

ТИМОФЕЕВА МАРГАРИТА НИКОЛАЕВНА

rina Slav@yandex.ru

Преподаватель Новгородского областного колледжа искусств имени С. В. Рахманинова

173014 Великий Новгород
ул. Б. Московская, 7

MARGARITA N. TIMOFEEVA

rina Slav@yandex.ru

Teacher of Novgorod Regional Sergey Rachmaninov College of Arts

70 Bolshaya Moskovskaya Street
Velikij Novgorod
173014 RUSSIA

АННОТАЦИЯ

Об «инструментовке» в скоморошских сказках из сборника Г. М. Науменко

Тексты из сборника Г. Науменко, в которых фигурируют скоморохи, рассказывающие от первого лица о самих себе, изучаются в статье как особого рода «авторские» документы, дающие представление о скоморошестве с позиции «изнутри» — один из надежных критериев распознавания скоморошья в фольклоре. Второй критерий связан с жанром сказки с напевами, в генезисе которого — тройной синкретизм (сказовая речь / песенное исполнительство / инструментальный наигрыш под песню, под пляс). В свете теории влияния инструментальной со-игры на песенную и сказовую мелодику автор пытается выявить в словесных текстах и мелодике сказок с напевами элементы инструментального мышления. Дробность синтаксиса, преодоление кантиленности, преобладание моторной равномерно-акцентной ритмики с ритмоформулами пляса указывают на влияние аккомпанирующего инструментария; примеры мелодий импровизационного характера свидетельствуют о влиянии виртуозных форм игры дублирующих инструментов. Обнаруженные в сказках с напевами инструментовка стиха, словесная изобразительность, кинетизм, звукоподражание (голосам природы, тембрам инструментов), слоговая имитация инструментального звукоизвлечения, примеры реализации текстовой программы в мелодике песен являются демонстрацией «инструментующего» типа мышления. К его особым формам относится также образная инструментовка текста («говорящая» струна, музицирование как мышление — «гусли — мысли мои»).

Ключевые слова: скоморошья сказки с напевами, инструментовка стиха, сюжетно-стилистический комплекс, тройной синкретизм, инструментующий тип мышления

ABSTRACT

On the “Instrumentation” in *Skomorokhs’* Fairy-Tales from the Collection of G. Naumenko

This paper deals with the art of *skomorokhs* — professional Russian folk musicians and actors. The texts from the collection of G. Naumenko, in which *skomorokhs* speak about themselves from the first person, are considered as a special kind of documents which can give an idea of *skomorokhs’* world “from within”. This type of narrative is the first reliable criterion by which one can recognize *skomorokhs’* folklore. The second criterion is associated with the genre of fairy-tale with songs, in the genesis of which there is a triple syncretism: narrative, singing, and instrumental playing which accompanied songs or dances. In the light of the theory of influence of instrumental playing on narrative and song melody the author tries to reveal some elements of instrumental thinking in verbal texts and song melodies of the spoken fairy-tales. The discreteness of syntax, overcoming of melodiousness, predominance of motoric even-accentual dance rhythm denote the influence of accompanying instruments. Examples of melodies having the character of improvisation indicate the influence of virtuoso forms of instrumental playing. The instrumentation of verse, verbal picturesqueness, kinetic art, onomatopoeia (of nature voices and instrumental timbres), syllabic imitation of instrumental sounds, examples of implementation of fairy-tale plots in song melodies — all these features demonstrate the specific type of thinking which the author of the paper calls “instrumentation-thinking”. “Figurative instrumentation” of the text (“speaking string”, “psaltery is my thought”) also belongs to its characteristic features.

Keywords: *skomorokhs’* fairy-tales with tunes, instrumentation of the verse, complex of plot and style, triple syncretism, instrumentation mindset

Маргарита Тимофеева

ОБ «ИНСТРУМЕНТОВКЕ» В СКОМОРОШЬИХ СКАЗКАХ ИЗ СБОРНИКА Г. М. НАУМЕНКО

Среди значительного числа песенных и сказочных сюжетов, в которых скоморохи играют на музыкальных инструментах, особый интерес представляют те, в которых повествование ведется от лица скоморохов, рассказывающих о себе и себе подобных. Это специфическое сюжетное обстоятельство (скоморох о скоморохах по-скоморошья) отражает реальную ситуацию авторского творчества — сочинения и исполнения сказок и песен самими скоморохами¹. Это значит, что подобный текст может рассматриваться не только в качестве художественного произведения, но и как своего рода «авторский» документ, дающий представление о творчестве скоморохов с позиции «изнутри». В контексте актуальной для скомороховедения проблемы поиска «надежных критериев скоморошеского»² в фольклоре такая тематика песен, на наш взгляд, может служить *художественным свидетельством* принадлежности этих песен репертуару скоморохов³. Насколько редки такие тексты в сравнении с теми, в которых скоморохи лишь упоминаются вскользь, настолько ценной находкой для скомороховеда оказался сборник Г. М. Науменко «Русские народные сказки, скороговорки и загадки с напевами». Здесь в целом ряде сказок (№№ 1–16) запечатлены образы скоморохов, картинки их быта и музицирования с упоминанием жанров их словесно-музыкального творчества. Такой информативный комплекс

¹ Гипотеза о существенной этапной роли скоморохов в формировании сказочного жанра, об их участии в сложении сюжетов и выработке сказочной поэтики была высказана В. Ф. Миллером, Н. Л. Бродским, С. В. Савченко и поддержана многими исследователями фольклора (М. К. Азадовским, Д. М. Молдавским, Э. В. Померанцевой). Подтверждает эту гипотезу тот факт, что фольклор мест, отмеченных поздним пребыванием скоморохов (Дон, Орловщина, Смоленщина, Поволжье, Новгородский север, Урал), отличается богатством сказочных сюжетов и традиций сказывания. Здесь в небольшом числе сказок сохранились сюжеты о скоморохах, образы скоморохов и само слово «скоморох». В других местностях и слово, и понятие давно исчезли.

² Выражение принадлежит З. И. Власовой [2, 81]: она сформулировала задачу «выработки надежных критериев» опознания скоморошских фольклорных произведений.

³ Аналогичное суждение в отношении жанра скоморошин есть у М. Н. Сперанско-го: это «песни, которые с наибольшей степенью вероятности можно считать результатом прямого авторства скоморохов» [10].

интригует возможностью исследования текстов и напевов на предмет содержания в них признаков скоморошьяго инструментализма.

Записи сказок сделаны собирателем в период с 1961 по 1975 годы на территории Велижского района и в прилегающих к нему Руднянском и Демидовском районах Смоленской области. Они дают собирателю основание полагать, что во второй половине XVII века, после антискоморошеского царского указа⁴, на эти земли (в верхнем течении Западной Двины на стыке Витебской, Псковской и Тверской областей) могли прийти скоморохи, бежавшие из центральных районов Руси⁵. Интересно, что разгон скоморохов нашел отражение в одном из шестнадцати скоморошьях сюжетов этого сборника.

Велижские земли оказались доступными и привлекательными для бегущих из центральных земель скоморохов в силу целого ряда исторических обстоятельств, обусловивших особенности развития этого региона⁶. Коренное население многое усвоило от скоморохов, судя по жанровому разнообразию песенных образцов, в которых сохранилась скоморошья тематика. В записях предположительно запечатлен профессиональный характер сказочничества — хотя бы потому, что 167 номеров сборника записаны всего лишь от четверых памятливых певцов⁷. Нельзя не согласиться с мнением собирателя, что в группе сказок (бытовых, игровых, небылиц) «наиболее сильно ощущаются отголоски скоморошья поэзии и запечатлены образы скоморохов» [9, 5]. Действительно, ощущение скоморошьяго авторства этих музыкальных сказок приходит при первом же знакомстве с текстом. Сюжеты описывают ситуации из жизни, быта, ремесла скоморошества и словно

⁴ Указы царя Алексея Михайловича от 1648 года о запрещении старинных обрядов и скоморошества послужили началом преследования скоморохов и их изгнания из центральных земель государства.

⁵ По данным смоленского словаря, скоморох в смоленских сказках и преданиях — «свадебный музыкант», «чародей и оборотень» [4, 836].

⁶ На лесных и болотистых землях племени кривичей сложилось Полоцкое, а позднее Витебское княжество. Немногочисленные города располагались по берегам Западной Двины, которая связывала их с водным путем «из варяг в греки» и через Прибалтику с Европой. Население этой земли — большей частью охотники и рыболовы. Как и новгородцы, они не стали жертвами монгольского нашествия, но сохранили в памяти рассказы беженцев. В начале XIV века власть литовских князей ограничила влияние православной церкви, агрессивно настроенной против скоморошества, лишь в 1503 году территория была присоединена к России, основан город Велиж. Но в XVII веке земля перешла к Речи Посполитой и вернулась в состав России лишь в 1772 году [9, 3].

⁷ Собиратель считает особой удачей встречу с М. И. Сергеевым, потомственным сказочником: «Сергеев — неграмотный большой невзрачный старичок, служивший в прошлом полесовщиком, обладал превосходной памятью и был искусным сказочником, сказывавшим с пением и декламацией неподновленным свежим народным языком. Сергеев воспринял большинство своего репертуара от деда, слывшего в округе сказочником и исполнителем песен. В сказках (№№ 1–7, 15) ощущаются отголоски скоморошья поэзии и запечатлены образы скоморохов» [9, 4].

концентрируют в себе смеховые, бытовые, номадические⁸ мотивы, рассеянные по другим фольклорным текстам⁹. Образцы повествовательного, описательного, игрового характера в большинстве своем имеют наборно-цепочную композицию¹⁰, характерную для путевых импровизаций (называние эпизодов по принципу «что вижу — о том пою») или смеховых диалогов, с обрамлениями типа присказок: преамбул (необычный портрет или зарисовка) или формул обращения к публике. В конце текста в той же манере обычно обыгрывается мотив вознаграждения (*Дали мне полтора киселя, а в роте ничего нема*). Тексты ритмизованы и рифмованы, насыщены пословичными оборотами (*Славны хозяи не речами, а солодкими пирогами*), народными определениями, присловьями, каламбурными и оксюморонными приемами словотворчества. Манера речи публичная, балагурная, смеховая, местами ироничная. Язык диалектный, витиеватый, отмечен приемами игры слогами, словами, рифмами; используются специфические выразительные средства, например сочетание литоты и гиперболы (*Дали хлеба две крошки с амбарные джки*). Все это свидетельствует о профессиональном владении словом и особой игровой манере его подачи.

Включение песен в текст сказки — не столь уж обычное явление для этого жанра, говорящее о синкретизме слуха, мышления, артикуляции автора-исполнителя. Синкретизм такого рода (сказывание и припевание) наиболее характерен для детского фольклорного исполнительства. Однако неоднозначные по смыслу, социально емкие тексты сказок № 1–16, отсылающие к эпизодам истории скоморошества, не имеют отношения ни к творчеству детей, ни к творчеству взрослых для детей. Тематика, вычурный игровой стиль, речь от первого (часто коллективного) лица, упоминание атрибутов ремесла скоморохов, в том числе музыкальных инструментов, свидетельствуют о синкретизме именно скоморошьего творчества.

Отметим вслед за собирателем, что включение песни в ритмизованный и рифмованный текст происходит естественно и обусловлено содержанием. Ввод песни часто предваряется формульным пословичным оборотом, готовящим смену артикуляции. В некоторых сюжетах песни пародируют обрядовые жанры — свадебные, святочные игровые, волочебные, плясовые,

⁸ Номадические — мотивы, связанные с описанием путешествий, быта и творчества «походных» скоморохов, которые предстают носителями особого мировоззрения путешественника. Для обозначения этих свойств мы пользуемся терминологией теории ризомы и корня Ж. Делёза и Ф. Гваттари, объясняющей характерные свойства культуры номадов в сравнении с культурой оседлой. Тип кочевого мышления с его процедурностью, особым значением факта путешествия и мифологического образа пути мы именуем номадическим. Тип оседлого мышления — корневым [3].

⁹ В примечании к сборнику автор указывает на сюжетные мотивы, которые имеют аналоги в смоленском фольклоре, а также мотивы, известные ему по сборникам других регионов.

¹⁰ О бессюжетных произведениях, основанных на цепочной связи как «способе художественного развития произведения во временном аспекте», писала Л. М. Ивлева [6, 122].

похоронный причет, что говорит о владении автора традиционным песенным материалом и приемами его обыгрывания. Жанрово-стилистическое естество этих образцов позволяет утвердиться в мысли о цельности формы и рассматривать ее как оригинальный синтетический жанр в репертуаре исполнителей данной местности¹¹.

Гипотеза о скоморошьем происхождении этого жанра предполагает дополнение двучленного комплекса (сказка/песня) как минимум до трехчленного (сказка/песня/наигрыш)¹². Мелодика песен такого жанрового комплекса способна сохранять рудименты инструментализма, особенно в условиях ансамблевого взаимодействия (возможно, именно с теми инструментами, что упоминаются в самих текстах).

Не имея в сборнике образцов местных *наигрышей*, мы выполняем поиск музыкально-инструментальной составляющей, допуская возможные (традиционные) ансамблевые формы соединения голоса с инструментами — игру под песню (часто с приплясом): вариантное дублирование одновременно с голосом или вместо голоса в качестве отыгрыша (на основании традиции вокально-инструментального тождества); бурдонящий¹³ или аккордово-гармонический фон; свободный отыгрыш. Таким образом, объектом *инструментоведческого* исследования оказываются тексты сказок, тексты и мелодика песен.

Инструментально ориентированный анализ словесных текстов показал, что слово в отобранных образцах несет сложную функциональную нагрузку: сюжетно-смысловую (вербально-информационную), ритмоорганизующую (артикуляционную, жанровую), фоническую (интонационную, тембровую), семантическую (атрибутирующую, игровую).

Вербальный ракурс прочтения текстов позволяет обнаружить информацию по истории скоморошества — о быте и ремесле скоморохов, об инструментах, об отношениях с публикой:

Ой, каж среди торгу, дать, на базаре
 Били-колотили в барабаны
 Царев указ читали,
 Ажно скоморохов потешали (№3).

¹¹ Автор отмечает параллели с песенными образцами из известных сборников данного региона.

¹² См. гипотезу И. И. Земцовского о полигенезисе музыки, понимаемом, в частности, как «существование в разных геосоциоэтнических условиях различных последовательностей и связей сложения музыки вокальной и инструментальной (причем их дифференциация могла вначале функционально не осознаваться): в одних случаях победило раньше голосовое решение, в других — инструментальное, в третьих — различного рода смешанное (имею в виду типологию «двух-, трех-, четырех- и более членного» синкретизма: голос — танец — инструмент, инструмент — танец, голос — инструмент, голос — танец — инструмент — маска и др.)» [5, 126].

¹³ Гудящий на выдержанном звуке или созвучии, обычно квинтовом, реже квинтово-октавовом или октавно-квинтовом (термин — аналог оркестровой *педали*). Звучание таких инструментов, как волынка, гудок, являет собой бурдонное многоголосие.

Особенно богаты такой информацией повествования от лица скоморохов или героев, общающихся со скоморохами, которые рассказывают о себе и себе подобных (*Спринялися мы йти со мужичками-скоморочниками. Мы веселы, хороши, всем-то разлюбь; №2*).

Ряд диалектных и общенациональных выражений обнаруживают терминологический смысл, читаются как специфическое определение, жанровое название, атрибут ремесла скоморохов. Например, в песне №1 глагол определяет балагурную манеру речи, а существительное является обозначением жанра:

Ктой не знает, дай не ведает,
Растабаривают у нас небьли.

В значении термина звучит наименование села Скоморейниково в №2, где скоморохи названы потешными мужичками и перегудами (*За нею перегуды возгуделися во дуды*) и фигурируют названия инструментов: дуда, гусли, колокольцы. В №3 это насыщенный терминологией диалог «смеховой пары»¹⁴, переходящий в рассказ о последних временах официального существования скоморохов, с упоминанием царского указа, разгона скоморохов и осознанием себя исполнителями исторической миссии по сохранению наследия! Место действия — ярмарка, туда отправляются Лука и Ерёма (*не пировать-столовать, а речи баять, выступать*). Жанр их выступления назван сказкой (причем Лука должен сказку начать, а Ерёма — придумать добрый конец); в ней упоминаются *удальцы стародревних годинушек*, от которых остались лишь сказочки, а когда-то была *слава про оных, чтой звонили-тко во все велики звонь*¹⁵. Причем из текста следует, что эти звонь — гусельные!

Не про те ли ты, Лука, баешь *гусли заведены,*
 Яй по все-тко Руси играли *развесель?*
 — Ох, Ерёма, *потешали*, горя-то не знали,
 А ведь были, чтой и правдушкой *звенчали.*

Далее упоминаются калики-перехожие как преемники скоморохов:

И ходила по Руси славушка про оных,
 Чтой нам пели *гусли* калик-перехожих
 — а от них распотеху приняли на себя герои текста:

Ах, возьми-ка, Ерёма, распотеху
 У меня на всюю веку.
 Заверни-ка эту распотехну
 Коню в сиву гриву.

¹⁴ О двойниках смехового мира Древней Руси см. [1; 7].

¹⁵ Этот словесный оборот перекликается с выражением «звонечи в прадедную славу» [11, 967].

Песня №4 добавляет к списку инструментов *скрипицы веселье*. Среди гуляющих на ярмонке упомянут *босячок-дударёк*. В №5 пришлый скоморох

Честен народ загукает,
Бывальщину-стародавщину бает

— в ней говорится о *весельниках-гудошниках — распотешниках-скоморошниках*, которые обучили ходока Федора-сиротинушку на гудочке *играти да веселейко живати*.

В преамбуле к песне №6 речь об «антиматериале» смехового мира — *лубошных палатах*, а *скоморохи удалые* здесь получают «кромешно-смеховую»¹⁶ характеристику: *головушки хромые*. Они *во гусельки гуселькают, во бубенцы бубенькают*, а также *кричат-зычат, раззабавничают*.

В №7 упомянуты *дударя дудазвонные*. В финальной присказке из №13 рассказчик сетует: *недоиграна игра, недопета песенка*. Текст №16 дополняет ряд скоморошских имен (*Ермилка Скоморыжников*), названий скоморошских поселений (село *Веселено*) и жанров (*дразнилки*).

Еще одна важнейшая функция вербального ряда — жанрово-стилистическая. Рифмованный и ритмизованный текст сказок соответствует поэтике смеховых жанров и обнаруживает лексические формулы скоморошьей речи, особенно в обрамляющих шуточных присказках (*Ехал я волоком на лошадке восковой, плеточкой гороховой помахивал, уздечкой репяной потрахивал*; №2), а также в приветственных обращениях к публике:

Ой-еси, вы, Лука с Петром,
Знайите-познайте, что почём (№1)

— и в концовках с мотивами одаривания:

Дали мне полтора киселя,
А в роте ничего нема.

В текстах, произносимых от имени скоморохов, используются необычные «изнаночные» формулы описания ситуаций:

Тесто квашню месило;
опара свинью пролила;
Мужики калачами жали,
а серпы на меже лежали

— которые характерны для смеховых жанров (небылиц, перегудок, скоморошин). Зачастую в тексты сказок вводятся пословицы (*Избы новые, что чаши полные; Славны хозяи не речами, а сладкими пирогами*) или выражения, говорящие об оригинальном мировосприятии скоморохов:

Всей-то эдак дай не так, не по-нашему,
Чудеса едят дивные с кашею (№1).

¹⁶ Скоморох-кромешник — еще один персонаж смехового мира.

Особые лексические обороты используются при создании смеховых характеристик: ироничных автопортретов с упоминанием скomorошьей одежды и деталей внешности (*Шаловая голова, веселая борода. Шапки ломаные, лапти резанные, <...> перевертышком колпак; №2*). В нескольких текстах использованы образы и лексические характеристики «изнаночного» и «кромешного» мира», смех которых нацелен на самого рассказчика:

Жил-то я богато
В хоромцах лубатых.
Двор у меня кольцом-двойцом:
Три жердины конец с концом
Избу глазом не окинешь:
Светом белым обгорожена,
Небом синим покрыта (№1).

Среди сюжетных мотивов об инструментальной игре отметим мотив изготовления инструментов (*выпрутали-тко пруточки, размаделькали гудочки*). Важно, что изготовление инструментов происходит в походных условиях, мимоходом и стремительно, ведь обычно для народных песен характерны подробные описания трудовых процессов (в хороводных, плясовых). Здесь описание метафорично: инструмент рождается легко, словно играючи: («из пруточка — по гудочку»), как некий трюк или чудо (подобно гудочку Вавилы)¹⁷. Встречаются и весьма редкие мотивы обучения игре:

Ты вот эдак да вот так,
Глядь-поглядь, начни играть!

– и присоединения героя к скomorохам:

Спринялись мы йти со мужичками, скomorочниками.
Своя-то воля — теперь наша доля (№2).

Показательно также наличие номадических мотивов хождения «куда глаза глядят, куда ноги несут». К такому виду путешествий в текстах имеют отношение скomorохи и герои, встретившиеся с ними в дороге, обучившиеся «веселому промыслу» и отправляющиеся с ними в путешествие, меняя свое отношение к жизни. К мотивам номадического ряда относим также описания сбора и отправления в дорогу, приключения в пути (*Проезжались по святой Руси: от двора до двора, от деревни до села; №2*). Вписался в номадический ряд и образ калик-перехожих, преемников скomorохов, а также

¹⁷ В былине «Вавила и скomorохи» по воле скomorохов кнут и вожжи Вавилы превращаются в гудок и струны:

У того ведь чада у Вавилы
А было в руках-то понукальце,
А и стало тут ведь погудальце;
Ещё были в руках да тут ведь вожжи,
Ещё стали шелковые струнки.

уникальный мотив передачи скоморошьих традиций: *рассеивание по Руси распотехи, завернутой в гриву коня*¹⁸ (№3).

Изложение и группировка текста, его рифмование позволяют обнаружить в зафиксированной речи влияние плясовой акцентной моторики:

Расшугался народ,
Вкруг повсесть навстает,
Перевертнем чешет,
Всесть ногами пежит.
Так-сяк, пересяк, перевертышком колпак (№4)

— а также опознать ритмику жестов и движений музицирующего инструменталиста (*В дуду дуй, поспевай; Ты вот эдак и вот так, глядь-поглядь — начни играть*).

Впечатляет обилие фонических эффектов в словесном тексте: цепочки слогов используются для воссоздания различных звуковых явлений: имитируются вздохи (*ой-ё-ох-та-йёх*), птичий щебет (*трик-чик-чи-ри-ри*), голоса инструментов — гудение, звон, барабанный бой, бряцание (*Эх и лёлинай, тай-ёх, лёли-лёли*), создаются яркие звукообразы:

Ить гудочки ревут,
Карагоды поют.
Звонвесёлы колокольца бреньбенькали

— и целые звуковые сцены:

Насустречу едут трой сани <...>
со потешными мужичками-скоморочками,
ой-е-ох, гудят, трещат, погромыхивают.
Ан звон-звонвёсёлы колокольца помешались,
гуслизвонные звоны разлетались.
Били-колотили барабаны,
Трюкали-стриюкали, играли.

В подобных эпизодах фонические эффекты располагают слух к инструментальному слышанию, отодвигая вербальное значение на второй план.

Отметим игровую функцию слова — использование ассонанса, аллитерации (№2: строки 1–2, 5–6, 7–10), парно-вариантных словосочетаний (*глядь-поглядь; звон-звонвесёлы; во гусельки гуселькают*¹⁹; *дудары дудозвонные и др.*), «жонглирование» рифмами (*Кутил-мутил, пирры катил; Так-сяк, пересяк; Тут разбойко боком-скоком*); такие приемы становятся средствами «инструментовки» текста. Сюда же отнесем комбинирование, подмену, переименование устойчивых выражений (*Пресвятая вас бери. Ах ты, дедов сын, едрёнинский мужик. С лаптем по воду ходила*). К приемам игрового словотворчества отнесем и своеобразное кураженьё

¹⁸ Этот образ перекликается с упомянутой выше былиной о Вавиле.

¹⁹ Сочетание существительного и производного от него глагола — древний языковой прием, говорящий не только об этимологической связи однокоренных слов, но и о традиционно-игровой манерности речи.

над словом (*бывалкало; балбакают; расшугался; вокруг повсесть навстает; вседь ногами пежит; в карусельниках на весельниках; отворыкивай-ка воротины*). Особое значение приобретают слова-термины с приставкой «пере», которые своим «происхождением» как бы иллюстрируют основной прием скоморошьего творчества: прием переиначивания, переигрывания (*Перевертнем чешет; Так-сяк, пересяк, перевертышком колпак*)²⁰.

Как влияют игровые приемы на звучание и смысл текста, можно видеть на примере песни № 14, где вербальный смысл рассказа о черемшихах размыт и сведен к некой звукоформуле, превращающей песню в «заумное» заклинание:

Засади́ха черемши́ха
 Рассади́ха буйна-ли́ха
 При́толочки выво́лочки
 Будет сучки во́лочки
 Ба́бки-хря́пки яго́дки
 Де́ду во сре́ду поля́почки.

В песнях-контаминациях эпизоды, стилизующие различные жанры — похоронный плач (№ 12), святочную дразнилку (№ 16), жнивную песню (№ 10), церковное песнопение (№ 9) и др., не являются пародиями, а также должны быть отнесены к приемам игрового ряда.

В завершение обзора стилистических особенностей текстов, которые мы маркируем как скоморошьи, приведем строки песни, в которых сформулирован и озвучен принцип игрового словотворчества скоморохов:

Скажут так, скажут сяк,
 Скажут иначе, вот так (№ 6).

* * *

Прежде чем приступить к анализу сложных, многогранных отношений вокального и инструментального на примере песенных мелодий из сборника Науменко, кратко резюмируем представления об инструментальных свойствах, вокальной мелодики, сложившиеся в современном отечественном музыкознании (см., в частности, работы И. И. Земцовского [5] и И. В. Мациевского [8]).

Инструментализм вокальной музыки и особенно традиционной песни обусловлен генетическим синкретизмом музыкального языка и часто проявляется в сочетании с разного рода движениями тела: от простейших жестов и хлопков до пляса и танца. Причем встречаются жанровые ситуации, когда можно говорить о пении в функции инструментального аккомпанемента (частушки «под язык»). В подобных условиях и голос,

²⁰ Скоморошье значение таких терминов известно из былин-скоморошин и песен о скоморохах.

и сопровождающие его ритмичные звуки сознательно включены в процесс синтеза и представляют единую форму метроритмической организации, артикуляции, звуковой партитуры, указывающую на инструментализм как способ мышления. Акцентность, моторность, виртуозность вокальной мелодии также могут быть стимулированы кинетикой инструментальной игры, подражанием жестам инструменталиста.

Специфически инструментальным в песенной мелодике является то, что неестественно, неудобно, трудно для исполнения человеческим голосом: выход за границы диапазона, преодоление пределов дыхания, от чего зависят продолжительность фразы, сила, наполненность, отчетливость звучания, чистота интонации, широта и скорость регистровых и динамических переключений, свобода, легкость, игривость движения звуков. Резкие изменения всех мелодических показателей естественны лишь для музыкальных инструментов, а значит, осознаются как специфически инструментальные свойства мелодики. Инструментальную природу могут обнаруживать отдельные компоненты мелодики: интонации (фанфарные, сигнальные), лады (образованные под воздействием строя конкретного инструмента), звукоряд и фактура (соответствующие приемам звукоизвлечения на инструменте), ритмика (пляса, танца, шествия, игрового жеста), структура и форма (отсутствие или нарушение строфичности, сюитные, рондальные, вариационные черты и другие признаки инструментальных композиций), и даже тембр голоса может быть ориентирован на инструмент²¹.

В качестве «вспомогательного пособия» для обнаружения инструментальных черт в мелодике песен создадим перечень таких черт.

Мелодии с текстом:

а) сохраняющие инструментальную логику мелодического движения: угловатый (скачкообразный) или орнаментальный рельеф, разброс звуков в большом диапазоне, большое число скачков, мелизмы, пассажи, орнаментальные заполнения интонационных ходов, свободная или организованная игра тонами с ослабленной интонационной их сопряженностью (переключки, чередование звуковых комбинаций, секвенцирование);

б) имеющие инструментальную (обертоновую) интонационно-акустическую основу: с характерной интерваликой обертонового ряда; с ходами по звукам аккордов, чередованием тонов в соответствии с функционально-гармонической логикой (S-T-D-T); содержащие участки интонационной недифференцированности звуков: скольжение, имитации вдоха, стопа, хрипа, свиста, жужжания и прочие звукоподражания живой и неживой природе; секвентно-позиционные передвижения мелодических оборотов;

в) с равномерно-безакцентной ритмикой моторной природы, с равномерно-акцентной ритмикой как признаком танцевальных жанров, ударной артикуляции пляса, а также с акцентной ритмикой, обнаруживающей

²¹ Показательно в этом смысле селение Е. Гиппиуса: «При расшифровке совершенно исчезает изумительная имитация голосом кларнетного тембра народного пастушьего инструмента — жалеики» [8, 103].

кинетическую периодичность движения рук играющего (при бряцании, арпеджиато, тремоло и других приемах игры).

г) имеющие инструментальный характер синтаксиса: преодолевающие вокальную кантиленность (отсутствие распевов), с фразировкой по типу «бесконечной мелодии»; квадратные, рефренные, дробные по своей структуре.

Мелодии, включающие инструментальные эффекты (интонационные, ритмические, тембровые) без связи со словом: сигналы, кличи, зовы, гуканье, насвистывание, приемы звукоизвлечения типа йодля, слоговые цепочки, имитирующие игру на инструменте.

Все песенные образцы представлены в сборнике в виде одноголосных мелодий. Информация о характере, манере исполнения скудна и обозначена собирателем односложно («живо», «четко», «печально», «задорно» и т. п.). 24 напева из 16 сказок можно классифицировать по типу мелодии следующим образом.

1. Повествовательно-сказовые, напоминающие напевы былин северной традиции. Их отличает речевая природа интонирования, медленный (умеренный) темп, минимум внутрислоговых распевов, небольшой диапазон, преобладание нисходящего движения, ладовая устойчивость, завершающее кадансирование. Здесь господствует равномерно-безакцентная ритмика с признаками речевой или инструментальной моторики, с приемами торможения (укрупнением длительностей) в конце построения (№ 1; № 15: 1-й и 2-й напевы). Но при общих чертах каждая из мелодий этой группы отличается своеобразием, которое обнаруживает признаки синкретизма с включением инструментального компонента. В песне из № 1 (автопортрет скомороха) это соотношение статики и моторики, которые ощущаются и в интонационно-ритмической повторности фраз, и в структуре всего напева. Здесь складывается мелострофа из двух предложений квадратной структуры (a b c b). Двуетидный синкретизм слышится в сочетании гудящего квинтового устоя (инструментальность) и тетракордовой ладовой основы (сказ). Квадратная структура напева, периодичность, элементы моторики, игра акцентами на фоне былинно-повествовательной стилистики текста высвечивают «шарманочный» инструментальный компонент.

1

Широко (♩ = 62)

Всё-то эдак, дай не так, не по-наше-му, чуде-са едят дивные с каше-ю.

кто не зна-ет дай не ве-да-е рас-та-ба-ри-ва-ют у нас не-бы-ли.

Ой е-си вы, Лу-ка с Пет-ром. знай-те-то, знай - те, что по-чём.

Текст вступительной песни-присказки о пожаре из № 15 по стилю и содержанию соответствует не былице. Напев одностроичный, моторно-речевой природы, поскольку построен на повторе одного интонационного оборота с терцовой основой минорной окраски; он напоминает северную старину, в частности, скоморошину «О птицах» известную по сборнику А. К. Лядова²². Вторая песня (жалоба крестьян) из № 15 — образец инструментально-плачезого синкретизма. Прихотливый импровизационный ритм мелодии, заполненный звукоряд в объеме малой сексты, опадающий рельеф фраз (эффект выдоха) говорят о чертах инструментального (возможно, свирельного) наигрыша. В то же время в ней присутствуют и черты причета (крестьяне «горько-ти разгусторивают»).

2. Мелодии плясового характера встречаются чаще, поскольку соответствуют веселым ситуациям сюжетов. По форме это обычно мелострофа или одностроичный варьируемый напев парной структуры с равномерно-акцентной ритмикой и инструментально-речевой (возгласной) природой интонирования (№ 2; 2-й напев из № 4; 2-й напев из № 5; № 6; № 7; № 10; 3-й напев из № 15).

Особенностью песни из сказки № 2 (портрет весело отплясывающего скомороха) является то, что начальная хореическая интонация чистой кварты, несущая энергию активного возгласа, одновременно обладает эффектом эха, который усилен разбросанностью тонов квартового трихорда. Набор звуков внутри первой фразы очерчивает каскад трех нисходящих кварт в объеме малой септимы (аналог квартовой настройки струн щипковых инструментов). Вторая фраза, более песенная по природе, затормаживает начальный эховый импульс и неожиданно переводит в субдоминантовую сферу с кадансом на тоне *es*. Чередование этих двух фраз создает эффект игрового противодействия (перетягивания). Форшлагги и скачки в мелодии, образующие несуразные с точки зрения вокала интонации, функциональная логика (Т-S), равномерно-акцентная ритмика, прием ритмического дробления долей выявляют инструментально-плясовой синкретизм этой мелодии.

2

Задорно (♩ = 104)

Ша - ло - ва - я го - ло - ва, ве - - се - ла - я бо - ро - да.
 Си - - да - ет на ду - бу, йгра - - ет во ду - ду.
 Да - - ли кра - сен щлык, в ка - ра - год к нам шмыг.
 Лап - тя - ми бьёт, при - ко - ла - чи - ва - ет, по - ска - киш - ком ска - чи - ва - ет.
 Так - сяк - пе - ре - сяк, пе - ре - вёр - тыш - ком кол - пак.

²² Лядов А. К. Песни русского народа. М., 1959. № 70.

Напев второй песни из №4 (картинка ярмарочного гулянья) являет двигательльно-инструментальную природу ритма, который заложен в словесном тексте и четко реализован в мелодии без распевов. Форма — варьированная песенная строфа парно-периодической структуры с ясно очерченной фразировкой. Инструментально-двигательное начало проявляется в плясовом характере напева: в сочетании периодичности, равномерной акцентности и ритмической вариантности на основе одной ритмоформулы. Мелодия комбинируется из трех элементов: сцепления двух трихордов в кварте (прямого и обратного вида) и заполняющего поступенного хода. Она удобна и для дублирования (на скрипке), и для бряцающего сопровождения (на гусях) — эти инструменты упомянуты в тексте.

3

Оживленно (♩ = 92)

Рас-шу-гал - ся на-род, вокруг пов-сесь на-вста-ёт. Пе-ре-вёрт-нем че-шет,
 Се-ря-чок - му-жи-чок, бо - ся - чок - ду - да-рёк, ба-бы мо - ло - ду - хи,
 всесь но-га-ми пе - - жит. Ре - бя-та ма-ло-ле-ты, всё и ста - ры-е де-ды.
 всё и ста-ры - е ста-ру-хи,

Напев второй песни из №5, рассказывающей о встрече Федора с «походными»²³ скomoroxами, которые «размаделькали гудочки», представляет собой варьированную мелострофу куплетного типа (а а а' г r) с усеченным припевом (2+2+2) + (1+1). Интонационная природа мелодии — синкретическая вокально-инструментально-плясовая с явным преобладанием инструментального начала (судя по обилию скачков, движению по звукам трезвучий). В развитии угловатой мелодии ощутима логика функционального мышления (T-S-T-D-T). Ритмика простая, равномерно-акцентная, повторная, с устойчивым элементом дробления первой доли и с переходом в трепаковый ритм в припеве. Мелодия легко может дублироваться (на фоне тонического бурдона *f*) на скрипке или гудке, который упомянут в тексте: «Дали йму скomorочки гудочки, каж на ёном заиграти. Ён идет дай поет».

4

Весело (♩ = 78)

И - шли - про - шли ско-мо-ро - чки, вы - пру - та - ли - тко пру-то - чки.
 раз-ма-дель-ка-ли гу - до чки. Ить, гу-до-чки ре-вуг, ка-ра-го-ды по-ют.

²³ Слово упоминается в документах «Стоглава», в скomorоховедении употребляется как термин для классификации скomorохов (походные — оседлые).

Напев песенки скоморошей ватаги из №6, которые *во гусельцы гуселькают, во бубенцы бубенькают*, однострочный, из двух фраз вопросно-ответного соотношения. Мелодия инструментальной природы интонирования: угловатая, с разбросом звуков по квартам и квинтам в первой фразе и с секвентным (позиционным) обыгрыванием нисходящего терцового хода — во второй. Тип напева — моторный, на основе плясовой ямбической ритмоформулы, варьируемой путем дробления долей. Мелодия проста, игрива (за счет скачков и переменности устоев), удобна для дублирования и сопровождения — в частности, на гуслях, упоминаемых в тексте.

5



Форма напева в песне скоморохов, идущих к Арине на вечерину в №7, — песенная строфа из двух предложений квадратной структуры: $a' b' b'$, переходящая при повторах в однострочный напев b' . Интонационно напев строится на секундовом сцеплении двух чистых кварт (восходящей и нисходящей) в объеме квинты. В результате возникает эффект ладово-интонационной игры (манипуляции) квартами, которая дополняется раскачиванием терцовых ходов. Пульсирующая ритмика плясового наигрыша с последующим дроблением долей, угловатость мелодической линии, движение по звукам главных трезвучий, позиционная повторность интонаций вновь обнаруживают инструментально-плясовую природу напева.

Песня батрака №10 своей первой фразой, обращенной к хозяину, напоминает приветственно-славительные формулы, которыми начинались обращения к хозяевам в обходных обрядах. Напев однострочный (однофразный «примитив»: a'). Звукоряд — в объеме квинты мажорной окраски с нижним устоем f . В основе ритма — плясовая (трепаковая) ритмоформула. Инструментально-шаговый синкретизм в данном случае чувствуется в мерности повторного движения. Здесь нет распевов и явной вокальной сопряженности тонов, преобладают терцовые и квартовые ходы при небольшом общем диапазоне (чистая квинта, при повторе — большая секста). Тип напева — моторный формульный, «шарманочный» с метрикой шага (герой *идет-поет*).

Напев песни Федота «Чижичек пошел удоль по улице» из №13, витиеватый интонационно и ритмически $(5+6 \text{ сл}) = 7$ четвертей $(3+4)$; $(5+7 \text{ сл}) = 7$ четвертей $(3+4)$. Мелодия с тритоновыми ходами, мелизмами и квартово-секундовой переменностью устоев — весьма напоминает скрипичный наигрыш. Он звучит несуразно с точки зрения вокального интонирования, возможно, выражая состояние героев «навеселе», пустившихся в пляс: «Тут разбойко боком-скоком Федот подскочил, / со Ариной во танце во кругах заходил». Инструментальная природа напева очевидна.

Мелодика подвижной и живой по характеру третьей песни (про умелого Емелю) из № 15 также обнаруживает признаки инструментального мышления: терцово-квартовое сцепление тонов нисходящего тетра хорда в квинте в сочетании с четкой метричностью и ритмическим торможением в конце фразы образуют простейший однострочный напев-формулу плясовой природы.

3. Группа мелодий с преобладающими чертами инструментального наигрыша. Различия в инструментальной природе каждой из них зависят от ориентации на разные виды инструментов. К мелодиям этой группы относим первый пример из № 5, вторую песню из № 11 и песню из № 14.

В первой песне из № 5 (герой обучается игре на гудке) инструментальное начало сказывается в резком переключении ритма с ровных фигур на пунктирные, с крупных длительностей на мелкие при общем быстром темпе, а также — в кадансах обертонового типа с опорой на квинту и октаву (один из вариантов настройки струн гудка). Ритмика запева более импровизационна, прихотлива, а в припеве — выравнена и повторна.

6

Бойко (♩ = 84)

Ой ты, Фё-дор-си-ро - ти - нуш-ка, раз-гу - ляй-ся - ка, де-ти - нуш-ка.

5 Ты вот - э - дак, да вот так, глядь - по - глядь, нач - ни и - грать!

Герои второй песни из № 11 — мужик и волк, которые тащат в гору навоз и думают, что это «золотишка воз». Напев однострочный, основанный на повторе одной мелофразы на основе трех звеньев одного мотива, интонационно напоминающего зовы трудовых припевок или трубные сигналы. Звукоряд — трихорд в кварте с опеванием верхнего устоя *h*. Природа интонирования инструментально-речевая (зов, клич, сигнал), обусловлена сценической ситуацией: персонажи «прут да ревут».

Напев песни про черемшиху из № 14 отмечен обилием инструментальных черт: мелизмы, скачки, свободно-импровизационная ритмика, ладовая игра — поочередная смена и раскачка двух устоев (*h-cis*) — привносят в напев черты магического заклинания (по сюжету это заклинание на рост черемшихи).

4. Образцы мелодизированной бытовой речи с характерной ритмической неравномерностью и речевой акцентностью. Здесь преобладают смеховые диалоги двойников. В мелодиях этой группы инструментальное начало практически не обнаруживается (№ 3; первый пример из № 4).

5. Еще один тип простейших мелодий-припевов представляют две святочные дразнилки из № 16, которые по сюжету дети Скоморыжниковы «спозаговаривали припеваючи в игровых малядах у амбаров». Обе дразнилки обращены к Чушке (свинка — жертвенное животное). Инструментальное начало улавливается в повторности начального раскачивающегося мотива, «смакующего» терцовые интонации, и в секвентном чередовании нескольких мелодических оборотов, в основе которых — варианты одной ритмоформулы. Отметим также во второй дразнилке «взвизгивающий» оборот на словах *Хрюп-хрюпни чемчицурь* как прием звукоподражания.

6. В особую группу напевов контаминационного типа объединяем те мелодии, составные части которых резко отличаются друг от друга либо интонационной природой, либо ритмической организацией, что в первую очередь отражается на их форме (№ 8, № 9, № 11, № 12).

Форма напева веселой песни бедняка из № 8 — составная нестрофическая репризного вида *a b b b b a*; середина функционирует как повторный однофразовый напев. Звукоряд обрамляющей фразы (*a*) в объеме малой септими отмечен ладовой переменностью (*E-cis*). Мотив, образующий средний раздел со звукорядом в объеме чистой квинты, восстанавливает устой *E*. Смена устоев на протяжении напева напоминает прием ладовой игры. Природа метроритма в обоих построениях сходна: в основе общая плясовая «трепаковая»²⁴ ритмоформула. Интонационная сторона мелодии обнаруживает элементы как инструментальной, так и вокальной природы. Но преобладание трезвучной основы, жонглирование тонами с переакцентировкой, ладово несуразные окончания фразы «*a*» и нарочитое притоптывание вокруг одного звука во фразе «*b*» — всё вместе перевешивает «чашу весов» в пользу инструментальных черт.

Текст запева из № 9 (*Езус Христос воскрес*) соответствует волочевым песням, а припев — скоморошьей плясовой (*Гуляй, веселая голова / Гуляй, широкая борода*). Налицо комизм соединения двух образно полярных текстов. Этот эффект закреплен и в напеве. Мелодия «волочевной» имитирует церковную речитацию с единой пульсирующей ритмоформулой. Мелодия припева с мелким и прихотливым плясовым ритмом явно инструментальной природы оживляет движение, нисходящая терцовая секвенция имитирует прыжки с ноги на ногу (*гульня-пир на всё село покати*л). Жанровый контраст отражает комическую ситуацию сюжета: заимствование героем чужой песни.

Песню с обращением к пчелам из № 11 исполняет ворона, которая, подобно скомороху, *на дубу играет во дуду*. Напев песни составной: запевная часть имитирует воронье карканье (выписанный нотами возглас с глissандированием). Припевная часть — однострочный напев, основанный на

²⁴ Трепак (от «трепать ногами» — согреваться). Исполняется в быстром темпе, двухдольном размере. Основные движения — дробные шаги, притоптывания и присядка с выбрасыванием ног. Ритм трепака: ♩ ♪ ♪ ♪ ♪

вариантном повторе одного мелооборота (а а'). Варианты отличаются лишь одним ходом на секунду вверх или вниз. Их чередование — игра тонами.

Текст сказки № 12 также обнаруживает жанровую контаминацию: он начинается как бытовая сказка (описанием бедняцкой жизни героя-кромешника), далее модулирует в жанр небылицы (*церковь из пирогов складена*), затем имитирует похоронное причитание и перетекает в жанр игровой сказки-байки о животных, близкой по тематике и языку некоторым скоморошинам. Напев «Плача мухи по комару», по свидетельству Науменко, является цитатой плача, но мелодия второй строки противоречит этой стилистике (активная интонация восходящей кварты, звукоряд в объеме большой сексты, ладовая переменность *G-e*), обнаруживая песенные черты. Инструментальная природа проявляется в фигурах, имитирующих подергивание (мордент) и скольжение (глицсандо) голоса, функционирующего как инструмент. Сюжетной «игре в плач» соответствуют и слоговые цепочки — тирады невербального значения (*e-xe-xe, y-xu-xu*).

Анализируя и классифицируя мелодии песен, мы обнаружили массу растворенных в них рудиментов инструментального языка, признаки инструментального мышления, проявившегося в интонационно-ладовой сфере, в метроритмической и структурной организации напевов. Характер синтаксиса некоторых напевов (прерывистость, дробность) демонстрирует преодоление кантиленности; преобладание моторной равномерно-акцентной ритмики с ритмоформулами пляса указывает на влияние аккомпанирующего инструментализма; примеры мелодий импровизационного характера свидетельствуют о влиянии виртуозных форм игры дублирующих инструментов. Анализ напевов убеждает в том, что разная степень выраженности инструментального компонента в напевах зависит от разносоставности синкретического целого и связана с тематикой текста, указывающей на жанровое его содержание.

Обнаруженные в сказках приемы инструментовки стиха (ассонанс, анафора, аллитерация), словесного кинетизма (двигательной артикуляции), звукоподражания голосам природы и тембрам инструментов, а также примеры отражения текстовой программы в мелодике песен являются, на наш взгляд, демонстрацией «инструментующего» типа мышления, реализованного здесь и в словесных текстах, и в песенной мелодике. Нами предпринята попытка объяснить смысл этих приемов в контексте сюжета и их природу — в контексте представлений об инструментализме скоморошьей культуры.

Предупреждая сомнения в том, что всё инструментальное есть скоморошье, сделаем следующий шаг: проакцентируем те инструментальные приемы, которые соотносятся со скоморошьим музицированием в других фольклорных жанрах. Таковыми нам представляются:

— создание инструментального «подтекста», комментирующего звукообразы и портреты скоморохов, со знаками переосмысления,

переиначивания, пародирования, осмеяния, соответствующими скоморошским жанрам перегудки, дразнилки, небылицы, скоморошины;

— программные звукоимитации инструментальных наигрышей и тембров инструментов — «отраженный инструментализм»;

— кинетические слоگو-ритмо-звуковые приемы изображения инструментальных жестов;

— игра тематическими элементами: приемы комбинирования, варьирования, нанизывания, раскрашивания, «жонглирования» (слогами, тонами, ладовыми устоями, акцентами и др.);

— приемы имитации звуков живой и неживой природы с целью игры-развлечения.

Песенные сказки (№№ 1–16) из сборника Науменко, запечатлевшие в текстах ситуации из скоморошьяго быта и образы скоморохов, их терминологию, лексику скоморошьяго «ясака», приемы словесно-музыкальной игры, а в напевах — элементы вокально-инструментального синкретизма и особый «инструментующий» тип мышления, — это те редкие образцы фольклора, по которым можно сформировать наиболее достоверное представление о творчестве скоморохов последнего этапа их истории на примере одного жанра — сказки с напевами.

Использованная литература

1. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
2. *Власова З. И.* К вопросу о выработке критериев для выявления в фольклоре скomorошских традиций // Скоморохи: проблемы и перспективы изучения. (К 140-летию со дня выхода первой работы о скomorохах). Сборник статей и рефератов международного симпозиума (22–26 ноября 1994 г., С.-Петербург). СПб.: Российский институт истории искусств, 1994. С. 71–83.
3. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Трактат о номадологии // Новый круг: Международный литературно-философский журнал. №2 (1992). С. 183–187.
4. *Добровольский В. Н.* Смоленский областной словарь. Смоленск: Типография П. А. Силина, 1914. 1022 с.
5. *Земцовский И. И.* Музыкальный инструмент и музыкальное мышление // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / Под ред. Е. В. Гиппиуса: в 2 ч. Ч. I. М.: Советский композитор, 1987. С. 125–131.
6. *Ивлева Л. Н.* Скоморошины: Общие проблемы изучения // Славянский фольклор / Отв. ред. Б. Н. Путилов, В. К. Соколова. М.: Наука, 1972. С. 110–124.
7. *Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н.* Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с.
8. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
9. *Науменко Г. М.* Русские народные сказки, скороговорки и загадки с напевами. М.: Советский композитор, 1977. 104 с.
10. *Сперанский М. Н.* Славянские апокрифические евангелия // Труды VIII археологического съезда в Москве. 1890 / Под ред. графини П. С. Уваровой и М. Н. Сперанского: в 3 т. Т. II. М.: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1895. С. 38–172.
11. *Срезневский И. И.* Материалы для словаря русского языка по письменным памятникам / Издание Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук: в 3 т. Т. I. СПб., 1893. IX, 1420 стб., 49 с.