



**МУЗЫКА ПРИРОДЫ:
ЗВУКОПОДРАЖАНИЕ
В ОБРЯДЕ И ИСКУССТВЕ**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ГОЛОС В КУЛЬТУРЕ

МУЗЫКА ПРИРОДЫ:

ЗВУКОПОДРАЖАНИЕ В ОБРЯДЕ И ИСКУССТВЕ

Выпуск 4

Санкт-Петербург
2013

УДК 781.7+930.272+398.1

ББК 63.5+85.31

Редакторы-составители:

И. А. Чудинова, кандидат искусствоведения,

А. А. Тимошенко, кандидат искусствоведения

Рецензенты:

Н. Ю. Альмеева, кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник

М. А. Сень, научный сотрудник

Голос в культуре: Музыка природы: Звукоподражание в обряде и искусстве: сб. статей. Вып. 4 / ред.-сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко – СПб.: Российск. ин-т истории искусств, 2013. 140 с.

ISBN 978-5-86845-180-5

Сборник посвящен проблемам духовного, материального и природного наследия, знаний, понятий, представлений, обычаев, которые выражают и поддерживают гармоничность отношений человека с культурной средой, природой и Вселенной. В центре внимания – ощущение ритма и музыкальной упорядоченности мира как одно из корневых основ традиционной культуры и звукоподражание как важнейшее первоначало музыкального искусства. Статьи содержат собранные авторами уникальные материалы по нивхской, амурской, карельской, палестинской, белорусской традиционным культурам, православной монашеской культуре, сербской традиции колокольного звона, анализ труднодоступных литературных памятников Древней Греции.

delicious telecom
oyster

Редактор *Е. П. Щеглова*

Верстка: *И. А. Громова*

Подписано в печать 29.03.2013. Формат 60x90 1/16

Бумага Svetocopy. Объем 8, 75 п. л. Тираж 300 экз.

Гарнитура Times

ISBN 978-5-86845-180-5

© Российский институт истории искусств, 2013

© Коллектив авторов, 2013

Слово первого читателя

Проект сектора инструментоведения «Голос в культуре» продолжает радовать и удивлять нетривиальными аспектами рассмотрения звуковых миров, создаваемых природными объектами, производимых не только в мире людей, но и в неизведанных мирах. Новый выпуск серии научных исследований, сформированный по итогам недавно прошедшей конференции, с уточняющим подзаголовком «Музыка природы. Звукоподражание в обряде и искусстве», заинтересует читателей интересной информацией, лежащей порой за гранью традиционного музыковедческого сознания, но расширяющего восприятие.

Является ли звук, производимый птицей или новорожденным ребенком, информативным и, соответственно, является ли он объектом культуры? Что такое музыкальная архаика, порожденная людьми в процессе освоения ими жизненного пространства и взаимодействия с неизвестными нам духовными мирами, которые для этих людей реальны? Как звуки, заполняющие город и отдельные его части, «читаются» в качестве звукового текста?

Проект продолжает ставить и решать сложнейшие вопросы на вновь поступающем материале. Внутри сборника образуются переключки между материалами очень разными, протягиваются нити аналогий, обнаруживающие архетипические универсалии культуры.

В открывающей сборник статье **Ирины Чудиновой** «“Уподобился неясности пустынной...”: Мимесис и звукотворчество в монашеской культуре» освещается многозначное понятие синкретичного греческого православного термина мимесис, глубоко связанного со звукотворчеством. Слово мимесис, изначально связанное с культовым танцем, обозначает язык священного действия – представление и выражение, танец и жест, слово, мелодия и ритм в их одновременности. В искусстве, оторванном от обряда, полнота мимесиса не может осуществиться. В православной монашеской традиции, в системе ее многообразных практик, неразрывно связанных с совершением церковных Таинств и Богослужением, понятие «искусство» во многом сохранило свое древнейшее значение. В античном сакральном мимесисе не было разделения танца и зрелища, исполняющего танцора и исполняемого танца, танцующих, поющих и слушающих. Автор раскрывает, как принцип сопричастности, это характерное свойство миметического действия, сохранился в православной церковной культуре.

Текст статьи **Татьяны Калужниковой** «Звукоподражание в спонтанном пении детей: семантический и прагматический аспекты» представляет уникальный аспект музыкологических исследований – **ономатопеи** в практике детского интонирования. Самые ранние ономатопеи представляют собой бимодальные знаковые комплексы – «звукожесты», каждый из которых включает указательный жест и фонацию, либо полимодальные, состоящие из жеста, мимики и звука. Анализируя материал, записанный в процессе общения с детьми и сопровождающий детские игры, а именно – звукопроизводство детей, начиная с вокализаций-глоссолалий младенцев в контакте со взрослыми и без него, их звукоподражания окружающему миру, звуковыражение их эмоциональных состояний, автор показывает, что они несут информацию человеческого контакта в мелодизированной форме. В статье приведены очаровательные подтверждения этому в виде уникальных нотировок. Автор сопоставляет эти результаты с материалами, известными науке из устных раннестадияльных культур (сохранившихся, как известно, в частности в Сибири), и находит их родство. Отмеченное родство проявляется в интонационном содержании звукоподражаний у детей и в устных этнических культурах, о чем свидетельствует, в частности, наличие в них имитаций голосов животных, птиц и сверхъестественных существ. Это – убедительные аналогии в процессах звукового освоения жизненного пространства в культуре детства и в культурах, которые представляют детство человечества, где жизненное пространство сакрализовано и окультурено человеческим голосом.

Статья палестинского автора **Одеха Ришмави** в соавторстве с **Алисой Тимошенко** «Звуковые краски Палестины» продолжает традицию изучения и описания музыкального ландшафта городов, уже существующую в музыковедении, и становится для читателя культурологическим окном в Вифлеемский регион Ближнего Востока.

Азаны, которые несутся с минаретов мечетей, колокольные звоны более 30 христианских храмов, которые функционируют в Вифлеемском регионе (греко-православных, греко- и римско-католических, францисканских, коптских, армяно-грегорианских, лютеранских, сирийских), а также ритмически и интонационно стабильные выкрики торговцев и даже организованные бытовые звуки становятся предметом такого описания.

Одни из авторов этих этноорганологических заметок – **Одех Ришмави** – выходец из описываемой им звуковой среды, именно поэтому заметки отличаются антропологичностью описаний. Ришмави оценивает как музыкальные тексты не только звучание музыкальных инструментов и

звуки, несущиеся из храмов, но и звучание бытовых предметов, которые, как утверждает автор, формируют «традиционное палестинское музыкальное, в частности, инструментальное сознание в процессе труда». Например, такова зарисовка коллективного перемалывания кофе у бедуинов, когда каждый стремится задать свой ритм ударов о стенки своего сосуда для перемалывания кофе (по классификации Хорнбостеля-Закса – ударяемый идиофон – 111.24), и в результате получается ритмо-тембровая партитура, длящаяся около часа. В статье есть целый ряд описаний жизненных эпизодов, интересных с точки зрения звучащего текста.

Этномузыкологи, изучая музыку устной традиции, уже давно начали обращаться к этнографическому и историческому контексту музыкальных явлений в желании постичь сущность традиционного пения, которое изначально несет в себе тотальный синкретизм культурного мышления и культурной деятельности и в основе своей сакрально обусловлено. Такие попытки в науке не всегда успешны, так как задача увязать явление музыки устной традиции, особенно архаическое, с историческим контекстом – задача очень сложная. Прекрасным образцом такого контекстуального обоснования одного из видов традиционного пения является статья **Светланы Николаевой** «Звуковая символика карельских йойг: К проблеме генезиса архаических форм пения», посвященная поиску исторических корней карельских йойг и подтверждающая сакральность понятия «игра» в традиционной культуре. Карельские йойги – специфическое пение карелов, сопровождающее пограничные моменты жизни человека (а именно – парня, мужчины): его предбрачный возраст, момент ухода в армию или в дальнюю дорогу. И поются они в пограничных зонах жизненного пространства деревни (на краю леса, поля, на озере – т. е. на грани миров). Наконец, исходя из того, что они и поются очень специфическим звуком, похожим на голос лебедя, автор проводит параллели с архаическим интонированием народов Сибири, привлекает данные археологии – информацию о петроглифах, анализирует культ птиц у ряда народов и блистательно обосновывает культурную функцию карельской йойги – как обращение к предкам с просьбой оберегать.

Статья **Александра Ромодина** «О соотношении человеческого и природного начал в традиционном звукотворчестве» пронизана ощущением неразделимости природы, традиции и внутреннего мира человека, производящего – или, пользуясь терминологией автора, – звукотворящего напевы раннефольклорных жанров. Автором вдохновенно анализируется (цитирую) «внушительный круг взаимодействий [человека и приро-

ды – Н. А.], подразумевающий сакральные, мифологические, обрядовые, психологические, социальные, художественные планы, всеобъемлющий синкретизм традиционной культуры». Звуковые формы, соотносящиеся с мифологическим сознанием, встроенность в природу – в сезоны, в природные локусы – самих фольклорных жанров, голосовое освоение сакрального пространства – свидетельствуют о до-вербальном контакте человека и природы **средствами интонирования**. «Открытость и закрытость ситуаций – пишет автор, – исполнительские свойства побуждения и отстранения, типы исполнительских состояний – все эти факторы и смыслы в различной степени предопределяются природой».

Попытке осмыслить жестко-пластическое, предметно-визуальное и интонационно-акустическое начала как стройную систему у амурских народов (а это нанайцы, ульчи, нивхи, негидальцы, удэ, орочи, эвенки и эвены), звуковые культуры которых проявляют региональное стилевое единство, посвящена статья **Яны Крыжановской** «О звуковом коде традиционной амурской культуры». Анализируя важнейшие для их традиционной культуры синкретические зрелищные представления, промысловые вокальные и инструментальные звукоподражания голосам лесных животных и птиц, голосам морских животных, а также шаманские камлания, автор называет звуковые имитации **акустической маской**, сакральный знак перевоплощения шаманов в птицу, иногда – животное, через которых и происходило общение с иными силами. При помощи такой акустической маски обычный человек (не шаман) прячется – если его слышат животные, на которых он охотится. Выясняется, что промысловые звукоимитации в интонационно-акустическом выражении образуют палеосонорную звуковую систему и служат основой для образования ряда традиционных музыкальных жанров у народов Приамурья. Роль принципа имитации для традиционной амуро-сахалинской культуры настолько значительна, что считается: музыка нивхов, например, судя по традиционной терминологии, возникла из подражания пению птиц и крикам животных. А в языке нанайцев человеческий голос, тон в музыке и пение птиц обозначаются одним словом – *дзилган*.

Наталья Мамчева в своей статье «Звукоподражания в культуре нивхов» рассматривает – в том числе и при помощи нотировок – звуковые имитации голосов животных в форме декламационного интонирования вербальных звукоподражательных формул, находящихся на грани между речью и пением. (Читателю будет интересно узнать, что в имитациях голосов зверей преобладает ритмическая организация звуков, а в имитациях

птичьих криков часто, помимо ритма, отчетливо различима звуковысотная линия, включающая движение на разные интервалы). В результате автором констатируется следующая эволюция в традиционной музыке народов Приамурья: голосовые имитации переходят в формирование ритмических групп вербальных формул, затем кристаллизуются типические формулы речевых интонаций, которые переходят в мелодические интонации. Наконец, звукоподражания включаются в более развитые в мелодическом отношении песни и наигрыши на музыкальных инструментах, выполняющих художественную функцию.

Автор статьи «Способы воплощения птичьего пения в музыке второй половины XX века» **Марина Сырбу** стремится обозначить и по возможности систематизировать сложившиеся к настоящему времени средства воплощения пения птиц в текстах музыкальных сочинений начиная с XVIII века с акцентом на музыку XX века. С этой целью рассмотрены различная техника воплощения птичьего пения в композиторской музыке. При всем разнообразии примеров изображения пения птиц в музыке (в виде инструментальных имитаций и включения в оркестровое звучание магнитофонных записей птичьих голосов) вырисовываются два основных принципа – цитирование и подражание.

В мир колокольных звонов балканского края вводит читателя статья «Диахронический подход к изучению социальных и политических факторов, влиявших на традицию церковных колоколов в Сербии». Ее автор **Гордана Благоевич** утверждает, что традиция церковного колокольного звона в сербской культуре на протяжении всей своей истории имела защитную функцию. Колокола присутствовали в дохристианских календарных обрядах, а именно – маленькие бубенцы использовались для изгнания нечистой силы. С приходом христианства колокол стал символом христианства, знаменуя собой важные этапы жизненного пути человека: рождение, свадьбу, погребение. По этой причине они были своеобразной мишенью для иноверцев (тут упоминается римско-католическая церковь) или атеистических режимов. Автор выводит мысль, что поскольку колокола в Сербии долго молчали и не функционировали как обереги, то на долю сербов выпало много горя.

Испанский автор **Франсиско Молина-Морено** в своей статье «Крылатые мифические певцы космической музыки» исследует, насколько крылатые существа, живущие на пространствах античного мифа, связаны с музыкой. Все мифические носители космической музыки являются крылатыми существами, и все они (нимфы, сирены, мойры, птицы, пче-

лы) связаны с небесными сферами и космической музыкой. (Кстати, здесь же вновь находим образ лебедя как посредника между мирами и источник божественных звуков, который фигурировал в статье об архаических культурах Сибири.) Поскольку в античности метафорические крылья присваивались разным звуковым явлениям (отсюда же произрастает хорошо известное выражение Гомера «крылатые слова»), это укрепляет автора статьи в мнении, что «крылья были символом музыкальной способности мифических носителей космической музыки. И, конечно, крылья напоминают нам небо, где рождается космическая музыка», пишет он.

Таким образом, материалы сборника предлагают нам представить границы МУЗЫКИ (и *еще-не-музыки*) как загадочной материи, еще раз задуматься о происхождении ее как явления человеческой культуры, о **закрождении** музыки устной традиции, исследуют музыкальное пограничье природы и культуры, человечества и космоса. Сборник вносит свой оригинальный вклад в антропологическое изучение мира звучаний и свою неповторимую ноту в мир музыкологических исследований.

Наиля Альмеева

Ирина Чудинова (Санкт-Петербург)

**«Уподобихся неясити пустынной...»:
Мимесис и звукотворчество в монашеской культуре**

«Уподобихся неясити пустынной, бдех и бых яко птица особящаяся на zde...», – поется в прокимне службы памяти преподобных святых (Пс. 101:7-8). Сравнение праведника и птицы, голос которой может быть услышан в пустынном месте, древнейший образ литургической поэзии, скрывает в себе глубочайшую память одного из важнейших первоначал искусства – внутреннюю связь звукотворчества и мимесиса. В нашей статье мы рассмотрим эту зависимость в отношении ее значимости для православной монашеской культуры.

Дар человека к звукотворчеству по-разному раскрывается в различных этнокультурных и исторических ситуациях, но всегда связан с потребностью услышать, понять и запомнить. В традиции православного монашества характерный образ слушания и памяти обусловил своеобразие опыта звукотворчества и связан с особым смыслом, придаваемым понятию «искусство». С древнейших времен «искусством из искусств» в аскетической письменности называют само монашеское житие. Особое понимание «искусства» и «искусности» – монашеская традиция придает ему важнейшее значение – имеет древнейшие корни и во многом вбирает в себя изначальный смысл греческого слова «μίμησις». В искусстве, оторванном от обряда, полнота мимесиса не может осуществиться. В православной монашеской традиции, в системе ее многообразных практик, неразрывно связанных с совершением церковных Таинств и Богослужением, понятие «искусство» во многом сохранило свое древнейшее значение.

Говоря о монахах, архимандрит Эмилианос (Вафидис) сравнивает их с танцорами: «Монахи, танцоры Христа, поднимают на свои плечи жизнь и радость» (Αἱ μοναχαί, χορεύτρια Χριστοῦ, σηκώνουν εἰς τοὺς ὤμους αὐτῶν τὴν ζωὴν καὶ τὴν χαράν)¹. Этот образ возникает не случайно, но связан понятием «μίμησις», важнейшим понятием античности, унаследованным византийской культурой и раскрыва-

¹ Арх. Αμιλιανού. Κατηχήσεις καὶ Λόγοι. Τ. 1. Εκδόσεις Ορμύλια, 1998. Σ. 158.

ющим одну из стержневых основ искусства монашеской жизни, или «трезвения», «искусства из искусств», как называли его в древней аскетической письменности.

Слово «μίμησις» изначально имело широкий круг значений и в древнейшие времена было связано с культом, точнее с культовым танцем и составляло неделимое целое с древним «μουσική», «τέχνη»². Это был язык священного действия – представление и выражение, танец и жест, слово, мелодия и ритм в их одновременности. Ни одно из русских слов, обычно употребляемых для перевода античного понятия «μίμησις», – «подражать», «имитировать», «представлять», «выражать», «дублировать», «воспроизводить» и т. д., не может достаточно полно передать его смысл. Одним из первых обратившийся к проблеме этого античного понятия немецкий ученый К. О. Мюллер («Руководство по археологии искусства», 1830) выявляет глубинную связь мимесиса с искусством и формулирует изначальное значение слова «искусство», как «представление, mimesis, то есть деятельность, посредством которой внутреннее становится внешним»³.

Вопросу мимесиса как основополагающей категории греческой мысли и глубинного, базисного принципа искусства и всех художественных языков посвящена работа В. Вейдле, в которой он проясняет историю утраты смысла этого понятия в современной светской культуре и рассматривает возможность воссоздания его полноты. Он пишет: «Категория „мимесис“ граничит с умонепостижимым, но все же не настолько темна, и с ее помощью можно пролить свет на возникновение произведения искусства, на скрытые мотивы художественного творчества лучше, чем с помощью любой другой, сохранив и признав в нем человеческое, до-специальное и не-профессиональное; в особенности, когда это творчество не признается «художественным», еще более художественным от этого становясь»⁴. В. Вейдле считает: «Если бы мы могли вернуть слову „музыка“ его греческий смысл, то можно было бы говорить о

² Μοῦσα, μουσική – ἄσμα, εὐλωτία, εὐφράδεια, πειθῶ (Σταματάκης 637).

³ Цит. по: Вейдле В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. М., 2002. С. 333.

⁴ Вейдле В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. Указ. изд. С. 331–350. Здесь же приведены основные исследования, связанные с проблематикой понятия.

рождении музыки из духа мимесиса так же как о рождении мимесиса из духа музыки».

Это утверждение с полным основанием можно отнести к музыкальной традиции православного монашества, которая на протяжении многих веков продолжала развиваться в неразрывной связи с совершением церковных Таинств и обрядом, ограждаемая древними установлениями церковного Типикона. В стержневых понятиях христианской аскетики – «смирение» и «послушание», в понимании монашеского искусства как «уподобления», а творчества как созидательной активности «по образу и подобию», была сохранена внутренняя связь с античным пониманием мимесиса, обретшем новую полноту в условиях христианского мирочувствия.

Важно отметить то, что «мимесис» – это всегда деятельность, действие, процесс, изменяющий, порождающий и преобразующий. Греческое слово «μιμίσειν» означало «уподобить себя другому голосом и жестом», «подражать голосам и жестам», «воспринять образ иного», осязаемым, телесным образом представить образ сверхчувственного.

В древнегреческом языке противоположностью слова «уподобление», «μιμίσειν» было понятие «σημαίνειν», близкое по значению русскому слову «означать», «знаменовать». Это различие отразилось в именовании звукового орудия, идиофона, единственного типа музыкального инструмента, который был принят в православном обряде, – σήμαντρον. В древнегреческом языке это был термин, обозначающий звучание, извлекаемое из материального предмета, звуковой сигнал, призывающий к совершению какого-либо действия⁵. Только человек, обладая разумом, душой и телом, способен к мимесису, действию, внутренне преобразующему его личность. Идиофон, звучащая материя, не подражает, но «знаменует», поскольку не претерпевает в звучании внутреннего изменения, не имеет собственного «голоса», способного к уподоблению.

Подобное противопоставление мы встречаем в Псалтири: *«Идоли язык серебро и золото. Дела рук человеческих. Уста имут и не возглаголют, очи имут и не узрят, уши имут и не услышат,*

⁵ См. например: «Атакта. Τομος τεταρτος, μερος πρωτον, αλφαβητων δευτερον α-π.» (Εν Παρισιοις, 1832), где так раскрывается значение этого слова: «Σημάδη συμφωνημένον σημεῖον χρήσιμον να μάς μνηήση τὸν καιρὸν τινὸς πράξεως».

ноздри имут и не обоняют, руже имут и не осяжут, нозе имут и не пойдут, не возгласят гортанем своим» (Пс. 113, 12–1). Оно же отмечено и в писании Нового Завета: Апостол Павел о «кимвал звенящий». «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий» (1 Кор., 13, 1).

Это важное различие было отражено в византийской церковной музыке: *мимесис* (как процесс глубочайшего внутреннего изменения духовного и телесного начала человека) связан с понятием *φωνή* (голос), а «знаменованье», запечатление ритма этого процесса в инструментальном звучании, являющем как бы «прорись», эхо такого ритмического движения – с понятием *ἦχος* (шум, звучание). Телесное движение (речь, пение, возглас) и обнаружение смысла совершаемого действия в звучании вещества, «знаменующего» его ритм и порядок, в церковном искусстве составляют единую жестуальную систему.

Греческая категория «мимесис», являясь древнейшей первоосновой искусства, которая коренится в еще допонятийном мышлении, в глубинах общечеловеческого, этического и художественного, была воспринята христианством, получив здесь новую, евангельскую перспективу. Христос говорит: *«Азъ есмь путь и истина и животъ: никтоже приидеть ко Отцу, токмо мною: аще Мя бысте знали, и Отца моего знали бысте оубо»* (Иоанн, 14, 6). Монашеское «смирение» и «послушание» – это знание Христа, обретаемое в уподоблении, поэтому в церковнославянской традиции монахи названы «преподобными». Прообраз монашества – Преображение Господне, о котором сообщено в Евангелии (Мф. 17:1–6; Мк. 9(1–8); Лк. 9: 28–36). В этом евангельском событии символически запечатлена также и суть церковного искусства, и не случайно то, что при благословении иконописца читают тропарь праздника Преображения.

Ап. Иоанн Богослов говорит об уподоблении Христу в жизненном поведении: *«Кто говорит, что пребывает в Нем, тот должен поступать так, как Он поступал»* (1 Иоан. 2, 6, 4, 17). В Св. Писании говорится как о «подражании» Христу, так и о «последовании». *«Кто Мне служит, Мне да последует, и где Я, там и слуга Мой будет»* (Иоанн, 12, 26); *«Ко всем сказал: если кто хочет идти за Мною, отвергнись себе и возьми крест свой, и следуй за*

Мной» (Лука, 9, 23); «Христос пострадал за нас, оставив нам пример, дабы мы шли по следам Его» (1 Петр. 3, 21). Ап. Павел пишет: «Итак подражайте Богу, как чада возлюбленные» (Еф. 4, 32–5, 1). «Будьте подражателями мне, как я Христу» (Кор. 11, 1). Григорий Нисский говорит об апостоле Павле, что он «*посредством самого точного подражания (Христу) изменил вид своей души по Первообразу*». Исследователи отмечают особую взаимозависимость этих двух центральных понятий православной этики: «идея «подражания» является как бы подчиненною по отношению к идее «последования» Христу, от нее получающей свой истинный смысл, правильное освещение и нормальное осуществление. В частности идея «последования» Христу прямее указывает на аскетический момент нравственного уподобления Христу, выдвигая, прежде всего элемент активности, подвига, борьбы»⁶. Парадигма «последование-подражание» определяет канонический характер всех сфер творческой деятельности в монашеской культуре. Однако особенное значение она имеет в литургическом искусстве, где в нераздельности слова, жеста и звучания, в их взаимосвязанности с множеством священных предметов и всей иератической структурой храмового пространства, в его динамичной целостности возможно достижение наибольшей полноты мимесиса – звукотворчества, как аскетического усилия.

В изначальное значение слова «μίμησις» входило и древнегреческое понятие «μέθεξις», «participation», «причастность». Платон утверждает, что следование некоему образцу внутренне изменяет человека. Любой миметический акт тяготеет к участию в *mimethesomenon*, что может быть определено как продолжение жизни учителя в ученике, образца – в его воспроизведении. Для пифагорейцев человек, созерцающий космос и упорядоченность мироздания, усваивает строй небесной гармонии путем мимесиса. Эта форма мимесиса у Платона была названа *μέθοδος* и связана с его учением об идеях или причастности⁷.

В православной аскетике сохранили свое значение все три неразрывно связанных в древнегреческой мысли категории: *mimethesomenon*, *μέθοδος* и *μέθεξις*.

⁶ Зарин С. М. Аскетизм по православно-христианскому учению. Киев, 2006. С. 69.

⁷ См.: Лосев А. История античной эстетики. В 8 т. М., 1975. Т. 4.

sis – methexis – methodos⁸, которые в совокупности отражали смысл слова «мимесис». Называя монашеское «трезвение» «μέθοδος πνευματική» и говоря о нем как «искусстве из искусств», св. Исихий (7 в.) исходит из самых глубин античного мироощущения. Он имеет в виду всю полноту опыта аскетической практики, посредством которой духовное и телесное, внутренне и внешнее в человеке обретает целостность и он обретает «преподобие», в нем проясняется образ Божий.

Тропари и кондаки богослужений дней памяти преподобных святых сжато передают суть совершенного ими подвига и как словесная икона, являют образ их жития. В древнейших из таких текстов неизменно повторяются два стержневых понятия: «подражание» (μίμησις) и «последование» (ακολουθία), имеющее в греческом языке также и значение слова «послушание» (υπακοή)⁹.

Так, в тропаре основателю монашества преподобному Антонию Великому (356, память 17 января) сказано: *«Ревнителя Илию нравы подражая, Крестителю правыми стезями следуя, отче Антоние, пустыни был еси житель, и вселенную утвердил еси молитвами твоими: темже моли Христа Бога, спаси души наши»* (Τὸν ζηλωτὴν Ἠλίαν τοῖς μιμούμενος, τῷ Βαπτιστῇ εὐθείαις τοῖς τρίβουσιν ἐπόμενος, πάτερ Ἀντώνιε, τῆς ἐρήμου γέγονας οἰκίτης).

В тропаре прп. Исидору Пилосиоту (память 4 февраля) говорится: *«В тебе, отче, известно спасеся еже по образу: приим бо крест, последовал Христу, и Дея учил еси, презирати убо плоть, преходити бо, прилежати же о души, вещи безсмертней: темже и со ангелы сорадуется, преподобне Исидоре, дух твой»* (Ἐν σοὶ πάτερ ἀκριβῶς διεσώθη τὸ κατ' εἰκόνα· λαβὼν γὰρ τὸν σταυρὸν, ἠκολούθησας τῷ Χριστῷ, καὶ πράττων ἐδίδασκες· ὑπερορᾶν μὲν σαρκός, παρέρχεται γὰρ· ἐπιμελεῖσθαι δὲ

⁸ Μίμησις τὸ ἀπομιμεῖσθαι, ἀπομίμησις// εἰκὼν, ὁμοίωμα (Σταματάκης, 628); Μέθοδος, μετά+οδος = τὸ ὀδεύειν (ὑπάγειν) ὀπίσω ἀπὸ τι, ἀναζήτησις (Σταματάκης, 604); Μεθεξις. Μετ-έχω, μελ. μεθέξω = ἔχω (ἢ λαμβάνω) μέρος εἰς τι, εἶμαι μέτοχος εἰς τι, συμμετέχω εἰς τι (Σταματάκης, 619).

⁹ Ακολουθέω μέλ. -ήσω ἀκολουθῶ, πηγαίνω εἰς τὸν δρόμον ἔπειτα ἀπὸ ἑνα ἢ μαζὶ μὲ ἑνα. – // мтфр. ἀκολουθῶ τινα εἰς τι, ὑπακούω τινὰ εἰς τι πράγμα. Ἐκ τοῦτο τὸ: ἀκολούθησις – ἡ ἀκολουθία, παρακολούθησις, συνέχεια. Ἀκολουθία – παρακολούθησις, περιποίησις // συνοδεία θεράποντων. – // συμφωνία, συμμόρφωσις πρὸς τι.; ἔτυμ. ἀ-κόλουθος (-κέλευθος) ἀ-ἄθροιστ τὸ ὁποῖον ἐν τῇ προκειμένῃ λ. ἐτράπη εἰς ἀ (ψιλούμενον) κατ' ἀνομοίωσιν πρὸς τὸ ἀκολουθοῦν, ἀ-κόλουθος ἀντὶ ἀ-κέλευθο (Σταματάκης, 51).

ψυχῆς, πράγματος ἀθανάτου· διὸ καὶ μετὰ ἀγγέλων συναγάλλεται, ὅσιε Ἰσιδωρε τὸ πνεῦμά σου).

Первомученик Стефан, избранный Апостолами для служения «исполненный веры и силы, совершал великие чудеса и знамения в народе» (Деян. 6, 8), был схвачен, чтобы быть убитым, и поставлен перед синедрионом для ответа, «и все, сидящие в синедрионе, смотря на него, видели лицо его, как лицо Ангела» (Деян. 6, 15). Такое уподобление ангельскому образу является характерным «топосом» христианской гимнографии. Так, например, в тропаре службы субботней Полунощницы говорится: Τὰς ἄνω δυνάμεις μιμούμενοι οἱ ἐπὶ γῆς, ἐπιβικιον ὕμνον προσφέρομέν σοι, ἀγαθέ.

Понятие «μιμήσθαι» изначально у греков относилось к «выражению» как представлению духовного, но не принадлежащего при этом духу отдельного индивида. Как известно, в первом, дошедшем до нас в греческой литературе тексте, употребившем понятие «ми-месис» (в глагольной форме) – в первой части гомеровского гимна Аполлону, описывающем делосский праздник, сказано, что певцы и танцоры «умеют подражать песням и танцам всех людей: каждый скажет, что это его собственный голос, настолько хорошо прилажена прекрасная песня» (Лосев, 1975). Или в другом переводе, приведенном в работе В. Вейдле: «Слова и танец всех людей *mimeisthai*. Каждый хочет сказать, что говорит он сам. Так устроено их прекрасное пение»¹⁰. В античном сакральном мимесисе не было разделения танца и зрелища, исполняющего танцора и исполняемого танца, танцующих, поющих и слушающих. Принцип сопричастности (μέθεξις, μεθ-οδος), как характерного свойства миметического действия, сохранился и в православной церковной культуре, с ее «хоровым» началом.

Великий подвижник древности, преподобный Макарий Египетский (390–391, память 19 января) назван в тропаре: «*Пустынный житель и во плоти ангел...*» (Τῆς ἐρήμου πολίτης, καὶ ἐν σῶματι ἄγγελος...). Кондак преподобному Макарию гласит: «*Блаженную жизнь скончав в житии с мученическими лики, в земли кротких достойно водворяешия, богоносне Макарие: и пустыню, якоже*

¹⁰ Вейдле В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. Указ. изд.

град, населив, благодать приял еси от Бога чудес: тем же ты почитаем».

Эти тексты очень точно отражают важный компонент монашеской традиции – «μετά Χριστοῦ κοινωνία», пребывание в постоянном общении, нахождение рядом, вместе, «*житие со мученическими лики*». Православный монах, как это сказано в тропаре преподобным, – это «*гражданин пустыни*» (της ἐρήμου πολίτης): идя путем подражания пророкам и мученикам, он соединяется в безмолвии пустыни с Богом, голос его молитвы, слышимый Богом, утверждает вселенную, и место пустынножительства уподобляется граду, становясь эпицентром духовного притяжения всего мира. Подвиг христианского пустынножительства – это прежде всего подвиг общения: непрестанное духовное «собеседование» с Богом и всеми людьми. Монах всегда ощущает себя причастным к сообществу – постоянно пребывает духовно в церковном «ликее», соединенным единым священным последованием. Православный монах, «преподобный», вступая на путь уподобления, принимает новое имя, имя того святого, которому будет последовать в своем пути, соучаствуя как бы в священном танце, «хороводе» святых. Как и при продвижении в круговом танце, происходит не захват пространства, но «уступание места» – он полностью отвергает свое «я», следуя принятому при постриге обещанию «*послушания*» и «*нестяжания*». Все эти условия диктуют то, что является характерными свойствами канонической церковно-музыкальной традиции – хоровое начало, диалогичность, отсутствие «авторства».

Аристотель сказал, что человек – существо «максимально миметическое», а в самом человеке «максимально миметичны» – звуки речи¹¹. В монашеской традиции это положение играет особую роль. Важнейший принцип монашеской жизни определен термином «*по-слушание*» (ὕλακοη), потому что монашеское предание воспринимается практическим, действенным слушанием: восприятием сущности священного слова в единстве жеста и звучания и исполнением услышанного в своей жизни. Область такого слушания охватывает не только храм, церковное богослужение, но весь хронотоп монашеского бытия во всей его целостности. Искусство звуковотворчества в монастырской культуре функционирует не просто

¹¹ Лосев А. История античной эстетики. Указ. изд.

как эстетически приемлемый конгломерат звуко сочетаний и формальных образований порождаемых обособленной системой практик, но как важнейший инструмент воссоздания и передачи самой традиции.

Литургическое слово должно быть произнесено – вслух или тайно, с более или менее протяженной фонацией, одним человеком, отдельной группой или всеми вместе, оно декларируется соответствующим жестом, и священное слово должно быть услышано, чтобы быть исполнено. Можно утверждать, что монашеская традиция – это, прежде всего, культура звучащего жеста. Голос, звучащее слово, непосредственно обращенная к слушателю речь и слушание имеют в ней существеннейшее значение. Особенно важен аудиально-жестовый аспект литургической речи в церковном богослужении.

Как известно, важнейшая церковная служба, Литургия, при которой совершается Таинство Евхаристии, может служить в православной традиции только певчески. Более или менее протяженная фонация присутствует во всех церковных обрядах – литургическое слово всегда должно быть внятно произнесено вслух и услышано. Инструментальный момент включается в литургическое действие только как «знаменованье» совершаемых событий.

Православной монашеской традицией было в значительной мере сохранено единство слова, жеста и звучания, или искусство *μωβικῆ*, в том высоком смысле, которое придавалось ему в глубокой древности. Уподобление в слове, жесте и звучании, изменяющее внутренний образ личности, пронизывает все спектры монастырского типикона, является основанием его звукоидеала. Так, например, в рукописных поучениях говорится о «тихости» хождения, как обязательном условии монашеского поведения: *«В келию же подобает входить тихо, и вон исходити такоже творити, и скрыпания двернаго не любити, и колодицею поклонною не греметь, да не смутится сердце брату живущему воскраи келия твоея. И аще случится помести келия, не напрасно помести, но тихо и безмолвно, ангельскии бо образ прияхомъ, безмолвное житие. А келия ти брате имети чиста, пометена всегда. Аще брате у инока келия чиста то и душа чиста. Да бывает ти житие и хождение, и седение и глаголанье тихо»* (РНБ, Сол. 674/732.Л.30). Эта же «тихость» постоянно отмечается в Типиконах в качестве ремарки,

характеризующей характер звучания голоса при чтении или пении богослужебных текстов.

Хоровод святых, «танцоров Христа», о котором говорит архимандрит Эмилианос, охватывает весь распорядок монашеской жизни, традиция которой с древних времен закреплена в монастырском Типиконе. Этот порядок изначально миметичен: уподобление Евангелию (в вокализованном произнесении текста, слушании слова и исполнении услышанного), уподобление бесплотным силам (в восприятии ангельского образа-схимы) и святому (в наречении и восприятии его имени), в произнесении вслух слов обряда, уподобление старцу и учителю (слушанием его слов, перениманием всех сторон его бытового и литургического поведения и в совместном исполнении вслух церковных молитвословий и келейных правил) и образу жизни святых отцов (в произнесении слов богослужения, келейных последований и молитвословий трапезы). Все эти действия связаны с музыкальным искусством, в основании которого лежат канонические принципы творчества по подобию и которое развивается в традиционной системе форм и универсалий (гласы, погласицы, подобники, ирмосы и т. д.).

Одех Ришмави (Вифлеем, Палестина)
Алиса Тимошенко (Санкт-Петербург)

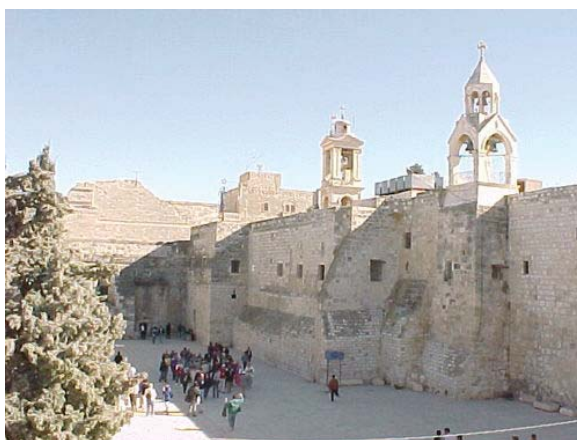
Звуковые краски Палестины

Одним из наиболее значимых факторов, формирующих инструментальную традицию и, в особенности, искусство традиционных профессиональных музыкантов – создателей и исполнителей этнической музыки, И. В. Мацеевский называет вхождение носителей традиции, *вслушивание* во весь звучащий мир (4: 188–191). «При изучении музыкальной культуры того или иного этноса или региона, – пишет он, – нужно иметь ясное представление обо всем звучащем мире (соответствующей среды и эпохи), ибо этот мир так или иначе отражается в звуковом творчестве народа, от простейших элементарных звуковыявлений до самых высокоразвитых форм музыки» (4: 43). Описание звуковых орудий, звучащих предметов, характера звучащего мира окружающей природы, словом, всего звучащего ландшафта является перспективной областью этноинструментоведения, активно разрабатываемой в трудах петербургской инструментоведческой школы (работы С. И. Утегалиевой, И. А. Чудиновой, А. А. Тимошенко, в том же ряду – и новый сборник сектора инструментоведения «Ритмы и голоса природы в музыке»¹). Существенно представление об этом мире в палестинской среде и для более полного понимания специфики ее музыкального искусства и, в частности, ее инструментария и инструментальной музыки. Обратимся к некоторым звуковым явлениям, которые окружают палестинских музыкантов на протяжении их жизни.

Колокола и колокольчики – один из наиболее ярких феноменов, формирующих своеобразие звукового ландшафта Вифлеемского региона (гг. Вифлеем, Бейт-Сахур, Бейт-Джала). В Вифлеемском регионе сегодня функционируют более 30 христианских храмов (греко-православных, греко- и римско-католических, францисканских, коптских, армяно-грегорианских, лютеранских, сирийских). Культура колокольного звона различна в каждой этноконфессиональной традиции: от красочных перезвонов на колокольных с набором

¹ Голос в культуре: Ритмы и голоса природы в музыке. Вып. 3. Российский институт истории искусств. СПб., 2011. 180 с.

от 2 до 5² колоколов в греческом храме до узко функционального использования отдельного «портативного» колокола во францисканской и лютеранской церквях. Характер звона, тембровый колорит звучания колоколов также различны – у православных греков и по своему обертоновому богатству, и по ритмическому своеобразию он напоминает традиции русских звонов, у францисканцев, армян, коптов колокола меньших размеров, более высокая тесситура, меньшие полетность и объемность звучания инструмента.



Храм Рождества Иисуса Христа, г. Вифлеем



Сторожевой колокол в монастыре Св. Саввы (Вифлеемский регион)

² В арабском храме в Бейт-Джале звучат св. праотца Авраама колокола, подаренные Россией (набор из 5-ти колоколов). В этом храме во время военного конфликта в 2000 г. колокольная (4 колокола) была разрушена.

Как справедливо утверждает И. Мациевский, «психо-эмоциональные звуковые проявления чувств сами по себе (4) у человека остаются только криками сиюминутной страсти, ужаса, боли или наслаждения; лишь структурно оформившись под воздействием системы нацеленных, контролируемых сигналов (идущих от развитых в процессе труда „жизненных шумов“), постепенно стабилизируясь до превращения в символ и знак, благодаря чему непосредственное выражение эмоции сменяется высказыванием о чувстве, – управляемые звуковыражения этого рода становятся материалом искусства» (4: 128). Вместе с тем, весь комплекс звучащей партитуры окружающей человека природы и культуры существенно сказывается на ее восприятии музыки и собственно музыкальном творчестве.

Существенную роль для формирования традиционного палестинского музыкального, в частности инструментального сознания в процессе труда, самых разнообразных форм деятельности и отдыха играют *звучащие бытовые предметы*. Наиболее яркие их проявления можно встретить в быту бедуинов. Перемалывание кофе у бедуинов – коллективное занятие. У каждого есть свой *мех-баши* – деревянный сосуд для перемалывания кофе (по классификации Хорнбостеля–Закса – ударяемый идиофон – 111.24), каждый стремится задать свой ритм ударов о стенки сосуда, таким образом получается ритмо-тебровая партитура, длящаяся около часа. Имеют место и другие подобные явления.

Важное место в формировании палестинского звукового ландшафта занимают крики пастухов, торговцев, таксистов, пение муллы.

Аль-азан – пение муллы (*араб. Аль-азан*) в мечети можно слышать постоянно, пять раз в день, причем одновременно, с разницей в считанные секунды или минуты, оно разносится из разных мечетей любого города, района, деревни Палестины. *Ассалаа* (*араб. – молитва*) является одной из наиболее важных акций в духовной практике и жизни мусульман (*аркан аль-ислам*). Каждый мусульманин обязан совершать молитву пять раз в день³ (*хамес ракаат*), где бы он ни находился. Пение (*аль-муаззен*) муллы, раздающееся с высокой башни мечети, играет роль священного сигнала для верующих мусульман, означая призыв к молитве.

³ Салаат ассубех, аззухор, альасер, альмагреб и альишаа.

Вот как исполняется *Аль-азан* в *Вифлеемском регионе*:

Аллаху акбар аллаху акбар (затем следует пауза) *ашхаду анна мухаммадан расулу эллааа* (пауза) *ашхаду аля иляха илля аллааа* (пауза) *хайя ала ассалаа* (пауза) *хайя ала эльфалях* (пауза) *Аллаху акбар аллаху акбар* (пауза) *ля иляха илля аллааа* (конец молитвы).

الأذان
 اللَّهُ أَكْبَرُ اللَّهُ أَكْبَرُ أَشْهَدُ أَنْ مُحَمَّدًا رَسُولُ اللَّهِ
 حَيَّ عَلَى الصَّلَاةِ حَيَّ عَلَى الْفَلَاحِ
 اللَّهُ أَكْبَرُ اللَّهُ أَكْبَرُ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ

Бог велик, Бог велик! Я свидетельствую, что Мухаммад – Посланник Аллаха! Приходите на молитву Аллаха! Нет бога кроме Аллаха.

ал ла ху ак бар ру ал ла ху ак бар
 аш ха ду анна мухаммадан расул эллаа
 аш ха ду анна мухаммадан расул эллаа
 хайя ала ассалаа
 хайя ала ассалаа
 хайя ала эльфалях
 ал ла ху ак бар ру ал ла ху ак бар
 ля иляха илля аллааа

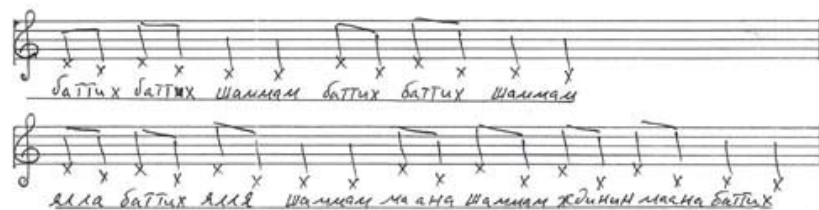
В городском быту на рынках и площадях можно встретить *уличного торговца* – человека, продающего сок (*байя-сус*) из специального сосуда в виде медного петуха, украшенного *звенящими монетками* и *колокольчиком*. Встряхивая свое необычное сооружение, торговец привлекает внимание покупателей к звучащему предмету, а потом уже – и к товару.

В летнее время, ежедневно ранним утром можно встретить продавца с коляской в виде маленького киоска, торгующего свежими горячими лепешками (*каэк*). Он движется со своей коляской, привлекая к себе внимание *ритмичной речитацией* (своего рода *Sprechstimme*): *каэк каэк...*, *каэк каэк...*, и так обходит разные участки.



Здесь хотелось бы также отметить старую традицию продажи арбузов во всех городах Палестины. С движущейся машины с арбузами или дынями один продавец, крича в микрофон, провозглашает: *баттих баттих, шаммам*⁴; *баттих баттих, шаммам*. Другой продавец ему в тон: *ялла баттих ялла шаммам, маана*⁵ *шаммам* *Ждини*⁶ *маана баттих*, повторяя эти слова много раз, пока его кто-то не остановит, чтобы купить *баттих* – арбуз, или *шаммам* – дыню.

Вот как это звучит:



⁴ Арбуз, арбуз, дыня!

⁵ У нас есть арбуз и дыня, посылайте (родных, соседей. – О. Р.) их покупать!

⁶ Город на севере Палестины, очень богатый своими фруктами и овощами.

кальной палестинской музыкальной традиции нуждается в более пристальном внимании.

Литература

1. *Вьготский Л. С.* Психология искусства: Изд. 3-е. М., 1983.
2. *Дрегер Г. Г.* Принципы систематики музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и струнно-ударная музыка. Ч. 2. М., 1988. С. 236–313.
3. *Мацевский И. В.* Когнитивная музыкология: Актуальность и перспективы // Проблемы когнитивной музыкологии. СПб., 2009. С. 5–10.
4. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. 520 с.
5. *Сахаб И.* Музыка и пение в Палестине. Палестинская энциклопедия. Ч. 2. Т. 4. Вып. 1., 1990.
6. *Farmer H. G.* History of Arabian Music to the Thirteenth Century. London: Luzac & Co., 1929. 264 p.
7. *Shiloah A.* Music in the World of Islam: a Socio-Cultural Study. Detroit, 1995.

Светлана Николаева (Петрозаводск)

Звуковая символика карельских йойг: К проблеме генезиса архаических форм пения

Йойги, наряду с рунами и причитаниями, принадлежат к самому архаичному пласту певческой культуры карел. Уже первые их собиратели и исследователи указывали на уникальность этого художественного явления, сохранившего, возможно, реликтовые виды интонирования. Несмотря на то, что содержание йойг чаще всего носило сатирический, злободневный характер, их поэтические особенности чрезвычайно близки причитаниям, жанру, как известно, древнейшему. Подробный анализ их поэтики дан в статье А. С. Степановой, помещенной в первом научном издании текстов и напевов карельских йойг, выпущенном Карельским Научным Центром в 1993 году (Карельские ейги, 1993). А. С. Степанова отмечает удивительную метафоричность языка йойг, близкую причитаниям, выделяет типовые метафорические замены, во многом сходные с причетными, уточняет их специфику и выявляет еще целый комплекс художественных средств, свойственных поэтике раннетрадиционных жанров.

В музыкальном языке йойг также заметна их близость наиболее архаическим песенным жанрам карел – напевам причитаний и рун; при этом исследователи подчеркивают дифференциацию межжанровых взаимосвязей: йойги кестеньгской традиции тяготеют в большей степени к причитаниям, а калевальские йойги – к традиции рунической. Ряд наблюдений на эту тему содержится в статьях А. С. Степановой, Т. А. Коски и К. Х. Раутио (Степанова, Коски 1977; Раутио 1993, 1998).

Еще в начале XX века финский исследователь А. О. Вяйсянен, заставший «живое» бытование йойг в традиции, выдвинул первые гипотезы относительно их генезиса. Так, А. О. Вяйсянен, а вслед за ним и А. С. Степанова предположили связь карельских йойг с саамскими импровизациями-лывтами и, шире, – с традициями мировой песенной импровизации (в первую очередь обско-угорских и самодийских народов). Уже перед первыми собирателями йойга предстала феноменом, полным загадок. Во многом это обусловлено самой спецификой ее функционирования в традиции, отличающей-

ся жесткой регламентацией времени, места, адресата йойганья, исполнительских норм и т.д., что свидетельствует о былой сакральности загадочного песенного реликта.

Известно, что йойги были адресованы, в первую очередь, молодым неженатым парням. В их содержании высмеивались недостатки этих парней, их нежелание жениться, их нелюбимые похождения, пристрастия к спиртному (и обо всем этом говорилось не языком частушки, что было бы естественнее, а языком причитаний!). Примечательно при этом, что йойга всегда была направлена на конкретного молодого человека, на те или иные события его жизни, о которых знала деревенская община. Прежде (по свидетельству собирателей) существовали и *личные напевы*, сочиняемые каждому парню, по которым односельчане узнавали, кого «выпевают» в данной йойге (Степанова, Коски 1977, с. 309). Это обстоятельство невольно вызывает ассоциацию с традицией личных песен самодийских народов. Правда, у народов Сибири подобные песни служили своего рода амулетом, оберегом на всю жизнь. Согласно же традиции карелов, парня переставали йойгать, как только он женился, но вновь могли продолжить йойганье, если он развелся или стал вдовцом.

Таким образом, йойги сопровождали только определенный период жизни молодых людей – их «время молодое», «время баловства», «*время игры*» (Карельские ейги 1993, с. 220–221), и, наряду с другими жанрами молодежной культуры (*piirilejki*), служили музыкальным наполнением этого периода. Известный российский этнолог Т. А. Бернштам о «времени молодом» пишет так: «Молодежь существовала не в рамках оппозиции взрослых *будни – праздники*, а в специфической временной системе, имевшей отличное от взрослых наполнение. Эта временная система по народным представлениям была необходима для стадии роста. Считалось, что молодежь должна с успехом выполнить свою основную задачу – нормальный переход во взрослое состояние. Образ жизни молодежи в течение “перехода” носил повсеместно в России название “игра”, указывающее на его сакральный характер, так как этим же термином у взрослых обозначались только ритуальные формы поведения. Полный объем игры молодежь проживала в течение одного календарного года, начиная с весны. Если игра не заканчивалась браком, считалось, что перехода не произошло» (Бернштам 1988, с. 231).

Именно с весны в северокарельских деревнях начинали активно йойгать молодых парней, и мы можем предположить, что йойга, функционировавшая в рамках периода перехода, служила одним из его культурных маркеров, выполняя бережную и продуцирующую роль, способствуя успешному прохождению перехода.

По свидетельствам информаторов, приведенным в сборнике «Карельские ейги», они исполнялись и в иных пограничных, переходных ситуациях: при отправлении парня на воинскую службу (прежде – рекрутами), в дальнюю дорогу – на учебу, коробейником в далекие края. Могли звучать они и на свадьбе – в доме жениха, куда прибывает свадебный поезд с молодыми и где невеста осуществляет свой территориальный переход в обрядовом пространстве свадьбы.

Традиционное сознание осмысляло подобные переходные ситуации как кризисные моменты бытия, нарушающие космический порядок. Средством восстановления гармонии становился *ритуал*, который, по сути, представлял собой *диалог социума* с некими высшими силами, обеспечивающими выживание коллектива. Известно, что представления о существовании «этого» и «того» мира являются фундаментальными в мировой мифологии. Важнейшим компонентом ритуала был звук человеческого голоса с его способностью магического воздействия на духов природы, на мир предков. Не в этом ли диалоге с «тем» миром заключалась важнейшая культурная функция карельских йойг, восходящая к эпохе тотемизма и сокрытая за тысячелетия наносными культурными слоями?

Примечательно, что формы звуковых контактов с «тем» миром в народной терминологии разных этносов выражаются обычно *глаголом*: гукать, кликать, окликать, экать, укать и т. п. Карельское «выпевать» (*joikua*), обозначающее процесс исполнения йойги, вполне вписывается в этот терминологический ряд.

Ритуалы «кликанья» совершались на определенных территориях, считавшихся подходящими не только с точки зрения отражающей способности ландшафта (на высоких местах, откуда звук хорошо разносится), но и воспринимавшихся сакральными, поскольку они находились на границе «своего» и «чужого» пространства: на берегу водоема, у леса, в поле, на воде – непосредственно на границе *среднего и нижнего* миров (в соответствии с теорией мирового дерева). Для общения с «тем» миром выбиралось и особое

время суток, когда по мифологическим представлениям многих народов границы между мирами приоткрыты: утренняя или вечерняя заря, время после захода солнца, когда звук обладает особой отчетливостью и «там» его непременно услышат.

В этой связи хочется напомнить «классическую ситуацию исполнения йойг – женщину, гребущую на веслах» (Карельские йойги 1993, с. 21), приводимую Н. А. Лавонен. Йойги, звучащие на открытых водоемах в тихую и ясную погоду, на утренней или вечерней зорьке (именно в это время рыбаки ставили сети), разносились на многие километры вокруг. Не было ли в них закодированной просьбы к предкам-прародителям об удаче на промысле, а в йойгах, исполняемых по возвращении, благодарения за посланный хороший улов?

Со стремлением охватить звуком большое пространство связана особая певческая манера, свойственная только ритуальному интонированию, – это обычно громкий, напряженный тембр-крик, скандирование поющего текста, особые исполнительские приемы (например, *гукание* в традициях северо-запада России, *звукоподражания* птицам и животным в обрядовых напевах севера Евразии), относящиеся к побуждающим магическим практикам.

Специфические исполнительские приемы содержатся и в карельских йойгах. Примечательны сам термин *joika* и глагол *joikua*. А. О. Вайсянен в свое время предположил, что они имеют оноματοпоэтическое (звукоизобразительное) происхождение и соотносятся с широким и раздольным рефреном – повторяемой с определенной периодичностью частью йойги, где в напеве распеваются лишь отдельные слоги: *joo – ho – he – no – ne*. Именно рефрен привлек к себе особое внимание Вайсянена, который соотнес его со стремлением древних подражать голосам природы, птиц и зверей. В рефренах карельских йойг Вайсянен отчетливо услышал подражание «голосу» лебедя-кликана, о чем он написал в своих путевых заметках (Раутио 1998, с.100). Исполняется рефрен специфическим голосовым приемом, который российский этномузыковед Э. Алексеев назвал двухрегистровой голосовой игрой с флажолетным призвуком. Подобный тип звукоизвлечения – в разных формах – встречается в архаическом, преимущественно ритуальном интонировании многих народов мира и несет в себе отчетливо слышимое звукоподражательное начало.

По мнению сибирского исследователя Ю. Шейкина, «принцип звуковой имитации является одним из основополагающих механизмов формирования интонационной культуры этноса...В системе интонационно-акустических возможностей человека звукоподражания и сигналы представляют самые архаичные позиции сонорики, ... своего рода *палеосонорную систему*» (Шейкин 2002, с. 168). Возникновение звукоподражательных форм в основном определяется присущим для того или иного традиционного сообщества характером взаимодействия природы и человека, традиционными типами хозяйствования: охотой, промыслом, оленеводством, скотоводством и т. д. При этом, по мнению П. Секе, наиболее существенное воздействие на музыкальное мышление носителей фольклорной культуры «оказывает пение птиц» (Шейкин 2002, с. 168). Многолетнее изучение сибирскими учеными сигнальной и звукоподражательной практики народов Севера Евразии подтверждает мысль исследователя. Примечательно, что особенно значимыми объектами звукоподражания в исследуемом регионе являются водоплавающие птицы, и, думается, это не случайно. Обратимся к этнографии и археологии.

Образ водоплавающей птицы представлен в мифах и ритуалах многих народов Севера. Это обусловлено целым рядом ее природных качеств – прежде всего способностью перемещаться в «иные миры» во время ежегодных перелетов, что позволяло использовать этот образ в качестве посредника между миром людей и миром духов, миром живых и миром предков. Млечный путь, ориентированный в направлении движения перелетных птиц, у некоторых северных народов имел название «дорога птиц». Благодаря способности обитать в трех мирах – в воздухе, на земле и в воде – водоплавающая птица является постоянным персонажем космогонических мифов, выступая в них демиургом, творцом вселенной. Мотив ныряния за землей на дно Мирового океана имеет широкое распространение в мифологиях народов мира, охватывая обширный ареал расселения славянских и финно-угорских этносов, народов Сибири, Средней Азии, Дальнего Востока и Северной Америки (Дэвлет 1990, с. 88; Напольских 1990, с. 5–17). В роли демиурга обычно выступают утка, гагара, чирок, гусь и *лебедь*. Согласно В. В. Напольских, миф о водоплавающей птице, ныряющей за землей на дно первичного океана, является прауральским космогоническим мифом.

Прилет и отлет водоплавающих птиц воспринимался традиционным сознанием и как важные *календарные* вехи года. Для этносов, «вписанных в ландшафт» (Л. Н. Гумилев), отлет птиц знаменовал наступление опасного, голодного (из-за отсутствия тепла и света) периода, когда активизируются отрицательные силы и стихии; напротив, прилет птиц означал весеннее обновление природы, начало нового цикла жизни, летнего охотничьего и промыслового сезона.

У большинства народов севера Евразии круг представлений о *расцвете* сил природы – лете и ее *умирании* – зиме связан с образом *лебедя*. Возможно, это обусловлено тем, что именно лебеди являются первыми прилетающими с юга птицами, которые скапливаются на первых полыньях и в устьях рек и, тем самым, оповещают о приходе весны. Для жителей Севера лебедь по сей день выполняет роль своеобразного календарного символа. Как пишет Линеvский, «лебедь первым открывает вид на новую жизнь, связанную с большим изобилием птиц... За прилетом птиц начинается ход рыбы» (Линеvский 1939, с. 36). В Карелию, по свидетельству ученых, лебедь-кликун прилетает гнездиться «очень рано, обычно в середине апреля,...а в начале октября улетает на юг» (Зимин, Ивантер 2002, с. 24).

Среди всех водоплавающих птиц лебедь обладает чрезвычайно высоким *семиотическим* статусом, что отражено в мифологии северных народов. Он не принадлежит к промысловым птицам, его не убивали и не употребляли в пищу. «Охота на лебедя и поедание были запретными у коми, удмуртов, карел, севернорусского населения, а также у вепсов, марийцев и многих этносов Евразии» (Винокурова 2006, с. 56). Более того, нарушение табу, по поверьям, влекло за собой страшные беды, чему есть многочисленные свидетельства в этнографии разных народов (Винокурова 2006, Жульников 2006). Почитание лебедей среди других водоплавающих птиц, возможно, обусловлено их белой окраской и крупными размерами. Известно, что у большинства народов мира прослеживается особое отношение к животным *белого* цвета, поскольку «белый» ассоциируется с сакральным верхом. По предположениям ученых, лебедь, возможно, обладал мифологическим статусом «первопредка» и мог выступать в роли своеобразного «хозяина» всего птичьего мира (Винокурова 2006, Жульников 2006).

В ритуальной практике охотников и рыбаков Евразии по сей день фиксируются обряды встречи и проводов перелетных птиц, в частности лебедей. Так, *селькупы* весной «встречали лебедей подражательными возгласами, комментируя этот обычай: “наши братья прилетели!”» (Шейкин 1996, с.34). *Кеты* прилетающих первых лебедей встречали специальными обрядовыми действиями: «на стойбище устанавливали чум с двумя входами, в “чистой” части чума – котел с водой. Считалось, что это первый лебедь принес от Томам (хозяйки юга) “живую” воду...Обряд встречи первого лебеда сопровождался шаманским камланием» (Жульников 2006, с. 42). Как известно, в процессе камлания шаман вызывает духов-покровителей рода, имитируя их «голоса»; среди них значительная роль отводилась звукоподражательным возгласам лебеда. У *кетов* зафиксирован обряд ритуального кормления первых перелетных птиц (Алексеев 1976, с.32-34), соотносимый с подобной обрядовой практикой в славянских земледельческих традициях (славянские Сороки). Обычай шумового «провождения» и «встречи» птиц бытует у *индигирских саха*. Ученые объясняют его «ритуализацией начала и окончания охотничьего сезона. По мнению Г. И. Кэптукэ, ритуал *встречи и проводов* перелетной птицы характерен для всего дальневосточного региона» (Шейкин 2002, с. 182).

Примечательно, что обычай *прощания* с лебединой стаей зафиксирован у родственных карелам *вепсов*. «У вологодских вепсов считалось обязательным вслед улетающим стаям лебедей крикнуть слова: “Прощайте, прощайте, желанные! В новом году прилетайте назад!”» (Винокурова 2006, с. 54). Их отлет являлся вестником скорого снега, и «в ряде вепских примет отразилось представление, что лебедь несет снег на крыле или хвосте» (Винокурова 2006, с. 53). Во многих фактах вепской культуры, связанных с образом лебеда, известным вепсоведом И. Винокуровой обнаружены следы тотемистических верований, в связи с чем ею выдвинуто предположение о том, что «лебедь относился к числу тотемных, или, во всяком случае, культовых птиц у вепсов» (Винокурова 2006, с. 55).

Звукоподражания «песням лебеда» встречаются в музыкальном фольклоре самых разных народов Севера Евразии. «Разнообразие ономастических и “северная ориентация” мифологии этой птицы позволяют выделить ее в качестве одного из наиболее заметных звуковых образов среди других» (Шейкин 2002, с. 211). Согласно

Ю. Шейкину, «закрепление образа лебедя в фольклоре началось еще в неолите Сибири, о чем говорит целая система петроглифов, посвященных этой птице, в частности его изображение на петроглифах Нижнего Амура и Байкала» (Шейкин 2002, с. 211). Сибирскими исследователями обнаружены многочисленные имитации «голоса» лебедя у *нганасан и одулов* (парнозвучные сигналы путем свиста); у *орочей, эвенков и долган* (интонируемый речитатив и свист); у амурских и сахалинских *нивхов* (их тембровая имитация ближе всего к вербальному описанию голоса лебедя); у *одулов-юкагиров* (сонорная композиция, основанная на повторе тембровой фонемы «у»). Необычайно широкий диапазон модификаций «голоса» лебедя зафиксирован на западе Сибири у народов Югры. Как отмечают исследователи, «это, пожалуй, единственный регион, в котором ономотопея “голоса” лебедя приобрела инструментальную модификацию и вместе с тем сохранила сигнальные варианты выражения» (Шейкин 2002, с. 212).

Карельский историк и археолог А. М. Жульников, исследуя петроглифы Карелии, выдвинул свою гипотезу относительно скопления изображения лебедей на побережье Онежского озера и Белого моря. По мысли ученого, на этих территориях, в древности заселенных предками финно-угров, возможно, также существовали особые ритуалы почитания лебедя – «птицы, приносящей на своих крыльях весну». «Приход весны открывал широкие возможности для рыбной ловли, которая в неолитическую эпоху являлась одним из основных источников питания для древнего населения Севера Европы. Об этом свидетельствуют многочисленные кости рыб, обнаруженные на торфяниковых стоянках Восточного Прионежья и Верхнего Поволжья» (Жульников 2006, с. 44). Известно, что с календарным циклом в первобытных обществах были соотнесены и обряды инициации. А. М. Жульников предполагает, что «подобные обряды были приурочены к тому времени, когда племенной коллектив после зимнего периода раздельного существования малыми промысловыми группами вновь собирался вместе для сезонной охоты на морского зверя. Таким образом, на беломорском святилище могли совершаться и обряды, связанные с инициацией, и календарные обряды начала сезонной охоты» (Жульников 2006, с. 202).

Продолжая размышления историка, зададимся вопросом: каким же могло быть *музыкальное* наполнение этих ритуалов? Дума-

ется, что звукоподражание «голосу» лебедя должно было играть в напевах той археологической эпохи столь же весомую роль, как и в сегодняшнем звукоизобразительном ритуальном интонировании народов Севера. Реконструировать напевы той поры, увы, невозможно. Однако не угадываются ли в «странностях» и «загадках» сегодняшних карельских йойг их контуры, затушеванные многими тысячелетиями? Не является ли отголоском древних инициальных церемоний устойчивая направленность йойг на молодых парней, находящихся на пороге зрелости? К сожалению, ответить на эти вопросы можно лишь гипотетично. Тем не менее, отличающий йойгу тип особого, *скандированного интонирования*, свойственного *календарным* (шире – ритуальным) напевам, и *подражающий* «голосу» лебедя *рефрен*, присутствие которого выделяет йойгу из всех иных песенных жанров карел, указывают на былую сакральность этого художественного явления, сохранившего на уровне функционирования следы древних тотемистических воззрений.

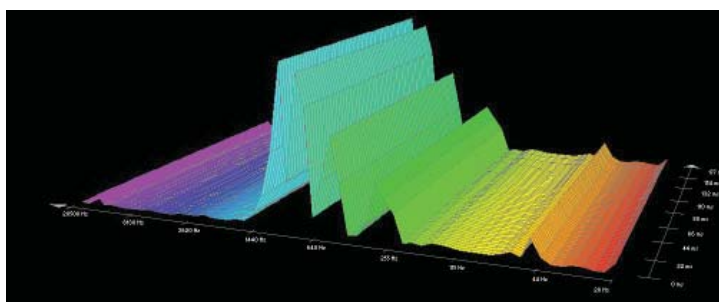
Литература

1. *Алдошина И.* Музыкальная акустика. СПб., 2006.
2. *Алексеев Э. А.* Раннефольклорное интонирование. М., 1986.
3. *Алексеев Е. А.* Представления кетов о мире // Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера (вторая половина XIX – начало XX в.). Л., 1976. С. 67–105.
4. *Бернштам Т. А.* Молодежь в обрядовой жизни общины 19 – начала 20 вв.: Половозрастной аспект традиционной культуры. Л., 1988.
5. *Винокурова И. Ю.* Животные в традиционном мировоззрении вепсов. Петрозаводск, 2006.
6. *Väisänen A. O.* Vienan Karjalan joiuista // Aika, 1917. С. 138–146.
7. *Гумилев Л. Н.* Этногенез и биосфера земли. СПб., 2002.
8. *Дэвлет М. А.* О космогонических представлениях древних жителей Среднего Енисея. Изображения на Бейской стеле из Хакасии // Семантика древних образов. Первобытное искусство. Новосибирск, 1990. С. 83–91.
9. *Жульников А. М.* Петроглифы Карелии: Образ мира и миры образов. Петрозаводск, 2006.
10. *Зимин В. Б., Ивантер Э. В.* Птицы. Петрозаводск, 2002.
11. Карельские ейги. Научный сборник. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 1993.
12. *Линевский А. М.* Петроглифы Карелии. Петрозаводск, 1939.

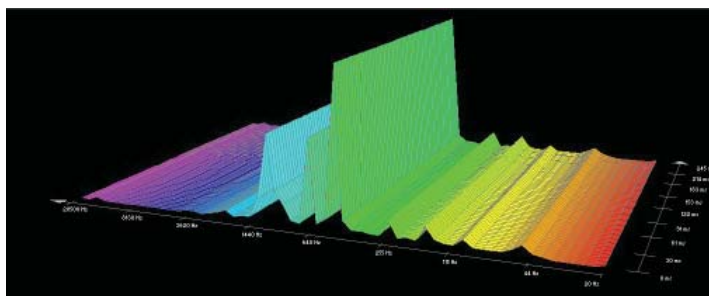
13. *Напольских В. В.* Древнейшие финно-угорские мифы о возникновении земли // *Мировоззрение финно-угорских народов*. Новосибирск, 1990. С. 5–17.
14. *Раутио К. Х.* О напевах карельских ейг // *Карельские ейги*. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 1993. С. 163–188.
15. *Раутио К. Х.* Карельская ейга в контексте миропонимания и мироощущения носителей традиции (звуковой образ ейги) // *Фольклористика Карелии*. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 1993. С. 88–104.
16. *Савватеев Ю. А.* Каменная летопись Карелии. Петроглифы Онежского озера и Белого моря. Петрозаводск, 1990.
17. *Степанова А. С., Коски Т. А.* Карельские ейги // *Музыкальное наследие финно-угорских народов*. Таллин, 1977. С. 307–322.
18. *Степанова А. С.* Особенности поэтического языка // *Карельские ейги*. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 1993.
19. *Шейкин Ю. И.* Музыкальная культура народов Северной Азии. Якутск, 1996.
20. *Шейкин Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири. М., 2002.

Примечания

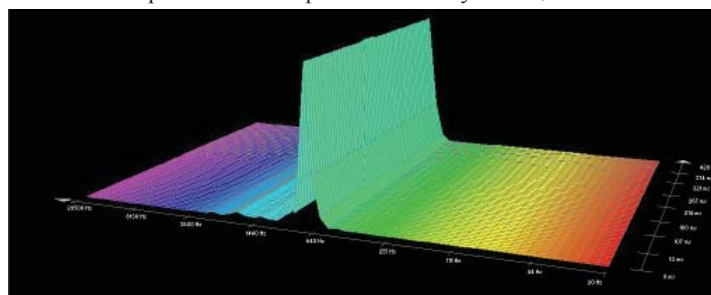
Современные компьютерные технологии позволяют производить объективный анализ звука, фиксируя процесс изменения его спектра во времени. С помощью спектрограмм или трехмерных спектров (они могут быть построены в большинстве музыкальных редакторов – Sound Forge, Spektrdab, Wave Lab и др.) мы видим, как происходит процесс *нарастания, установления и спада* во времени спектральной огибающей. Для сравнительного анализа акустических параметров звучания нами были взяты несколько аудиообразцов:



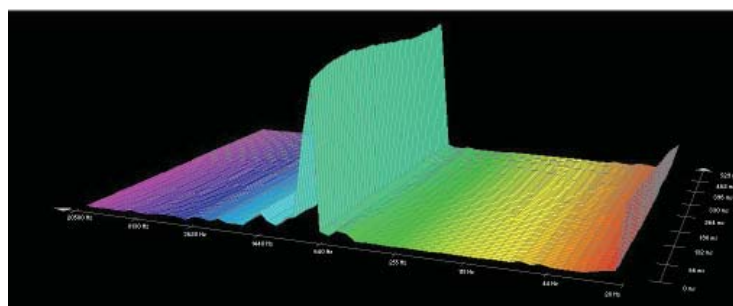
1. Йойга Маликиной М. В. 1888 г. р., д. Хяме Калевальского р-на (фон. 267/4, записана в д. Шонга в 1963 г. – Фонограммархив Карельского Научного Центра РАН);



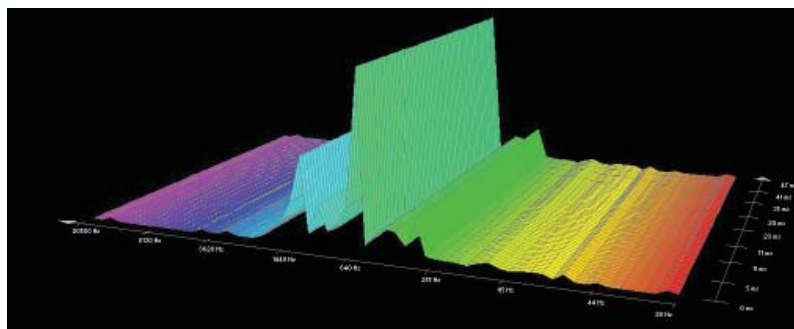
2. Йойга Хойкка У. П. 1888 г. р., п. Калевала (фон. 211/3, 1962 г. Фонограммархив Карельского Научного Центра РАН). Автор приносит глубокую благодарность директору КНЦ РАН Муллонен И. И. за предоставленную возможность работы с архивными материалами и их публикации.



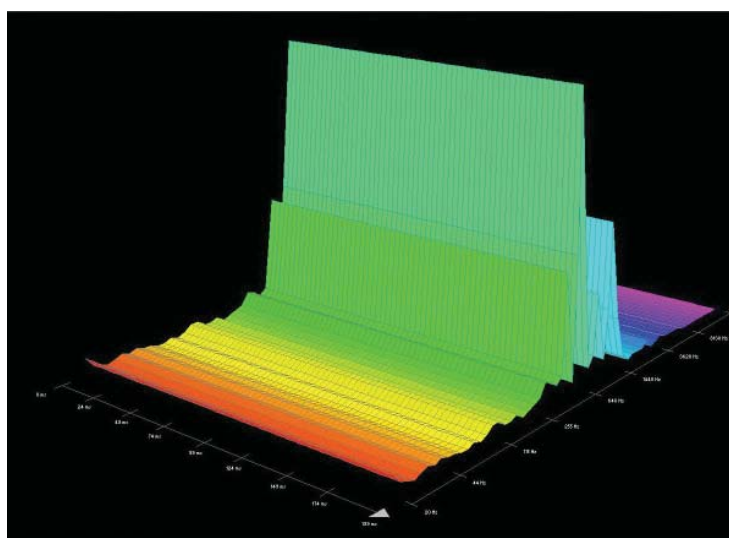
3. Запись голоса лебедя-кликун. Голоса птиц России. Часть 1. Европейская Россия, Урал и Западная Сибирь. Вепринцев Б. Н., Рябицев В. К. и др. Звуковой справочник-определитель. МПЗ-диск с записями и сопроводительный буклет. Фонотека голосов животных им. проф. Б. Н. Вепринцева. Институт теоретической и экспериментальной биофизики РАН, 2007 г.



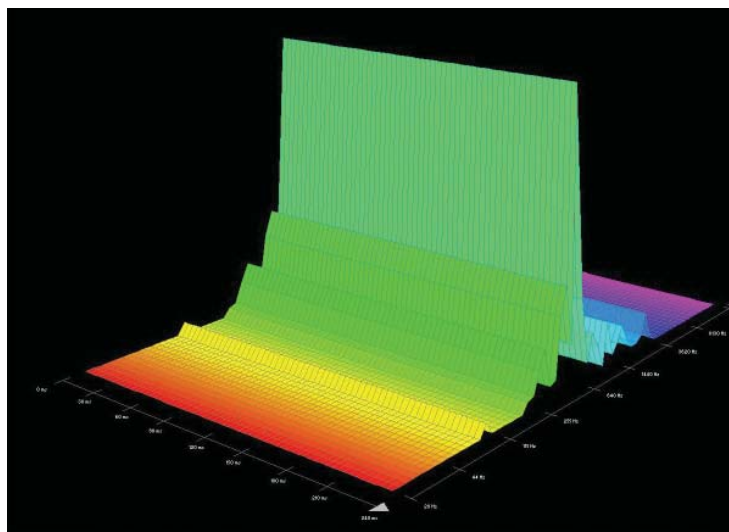
4. Ульчи – звукоподражание голосам птиц. Серия «Музыка малочисленных народов Советского Севера, Сибири и Дальнего Востока (по материалам экспедиций Союза композиторов СССР 1964–1989 гг.)». Пластинки 1 и 2. 1990 г. выпуска. Тунгусо-маньчжурская группа. № 48 – ульчи.



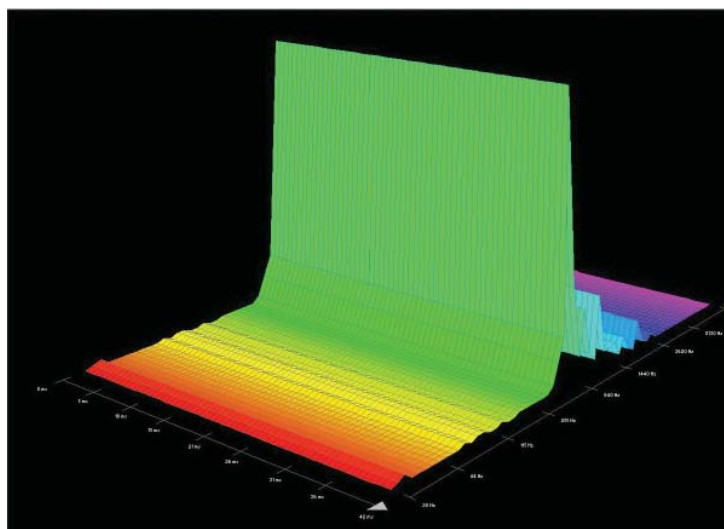
5. Рефрен йойги, исполненный автором настоящей статьи.



6. Вепсы. «Из-за лесуку, лесу темного» (лирическая песня).
Народный хор села Ладвы (Ленинградская область). Русские и вепские песни.
«Мелодия». СМ-03752. Гост 5289-68.



7. Коми-ижемская импровизация «Удж водзвылын» («Перед работой» – исполнялась во время поездки в лодках на работу). Село Мутный Материк Усинского р-на Республики Коми (запись 1960 г.).
Компакт-диск «Памятники коми фольклора» (2006).



8. «А в наших воротечках» (карагодная круговая). Село Верещаки Новозыбковского р-на Брянской области.
Компакт-диск «На улице девки гуляли» –
Песни и наигрыши Северной земли (1999).

Из звукового потока в каждом образце нами был вычленен краткий фрагмент звучания фонемы *jo* - непосредственно регистровый переброс («курлык»), т. е. мгновенный переход от низкого звука к фальцетному и назад. В приводимых трехмерных графиках отчетливо видно, что *огИБающая спектра* во всех примерах имеет сходную форму. Совпадает и пиковая форманта фонемы *jo*, и, соответственно, высота темперированного тона. Этот факт поразительного сходства певческого приема голоса человека и лебедя, во-первых, подтверждает гипотезу А. О. Вяйсянена о звукоподражании пению лебедя в карельских йойгах. С другой стороны, мы видим, что данный артикуляционный прием имеет универсальную межэтническую природу (об этом писал в своей монографии «Раннефольклорное интонирование» Э. Алексеев). Однако компьютерный анализ позволил нам предположить *генезис* этого явления – *артикуляционная универсалия восходит к подражанию голосу лебедя-кликунa*. Этот удивительный факт требует отдельного осмысления и дальнейших исследований, вероятно, в области орнитоэкологии – новом научном направлении, открытом венгерским ученым Петером Сёке.

Наталья Мамчева (Южно-Сахалинск)

Звукоподражания в культуре нивхов

Нивхи – коренные жители о. Сахалин, еще в начале XX века жившие в патриархально–родовом строе, до наших дней сохранили многие черты архаической культуры, тесно связанной с трудовой деятельностью. Хозяйство нивхов носило промысловый характер. Прирожденные охотники и рыболовы, они хорошо знали повадки животных и птиц, различали мельчайшие оттенки звуков, производимых ими, и могли сами их воссоздавать. Все это отразилось и зафиксировалось в звукоподражаниях.

По способу звукоизвлечения звукоподражания относятся к разным видам: речевому, возгласному, вокальному и инструментальному. По функции и структурным особенностям выделяются три жанровые группы:

1. Трудовые натуралистические звукоподражания, непосредственно связанные с промысловой деятельностью и возникающие из точного воспроизведения голосом или с помощью звукового орудия голосов животных.
2. Имитации, абстрагированные от производственной задачи, демонстрирующие умение подражать (напевно декламируемые тембровые слова).
3. Звукоподражания в песнях и инструментальных наигрышах с художественно-эстетической функцией.

Трудовые натуралистические звукоподражания¹

В промысловой практике мужчины-нивхи раньше применяли *звуковые инструменты* – манки, выполнявшие утилитарную функцию. Для подманивания водоплавающих птиц свистели в птичьи горлышки; голоса таежных птиц имитировали на берестяной пещалке, тальниковом и костяном свистке.

¹ В настоящее время нивхи практически утратили традицию использования натуралистических трудовых звукоподражаний. Сохранились лишь отрывочные сведения в литературе и фрагменты интонирования, записанные носителями по нашей просьбе в ходе экспедиционной работы. Обобщим эту информацию, опираясь на собственные полевые материалы, записанные в Сахалинской области, а также исследования этнографов.

Записанные нами образцы звукоподражаний, исполняемых на пищалке из бересты, представляют собой натуралистическое имитирование птичьего пения². Основными выразительными средствами являются тембр, регистр, ритм, приближающие их к природным голосам. При имитации свиста, «чмоканья», шелканья используется высокая тесситура, как и в пении лесных птиц. Звукоподражания на берестяной пищалке относятся к области экмелики и имеют ритмически нестабильные структуры, не подчиняющиеся равномерной периодичности. Свободная композиция строится из ряда коротких фраз, объединенных в несколько строк. Их начало подчеркнуто долгим звуком в окружении глissандирующих интонаций:

Пример 1



В звуковой культуре нивхов, как и в синкретических архаических комплексах в целом, встречаются явления на грани вокальной и инструментальной музыки. В некоторых случаях голос выполняет инструментальную функцию (1: 130; 4: 154). При создании звукового портрета животных нивхи применяли формы «инструментализованного вокала» с использованием необычных приемов звукоизвлечения – различные возгласы, крики, свист, хрипение и т. д.

Возгласное интонирование настроено на точную передачу «голоса» того или иного животного или птицы и основано на особом посыле голоса – крике. Большую роль играют необычные тембровые эффекты. В некоторых случаях во время имитации голоса зверя происходило фарингальное сжатие гортани, звук издавался не полостью рта, а трением воздуха о голосовые связки, в результате возникало подобие рычания, крика. Такой прием использовали, например, в звукоподражаниях тюленю, которые различались в зависимости от породы и возраста морского зверя. Для подманивания маленького тюленя **масьқңа** охотники кричали **пу, пу**, для привле-

² Исполнитель – Багрин В. Б., с. Чир-Унвд, 2003 г.

чения тюленя **қад** – издавали низкий ревуший звук **ҕаьп**³ или звуки **ку–у гу–у**. Рычание большого сивуча передавалось звуком **уь**, произносимый через нос, при охоте на молодого сивуча **амсп** охотники кричали **уруруру**, (3: 148; 6: 128, 239, 277).

Аналогичный характер интонирования применялся в звукоподражаниях медведю⁴. Имитация рычания медведя, записанная нами в экспедиционных условиях⁵, основывается на горловой фонации: фарингальные звуки звучат в малой октаве. Темпоритм определяется возрастом зверя: подражания взрослому медведю исполняются медленно (половинные длительности), молодому медведю – быстрее (четвертные длительности):

Пример 2



Звуки с повышенным содержанием шума применялись охотниками и при имитации голоса утки. При этом интонирование происходило на одном равномерно повторяющемся тоне в низком регистре.

Пример 3



С образом медведя у нивхов связаны звукоподражания–сигналы, находящиеся на грани между рычанием животного и криком охотника. После того, как охотники убивали медведя на охоте, они издавали громкий и долгий звук **о–о–о!** Его магическая сущность подчеркивалась особым способом звукоизвлечения: кричать надо

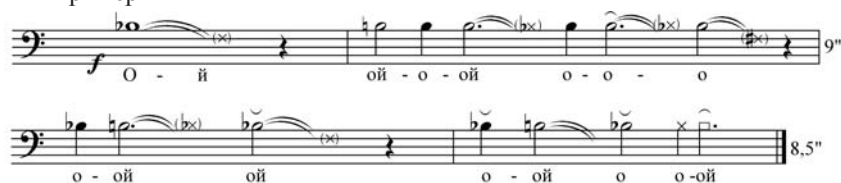
³ Твердый знак после гласной употребляется для передачи звука, образуемого шумом трения воздуха о голосовые связки.

⁴ В этом случае звукоподражание не имеет промыслового значения и представляет собой звуковую демонстрацию «голоса» зверя в обыденной ситуации или в ритуальных целях.

⁵ Звукоподражания голосам животных и птиц (примеры № 2–13) записаны от Улиты Т., с. Чир-Унвд).

было изо всех сил, звук брался на максимально возможной высоте с предельной динамикой.

Пример 4



В основе имитации крика лежит тирадная композиция, состоящая из четырех различных по продолжительности фраз, лимитированных дыханием исполнителя. Фразы состоят из звуковых оборотов, основанных на сопоставлении двух соседних по высоте звуков. Окончание фраз подчеркивается глиссандирующей ниспадающей интонацией. Нижний звук высотно не определен, он не поется, а проговаривается. Ритм аморфный, построен на чередовании коротких и длинных звуков.

В некоторых случаях для имитации голоса утки охотники складывали обе руки в кулак (одна сверху другой) и ритмично, резкими толчками вдували воздух в образовавшуюся щель, плотно сжимая и сильно напрягая губы. При этом возникали короткие шумовые звуки, похожие на кряканье птицы.

Необычным способом звукоизвлечения отличалось звукоподражание чайке: ее крик воспроизводили, ударяя себя по горлу особым образом. Это называлось по-нивхски **қорқр тят лердь** – «по горлу ударяя, играть» (7: 122).

Голос белки передавался равномерно повторяющимися звуками **тьтьть**, похожими на чмокание, образующимися путем втягивания в себя воздуха (3: 105). Они не имели точно выраженной, определенной высоты, однако были организованы ритмически. Часто в звукоподражаниях применяли свист. Так, например, подманивали старого сивуча (3: 148). В свисте использовались ритмически не организованные размытые экмелические интонации.

Таким образом, в своей промысловой деятельности нивхи-охотники использовали различные виды инструментального звучания и инструментализированного вокала, имитирующие натуральное звучание голосов природы. Их первичная задача – точно воспроизвести голосов животных и птиц, обитающих в дикой природе.

**Имитации, абстрагированные от производственной задачи
(напевно декламируемые тембровые слова)**

Помимо промысловой функции, звукоподражания имеют и иное назначение. Они встречаются в различных обрядах, эпических сказаниях, бытовых рассказах, сказках, играх нивхов. Такие звуковые имитации используют декламационную форму интонирования вербальных звукоподражательных формул (тембровые слова), находящуюся на грани между речью и пением. В них нет стремления к точному повторению природного «голоса». Такого рода звукоподражания относятся к первичным фольклорным формам. Их анализ помогает понять формирование музыкальных закономерностей на ранней стадии развития. Заложенные в них тембровые, звуковысотные, ритмические, композиционные особенности проявляются в генетически более поздних образцах.

Во многих случаях звукоподражания интонируются в крайних регистрах человеческого голоса: очень высоко (тонким голосом) или очень низко (грубым, хриплым голосом). Иногда исполнитель намеренно искажает голос, делая его гнусавым. Все это придает особую напряженность тембру и тем самым отличает напевную речь в звукоподражаниях от повседневного интонирования.

Обычно имитации *звериных голосов* звуковысотно не развиты: доминируют повторяющиеся звуки с относительной высотой, иногда завершающиеся скользящими интонациями. Специфика каждого такого звукоподражания заключается, прежде всего, в вербальных формулах, тембре, тесситуре, особенностях темпа и ритма, которые непосредственно зависят от физиологических особенностей того или иного животного.

Так, «голос» зайца передается быстрыми низкими хриплыми звуками **қо-қо-қо-қо**:

Пример 5



Писк крысы выражается повторяющимися на одной высоте звуками **п'ии п'ии** или **ңех ңех**. Крик бурундука изображается высокими звуками **пэтьх пэтьх** или **п'ыр-п'ыр**. Он ритмически

организован с помощью бинарных ритмов, образуя краткие ритмо-формулы: ♪♪ или ♪♪♪

Близость голосов животных отражается и в звукоподражаниях. Например, тембровые слова, имитирующие лай собаки, лисы и росوماхи, похожи. Звукоподражания голосу собаки и росوماхи идентичны и в музыкальном отношении. В их основе лежат лаконичные двухсложные интонации с ямбическим акцентом, звучащие на одной высоте и завершающиеся нисходящим глиссандо.

Пример 6

$\text{♪} = 0,7''$



– звукоподражание собаке.



– звукоподражание росوماхе.

В звукоподражаниях *птицам* используется интонирование, занимающее промежуточное положение между пением и речью. В нем происходит взаимодействие определенно выраженной звуковысотной линии и экмелики. В музыкальном отношении эти звуковые имитации более развиты, в них более ощутимо вырисовывается интервалика.

Многие звукоподражания птицам демонстрируют особенности архаического контрастно-регистрового интонирования, для которого характерны резкие смены позиций, изменение тембра. Так, имитация крика филина **устьёцкѣ** интонируется широкими скачками. Звуки отличаются по окраске: нижний звук «проговаривается», не имеет определенной высоты, верхние звуки исполняются тонким голосом в высокой тесситуре и завершаются нисходящим глиссандо:

Пример 7

$\text{♪} = 0,7''$
гнусаво



В имитации голоса кукушки можно выделить два элемента, контрастирующих не только по регистру, тембру, но и по ритму. Первый элемент (тембровые слова **пу-ку**), имеющий ямбический ритм, декламируется в высоком регистре в объеме чистой кварты. В противовес ему в нижнем регистре возникают короткие глухие звуки неопределённой высоты (**кя-кя-кя-кя**):

Пример 8

♩ = 1"

пу - ку, пу - ку кя - кя - кя - кя - кя - кя - кя - кя

Контрастно-регистровому интонированию близки полумузыкальные интонации, возникающие при исполнении звукоподражания гагаре. Тембровое слово **цафвотый** повторяется несколько раз в быстром темпе с восходящим скачком в пределах октавы, квинты, терции. На последнем слоге происходит ритмическая остановка, в результате чего возникает акцентно-ритмическая организация (трехдольные интонации):

Пример 9

♩ = 0,3"

ца - ф - во - тый, ца - ф - во - тый, ца - ф - во - тый.

ца - ф - во - тый, ца - ф - во - тый, ца - ф - во - тый.

Некоторые звукоподражания птицам основаны на остинатных повторах звука. Голоса утки, гуся, вороны передаются грубыми низкими звуками. Имитация голоса лебедя строится на звуках, повторяющихся в свободном ритме на тембровые слова **кы кык**:

Пример 10

♩ = 1"


кык - кык, кы - кык - кык

Иногда имитации птичьих голосов звучат в нешироком диапазоне, и в соотношении звуков улавливаются определенные ин-

тервалы: секунды, терции, кварты. Многие звукоподражания близки по интервальному соотношению звуков, однако отличаются особым тембром и темпоритмом. Так, крик орла передается высокими звуками. Имитации состоят из нисходящих секундовых интонаций, причем начальный звук предваряется кратким восходящим глиссандо:

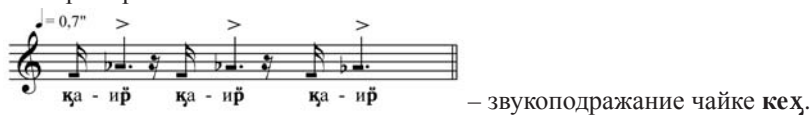
Пример 11



Нисходящие малые секунды вырисовываются в карканье вороны **вэс**, но они отличаются темброво (хриплые низкие звуки в малой октаве). В этом звукоподражании ощущается чёткая ритмическая организация: повторяющиеся звуковые ячейки сохраняют равномерно пульсирующий парный ритм – .

Терцовые интервалы улавливаются в подражаниях крику чаек. Тембровые фонемы различаются в зависимости от вида птицы: **кех**, **кех**; **каиř** (чайки **кех**), **тягяrrr** (чайки **тягьр**), однако в звуковысотном и ритмическом отношении они сходны. Оба звукоподражания звучат в высоком регистре в форме восходящей малотерцовой интонации в ямбическом ритме:

Пример 12



Интервал чистая кварта различается в имитации уханья филина **наřпарлак**. Он кричит глухим, хриплым голосом **жуь жуь** или **уух, ух**. Верхний звук выполняет функцию опоры, что подчёркивается неоднократными повторами, более яркой динамикой:

Пример 13



Таким образом, в звукоподражаниях с использованием тембровых слов возникает относительно определённая звуковысотная организация. Иногда в основе имитаций лежит контрастно-регистровый тип интонирования, основанный на тембровом противопоставлении разных по качеству звучания и далёких по высоте звуков (звукоподражания голосам филина **усьтёңқр**, кукушки, гагары). В некоторых случаях имитации представляют собой многократное повторение одного тона с равномерной ритмической пульсацией («голоса» медведя, зайца, крысы, утки, перелётной вороны). В других случаях выделяются два различных, хотя и не имеющих однозначно фиксированной высоты, звука (крики лебедя, орла, филина **нарпарлак**, чайки, совы и др.). Звуковые формы подражаний используют элементы экмелики. Встречаются как восходящие, так и нисходящие глиссандирующие интонации, предшествующие основному тону или завершающие его. Звукоподражания птицам интонационно более развиты, чем подражания животным. Если в имитациях голосов зверей преобладает ритмическая организация звуков, то в птичьих криках часто, помимо ритма, отчетливо различима звуковысотная линия, включающая движение на разные интервалы.

Звукоподражания в инструментальных наигрышах и песнях с художественно-эстетической функцией

В процессе исторического развития музыкального искусства появляются опосредованные звукоподражания, выполняющие в целом обобщенно-образную функцию. Они звучат в бытовых песнях и наигрышах на различных музыкальных инструментах (варгане, пиколотне, тростниковом шалмее, тальниковой флейте, напеваемых трубах). Они подчиняются сугубо музыкальным законам и опираются на простейшие ладовые структуры. Однако в мелодиях не всегда возникает прямое интонационное сходство с природным прообразом.

Произведения, выполняющие художественную функцию и включающие звукоподражания, программны. Приведем пример программы наигрыша на струнном смычковом инструменте **т'ыңрың**⁶. «Два нивха из рода **Уйвонгун** пошли на охоту, взяли с

⁶ Информант – Багрина У. С., 2003 г.

собой собак. Они шли по берегу моря и повстречались с медведем. Медведь зарычал, собаки залаяли. Один нивх закричал: “Друг, друг, спаси, спаси! Мое копьё сломалось!”» Из программы становится ясно, что наигрыши включают звукоподражания. Когда медведь рычит, пояснила информант, слышатся низкие звуки «О–о–о–о, о–о–о–о!» В это время смычком надо тянуть медленно, чтобы получился долгий звук. В то время, когда собаки лают, слышатся краткие высокие звуки «Ау, ау, ау, ау!», при этом смычком необходимо делать короткие, резкие движения. Таким образом, здесь использована сюжетная программность.

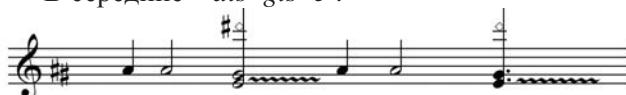
Многие образцы имеют обобщенную программность. В различных наигрышах встречаются звукоподражания лаю собак: «Собака лает – воды просит», «Лай маленького вшивого щенка, просящего, чтобы его покормили студнем» и др. В качестве примера приведем наигрыш на **г’ыңрыңе** «Так собака лает»⁷. В целом он опирается на достаточно развитую, по сравнению с натуралистическими звукоподражаниями, ладовую структуру – трихорд. Его звукоряд в процессе развития изменяется:

Пример 14

В начале – $a^1 g^1 e^1$:



В середине – $ais^1 gis^1 e^1$:



В наигрыше доминирует повторяющийся звукокомплекс. В начале ясно ощутима дифференциация на нижний опорный звук e , тремолирующий в зоне м. 3, и вспомогательные – g и a :

Пример 15



⁷ Исполнитель Ямик А. А., п. Венское, 1984 г.

К концу произведения с ускорением темпа и увеличением динамики развития в восприятии слушателя вспомогательные звуки сливаются с основным и ощущаются как единый звуковой комплекс, нерасчленимый на отдельные составляющие. При этом в сравнении с первоначальным вариантом возникают зонные звуковысотные изменения: высота «украшающих» звуков плавно сместилась вверх приблизительно на $\frac{1}{4}$ тона – *gis* и *ais*. Временами к основным звукам (*e*, *gis*, *ais*) добавляется флажолет *dis*, имеющий особый свистящий тембр. В результате звуковысотного сдвига и слияния всех звуков возникает новое качество – синкретический звуковой комплекс:

Пример 16



Таким образом, в наигрыше нет особого мелодического или ритмического развития. В его основе – утверждение звукового комплекса, который и является звукоподражанием лаю собаки. Наигрыш в целом отличается свободой композиции, незначительностью акцентно-ритмических координат. Точная звуковысотность дискретных тонов не играет большой роли – постепенно звуки сливаются в континуальное «звуковое пятно». В наигрыше, в целом выполняющем художественную функцию, можно увидеть проявление архаических норм, обусловленных обращением к первичному жанру – звукоподражанию.

Итак, звукоподражания прошли длительный процесс эволюции, отражающий специфику музыкального мышления, и представляют собой сложный полистадиальный комплекс, выполняющий разнообразные функции. Композиционные, ритмические, звуковысотные, темброво-динамические особенности имитаций дифференцируются в зависимости от их назначения. В натуралистических звукоподражаниях, включенных в практику промысловиков-охотников, доминирующую роль играли своеобразные темброво-динамические приемы. Их музыкальная ткань характеризуется нерасчлененностью; возникающая звуковысотная линия отличается размытостью, ритмика и структура – неупорядоченностью.

В голосовых имитациях, абстрагированных от трудовой практики, используется принцип сопоставления тонов, различающихся по высоте, ритму, динамике, а иногда и по тембру. В некоторых случаях в них появляются повторы ритмических групп, зависящих от ритма вербальных формул. Композиции базируются на кратких звуковых оборотах, которые могут повторяться точно или с незначительными изменениями. В результате длительного исторического развития кристаллизуются типические интонации речевых имитаций, которые постепенно перерабатываются в музыкальные. Обобщенные в виде музыкальных мотивов, звукоподражания включаются в более развитые в мелодическом отношении песни и наигрыши на музыкальных инструментах, выполняющих художественную функцию.

Условные обозначения в нотных примерах

- ∩ – свист, производимый с помощью берестяной пищалки;
- – фарингальный звук, подающийся с напряженной подачей воздуха (хрипение);
- Г – звук, обладающий неопределенной высотой, занимающий промежуточное положение между пением и говорением.

Литература

1. Земцовский И. И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов в двух частях / Ред.-сост. И. В. Мацевский. М., 1987. Ч. 1. С. 125–131.
2. Крейнович Е. А. Материалы к книге «Нивхгу». Рукопись. Личный архив Крейновича Е. А. – СОКМ, колл. № 6473–848.
3. Крейнович Е. А. Нивхгу. Загадочные обитатели Сахалина и Амура. М., 1973. 496 с.
4. Мацевский И. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования (к насущным проблемам этноинструментоведения) // Актуальные проблемы современной фольклористики / Сост. В. Е. Гусев. Л., 1980. С. 143–170.
5. Мацевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. 520 с.
6. Нивхско-русский словарь / Сост. В. А. Савельева, Ч. М. Таксами. М., 1970. 536 с.

7. *Отаина Г. А.* Нивхские народные песни // Этнография и фольклор народов Дальнего Востока СССР. Владивосток, 1981. С. 110–124.
8. *Пилсудский Б. О.* Фольклор сахалинских нивхов. Южно-Сахалинск, 2003. 128 с.
9. *Шейкин Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно–историческое исследование. – М., 2002. 719 с.
10. *Штернберг Л. Я.* Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны. Хабаровск, 1933. 740 с.

Яна Крыжановская (Хабаровск)

О звуковом коде традиционной амурской культуры

Российское Приамурье – огромная территория на юге Дальнего Востока, прилегающая к реке Амур от Хабаровска до ее впадения в Охотское море. Важнейшим проявлением традиционной культуры коренных этносов этого региона (нанайцев, ульчей, нивхов, негидальцев, удэгейцев, орочей, эвенков и эвенов) являются обрядовые зрелища, синкретические по природе. Что же объединяет сказки, шаманские камлания, родовые обряды помимо того, что все эти акции имели магическое предназначение и были изначально ориентированы на виртуального Зрителя, в роли которого мыслились Боги или Духи? Можно ли говорить о некоем стилевом и языковом единстве всех этих зрелищных форм, образующих стройную систему жесто-пластического, предметно-визуального и интонационно-акустического начал? И каким образом формировался язык национальной зрелищности?

Эти важные вопросы до сих пор мало освещались в литературе, но для любого человека, знакомого не понаслышке с обрядовой культурой, фольклором этносов Нижнего Амура, очевидно, что такое стилевое единство присутствует. И связано это единство, своего рода «стилевой код», не только с конкретными особенностями хореографии или звукоинтонирования, но со всем образом жизни и образом мышления амурчан.

Зрелищные формы, играющие важную роль в традиционной культуре региона, характеризуются двумя основными признаками. Это, во-первых, *обращенность к зрителю*, т. е. показ, под которым понимается всякая демонстрация человеческого действия в пространстве. Не будет преувеличением сказать, что любое зрелище рассекает мир на два лагеря – на участников и зрителей. В традиционной культуре, базирующейся на мифологических представлениях, подобная дихотомия относится к числу важнейших (здесь уместно было бы вспомнить о двойственности видимого и невидимого миров, духа и материи, мужского и женского начал и т. п.). Во-вторых, следствием такой ориентированности на направленный взгляд является своего рода «нетождественность» участников традиционного зрелища самим себе, временный «выход за естественные рамки», т. е. *превращение*.

Изменение участника в ходе зрелищной акции – обязательное для традиционного зрелища явление. Именно поэтому понятие «маска» в широком смысле неотделимо от зрелища и в определенной степени характеризует его специфику. Маска как своего рода инструмент превращения может функционировать в разных формах: 1) как пластическая маска – инодвижение, подражание чужим жестам; 2) как акустическая маска – использование чужих голосов, подражание тембрам других живых существ; 3) как скульптурная – накладка на лицо из различных материалов, собственно маска в привычном понимании.

В первом и втором случае превращение («маска»), отделяющее область профанной, повседневной жизни от мира зрелищ, оказывается связанным с принципом имитации как языковой основой традиционных обрядовых действий. А поскольку в культуре коренных этносов Дальнего Востока мир людей неразрывно связан с миром природы, вполне естественно, что именно этот природный мир выступал объектом заимствования. Принцип имитации в акустическом и пластическом преломлении стал той языковой основой, на которой осуществлялось взаимодействие участников обрядового зрелища. Именно подражание – и, прежде всего, подражание животным – во многом определяло и продолжает определять глубинную специфичность, индивидуальность зрелищной культуры нанайцев, ульчей, удэгейцев.

Происхождение звукоподражаний в амурской культуре неразрывно связано с хозяйственной жизнью этих этносов. Хозяйство носило промысловый характер и включало охоту, морской промысел, рыболовство. Как следствие – амурчане детально различали все звуки, издаваемые животными и птицами, и сами легко могли их воспроизводить.

У всех этносов региона существовали точные и стилизованные, вокальные и инструментальные (на дудочках, манках, свистках, варгане и т. д.) имитации голосов птиц (вороны, кукушки, чайки, гагары, гуся, рябчика, филина, черного дятла и др.) и лесных зверей (медведя, собаки, лисы, зайца, белки, россомахи, бурундука и др.). У нивхов, которые в большей степени, чем другие народности, занимались морским промыслом, были также распространены звукоподражания крикам морских животных.

Непосредственные, т. е. точные звукоимитации, составляли основу древнейших зооморфных призывов, звучавших во время промысла. Пищалки из травы, бересты, тростника (*пига*, удэ; *пиокиа*, нан; *питихан*, нег.) для охоты на озерных птиц, костяные свистки (*сумухи нгавосинку*, – «инструмент, подзывающий рябчика», удэ; *ңаньгыф п'евр*, нивх.), манки из рога для подманивания дикого оленя, охотничьи трубы из бересты (*бунику*, ульч., нан., удэ.), дерева, используемые во время охоты на изюбра, кабаргу, лося (*марако*, нан.; *перпукоун*, *оревун*, эвенк.) – далеко не полный перечень инструментов, которые играли важную роль во время охоты у народов юга дальневосточного региона (8: 94–103).

Из всего многообразия фоноинструментов, используемых в промысловой деятельности, особо стоит выделить берестяные манки, не только встречающиеся у всех народов Приамурья, но являющиеся исконными для чжурчжэней – исторического этноса – предка (XI–XIII вв.) современных тунгусо-маньчжур. У чжурчжэней особой популярностью пользовалась охота на оленей, которых выслеживали при помощи берестяных рожков, подражая осеннему брачному реву самца (10: 117). Исследователи особо отмечают, что, несмотря на сходство в условиях обитания целого ряда племен этого ареала, манки на оленей появились впервые именно у чжурчжэней (2: 43).

Также в структуру охотничьей культуры этносов региона органично входили голосовые звукоподражания – *аламасини* (удэ) (8: 93). По наблюдениям Е. А. Крейновича, нивхские охотники хорошо знали, каким возгласом можно вызвать любопытство тех или иных животных и подманить их к себе: «Молодого сивуча *амсп* подманивали криком «уруруру», большого – звуком «уь», произносимым через нос. Маленького тюленя породы *маськ'н'а* подманивали криком «пу, пу»... При подманивании тюленя *к'ад* издают низкий ревуший крик *г'аьн'*, причем первый звук издается не полостью рта, а грубым трением воздуха о гортанные связки» (6: 178).

Символические звукоподражания были важным элементом шаманских обрядов – для призывания духов-помощников, имеющих соответствующий зооморфный облик, либо для подтверждения их «прихода» на зов шамана. Внутри ритуала такие интонационные образования выполняли функции акустической маски для сокрытия своего и репрезентации чужого лица. Обычные люди ощущали присутствие духов исключительно по издаваемым ими звукам: ша-

манские «помощники», будучи невидимыми для всех, кроме шамана, воплощались исключительно с помощью звукоподражательных манифестаций. Подобные приемы в камлании – сакральный знак перевоплощения шаманов в птицу, иногда – животные, через которых и происходило общение с иным силами. Например, во время проводов души в загробный мир *бун* шаман камлал, призывая птиц загробного мира, живущих, согласно мифологическим представлениям нанайцев, на девяти сучках мирового дерева. При этом, кроме мифических птиц, среди них были представлены два вида кукушек и горлица (9: 158). Соответственно, шаман голосом либо игрой на варгане подражал этим птицам. Следует отметить, что кукушка занимала особое место в мифологии народов Приамурья, так как считалась проводником в царство мертвых: по дороге она непрерывно куковала. У этносов Нижнего Амура существовало представление о том, что душа уходит в *бун* в виде птички. Потому, прощаясь с родными, «душа говорит по-птичьему» – *кэкуйни* (нан. от *кэку* – куковать), а шаман, камлая, ее речь переводит (9: 161).

У нивхов, у которых шаманство традиционно было не так развито, как у соседних тунгусо-маньчжурских этносов, ритуально-символические звукоподражания присутствуют в медвежьем празднике. Е.А. Крейновичем подробно описан обряд, происходивший после свежевания туши зверя, в ходе которого старики, стоящие с двух сторон, перебрасывают через медведя его шкуру, ударяют зверя, – не переставая при этом подражать голосом медвежьему рыку (6: 235). Также символическая имитация голоса медведя звучала в тот момент медвежьего праздника, когда шкуру зверя вместе с головой спускали через дымовое отверстие в жилище. При появлении медвежьей головы хозяин жилища начал задавать ей вопросы нараспев, а «...медведь опять в ответ стал рычать. Нивхинки сильно и ритмично ударяли при этом по бревну, медведь приветливо рычал, показывая, что он-то знает, он понимает, кто ему еду варил, кто его салом кормил, кто его поил. И он рычал, рычал и рычал» (6: 242).

Однако подражание звукам природы не ограничивалось лишь практическими – промысловыми или обрядовыми – целями. Имитации в интонационно-акустическом выражении образуют палеосонорную звуковую систему и служат основой для образования ряда традиционных музыкальных жанров. Имитация «облагоро-

женная», превращенная в культурный символ, сохранилась в инструментальных наигрышах либо в особых звукоподражательных напевах. У нивхов такие наигрыши исполнялись на небольших свистках из тальника с одним игровым отверстием, на камышовых дудочках. Е. А. Крейнович в 1927 г. присутствовал при исполнении целого ряда изобразительных наигрышей на *т'ыңрыңе* – однострунной скрипке. Исследователь упоминает следующие мелодии: «Пение и игра двух лебедей»; «Кукушка»; «Крики утки», «Лай маленького вшивого щенка, просящего, чтобы его покормили студнем». Причем, некоторые имели характер вполне развернутых программных композиций, – например, «Нивх идет в гости к другому нивху, в это время слышится рев подошедшего к деревне медведя и лай собак. Нивх кричит, чтобы ему вынесли копьё» (5: 80).

Звукоподражательные напевы, используемые в культурно-эстетической функции, всегда несколько отличаются от оригинала, передавая лишь общее звуковое впечатление. Ю. И. Шейкин отмечает, что звукоподражания, «аккультурированные в фольклорной практике, с акустической точки зрения содержат изменения как в звуковысотном, так и в ритмическом отношениях», они «колеблются от иконической точности до неузнаваемой модификации в зависимости от того культурного смысла, который вкладывается в эти имитации» (11: 16–18). У народов Приамурья такие напевы исполнялись для развлечения. При этом исследователи отмечают существование подобного рода песен еще у чжурчженей. В частности, упоминаются песни, напоминающие мелодией пение куропатки, исполняемые под звуки барабанов и флейт (10: 117). Также стилизованные звукоподражания использовались в играх (например, игры в кабана или в медведя). В ороческой игре «*хаку*», в которой девочки изображали лягушек, участницы гортанным звуком на вдох и выдох интонировали «*хаку-хаку-хаку-хак*» (4: 2).

Наконец, звукоподражательные напевы в повествовательных фольклорных текстах маркируют прямую речь зооморфного персонажа в качестве рефрена. Так, в нанайской сказке «*Гиндэкэн*» («Синичка») повторяется мотив, имитирующий голос этой птицы.



Благодаря использованию изобразительных приемов в высказываниях героев (наряду с обращением к жесто-мимическим средствам выражения) амурская сказка приобретала зрелищные качества. Она не только рассказывала, но и изображала, рисовала, показывала. Возникал такой контакт со слушателем, при котором слушатель одновременно становился и зрителем.

Вербальной формой акустической имитации является онома-топея – различные звукоподражательные комбинации («образные слова»), характерные для тунгусо-маньчжуров и нивхов Дальнего Востока: «торороро» (нивх.) – крик зайца, «квх-квх» – голос чайки, «чак-чак» (нан.) – крик вороны, «ко-ко-кок» (нан.) – крик орла, «чизэн-чизэн» (нан.) – чирикающая и др. (1: 213). При такой вербальной интерпретации пение птиц и крики животных, по существу, уподобляются осмысленным звукам человеческой речи. У нивхов даже встречались собственные мужские имена, основанные на звукоподражании: «Кикун-кикун – «филин»; «Къывнин-къывнин» – «снегирь» и др. (3: 171).

Поскольку медведь занимает особое место в мифологии и культуре этносов юга российского Дальнего Востока, вполне естественно, что издаваемые этим животным звуки особенно детально отражены в вербальных имитациях. Немало такого рода «образных слов» приводит Е. А. Крейнович: «О звуках, производимых медведем, нивхи говорят так: у”утрн”утр – рычание медведя; чалфчалф – звук, который раздается, когда медведь идет по мелкой воде; тутух ад – когда он идет по глубокой воде; т’ух ад – звук падения медведя при прыжке в воду; тухм – звук, получающийся при ловле медведем рыбы лапами; к”фаф к”фаф – образное слово, обозначающее беззвучное падение медведя, подстреленного насмерть» (6: 133).

Подводя итог сказанному, еще раз подчеркнем – звукоподражания, представленные в амурской культуре в качестве натуралистических, символических, аккультурированных в фольклорной практике, являются важнейшей частью интонационной культуры народов юга дальневосточного региона. Роль принципа имитации для традиционной амуро-сахалинской культуры настолько значительна, что Е. А. Крейнович даже считал (исходя из анализа нивхской терминологии, связанной с игрой на музыкальных инструментах), что музыка у этого этноса возникла из подражания пению птиц и крикам животных (7: 132–133). То же можно было

бы сказать и о нанайцах, в языке которых человеческий голос, тон в музыке и пение птиц обозначаются одним словом – *дзилган* (8: 95).

Богатство звуковой инструментовки амурской культуры, ее детализованность не могут не поражать. Имитативный подход, сформировавшийся в древности под влиянием условий жизни этноса, определил устойчивые приемы исполнения в рамках национальных обрядово-зрелищных форм. Совокупность этих приемов сформировала звуковой код традиционной амурской культуры. Основанная на имитации акустика национальных обрядов сегодня является одной из этнических констант, помогающих, наряду с другими, сохранению «центральной зоны культуры».

Литература

1. *Аврорин В. А.* Грамматика нанайского языка / *В. А. Аврорин*. Т. 2. Морфология глагольных и наречных частей речи, междометий, служебных слов и частиц. М.-Л., 1961. 294 с.
2. *Воробьев М. В.* Культура чжурчженей и государства Цзинь (X в. –1234 г.). М., 1983. 367 с.
3. *Гонтмахер П. Я.* Дальневосточные этносы: от знака к символу // *П. Я. Гонтмахер, Н. А. Соломонова, А. Г. Филимонов*. История и культура Приамурья. 2008. № 2(4). С. 168–181.
4. *Ким Н. Н.* Жанровая типология музыкального фольклора орочей // *Н. Н. Ким, Ю. И. Шейкин*. Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск, 1986. Вып. 3. С. 8–37.
5. *Крейнович Е. А.* Фонетика нивхского (гиляцкого) языка // Издание научн-исслед. ассоциации Ин-та народов Севера. Труды по лингвистике. Том. V. М.-Л., 1937. 126 с.
6. *Крейнович Е. А.* Нивхгу. Южно-Сахалинск, 2001. 520 с.
7. *Мамчева Н. А.* Звукоподражания и сигналы в культуре нивхов // Известия Института наследия Бр. Пилсудского при Сахалинском государственном областном краеведческом музее. № 10. Южно-Сахалинск, 2006. С. 121–137.
8. Словарь музыкально-этнографических терминов // Музыкальная этнография тунгусо-маньчжурских народов: тезисы междунар. конф. Якутск, 2000. С. 93–108.
9. *Смоляк А. В.* Шаман: личность, функции, мировоззрение (народы Нижнего Амура). М., 1991. 280 с.
10. *Тупикина С. М.* О некоторых духовых музыкальных инструментах чжурчженей // Культура стран АТР. 2006. № 4. С. 116–120.
11. *Шейкин Ю. И.* Актуальные проблемы музыкальной этнографии Северной Азии // Музыкальная этнография Северной Азии. Вып. 10. Новосибирск, 1988. С. 3–17.

Александр Ромодин (Санкт-Петербург)

О соотношении человеческого и природного начал в традиционном звукотворчестве

Традиционная культура неотделима от природной среды. В любых сообществах – земледельческих, скотоводческих – присутствует подобная неразрывная связь. Биологические и культурные планы соприкасаются, взаимопроникают. Природное начало выражено в мифологических представлениях, продолжено в ритуалах, выявлено в звуках. В традиционной культуре сочетаются самые разные ее стороны, входящие в единый синкретический круг. События и представления, слово и музыкальная интонация, внешние озвучивания и внутренние импульсы – и самодостаточны, и взаимодействуют друг с другом, с природой, жизнью. Все эти аспекты выявляются и действенно, и неявно, невидимо, не выходя, однако, за пределы мифологического сознания. Наиболее отчетливо прямые связи с природой обнаруживают культуры, и поныне сохраняющие архаические черты. Подобные свойства сберегаются, например, у народов Севера и Сибири. Естественно, поэтому именно эти культуры вызывают особенный интерес у исследователей. Именно в соотношении с природным окружением они прежде всего и изучаются. Существует обширная этнографическая литература, посвященная исследованию разнообразных фольклорных форм, соприкасающихся с природой. Среди этих последних встречаются связанные с приметами, поверьями интерпретации голосов животных и птиц, звукоподражания охотников, символические имитации оригинала, личные песни и прочие подобные формы. Изучаются, главным образом, сами образцы в связи с мифологическими представлениями, текстами, семантикой. Недавно вышедшая коллективная монография московских авторов представляет собой обобщающий свод трудов по изучению архаических культур Сибири, с теоретическим применением семиотического и одновременно эволюционистского методов исследования [Мелетинский, Неклюдов, Новик 2010]. Здесь же использованы материалы из известных этномузыковедческих разысканий Ю. И. Шейкина [Шейкин 1996; 2002]. В этих и многих других исследованиях рассматриваются прежде всего формы, представления, непосредственно соотнося-

щие изучаемую культуру с природным окружением. В монографии И. В. Мациевского исследуются уникальные формы так называемой биологической музыки (звуковые виды, имеющие прямое природное происхождение) [Мациевский 2007: 120–139]. Один из наиболее последовательных приверженцев изучения связей традиционной культуры и природы – литовский этноинструментовед А. Вижинтас. При исследовании этих взаимосвязей ученый применяет не только музыковедческие, но и философские, эстетические, литературно-художественные методы [Вижинтас 1983]. Своеобразный подход к изучению ритуала предлагает А. К. Байбурин: любому биологическому (реальному) аспекту ритуального события предшествует культурный мотив, связанный с глубинными мифологическими представлениями [Байбурин 1993]. Обобщенный взгляд на традицию неминуемо дополняется конкретным, внутренним. Звуковые формы, соотносящиеся с мифологическим сознанием, с неизбежностью выявляют человека, обладающего необходимыми знаниями и умениями для обнаружения этих форм. Предлагаемая нами статья представляет собой попытку короткого предьявления человеческого начала в его неразрывности с природным миром.

Традиционный человек не только связан с природой; он, можно сказать, всецело принадлежит ей. С самого рождения его окружают лес, поле, воздух, простор. Человек видит ландшафт, слышит множество звуков. Всюду он должен ориентироваться, и, кажется, просто обречен на многочисленные знания, умения и чувства. Человек традиции вполне может быть назван природным человеком. Отношения с окружающим миром приобретают различные формы. Обнаруживаются самые разные уровни и каналы взаимодействия. С одной стороны, присутствует автономность локальной традиции, со своеобразным, ограничивающим ее природным ландшафтом. С другой стороны, выступает особенный, целостный человек, с присущим ему открытым и свободным взглядом на мир. Любой из планов оказывается в подчинении всеобъемлющему синкретизму – кардинальному свойству бесписьменной культуры. Все уровни традиции становятся взаимосвязанными. При этом природа, что называется, дышит в каких угодно жанрах и видах фольклора. Взаимодействие может быть прямым и опосредованным. Многие образцы непосредственно обращены к стихиям. Существуют жанры, реализующиеся непременно в природной среде: календарные

песни, кличи, причитания. Все подобные локальные формы настолько соотносятся, ассоциируются с окружающим ландшафтом, что, кажется, и могут быть созданы и исполнены именно только здесь, лишь в этой местности¹. Другие виды не предполагают уличного звучания, например, лирические песни, колыбельные, однако, природное начало неуклонно проступает и в них: через сюжет или певческую манеру. В любых образцах присутствует эффект обращения, сдержанного или страстного воззвания. Художественная (музыкальная, словесная) формула содержит «свойство обращения, зова, призыва – активного обращения к традиции, устремленность к тому традиционному идеалу, который ее облекает, и ответ от которого она получает из глубин традиции» [Мальцев 1989]. Этот идеал, однако, подразумевает ту шероховатость, своего рода неправильность, которая и составляет сущность самого высокого искусства. Исполнительские «зазубрины», отвергающие чрезмерную стерильность, порождаются органичностью, природностью высказывания. Чувственный фон может быть при этом различным: от строгого, монотонного характера звучания – до импульса взволнованного, лихорадочного. Всюду, однако, выкажется необычайная эмоциональность выражения. Безличный, хладнокровный тон здесь немыслим. Свободный мелодический строй, с терпкостью нетемперированных созвучий, вольности ритма, несовпадения по вертикали (в ансамблях), жесткость тембровых посылов – все это составляет сущность традиционного исполнения. Форма песни (или наигрыша) при этом оживает, звучащее тело дышит, действительно существует. Собственно говоря, описываемый комплекс – и есть сама природа.

Органичность – важнейшая черта традиционного музицирования, произрастающая из всецело свойственного деревенскому человеку ощущения свободы. Постоянство, окаменение здесь немыслимо. Любые формы в каждом последующем случае приобретают новое звучание. Органика, как кардинальная феноменологическая природная черта, связана с игрой. Народные исполнители-инструменталисты, например, действительно и г р а ю т на своих инструментах, в отличие от многих академических музыкантов, которые, скорее, работают, а не играют. Напомним известное народное вы-

¹ О музыкально-обрядовой сущности кличевых, зовных форм [Лобанов 1997; Лобкова 2008; Ромодин 2009а].

ражение «играть песню», подчеркивающее живой, органический элемент исполнения. Обряды, зрелищно-игровые фольклорные формы пронизаны природным началом. В заговорах, быличках, мифологических рассказах – везде отчетливы его проявления. Одним словом, природный элемент проступает в любых видах фольклора. Подчеркнем вновь, что глубокой близости человека с природой способствует свойственный традиционной культуре всеобъемлющий синкретизм. Все же наиболее яркие проявления этой синкретической нераздельности выражены в звуках, голосах и напевах. Человеческое начало встраивается в саму природу, дополняясь одновременно сакральными смыслами. Былички о кукушке – предвестнице смерти – содержат и звукоподражание, и собственно приметы. В куковании, переданном голосом человека, воплощаются не только мифологическое сознание, но и образ природы, и импульс творчества. Кукушка – посредник с потусторонними силами. К ней обращаются в поминальных причитаниях как к передатчику в иной мир. Плач звучит порой вместе с кукованием. Магический акт совершается в лесу или в поле. Природная среда неизбежно присутствует². Происходит постоянное освоение человеком окружающего пространства – в зовах, кличах, в пастушеских наигрышах и имитациях их голосом, в календарных напевах, окрашенных напряженными, жесткими – сакральными – тембрами. Повсюду – обращение к природе, слияние с ней. Элементу художественному сопутствуют эротические послы, «животные» атрибуты звукоизвлечения. Овладение приемами интенсивного «нижнего» пения вызвано, с одной стороны, физической мощью человека, с другой стороны, связано с постоянством общения с животным миром, «разговорами» с ним, со способами обращения, например, к домашней скотине. Биологический план неминуемо дополнен эстетическими, психологическими факторами. Отношение же деревенского человека к природе, внешне обычно сдержанное, основывается на принципе разумности, целесообразности ее использования. Существует, однако, скрытый уровень восприятия, реализуемый в творчестве. В чувственной мощи звуковых импульсов, голосовых посылов проступает необычайно эмоциональное отношение традиционного человека к природе. Эта сопричастность природному миру, погру-

² Об этом ритуальном внеобрядовом причитании, звучащем непременно в природных условиях [*Разумовская 1984; Лобкова 2000*].

женность в него порождается особым, проникнутым сакральными смыслами, свободным, энергетическим типом звукотворчества.

Гармонии, открытому отношению к жизни сопутствуют «смещенные», иррациональные планы, выражающие глубину мифологического сознания традиционного человека. Повсюду присутствуют различные стороны одного и того же явления. Двойственность (перевернутость) мира обнаруживается во многих аспектах человеческого мышления и поведения. Любые, например, элементы ритуала могут существовать и нераздельно, и автономно. В сознании носителей традиции органично соотнесены целостность обряда и самостоятельность его компонентов. Пересекаются мужское и женское, смеховое и плачевое, музыкальное и словесное, инструментальное и вокальное начала. Взаимодействие и обнаруживается внутри ритуалов, и наблюдается на протяжении всего календарного цикла. Таков, например, переход от Масленицы – к Пасхе; от одних обрядов – к другим, от зимнего вечного безмолвия – к животворящему весеннему празднеству. Северобелорусские масленичные обходы дворов (объезд на санях чучел Деда и Бабы, с последующими их похоронами), волочebные обходы-шествия обнаруживают, при всех отличиях, сходные черты, выраженные во введении в обряд разнообразных – музыкальных, словесных, игровых – творчески-поведенческих форм. Самое, может быть, главное, что их сближает, – элементы органической активности, неразрывная связь с природой³. Исполнение волочebных песен и инструментальных наигрышей могло сопровождаться своего рода пляской, носившей очевидный ритуальный характер, обозначаемый экспрессивным «втаптыванием» в землю, ударами ног, разбрызгивающим весеннюю грязь. В белорусских волочebных песнях «сохранился тип зачина, содержащий элементы описания “дальней дороги” через “грязные грязи”, по “цямной ночи” (т. е. мотив прихода издалека)» [Виноградова 1982: 155]. В звуковой компоненте масленичной обрядовой похоронной игры преобладает вокальное начало, с одновременным присутствием плача и смеха. Повсюду особая роль принадлежит специфике (символике) обрядового интонирования,

³ Подробнее о соотношении этих обрядов во взаимосвязях с другими календарными и свадебными ритуалами [Ромодина 2009б]. О природной сущности сквозных обходов в течение календарного года [Земцовский 1973].

исполнительского звукопроизнесения. Любое ритуальное действие содержит не только магические свойства, но – непременно – и творческие послы создающих его участников. Игровой элемент органично включается в мифологическую сущность обряда. Похороненный на масленице дед Сидорка – знакомый всем старик, общий для всех предок. Этот нереальный или полуреальный персонаж оплакан, закопан, помянут в первый масленичный вечер (именуемый в местной традиции «кривой понедельник»). Исполнительницы ведут диалог, выясняют возраст, вспоминают случаи из жизни, любовные похождения деда, шутят, смеются, причитывают – все одновременно: «Они то произвольно ныряют в особый игровой мир, диктуемый обрядовой действительностью (в нем соседствуют смех и плач), то естественно освобождаются от его законов; одной-единственной репликой участники представления и нарушают игровое равновесие, и восстанавливают его» [Ивлева, Ромодин 1990: 198].

Итак, природа для традиционного человека – не только его окружение, не только флора и фауна. Внешний мир, конечно, значим. Но его черты отображаются в самом человеке. В творчестве, взглядах, чувствах людей – везде присутствуют эти природные свойства. Во многих случаях контакты человека с природой происходят вполне осознанно, осмысливаются, оцениваются. Образуется внушительный круг взаимодействий, подразумевающий сакральные, мифологические, обрядовые, психологические, социальные, художественные планы. Открытость и закрытость ситуаций, исполнительские свойства побуждения и отстранения, типы исполнительских состояний – все эти факторы и смыслы в различной степени предопределяются природой. «Жнем рожь; причитывает тетка – ее слушаем [учились]» – признавались певички из дер. Хотилицы Андреапольского р-на Тверской обл. Девочки учились причитывать во время пастьбы в поле (Куньинский р-н Псковской обл.). Голос призывающих весну певичек направлен к себе, к другим, к космосу, ко всему окружающему миру. Зов, заклинание стремится объять, охватить огромное пространство. Ритуальный призыв приобретает черты эротизма. «Весну кликали – то же, что мальцев кликали!» – утверждали певички из дер. Вировля Городокского р-на Витебской обл. И тут же объясняли сходство ауканья-зова с кукованием: «Клич кукушки – потому что так самец кукушки кликал самку». Интенсивность звучания, мощный выдох, широкий голосовой

посыл, акценты на мелодических вершинах – обязательные приемы и свойства обрядового пения, предполагающего остроту чувств и жесткость тембра. Природа погружается в человека. Предполагаются не только ощутимые, но и более скрытые, опосредованные с ней соприкосновения. Обнаруживается неразделимость природы, традиции и внутреннего мира человека.

Саму звуковую – вокальную или инструментальную – форму можно вообразить действительной, реальной сущностью. Деревенские певцы и музыканты таким именно образом и представляют себе напевы и наигрыши. Каркас напева нерасторжимо связан с формульностью. Причем, формульность эта проявлена не в самой структуре, но в ее ощущении, то есть в том, как носители традиции осознают соотношение песни и времени года, сезона, события. Напев выражен не только собственно в форме, но прежде всего в особом понимании человеком звуковой приуроченности, неотделимой, в свою очередь, от природного окружения. Ритуальное чувство проступает в звучании, но в нем же выявляется и неистребимое природное начало, становящееся в архаичном традиционном сознании формой бытия. Присутствует, наконец, индивидуальное видение того или иного – определенного события с одновременным владением сущностью, «телом» напева, его «музыкальным веществом»⁴. Обнаруживается своего рода система координат, на одном уровне которой представлены три элемента: 1) форма напева; 2) ритуальность; 3) личное владение песней. Кардинальные признаки второго уровня: 1) человеческий; 2) природный. Все элементы пересекаются. Человеческим и природным началом непременно проникнуты все остальные стороны и планы: форма, ритуал, индивидуальность. При этом проявляется глубинная особенность фольклорной традиции, выраженная в одновременном присутствии, взаимопроникновении двух важнейших ее коммуникативных свойств обособленности – сопричастности [Ромодин 2010]. Событие творчества предполагает заинтересованное, понимающее восприятие. Формы, как олицетворение предметного, явленного начала, вступают во взаимодействие со скрытыми, нематериальными планами – внутренними эмоциональными состояниями. Всеобщность форм предопределена их коллективной эмоцией. Но это единство содержит

⁴ В отечественной науке это понятие-феномен подробно разрабатывается И. И. Земцовским [Земцовский 2005].

многообразии оттенков: откликов, переживаний, индивидуальных инициатив. Внутри диалогического «поля» обнаруживаются разнообразные двойственные стороны. Противопоставляются личное – коллективное, ритуальное – повседневное, плачевое – смеховое. Все эти корреляции регулируются определяющим соотношением человеческого и природного начал.

В свадебном обряде предельно ярко выражено противопоставление полярных эмоций, конфликтных чувственных планов. Остроэкспрессивные фрагменты ритуала, формы музыки, типы музицирования сменяются их контрастными лирическими продолжениями. Все виды звукотворчества амбивалентны, все они основаны на мощнейших – природных исполнительских импульсах. В эксцентричности поведения, например, музыканта-инструменталиста непосредственно отображена экстатичная магическая направленность ритуала. Свадебный обряд, однако, включает в себя и противоположные – печальные, скорбные черты, связанные с отъездом невесты из отчего дома, переходом ее в следующее время жизни⁵. Обрядовая оппозиция, имеющая глубокие корни в традиционной культуре, подчас очень четко осознается, а иногда даже словесно оформляется ее носителями. Так, в Глубокском районе, на Витебщине, по отношению к свадебному ритуалу было с отчетливостью обозначено: «Есть вяселье, а есть – жалость». Представители традиционного мира разводят, противопоставляют подобные понятия и тем самым не только демонстрируют свое их обрядовое понимание и собственное эстетическое толкование, но и как бы указывают на ту двойственность, тот дуализм мышления, который столь характерен для человека, живущего в условиях традиционной культуры. Свадебные причитания сами по себе носят ярко выраженный амбивалентный характер. Смех и слезы – одновременные спутники плачей⁶. Помимо ритуально-игрового подтекста, содержащегося в

⁵ О существовании на свадьбе лирического и комического начал (по З. И. Власовой, «лирико-драматической и фарсовой» частей) [Власова З. И. 1989].

⁶ По Т. А. Бернштам, «"Смех" и "плач" – народные собирательные названия символов эмоциональных средств выражения (психофизических и вещественных) и основанных на них ритуальных форм поведения» [Бернштам Т. А. 2005]. Подробнее [Бернштам Т. А. 2008; Козинцев А. Г. 2010]. Феномену смеха посвящены специальные исследования [Козинцев А. Г. 2002; 2007].

подобном сочетании, имеется еще и особый психофизиологический фактор, касающийся таких противоположных и первоначальных элементов человеческого существования, как вдох и выдох (по Ч. Дарвину: вдох – плач, выдох – смех). В северобелорусской традиции свадебные причитания нередко исполняются совместно с инструментальными наигрышами⁷. Особое значение имеет совершаемая на музыкальных инструментах стимуляция свадебных плачей, а также их имитация. Ритуальное свадебное инструментальное звучание, призванное вызвать соответствующую ответную реакцию у плакальщиц, содержит остро выраженный суггестивный смысл. В подобных коммуникативных формах проступает природный элемент. Всюду имеется психофизиологическая составляющая, сплавленная в художественном и человеческом диалоге⁸. Весь этот звукотворческий комплекс вовлекается, внедряется в обряд.

Образуется множество нитей, связывающие такого рода формы в единый содержательный узел. «Батька заголосить на скрипке – тады и невеста заголосить!» – сообщает цимбалистка М. В. Иванова о своем отце В. Е. Груздове (дер. Слободка, Городокский р-н, Витебская обл.). Скрипачи имитировали плач невесты, проводя смычком по инструменту с помощью приема *glissando*. Смеховому эффекту, создаваемому подобным звучанием, непременно сопутствовала скорбная эмоция. Музыкант стимулировал плач, но и на всех присутствующих оказывал необычайное воздействие чувственно многоплановый звукотворческий акт⁹. В обрядовом инструментальном звучании присутствовали амбивалентные эмоциональные планы. В самом ритуале обнаруживались различные смыслы, определяющие объемность его содержания. Звучание же порождало чрезвычайную – природную краску; именно под ее влиянием обряд «оживал», приобретал особенно экстатичные, страстные, порой разгульные черты. Важнейшим ритуальным элементом становятся пространственные звуковые характеристики. Обволакивающий

⁷ Специально об этом [Разумовская Е. Н. 1996; 1998].

⁸ Подробному освещению сущности подобных форм, соотносящихся с целостным культурным комплексом, посвящены наши работы [Ромодин А. В. 2006; 2009в: 60–62; 204–214].

⁹ Сведения о подобных формах были получены нами (начиная с 1989 г.) в Россонском, Глубокском, Верхнедвинском, Городокском р-нах Витебской обл.

цимбальный тембр, создающий сонорный колорит, в свадьбе имеет ритуальное символическое значение. Пространственность звучания оказывается знаком обряда, порождаемым между тем индивидуальной манерой игры музыканта. Вместе с тем, этой творческой манере присуще и особое – высвобождающее чувство, основанное на интуитивном отъединении от реальности. Формы развернуты в «бесконечность». Образуется скрытая ритуальная символика. В обрядовой ситуации наигрыш длится сколь угодно долго. В звучании олицетворено «вечное движение». Смысл символа – безграничность времени. Образуется громадное звуковое полотно, продолжающееся словно бесконечно. Пространственные и временные элементы действуют одновременно. В самом звучании, «музыкальном веществе» обнаруживаются глубинные порождающие планы, содействующие созданию длительных, масштабных гиперформ. В любых – инструментальных, вокальных – видах традиционного творчества содержатся природные свойства, в которых воплощается живой, человеческий смысл народной культуры.

Литература

1. *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993.
2. *Берништам Т. А.* «Смех» и «плач» в обрядовой культуре русских крестьян // VI Конгресс этнографов и антропологов России: Тезисы докладов. СПб., 2005. С. 94.
3. *Берништам Т. А.* Феномен «смех-плач» в русской народно-православной культуре // Христианство в регионах мира. СПб., 2008. Вып. 2. С. 298–376.
4. *Вижинтас А. Д.* Проблемы формирования и развития скудучай в Литве: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1983.
5. *Виноградова Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования. М., 1982.
6. *Власова Э. И.* Скоморохи и свадьба // Русский фольклор. Л., 1989. Т. 25. С. 23–37.
7. *Земцовский И. И.* Песни, исполнявшиеся во время календарных обходов дворов у русских // Советская этнография. 1973. № 1. С. 38–47.
8. *Земцовский И. И.* Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 181–192.
9. *Ивлева Л. М., Ромодин А. В.* Масленичная похоронная игра в традиционной культуре белорусского Поозерья // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., 1990. С. 196–203.
10. *Козинцев А. Г.* Смех: Истоки и функции / Ред.-сост. А. Г. Козинцев. СПб., 2002.

11. *Козинцев А. Г.* Человек и смех. СПб., 2007.
12. *Козинцев А. Г.* Феномен «смех-плач»: О различии сходного // Антропологический форум. 2010. № 13. С. 117–124.
13. *Лобанов М. А.* Лесные кличи: Вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России. СПб., 1997.
14. *Лобкова Г. В.* Древности Псковской земли. Жатвенная обрядность: Образы, ритуалы, художественная система. СПб., 2000. С. 127–161.
15. *Лобкова Г. В.* Зовы-окликания в народных традициях Смоленской области // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: Проблемы, методы, перспективы исследования. М., 2008. С. 335–345.
16. *Мальцев Г. И.* Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Л., 1989. С. 85–86.
17. *Мацневский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3. Проблемы генезиса и развития. Историческая стратификация. Разделы 1–3. С. 120–139.
18. *Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С.* Историческая поэтика фольклора: От архаики к классике. М., 2010.
19. *Разумовская Е. Н.* Плач с «кукушкой»: Традиционное необрядовое голошение русско-белорусского пограничья // Славянский и балканский фольклор. М., 1984. С. 160–178.
20. *Разумовская Е. Н.* Плачи под язык и под иканье – особые вокально-ансамблевые формы причетной традиции // Экспедиционные открытия последних лет. СПб., 1996. С. 9–60;
21. *Разумовская Е. Н.* Традиционная музыка Русского Поозерья / Сост. и коммент. Е. Н. Разумовской. СПб., 1998. С. 85.
22. *Ромодин А. В.* Северобелорусские музыканты. Двойственность творческого мира. Судьбы и традиция // Традиционная культура. Поиски. Интерпретации. Материалы. СПб., 2006. С. 9–18.
23. *Ромодин А. В.* Северобелорусские весенние «Пакліканні» // Экспедиционные открытия последних лет. Вып. 2. СПб., 2009. С. 26–41.
24. *Ромодин А. В.* Творческая магия музыкантов и волочебные шествия // Пасха: многообразие культурных традиций. СПб., 2009. С. 69–77 (Временник Зубовского института. Вып. 3).
25. *Ромодин А. В.* Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009. С. 60–62; 204–214.
26. *Ромодин А. В.* Обособленность и сопричастность в традиционном звукотворчестве // Голос в культуре: Личность. Жест. Звукотворчество. СПб., 2010. Вып. 2. С. 5–20.
27. *Шейкин Ю. И.* Музыкальная культура народов Северной Азии. Якутск, 1996.
28. *Шейкин Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири. М., 2002.

Татьяна Калужникова (Екатеринбург)

Звукоподражания в спонтанном пении детей: семантический и прагматический аспекты

Звукоподражания как древнейшая форма отражения слуховых впечатлений, получаемых из окружающей действительности, активно изучаются в разных областях научного знания. Так, объектом *фоносемантики* является звукоизобразительная система языка [3; 5]. Звуковые имитации, характерные для животных и птиц, наряду с другими аспектами их аудиального поведения, анализируются в *биоакустике* [9; 14; 22]. Исследованием общих для многих языков звукоподражательных названий птиц занимается *экологическая биолингвистика* – новое направление в науке, сформировавшееся на основе биоакустики, экологии, зоологии, речевой акустики, лингвистики [18]. В *этномузыкологии* рассматриваются вокальные и инструментальные звуковые имитации, широко представленные в традиционной ритуальной, охотничьей и пастушеской практике разных народов [1; 12: 355–365; 10: 96, 145–147, 178; 21: Глава II и др.]. На пересечении биоакустики и этномузыкологии возникла *музыкальная орнитология*, или *орнитоэкология*. Ее основателю – венгерскому ученому П. Сёке с помощью метода «звукомикроскопии» (значительное замедление движения пленки при прослушивании записи птичьих песен) удалось обнаружить общие черты в пении птиц и фольклорных мелодиях. На основе своих наблюдений исследователь делает вывод о наличии не только типологических, но и генетических связей между названными сферами, полагая, что на музыкальное мышление носителей устных музыкальных традиций оказало влияние подражание голосам птиц [17]. Наконец, следует назвать *литературоведение*, где изучаются выразительные возможности звукоизобразительных слов в поэзии, в частности, детской, а также *педагогика* – в ней ономастопеи расцениваются как эффективное средство обучения детей раннего возраста музыке и языку.

Очевидно, что проблематика, связанная со сферой звукового мимесиса, разрабатывается в основном на материале культуры взрослых. Применительно к детскому звуковому поведению она все еще в должной мере не осмыслена, хотя и затрагивается рядом

ученых для аргументации тех или иных теоретических положений. Сказанным обусловлен выбор темы настоящей работы.

Материалами исследования послужили образцы спонтанного пения детей (разнообразные голосовые формы их естественного самовыражения, к числу которых относятся младенческие глоссолалии¹, мелодические импровизации, игровые монологи и др.²), а также этнографические источники.

Автор ставит перед собой две задачи. Первая касается выявления аудиальных объектов и способов их воссоздания ребенком в разные периоды его возрастного развития, вторая – ситуаций функционирования звуковых имитаций. В соответствии с этим интересующий нас феномен рассматривается в двух аспектах – *семантическом* и *прагматическом*, каждый из которых освещается согласно онтогенетическим изменениям детского спонтанного пения.

Как же трактуется звукоподражание в исследовательской литературе? В лингвистическом истолковании это, с одной стороны, деятельность, связанная с воспроизведением звучаний живой и неживой природы, неодушевленных предметов, рефлексивных восклицаний людей, с другой – слово (знак вербального языка), звуковая форма которого обуславливается свойствами имитируемого объекта. Существенно, что подобные знаки имеют мотивированный характер, присущее им соответствие звучания и значения вполне осознается носителями языка [3: 24, 31, 34, 88, 136; 5: 11–13, 142]. Помимо звукоизобразительных слов с акустическим денотатом (его признаки фиксируются посредством слуха), существуют *звукосимволические* лексемы с неакустическим денотатом. В них запечатлены аудиальные образы объектов, воспринимаемых в любой сенсорной модальности человека, кроме слуховой [3: 88; 5: 130]. Несколько иная интерпретация звукоподражания сложилась в биоакустике, этномузыкалогии и орнитомузыкалогии. Здесь оно мыслится как комплексная паралингвистическая форма звуко-

¹Термин «глоссолалия» (от греч. glōssa – непонятное слово + laleō – говорю) используется в значении: произнесение бессмысленных сочетаний звуков при сохранении некоторых признаков связной речи (темп, ритм, структура слога и т. п.). Специальному рассмотрению младенческих глоссолалий посвящена статья [7].

²Образцы детского спонтанного пения, записанные и нотированные автором статьи, опубликованы в работе: [6: Часть 2. Материалы].

вого общения, включающая, помимо тоновой составляющей, также мимику, жесты, движения тела и т. п. Именно такое понимание, соответствующее специфике вокальных звукоподражаний ребенка³, принято в настоящей статье.

Наиболее наглядно комплексный характер звуковых имитаций проявляется у детей в возрасте от одного года до трех лет. По мнению С. В. Воронина, самые ранние ономаптопеи представляют собой бимодальные знаковые комплексы – «звукожесты», каждый из которых включает либо указательный жест и фонацию, либо полимодальные, состоящие из жеста, мимики и звука [3: 136–139]. В значительной мере отмеченная особенность детских ономаптоп сохраняется и на более поздних ступенях онтогенеза, что подтверждается нашими материалами, а также наблюдениями других исследователей. Так, об имитирующих формулах, типичных для звукового поведения дошкольников, как о комплексах, которые объединяют в себе пение, жест, а иногда и слово, пишет норвежский ученый Ю.-Р. Бьёркволл. Соотношение элементов в таких комплексах он называет *аналоговой имитацией*, предполагающей параллельное протекание связанных между собой миметических процессов в тоновом, жестовом, слоговом (словесном) планах единого акта. Именно так организована упоминаемая исследователем игра мальчика с бумажным самолетиком: нисходящая глиссандирующая мелодическая линия воспроизводит движение руки, рисующей полет самолета с горы: «Песня и движение имитируют друг друга и оказываются дополняющими друг друга аналогиями в естественном синхронном проявлении целостности. Одним махом ребенок умудряется передать мысль, чувство и форму через законченное округлое движение. Спонтанная песня обретает *предметное качество* в игре» [2: 87].

В формировании *семантики* детских звукоподражаний ключевая роль принадлежит звуко смыслам, которые заключены в инто-

³ Помимо голосовых (вокальных) существуют и *детские инструментальные звукоподражания*. По наблюдениям И. В. Мацеевского, в традиционной русской культуре бытовали наигрыши, исполнявшиеся детьми на духовых орудиях. Такие наигрыши имели игровую направленность, а их интонационную основу составляли «имитации звуков окружающего мира» [12: 358]. Рассмотрение инструментальных звукоподражаний не входит в круг задач настоящей работы.

национном аспекте получаемых извне сигналов. Вместе с тем та или иная трактовка звучания осуществляется и на основе внеакустических факторов путем образования ассоциаций. Важное значение в этом процессе имеют синестезии (связи между слуховыми, зрительными, осязательными и другими ощущениями), сенсорный, кинетический, пространственный опыт ребенка, а также эмоциональная окрашенность восприятия, которая зависит не только от свойств самого объекта, но и от характера сопутствующих перцептивному акту событий⁴. В ряду предпосылок, обуславливающих семантическую интерпретацию слуховых впечатлений, необходимо упомянуть и о типичном для детей (особенно малышей) механизме «опредмечивания» звучаний, то есть их уподобления по ассоциации свойствам людей, животных, сказочных и игровых персонажей, игрушек [15: 98, 109, 139]. Под воздействием этого механизма в спонтанном пении и речи ребенка образуется устойчивая связь высоких звуков со значениями «маленький», «слабый», «тонкий», «нежный», а низких – со значениями «большой», «массивный», «медленный».

Думается, что семантическое поле детских звукоподражаний целесообразно рассматривать исходя из двух его признаков: круга имитируемых акустических объектов и словаря используемых интонаций. Все воспринимаемые и воспроизводимые ребенком элементы окружающей фоносреды образуют следующие группы *объектов звуковых имитаций*:

- 1) звуки живой природы (сигналы животных и птиц);
- 2) интонации вербальной речи и пения человека;
- 3) звучания музыкальных инструментов;

⁴Говоря о том, что звук может вызывать незвуковые представления, А. П. Журавлев отмечает: «Эта способность объясняется изначально ролью в жизни формировавшегося человека (и даже еще животного) предметов и явлений, связанных с различными звуками. Например, раскаты грома, грохот низвергающегося вулкана, завывание бури, шипение змей, рычание и рев хищных, опасных животных, несомненно, создавали отрицательную оценку для низких, грохочущих или шипящих звуков; напротив, высокие, чистые, мелодичные звуки сопровождали безопасные явления – пение птиц, журчание ручья и потому приобретали положительную оценку. Затем закрепившиеся в сознании (или подсознании) человека оценки могли быть перенесены на любые другие звуки» [5: 14].

- 4) технические и батальные «фонограммы»;
- 5) голоса игровых персонажей и сверхъестественных существ;
- 6) кинетические процессы.

Каждой обозначенной группе источников в детской миметической деятельности соответствуют определенные *изобразительные интонации*. Хотя подобные интонации обнаруживают точки соприкосновения с другими интонационными сферами, характерными для детского акустического поведения, – сигнальной, речевой, музыкальной [6: главы 3, 4], им свойственна и определенная специфика. Она обусловлена тем, что «звукоподражания не просто изображают звук, а передают *впечатление* от звука и “звучащего” предмета» [5:130]. Иными словами, применительно к поющим ономотопеям следует говорить не столько о копировании звуковых объектов, сколько о создании их образов, что фактически нивелирует различия между изображением звучаний и их символическим воспроизведением. Поскольку каждый ребенок выражает свое впечатление от слышимого, порождает собственный его образ, признаки имитируемых объектов воссоздаются им, во-первых, достаточно обобщенно, во-вторых, вариативно. Предпринимая систематизацию изобразительных интонаций, используемых детьми, и пытаясь отразить в ней отмеченную дихотомию обобщенного и конкретного, обратимся к классификации речевых ономотопей, разработанной С. В. Ворониным. В самом крупном плане звукоизобразительные слова подразделяются ученым на основе их преимущественной принадлежности к сфере *тонов* либо *шумов* (тембровые признаки), а также *ударов* и *неударов* (временные признаки, подразумевающие краткость либо протяженность сигнала)⁵. Дальнейшая детализация связана с учетом *регистра* и *интенсивности* произнесения ономотопей [3: 43].

Нетрудно заметить, что обозначенные параметры, за исключением временного, характеризуют прежде всего фонический аспект звуковых имитаций (их тембр, регистр, громкость), который, по видимому, и следует считать их определяющим свойством. Это предположение полностью подтверждается наблюдениями над звукомиметической деятельностью ребенка, где обнаруживается тен-

⁵ В конкретных случаях эти признаки могут по-разному сочетаться.

денция к онтогенетически ранней фиксации именно фонических признаков копируемых сигналов [6: глава 3].

Если взглянуть на звукоподражательный сегмент детского спонтанного пения как на некую целостность, можно обнаружить в нем определенные иерархические отношения между составляющими. В качестве элементов высшего порядка выступают группы имитируемых объектов и предпосылаемые им комплексы интонаций. На этом уровне формируются *типы* ономатопей. Но так как каждая типологическая группа неоднородна по составу источников слуховых впечатлений и их интонационным характеристикам (например, среди звуков живой природы есть голоса разных птиц и животных), то в рамках типа выделяются *виды* ономатопей.

Просматривается определенная последовательность в освоении типов и видов звукоподражаний в ходе онтогенеза. Появлению акустических имитаций как мотивированного, осознанного средства передачи ребенком слуховых впечатлений предшествуют спонтанно порождаемые им вокализации, ассоциирующиеся со звуковыми сигналами животных и птиц⁶. Разнообразные «птичьи» звучания (они заметно преобладают), широко представленные в вокализациях младенцев и отчасти сохраняющиеся в игровых монологах трех- пятилетних детей, можно разделить на тоновые неударные и тоновые ударные. Признаками первых, характерных для младенческого гуления, являются светлая тембровая палитра, вокальность, фонация на относительно длинном дыхании в состоянии слабой или умеренной напряженности голосового аппарата, доминирование гласноподобных⁷, сочетающих признаки фонем *a* и *э*, *o* и *у*, *э* и *ы*, игра регистрами голоса, что напоминает мелодичные колена птичьих «песен». Вторые, ассоциирующиеся со щебетом птиц,

⁶ Следует заметить, что явление типологического родства птичьего и раннего детского звукового поведения пока еще не привлекало специального внимания ученых. Какова природа подобной общности, какие именно птичьи сигналы близки детским вокализациям – все это вопросы, пока не имеющие ответов. Не проясняют картины и изыскания П. Сёке, где декларируется идея о генетическом характере связей музыки устной традиции с пением птиц.

⁷ Гласноподобными называют отсутствующие в фонетической системе родного языка звуки, сочетающие признаки разных гласных, например, *a* и *э* и т. п. Подобные звуки широко представлены в младенческих вокализациях [19: 86–89].

основываются на повторении одного или нескольких близких по высоте свистящих звуков с форшлагами. Обычно они включаются в лепет младенцев и извлекаются ими в фальцетном регистре посредством узкощелевой фонации (образование звука при близко сведенных напряженных связках), реже – звонкой фонации (обычный, нейтральный режим работы гортани) с преимущественным использованием слогов *та, ти, да, ди*. В зависимости от выражаемого эмоционального состояния ребенка его «щебет» может быть возбужденным либо мягким, нежным (*пример 1*).

Собственно звукоподражания впервые включаются в сферу детского спонтанного пения на исходе младенчества (рубеж первого и второго годов жизни) и первоначально осваиваются в раннем детстве (от одного года до трех лет). В этот период появляются имитации голосовых сигналов животных и птиц, звучаний человеческого голоса и музыкальных инструментов. Характерно, что в акустическом поведении детей раннего возраста вокальные онома-топии неразрывно связаны с речевыми.

На стадии первоначального освоения звукоподражаний заметна тенденция к их многократному повторению. Подобное мультиплицированное воспроизведение услышанных звуков, интонаций, слогов, слов выполняет две ведущие функции: игрового манипулирования акустическими объектами, а также отбора и запоминания некоторых из них (со временем они закрепятся в речи и спонтанном пении ребенка).

Среди *звуков живой природы* малышами имитируются голоса хорошо знакомых им животных и птиц – котика, собачки, коровки, лошадки, медведя, гуся, петушка и др. Подобное знакомство отчасти происходит при непосредственных контактах детей с представителями фауны, но главным образом – благодаря общению с взрослыми, которые с помощью игрушек, книг, игр вводят их в мир природных звуков. Зачастую старшие демонстрируют ребятишкам и некоторые сложившиеся в культуре звукоподражания, связанные с этим миром⁸.

⁸ Вот как рассказывает об этом жительница Брянской области Е. С. Шляпкина (р. 1918): «Летом люльку во двор выносишь, на сук под яблоньку крепишь, и она висит. Маленький Васечка в люльке сидит, головкой вертит. Вот он углядел собачку и говорит: “Ав, ав!”. А я его на руки возьму и пойду по двору: “Гляди, говорю, Васенька, вон гусь-водомусь – га-га-га, он щиплет мальчишек за пятки,

Характерно, что все ономотопеи такого рода имеют тоновый, в редких случаях – тоново-шумовой неударный характер, артикулируются в разных голосовых регистрах с низкой либо умеренной интенсивностью посредством приема звонкой фонации. В тех случаях, когда воссоздается голос птички или маленького животного, используется узкощелевая фонация. Кроме того, при подражаниях птичьему пению дети младенческого возраста пользуются и собственным арсеналом «орнитологических» звучаний. Если же изображается голос крупного животного (например, медведя), в тембре благодаря фарингализации (сужение полости глотки) возникают шумовые призвуки, а с помощью ларингализации в звучание привносятся элементы скрипа, кряхтения. Фонетическую основу рассматриваемых звукоподражаний составляют гласноподобные, гласные, а также гласные в сочетании с согласными (*пример 2*).

Звучания человеческого голоса представлены в ранних детских имитациях речевыми интонациями и «баюканьями». Как известно, общаясь с малышами, мамы, бабушки и няни нередко используют особый тон речи (регистр baby talk, или «сюсюканье»), для которого характерны довольно высокая тесситура, усиленные мелодические контуры, замедленный темп, смягченная артикуляция фонем [4]. Эта речь максимально приближена к детскому интонированию и, вероятно, потому легко перенимается ребенком. Младенцы, как правило, воспроизводят тесситуру, тембр и обобщенный мелодический контур слышимой интонации. Подобным звуковым имитациям свойственны тоновость, неударность, низкая интенсивность, звонкая фонация с использованием гласных (*пример 1*).

Те же признаки характерны для «баюканий» – кратких фрагментов колыбельных песен, включаемых малышами в свои вокализации начиная с восьми-девяти месяцев. Подражая песне, которую

убегай без оглядки. А это ходит индюк-шлепендюк – шулды-булды. А вот наша курочка-хохлушечка – ко-ко-ко, по двору ходит, цыплят водит. А петушок-золотистый гребешок на заборе сидит, песенки кричит – ку-ка-ре-ку! А вот свинка-черноспинка – хвост крючком, рыльце пяточком, она в луже лежит, хрю-хрю хрючит. А вот коровка-мыкушка идет, у ней титечка-то востра, несет она нам кузовок молочка...” Всю животинку свою покажешь, пусть знает. Потом он уж сам, когда его таскаешь на руках по двору, показывает, где какая скотинка есть» [13: 319].

мама, бабушка или няня поют ему перед сном, ребенок многократно повторяет нисходящий малотерцовый либо большесекундовый мелодический оборот, артикулируя его на фоне *а* либо слове *бай*.

В возрасте полутора-двух лет дети начинают имитировать *звучания музыкальных инструментов* (в наших материалах это дудочка и барабан). Общими признаками таких ономастопей являются тоновость и звонкая фонация. Подражание дудочке представляет собой серию неударов, артикулируемых в высоком либо среднем регистре с умеренной интенсивностью на слоги *ду*, *дун*. Звуки барабана выглядят как серия ударов, произносимых в среднем либо низком регистре с высокой интенсивностью на слог *бам*.

Значительно разнообразнее, чем в вокализациях младенцев и детей раннего возраста, звукоподражания представлены в спонтанном пении дошкольников (три – шесть-семь лет) и младших школьников (шесть-семь – девять-десять лет). На этих стадиях онтогенеза продолжают бытовать освоенные прежде типы ономастопей, каждый из которых пополняется новыми видами в связи с расширением круга объектов имитаций. Появляются и новообразования. Одно из них – воссоздание звуков *техники и баталий* (тип, популярный, главным образом, у мальчиков). В названной типологической группе звукоподражаний доминируют шумы, иногда сочетающиеся с тонами. Встречаются как неудары (серии неударов), артикулируемые на гласные, звонкие согласные и их сочетания (вой сирены, гудки поезда, «фонограмма» ритмично работающего автомобильного мотора и т. п.), так и удары (серии ударов), представляющие собой нагромождения согласных (столкновения машин, выстрелы и др.). Широко используется весь диапазон детского голоса, нередко сопоставления голосовых регистров. Обращает на себя внимание наличие динамических контрастов (интенсивность звучания колеблется от очень низкой до очень высокой), а также привлечение набора разнообразных артикуляционных приемов: наряду со звонкой фонацией, это глоттализация (прерывание гласного одной или несколькими гортанными смычками), фарингализация и ларингализация, способствующие привнесению в тембр разнообразных шумовых красок (*пример 3*).

Другим новообразованием обозначенных возрастных периодов являются ономастопей, воспроизводящие *голоса игровых персонажей и сверхъестественных существ* (человек, животное, птица,

обитатель иного мира, порождаемые воображением ребенка либо манифестируемые игрушкой). В данном случае сам процесс подражания базируется исключительно на представлениях об акустических объектах, а не на их чувственном восприятии. Интонационные обороты подобного рода особенно типичны для ролевых игр (с монологами и без монологов) дошкольников. В зависимости от характера персонажа из освоенного словаря изобразительных интонаций детьми выбираются те, что в наибольшей мере соответствуют представлению о предмете имитации (*пример 4*).

У младших школьников рассматриваемый тип звукоподражаний присущ «вызываниям» Пиковой дамы и игре «Комната страха», где «партия» Пиковой дамы, согласно детским рассказам, включает шепот либо нечленораздельную речь, напоминающую младенческий лепет, а звуковая характеристика «покойника» – подвывание, скрип, шипение, адский хохот, рычание, крик, шепот [16: 37–48; 11: 105–112]. В тембровом отношении подобные звуковые образы, создаваемые с помощью богатого спектра артикуляционных приемов, представляют собой разнорегистровые шумы, иногда объединяемые с тонами, во временном – неудары и удары различной степени интенсивности.

Принимая во внимание отмеченное выше сходство звукоподражаний и звукосимволических интонаций, передающих свойства неакустических объектов, в качестве еще одного типа ономапей можно выделить популярные у дошкольников и младших школьников *голосовые имитации кинетических процессов*. В структуре подобных изобразительных мелооборотов запечатлены особенности разного рода ритмичных движений – шага, бега, прыжков, хлопков, ударов, качания качелей и т. п. Это проявляется в насыщении интонационной мелодики (как правило, маятникообразной) динамическими акцентами, приходящимися на икты двигательных фаз. Такие обороты, имеющие тоновую основу либо сочетающие тоны и шумы, выглядят как серия мерных ударов, артикулируемых с высокой интенсивностью в режиме звонкой фонации.

Поскольку семантика изобразительной интонационной сферы спонтанного пения ребенка апеллирует к свойствам объектов внешнего мира, ей присущ *экстрамузыкальный* характер. Стоит обратить внимание и на тот факт, что в детском словаре ономапей представлены интонации, не только непосредственно почерпнутые

из окружающей среды, но и смоделированные на основе представлений о реальных и символических сферах бытия (звуковое поведение игровых и сверхъестественных существ). Присутствие подобных элементов в спонтанном акустическом поведении дошкольников и младших школьников весьма симптоматично с точки зрения постепенной активизации в их мышлении рационально-логического начала.

Второй заявленный в статье аспект изучения звукоподражаний – *прагматический* – предполагает выявление типовых ситуаций их воспроизведения. В детской субкультуре это ритуал, игра и бытовая обстановка.

В традиционном цикле *календарных обрядов*, где ребенок олицетворял пробуждающиеся к жизни созидательные силы, имевшие продуцирующий или очистительный характер, детские звуковые имитации нередко включались в празднование Рождества. Как отмечает В. В. Усачева, у русских Центральной России «в Рождественский сочельник во время ужина, проходившего в торжественном молчании, ребяташек заставляли залезать под стол и “цыпкать” там цыпленком, чтобы хорошо водились куры. <...> В Моравии и в области Словацко хозяйка после ужина, подсев поближе к печи, имитировала не только звуки курицы, но гусыни и утки, выводящих птенцов, а дети отвечали ей голосами цыплят, гусят, утят. <...> Иногда в подобных обрядах с той же целью употреблялись междометия, которыми обычно подзывались животные...» [20: 31].

Основной сферой бытования детских ономапей является *игра*. Первые игры с использованием звукоподражаний появляются при переходе от младенческого возраста к раннему. Годовалые дети, играя в «сон», ложатся ненадолго на подушку, закрывают глаза и баюкают себя, повторяя мелодический оборот баюканья; под соответствующую изобразительную фонограмму они сидят без надобности на горшке; с помощью ударов по столу или полу и слов *бам-бам* воспроизводят удары в барабан и т. п.

В ролевых играх дошкольников представлены все типы и виды звуковых имитаций детского спонтанного пения. Наиболее репрезентативны в этом отношении развернутые игры с монологами, где игровая реальность запечатлевается в неразрывном единстве акционального-вокального-вербального элементов. Существуют и более простые формы игр, включающие изобразительные интона-

ции, например: мальчик играет на полу с машинкой, сопровождая это действие то долгим гудящим звуком, то шипением, то серией коротких голосовых ударов, составляющих сложную палитру звучаний работающего автомобиля; дети качаются на качелях, отмечая каждый подъем и спуск мерным чередованием тонов разной высоты и громкости, и т. д.

У пяти-семилеток ономотопеи в совокупности с мимикой и жестами включаются в процесс *рисования*, также имеющий игровой характер. Как пишет Ю.- Р. Бьёркволл, при создании рисунка пение становится «звуковым отражением движений руки и линий на листе бумаги. Кинестетическое, визуальное и аудиальное восприятие в совершенном балансе, как разные *аналоговые корреспонденции* единого восприятия. <...> Девочка поет не о том, что *она рисует*. Она поет рисунок» [2: 86].

Иногда детские звукоподражания воспроизводятся в *бытовой обстановке*. Обычно это происходит в ситуациях межличностного общения ребенка с взрослыми либо другими детьми. К примеру, если мама или бабушка обращаются к младенцу в регистре *baby talk*, могут возникать своеобразные «диалоги», где реплики взрослого основываются на интонациях мелодизированной вербальной речи, а «ответы» малыша – на копировании отдельных их свойств, прежде всего высоты и тембра (*пример 1*). Детям раннего возраста ономотопеи служат для называния (номинации) живых существ и предметов, привлекающих их внимание на прогулке, во время поездки в транспорте и т. п. Старшими дошкольниками и младшими школьниками звукоподражания используются в анекдотах и рассказах на темы телерекламы для изображения акустического поведения персонажей, звуков музыкальных инструментов и др.

Определяя главный признак прагматики детских звукоподражаний, подчеркнем: хотя намеченное разделение сфер функционирования ономотопей, безусловно, имеет место, однако ему присущ достаточно условный характер, что обусловлено абсолютным доминированием в деятельности ребенка игры, наполняющей и тем самым объединяющей все стороны этой деятельности.

Итак, все сказанное, надо думать, не оставляет сомнений в том, что роль звукоподражаний в культуре детства огромна. Существенно, что данный феномен отвечает полиэлементной природе самовыражения ребенка, функционируя в едином комплексе с другими

миметическими средствами, актуализируемыми в процессе инкультурации и социализации. Трудно переоценить значение онома-топей при освоении детьми окружающего звукового пейзажа [8]. Отмечая появление у ребенка новых слуховых впечатлений, акустические имитации тем самым отражают ключевые закономерности в онтогенетическом становлении интонационного словаря его спонтанного пения и представлений о звучащем мире. Стоит напомнить и о том, что звукоподражания служат эффективным средством обучения детей речи и пению, а также их приобщения к ритуальным и игровым традициям социума. Сравнение детских субкультур разных народов позволяет расценить онома-топеи как одну из универсалий мировой культуры детства. Наконец, рассма-триваемое явление, во многих отношениях родственное архаиче-ской миметической практике различных этносов⁹, дает богатейший материал для изучения проблемы онто- филогенетических парал-лелей в культурном развитии.

Литература

1. Алексеев Э. Е. Прагматическое, игровое, ритуальное в звукопо-дражаниях народов Севера Сибири // *Голос и ритуал: Материа-лы конференции*. Москва, ГИИ, май 1995 г. М., 1995. С. 33–35.
2. Бьёркволл Ю.-Р. С музыкой в душе: Ребенок и песня, игра и обуче-ние на всех этапах жизни / Пер. с норвежского М. Л. Алёксиной. СПб., 2001.
3. Воронин С. В. Основы фоносемантики. Л., 1982.
4. Гаврилова Т. О. Регистр общения с детьми (baby talk): Некото-рые интонационные особенности // *Антропология. Фольклори-стика. Лингвистика: Сб. ст. ф-та этнологии Европ. ун-та в Санкт-Петербурге* / Отв. ред. А. К. Байбурин, В. Б. Колосова. СПб., 2001. Вып. 1. С. 227–237.
5. Журавлев А. П. Фонетическое значение. Л., 1974.

⁹ Отмеченное родство проявляется в интонационном содержа-нии звукоподражаний у детей и в устных этнических культурах, о чем свидетельствует, в частности, наличие в них имитаций го-лосов животных, птиц и сверхъестественных существ. Наиболее ранней формой акустического мимесиса в онто- и филогенезе уче-ные считают звукожест [3: 137, 139]. Сходным образом выглядит и прагматика онома-топей: в обеих сферах представлены риту-альная, игровая и бытовая/трудовая сферы, которым, по мнению Э. Е. Алексеева, свойственна «неразделенность утилитарного, эсте-тического и сакрального» [1: 35].

6. *Калужникова Т. И.* Акустический Текст ребенка (по материалам, записанным от современных российских городских детей) / Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2004.
7. *Калужникова Т. И.* Вокализации младенцев: У истоков музыкального интонирования // Муз. академия. 2004. № 2. С. 158–165.
8. *Калужникова Т. И.* Урбанистический звуковой пейзаж и спонтанное интонационное самовыражение городского ребенка // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2 (5). С. 26–32.
9. *Морозов В.* Занимательная биоакустика: Рассказы о языке эмоций в мире животных и человека. М., 1983.
10. Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Т. 1. Традиционная музыкальная культура народов Сибири. Кн. 1. Традиционная культура коренных народов Сибири. Новосибирск, 1997.
11. *Мухлынин М. А.* Детская игра «Комната страха» // Мир детства и традиционная культура: Сб. науч. трудов и материалов / Сост. И. Е. Герасимова. М., 1996. Вып. 2.
12. Народное музыкальное творчество: Учебник для студентов высших учебных заведений / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб., 2005. Глава 6. Инструментальная музыка.
13. *Науменко Г. М.* Этнография детства: Сб. фольк. и этногр. материалов. М., 1998.
14. *Панов Е. Н.* Механизмы коммуникации у птиц. М., 1978.
15. *Репина Т. А.* К вопросу о механизмах явления «опредмечивания» в звуковысотном различении ребенка (старший дошкольный возраст) // Развитие восприятия в раннем дошкольном детстве: Сб. статей / Под ред. А. В. Запорожца и М. И. Лисиной. М., 1966. С. 98–141.
16. Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А. Ф. Белоусов. М., 1998. («Русская потаенная литература»).
17. *Сёке П.* Звукомикроскопия и биологическая «музыкальность» голоса птиц // Вестник Московского университета. Серия VI. Биология, почвоведение. 1973. № 1 (январь–февраль). С. 28–36.
18. *Силаева О. Л., Ильичев В. Д.* Звукоподражания и экологическая биолингвистика // <http://bio.1september.ru>
19. *Стулова Г. П.* Развитие детского голоса в процессе обучения пению. М., 1992.
20. *Усачева В. В.* Роль звукоподражаний в обрядовой практике славян // Голос и ритуал: Материалы конференции. Москва, ГИИИ, май 1995 г. М., 1995. С. 30–32.
21. *Шейкин Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование / Под общ. ред. Е. С. Новик; Нотография Т. И. Игнатъевой. М., 2002.
22. *Шовен Р.* Поведение животных. Пер. с франц. М., 1972.

Нотные примеры

1

Общается с мамой.

(Миша Васильев, 10 м. 2 д., фрагмент
младенческой вокализации-глоссоластики)

♩-168

нап а та та та та та та [эы] ти т[эы]
mf tr (нежный щебет)
тихая радость

Реплика мамы: ah ah ду

э та та та а ah ду

2

Подражание мычанию коровы.

(Лука Крушинский, 1 г. 6 м. 3 д.,
фрагмент младенческой вокализации-глоссоластики)

♩-192

ки - ка му - му, му - му
tr
спокойствие

3

Подражает звукам автомобильной сирены.

(Миша Васильев, 7 л. 8 м. 6 д.,
фрагмент монолога)

♩-84

[эы] [эы] [эы] [эы]
ff f

[эы] [эы] [эы]

4

♩-108

(Миша Васильев, 4 г. 3 м.,
фрагмент монолога)

- Мне ээ боль - но, мя доз - дик на - мо - цил,
tr (жалобно, как бы голоса, пребывая в образе намокшего котенка)

я бед - ный ка - кой!

Марина Сырбу (Петрозаводск)

Способы воплощения птичьего пения в музыке второй половины XX века

В кругу широких стилистических, жанровых, концепционных исканий музыкальной культуры XX века одним из самых главных является поиск нового звука. По замечанию исследователя Марины Катунян, «звук стал альфой и омегой Новой музыки, ее краеугольным камнем. Расширились границы, изменилось отношение к нему – его слушание, слышание и понимание» (12: 50). Среди новых звуковых миров – как записанные и преобразованные шумы окружающей среды, человеческие голоса, так и звуки, созданные композиторами (рожденные в экспериментах электронной, конкретной и спектральной музыки).

Оригинальным, неклишированным звучанием, а также новым средством и способом выражения для французского композитора Оливье Мессиана становится пение птиц. Осознанное им как один из нераскрытых звуковых ресурсов, пение не только вдохновило композитора, но и питало его творчество оригинальными мелодиями, ритмами, тембрами. Стремление наиболее точно выразить птичье пение в музыке, исследование его природы¹ и связь целого творческого периода (1950-е гг.) с голосами птиц сделали из Мессиана вдохновенного орнитолога. На протяжении жизни композитором записаны голоса более 300 птиц. Они вошли в тексты мессиановских опусов, где впервые птичье пение рассматривается как особый язык, обладающий своими оригинальными характеристиками (мелодика, ритмика, тембр), закономерностями изложения (принципы развития, выстраивание формы-дления).

Вслед за Мессианом интерес к пению птиц в музыке второй половины XX века не иссякает. В этом нас убеждают «Пение пти-

¹ В таких теоретических трудах О. Мессиана, как «Техника моего музыкального языка» (1944), «Трактат о ритме цвете и орнитологии» (1949–1992), в котором с пением птиц связана глава II тома «Ритм и мелодия», осмысление и переработка птичьего пения занимают равноправное место с исследованиями других выразительных средств (ритм, философия времени, греческая метрика, индийские метры, цвет в музыке и др.).

чь» и «Женщины и птицы» Э. Денисова; «Песни птицы» и «Птица и Ветер» Э. Хяминиеми; концерт для птиц «Арктическая песнь» Э. Раутаваара; «Ода к Соловью» А. Сильвестрова; оратория «Осенний крик ястреба» А. Евграфова; «Звуки леса» С. Губайдулиной; «Воробьиная оратория» и «Безумные соловьи русского леса» С. Курехина; «Изображения птиц для органа» Х. Виитанена; «Мечты птицы в клетке» М. Ома; «Телефоны и птицы» и «Птичья клетка» Дж. Кейджа.

Однако тема пения птиц, воспринятая композиторами XX века как свежая и многообещающая, для истории музыки оказывается не столь уж новой и неожиданной. Птичья тематика востребована на протяжении всей нововременной истории музыки, что подтверждают программные пьесы для клавесина Ж. Рамо и Ф. Куперена, пасторальные симфонические эпизоды Л. ван Бетховена и Г. Берлиоза, сцены на пленере в операх Р. Вагнера и Н. А. Римского-Корсакова² и т. д.

Постоянное присутствие образов птиц, их пения для музыки и искусства в целом не случайно. Общеизвестна символическая трактовка разных птиц. Так, соловей – вестник ночного времени и неизменный спутник любви; кукушка олицетворяет время, отпущенное человеку; лебедь – символ красоты; орел, сокол ассоциируются с такими качествами, как сила, быстрота, смелость. С птицами связывают мифические теории о возникновении жизни на Земле (курица и яйцо), сторон света, тверди, моря. По поведению птиц с древнейших времен определяли смену погоды, времен года. Их прекрасный облик, подчиненность лишь природному циклу, легкость, способность летать всегда завораживали людей. В птичьих образах прослеживается связь с персонажами сказочного, потустороннего мира: ангелы-серафимы наделены крыльями; синяя птица дарит счастье и приносит удачу; жар-птица исполняет желания, птица-феникс чудесным образом возрождается из пепла.

Пение птиц – благодатный материал для интерпретации музыкантами, а так же для исследований его. Из широкого перечня запе-

² Имитация птичьих щебетаний в перечисленных сочинениях является одним из средств создания картины природы путем воспроизведения ее звуков: шелеста деревьев, плеска воды, дуновения ветра, пения птиц.

чатленных в музыке «зрительных образов» (см.: 13), принадлежащих миру природы (животные, рыбы, насекомые, растения, цветы и др.), птиц выделяют их способности к воспроизведению разновысотных звуков. Наличие голоса умножает возможности передачи образа птицы в нотном тексте: композитор может воспроизвести как характер движения ее крыльев (быстрое трепетанье, спокойные взмахи), общий облик (горделивую осанку и т. д.), так и собственно пение (свист, щебетание, певческую россыпь).

Размышления над «птичьими опусами» разных лет убеждают: птицы в первую очередь наполняют музыку пасторальной тематики, где их появление обусловлено программой. На протяжении истории меняется значимость образа в общем пасторальном сюжете, эстетическая подоплека обращения *именно к птице*. Так, у клавесинистов и классиков она – один из атрибутов пасторального сюжета; у романтиков птица нередко выражает некий символ (вспомним умирающего и туонельского лебедей); в современной музыке зачастую воспринимается как неотъемлемая часть живой природы, по которой ностальгирует горожанин. Разнообразие вариантов изображения птиц сводится к двум главным принципам: либо имитация полета (в этом случае в нотный текст проникают фигуры, передающие порхания, подвижность), либо подражание пению.

При всей привлекательности для композиторов, тема птиц остается недостаточно разработанной. На сегодняшний день не существует единого, исчерпывающего взгляда на функционирование птичьего пения в музыке. Более того, в отечественном музыковедении она практически не выделена как самостоятельная. Насколько известно, нет подобных исследований и за рубежом (хотя в последнее время появляются работы, посвященные различным аспектам птичьего стиля Мессиана, – см.: 17). В настоящей статье мы стремимся обозначить и по возможности систематизировать сложившиеся к настоящему времени средства воплощения пения птиц в текстах музыкальных сочинений. Акцент на музыке XX века вполне оправдан. Анализ показал, что сочинения этого времени наследуют и расширяют сложившиеся в истории пути работы с «птичьим» материалом. Обратимся к истории музыки, вспомним наиболее яркие примеры использования образа птицы, а также проследим развитие и кристаллизацию способов воплощения собственно птичьего пения.

В музыке XVIII–XIX веков пение птиц предстает весьма обобщенно; при его передаче используются схожие фактурные, регистровые приемы, особенности мелодики, связанные с *подражанием* пению, а не буквальным его воспроизведением. На этом этапе птичье пение представлено в виде одноголосной мелодии преимущественно высокого звучания³, прихотливого ритма (характерны короткие длительности, пунктир), имеющей контрастную основному изложению динамику. Показательны в этом отношении «Горлицы» Ф. Даженкура, «Щебетание птиц» Ф. Куперена, «Перекликание птиц» Ж. Рамо, II часть «Пасторальной симфонии» Л. Бетховена. Эта традиция сохраняется и позже, например, в «Сцене в полях» «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, в «Карнавале животных» (пьесы № 2, 9, 10, 13) К. Сен-Санса, «Печальных птицах» М. Равеля.

С развитием музыкального языка, гармонии, инструментария, со сменой эстетических приоритетов наблюдается стремление к более точной передаче птичьих переливов, щебетаний и рулад, приближенной к *цитированию*. Так мы обозначим противоположную подражанию манеру передачи пения птиц в нотном тексте. Например, Н. А. Римский-Корсаков записывает крики и голоса некоторых услышанных им в действительности птиц и затем цитирует их в своих произведениях. Во вступлении к опере «Снегурочка» мы встретим подлинный крик петуха, а в качестве одного из мотивов Весны (пролог и IV действие) – «вполне точно воспроизведенный напев снегиря» (11: 178)⁴. Ученик Римского-Корсакова И. Стравинский, проникшись пантеистическим мироощущением своего наставника, его любовью к птичьим песням и практике записи наиболее интересных с точки зрения изобретательности рулад, посвящает певчей птице оперу «Соловей». В ней, следуя за сюжетом, композитор изображает и противопоставляет соловья живого и механического. В каждом случае он прибегает к разным характеристикам. Механический соловей (тембр английского рожка) показан через ритми-

³ Исключением стал только «голос» кукушки, который слышится в среднем регистре.

⁴ Наряду с цитированием композитор использует и другой прием воспроизведения птичьих голосов: подражает пению попугая в опере «Золотой петушок» (разговор Царя Додона и Амелфы), имитирует птичий гомон в опере «Сказание о невидимом граде Китеже» (сцена «Похвала пустыне»).

ческое *ostinato* шарманочного типа, движение по терциям то вниз, то вверх, симметричное построение фраз. Мелодия пения живого соловья (сопрано) написана в свободной метрике и изливается подобно настоящим птичьим трелям. Следовательно, если музыкальный портрет механической игрушки исполнен в подражательной манере (поскольку композитор опирается на обобщенные признаки птичьего пения), то пение живого соловья ближе к природной ситуации (используются свойственные птичьей манере мелодика, ритмика; принцип контрастного чередования, повторности небольших попевок-мотивов).

Один из поворотных этапов в осмыслении птичьего пения связан с многочисленными «птичьими опусами» Оливье Мессиана. Для него птичий язык стал вдохновляющим материалом, полным неисчерпаемых ритмов и мелодий. Мессиановский «Каталог птиц» может считаться своеобразной энциклопедией голосов пернатых (в сочинении использованы голоса 77 птиц Франции, Китая, Малайзии, Северной и Южной Америки и Индии). Мессиаан проникает в самую суть птичьего языка, постигает законы его образования, развития, построения, стремится достичь более точной тембровой интерпретации. Он отказывается от одноголосия, передает звучание голоса определенной птицы средствами аккордового изложения и эффекта обертоновых призвуков («аккорды-резонансы» /5: 87/ в фортепианном «Каталоге птиц» и симфоническом «Пробуждении птиц»). В многоголосной симфонической фактуре («Пробуждение птиц», «Экзотические птицы») он персонифицирует отдельных птиц-солистов, закрепляя за каждым определенный инструмент (или ансамбль инструментов). Кроме того, стремясь представить каждого персонажа максимально объемно и достоверно, он сопровождает птичий голос-тему целым комплексом характеристик (высота, ритм, тембр, динамика, агогика), что сближает принципы устройства «птичьих партитур» с сериальными.

Однозначно оценить поиски Мессиаана непросто. С одной стороны, очевидна их революционность, с другой, в исторической перспективе, – преемственность опыту предшественников. В своих произведениях он объединяет оба намеченных нами способа воплощения птичьего пения – *цитирование* и *подражание*. Так, композитор использует записанные голоса птиц в сочинениях, развивая «птичий тематизм» традиционными средствами (вариантность,

мотивная разработка), поручает их инструментам пасторальной образности (тембры деревянных духовых), применяет близкие к птичьим регистры звучания, подражает необычной ритмике и мелодическому рисунку оригинального пения птиц. Вместе с тем нельзя не отметить, что в таком подражании по достоверности птичьих попевки сближаются с цитированным материалом. Поскольку Мессиаан, предпринимая попытку представить птичье пение в его естественном звучании, воспроизводит интонационный строй, передает одновременный гомон большого количества солистов, следуя естественному звучанию в построении криков и трелей, он тем самым приближает инструментальную интерпретацию к природным приемам звукоизвлечения.

Художественная ситуация второй половины XX века предлагает принципиально иные способы существования птичьего пения в ткани сочинения. Поскольку пение птиц обладает оригинальными самобытными характеристиками (быстрый темп, высочайший регистр, ритмы, стоящие за рамками метрических закономерностей и периодичных построений), его точная фиксация требует не только времени, опыта, но и вспомогательных технических средств. Как показал опыт Мессиаана, если прибегать исключительно к традиционным музыкальным средствам, точно, без разного рода адаптации, цитировать голос птицы в нотном тексте нельзя. Возможность буквально воспроизвести пение птиц возникает лишь с появлением и утверждением такого явления, как *tape-music*, использующего магнитофонную запись разнообразных звуков. Рассмотрим два сочинения: «Пение птиц» Э. Денисова (1969) для солиста, электронного синтезатора (АНС) и магнитофонной ленты и «*Cantus Arcticus*» Э. Раутаваара (1972) для магнитофонной ленты и симфонического оркестра. В каждом из них магнитофонная запись птичьего пения стала одной из составляющих: Денисов воспользовался альбомом пластинок «Голоса птиц в природе» Б. Вепринцева, Э. Раутаваара самостоятельно записал тембры северных птиц на болотах в окрестностях финского города Оулу. В обоих случаях магнитофонная запись является частью общего звучания, представляя пласт конкретной музыки, соединенный в денисовском «Пении птиц» с диалоговой записью АНСа и графической схемой солиста, а в концерте Раутаваара – с симфонической партитурой.

Какие способы избирают композиторы для работы с подлинным птичьим пением? Реконструировать путь Денисова помогают его заметки, комментарии, наблюдения [4]. Композитор выделяет в аудиозаписи наиболее яркие, необычные звуки. Среди них сольные фрагменты-номера, фоновые звучания, а также отдельные тревожные крики, способные к динамическому развитию. Финским автором избраны и использованы согласно программе⁵ голоса выпи, кулика, журавлей, берегового жаворонка и лебедей. Отобранный материал *цитируется* в определенных моментах звучания.

Кроме того, электронные шумы АНСа и вольная партия солиста-импровизатора в «Пении птиц» Денисова *подражают* звукам природы, которые записаны на пленке. Так, в начале сочинения птичий гомон, шум леса и всплески воды, воспроизведенные магнитной лентой, вызывают к жизни отдельные звуки фортепиано. В дальнейшем всё, что происходит «в лесу» (в записи), имитируется препарированным инструментом: стук дятла, мелодические птички попевки и др. Имитации достигаются разными вариантами подготовки инструмента⁶. Таким образом, звучание голосов и шумов природы во всех пластах музыкальной ткани произведения оказывается важным гармонизирующим принципом при совмещении разных партий и тембров.

То же стремление констатируем и в Концерте Э. Раутаваара, соединяющем магнитофонную запись птичьих голосов с акустически традиционным звучанием симфонического оркестра⁷. Важным

⁵ В I части («Болото») поют выпь, кулик, журавли, во II («Меланхолия») – береговой жаворонок, в III («Улетающие лебеди») – лебеди.

⁶ Это стучащие, сухие звуки, издаваемые заглушенными струнами рояля при ударе молоточков, вызываемых нажатием клавиш, скрежетание глассандо расческой по струнам, колокольные кластеры, возникающие из-за помещенных между струн болтиков, определенного размера и монеток, короткие мелодические попевки и трели.

⁷ Так же, как и Денисов, Раутаваара прежде всего отобрал нужные ему звуки и мелодии; замедлил, транспонировал, нарезал и комбинировал согласно авторскому замыслу (если раньше здесь происходила работа с магнитофонной лентой, то теперь – со звуковыми файлами); в конечном итоге преобразованный природный материал совмещается с другими составляющими произведения [2, 3].

моментом сочинения стал выбор состава оркестра – использованы лишь тембры, органически близкие птичьим голосам и способные к их передаче: все деревянные духовые, две трубы и тромбон. Причем акустические инструменты имитируют птичьи голоса, подражая звукам на магнитофонной пленке. Так, например, в начале I части Концерта (Ц.1) соло флейт, затем трели кларнетов (Раутаваара снабжает их ремаркой «имитация журавля») написаны в духе рулад птиц. В III части (Ц.11) у тромбона звучит малотерцовый мотив с ремаркой композитора «Подражать лебедям». Здесь мы также можем наблюдать тенденцию к интонационной адаптации инструментальной партии к звучанию пласта конкретной музыки (магнитофонной записи). Для этого, например, в I части Раутаваара использует «микротемперацию»: четвертитоновую интерваллику для имитации звуков пения кукушки у труб и гобоев. Следовательно, в симфонической партитуре Раутаваара, как и Денисов, в партиях электронного АНСа и подготовленного рояля использует подражание птичьим голосам, что в свою очередь помогает гармонизировать звучание симфонического пласта и записанных птичьих песен.

Таким образом, несмотря на использование электронных средств, композиторы наследуют и преобразуют традиционные приемы при передаче птичьего пения в музыке. Так, первый из таких способов – это *цитирование*⁸. Разница в том, что Мессиа́н слушал и записывал птиц в нотную тетрадь, а затем переносил этот материал в свои многочисленные сочинения птичьей тематики, в то время как Э. Денисов и Э.Раутаваара прибегли к возможностям звукозаписывающей аппаратуры, внедрив магнитофонные записи непосредственно в музыкальную ткань. Второй традиционный способ – *подражание* – позволил гармонизировать столь разные звучания и материал. Произведения Денисова и Раутаваара убеждают, что композиторы по-прежнему предпринимают попытки как можно более точно передать птичье пение в музыке, причем, несмотря на расширение арсенала технических средств, решается эта задача на интонационном уровне.

⁸ В данном случае имеется в виду электронная запись звуков природы или естественной среды.

Подведем итог. При всем разнообразии примеров изображения пения птиц в музыке, различии способов его воплощения, в целом передача этого звукового феномена сводится к двум основным принципам – цитированию и подражанию, что позволяет намечать в бытовании пения птиц в музыке линию преемственности от ранних образцов к более поздним.

Литература

1. *Баева А.* Тенденция к живописно-картинной организации материала в опере «Соловей» // *И. Ф. Стравинский: Статьи. Воспоминания.* М., 1985. С. 176–196.
2. *Бочкарева О.* Темы птиц в творчестве Сибелиуса, Раутаваары, Кокконена, Салменхаары // XII всесоюзная конференция по изучению скандинавских стран и Финляндии. Тезисы докладов. М., 1993. Вып. 2. С. 160–161.
3. *Бочкарева О.* О фонизме в «Песне об Арктике». Э. Раутаваара // Вопросы инструментоведения. СПб, 2000. Вып. 4. С. 80–81.
4. *Денисов Э.* «Пение птиц»: Партитура, фонограмма, материалы, интервью / Сост. М. Катунян. М., 2006.
5. *Екимовский В.* Оливье Мессиа: Жизнь и творчество. Сб. 46. М., 1987.
6. *Кудряшов А.* Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVI–XX вв.: Учебное пособие. СПб., 2006.
7. Материалы международной научной конференции: К 100-летию со дня рождения Оливье Мессиа (1908–1992). 3 октября – 13 ноября 2008 г. М., 2008.
8. *Миронова А.* Эйноухани Раутаваара: Эстетика и творчество. Статьи и материалы (сборник переводов): Дипломная работа. Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова. 2000.
9. *Мессиа О.* Техника моего музыкального языка. Перевод и комментарий М. Чебуркиной. М., 1995.
10. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1982.
11. Теория современной композиции. М., 2005.
12. *Хилько Н. П.* О звуковой организации в «Cantus Arcticus» Э. Раутаваара // Культурные коды двух тысячелетий: Материалы международной научной конференции. Петрозаводск, 2000. С. 103–106.
13. *Холопова В. Н.* Зрительный ряд в музыке // Пространство и время в музыке: Сборник трудов. М., 1991. Вып. 121 С. 13–25.

14. Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиа-на. М., 2002.
15. Ценова В. С. Свет. Добро. Вечность: Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1999.
16. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова: По материалам бесед / Шульгин Д. И. Монографическое исследование. М., 1998.
17. *Birdsong in Messiaen's «Oiseaux exotiques»* (Compared with the Ornithological Recording he Transcribe) <http://www.oliviermessian.org>

Gordana Blagoevich (Belgrad, Serbia)

A Diachronic Approach to the Effect of Social and Political Factors on the Function of Church Bells with Serbs¹

Serbs had various types of bells from the period prior to the receiving of Christianity. In Serbian folk beliefs, as well as in beliefs of many other nations around the world, sound had a protective function. It was used to frighten and drive away evil spirits and demons. People made sounds by crying and by using wooden semantrons, drums, by pounding metal objects, bells, by shooting rifles and pistols etc. In periods of drought, people were pounding metal objects, believing that in this way they would drive away the dragon who caused the drought. In ancient times Serbian people used church bells and fired from rifles to drive away demons that brought clouds with hail, and when the eclipse of the Sun and the Moon occurred².

Bells and rattles are the inevitable accessories of masked dancers and they appeared in ancient times in many magical and religious rituals. Sleigh bells in old cultures in the Balkans often had the protective meaning. Their sound drove demons away, vitiated actions of evil eyes and protected the one who wore a sleigh bell from various disasters. The very sound of bronze had prophylactic power. Other nations also believed in impact of tolling bells to the richness of field crops and cattle³.

Bells as a symbol of God's voice call believers to the church service⁴. First Christians didn't use bells, since Christianity was prohibited. In Serbian lands before the usage of bells, *klepalo* – a wooden board and *bilo* – a metal plate in which it was beaten had been used in churches. Domentian and Theodosius mentioned both *klepalo* and *bilo*. Archbishop Danilo and his followers mentioned the bell. There were two types of bells in the church ritual: large, set in the bell towers, and a small one

¹ Статја печатається в авторској редакцији

² П. Ж. Петровић, Звук, у: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, Српски митолошки речник, Етнографски институт САНУ, Интерпринт, Београд 1998, 191.

³ М. Босић, Годишњи обичаји Срба у Војводини, Нови Сад 1996, 166.

⁴ Л. Мирковић, Православна литургија или наука о богослужењу православне источне цркве, Београд 1965.

located in the altar. When miracles occurred at the tomb of King Milutin monks used bells to announce that. Archbishop Danilo built a tower in the Pec Patriarchate and gave a lot of gold for the well-sounding bells made for him at the litorial. A follower of Danilo, describing the life of Stefan of Decani, says that the king appointed a well-sounding bell on the top of the town. In medieval cities the bell served to mark the beginning of a day, to announce the opening and closing of city gates, but also as an alarm. In some parts of the medieval Serbian state first bells came from Dalmatia. First bells were brought from Venice and Dubrovnik. Eventually local masters were trained by traveling casters of bells. Bells were casted first in monastery workshops, and when they become economically stronger, they were cast in their own workshops⁵.

One of the oldest church bells in Serbs, according to now known data, was found in Vranjina on Skadar Lake, near the church of St. Nicholas, with an inscription in Latin from which we can see that it was cast in 1306 by a well-known Venetian caster of bells, magister Luka. At the same locality two other bells with Latin inscriptions were found. One was cast in 1453 by a presbyterian Marco de Balecio (Marcus de Balecio), and the other only had an initial R, so it was assumed that it had been cast by a caster of bells Rosetus, also from Venice⁶. Inscriptions in Serbian language, according to the now known specimens, belong to the 15th century: on Rodop's bells, one belongs to the church of St. Nicholas in the spa and the other to Mother of God in Hvosno. There are icons with the figure of Saint Nicholas and Virgin Mary and the inscription in the old Serbian engraved on them⁷. In Montenegro when churches did not have bells to announce prayers, they were announced by gun shots. Montenegrins were saying that God did not mind: "Either bells or a gun, just let God hear that Montenegrins are calling him"⁸.

Throughout the history bells had different functions. Giving signals, symbolic, and musical-aesthetic functions particularly stand out. Thanks to the technical development, the role of giving signals lost primacy over time. Today, symbolic and musical-aesthetic functions of bells are

⁵ Б. Радојковић, Звоно у: Лексикон српског средњег века, Београд 1999, 232; Н. Бура, Звона кроз историју, Београд 2005, 20.

⁶ Б. Радојковић, *op. cit.*, 232.

⁷ Б. Радојковић, *op. cit.*, 232.

⁸ П. Ж. Петровић, *op. cit.*, 192.

in the foreground⁹. Serbs used various bells in customs related to the annual and life cycle.

As for the life cycle, a custom related to child birth was the shooting when a child was born to drive demons away from the house¹⁰. In addition to this, after the act of the sacrament of baptism, during the exit from the church, with the blessing of the church elder, church bells joyfully toll¹¹. In wedding customs the role of shooting is different: it is fired as soon as the contract of marriage is agreed, then on the wedding day, when the bride appears before the wedding party and when she is leaving the house of her parents. The rope of the bell was used in love magic. A girl cuts a piece of rope used for pooling the bell on the bell tower, and puts the piece around her nude body and says: "What is the voice of the mother church, and me as a girl; as the bell is tolling, so let the heart of my darling toll until he see me"¹². The wedding is announced by church bells¹³. The announcement of the death of believers is done by church bells. Originally demons that threatened the dead soul were driven away by it¹⁴. If the deceased was a male the bell tolls three times longer, and than all bells toll at once. If the deceased was a female, one bell tolls twice, and on the third time all bells toll at once. During the bringing of the deceased into the church and escorting out of the church all bells toll shortly, as well as at the memorial service. When the deceased is escorted from the church bells toll until the funeral procession leaves the port. The death of those who died on Maundy Thursday or Good Friday is announced by the wooden semantron¹⁵. The tolling that expresses grief and sorrow for a dead believer is called *perebor*. *Perebor* is achieved by an individual tolling of every bell, starting from the smallest, and it ends by a striking tolling of all bells at once, which symbolizes the termination of life¹⁶. In mourning for the host bells are taken off cattle¹⁷.

⁹ Н. Бура, Звона кроз историју, Београд 2005, 8.

¹⁰ П. Ж. Петровић, op. cit, 192.

¹¹ Н. Бура, op. cit, 60.

¹² П. Ж. Петровић, op. cit, 192.

¹³ Н. Бура, op. cit, Београд 2005, 60.

¹⁴ П. Ж. Петровић, op. cit, 192.

¹⁵ Н. Бура, op. cit, 60.

¹⁶ Н. Бура, op. cit, 57.

¹⁷ П. Ж. Петровић, op. cit, 192.

Masked participants in winter and early spring processions carried hand bells and rang in the quest to drive the evil demons away in the season when they, according to belief, mostly occur¹⁸. An example for that are Christmas customs that are familiar to all Slavic nations. The name of the custom comes from the Latin word *calendae*, which marked the first day of the month, and then it marked the January ceremony celebrating the winter solstice and the New Year¹⁹. A period between Christmas and Epiphany is known to the Serbian people under the name “non-baptized days” when it is believed that unknown and invisible evil beings appear. Carol singers or *sirovare* are the best to drive them away²⁰. So, *koleda* was a custom according to which in this period a group of masked young men and young married people visited every house in the village and sang Christmas songs. Besides, they performed various magical actions, all with a desire to influence the health of residents and to conjure up wealth and prosperity of the home²¹. Most of the dances performed in the Carnival belonged to the type of mimicry, that is, disguise and representation. There were different mimic-dramatic interpretations of some personalities, professions, actions or events²². Ceremonial processions primarily had initiation nature, as witnessed by the conflicts of different groups, e.g. two groups of *koledar*²³. *Koledar* wore strings of small bells and rattles around the belt and above knee. They had gloves on hands

¹⁸ П. Ж. Петровић, *op.cit.*, 192.

¹⁹ Ш. Кулићић, Коледа, у: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, Српски митолошки речник, Етнографски институт САНУ, Интерпринт, Београд 1998, 246.

²⁰ М. Филиповић и П. Томић, Горња Пчиња, СЕЗб LXVIII, Београд 1955, 93-94.

²¹ Ш. Кулићић, *op. cit.*, 245.

²² М. Прошић-Дворнић, Покладни ритуал, на примеру шумадијске варијанте покладних игара, у: Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама, Зборник радова, ур. Д. Антонијевић, Балканолошки институт САНУ, Посебна издања, књ. 21, Београд 1984, 151; Ш. Кулишић, Значај словенско-балканске и кавкаске традиције у проучавању старе словенске религије, Годишњак АНУ БиХ III, Сарајево 1974; С. Зечевић, Елементи наше митологије у народним обредима уз игру, Зеница 1973.

²³ В. Караџић, Српски рјечник истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима, Београд 1935, 295; И. Тодоровић и Ј. Јовановић, Обредне поворке, у: Мала српска енциклопедија, ур. Радош Љушић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2008.

and the ringleader also had jingle bells sewn to the fingers of gloves. With the noise and rattle of bells, Koledars with their weapons drove the demons (*karakondžule*) away and treated patients in that way²⁴.

Except Koledars from ancient times there was a widespread custom of wearing *vertep* on Christmas Eve and Christmas. *Vertep* represented a Christianized form of ritual processions on Christmas²⁵. Participants in *vertep* processions were mostly young men. Some of them wore a bell around the belt, or a rattle, by which they announced their entry into the house and created a noise while going down the streets often in the late hours of Christmas Night and Christmas holidays. In particular it was believed that the tolling had an impact on the fertility of fields²⁶.

In the ritual of the church banner during the celebration of the village's feast day there was always one person who played the wooden *semantron*²⁷.

In some villages in Vojvodina a custom of trashing of grains or straw, on the day of Little Christmas, that is, on the New Year's Eve, remained until after the World War II. According to the Julian calendar, this holiday falls on January 14th. That day St. Basil the Great is also celebrated. Serbian people considered Little Christmas a holiday, which was a continuation of the celebration of Christmas started earlier²⁸. On that holiday in the early morning until dawn, a group of 7 to 10 boys and girls from 10 to 14 years of age came and entered houses in a village ringing rattles²⁹. According to the folk explanation this custom was performed to grain and that the year would become fruitful. The custom of the magical trashing of straw, ie. grain, was kept to the 1970's. Since then it has been cherished only inside families. Only some older hosts were doing it later with the children from the house who toured around

²⁴ Ш. Кулићућ, *op. cit.*, 246.

²⁵ М. Босић, *Годишњи обичаји Срба у Војводини*, Нови Сад 1996, 116.

²⁶ М. Босић, *op. cit.*, 117.

²⁷ С. Петровић, *Митологија, магија и обичаји*, Београд 1992, 299-302; И. Тодоровић, *Ритуал ума. Значење и структура литијског опхода*, Етнографски институт САНУ, Посебна издања, књ. 53, Београд 2005, 75

²⁸ М. Ивановић-Баршић, *Календарски празници и обичаји у подавалским селима*, посебна издања Етнографског института САНУ, књ. 59, Београд 2007, 108.

²⁹ М. Босић, *op. cit.*, 164.

him ringing rattles: “there are no children anymore, I ring alone and waste straw on the thrashing floor, it’s good for the household”³⁰.

Masked processions with bells and rattles were going during the White week³¹. In the folk calendar *Vrbica* (Willow Day) is a holiday in the honor of the arrival of spring. Christian Church celebrates this day as Lazar’s Saturday before the holiday *Cveti* (Palm Sunday). In different regions there are different customs, but what they all have in common is the picking of young osiers and bringing them into the church, where they are going to be blessed by a priest on *Cveti* (Palm Sunday). In cities, formally dressed children go to the church in a procession with osiers (*Vrbica*) and little bells that they get in the church or from their parents. On this occasion they sing songs about Lazar’s resurrection³². In many villages of northern Banat, except for lighting a fire, at night before Lazar’s Saturday children take rattles, old cans, washbowls and trumpets, crack whips, and with great noise they “drive *lazaricas* away”. In some villages it is called *jelanje* (*yelanye*). On Lazar’s Saturday in the early morning, before the sunrise, and sometimes just after midnight, the oldest woman of the house stood up and went to the yard for three times hitting in a metallic object to drive away snakes and all monsters from the home. The pounding on iron objects was accompanied by certain words³³. It was believed that metals had a magical character and that ghosts were afraid of metals. Iron was believed to be the best protection against evil beings³⁴. Processions of *lazarice* visited homes with osiers and bells in their hands³⁵. In Vojvodina, on Maundy Thursday church bells were bonded, and silence occurred. Then the wooden *semantrons* were used instead of bells. Bells were only tolling on the Day of Resurrection. From then until Easter children ran in the streets and beat the wooden *semantron* or rattled with rattles. After bonding the bells in the church no more plowing, sewing and washing were allowed so that the hail would not hit crops³⁶.

³⁰ М. Босић, *op. cit.*, 165.

³¹ М. Босић, *op. cit.*, 193.

³² Н. Пантелић, *Врбица*, у: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Етнографски институт САНУ, Интерпринт, Београд 1998, 113.

³³ М. Босић, *op. cit.*, 233.

³⁴ М. Босић, *op. cit.*, 235.

³⁵ М. Босић, *op. cit.*, 236.

³⁶ М. Босић, *op. cit.*, 251.

On St. Jeremiah's Day (May 14 by the Julian calendar), and sometimes on other days, processions went through villages at night. Participants were pounding in rattles against snakes. Women went around their homes pounding in fire iron to drive away snakes, mice and other vermin. A traditional folk tale about a man who was saved from a night demon when he reached a bell in a bell tower tells us about the protective role of the bells³⁷.

Bells were used in folk medicine. Mother circled around a terrified child pounding on a skillet with a fire iron. She was saying: "Fear, run away, mother's fear is after you." If a child does not begin to speak at the time, it had to drink water from a rattle (shepherd bell). The bell was placed next to a small child so that the child get a beautiful voice³⁸. A testimony on the belief that bells can heal we found in the description of the first bells in Belgrade. They tolled for the first time during the government of Milos in the Cathedral church during Carnival on February 16th 1830: "The joy of Belgraders was indescribable. A table and buckets full of wine were set in the church yard. For a whole week people ate, drank and rejoiced with dances bell tolling: the round was lead on Varos gate, and the Sava River and in front of Kalemegdan and again in front of the church. Exhausted elders, seriously ill patients and weak children were brought to touch the rope of the bell"³⁹. People believed that when the church bell tolls muffled something bad is going to happen, and if someone sees a bell in dreams, then he/she will hear a voice (news)⁴⁰.

Natural disasters and wars were announced by bells. However, the very bells were victims of various disasters and were destroyed in wars.

At the time of Turkish rule Serbs largely had limited freedom of religion and church service. The usage of bells was prohibited. Passing the Balkans in the period from 1496 to 1499, a travel writer Ritter Arnold von Harp noted that he had seen in Edirne piles of broken bells looted from Christian churches by Turks. Von Harp also wrote: "Every soldier (Turkish) returning from a war, must bring a piece of a bell, because guns were cast out of those Christian bells". That is why Christian Serbs

³⁷ П. Ж. Петровић, *op. cit.*, 192.

³⁸ П. Ж. Петровић, *op. cit.*, 192.

³⁹ Н. Бура, *op. cit.*, 164.

⁴⁰ П. Ж. Петровић, *op. cit.*, 192.

began to use the wooden semantron again⁴¹. However, they managed to save some bells from Turks. They were buried in the ground waiting for a better period to come to be placed again in bell towers⁴².

First bells in liberated Serbia were brought from abroad, but due to high demand they began to be cast in Belgrade in 1808. On January 25th 1830 Prince Milos Obrenovic published the Sultan's edict issued on September 18th 1829 in which, among other things, the freedom of church service by all the rules of the Orthodox Church was given to Serbs. Bell towers started to be built again. New bells were initially purchased in Austria, mostly in Zemun. At that time a self-taught caster of bells Milosav (or Milisav) Petrovic, who owned the entire tool for casting bells lived in Belgrade. After that bells started to be produced in the State Military-Technical Institute in Kragujevac. In 1859 the first testing of casting bells was done, and in 1865 their serial production started⁴³.

Except Turks the Austro-Hungarian army also had negative attitude towards the Serbian Orthodox Church bells. Namely, the Austro-Hungarian army melted bells from Serbian Orthodox churches for making weapons. I shall state an example of the bells from the monastery Gradac near Cacak, which until 1914 were kept at the National Museum in Belgrade. The largest bell weighed 182 kg, the middle one 78 kg, and the smallest weighed 15 kg. While the enemy was advancing they were transported to the inner parts of the country. The place where bells were being kept was detected and the Austro-Hungarian army looted them to cast guns out of them⁴⁴. In addition to this, in 1915, just before St. patron's Day of Belgrade Cathedral – St. Archangel Michael the Austrian army removed all the church bells. Some were cast to guns with which they opened fire on Belgrade, and some ended in roman-catholic churches in Srem and Slavonia⁴⁵.

During the World War II, some Serbian Orthodox churches and monasteries and their bells were damaged. I shall state an example of

⁴¹ Б. Радојковић, Звоно у: Лексикон српског средњег века, Београд 1999, 233; Н. Бура, op. cit, 21.

⁴² Н. Бура, Звона кроз историју, Даница, Вукова задужбина, Београд 2004, 161.

⁴³ Н. Бура, op. cit, 161–163.

⁴⁴ Н. Бура, op. cit, 161.

⁴⁵ Н. Бура, op. cit, 166.

Devich monastery (15th century) which was completely destroyed during the World War II. Nuns came to the ruins in 1947 and rebuilt it. Serbian Orthodox churches and bells on the territory of the Independent State of Croatia (NDH) were ruined as well, because they were a part of an orthodox ritual⁴⁶.

The period after the World War II in Serbia and elsewhere in Yugoslavia was known as the period of “building of socialism”. This period was marked by the construction of roads, various technical developments, urbanization, mass information, educational and pedagogic activities, etc. Strong influence of state and social interventions had significant role in changes in the domain of folk ritual-religious practices. They were expressed through direct prohibitions (by passing various laws or regulations), and through social and political actions (by giving various suggestions, recommendations, etc.). In such conditions disappearance of certain customs or the whole complex of customs occurred. Serbian ethnologists D. Bandic and R. Rakic underlined that in some cases the stage framework was changed, ie. the place of customs. Instead of moving around the border of a rural area, only moving in the churchyard was allowed⁴⁷. In this way, bells from ritual procession that drove the evil away went silent. S. Zecevic states that by its actions the government inadvertently gathered people in the church and contributed to the further Christianization of folk festivals from pre-Christian period⁴⁸.

Many various factors led to the fact that Serbs in their history often migrated. Thus, for example, from the mid-19th century migration to North America in several migratory waves happened. Migrations from Yugoslavia were particularly intensified after the World War II, mainly for political reasons⁴⁹. In the New World Serbs gathered in Church

⁴⁶ Д. Давидов, Р. Станић и М. Тимотијевић, Ратна страдања православних храмова у српским областима у Хрватској, Београд 1992, 9–10; А. П. Ђурановић, Српска православна парохија у даљу, Даљ 2007, 65–72.

⁴⁷ Д. Бандић, Р. Ракић, О проучавању савремених промена у обичајима и животу нашег народа, ЕИ САНУ, Посебна издања, књ. 15, Београд 1974, 83.

⁴⁸ Ibid, 85.

⁴⁹ М. В. Petrovich and J. Halpern, Serbs, Harvard Encyclopaedia of American Ethnic Groups, Cambridge, England, Massachusetts and London, 1980.

school municipalities⁵⁰. Ritual-religious practices in the new cultural environment also received a function of a symbol of ethnic identity⁵¹. However, state laws have influenced that the ritual life of Serbian migrants has become reduced to their parishes and homes. Americanization of believers made influence, tentatively, to the “americanization” of ritual-religious practices⁵². A celebration of Vrbica (Lazar’s Saturday) in Los Angeles in 1965 in Church school municipality of Christ the Savior was recorded. The ceremonial procession consisted of a large number of children with little bells and icons, in front of the procession they carried the cross and the American and Serbian flags. After the children went adult community members. All wore osier branches in their hands, and their appearance attracted the attention of passers-by⁵³. In some US states strength of bell tolling is regulated so that the peace of the majority of population of other religion wouldn’t be disturbed.

In the 1990’s, with the new changes in Serbian society, a revitalization of church life occurred. That contributed to the construction of new churches and setting of new bells. The largest bell in a Serbian church today is in the bell tower of St. Sava church in Belgrade. It has a weight

⁵⁰ See: *М. Павловић*, Срби у Чикагу; Проблем етничког идентитета, Београд 1990; *М. Лукић-Крстановић*, Срби у Канади – живот и симболи идентитета, Београд 1992; *Г. Благојевић*, Срби у Калифорнији. Обредно-религијска пракса и етницитет верника српских православних парохија у Калифорнији, Етнографски институт САНУ, посебна издања, књ. 54, Београд 2005.

⁵¹ See: *F. Barth*, Introduction in *Ethnic Groups and Boundaries, The Social Organization of Culture Difference*, ed. F. Barth, Little, Brown and Co., Boston 1969; *Ю. В. Бромлей*, Этнос и этнография, М., 1973; *Ю. В. Бромлей*, Очерки теории этноса, М., 1983; *М. Павловић*, Срби у Чикагу; Проблем етничког идентитета, Београд 1990, 91; *Павловић*, Религијска и етничка припадност, ГЕИ САНУ књ. XLVI, Београд 1997; *М. Павловић*, Различитости и заједнички идентитет – Срби у Чикагу, ГЕИ САНУ књ. XLVII, Београд 1998. *М. Лукић-Крстановић*, Срби у Канади – живот и симболи идентитета, Београд 1992, 23.

⁵² *Г. Благојевић*, Срби у Калифорнији. Обредно-религијска пракса и етницитет верника српских православних парохија у Калифорнији, Етнографски институт САНУ, посебна издања, књ. 54, Београд 2005, 224.

⁵³ *Г. Благојевић*, op. cit, 212–213.

of 6180 kg, and a diameter of 2,04 m.⁵⁴ Forty-five bells of St. Sava church are linked in a *karilon*. Bells toll marking quarters and halves of an hour and whole hours. At noon bells toll melody of the Anthem of St. Sava, while on other hours its refrain can be heard⁵⁵.

On the other hand, during wars in 1990's on the territory of former Yugoslavia many Orthodox churches were destroyed and many bells went silent. Especially during the bombing of Serbia in 1999, and the pogrom in 2004 in Kosovo and Metohija, many Orthodox churches and bells were destroyed⁵⁶. According to current knowledge, only in the period from March 17th to 20th in 2004 35 churches and monasteries in Kosovo and Metohija were destroyed⁵⁷. The monastery of Devich was destroyed again. According to eyewitnesses, the difference between the destruction in World War II and the present on, is that then they were destroyed, and now every trace of existence has been deleted⁵⁸.

The presence of the sound of bells in the Serbian culture throughout its history has been influenced by many social and political factors. From the above mentioned we can see that the sound of bells in the traditional culture had a protective function. Bells are present in the annual cycle of customs. Participants of various ritual and religious processions used sleigh bells, little bells to chase evil away. With the receiving of Christianity, believers were invited to church services by bells. Bells accompanied people on a personal level through various important stages of life: from birth, through the wedding to the funeral. Eventually, bells became the symbol of Christianity. For that reason they were the target of various invaders who belonged to other religions or atheistic regimes. It is interesting that the Roman Catholics, although being Christians, in certain phases cast guns out of bells. After the World War II, in accordance with the regulation on the prohibition of holding religious meetings and events outside the space that belonged to religious organizations, a radical condensation of many ritual processions

⁵⁴ Н. Бура, Звона кроз историју, Даница, Вукова задужбина, Београд 2004, 161.

⁵⁵ Н. Бура, Звона кроз историју, Београд 2005, 50.

⁵⁶ Распето Косово, <http://www.rastko.rs/kosovo/raspeto/default.htm#spisak>

⁵⁷ http://www.kosovo.net/news/archive/2004/March_27/1.html

⁵⁸ <http://www.spc.rs/Vesti-2004/03/svedocenje.html>

occurred. So the protective sound of bells in Serbian villages went silent. The ritual and religious life of Serbs in diaspora was affected by the laws of countries in which they lived. Sometimes that had negative effects on the sound of bells. In the 1990's in the Serbian society a renewal of church life occurred, which led to the construction of new churches and the setting of bells. On the other hand, in the same period during the wars in former Yugoslavia many churches and monasteries were destroyed, and many bells went silent again.

It can be concluded that in some way bells shared the destiny of the entire Serbian people. In periods when they were silent people suffered, too. The popular belief that the bell has a protective function, ie. when you do not hear – then the evil is present – is in a way confirmed here.

Bibliography

1. Бандић Д., Ракић Р., О проучавању савремених промена у обичајима и животу нашег народа, ЕИ САНУ, Посебна издања, књ. 15, Београд 1974.
2. Barth F., Introduction in Ethnic Groups and Boundaries, The Social Organization of Culture Difference, ed. F. Barth, Little, Brown and Co., Boston 1969.
3. Благојевић Г., Срби у Калифорнији. Обредно-религијска пракса и етницитет верника српских православних парохија у Калифорнији, Етнографски институт САНУ, посебна издања, књ. 54, Београд 2005.
4. Босић М., Годишњи обичаји Срба у Војводини, Нови Сад 1996.
5. Бромлей Ю. В., Етнос и етнографија, М., 1973.
6. Бромлей Ю. В., Очерки теории этноса, М., 1983.
7. Бура Н., Звона кроз историју, Даница, Вукова задужбина, Београд 2004.
8. Бура Н., Звона кроз историју, Београд 2005.
9. Давидов Д., Станић Р. и Тимотијевић М., Ратна страдања православних храмова у српским областима у Хрватској, Београд 1992.
10. Ђурановић А. П., Српска православна парохија у даљу, Даљ 2007.
11. Ивановић-Баришић М., Календарски празници и обичаји у подавалским селима, посебна издања Етнографског института САНУ, књ. 59, Београд 2007, 108.
12. Зечевић С., Елементи наше митологије у народним обредима уз игру, Зеница 1973.
13. Караџић В., Српски рјечник истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима, Београд 1935.

14. *Кулишић Ш.*, Значај словенско-балканске и кавкаске традиције у проучавању старе словенске религије, Годишњак АНУ БиХ III, Сарајево 1974.
15. *Кулишић Ш.*, Коледа, у: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, Српски митолошки речник, Етнографски институт САНУ, Интерпринт, Београд 1998.
16. *Лукић-Крстановић М.*, Срби у Канади – живот и симболи идентитета, Београд 1992.
17. *Мирковић Л.*, Православна литургија или наука о богослужењу православне источне цркве, Београд 1965.
18. *Павловић М.*, Срби у Чикагу; Проблем етничког идентитета, Београд 1990.
19. *Павловић М.*, Религијска и етничка припадност, ГЕИ САНУ књ. XLVI, Београд 1997.
20. *Павловић М.*, Различитости и заједнички идентитет – Срби у Чикагу, ГЕИ САНУ књ. XLVII, Београд 1998.
21. *Пантелић Н.*, Врбица, у: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, Српски митолошки речник, Етнографски институт САНУ, Интерпринт, Београд 1998, 113.
22. *Petrovich M. B. and Halpern J., Serbs*, Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups, Cambridge, England, Massachusetts and London, 1980.
23. *Петровић С.*, Митологија, магија и обичаји, Београд 1992.
24. *Петровић П. Ж.*, Звук, у: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, Српски митолошки речник, Етнографски институт САНУ, Интерпринт, Београд 1998.
25. *Прошић-Дворнић М.*, Покладни ритуал, на примеру шумадијске варијанте покладних игара, у: Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама, Зборник радова, ур. Д. Антонијевић, Балканолошки институт САНУ, Посебна издања, књ. 21, Београд 1984.
26. *Радојковић Б.*, Звоно у: Лексикон српског средњег века, Београд 1999.
27. Распето Косово, <http://www.rastko.rs/kosovo/raspeto/default.htm#spisak>
28. *Тодоровић И.*, Ритуал ума. Значење и структура литијског опхода, Етнографски институт САНУ, Посебна издања, књ. 53, Београд 2005.
29. *Тодоровић И. и Јовановић Ј.*, Обредне поворке, у: Мала српска енциклопедија, ур. Радош Љушић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2008.
30. *Филиповић М. и Томић П.*, Горња Пчиња, СЕЗБ LXVIII, Београд 1955.
31. http://www.kosovo.net/news/archive/2004/March_27/1.html
32. <http://www.spc.rs/Vesti-2004/03/svedocenje.html>

Гордана Благович

Диахронический подход к изучению социальных и политических факторов, влиявших на традицию церковных колоколов в Сербии

Традиция церковного колокольного звона в сербской культуре на протяжении всей своей истории была подвержена влияниям многих социальных и политических факторов.

Из вышесказанного мы видим, что колокольный звон носил в традиционной культуре защитную функцию. Колокола присутствовали в обрядах календарного годового цикла. Участники различных обрядовых и религиозных процессий использовали маленькие колокольчики (бубенцы) для преследования нечистой силы. С приходом христианства верующие призывались в церковь с помощью колоколов. Колокола сопровождали жизненный путь человека, знаменуя важные этапы этого пути: от рождения, свадьбы до погребения. В конечном счете, колокола стали символом христианства. По этой причине они были своеобразной мишенью для иноверцев или атеистических режимов. Интересно, что Римская Католическая церковь на протяжении своего существования постепенно избавлялась от колоколов. После Второй Мировой войны в соответствии с запретом массовых собраний верующих вне церкви или иных пространств, принадлежащих церкви, сократилось множество религиозных шествий. Поэтому те, кто защищал колокола в сербских деревнях, молчали. Ритуальная и религиозная жизнь сербской диаспоры за рубежом находилась под юрисдикцией законов той страны, где диаспора располагалась. Это обстоятельство оказывало негативное воздействие на традицию колокольного звона. В 1990-е гг. в связи с возрождением церковной жизни начали строиться церкви и колокольни. Тем не менее, в период войны в Югославии многие храмы и монастыри были разрушены, и колокола вновь замолчали.

Из сказанного можно заключить, что в некотором смысле колокола повторяют судьбу сербского народа. В годы, когда страдали люди, колокола молчали. Народное поверье о том, что колокола выполняют защитную функцию, т. е. когда их не слышно, то дьявол здесь, тем самым находит подтверждение.

Франсиско Молина-Морено (Мадрид, Испания)

Крылатые мифические певцы космической музыки¹

Драгоценной памяти

Александра Николаевича Скрябина

Zum Andenken an Marius Schneider

I. ВВЕДЕНИЕ

Древнее учение о космической гармонии, о так называемой музыке сфер, обычно изучается как образец космологии, основой которого считаются математические аналогии. Такой подход преобладал у древних писателей, он же преобладает и в современной науке. Но до того, как Аристотель присвоил пифагорейцам учение о музыке сфер, такая музыка впервые была упомянута в так называемом мифе Эра в конце *Государства* Платона. В данном случае мифические существа (сирены) олицетворяли собой космическую музыку. Однако стоит изучить эсхатологический контекст, в котором наличествуют такие сирены, – ведь ученые очень редко обращают внимание на религиозное значение музыки сфер².

В качестве носительниц космической музыки Плутарх, Порфирий, Ямвлих, Прокл упоминали муз рядом с сиренами и часто обращались к этим персонажам: например, в свое собрание пифагорейских афоризмов Ямвлих включил присловье, согласно которому сирены находятся в музыкальной октаве.

В другом пифагорейском афоризме, упомянутом Порфирием (который ссылается на Аристотеля), утверждается, что Плеяды – это лира муз. Плеяды являются единственным светилом, связанным с космической музыкой, кроме солнца, луны, планет.

С другой стороны, отцы церкви заменяли языческих муз и сирен чинами ангелов, у которых есть какие-то общие черты с сиренами и музами, а именно пение, связь со светилами или слоями неба, роль проводников душ. Также крылья являются общей чертой всех этих сверхъестественных существ.

Цель данной статьи – изучение мифологических носителей космической гармонии – сирен, мойр (которые пели вместе с сиренами в мифе Эра у Платона), муз, Плеяд. Чины ангелов будут рассмотрены вкратце, потому что подробное исследование их связи с кос-

мической музыкой требует отдельного рассмотрения. Что касается сирен, муз, Плеяд, будем излагать то, что письменные и иллюстративно-художественные источники античности сообщают о них как о мифических носителях космической музыки. Наш метод состоит в изучении и хронологической систематизации древнегреческих и латинских памятников с времен Гомера до конца Западно-Римской Империи. Иногда возникала необходимость упоминать и средневековые источники. С помощью этих материалов мы будем представлять диахроническое развитие мотивов, связанных с мифическими носителями космической музыки.

Наши выводы сводятся к следующему. Первые мифические носительницы музыки сфер в древнегреческой литературе – это сирены в мифе Эра, появляющиеся в конце *Государства* Платона. Сирены в античности изображались как птицы с человеческой головой. У Платона в мифе Эра рядом с сиренами поют и мойры, но это было второстепенным, малозначительным явлением. А крылья или перья у мойр в известных нам памятниках можно наблюдать редко.

С другой стороны, в пифагорейском афоризме, упомянутом Порфирием (который мог существовать, по крайней мере, во время Аристотеля), Плеяды называются лирой муз. Плеяды были первым светилом, которое пифагорейцы связывали с музыкой. А согласно мифу, они превратились в голубей до того, как превратились в звезды.

Музы также были связаны с небесными сферами, однако не думается, что подобную связь изображали ранее эллинистического периода. Несмотря на это, в литературной традиции они были наделены намного лучшей судьбой. Как и мойры, в некоторых памятниках музы также носят крылатый венец, а их крылья в литературных источниках упоминаются немного чаще.

В представлениях о небесной музыке в христианстве языческие сирены и музы заменялись ангельскими чинами. Подобно музам и сиренам они имели крылья, пели, связывались со светилами или с небесными сферами, играли роль проводников душ. О связи архангелов с Плеядами есть очень интересный, но изолированный источник. А крылатый образ ангелов всем хорошо известен.

Мы упомянули о том, что все космические музыканты пользуются крыльями. Оснований полагать, что крылья могли бы быть голосовым органом сирен, муз, Плеяд, почти нет. В связи с ангельскими чинами, по нашим сведениям, в некоторых отрывках про-

рока Иезекииля упоминается только звук херувимских крыльев, но это требует особого исследования. Нужно помнить следующее. Если, как полагал Воуапсэ, сирены и музы, которые были связаны с космической музыкой, были как бы преобразованиями Дельфийских *фрий* (девиц-пчел), то у нас получились бы существа, которые звучат крыльями, а не гортанью. Плеяды – первые носители небесной музыки – тоже наделены птичьими чертами с самым большим постоянством и очевидностью. Теперь становится понятно, почему мифические носители космической гармонии изображались как крылатые существа, – античные писатели присваивали метафорические крылья разным звуковым явлениям, к тому же крылья напоминают нам небо, откуда происходит космическая музыка.

II. ПЛАТОНИЧЕСКИЕ СИРЕНЬ³

Первый намек на космическую музыку в древнегреческой литературе появляется в эсхатологическом откровении, в так называемом мифе Эра, в конце *Государства* Платона (IV в. до н. э.) Это миф о загробных воздаяниях – если нам позволено уступить слово самому Платону, это «рассказ одного отважного человека, Эра, сына Армения, родом из Памфилии. Как-то он был убит на войне; когда через десять дней стали подбирать тела уже разложившихся мертвецов, его нашли еще целым, привезли домой, и когда на двенадцатый день приступили к погребению, то, лежа уже на костре, он вдруг ожил, а оживши, рассказал, что он там видел»⁴. А рассказ Эра содержит и описание Вселенной в виде веретена с восьмью кругами. Дадим еще раз слово Платону:

«Сверху на каждом из кругов веретена восседает по Сирене; вращаясь вместе с ними, каждая из них издает только один звук, всегда той же высоты. Из всех звуков – а их восемь – получается стройное созвучие. Около Сирен на равном от них расстоянии сидят, каждая на своем престоле, другие три существа – это Мойры, дочери Ананки: Лэхесис, Клото и Атропос; они – во всем белом, с венками на головах. В лад с голосами Сирен Лэхесис воспевает прошлое, Клото – настоящее, Атропос – будущее»⁵.

Среди писателей более позднего времени Теон Смирнский (II в. н. э.) утвердил, что космических сирен у Платона следует понимать как воплощения звуков небесных тел, но упоминает тоже

другое истолкование – сирены могли бы представлять собой планеты. Прокл (V в. н. э.) сказал, что звуки – это образ, чтобы описать деятельность сирен, а сирены – божественные души космических сфер⁶.

Что касается иконографических источников о сиренах, необходимо, прежде всего, отметить, что древние художники, изображающие одиссейское повествование о сиренах, представляли их в образе птиц с человеческой головой⁷: так мы видим в коринфско-беотийском арибале примерно с 560 до н. э., сейчас в Boston Museum of Fine Arts⁸. А есть аттическо-коринфская гидрия (ок. 580–550 до н. э., Париж, Лувр, Inv. №. Е 869, ил. нр. 2), где изображается одна из таких птиц с женской головой, с надписью, «ΣΙΡΕΝ ΕΙΜΙ» («Я СИРЕНА») ⁹. С другой стороны, очень мало визуальных свидетельств связи сирен с небесным пространством – имеется сердолик VI в. до н. э., где видим по звезде под и над птичьим хвостиком летающей сирены¹⁰.

Как бы то ни было, на платоническое представление небесных сирен мог влиять пифагорейский афоризм, упомянутый Ямвлихом (IV век н. э.): «Что такое Дельфийский оракул? Тетрактис, то есть гармония, в которой есть и сирены»¹¹. Если этот афоризм действительно, как принято считать, появился раньше Платона¹², сирены в данном афоризме были мифическими олицетворениями звуков музыкальной системы, которые Платон переложил в небесные полшария. Таким образом, они стали олицетворениями и небесных звуков¹³.

С другой стороны, сирен истолковали как души небесных кругов¹⁴. Это могло произойти, когда древнее представление о человеческой душе в образе птицы (иногда с человеческой головой) распространилось и на небесные тела. Мы уже показали, как сирены изображались в виде птицы с человеческой головой¹⁵. Дело в том, что такие существа можно истолковать в других контекстах как образы душ¹⁶. Например, краснофигурный кратер (ок. 500 до н. э.) показывает смерть Прокриды, над которой птица с человеческой головой летает, – возможно, это душа Прокриды¹⁷.

До сих пор речь у нас шла о человеческих душах, но в античности присваивали души и небесным телам, – об этом свидетельствуют Платон, Плотин, и, конечно, Прокл¹⁸, все, кто распространял на звезды представление о человеческой душе и истолковал Платони-

ческих сирен так, словно они были душами небесных тел. Надо помнить, что те крылья, которые мы находим в изображениях душ и сирен, иногда находятся и в изображениях каких-то светил¹⁹.

С другой стороны, в *Застольных беседах* Плутарх (I–II в. н. э.) упоминает истолкование Аммония, согласно которому сирены в мифе Эра играют роль проводниц душ к раю, – пение их привлекает души покойников, наполняет их любовью к небесам, а души следуют за сиренами в рай. Хотя Платон ничего об этом не сказал, такое истолкование было бы приемлемым во времена великого философа: ведь существуют памятники даже VI в. до н. э., где сирены выступают в роли проводниц душ²⁰. А с V в. до н. э. небо и небесные тела были среди возможных мест, где, по античным представлениям, души покойников могут побывать после смерти²¹.

Как видим, истолкования Платонических сирен как олицетворения небесных звуков или как души светил или небесных сфер, как проводниц душ в рай не исключают друг друга. Все могли быть приемлемы как у неоплатоников последних веков Западно-Римской Империи, так во время Платона.

III. ГИМН МОЙР

Рядом с сиренами, в мифе Эра у Платона поют и три мойры, богини судьбы, – одна поет о прошедшем времени, другая о настоящем, третья о будущем²². Но мойры обязаны ролью космических певиц платонической причуде, ведь кроме Платона только Прокл свидетельствует о них в такой роли²³. К тому же, Платон не связал мойр с космическими сферами – только Плутарх упомянул фрагмент Посидония, согласно которому Атропос связывается с солнцем, Клото – с луной, Лахесис – с землей²⁴. С другой стороны, мойры не играли никакой роли в сопровождении душ к небам.

IV. НЕБЕСНЫЕ ТЕЛА МУЗ

Плутарх в *Застольных беседах* подсказал, что три мойры, появляющиеся у Платона в мифе Эра, представляют собой в действительности трех дельфийских муз²⁵, которых Платон будто бы загадочно назвал мойрами. Это могло бы быть так, потому что характер мойр лучше подошел к эсхатологическому откровению, каким был миф Эра. Но дело в том, что те три дельфийские музы (а потом и гесиодские музы) разделяли с платоническими сиренами

разнородные связи с небесными сферами или с небесными телами²⁶. У них тоже была общая роль проводниц душ²⁷. Как и сирены, музы олицетворяли звуки музыкальной системы, – об их соотношениях со струнами лиры наши источники свидетельствуют подробнее и постояннее, чем в случае с сиренами²⁸.

Первоначально музы не были проводницами душ, но неоплатоники приписывали им ту роль более устойчиво, чем сиренам. Причина может быть в том, что, в отличие от сирен, музы не имеют коннотаций неразумности, чувственности, развращенности, опасности, а поэтому они лучше подходили к роли проводниц душ. Та же самая причина лежит, наверное, в основе того, что сирены не были связаны со струнами лиры²⁹, в отличие от муз и Плеяд. Плеяды, хотя не принадлежали к Олимпу (в отличие от муз), не имели никакой отрицательной коннотации (в отличие от сирен), а это позволяло сделать так, чтобы их связь со струнами лиры осталась живой в воображении античных писателей.

Все эти черты (связь с небесными сферами, роль проводниц душ) присвоились музам по крайней мере в эллинистическом периоде, если не позже. Но средневековые теоретики музыки еще помнили эти воображения³⁰. Можно сказать, что идея связи муз с космической гармонией пользовалась лучшей судьбой в литературной традиции, чем в случае с сиренами. Причина может быть в том, что, в отличие от сирен, музы не имеют коннотаций неразумности, чувственности, развращенности, опасности.

V. ПЛЕЯДЫ – ПЕРВАЯ КОСМИЧЕСКАЯ ЛИРА

Кроме сирен, мойр, муз, наверное, первыми мифическими носительницами космической музыки были Плеяды. Цитируя Аристотеля, Порфирий (IV век н. э.) передает, что Пифагор называл Плеяды лирой муз³¹. Возможно, что это известие действительно идет с времен Аристотеля³². Таким образом, Плеяды были первым светилом, которое пифагорейцы связали с музыкой, до того, пока другие авторы не установили системы музыки сфер, связывающие звуки семиструнной лиры с семью небесными телами³³. Но такие системы не были допустимы у ранних пифагорейцев, потому что, согласно Аристотеля космология их состояла из десяти элементов³⁴. Поэтому ранние пифагорейцы выбрали группу семи звезд – Плеяд,

чтобы сопоставлять их со струнами лиры. Есть и другие свидетельства музыкального характера Плеяд в античной литературе³⁵.

С другой стороны, мы доказали, что античные источники увидели в платонических сиренах души космических сфер или планет. А что говорилось по поводу Плеяд? Были ли они душами? Ответ может быть положительным во смысле того, что, согласно мифу, Плеяды были семью девами, которые, избежав преследующего их Ориона, превратились в звезды. Это был одним из мифов катастеризма, или превращения в светило, о которых впервые свидетельствует античная литература³⁶. Кстати, этим мифом тоже выражается эсхатологический характер Плеяд, который очень отличается от сирен – проводниц душ (источников о Плеядах как о проводницах душ у нас нет). Миф их превращения в светила предполагает, что Плеяды достигли бессмертия, но свидетельств о том, что они стали звездами благодаря своему отношению к музыке (чего у них не было до того, пока они не стали звездами³⁷), мы не нашли. Плеяды обрели бессмертие без помощи какого-либо небесного поющего проводника душ. С другой стороны, среди мифов о превращении в звезду только мифы о Плеядах и о лире Орфея³⁸ имеют отношение к космической музыке. Но Плеяды никого не сопровождают к небесному раю. Сирены и музы, напротив, были проводницами душ в рай, но они сами не стали звездами. Как видим, сирены и Плеяды по-разному связываются с представлениями о музыке в загробной жизни.

VI. О КРЫЛЬЯХ ПЛЕЯД

Важно отметить, что среди названий Плеяд в древнегреческом языке есть слово, которое означает «голубь», встречающееся уже у поэта VI века до н. э. Гесиода³⁹. Ассоциация Плеяд с голубями могла укрепляться тем, **что и закат Плеяд и перелет голубей определенного вида** указывали древним грекам и римлянам начало зимы⁴⁰.

К тому же, поэтесса Мойро (IV–III в. до н. э.) писала, что Плеяды – это голуби, о которых *Одиссея* рассказывает, что они приносили Зевсу амброзию. Согласно Мойро, благодарный Зевс обессмертил тех голубей, превратив их в звезды – Плеяд⁴¹. А мы уже выше упомянули другой миф, наверное более древний, чем Мойро: Плеяды – это результат превращений семи девиц в звезды. Некоторые тексты говорят, что девицы стали голубями еще до того, как пре-

вернуться в звезды⁴². Эта версия мифа возникла, по крайней мере, в III в. до н. э., когда начали собирать схолии, которые передают ее, но мы выше доказали, что Плеяды ассоциировались с голубями уже в VI в. до н. э.

Все это значит, что в то время, когда Аристотель смог записать, что Пифагор называл Плеяд лирой муз, эти звезды изображались уже в виде крылатых существ. Выше мы привели свидетельства того, что крылья иногда были визуальным признаком некоторых светил⁴³.

VII. КРЫЛАТЫЕ МУЗЫ? КРЫЛАТЫЕ МОЙРЫ?

Уже в V веке до н.э. поэты Бакхилид и Пиндар упоминали крылья муз⁴⁴. Хотя музы не изображались в виде птиц, Павсаний (II в. н. э.) и другие авторы рассказали, что музы сделали для себя венец с крыльями сирен, когда нанесли сиренам поражение в музыкальном конкурсе⁴⁵. На римском саркофаге второй четверти III в. н. э. показаны музы с такими крылатыми венками⁴⁶. В IV в. н. э. Порфирий и Гимерий тоже присваивали музам крылья⁴⁷. Филострат Старший (III в. н. э.) писал, что музы в виде пчел⁴⁸ сопровождали афинских моряков. Мы еще будем заниматься этим сравнением муз с другим крылатым существом. Все это означает, что античные писатели, хотя и редко, но представляли себе муз с крыльями **в тех же самых веках**, когда их связывали со светилами и со звуками.

Если свидетельств крылатых муз очень мало, то еще меньше их в связи с мойрами, которые, по мнению Плутарха, заменили муз в мифе Эра у Платона. Крылатый венок, который можно видеть на головах муз в вышеупомянутом саркофаге, находится и на головах мойр на рельефах двух римских саркофагов II и III вв. н. э.⁴⁹ Литературных источников тоже очень мало – крылья мойр только упоминаются в II–III вв. н. э., в орфическом гимне нр. 59 и в так называемых халдейских оракулах⁵⁰.

VIII. КРЫЛАТЫЕ СИРЕНЫ И ПЧЕЛЫ

Выше мы отметили, что, хотя ни Гомер, ни Платон не упомянули крыльев сирен, в памятниках античного искусства наши персонажи являлись птицами с человеческой головой. В таком виде, наверное, представлял их себе Платон, когда помещал их в свой миф Эра. Кроме памятников искусства, есть много литературных свидетельств

крылатых сирен, из которых отметим отрывки из сочинений поэтов Стесихора (VII–VI в. до н. э.), Еврипида (V в. до н. э.), Иоанна из Газы (VI в. н. э.), византийского ученого Евстафия (XII в. н. э.)⁵¹.

К тому же, слово $\sigma\epsilon\iota\rho\eta\nu$, кроме мифологического персонажа, обозначало в древнегреческом языке какой-то вид птиц – так называемого желтозобика (*Serinus hortulanus*), а церковный автор Юлиан (IV в. н. э.) написал, что слово $\sigma\epsilon\iota\rho\eta\nu$ обозначало лебедей у сирийцев⁵².

Намного чаще, чем птиц, слово $\sigma\epsilon\iota\rho\eta\nu$ называет крылатого насекомого, похожего на пчелу⁵³. Помимо названия, замечалось много сходств между сиренами и пчелами. Пчелы, как и сирены, могли быть образами душ⁵⁴, а иногда изображались с человеческой головой⁵⁵ (что было обычным у сирен). Пчелы также считались спутницами Персефоны, одаренными способностью к музыке и к гаданию, связанными с поэзией – как и сирены⁵⁶. К тому же, согласно Павсанию, в Дельфах рассказывали, что первый храм Аполлона построили из лавра, а потом его перестроили пчелы воском и крыльями⁵⁷. А *Гомерический гимн к Гермесу* (VII–V в. до н. э.) рассказал, как Аполлон, передав Гермесу свой пророческий дар, доверил ему также трех честных девиц. Гимн описывает, что они были словно... пчелы, которые обучили Аполлона гаданию⁵⁸. В IV–III вв. до н. э. историк Филохор рассказал о трех нимфах горы Парнас, кормилицах Аполлона, которых он называет *фриями* (Θρῖαι, по-древнегречески). В IV веке н.э. Порфирий цитировал другой гимн к Аполлону, где упоминаются тоже нимфы, кормившие Аполлона духом муз для того, чтобы у него был вдохновенный голос⁵⁹. Кормление, передача вдохновения, число три, пребывание на горе Парнас (рядом с которым были город Дельфы и дельфийский храм⁶⁰) подсказывают, что эти нимфы, названные Филохором *фриями*, были теми же самыми девицами, которые *Гомерический гимн к Аполлону* описал, как будто они были пчелами⁶¹. А все это логично связывается с музыкальными и пророческими способностями, которыми, по мнению античных писателей, владели пчелы. К тому же пчелы, как и музы, считались носительницами поэтического вдохновения⁶².

Дело в том, что, по мнению Воуансэ, эти три *фрии*, нимфы–пчелы–кормилицы Аполлона, стали тремя Дельфийскими музами, о связи которых со сферами трехчастной схемы космоса свидетель-

ствует Плутарх, как мы увидели выше⁶³. Поскольку прорицания излагались стихами и воспевались, *фрий* можно было называть и музами⁶⁴. Число три и пророчество сделали возможным то, что *фрии* стали называться и мойрами. А название сирены тоже подходило им, потому что они являлись пчелами, а сирены тоже владели пророчеством⁶⁵. Добавим, что те же самые свидетельства того, что у сирен были крылья, тоже говорят, что их было три⁶⁶, – значит, крылатых сирен было столько, сколько мойр, дельфийских муз, *фрий*. А эти *фрии*, нимфы-пчелы, кормившие Аполлона и обучившие его гаданию, могли бы представлять собой предположительный прототип мойр, дельфийских муз, сирен.

По мнению Воуансэ, это перевоплощение дельфийских фрией под названием сирен имели в виду пифагорейцы, когда создали афоризм, согласно которому дельфийский оракул – тетрактис, т. е. гармония, в которой есть и сирены⁶⁷. Согласно Воуансэ, там упоминается никомахский тетрактис, состоящий из четырех чисел 6, 8, 9, 12 (длина струн, выдающих тонику и основные созвучия кварты, квинты, октавы⁶⁸). Но тетрактис состоит из четырех чисел, а сирен было три. Мы предполагаем, что сирены относились не к элементам тетрактиса, но к трем пропорциям между ними – 6:8, 6:9, 6:12. Надо помнить, что Плутарх предложил подобное соответствие между восьмью сиренами, возникающими в мифе Эра, и делениями, выраженными через числа платонического двойного тетрактиса⁶⁹, причем, наверное, вдохновлялся древним соответствием между тремя фриями и пропорциями никомахского тетрактиса, приспособив древнее соответствие к восьми сиренам в мифе Эра и к восьми делениям мировой души, согласно Платону.

Если иметь в виду эсхатологический контекст мифа Эра, то понятно, почему Платон назвал тех дельфийских духов сиренами, а не фриями или музами: сирены связывались с загробной жизнью. Платон смог повышать число трех сирен к восьми, чтобы уравнивать его и число небесных полушарий, которые он учитывал.

IX. О КОСМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ АНГЕЛЬСКИХ ЧИНОВ⁷⁰

Ангелы разных чинов разделяли некоторые черты с языческими сиренами и музами. Что касается Плеяд, их связь с ангельскими чинами требует особого исследования. Пока только можем сказать, что архангелы связываются с Плеядами в схолии Прокла

к Гесиоду⁷¹. Кроме этого, у ангелов всех чинов есть крылья⁷², они все поют⁷³, сопровождают души покойников в рай⁷⁴, соотносятся разными способами с небесными телами или сферами⁷⁵. Можно говорить, что ангельские чины замещали языческих сирен и муз в представлениях о небесной музыке.

Главная разница между этими сверхъестественными существами состоит в том, что ангельские чины не являются душами небесных тел⁷⁶. К тому же, души покойников не достигают рая благодаря ангельскому пению, цель которого – восхваление Бога: когда ангелы поют, сопровождая души, это делается просто для того, чтобы выразить радость оттого, что души праведных отлетают к Богу⁷⁷. С другой стороны, звук крыльев херувимов упоминает пророк Иезекииль⁷⁸ – это тоже важная разница по сравнению с сиренами, музами, мойрами, фриями, Плеядами.

Х. ВЫВОДЫ

Попробуем сделать свои выводы и предложить общее, гипотетическое истолкование фактов.

Все мифические носители космической музыки являются крылатыми существами. Согласно Воуапсэ, у сирен и мойр (которые являются первыми мифическими певицами небесной музыки) и у муз (которые выступали в такой роли по крайней мере в эллинистическом периоде) был общий прототип – так называемые *фрии*, или нимфы-пчелы, а значит, все они были крылатыми существами. Сирены изображались в античном искусстве как птицы с человеческой головой, хотя есть немного свидетельств существования сирен без крыльев⁷⁹; в случае муз и мойр птичье черты – только крылатый венчик в малочисленных памятниках. Вполне возможно, что всё это так потому, что мойры редко связывались со Вселенной, а еще реже с космической музыкой. На самом деле они обязаны ролью космических певиц просто платонической причуде. Кроме сирен, мойр, муз, Плеяды были первым светилом, которое в античности связывали с музыкой, а согласно мифу Плеяды были результатом превращения в звезды семи девиц, которые до этого превратились в голубей – новое крылатое существо. А крылья ангелов хорошо известны в художественных изображениях.

Какое значение могли иметь крылья у наших персонажей? Мы увидели, что сирены могли представлять собой души, а Плеяды не-

сомненно представляли собой души, но это не так в случае муз, мойр, ангельских чинов. С другой стороны, некоторые светила изображались с крыльями, но далеко не всегда. К тому же, сирены, музы, ангельские чины могут быть проводниками душ, но Плеяды такой роли не играют. Все это подсказывает, что присутствие крыльев у наших персонажей связывается не только с небесным, но и, по нашему мнению, с музыкальным характером. Каким образом? Наши источники молчат о том, могли ли крылья быть голосовым органом сирен, муз, мойры, Плеяд, хотя сирены, музы, мойры могли быть преобразованиями девиц-пчел, а Плеяды – голубей; пчелы и голуби звучат крыльями⁸⁰. В связи с ангельскими чинами, по нашим сведениям, только Иезекииль упоминает шум от крыльев Херувимов⁸¹. Но мы до сих пор только нашли один намек (у Иоанна из Газы, в VI в. н.э.) на «крылатый шум сирен», но не в контексте видения божества, а в воображаемом путешествии астронома, который собирается описать небесную карту⁸². Наверное, это просто совпадение, но очень интересное: Иоанна из Газы использует слово «ῥοιζος», чтобы обозначать стремительное движение, которое сопровождает или создает «крылатый шум сирен», а с другой стороны, слова того же самого корня могут (хотя не всегда) обозначать движение и шум крыльев вообще, а также шум небесных сфер⁸³. Как бы то ни было, мотив звучания крыльев в честь божества не был чуждым древней Греции, – например, уже *Гомерический гимн нр. 21* и Аристофан упоминают, как лебеди восхваляют Аполлона звуками своих крыльев⁸⁴; кроме того, так же, как и херувимы в колесницу – престол Бога у Иезекииля, лебеди впрягались в колесницу Аполлона⁸⁵. Но, к сожалению, лебеди, по нашим сведениям, не связывались со светилами, не являлись носителями космической музыки.

Тогда какая была связь между крыльями и музыкой у сирен, муз, Плеяд? Миф, согласно которому сирены потеряли крылья после того, как музы нанесли им поражение в музыкальном конкурсе, подсказывает, что крылья были если не голосовым органом сирен, то, по крайней мере, символом их музыкальной способности. Все-таки музы, хотя их связь с небесными сферами и музыкой упоминается чаще и подробнее, первоначально не носили крыльев. Так могло быть как по причине позднего, вторичного характера связи муз с космической гармонией, так и из-за близости их к олимпийскому

антропоморфизму и рационализму. Кстати, источники, свидетельствующие о головном уборе, который музы создали для себя с крыльями сирен, подсказывают, что музыкальное умение тех богинь лежало в голове их, а это отвечает их более рациональной природе. Плеяды, которые, может быть, были первыми носителями небесной музыки, тоже наделены птичьими чертами с самой большой постоянностью и ясностью⁸⁶.

Можем добавить, что наши персонажи были крылатыми существами в античном воображении еще и потому, что в античности метафорические крылья присваивались разным звуковым явлениям. Хорошо известно выражение Гомера «крылатые слова»⁸⁷, блестяще развитое Гимерием в IV в. н. э.⁸⁸ Софокл упоминает «крылатый гром Зевса»⁸⁹; фрагмент Пратина (VI–V вв. до н. э.) восхваляет «напев с переливчатыми крыльями», а Пиндар обещает «крылатый гимн» в своей пятой Истмийской оде⁹⁰. Фемистий (IV в. н. э.) писал, что природа крыла сходна с природой музыки, поэтому все крылатые животные являются музыкальными, а все бескрылые – бесчувственными по отношению к музыке⁹¹. Это следует учитывать, читая античных писателей, представлявших себе мифических носительниц космической музыки в виде крылатых существ: если звук, который можно ощущать, представляется, метафорически говоря, «крылатым», тем более уместным было бы такое представление в случае небесных звуков – образцов человеческой музыки. На самом деле, некоторые источники объясняли выражение Гомера «крылатые слова» основанным на мифе, как музы делали себе венец с крыльями сирен⁹². Это подкрепляет вышепредложенную гипотезу, что крылья были символом музыкальной способности мифических носителей космической музыки. И, конечно, крылья напоминают нам небо, где рождается космическая музыка.

¹ В этой лекции представляем выводы, к которым пришли во время стажировки в Центре истории музыкальной теории и литературы (в Музыкальной Школе Университета Индианы, Блумингтон, Индиана, США) с 2003 по 2005, при финансовой помощи гранта испанского Министерства Образования, Культуры и Спорта (код: ID-2002-0002). Благодарим профессора Thomas J. Mathiesen (Indiana University, Bloomington, U. S. A.) за советы и полезные замечания, а также Алису Анатольевну Тимошенко (Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия) за стилистическую проверку и правку своей русской версии этого текста.

² Burkert (10:357) указал, что основы учения о гармонии сфер надо искать в эсхатологии, более чем в космологии.

³ (44).

⁴ С древнегреческого на русский перевод (1).

⁵ С древнегреческого на русский перевод (1). Ср. Платон, *Гоусдарство*, 617 b-с.

⁶ (29:146-7), (55: том 2, с. 5, стр. 29–30), (37: том 2, с. 236, стр. 27 – с. 237, стр. 14), (37: том 2, с. 239, стр. 19–20, и с. 237, стр. 26 – с. 238, стр. 20), (20: том 3, с. 70, стр. 23–24), (20: том 3, с. 67, стр. 6–11).

⁷ (30:34–5). Gropengiesser (24:593, примеч. 33 со с. 591; ср. с. 560, примеч. 65) упоминает ойнохою, где надпись СЕРЕН проявляется в изображении одиссейского повествования о сиренах; см. (7: Илл. 286).

⁸ Boston, Museum of Fine Arts, 01.8100; см. (11: 45, ил. 36).

⁹ (41: эстамп XIII).

¹⁰ Hofstetter (30:293 и 295) полагает, что этот памятник происходит из восточной Греции; сейчас сохраняется в Париже (Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale, раньше Collection Luynes 265). Ср. (6: эстамп X, номер. 142).

¹¹ Ямвлих, *О жизни Пифагора*, 18, 82. О тетрактисе, Секст Эмпирик, *Против математиков*, 7, 93–95, и Теон Смирнский (29:57, 11–59, 3).

¹² (10:166-192).

¹³ (44).

¹⁴ А. О сиренах – душах космических кругов, (37: том 2, с. 239, стр. 19–20); (20: том 3, с. 70, стр. 23–24).

Б. О сиренах – божественных душах, (20: том 1, с. 41, стр. 14–15).

¹⁵ (44).

¹⁶ (41:132–3).

¹⁷ (50:1102); (41: эстамп XII, с. 136 и с. 194, его примеч. 63 к с. 136).

¹⁸ Платон, *Законы*, 898d 3-4; Лже-Платон, *Эпиномида*, 981e; Арий Дидим, фрагмент 9 (21); Хрисип, фрагмент 527 (2: том 2, 168); Плотин, 3, 2, 3 и 5, 1, 2; (20: том 3, с. 59–60), между прочим.

¹⁹ Крылья луны упоминаются в *Гомерическом гимне к Луне*, 1, и у Манилия, 1, 223-6; о Большой и Малой Медведицах, (53:173); о Венере, (46:385), и Еврипид, *Ион*, 123; о солнце, (4:111).

²⁰ Плутарх, *Застольные беседы*, IX, 14, 6, 2, 745 d 8–е 3; для иллюстративно-художественных памятников, (30:35 и 323, примеч. 279 к странице 35); (30:243–4 [О 61, О 62], а также ил. 22–23); об истолковании сирен как проводниц душ, (30:248 и 390, примеч. 1130 к странице 248). О других памятниках, где сирены, наверное, играют роль проводниц душ, (31:1099, нр. 75); (30:V 33 и V 35); (30:255 [W 20] и эстамп 31, 1), и (38:20). См. тоже (44).

²¹ Среди многих других, выбираем эпитафию в честь павших в битве Потидеи (432 до н. э.), где говорят, что тела павших приняла земля, а души – эфир (39:763). В другой эпитафии говорят, что душа покойника живет на звездах; см. Орфей, фрагмент 466 (4:392).

- ²² Платон, *Государство*, 617b–c.
- ²³ (37: том 2, 250), (17:1236, стр. 9–10).
- ²⁴ Плутарх, *Беседа о лице, видимом в диске луны*, 945c–d; (56:316); Лже-Плутарх, *О судьбе*, 568e; (37: том 2, с. 94, стр. 20–22, и с. 267, стр. 6–14).
- ²⁵ Плутарх, *Застольные беседы*, 9, 4, 3, 745a–c (ср. тоже 744c–d, а также *О рождении души по «Тимею»*, 1029d).
- ²⁶ Филон Александрийский (14: том 3, с. 212, 25); Максим Тирский, 37, 4–5; Арнобий, 3, 37; Плутарх, *Застольные беседы*, 9, 14, 7, 746a; (5:12); Порфирий, *Комментарий на Тимея*, фрагмент 68 (54); Марциан Капелла, 1, 27–8; *Mythographi Vaticani*, 3, 8, 19; Лже-Святой Исидор Сивильский, *De musica caelesti*, в: *Patrologia Latina*, 83, 987 D. Последовательно, музы тоже считались душами небесных сфер (новая общность с сиренами); см. Лид, *О месяцах*, 4, 85, и (37: том 2, с. 237).
- ²⁷ О музах проводницах душ, см.: Порфирий, *Жизнеописание Плотина*, 22, стихи 22–8; (37: том 2, с. 68); Прокл, *Гимны*, 3, стихи 6–7; (20: том 3, с. 290, строки 18–9).
- ²⁸ В связи с музами, см. схолий к Арату, 269; ср.: Псевдо-Эратосфен, *Катастеризмы*, 24); Корнут, *О природе богов*, 14; (51:75); Каллистрат, 7, 2; Авиен, *Aratea*, 621–5; Порфирий, *Жизнеописание Пифагора*, 31. О сиренах, см. (40:10). West (63:224) подсказал сомнительную связь сирен со струнами лиры у Алкмана.
- ²⁹ (60:11–14); (61: 127); (63: 224), о сомнительной связи сирен со струнами лиры у Алкмана. См. тоже фрагмент 21 Александра Эфесского (42:10).
- ³⁰ См. Regino Prumiensis, *De harmonica institutione*, 17 (http://www.music.indiana.edu/tml/9th-11th/REGDHI_TEXT.html, 3го мая 2010).
- ³¹ Порфирий, *Жизнеописание Пифагора*, 41 = Аристотель, фрагмент 159 (23).
- ³² (43:28–31).
- ³³ См., м. пр., (40:10), (35:241–2).
- ³⁴ Кроме земли, солнца, луны, пяти планет, сферы неподвижных звезд, ранние пифагорейцы считали так называемую противоземлю; см.: Аристотель, *О небе*, 293a 20–27, и Филолай, A 16 b, A 17 (32:395–6 и 238).
- ³⁵ (43:31–8).
- ³⁶ Плеяды упоминаются как звезды в первый раз у Гомера (*Илиада*, 18, 486; *Одиссея*, 5, 272); Гесиод говорит, что они были потомством Атланта, представляя их, словно они были людьми (*Труды и дни*, 383). Миф катастеризма Плеяд рассказывал, наверное, уже Гелланик в V в. до н. э. (34: том 1а, с. 110). Можем верить, что миф о катастеризме Плеяд вообще рассказали в V в. до н. э., ведь на такие мифы намекают Аристофан (*Мир*, 833) и Еврипид (*Елена*, 140).
- ³⁷ За исключением тех Плеяд, о которых идет речь в фрагменте 693 Каллимаха (47:451).
- ³⁸ Манилий (I в. н. э.), 1, 324–30; Псевдо-Лукиан (II в. н. э.), *Об астрологии*, 10.

³⁹ См. (42:149), (46:289 и 380); (49:399), где Плеяды обозначаются словом *πελειάδες*; согласно лексикону Гесихия (V в. н. э.), это слово обозначает и голубей. Симий (IV–III вв. до н. э.) в фрагменте 7 (48:112) и Посидип (III в. до н. э.) в фрагменте 698 (40:338) обозначают Плеяд словом *πέλειαι*, которое значит тоже «голубь», согласно схолию к *Илиаде*, 21, 493 с.

⁴⁰ Плиний Старший, *Естественная история*, 18, 280.

⁴¹ (48:21).

⁴² См., м. пр., схолий к Гесиоду (*Труды и дни*, 382); схолий ΜΔΑΚVUΑ к Арату, 254.

⁴³ См. выше, примеч. 19.

⁴⁴ (33:236); Пиндар, *Истмийские оды*, 1, 64.

⁴⁵ Павсаний, 9, 34, 3; наверное, раньше Павсания свидетельствуют об этом мифе схолии к Ликофрону (*Александра*, 653); ср. позже, м. пр.: (37: том 2, с. 239, стр. 7–12).

⁴⁶ (38:27, илл. 25).

⁴⁷ Порфирий, *О воздержании от мясной пищи*, 3, 16, стр. 14; Гимерий, *Речи*, 48, 37 (15:212).

⁴⁸ Филострат, *Imagines*, 2, 8, 5.

⁴⁹ (18: номера 58 и 54).

⁵⁰ *Халдейские оракулы*, 130; *Орфические гимны*, 59, 5.

⁵¹ См. (46:106); Еврипид, *Елена*, 167–9; Ликофрон, *Александра*, 715 и 721; схолий к *Одиссее*, 12, 39; Элиан, *О природе животных*, 17, 23, 21–23; Порфирий, *О воздержании пищи*, 3, 16, стр. 14–15; Иоанн из Газы (VI в. н. э.), *Экфразис космической карты*, 1, стихи 1–2; (55: том 2, с. 5, стр. 19–21), и пр.

⁵² Элиан, *О природе животных*, 4, 5, 4–5 и 4, 16, 7, пользуется словом *σεῖριψ* как название желтозобика; о слово *σεῖριψ* как название лебеди, (25:187, стр. 7–8).

⁵³ См. фрагмент 290 Аристотеля (23); Аристотель, *История животных*, 623b 11; схолии к Ликофрону (*Александра*, 653 и 1463); Плиний Старший, *Естественная история*, 11, 48, и пр.

⁵⁴ Схолий к Еврипиду (*Ипполит*, 73); Вергилий, *Энеида*, 6, 706–9 (ср. тоже *Георгики*, 4, 220–1); Порфирий, *О пещере нимф*, 18 и 19; Сервий, *Комментарии на Энеиду Вергилия*, 1, 430.

⁵⁵ Соок (16:12) представляет принесенный с Камира в Родос золотой лист, где можем видеть крылатую «женщину», чье тело от талии вниз схоже с телом пчелы. С другой стороны, (16:11–14) не видит там образа души, но отыскивает что-то общее с Артемидой. См. тоже (59:870). Интересно, что по обеим сторонам той женщины-пчелы видим по звезде, что намекает по крайней мере на небесное пространство, если не на небесную гармонию.

⁵⁶ А. Пчелы в роли спутниц или жриц Персефоны: Порфирий, *О пещере нимф*, 19, и схолий к Феокриту, 15, 94. Сирены у Персефоны: Овидий, *Метаморфозы*, 5, 554–5.

Б. Музыкальная чувствительность пчел: Варрон, *О сельском хозяйстве*, 3, 16, 7; Вергилий, *Георгики*, 4, 64–5 и 149–52; Овидий, *Фасты*, 3, 742; Элиан, *О природе животных*, 5, 13.

В. Способность пчел к гаданию: Аристотель, *История животных*, 627b 10; Элиан, *О природе животных*, 1, 11 и 5, 13, и пр.

Г. Пчелы и поэзия: Аристофан, *Птицы*, 748–51; схолий к Аристофану (*Осы*, 462 b).

⁵⁷ Павсаний, 10, 5, 9. Наверное этот «крылатый» храм уже упомянул Аристотель, фрагмент 28 (23). Первый прямой источник об этом храме нашли у Страбона, 9, 3, 9.

⁵⁸ *Гомерический гимн к Гермесу*, 552–64.

⁵⁹ См. (34: том 3b, с. 153); Порфирий, *О пещере нимф*, 8.

⁶⁰ Павсаний, 10, 6.

⁶¹ Кроме тех, о которых идет у нас речь, некоторые нимфы назывались на самом деле пчелами; см. фрагмент 5 Мнасей, в книге (45); Порфирий, *О пещере нимф*, 18.

⁶² О многих блестящих писателях говорилось, что их в младенчестве пчелы кормили медом: см., между прочими, стих 342 первой эпиграммы второй книги *Греческой антологии* и Элиан, *Пестрые рассказы*, 12, 45.

⁶³ Ср. наш раздел IV и (8:305-16).

⁶⁴ (8:316). О музыкальном характере прорицаний в античности, Еврипид, *Ион*, 91–3; Вергилий, *Энеида*, 3, 456–7; Павсаний, 10, 5, 7–8, и др.

⁶⁵ Порфирий, *Гомерские исследования, касающиеся Одиссеи* (на *Одиссею*, 12, 184); (55: том 2, с. 4, стр. 25–6); (55: том 2, с. 7, стр. 21–3), и пр.

⁶⁶ (55: том 2, с. 5, стр. 19–21). С другой стороны, Candida (12:218) говорит, что художественно-иллюстративные памятники начинают показывать трех сирен со второй половины VI в. до н. э.; ср. (12: илл. 1–2).

⁶⁷ Ямвлих, *О жизни Пифагора*, 18, 82; (9:421-5).

⁶⁸ См. (9:421-5). Об этом тетрактисе говорит Никомач Геразский (35:279); о таком тетрактисе в Дельфах, Марциан Капелла, 1, 11–12.

⁶⁹ Платонический двойной тетрактис состоит из двух рядов четырех чисел: 1, 2, 4, 8, и 1, 3, 9, 27 (первые числа, на которые делится мировая душа, согласно Платону в *Тимее*, 35 a – 36 b). О соответствии с сиренами, Плутарх, *О рождении души по «Тимее»*, 1017d 4 – e 1 и 1029c 3 –d 1.

⁷⁰ Об ангельской музыке см. (26).

⁷¹ Схолий Прокла к Гесиоду (*Труды и дни*, 381); см. (43:36–7).

⁷² Исаия, 6, 2; Иезекииль, 1, 4–11; Климент Александрийский, *Строматы*, 5, 6, 36, 4. Ангелов начали изображать с крыльями в IV в. н. э. (36: эстамп 45 и с. 132 и следующие). Наверное это было так по влиянию изображений языческих эротов, ник, эонов; см. (3:58).

⁷³ *Псалом 148*, 2–4; *Иов*, 38, 7 (ср. *Псалмы*, 32, 2 и 150, 3–5); *Греческая легенда Исаии*, 2, 12–22; Климент Александрийский, *Строматы*, 5, 11, 77, 2; Святой Амвросий, *Enarrationes in XII Psalmos Davidicos*, 1, 2, в: *Patrologia Latina* 14, 921. Пение в хвале Бога приближает ангельские чины

к музам, которые пели, чтобы восхвалять Зевса и его творение, согласно Филону Александрийскому (14: том 2, с. 156).

⁷⁴ *Евангелий от Луки*, 16, 22; о пении сопровождающих души ангелов свидетельствуют, например, Григорий Богослов, *Carmina de se ipso*, 2, 280-1, *Patrologia Graeca*, 37, 991, строки 4-5; Иоанн Златоуст, *De sanctis martyribus*, 2, *Patrologia Graeca*, 50, 710, 9-23.

⁷⁵ *Греческая легенда Исаии*, 2, 12–22; (13:432); об ангелах в роли проводников светил, Косма Индикоплов, 2, 84 и 97.

⁷⁶ Кроме отрывков Космы Индикоплова, 2, 84 и 97, где видно, как ангелы двигают светила, самое ясное свидетельство того, что они являются разными по отношению к космической музыке, находится в схеме, сопровождающем стихи под заглавием *Naturalis concordia vocum cum planetis* (*Естественный лад голосов с планетами*), в рукописи учебника о музыке Боэция, где небесным телам и ангельским чинам присваивают разные звуки. См. (27:201 и 204).

⁷⁷ Иоанн Златоуст, *De sanctis martyribus*, 2, *Patrologia Graeca*, 50, 710, 9-23.

⁷⁸ Иезекииль, 1, 24; 3, 13; 10, 25.

⁷⁹ Схолий Н. Q. Т. на *Одиссею*, 12, 39; Лже-Орфей, *Аргонавтики*, 1269. Есть этрусская урна из Вольтерры (III–II вв. до н. э.), где видим Одиссея на корабле перед полностью антропоморфическими сиренами; см. (11:78, ил. 60); (41: эстамп X); (38:12, ил. 8).

⁸⁰ О звуке крыльев пчел, Аристотель, *История животных*, 535b 9-11. Хотя голуби (которые обозначались тем же самым словом, как и Плеяды), не являются певчей птицей, в античности замечали звук их крыльев; см.: Иоанн Филопон, *Комментарий к «О душе» Аристотеля* (28:378, стр. 14–17).

⁸¹ Иезекииль, 1, 24; 3, 13; 10, 5.

⁸² Иоанн из Газы (VI в. н. э.), *Экфразис космической карты*, 1, 1–2.

⁸³ А. Слово «*ροῖζος*» и другие того же корня, во смысле «движение крыльев»: Аристотель, *История животных*, 535b 27–31; *Книга Премудрости Соломона*, 5, 11; Элиан, *О природе животных*, 2, 26; Нонн Панополитанский, 26, 214; Иоанн из Газы, *Экфразис космической карты*, 2, 119, м. пр. Б. Слова «*ροῖζημα*», «*ροῖζησις*», для шумливого движения небесных сфер: Яввлих, *О жизни Пифагора*, 15, 65; (19:48).

⁸⁴ *Гомерический гимн нр. 21*, 1; Аристофан, *Птицы*, 769–72; (62:46); (15:228, стр. 25–6); Прокопий, *Речи*, 2, стр. 7–10 (22).

⁸⁵ (58:298).

⁸⁶ Нам кажется очень интересным, что, хотя голуби (которые обозначались тем же самым словом, как и Плеяды) не являются певчей птицей, в античности замечали звук их крыльев; об этом написал Иоанн Филопон, *Комментарий к «О душе» Аристотеля* (28:378, строки 14–17): «А поэтому кажется, что они производят звуки, как мы сказали о мухах и о цикадах, так, что звук происходит из внешности животного, а не через голосовые органы. Что-то подобное бывает в связи с такими животными, как голуби, которые звучат крыльями, когда летают».

⁸⁷ См., например, *Илиаду*, 1, 201; *Одиссею*, 1, 122; *Гомерический гимн к Деметру*, 320; Лже-Гесиод, *Scutum*, 326.

⁸⁸ (15:211, стр. 380-8); (15:244, стр. 43).

⁸⁹ Софокл, *Эдип в Колоне*, 1460–1.

⁹⁰ (46:369); Пиндар, *Истмийские оды*, 5, 63.

⁹¹ (52:160). Интересно, как систему древнегреческих гамм изображали в виде диаграммы, которая называлась крылом; ср. Аристидида Квинтильяна, 1, 11 и диаграмму в рукописи Боэция (из Trinity College, Cambridge, R. 15.22 (944), f. 88 r, см. http://www.music.indiana.edu/tml/6th-8th/BOEMUS4C_18GF.gif, 1-го мая 2010; благодарим Проф. Thomas J. Mathiesen, Indiana University, за то, как обратил наше внимание на этот факт).

⁹² (55:том 2, с. 5, стр. 12-14); (57:том 1, с. 135, строки 29-35).

Литература

1. ЕГУНОВ, А. Н. (перевод), 1971: *Платон. Собрание сочинений*, М., 1971, <http://i-text.narod.ru/lib/platon.html>, 6 мая 2010.
2. ARNIM, H. von (ed.), 1903-24: *Stoicorum Veterum Fragmenta*. Leipzig (reprint: Stuttgart, 1968).
3. BEREFELT, G., 1968: *A Study of the Winged Angel*, Stockholm.
4. BERNABÉ, A. (ed.), 2004-2007: *Orphicorum et orphicis similium testimonia et fragmenta*, I, Leipzig.
5. BIDEZ, J., 1913: *Vie de Porphyre*, Gante-Leipzig.
6. BOARDMAN, J., 1968: *Archaic Greek Gems, Schools and Artists in the 6th and early 5th Centuries B. C.*, London.
7. ----, 1974: *Athenian Black Figure Vases*, New York.
8. BOYANCÉ, P., 1938: «Sur les oracles de la Pythie» // *REA*, 4^{ème}. Série, 40, 305-16.
9. ----, 1951: «Note sur la tétractys» // *AC*, 20, 421–5.
10. BURKERT, W., 1972: *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Cambridge-Massachusetts.
11. BUSCHOR, E., 1944: *Die Musen des Jenseits*. München.
12. CANDIDA, B., 1970-1: «Tradizione figurativa nel mito di Ulisse e le Sirene» // *Studi Classici ed Orientali*, 19-20, 212-251.
13. CHARLES, R. H., et al., 1913: *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*, Oxford.
14. COHN, L., & WENDLAND, P. (ed.), 1896–1915: *Philonis Alexandrini opera quae supersunt*, Berlin.
15. COLONNA, A. (ed.), 1951: *Himerii declamationes et orationes cum deperditarum fragmentis*. Roma.
16. COOK, A. B., 1895: «The Bee in Greek Mythology» // *JHS*, 15, 1-24.
17. COUSIN, V. (ed.), 1964: *Procli philosophi Platonici opera inedita*, Paris.
18. DE ANGELI, S., 1992: «Moirai» // *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München, 6, 1, 636-48.

19. DE FALCO, V., 1922: [*Iamblichus*] *Theologumena arithmeticae*, Leipzig.
20. DIEHL, E., (ed.), 1903-1906: *Procli Diadochi in Platonis Timaeum commentaria*, Leipzig.
21. DIELS, H. (ed.), 1879: *Doxographi Graeci*, Berlin.
22. GARZYA A. & LOENERTZ R.-J. (ed.), 1963: *Procopii Gazaei epistolae et declamationes*, Ettal.
23. GIGON, O. (ed.), 1987: *Aristotelis opera. Volumen 3: Librorum deperditorum fragmenta*, Berlin.
24. GROPENGIESSER, H., 1977: «Sänger und Sirenen. Versuch einer Deutung» // *Archäologischer Anzeiger*, 4, 582–610.
25. HAGEDORN, D., 1973: *Die Hiobkommentar des Arianers Julian*, Berlin-New York.
26. HAMMERSTEIN, R., 1962: *Die Musik der Engel*, Munich.
27. HANDSCHIN, J., 1927: «Ein mittelalterlicher Beitrag zur Lehre der Sphärenharmonie» // *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 9, 4, 193–208.
28. HAYDUCK, M. (Hrsg.), 1897: *Ioannis Philoponi in Aristotelis de anima libros commentaria*, Berlin.
29. HILLER, E., 1878: *Theonis Smyrnaei philosophi Platonici Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, Leipzig.
30. HOFSTETTER, E., 1990: *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*. Würzburg.
31. ---, 1997: «Seirenes» // *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII, 1 (Suppl.), Zürich & München, C. 1093–1104.
32. HUFFMAN, C. A. (ed.), 1993: *Philolaus of Croton*, Cambridge.
33. IRIGOIN, J. (ed.), 1993: *Bacchylide. Dithyrambes, épinicies, fragments*, Paris.
34. JACOBY, F. (ed.), 1954–98: *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Leiden.
35. JAN, C. (ed.), 1895: *Musici Scriptores Graeci*, Leipzig.
36. KOLLWITZ, J., 1941: *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin.
37. KROLL, W., 1899–1901: *Procli Diadochi in Platonis Rem publicam commentarii*, Leipzig, Teubner.
38. LECLERCQ-MARX, J., 1997: *La sirène dans la pensée et l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Bruxelles.
39. LEWIS, D.; JEFFERY, L.†, and ERXLEBEN, E., 1994: *Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores, consilio et auctoritate Academiae Scientiarum Berolinensis et Brandenburgensis editae. Editio tertia, fasciculus II*. Berlin-New York.
40. LLOYD-JONES, H., & PARSONS, P. (edd.), 1983: *Supplementum Hellenisticum*, Berlin.
41. MARÓT, K., 1960: *Die Anfänge der griechischen Literatur. Vorfragen*. Budapest.

42. MERKELBACH, R., & WEST, M. L. (ed.), 1967: *Fragmenta Hesiodica*, Oxford.
43. MOLINA-MORENO, F., 2008: «The Pleiads, or the First Cosmic Lyre» // *Hyperboreus*, 14, 1, 28–38.
44. ----, в печати: «De Sirenibus sphaerarum harmoniam concinentibus», доклад, прочтенный 18 июля 2007 г. в конференции «Humanitas: Convegno Internazionale sull'Attualità dell'Umanesimo» («Человечество: международная конференция об актуальности гуманизма», Неаполь, Италия).
45. MÜLLER, K. (ed.), 1841–70: *Fragmenta Historicorum Graecorum*, 3, Paris.
46. PAGE, D. L. (ed.), 1967: *Poetae Melici Graeci*, Oxford.
47. PFEIFFER, R. (ed.), 1965: *Callimachus, vol. 1: Fragmenta*, Oxford.
48. POWELL, J. U. (ed.), 1925: *Collectanea Alexandrina*, Oxford.
49. RADT, S. (ed.), 1985: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 3, Göttingen.
50. RAPP, 1890–94: «Kephalos» // Roscher, W. H. (ed.), 1890–94: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig, II, S. 1089–1104.
51. SALLMAN, N. (ed.), 1983: *Censorini De die natali liber*, Leipzig.
52. SCHENKL, H.† (ed.), 1971: *Themistii orationes*, vol. 2, Leipzig.
53. SNELL, B. (ed.), 1986: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 1, Göttingen.
54. SODANO, A. R. (ed.), 1964: *Porphyrii in Platonis Timaeum commentariorum fragmenta*, Napoli.
55. STALLBAUM, G. (ed.), 1825–6: *Eustathii Episcopi Thessalonicensis ad Homeri Odysseam Commentarii*, Leipzig.
56. THEILER, W. (ed.), 1982: *Posidonios. Die Fragmente*. Berlin-New York.
57. VAN DER VALK, M. (ed.), 1971–87: *Eustathii Episcopi Thessalonicensis ad Homeri Iliadem Commentarii*, Leiden.
58. VOIGT, E.-M. (ed.), 1971: *Sappho et Alcaeus*, Amsterdam.
59. WENIGER, L., 1916–24: «Thriai» // Roscher, W. H. (Hrsg.), 1916–24: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, V, S. 866–71.
60. WEST, M. L., 1967: «Alcman and Pythagoras» // *CQ*, 17 (59 of the continuous series), 1–15.
61. ----, 1981: «The singing of Homer» // *JHS*, 101, 113–129.
62. ----, (ed.), 1984: *Carmina Anacreontea*, Leipzig.
63. ----, 1992: *Ancient Greek Music*. Oxford.

SUMMARY

Irina Chudinova (*Russian Institute of the History of Arts, Saint Petersburg, irinachud@gmail.com*)

Mimesis and Art of Sound in Monastic Culture

The word «μίμησις» initially had a wide range of meanings and in ancient times was related to cult or, more precisely, hieratic dance, being indivisible with the ancient «μουσική» and «τέχνη» as a whole. None of the words usually implemented for translating the term «μίμησις» - imitate, represent, express, replicate or reproduce - is able to fully convey its true meaning. Initially mimesis has been the language of sacred action – presentation and expression, dance and gesture, word, melody and rhythm simultaneously. One of the first scholars to study mimesis was Karl Otfried Müller in his *Manual of the Archaeology of Art* (*Handbuch der Archäologie der Kunst*, 1830), who has formulated the original meaning of the word *art*, as a presentation, mimesis, that is to say – activity through which the interior becomes the exterior.

Quite importantly, the ancient Greeks initially related the notion of «μιμήσθαι» to *expression* as a representation of the spiritual, but not belonging to the spirit of a given individual. «Μημίσθαι» may mean “to make oneself similar to another by voice and gesture”, “to imitate voices and gestures”, “to perceive the image of the other”, represent the shape of the extrasensual through palpable means of the body. The ancient Greek notion of «μέθεξις» (participation) was also included in the original meaning of the term «μίμησις». For the Pythagoreans, a man contemplating the universe and its orderliness acquires the order of celestial harmony through mimesis. Plato calls that form of mimesis μέθοδος, which is related to his theory of ideas and involvement.

The Greek category of mimesis, being a fundamental principle of art, which is rooted in the pre-notional thinking, in panhuman, ethic and artistic depths, was grasped by Christianity. By calling monastic sobriety «μέθοδος πνευματική» and speaking about it as the *art of arts*, St. Isychus proceeds from the very depths of Antique *Weltanschauung*. He considers the entirety of the ascetic practical experience through which the spiritual and the bodily, the interior and the exterior in man acquire completeness, and thus the man acquires Reverence – the image of God is clarified in him. The unity of word, gesture and sound or the art of μουσική in its high meaning, which was attributed to it in antiquity, was to a great extent preserved by the Orthodox monastic tradition. Assimilation in words, gestures and sounds, changing the inner image of the individual, runs through all aspects of monastic typicon and acts as the basis of the art of sound in monastic culture.

Odeh Rishmavi (*Al-Quds University, Beit-Sakhour, Palestine,*
odehrishmawi@yahoo.com)

Alisa Timoshenko (*Russian Institute of the History of Arts, Saint*
Petersburg, alisa2507@yandex.ru)

The Sound worlds of contemporary Palestine

To achieve more thorough understanding of specific features of music, especially instruments and instrumental music, in Palestine, it is necessary to study the sounds of nature, sounding objects, sound tools and the whole soundscape. The article considers and analyzes sound phenomena accompanying Palestinian musicians during all their lives. The brightest phenomena comprising the unique character of Bethlehem region (towns of Bethlehem, Beit-Sahur and Beit-Jalla) are *big and small bells*. Today there are over 30 functioning Greek Orthodox, Greek and Roman Catholic, Franciscan, Coptic, Armenian Gregorian, Lutheran, and Syrian Christian churches in Bethlehem region. The art of chimes differs in different ethnic confessional traditions. Besides, significant role in the formation of Palestinian traditional musical mind – especially instrumental mind – in the process of labour and recreation is played by *sounding household objects*. Important part in Palestinian soundscape is played by shouts of shepherds, merchants, taxi drivers, singing of the mullah. *Palestinian female clothes*, abound with decorations like small coins and beads, are a separate object of organological research. The whole palette of sounds produced by nature and man significantly influences the perception and creation of music. Probably there is direct connection between the sounds of desert and the music of Bedouins, between the sound of reeds ruffling in the wind and flute melodies so popular in Jericho, between the incessant noise of cycads and the abundance of ringing, rustling and jingling sounds both in everyday life and in music.

Svetlana Nikolaeva

(*Petrozavodsk State Conservatoire, Petrozavodsk, Karelia, istoki-nik@*
yandex.ru)

Phonic Symbolism of Karelian Yoygas: a Contribution to the Subject of Origins of Archaic Singing Types

Like runes and lamrnnts, yoygas belong to the most archaic layer of Karelian art of singing. Even the first collectors and researchers emphasized the unique character of this art phenomenon, in which relic intoning forms have probably been preserved. Yoygas appear to be full of puzzles. Thus, on the one hand, their contents is notably topical and satiric (as chastushki). On the other hand, according to the famous Karelian philologist A. Stepanova, the poetics of yoygas is strongly akin to the poetic of Karelian laments. Inside the tradition,

yoygas are strictly scheduled in terms of time, place, the target of “yoyging”, and performance norms, all this indicating the former sacral character of this relic of singing.

The Finnish researcher A.Väjsänen, who witnessed yoygas “alive” in the tradition, put forward first hypotheses on their origin. He supposed that Karelian yoygas can be traced back to Lappish improvisations – lyvts – and, wider, to the world vocal improvisation traditions (of Ob’-Ugric and Samoyed peoples at the first place). In this connection Väjsänen paid special attention to an onomatopoeic refrain threading the tissue of yoygas (absent in all other Karelian singing genres); to his mind, this refrain resembled the voice of a woooper swan. Väjsänen’s hypothesis was confirmed several decades later by the Karelian ethnomusicologist K. Rautio, who performed the acoustic analysis of this refrain.

This type of onomatopoeia can be found in archaic, mostly ritual intoning of many peoples in North Eurasia. On the one hand, this can be explained by the importance of water birds in foundational myths of Northern people where the Swan often played the role of the First Ancestor. On the other hand, the water birds flying away and back traditionally marked the change of seasons. For the Northern people, the swan, the first bird returning from the south after winter, has always been the symbol of spring. For the societies of hunters and fishermen, spring is the beginning of the fishing and hunting season, with which initiation rituals have been timed to coincide from ancient times. Nowadays, greeting and farewell rituals dedicated to swans and other water birds are known for peoples of Siberia, Far East, and for the Vepses, a people akin to Karels. Musical accompaniment of such rituals consists of vocal tunes with and without words, both characterized by a peculiar performing manner. Exclamations and chants with lots of onomatopoeic signals prevail among intoning types, the most often of the latter being imitations of swans.

After analysis of historic, ethnographic and archaeological data, as well as numerous samples of traditional music of Northern Eurasia, the author puts forward a hypothesis about genetic connection between Karelian yoytas and the most ancient calendar and initiation rituals.

Natalya Mamcheva(*Sakhalin College of Arts, Yuzhno-Sakhalinsk, mamcheva@mail.ru*)

Onomatopoeias in Nivkh Culture

Ancient inhabitants of Sakhalin distinguished and were able to reproduce the thinnest nuances of the sounds produced by certain animals. All of this was fixed in onomatopoeias which have remained until our days. The onomatopoeia of one animal or another is not accidental. On the one hand, it is closely connected to hunting; on the other, it is caused by the world view of the people, reflected

in mythology and folklore. In this article various kinds of onomatopoeias – including that of a bear, a dog, a seal, a dolphin and other animals – are analyzed. It draws attention to onomatopoeias of birds, many of which play a significant role in Nivkh mythology and religious cult. Among them are a raven, a cuckoo, a loon, an eagle and others. The system of onomatopoeias is presented in various genres and carries out various functions. Naturalistic onomatopoeias, directly linked with hunting, are imitations of animal voices. They have retained the archaic practice of intonation. The imitating type uses various hunters' whistles to reproduce sounds of the wild more precisely. The speech intonation type uses words of special timbre. Imitations of animals and birds voices having artistic significance more often use vocal and instrumental types of sound, based upon a more advanced tune system. In this case the musical instruments are of every possible kind – wind, stringed, and percussion instruments. Onomatopoeias are a significant part of the art of intonation, which plays a huge role in archaic musical cultures.

Yana Kryzhanovskaya (*Far East State University of Humanities, Khabarovsk, krijanovskaia.yana2012@yandex.ru*)

About Sound Code of the Traditional Amur Culture

The major display of traditional culture of native nations of south of Far East it is been ceremonial spectacles, including the most widespread motor-motive and acoustic standards actual for this community. The specific of spectacle forms is determined by two signs. It, firstly, address to the spectator, i.e. show under which demonstration of human action is understood in space. Secondly, investigation of oriented to the directed look is the family “unequality” of participants of spectacle to itself or transformation.

An acoustic “mask” comes forward one of facilities of ceremonial transformation, – i. e. the use of stranger voices. And as in the culture of native people of region life of people is indissolubly related to the world of nature, exactly he came forward the object of borrowing. Principle of imitation became that language basis on which co-operation of participants of ceremonial spectacle came true. Exactly emulating animals (not only acoustic but also plastic) in a great deal determined and continues to determine deep specificity of spectacle culture of people of Far East.

An imitation in intonation-acoustic expression was the source of row of traditional musical genres. All Amur people had vocal and instrumental (on pipes, whistles et cetera) imitations of voices of birds (crow, cuckoo, gull, loon, goose) and forest beasts (bear, dog, fox, hare of and other). At Nivkhs, more than other nationalities, engaging in marine trade, onomatopoeias to screaming of marine animals were widespread.

The verbal form of acoustic imitation is onomatopoeia are different imitative combinations (“vivid words”) characteristic for people of Far East:

“torororo” (nivk.) is a scream of hare, “u”utr”utr” (nivk.) is growling of bear and other.

The imitative approach formed in antiquity under influence of terms of life of people defined the steady receptions of execution within the framework of national ceremonial-spectacle forms. The aggregate of these receptions formed the sound code of the traditional Amur culture. The acoustics of national ceremonies based on an imitation today is one of ethnic constants helping, along with other, to maintenance of “central zone of culture”.

Alexander Romodin (*Russian Institute of the History of Arts, Saint Petersburg, a_romodin@mail.ru*)

Nature and Man in Traditional Sound Creation

In a traditional society, a man is indissolubly connected with nature. These connections appear especially in sounds, voices and songs. There are different kinds of folklore: onomatopoeia, laments, calendar songs, appeals, instrumental shepherd tunes and their imitations by voice. There is a call to nature everywhere. “Animal” principles of sound making are linked with communication between animals and man. Biological plan is supplemented by aesthetic and psychological aspects. The sounds reveal emotional, sacral meanings; it is a free and energetic type of sound creation.

Tatyana Kaluzhnikova (*Mussorgsky Ural State Conservatoire, Ekaterinburg, kaluzhnikova@r66.ru*)

The Onomatopoeia in the Spontaneous Children Singing: Semantic and Pragmatic Aspects

The phenomenon of onomatopoeia as the most ancient form of expression of acoustic impressions that a man achieves from reality permanently attracts attention of the scientists. However, the phenomenon is researched mainly on the material of the culture of adults. As regards to sound behaviour of children this problem is not comprehended at all, that being the reason of choosing the theme of this article. Based on the ethnographic sources, autobiographical prose, as well as author’s phonetic records and their deciphering – onomatopoeia is considered in autogenesis of a child in two of the most significant aspects – semantic and pragmatic. Semantics of onomatopoeia is determined by intonate vocabulary and is developed on the basis of key intonations of audio objects. According to semantic sign the typology of children’s onomatopoeia is also investigated in this article. The pragmatic aspect considers a typical situation of its reproductions, such as game, ritual, everyday life.

As a result of analysis of children onomatopoeia it became possible to detach the range of their distinctive specific signs. Firstly – children have in spontaneously engendered forms so called ornito- and zoomorph signs, as well as strict sound imitations, that are often used in baby sound games, more rarely

in game monologues of younger pre-school age children. Secondly – besides nature sounds this sphere contains also cultural (technogenic, battle) ones, etc. Thirdly – child sound imitations are of complex character and include singing sounds, gestures and sometimes words. And finally children invent sound imitations themselves, adopting them from adults.

The onomatopoeia represents some of the most important channels for child mastering of the surrounding «sound landscape»; it becomes an instrument for the culture studies (by means of communication with adults); it is a significant segment in the wide spectrum of imitation methods that children utilize to emerge the culture and socialization; it becomes the universal feature of children subculture in the world.

Francisco Molina-Moreno (*Complutense University of Madrid, Spain,*
frmolina@filol.ucm.es)

Rusalki and Nymphs: Models for Imitation?

Eastern Slavic *rusalki* and ancient Greek Nymphs are seldom held to be models for human music, perhaps because neither Nymphs nor *rusalki* are linked with air, which provides the physical basis for voice production.

Сведения об авторах

Благоевич Гордана – этнолог, антрополог, PhD, старший научный сотрудник Этнографического Института Сербской Академии наук и искусств (Белград, Сербия) gblagojevic@hotmail.com

Калужникова Татьяна Ивановна – музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург) kalugnikova@r.66.ru

Крыжановская Яна Станиславовна – кандидат культурологии, доцент кафедры литературы и культурологии Дальневосточного государственного гуманитарного университета (Хабаровск) krijanowskaja.yana2012@yandex.ru

Мамчева Наталья Александровна – музыковед, кандидат искусствоведения, преподаватель теоретических дисциплин Сахалинского колледжа искусств (Южно-Сахалинск) mamcheva@mail.ru

Молина-Морено Франсиско – филолог, доктор филологических наук, Мадридский университет «Комплутенсе», отделение романской филологии, славянской филологии, общего языкознания (Мадрид, Испания) kobzar3@yahoo.com

Николаева Светлана Юрьевна – музыковед, доцент кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории, заслуженный деятель искусств Карелии (Петрозаводск) istoki-nik@yandex.ru

Ришмави Одех Халиль – музыкант-исполнитель, педагог, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой музыки Восточно-Иерусалимского университета AL-Quds University (Вифлеем, Палестина) odehrishmawi@yahoo.com

Ромодин Александр Вадимович – этномузыковед, пианист, кандидат искусствоведения, ст. научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург) a_romodin@mail.ru

Сырбу Марина – музыковед (Петрозаводск) millirod@mail.ru

Тимошенко Алиса Анатольевна – музыковед, кандидат искусствоведения, ст. научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург) alisa2507@yandex.ru

Чудинова Ирина Анатольевна – композитор, музыковед, кандидат искусствоведения, ст. научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург) irinachud@gmail.com

Содержание

- Н. Альмеева.* Слово первого читателя
3
- Ирина Чудинова (Санкт-Петербург)*
«Уподобился неясноте пустынной...»:
Мимесис и звукотворчество в монашеской культуре
9
- Одех Ришмави (Вифлеем, Палестина),
Алиса Тимошенко (Санкт-Петербург)*
Звуковые краски Палестины
19
- Светлана Николаева (Петрозаводск)*
Звуковая символика карельских йойг:
К проблеме генезиса архаических форм пения
26
- Наталья Мамчева (Южно-Сахалинск)*
Звукоподражания в культуре нивхов
40
- Яна Крыжановская (Хабаровск)*
О звуковом коде традиционной амурской культуры
53
- Александр Ромодин (Санкт-Петербург)*
О соотношении человеческого и природного начал
в традиционном звукотворчестве
60
- Татьяна Калужникова (Екатеринбург)*
Звукоподражания в спонтанном пении детей:
семантический и прагматический аспекты
71
- Марина Сырбу (Петрозаводск)*
Способы воплощения птичьего пения
в музыке второй половины XX века
87

Gordana Blagoevich (Belgrad, Serbia)
A Diachronic Approach to the Effect of Social and Political Factors
on the Function of Church Bells with Serbs

97

Франсиско Молина-Морено (Мадрид, Испания)

Крылатые мифические певцы
космической музыки

111

Summary

132

Сведения об авторах

138