «Труды Муз.-этнографич. комиссии», т. I, цит. изд., стр. 422—423.

О преподавании народной музыки в консерватории горячо писал в свое время и С. И. Танеев. Однако широкой общественной поддержки эта идея не встречала. «Эта наука, еще не завоевавшая себе прочного места среди других научных дисциплин, до настоящего времени не была допущена в круг преподавания в музыкальных школах,— с горечью указывалось в коллективном письме С. И. Танееву, подписанном в числе других Евгенией Линевой,— так как среди официальных и неофициальных представителей музыкального мира господствовал неправильный взгляд на народную музыку...»¹.

В 1906 году, благодаря инициативе энтузиастов народного искусства во главе с Линевой, в народной консерватории удалось впервые построить такие учебные планы, в центре которых стало изучение народной музыки. Изучение народной песни определило направленность предметов, преподававшихся в народной консерватории. Народная песня непрерывно звучала и в концертах-лекциях, которые систематически устраивала народная консерватория, справедливо видевшая в этих концертах одно из действенных орудий массового музыкального просвещения.

Организаторам народной консерватории пришлось преодолеть немалые затруднения.

Формально народная консерватория существовала как музыкальная секция при Московском обществе народных университетов. Но это не давало материальных средств и не избавляло от подозрительного отношения «властей». Подозрительность их усугублялась социальным составом учащихся, среди которых было много фабричных рабочих.

¹ «Труды Муз.-этнографич. комиссии», т. I, цит. изд., Протоколы, стр. 50.

Всякий учебный год начинался с тягостной аудиенции у московского градоначальства. И каждую аудиенцию сопровождал неизменный допрос с пристрастием:

— А что это, собственно, за учреждение и на каком основании оно существует?..

Однажды после очередного урока, в хоровом классе, руководимом Н. Я. Брюсовой, учащиеся и педагог, выйдя в коридор школы, увидели у дверей отряд городских. «Состава преступления», однако, не было обнаружено, и вскоре городские удалились во-свояси.

Но далеко не всегда встречи с «блюстителем порядка» обходились столь благополучно. Совсем неожиданную развязку получил, например, урок в хоровом классе на Домниковке: в разгар урока в класс ввалилось более двух десятков городских, предводительствуемых пятью околоточными; искатели «крамолы» оцепили класс, переписали всех учащихся; часть студентов была отправлена для дознания в участок, другая — под конвоем отведена по домам¹.

Но ни преследования полиции, ни отсутствие средств и помещения, ни бытовые невзгоды (студентам приходилось заниматься порой в холодных классах, чуть ли не впотьмах) не могли сломить энергии руководителей народной консерватории, в особенности энергии самого пламенного ее энтузиаста Евгении Линевой, бывшей в полном смысле

¹ См. Л. Кисси́на. Народные консерватории в России. Рукопись. Гос. центральный музей музыкальной культуры. Интересные подробности о быте Московской народной консерватории, помимо указанной неопубликованной работы Л. Киссиной, содержатся в Архиве Линевой; см. также статью Н. Брюсовой: «Массовая музыкально-просветительная работа в первые годы после Октября» («Советская музыка», 1947, № 6).

слова душой этого начинания. Многие среди передовых русских музыкантов справедливо считали, что народная консерватория продолжает славные традиции балакиревской «Бесплатной музыкальной школы». Может быть, именно это побудило даже такого противника консерваторий, как Стасов, отнестись со вниманием к инициативе Линевой. Когда Линева обратилась к Стасову с письмом, в котором спрашивала, как он смотрит на идею народной консерватории, Стасов ответил Линевой очень обстоятельно. Несмотря на крайнюю тенденциозность воззрений Стасова в вопросе о консерваториях, все же в его письме явно видно уважение к начинаниям собирательницы:

«СПБ, четверг, 30 марта, 1906.

Многоуважаемая Евгения Эдуардовна,

С великим удовольствием получил и прочел Ваше письмо и Вашу сентябрьскую статью о «народной консерватории»¹. Благодарю Вас и очень много, за все это. Всего интереснее и важнее показалось мне все то, что Вы говорите о гонении русской народной песни. Мне эти факты кажутся так важны и значительны, что мне хотелось бы вы требовать с Вас еще несколько статей об этом фатальном, постыдном и бесконечно вредном факте. Вы много ездили по России и сами, да и от других слыхали, и потому я воображаю, что Вам, может быть, было бы не слишком трудно составить большой «скорбный лист»... Что же касается «народной консерватории», то это уже совершенно другое дело, которое требует особого обсуждения и большого взвешивания pro и contra... Мне кажется,

¹ Статья Линевой о народных консерваториях была напечатана в «Русских ведомостях» за 1905 год, № 259.

весь вред в том, что в консерваториях и в академиях учат слишком много, слишком многому и... очень мало учат тому, что надо... Художественного просвещения я, конечно, искренно желаю своему народу, как и всякому другому. Но просвещение это не достигается ни консерваториями, ни академиями художеств. Всего менее выигрывает при этом национальный элемент, а именно он, сколько я понимаю, всего более Вас интересует и занимает!!

Вот что я могу сказать, покуда вкратце. Более подробно — когда-нибудь при свидании. А все-таки — большое Вам спасибо и почтение.

Ваш В. Стасов»¹.

Разумеется, лишь с коренной ломкой всей государственной системы, т. е. после Великого Октября, стало возможным осуществление планов Линевой о музыкальном просвещении народных масс. Но свою скромную лепту народная консерватория внесла еще и в те времена. По почину Московской, вскоре были открыты народные консерватории в Петербурге, Казани, Саратове и других крупных городах России. В то время, при ограниченном доступе малоимущих в дореволюционные музыкальные школы, народная консерватория стала одним из главных источников массового распространения музыкальных знаний и заложила основы народной музыкальной самодеятельности.

¹ Настоящее письмо В. В. Стасова публикуется впервые (с сокращениями) по автографу, поступившему в рукописные фонды Гос. центрального музея музыкальной культуры (Архив Линевой, № 151). Краткая выдержка из этого письма, прочитанная Линевой на первом организационном собрании народной консерватории, приведена по хранящейся в том же архиве копии в упомянутых работах Л. Киссиной и Н. Я. Брюсовой.

В годы первой империалистической войны Евгения Линева не прерывала занятий в народной консерватории. Одновременно собирательница участвовала вместе с В. С. Серовой в устройстве народного театра в деревне. По инициативе Линевой, в 1916 году были открыты «Курсы пения русских песен», для которых она разработала учебные программы. Во время эвакуации Виленского отделения Русского музыкального общества в начале 1917 года в Москву Евгении Линевой поручили вести в музыкальном училище при Виленском отделении курс русской народной музыки. В этом училище Линева, совместно с группой московских музыкантов (Е. В. Богословским, О. В. Ковалевой, Г. П. Любимовым, А. В. Никольским, Н. А. Янчуком и др.), организовала для обучающихся циклы лекций-конcertов и теоретико-практических занятий, посвященных русской народной музыке¹.

Когда свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция, Евгения Линева уже приближалась к шестьдесят пятой годовщине жизни. Но менее, чем когда-либо, помышляла она «уйти на покой». Оставшиеся в живых ученики Линевой сохранили воспоминание о том чисто юношеском энтузиазме, которым была исполнена рабо-

¹ Программа обучения, рассчитанная на шестимесячный курс, была разбита на три цикла лекций и теоретико-практических занятий. Сохранившиеся печатные программы дают представление о методах преподавания русской народной музыки в училище. Как гласит одна из программ, в цикле первом, например, основной предмет составляла русская народная песня (практическое и теоретическое изучение русской народной песни) — лектор Е. Э. Линева. Лекции, указывается в программе, сопровождаются музыкальными иллюстрациями при участии О. В. Ковалевой (пение), Г. П. Любимова (народные инструменты: домра, гусли, свирель и пр.) и специально приглашенных народных певцов.

та Линева в народной консерватории. Евгения Линева жила под Москвой, на станции Чухлинка. Нередко в ту пору движение на железных дорогах осуществлялось с большими перебоями. И все-таки можно было с уверенностью утверждать, что никаких перемен в расписании занятий народной консерватории не будет, ибо в таких случаях Линева отправлялась в город пешком.

«Именно теперь, как никогда более, мы должны трудиться, не покладая рук,— говорила Линева,— ибо никогда для нашего общего дела не складывались столь благоприятные условия»¹.

Итак с первых же дней установления советской власти Е. Э. Линева стала в ряды тех передовых русских интеллигентов, которые включались в общее дело: строительство социалистической культуры.

Еще до установления советской власти Евгения Линева писала: «Может быть, когда народ будет вызван к жизни не в операх только, а в действительности, мы услышим песнь свободы, сложенную народными певцами, услышим «народные гимны», не по заказу написанные, а созданные народным вдохновением...»²

Так через всю свою жизнь выдающаяся русская собирательница Евгения Линева пронесла глубокую веру в неиссякаемые творческие силы русского народа, в его замечательное искусство, в светлое будущее свободной народной России.

¹ Сообщено Е. Д. Денисовой.

² Е. Э. Линева. «Мысли В. В. Стасова о народности в музыке». «Труды Муз.-этнографич. комиссии», т. II, М., 1911, стр. 384.

Евгения Линева скончалась в Москве 24 января 1919 года на 67-м году жизни¹.

За многолетний период интенсивной собирательской деятельности Евгении Линевой удалось создать громадную коллекцию звукозаписей классических образцов народной русской песни. Собирательница не успела многого опубликовать, но оставленный ею фонд звукозаписей представляет неоценимое сокровище. Коллекция Линевой охватывает русскую народную песенную культуру того времени так широко, как это не удавалось сделать ни одному из ее предшественников.

Огромная часть звукозаписей Евгении Линевой еще доньше не нотирована. Советской музыкальной науке предстоит в ближайшие годы разработать и ввести в нашу советскую музыкальную практику ценнейшие богатства, накопленные неутомимыми трудами замечательной русской собирательницы и пропагандистки великого искусства русского народа-песнетворца.



¹ Заметки-некрологи о смерти Е. Э. Линевой появились в «Известиях» (1919 г., от 26 января) и в «Газете печатников» (1919 г., от 27 января). Могила Линевой находится неподалеку от Чухлинки, в Вешняках.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

ОЙ, ДА УЖ ВЫ, ГОРЫ

Записана в селе Вайгоры б. Моршанского уезда Тамбовской губ. от мужского хора.

Энергично, не слишком медленно ♩ = 72

I

Запев

*Вариант
одной из
последующих
строк*

Все

Эх,

Все

Эх,

II

Один (запевала)

Первый (I) вариант нотации — сделан Е. Линева и опубликован в ее сборнике (вып. 1, № 2).
Второй (II) вариант — новая нотация Е. Гяппиуса.

I

Ой, да по че . му же, право, вы, го . ры ни че . го вы ве спо.

II

Ой, да по че му же, право, вы, го, ры, [ни че . го вы] ве спо

I

ро ди ли, Ой, не спо ро ди ли

II

- ро ди ли, Не спо ро ди ли?
Ой, не спо ро ди ли

ОЙ, ДА ТЫ НЕ ПОЙ, СОЛОВЬЮШКА

Записана в селе Байгоры б. Моршанского уезда Тамбовской губ.
от мужского хора.

Медленно $\text{♩} = 60$

Запев

I

1. Ой, да ты не по . ой, со . ло . вьюшка, ай, но,

Запев

II

1. Ой, да ты не по . ой, со . ло . вьюшка, ай, но,

Хор

I

Ой, да не пой ра . но, ра . но, мо . ло . дой.

Хор

II

Ой, да не пой ра . но, ра . но, мо . ло . дой.

I

Ой, да не у . тай . ся с го . рюшка до . са...

II

Ой, да не у . тай . ся с го . рюшка до . са...

¹В черновой нотации Е. Линева обозначен соль диес (такты 2, 4, 7), чередующееся с соль бекарном (в тактах 3, 5, 6 и 8). В окончательной редакции выставлен везде соль бекар.

I

что до-са-душ-ки, ой, да все сер-деч-ка
ай, но

II

что до-са-душ-ки ай, но, ой, да все сердеч-ка,

I

серд-ца мо-е-го.

II

серд-ца мо-е-го.

Первый (I) вариант нотации сделал Лиевой-это окончательная редакция, опубликованная собирательницей в ее сборнике (вып. I, №5), второй (II) вариант-предварительная (черновая) нотация той же звукозаписи, сделанная Лиевой. Оригиналы звукозаписи этой песни не сохранились.

ЖАВОРОНОЧЕК РАЗМОЛОДЕНЬКИЙ

Записана в селе Вольшая При
валовка в Воронежского уезда
в губернии

Довольно медленно ♩ = 63

Запев

I

Жа во ро во.чек, эх, и раз.мо

Один (запевало)

II

Жа.во.ро во чек эх, и. раз мо

I

ло денький, Ты воспой рано вес.ной,

II

ло . денький, Ты воспой рано вес.ной,

Воспой на про . та . . . (замени) ве .

Воспой на про . та . . . ли . ке .

Первый (I) вариант нотации сделан Е. Линева и опубликован в ее сборнике (вып. I, №20) - второй (II) - новая нотация Е. Гишпиуса.

ЛУЧИНА МОЯ, ЛУЧИНУШКА

Записана в селе Макарье б. Воронежского уезда и губернии от женского хора

Довольно медленно *J. 76*

I

Запев

Ой, да лучина моя, лучинушка да бе... берё.

Умеренно *J. 80*

II

Одна (запевала)

Ой, да лучина моя, лучинушка (да) бе... берё.

Хор

I

Что же ты, моя лу.
вы ва . я, ох.

Все

II

Что же ты, моя лу.
з(о) ва . я, (ох), .

I

чи - нуш-ка, ве-яр-ко-да-ты-го-ришь?

II

чи - нуш-ка, [не...не-яр-ко-да-ты-го-ришь?]

Первый (I) вариант нотации сделан Е. Линева и опубликован в ее сборнике (вып. I, №3), второй (II) вариант - новая нотация Е. Гиппиуса

КАК ПО КАМЕ, ПО РЕКЕ

Записана в селе Дьякове б. Муромского уезда Владимирской губ. от братьев Захаровых

Медленно $\text{♩} = 68$

Запев

Хор

I

1. Как по Ка-ме, по ре-ке, ре-ке, по хо-

Умеренно $\text{♩} = 68$

Один (запевала)

Все

II

1. Как по Ка-ме, по ре-ке, ре-ке, по хо-

I

по (о)дной по во-де, 2 Эхяпохо

II

по (о)дной по во-де 2 Эхяпохо

Хор

I

до (о)дной по воде, А - ах да по хо.

II

до (о)дной по воде, Ах, да по хо.

I

до... по холодной, по, студёной, Эх да легка.

II

до... по холодной по студё - оной легка.

I

ло - дочкаплы. вёт

II

ло - дочкаплы. вёт

ло - дочкаплы. вёт

Первый (I) вариант нотации сделан Е. Линева и опубликован в ее сборнике (вып. I, №19), второй (II) вариант - новая нотация Е. Гиппиуса

НЕ ШУМИ-КА, НЕ ГУДИ, МАТУШКА-ДУБРАВУШКА

Записана в 1900 г. в селе
Дьякове б. Муромского уезда
Владимирской губ. от братьев
Захаровых

[Не очень медленно, энергично]

Одик *Все*



1. Не шуми - ка, не гуди, ма-туш-ка-ду .



, бра-вуш-ка. Ро-щи-ца моя зе-лё- (о)...

Ро-щи-ца зе-лё- (о)...



(ах) да зе-лё-на-я.

Один

2. Да за лёна-я, (эх да) Не мешай - ка; не мешай

Все

мне, доб. ро. му мо. лодцу, Гу. лять в Но. ве

го... о... (ах)

Начало запевки четвертой и пятой строфы

в Но. ве. го. ро. де 4. Со ком. пав. ны. цей (эх да)

Неопубликованная нотация Е. Линевой. Звукозапись этой песни в фонотеке Линевой не сохранилась. Ритмическая (тактовая) редакция Е. Гиппиуса.

КАК У НАШИХ У ВОРОТ

Записана в 1902 году от хора
владимирских рожечников, ру-
ководимого Н. В. Кондрать-
евым

Довольно скоро $\text{♩} = 112$

Один



Все



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features a melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. There are several slurs and accents throughout the system.

The second system of musical notation also consists of three staves. It continues the musical piece from the first system. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents, maintaining the melodic and accompanimental structure.

The third system of musical notation begins with a section labeled "Var." (Variation). It features a small inset staff at the top right showing a different rhythmic pattern. The main notation includes triplets (marked with a '3') and various slurs and accents across the three staves.

Нотация Е. Гиппиуса неопубликованной и не нотированной фонограммы Е. Лидевой.

НОЧИ ТЁМНЫЕ

Записана в 1902 году от хора
владимирских рожечников,
руководимого Н. В. Кондратьевым

Не очень медленно $\text{♩} = 66$

Один

The first system of the musical score consists of three staves: a vocal line in the treble clef, a piano accompaniment in the treble clef, and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Не очень медленно' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The first measure of the vocal line is marked with a fermata and a '3' above it, indicating a triplet. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

The second system continues the musical score with three staves. The vocal line features a melodic line with a fermata over the final note of the first measure and a 'V' above it. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern, including a bass line of eighth notes and chords in the right hand.

The third system of the musical score consists of three staves. The vocal line begins with the word 'Все' written above it. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth-note patterns and chords in the right hand. The system concludes with a large fermata spanning across the final notes of the vocal and piano parts.

Вир

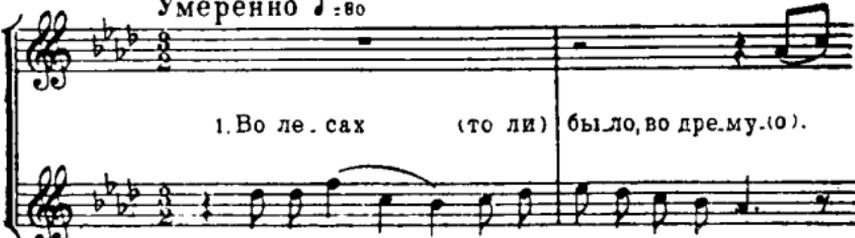
3 8

Нотация Е. Гиппиуса неопубликованной и нотированной фонограммы Е. Лиевой.

ВО ЛЕСАХ ТО ЛИ БЫЛО, ВО ДРЕМУЧИХ

Записана в 1901 г. в дер. Жма
лина Улома б. Череповецкого
уезда Новгородской губ.

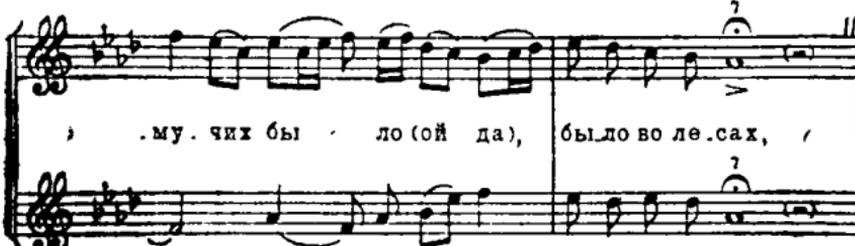
Умеренно $\text{♩} = 80$



1. Во ле-сах (то ли) было, во дре-му.(о).



Ой во дре- му... дре.



му-чих бы-ло (ой да), было во ле-сах,

2. Было во ле . сах

(э . ой), Бра - ла

Ма - ша, что ли, Ма - ша, ой, (гы).ри . бы, я...

Ой, гри . бы, я...

ой, гри . бы, я . го . ды во ле - су бра . ла .

Нотация Е. Гиппиуса неопубликованной и неотгравированной фонограммы Е. Лиевой

ПОДЛЕ РЕЧКИ НА БЕРЕЖКУ...

Записана в 1901 году в селе
Липня Бор б. Кирилловского
уезда Новгородской губ. от
Лаврентия Дмитриевича

Медленно $\text{♩} = 66$

1. Под . ле реч . ки на бе . . режку,
Тут си . де - ли кра . са . ви . цы
Позд . но ве . че . ром од . ни,
2. Ах, позд . но ве . че . ром од . ня;
Ах, го . во . ри . . ла мне од . на
Всё при . ят . ны . е слова.

The musical score is written on six staves of a single melodic line. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Медленно' (Ad libitum) with a metronome marking of 66 quarter notes per minute. The melody is simple and folk-like, with a mix of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes, with syllables aligned to the corresponding notes. There are two versions of the first line of lyrics. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Нотация Е. Линевой, опубликованная в ее сборнике (вып. II, №12). Оригинал звукозаписи не сохранился. Ритмическая (тактовая) редакция Е. Гиппиуса.

АХ, НЕ ОДНА-ТО ВО ПОЛЕ ДОРОЖЕНЬКА..

Записана в 1901 г. в б. Черевковском уезде Новгородской губ. от Ивана Фабришного и двух братьев Глуховых

Не очень медленно $\text{♩} = 68$

Один

Все

Ах, не од . на то, не од . на,

(ах!)

Во по . ле до . ро.. (ах!)

во по . ле до . ро . . . жень-ка.

В по . ле про . ле . га . (э) (эх!)

(э) - (эх!)

в по . ле про . ле . га . (эх!)

в по . ле про . ле . га . ла . (эх!)

Нотация Е. Лиевой, опубликованная в ее сборнике (вып II, № 5). Ритмическая (тактовая) редакция Е. Гиппиуса. Песня изложена редактором в иных ключах, чем у Лиевой (двух теноровых-вместо скрипичного и басового), так как она исполнялась тремя тенорами. Оригинальный звукозаписи этой песни не сохранился. В фонограммархиве АН СССР имеется лишь звукозапись этой песни от профессиональных певцов, разучивших ее по нотации Лиевой.

ОЙ, ГОРЕ ТІЙ ЧАЙЦІ

Записана в с. Жовнино б. Зо.
лотоношок уезда Полтавской
губ.

Медленно $\text{♩} : 60$

The musical score consists of three systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The first system starts with a 2/4 time signature and a tempo marking of 'Медленно' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The second system changes to a 7/4 time signature. The third system changes to a 5/4 time signature. The lyrics are written below the vocal line, with vertical dashed lines indicating the alignment of notes and rests. A dynamic marking 'p' is present in the first system. A glissando symbol (a wavy line) is placed above the final note of the second system's vocal line.

1. Ой, го. ре тій чай. ці, Ой, го. ре не. бо. зі,

Що ви ве. ла ді. ток, (да)

При би. тій до. ро. зі, Що ви ве. ла ді. тов (да)

^{*)} Знак обозначает своеобразное glissando, которое часто встречается в народных песнях. Голос с верхней ноты ре скользит на ли вниз, и как бы намечает предел тетрахорда. Во 2-м куплете нотами изображено подобное glissando, но, собственно, нот промежуточных не бывает ясно слышно.

(Примечание Е. Диневой)

При би . тій до . ро . зі . Чу . ма . ки ї . ха . ли ,

Ча . еч . ку спу . жа . ли , Вони ча . еч . ку спу . жа . ли ,

Ча . ї . нят за . бра . ли , Вони ча . еч . ку спу . жа . ли ,

ча . ї . нят за . бра . ли .

Нотация Е. Лиевой. Ритмическая (тактовая) редакция К. Гиппиуса.

Редактор Т. Соколова
Техн. редактор Е. Уварова
Корректор А. Ржечковская
Художник А. Радищев

✱

Подписано к печати 11/VIII 1952 г.
Ш 02444 Формат бум. 72×110/32=
Бум. л. 2,91. Печ. л. 7,87+вклейка
Уч.-изд. л. 7,15. Тираж 7 500 экз.
№ 22259 Заказ 1706.

Типо-литография Музгиза. Москва,
Щипок, 18.