

Фольклорная традиция:



фиксация и интерпретация



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Фольклорная традиция: фиксация и интерпретация



Санкт-Петербург
2013

ББК 85.31+8

УДК 398.1(079.5)+781.7

Редакционная коллегия:

Н. Н. Глазунова — ответственный редактор и составитель

Н. Ю. Альмеева, С. В. Кучепатова

Научные рецензенты:

А. А. Тимошенко, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ

Г. В. Тавлай, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ

Фольклорная традиция: фиксация и интерпретация / [Отв. ред.-сост. Н. Н. Глазунова]. – Российский ин-т истории искусств. СПб., 2013. – 260 с.

Сборник статей «Фольклорная традиция: фиксация и интерпретация» основан на материалах II Международной Школы молодых фольклористов. Он ставит задачу выработки методологической позиции в подходе к поставленной проблеме, рассмотрения вопросов документации фольклора и полевой интерпретации фольклорного произведения. Сборник имеет междисциплинарный характер и ориентирован на специалистов и студентов в области народной художественной культуры.

© РИИИ, 2013

© Н. Н. Глазунова, составление, 2013

© Коллектив авторов, 2013

ISBN 978-5-86845-181-2

Содержание

От составителя	5
Специфика фиксации и интерпретации произведений народного творчества	
<i>М. А. Лобанов</i>	
Фиксация и интерпретация фольклорного материала как текстологическая проблема	7
<i>А. В. Ромодин</i>	
Целостность традиции: интерпретации звуковотворчества	21
<i>Ю. С. Горбачева</i>	
Некоторые проблемы фиксации и интерпретации музыки шаманского обряда (на примере чалканской традиции)	42
<i>С. Б. Адоньева</i>	
Традиционная реальность фольклорной песенной лирики	51
<i>С. В. Кучепатова</i>	
Периферия фольклорных жанров	65
<i>Л. Лукянскене</i>	
Литовские «песни рыбаков»: факты и интерпретации	76
<i>Т. С. Молчанова</i>	
«Не с кем думушку подумать»: опыт реконструкции лирической песни по записи К. П. Галлера (1889 год)	91

А. В. Соколова

Звуковая структура белорусской колыбельной песни: некоторые аспекты функционально-смысловой типологии и динамики	104
--	-----

**Фольклорное произведение
и памятник фольклора**

В. В. Виноградов

О мифологической параллели «голова-горшок» в традиционной культуре восточных славян	120
--	-----

Г. В. Тавлай

Музыкальные средства моделирования картины мира в белорусской обрядовой песне (к постановке проблемы)	133
---	-----

Н. Н. Глазунова

Календарные праздники: на перекрестке цивилизаций	182
--	-----

В. В. Шаповал

Проблема критики вторичных источников цыганского фольклора	204
---	-----

**Устная традиция
и письменный памятник**

З. О. Джумакулиева

Типологические параллели между поэтическими формами и музыкальной композицией в дутарной музыке	215
--	-----

Л. В. Карымова

Духовный стихи: опыт структурного анализа	227
--	-----

Е. А. Чернова

Песнопения православного богослужения в их этнофонических версиях	251
Сведения об авторах	258

От составителя

Сборник статей «Фольклорная традиция: фиксация и интерпретация» повторяет название одной из Международных Школ молодых фольклористов, регулярно проводимых на базе сектора фольклора РИИИ, и составлен на материалах этой Школы.

Современный уровень знаний о фольклоре закономерно приводит к мысли о выработке методологической позиции в подходе к проблеме фиксации и интерпретации фольклорной традиции, рассмотрению вопросов документации фольклора и его толкования. В соответствии с этими задачами и сформировалось содержание сборника, где тема каждого раздела посвящена осмыслению одного из вопросов важнейшей для каждого фольклориста проблемы: фиксации и интерпретации фольклорного произведения. Свои взгляды на эту проблему представили этномузыковеды, филологи, этнографы, лингвисты.

Поскольку, это материалы Школы, а ее участниками были «учителя» и «ученики» — доктора и кандидаты наук; студенты, магистранты, аспиранты профильных ВУЗов России и ближайшего зарубежья, состав сборника неоднороден: представлены статьи как известных авторов, так и начинающих молодых ученых. В этом состоит основная идея Школы молодых фольклористов: ученики должны не только прослушивать лекции и получать консультации ведущих специалистов в области данной проблематики, но и осуществлять опыт публикации своих работ. Включение в состав сборника разноплановых исследований и введение их в научный оборот — реализация одной из основных задач Школы: вклад в подготовку высокопрофессиональных фольклористов.

Названия разделов, в которые сгруппированы статьи, отражают направления тематики работы Школы. Первый раздел «Специфика фиксации и интерпретации произведений народного творчества» по-

священ решению различных, в том числе практических задач. Свои взгляды на указанную проблему изложили доктор искусствоведения М. А. Лобанов, кандидат наук А. В. Ромодин, аспирантка Ю. С. Горбачева, доктор филологических наук С. Б. Адоньева, искусствовед С. В. Кучепатова, литовский специалист Л. Лукянскене, кандидат искусствоведения Т. С. Молчанова, аспирантка А. В. Соколова.

Во второй раздел сборника «Фольклорное произведение и памятник фольклора» вошли статья кандидатов искусствоведения В. В. Виноградова, Н. Н. Глазуновой, Г. В. Тавлай и кандидата филологических наук В. В. Шаповала.

Третий раздел — «Устная традиция и письменный памятник» включает статьи преподавателя консерватории из Туркменистана З. М. Джумакулиевой, студентки Л. В. Карымовой и кандидата искусствоведения Е. А. Черновой.

Специфика фиксации и интерпретации произведений народного творчества

М. А. Лобанов

Фиксация и интерпретация фольклорного материала как текстологическая проблема

Статья, предлагаемая вниманию читателей, выросла из лекций, прочитанных на занятиях Школы молодых фольклористов. Нередко в лекциях объединяются несколько вопросов, и это дает мне право подобным же образом наполнить предоставленную мне часть публикационного пространства. Монолитности изложения темы предпочитаю в данном случае возможность высказаться по разным, но актуальным для меня вопросам.

Человечество, в течение нескольких столетий переводившее многомерные живые впечатления от событий в форму однолинейного письма, в наши дни получило совершенно другие возможности закреплять эти впечатления, несомненно, более адекватные оригиналу, чем письмо. Имею в виду слияние фотографии изображения и фотографии звучания в фиксацию движущихся, а значит живых, объектов. Еще в самом конце 1920-х гг. это было достигнуто с появлением звукового кино, но оно было особым искусством, а не подспорьем в повседневной работе специалистов по народной культуре. Таким подспорьем стало лишь цифровое видео, вошедшее в практику отечественной фольклористики в течение последних 10–15 лет. В смысле соответствия запечатлеваемому объекту видео превосходит все технические средства, которыми ранее пользовалась антропология.

Действительно, звукозаписи фольклора на восковых валиках, как бы ни были они блестяще отреставрированы при оцифровке, совершенно не соответствуют нынешним идеалам качества звука. Этап магнитофонной ленты, на которую фольклористы СССР стали

записывать материал с начала 1950-х гг., нес на себе все приметы советского быта с постоянной нехваткой чего-нибудь. Лента была фондовым материалом, в свободной продаже многие годы практически отсутствовала¹. Ее экономили в экспедициях, записывая лишь начальные фрагменты песен, оставляли запас на конец поездки, если вдруг встретится что-нибудь этакое, что пропустить невозможно. Любительские кинокамеры с 8-миллиметровой пленкой сохраняли лишь загадочные кинознаки реально протекавших действий, спокойно сегодня фиксируемых видеокамерами в полном объеме. Но разве запись фрагментов вместо целостного произведения адекватна последнему? Можно ли говорить, что такая запись соответствует идеалам фольклористической документации?

Необходимое качество фиксации было достигнуто уже в короткий период съемки на аналоговую видеоленту. Цифровая запись с разбиением на треки чрезвычайно облегчила навигацию в записанных материалах, обеспечила воспроизведение и копирование нужных дорожек. Однако поспеть за интересами ученых и сейчас невозможно: у собирателя в руках одна видеокамера, направленная на сказителя, а теперь все более повышается научное внимание к внетекстовым факторам исполнения. И все же нельзя отрицать того, что условия для адекватного отображения фольклора самими собирателями сложились у нас только в последние полтора десятилетия.

Реакция двух традиционных «линейных» форм фиксации народной поэзии — записи слов и записи напева нотами — была разной на технические новшества, потому что у той и другой разный статус в фольклористике. По неписанным законам нашей науки письменная запись слов воспринимается как запись произведения (понятно, в варианте), а вот запись нот воспринимается этнографами и фольклористами-филологами как воссоздание того конкретного звукового облика, в котором данное произведение существует. Конечно, если верно пропеть ноты, то окажешься ближе к подлинному звучанию песни, чем зная только ее слова и читая их. Но все же в этом статусе, более высоком по сравнению с записанным словесным текстом, возможности нотной записи преувеличены, что блистательно доказали звук и изображение на видео.

Сказанное выше касается научно-исследовательской записи и съемки, но кроме них есть еще и звукозапись коммерческая, влияние которой на состояние фольклорной традиции огромно. Широко войдя в быт, коммерческая звукозапись на грампластинках еще очень

давно, в век патефонов, сильно потеснила передачу песен, осуществлявшуюся в XIX в. как бесписьменным путем, так и посредством печати. Вытеснила, но не совсем — потому до сих пор в употреблении остались песенники. Поколения, привыкшие к восприятию письменного текста в его строго однозначном виде, не полагаются на свою память и требуют «уртекст». Но в сфере поэзии, словесного творчества первоначальный авторский текст, как видим, хоть и доносится частично через песенники, но другая форма его сохранения — бесписьменная передача через кино, театр, кассеты, диски — эмоционально более ярка, потому что происходит либо во время исполнительского акта, либо его имитации в пленочной или электронной фиксации. Тем не менее потребность в песенниках остается.

С мелодией же произошла и происходит несколько другая история. Тиражированная на сотни тысяч грампластинок, она усваивалась хоть и «устно» (то есть не по нотам), но всегда с одного и того же первоисточника. Проблема варианта здесь превратилась уже в качество индивидуального слуха и музыкальной памяти. Раньше, впрочем, эти характеристики личных способностей тоже существовали и, более того, влияли на облик фольклора. Напев, запомнившийся с какими-либо несообразностями, передавался другим людям, и, в конце концов, с помощью коллективной шлифовки и приведения к какой-то логике образовывался его полноценный вариант. В XX же веке «уртекст» на грампластинке или в радиовещании оказывался всегда под рукой, и поэтому надобность в «шлифовке» отпала.

Запоминание песен через аудиозапись или усвоение романа через его экранизацию суть возвращение бесписьменной формы в общественный оборот, это возвращение слуховой (аудиальной) формы восприятия, некогда бывшей основной в культуре, но подавленной письменностью — особенно, по мнению выдающегося канадского культуролога М. Маклюэна, письменностью фонетической². Однако на первых этапах истории человечества, когда еще не была изобретена письменность, давление происходило, по его мнению, в обратном направлении. «В племенных культурах, — заметил этот ученый, — упорядочение опыта достигается за счет доминирования слуховой чувственной жизни, подавляющей визуальные ценности. Слух в отличие от холодного и нейтрального глаза, является сверхчувствительным, тонким и всевключающим»³. Считая, что в XX в. наступила новая коммуникационная эра в истории культуры — электронная, Маклюэн писал, что «глобальные изменения, имеющие место сегодня, делают

наш век “однородным” с дописьменными культурами. Мы больше не испытываем трудностей при столкновении с практиками туземных или неграмотных сообществ, потому что при помощи электронных средств воссоздали их в нашей культуре»⁴. Возвращаясь от этой широкой культурологической постановки проблемы к скромным пределам нашей науки, зададимся вопросом: где как не в музыкальной этнологии либо фольклористике, изучающих работу бесписьменной традиции, следует ожидать возвращения аудиальной формы как преимущественной в познании? Где маятник должен качнуться назад?

Действительно, переход на слушание, на создание компакт-дисков в качестве научной продукции стало лидирующей тенденцией в устремлениях сегодняшних этнологов. Аудиальная форма представления собранных материалов сегодня особо востребована — настолько, что, как представляется, может привести к смене парадигмы развития науки о народной музыке. Как будет развиваться такая наука: то ли как музыкальная фольклористика, с опорой на визуальное отражение звучания — нотные записи и музыкально-торетический анализ с их помощью, то ли как этномузыкаведение — с опорой на чувственные впечатления непосредственно от звучания, на мультимедийную, а не письменную фиксацию; какую область мозга будет преимущественно эксплуатировать эта наука в будущем — лево- или правополушарную?⁵ То и другое пока совсем неясно.

Все же древнейший закон симпатической магии «подобное производит подобное»⁶ в применении к материалу этнографии и фольклористики (техническая запись звучания материала должна исследовательски воплотиться в... техническую запись звучания материала) не срабатывает полностью. Он еще целиком не подчинил себе наук о человеке, оставляя некоторое пространство и для прежнего способа работы с материалами, получаемыми от хранителей старины. В современной фольклористике России наблюдается даже увеличение числа изданных нотных сборников и публикаций других видов устно совершаемого творчества, где материал переведен в традиционную для науки однолинейную форму символической фиксации с помощью букв и нот. Почему же эти формы опубликования фольклорно-этнографического материала не сдали позиций в конкуренции с электронными записями его исполнения, несравненно более близкими тому, как он существует в натуре?

Соседство с аудио- и видеопродукцией, как думается, помогло нотам и книгам более точно определить свой статус в современной куль-

туре⁷. Они явно не заменяют живого звучания в технической фиксации, теперь доступной практически так же, как и бумажные издания, если не шире. Не следует ли из этого, что у нотной записи и у словесного текста, полученных от хранителей фольклорных традиций в современных коммуникационных условиях окажется иное назначение?

Одна из задач публикаторов печатного текста, исполнение которого зафиксировано на аудио- или видеоносителях и легко доступно в этой форме, состоит в том, чтобы предоставить его в издании как материал для научно-аналитического осмысления. В круг последнего входит текстологическая правка, перевод на более употребительный язык, комментирование и проч. Не имея письменного отображения аудиозаписи, невозможно будет осмыслить его со слуха, со звучания фонограммы в той же степени, что и по книге.

Поставленный вопрос и позволяет лучше увидеть глубокую расселину, лежащую между аудиальной и алфавитно-буквенной (визуальной) формой манифестации фольклора и народной музыки. Вторая из форм, не являясь исконной для устной традиции, тем не менее, давно вошла в генотип фольклористики. Сам интерес «высокой» культуры к произведениям устного творчества обязан именно тому, что развилась письменная (то есть рассчитанная на визуальный канал восприятия) форма обобществления знаний, когда-то существовавших лишь в аудиальном виде.

Тот же статус обрела и музыка в визуальном ее отображении. По нотам академической музыки произведение можно исполнять. Понятно, что нотировки народной музыки в меньшей степени отвечают тем же задачам. Данную разницу в свое время подробно отразил Э. Е. Алексеев, сведя в список восемь функций, которым отвечают либо не отвечают ноты в обоих ветвях музыки. Согласно пунктам 6 и 7 его классификации, именно визуализация слуховых впечатлений в нотах дает «материал для осмысления (анализа) музыкального содержания» и «способ документации культуры»⁸. То есть вводит музыку устной традиции в круг интеллектуальных занятий все той же высокой культуры. В этом, в главном, и состоит новая функция книжного опубликования словесных и музыкальных текстов фольклора и народной музыки.

Наряду с общими функциями существует и различие между устным словом и напевом, не позволяющее им в равной мере быть на дисках, в сетях массовых коммуникаций и в печати. Народная музыка подобное равенство выдерживает, что подтверждают многочисленные коммерческие диски с программами аутентичных фоль-

клорных ансамблей и отдельных исполнителей. Такой факт может снизить роль нот. А вот выиграет ли слово, существующее в сказках, быличках, преданиях и проч., оказавшись на аудио и видео? Не думаю: непредсказуемость поворотов в изложении, неразборчивость беглой речи, тотальная импровизационность, не контролируемая ни ритмом (в той мере, какую несет мелодия), ни коллективностью исполнения (например, в пении — хоровом или под аккомпанемент музыкальных инструментов), почти уравнивает словесные жанры фольклора со спонтанной речью — «искусством», которым владеет каждый человек. Конечно, фольклористы должны записывать исполнение устной прозы с максимальной точностью, но диски с аудио или видеозаписями, полагаю, останутся лишь как звуковое подспорье, как документационно-архивная основа к книжным публикациям таких материалов. Печатное слово, думаю, более удобно для восприятия устной прозы, и его вряд ли вытеснят аудиосредства⁹.

* * *

Как бы ни было, но проблемы, связанные с подачей устных произведений в печатной форме, сохраняют свою актуальность, тем более что меняются ценностные предпочтения, понимание задач. Цель при этом сохраняется старая, и ее можно обозначить как соответствие письменной фиксации устному оригиналу.

Разными гранями обозначается отношение к передаче устного текста в системе действующей литературной нормы. Еще в начале XIX в. П. В. Киреевский в «Песенной прокламации» писал о необходимости придерживаться «оригинала», записывая текст с устного исполнения. Но возможности и границы в выполнении такой записи различались. Всегда здесь противоборствовали два устремления: с одной стороны, необходимость добиться точного соответствия устно произнесенному слову, с другой — добиться ясности в рассказе, записанного в той или иной форме устной речи, но существующему вне ее как некое законченное произведение — со своей интригой, сюжетом, отношением к традиции. Ситуация в филологии осложнялась еще и тем, что образцы речи (среди них попадались и фольклорные описи) требовали диалектологической фиксации, над чем велась работа и в начале XX в.¹⁰ Тогда фольклористика институционально еще не выделилась в нечто филологически самостоятельное.

Когда же такое отделение произошло в 1920–1930 гг., то выработался и собственный подход к публикации фольклорных текстов,

сохраняющийся, в частности, в изданиях Пушкинского дома. Присутствующие в русском литературном языке расхождения между звуком и литерой в устной речи этнофоров при публикации фольклорных текстов не передаются, и потому вместо «у моево», «у твоево», как все мы говорим, пишется, согласно правописанию, «у моего», «у твоего». Передаются лишь отклонения, не соответствующие норме русского литературного языка («у моёво», «у твоёво»). Во всем этом видна определенная филологическая культура, но, тем не менее, необходимость такого дозирования в передаче особенностей живой речи людей не все собиратели материалов по устной речи ныне разделяют. Усиливается желание сохранить в печатном тексте нечто большее от устного оригинала, чем то, что определяли текстологически-редакционные нормативы. Не буду утверждать, что такое желание стало всеобщим в фольклористике, но оно дает себя знать в некрупных отрывках из народной речи, цитируемых в статьях, интервью.

К примеру, слово *такыт* в одной из последних записей песен семейских можно прочесть как содержащее либо редуцированное «это», либо искаженную частицу «-то» (здесь имеется в виду не семантика, а внешняя форма слова). В строке «велят такыт раскарымычиху-та брать», где имеется написание той же частицы через дефис, логичнее «*ыт*» отделить от «*так*» хотя бы пробелом. В следующей строчке «Брать mine, ял, ой ня хочится» расхождение между звучанием и литературным написанием покрывается нормой (С. 77)¹¹, в строчках из другой песни «*Па бережку бегала, Милыва праведала*» выделенные курсивом слоги также по звучанию не противоречат ей (С. 82). Академическая текстология все выделенное курсивом устранила бы. И все же предпочтительнее видеть текст таким, как он транскрибирован автором записи — иначе из него уходит какая-то динамика, подвижность: здесь текст рождается, а потом осознается. А при текстологическом редактировании он еще до своего появления на свет уже уложен в преуготовленную форму.

Так, в последние годы (наверное, уже и десятилетия) в фольклористике созревает другой подход к точному отражению устной речи на письме (кстати, он ближе тому, как передается народная речь в художественной литературе). Хотя собиратели стремятся найти графические эквиваленты звучанию слова, но диалектологическим их подход нельзя считать. Проблема диалекта там вообще не ставится — при том, что фиксация подробностей живой речи превышена. Отмечаются написанием даже и такие расхождения между

звук и буквой, которые покрываются литературной редакторской нормой. Однако подобная бессистемная передача особенностей, как представляется, имеет даже больший смысл, чем подчинение их правилам. В конце концов, текст всегда можно переиздать по этим правилам, а вот узнать из такого переиздания, как звучало слово даже при соответствии допустимым расхождениям, уже не представится возможным без обращения к первой его публикации или архиву.

Стоит добавить, что некоторые дискуссии вызывают диалекты на западных районах современной территории России, где сейчас активно собирается и публикуется традиционный фольклор. С одной точки зрения, аканье — это диалектная форма русского языка, и передача текстов из этих мест может быть подчинена литературной норме при совпадении произношения. С другой — это основная форма написания белорусского языка, и аканье необходимо везде сохранять на письме, даже в тех случаях, когда последнее ведется по русской орфографии. Здесь сталкиваются две интерпретации одного и того же лингвистического материала, за которыми стоит по-разному понимаемая культурная и политическая история обеих стран.

В публикации фольклорно-этнографических материалов в последние годы наметился даже новый жанр, вызванный к жизни возросшими техническими возможностями в фиксации материала. Имею в виду интервью с местными жителями¹². Диалоги, которые ведет собиратель с исполнителями, ранее оставались в рукописных архивах, из них выбиралась для печати лишь ценная этнографическая информация. Теперь же вопросы собирателя иногда тоже цитируются. Выглядит это следующим образом:

«— А в четверг соль калите в печке?

— Нет. А для чево это?

— Вот, говорят, что четверговая соль для здоровья полезна (поучает собиратель свою собеседницу, но та упорствует. — *М. Л.*):

— Этого я не слышала.

— А четверговой водой не умывались? (Опять подсказка. — *М. Л.*)

— Нет. Но вот в газете или где дедушка у меня читал, я слыхала. Он читал, что чаво-то она эта четвергова вода... Чево-та ей делают. А я не знаю.

— Но Вы в четверг ставите, затеваете тесто?

— Да»¹³.

Необходимость опубликования столь содержательного диалога трудно постижима¹⁴. Но дело не в этом. Подобные интервью, кото-

рым уже несть числа в работах последних лет, представляют собой новый вид сбора данных, возникший от того, что в начале беседы собирателя с этнофором включается звукозапись и выключается в конце встречи, длящейся, может быть, часами. Ничего подобного не было возможно при фонографе, да и магнитную ленту, как выше указано, старались экономно расходовать. Давление аудиального канала хранения информации обусловило здесь лишь визуализацию спонтанной речи. Через нее предмет фольклористики и этнографии едва просвечивает. Подлинно письменное осмысление информации рождает научные тексты другого характера.

Звукозапись и последующая словесная расшифровка подобного рода интервью — обязательный материал для фольклористического изучения, ее документ. Думается, однако, что его место на сайтах фольклорных архивов, и там он окажет неоценимую помощь исследователям. Характер же ввода таких материалов в книжное издание в будущем, наверное, должен быть четко продуман в части перекодирования визуализированной, но фактически аудиальной информации из маклюэновской электронно-племенной формы во что-то, соответствующее фольклористике уходящей эпохи книги.

Взявшись рассмотреть вопросы записи фольклора во многих его видах, я не могу не вернуться к музыке, воспроизведение которой в нотах оказалось в последние годы в центре особого внимания специалистов. По-прежнему умы будоражит достаточно простенькая вещь — так называемый аналитический метод нотирования, под которым в современной практике понимается не сам трудоемкий процесс перевода звуков в нотную запись, а расположение композиционно равнозначных разделов песенных строф в вертикальном ранжире. То есть друг под другом: запев одной строфы необходимо размещать строго под (или над) запевом другой, основные мелости и припевы — соответствующим образом. Поскольку не все части мелострофы одинаковой протяженности, то перед более короткими на бумаге остаются большие пробелы. Более экономной оказалась аналитическая нотация, когда стали размещать ноты в альбомном формате. Такие издания появились у нас в стране с 1990 г., и первым из них был сборник мелодий калмыцкого «Джангара»¹⁵.

В противоположность аналитической нотации, фонограмма абсолютно процессуальна. Однако, в отличие от слова, нотация — код, понимаемый далеко не всеми и притом весьма сложный. Она не способна, как приведенный выше диалог, выступить в роли визуализа-

ции устного текста. По своей природе она является зрительно постигаемой информацией, устроенной по типу фонетического письма.

Желая, видимо, преодолеть это противоречие, Алексеев предрек наступление новой эры в нотировании, названной им «постаналитической». Одной из примет ее окажется «отражение континуального начала фольклорного мелоса»¹⁶, а «аналитическое препарирование текста (мелодии. — М. Л.) должно стать необходимым, но промежуточным этапом оформления фольклористических нотаций»¹⁷. Поскольку «в одну телегу впрячь неможно коня и трепетную лань», то зрительного впечатления континуальности при разрыве нотной записи на симметричные блоки не создастся. Оно останется скорее всего благом пожеланием. При общем увлечении аналитической подачей напевов ожидать постаналитического этапа в этом деле пока не приходится.

Наиболее важным открытием в нотации, пришедшим опять-таки благодаря совершенствованию звукозаписывающей техники, стала многомикрофонная запись. Хотя такие фонограммы делались на обычных магнитофонах, но сама возможность иметь несколько аппаратов для подобной записи, конечно, говорит о росте технической вооруженности фольклористов. Географически данный метод фонозаписи оказался более важным для московской школы, занимавшейся в то время южно-русским сложнейшим многоголосием, а затем распространился в работе курских, белгородских, воронежских исследователей народной музыки. Ленинградцы, ездившие в северные области России, пользовались им очень редко.

Нотации многомикрофонных записей позволяют передать до ноты все, что поет каждый из участников многоголосного исполнения песни, с точностью, ранее невероятной. Словно хирург раскрыл полость тела, и виден каждый внутренний орган и его работа. Но открывшаяся картина не позволяет увидеть человека как целостность, как такового, хотя ради него, его жизни и предпринято рассмотрение его внутренних органов.

Мы как-то не обращаем внимания на то, что многомикрофонная фонозапись фиксирует внутреннюю работу хорового организма. Воспринимающий как бы встал в середину поющей группы и слушает, кто рядом с ним и что вокализирует по отдельности, стремясь услышать «голос из хора». Многомикрофонная фонозапись и дает потрясающую возможность услышать каждый голос из хора поющих песню.

Но есть и другая точка восприятия — со стороны или зрительного зала, когда публика слушает пение хора в целом. Такое воспри-

ятие, интегрирующее звуковые сигналы, не будет делить пение на отдельные партии и голоса (до известной степени, конечно, потому что ухо чувствует, кто поет сильнее, кто выделяется в хоре), стараясь охватить музыкальное произведение, песню. Это иная точка зрения, или, вернее, слышания. О том, насколько семиотически значима точка зрения, в свое время писал Б. Успенский¹⁸.

Необходимость представить пение крестьянского хора с двух точек зрения — участника группы и слушателя — учитывал еще в XIX в. Ю. Н. Мельгунов. Пение каждого участника группы в его сборнике было выписано на отдельном нотном стане. Все эти линии автор свел в партитуру, а его помощник Н. Кленовский (достаточно в свое время известный композитор) дал под нею еще и клавиш, объединив в нем все отдельные певческие партии и ничего больше не прибавляя. Фортепианное изложение под вокальными строками тогда было обусловлено существующей практикой издания хоровой музыки. Возможно, автор считал, что клавиш облегчит разучивание песен тем, кто захочет их взять в репертуар. Но прообраз двух точек восприятия — расчленяющей и объединяющей звучание — здесь все-таки уже проявился, хотя вторая из них была воплощена чисто механически, на основе формального сведения в одно целое того, что раскидано по отдельным партиям. Такой прием сохранился и в некоторых нотациях многомикрофонных фонограмм¹⁹.

ОЖУ, ЩАСАН ПАЛЯНЯЗЕНЬ 40 ПОГОДИ, ОДЕНУ СВОЮ
РУБАШЕЧКУ

I ща - са - н(ы) па - ля - ня - зень,

II 1. О - жу ща - са - н(ы) па - ля - ня - зень,

III ща - сан па - ля - ня - зень,

IV

V ой, ща - сан па - ля - ня - зень,

1. О - жу ща - сан па - ля - ня - зень,

Слушание пения группы с расстояния не фиксирует решительно всего, что поется хором — от ноты до ноты. Не все певцы имеют равные по силе голоса, и кто-то из них пропадает, не фиксируется слушателями, хотя хоровая масса создается и за счет этой якобы не звучащей вокальной линии. Однако в многомикрофонных фонозаписях такие голоса искусственно, посредством технического усиления, выводятся на первый план, чтобы потом удобнее было бы их нотировать. И еще одно обстоятельство: цепное дыхание, которым народные исполнители владеют по интуиции, позволяют с расстояния воспринимать единую линию пения, без передачи ее от певца к певцу, без подхватывания. Многомикрофонные записи, расчленяющие певческую группу на отдельные партии, показывают, как складывается эта единая линия по частям — это совсем другое, чем восприятие с расстояния. В итоге оказывается, что облик песни, с точки зрения слушателя, будет отличаться от ее вида, воспринятого изнутри исполнения — с другой точки зрения.

Считаю, что создание партитуры с выпиской голоса каждого участника совершенно необходимо, раз открылась потрясающая возможность проникнуть в суть хорового звучания. Но недостатком нотаций многомикрофонных фонозаписей является искусственное уравнивание и на нотном письме голосов, перед этим искусственно же усиленных с помощью техники. Между тем нотация общего звучания многоголосия возможна и на основе таких фонозаписей. Известно, что на многих сеансах многомикрофонной фонозаписи помимо каналов, предоставленных каждому певцу по отдельности, делалась и запись общего звучания. Последняя осуществлялась для контроля и не использовалась в нотациях. По моему представлению, должна проводиться нотация и отдельных, и общего канала, как показывающих песню в двух планах восприятия. При этом отдельные каналы может нотировать один человек, а общий — обязательно другой, не проверяя свою работу прослушиванием отдельных каналов²⁰. То и другое затем сводится в партитуру. Ради уплотнения записи возможно на одном нотоносце поместить две вокальные линии — одну со штилями вверх, другую — со штилями вниз. В конце концов, трех-пятиголосные фуги из «Хорошо темперированного клавира» Баха тоже записаны на двух нотоносцах, и никто не требует для каждого голоса своей строчки.

Подобные коллективные нотации еще не делались. Но представляется, что интерпретация музыкального текста с двух позиций спо-

собна обогатить музыкальную фольклористику, продвигая вперед понимание и слышание ее материала.

В период, когда способ получения информации о мире имеет такие широкие возможности воспринимать ее воочию, прямо обращенной к различным органам чувств, ее восприятие путем перевода в линейный код фонетического письма претерпевает определенное давление этих новых возможностей и их технологий. Занимая пограничное положение между устностью и письменностью, фольклористика, как представляется, дает небезынтересный повод к размышлениям о нашем информационном будущем.

Примечания

- ¹ Как удалось энтузиастам создать в это время собственные любительские архивы бардовской песни — уму непостижимо.
- ² «Цивилизация строится на основе письменности, ибо письменность есть единообразная обработка культуры зрительным чувством, расширенным в пространстве и во времени с помощью алфавита» (*Маклюэн М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека. М., 2007. С. 97).
- ³ Там же.
- ⁴ *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего. М., 2005. С. 96.
- ⁵ См.: *Лобанов М. А.* Русская музыкальная фольклористика в последние двадцать лет // От конгресса к конгрессу. Навстречу Второму Всероссийскому конгрессу фольклористов. М., 2010. С. 89.
- ⁶ *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь. М., 1986. Гл. 3.
- ⁷ Самая крупная в нашей фольклористике книга о народной музыке на письме (*Алексеев Э.* Нотная запись народной музыки. М., 1990) еще не была обусловлена современной ситуацией легкого доступа к аудио- и видеоносителям с записью исполнения фольклора и конкуренции их возможностей с возможностями печати.
- ⁸ *Алексеев Э.* Указ. соч. С. 35.
- ⁹ Трудно поверить в то, что выживет усиленно рекламируемый в последние 2–3 года жанр аудиокниги, где впечатление, которое должно возникнуть у *читателя*, навязывается *слушателю* «выразительной» дикцией и раз и навсегда закрепленным звучанием авторской интонации.
- ¹⁰ О том, как данные проблемы разрешаются на высоком уровне их осознания, свидетельствует подготовка к изданию фольклорных записей академика А. А. Шахматова, осуществленная В. И. Ереминой. (Фольклорное наследие А. А. Шахматова / подготовка, вступительная статья и комментарии В. И. Ереминой. СПб., 2005). Данная книга требует самостоятельного освещения.
- ¹¹ Здесь и далее в скобках указаны страницы примеров и ссылок, взятых из совсем недавней работы — *Супрыга С. В.* Диалектизмы и фольклорные

окказионализмы в песнях старообрядцев Забайкалья, Алтая и Полесья // Традиционная культура. Научный альманах, 2010, № 2.

¹² С легкой руки какого-то малограмотного фольклориста такие интервью получили название «репортаж», и этим названием пестрят книги регистрации материалов в Фонограммархиве ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН, в б. Ленинградской консерватории (ныне Фольклорно-этнографический центр СПбГК). Но «репортажем» называется не интервью, а сообщение о происходящих в этот же момент событиях дня, которое дает радио- или тележурналист: о спортивной игре, митинге, церковной службе и т. п.

¹³ *Матлин М. Г.* Пасхальная традиция в современном русском селе // Морфология праздника. Сборник статей. СПб., 2006 С. 208.

¹⁴ Моя общая глубоко положительная оценка работ автора статьи — известного фольклориста из Ульяновска, нисколько не поколеблена этим отдельным замечанием в его адрес.

¹⁵ Музыка Джангара / Сост., автор вступ. статьи и комм. В. К. Шивлянова. Элиста, 1990. Позднее к нему добавились: *Нуриева И. М.* Песни завятских удмуртов. Ижевск. 1995. Вып. 1; Традиционная музыка Русского Поозерья / Сост. и комм. Е. Н. Разумовской. СПб., 1998; Рукописный песенник XVIII века / Изд. подгот. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, Н. О. Атрошенко. СПб., 2002; Песни татар-кряшен / Сост. Н. Ю. Альмеева. СПб, 2007. Вып. 1.

¹⁶ *Алексеев Э. Е.* Нотная запись народной музыки... С. 9.

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Успенский Б.* Поэтика композиции. М., 1970.

¹⁹ Памятники мордовского народного музыкального искусства / Сост. Н. И. Бояркин; под ред. Е. В. Гиппиуса. Т. 1. Саранск, 1981. С. 112.

²⁰ Подробнее этот вопрос освещен мной в статье: Лобанов М.А. Многоголосие и напев в среде многомикрофонной записи песенного фольклора // Русская музыка в полиэтническом контексте. Материалы Международной научной конференции. Казань 27–28 октября 2011 года / Ред.-сост. Е. В. Порфирьева, Л. А. Федотова. Казань, 2012. С. 152–162.

А. В. Ромодин

Целостность традиции: интерпретации звукотворчества

Традиционная культура представляет собой целостный, монументальный объект. Соприкасаться с этим объектом можно по-разному, способы его интерпретаций могут быть различными. Изучаются и целое, и отдельные части. Рассматриваются как общие свойства культуры, так и конкретные ее проявления. Различными оказываются взгляды исследователей на степень своего соприкосновения с самой традицией: от максимальной приближенности к ней — до значительного отстранения. Способы обращения к культуре — это и есть, по сути, формы или методы ее изучения. Любой метод, в свою очередь, — это, собственно, предлагаемый опыт интерпретирования. Методы, используемые фольклористикой второй половины XX в., известны: сравнительный, историко-типологический, структурно-типологический, комплексный, генетический, функциональный¹. С одной стороны, в методах и их названиях присутствует безусловное стремление к строгости, классификационной четкости. С другой стороны, чрезмерно детерминированная логика заглушает живительное начало, свободу, гибкость выражения. В отечественной науке пристрастие к жесткости методов и статичности дефиниций во многом было косвенным или непосредственным следствием приоритета единственно верного — марксистско-ленинского — учения².

К преодолению схематизма стремились авторы, дававшие своим концепциям метафорические обозначения. Среди них в музыковедении, например: *интонация* (Б. В. Асафьев)³; *звукоидеал* (Ф. Бозе — О. Эльшек)⁴; *воля к выражению* (Э. Курт). Последний термин близок асафьевской интонации, но, не имея присущего ей социального подтекста (интонационный словарь эпохи), содержит обращение

к понятию «воля» из философии А. Шопенгауэра⁵. Не случайно, что русский перевод книги Э. Курта, изданной в 1920 г., появился лишь в 70-е гг. (с предисловием, содержащим критику идеалистических воззрений автора)⁶. Введенное в упомянутой работе определение «воля к выражению» — субъективная, иррациональная сущность. В традиционной культуре, у народных музыкантов, подобный ирреальный феномен (содержащий мифологические, магические, ритуальные смыслы) действует органично, повсеместно. С. Захариева вводит своеобразное обозначение *функциональная эстетика*, показывающее не только художественную, но и иную — трудовую, обрядовую, сакральную — направленность творчества традиционных болгарских музыкантов-инструменталистов⁷.

Вышедшие относительно недавно работы И. И. Земцовского принципиально нацелены на преодоление жесткости подходов и взглядов. Четыре статьи, образующие своеобразный цикл, посвящены проблематике человеческого начала в традиции: «Апология слуха», «Апология текста», «Апология музыкального вещества», «Анализ, или Апология Любви»⁸. Заметим попутно, что и *вещество*, и *любовь* представляют собой очередные, вводимые в научно-понятийный аппарат, метафорические обозначения. В последней статье из этого ряда читаем: «Любовь — сила творческая, и значит, жизнедающая. Мертвое не звучит в ответ на призыв аналитика»⁹. «Я говорю о высшей степени профессионального вовлечения в анализ, когда речь должна идти о большем — о том, что охватывает не только интеллект, но все наше существо, так как только любовь способна на это, и тут я прихожу к дорогому для меня тезису В. И. Вернадского о *понимании всем существом, всей своей жизнью*»¹⁰. В этих словах содержатся необычайно значимые для нас смыслы. Преподносится Любовь как животворящая, беспредельная сила, присущая огромному кругу вещей: искусству, его восприятию, изучению самой жизни. Все наше существо проникнуто этим началом. Предполагается, наконец, *понимание* всем существом и всей жизнью. Феномен понимания соотносится непосредственно и с содержанием предлагаемой статьи, и с тематикой, проходившей в Российском институте истории искусств в 2007 г. Школы молодых фольклористов. Понимание — и есть интерпретация (современная герменевтика именно таким образом трактует эти понятия). При подобном подходе человеческая сущность напрямую увязывается, сближается с собственно интер-

претацией. Антропологическое начало главенствует. По сути, в любой исследовательской сфере всегда присутствует человек. Поэтому и интерпретация звукотворчества — это опыт, прежде всего, человеческого наблюдения и понимания. Понимания при том — двустороннего. Звуковая материя воплощается, интерпретируется человеком. Однако, осмысливает этот процесс тоже человек. Словесное описание феномена звукотворчества сродни собственно исполнительской, созидательной интерпретации. Музыкант, действуя, главным образом, интуитивно, имеет, тем не менее, собственные представления о процессе музицирования. Более того, эти представления стремятся к постоянному изменению. Ведь в каждом последующем исполнении могут появляться (и появляются) новые идеи. Бесконечные творческие повторения, порой многолетние, множат эти идеи¹¹. И какой бы канонизации собственных представлений музыкант не придерживался, его индивидуальные интерпретации, пусть и в разной степени, будут различными. В традиционном звукотворчестве, с его нацеленностью на импровизацию, эти неодинаковости, непохожести повторений приобретают, очевидно, особенные смыслы и значения. В то же время, любые музыканты (принадлежащие самым разным культурам) собственные исполнительские представления способны выразить словесно. В некоторых случаях подобное попросту необходимо, например, во время занятий учителя с учеником. Нередко одни и те же объяснения окажутся различными. Иногда они могут приобрести такие черты несходства, что начнут даже противоречить друг другу. Одним словом, и собственно музыкальные, и словесные интерпретации звукотворчества всегда неоднозначны, своеобразны.

При обращении наблюдателя к искусству бесписьменной традиции принцип вариантности также действует, и может быть, в особенной степени. «Вживание» исследователя в материал происходит с помощью «невидимой», «неслышимой» его интерпретации, посредством внутреннего исполнения — пения, игры на инструменте. Можно, конечно, учиться музицировать самому, и такого рода методы ныне используются. Но достичь *подлинного* звучания в любом случае невозможно (вероятно лишь в той или иной степени приблизиться к нему). Другое дело — внутренняя интерпретация. При ее совершении мы максимально соприкасаемся с объектом исследования, можем даже попытаться иногда представить себя на его месте (пусть этот объект окажется формой, исполнительской манерой

или самим музыкантом)¹². Получается нечто подобное замещению. Каков бы ни был при этом наш вымысел, он предельно содействует цели. Воображение способствует слиянию с объектом. Призыв к так называемой иллюзорной интерпретации может вызвать некоторые вопросы и сомнения. Между тем, именно отсюда произрастает умение вжиться в объект, приобретает способность его интерпретировать. Здесь мы вновь обращаемся к собственно методам. Образуется *множество* интерпретаций. Наблюдатель интерпретирует материал; традиционный исполнитель, музицируя, интерпретирует конкретную художественную форму, выявляя при этом и собственную индивидуальную манеру, и специфические, общепринятые свойства стиля. Кроме того, народный музыкант способен словесно выразить свои представления об исполнительском процессе, теми или иными способами высказаться о традиции в целом, сообщить об ее особенностях, реалиях, факторах и т. п. Эти внутренние интерпретации, в свою очередь, трактуются извне — наблюдателем, собирателем. Необходимо поэтому использовать метод сближения, соединения разнородных, разнорожденных интерпретаций. С одной стороны, требуется обращение к человеку, музицирующему в традиции. Только в тесных, непосредственных контактах с людьми можно почувствовать, выявить текучий, незафиксированный в нотах звукотворческий процесс. С другой стороны, необходимость словесного описания обязывает несколько отстраниться, отъединиться от объекта наблюдения, взглянуть на него как бы со стороны. Изучение, таким образом, осуществляется внутренними и внешними, объективными и субъективными приемами и способами. Звуковой материал анализируется не изолированно, не отдельно, но обязательно соотносится, связывается с человеком-исполнителем. При этом интерпретируются и творческие, и личностные его свойства. Застывший, закреплённый текст отсутствует в бесписьменной традиции, поэтому и сам исполнительский процесс понимается как текст. Более того, его границы предельно расширяются. Традиционный человек даже свою собственную жизнь мыслит своеобразным текстом, с особенной творческой интенсивностью пребывая в действительности во всех ее проявлениях: событиях, ритуалах, повседневных отношениях между людьми. Синкретический мир словно отворяет двери для ирреальных представлений, неявных ощущений. Сознание мифологично, но и звукотворчество, стремясь вырваться

за собственные пределы, наполнено интуитивными, неочевидными смыслами. Единство обрядовых, художественных, жизненных планов, поэтизация чувств, состояний особенно рельефно обнаруживаются в творчестве человека. Традиция предстает в своей целостности и одновременно — во множестве заключенных в ней смыслов. Интерпретации неминуемо следуют этому кругу¹³.

Фольклорную культуру можно понимать по-разному. Даже целостное осмысление традиции может предполагать различные, порой полярные точки зрения. Отдельные же части культуры, рассматриваемые автономно, и вовсе могут оказаться далекими, почти несопоставимыми друг с другом. Можно, например, по-разному трактовать соотношение между индивидуальным и коллективным началами традиции. От ракурса рассмотрения многое меняется. Но чего именно эти несоответствия коснутся? В первую очередь, собственно объяснений. Интерпретации окажутся различными. Следствие их неодинаковости — расхождение в общем видении культуры. Сама же традиция остается неизменной. Поколебленным оказывается *целостное представление* о культуре. Интерпретации начнут множиться. Традиция сохранит свою целостность, но толкования, взгляды исследователей предстанут в непрерывной изменчивости. Между тем, интерпретации наблюдателей и этнофоров не отделены друг от друга «китайской стеной», но, напротив, постоянно взаимодействуют. В понимании постоянства этого сближения, соотношения заключается сущность *антропологического* изучения традиционной (в частности, музыкальной) культуры¹⁴.

Интерпретации самих музыкантов могут быть различными и даже противоречить друг другу. В подобных случаях предстает целостность традиции. В множественности интерпретаций обнаруживаются все новые планы культуры, проступают ее разные грани. Исследователь становится еще одним, координирующим звеном этого процесса. Его аналитические интерпретации выявляют и основные, и дополнительные смыслы традиции. Приведем пример. Пестандартные особенности в творчестве народных музыкантов могут занимать весьма значимое место. Присутствующие в традиции эти свойства обычно оказываются типологическими. Цимбалистка М. В. Иванова (Витебская обл., Городокский р-н, дер. Слободка) признается: «Вот под скрипку я привыкла подбивать. А если одному выигрывать, то надо ж по-другому! А я ж под скрипку всё играла!»

Высказывание исполнителя дополняется последующей интерпретацией исследователя. Обычно в северобелорусской традиции лидером ансамбля является скрипач. Однако и цимбалы проявляют себя в нем разнообразно: в многокрасочном использовании музыкантами преимущественно линейной, горизонтальной — или фонически-расширенной, вертикальной темброинтонации; в применении способов игры регистрами, контрастирований — или мелких ритмических раздроблений; дискретности — или протяженности; полетности — или объемности звучания. Цимбалы выполняют важнейшую функцию в танцевальной музыке, дают ей необходимый ритмический импульс. В свадебных наигрышах цимбалам принадлежит роль ведущего инструмента, объединяющего пространственностью своего звучания остальные голоса ансамбля. «Подчиненность» же цимбал присутствует, скорее, на уровне психологических представлений о женской, дополняющей, но одновременно и о темброво-соединяющей природе этого инструмента. Отцы-скрипачи с особым удовольствием пестовали для собственного ансамбля дочерей-цимбалисток. М. В. Иванова была воспитана своим отцом — скрипачом Василием Груздовым. В инструментальной группе цимбалистка выполняла сугубо поддерживающую роль. Но во всех случаях музыканты стремятся преодолеть свое подчиненное, «ведомое» положение. В индивидуальной манере непременно обнаруживаются черты фактурной многоплановости, тембровой пространственности исполнительского мышления и воплощения.

Одним из ярких проявлений двойственности творческого мира музыкантов оказываются интерпретации-противоречия. Феномен двойственности вообще пронизывает и жизнь, и искусство традиционных исполнителей¹⁵. Контрастные стороны выражены в противопоставлении сольного и ансамблевого, индивидуального и коллективного, свободного и общепринятого, женского и мужского, вокального и инструментального, исполнительского и формообразующего, лирически-созерцательного и гротескно-игрового планов начал. Музыкант, находясь во внешней среде, одновременно пребывает в собственном мире. Этот конфликт приходится постоянно преодолевать. В жизни, творчестве, сознании музыканта образуются черты двойственности, противоположности. Противоречивые свойства обнаруживаются и в повседневности, и в ритуале. В северобелорусской традиции свадебные причитания нередко исполняются

совместно с инструментальными наигрышами¹⁶. Общепринятая ситуация может, однако, оказаться нестандартной. Гармонист А. И. Лазаренко (Витебская обл., Россонский р-н, дер. Уклеенка) вспоминает: «Музыкант играет [при наделе — одаривании молодых] для того, чтобы не слышно было, как матка голосить, а то — заплачут усе, а тады — успокоются. Музыкант нарочно играет сильнее. Тады — поголосють и бросють. Из гостей кто-нибудь советуеть: играй, чтоб ня чули [голошений]». Причитание оказывается здесь смягченным тембром инструмента. Более распространенной все же оказывалась стимуляция музыкантами свадебных плачей, а иногда — их имитация. «Батька заголосить на скрипке — тады и невеста заголосить!» — сообщает цимбалистка М. В. Иванова. Ритуальное инструментальное звучание, призванное вызвать соответствующую чувственную реакцию у плакальщиц, содержит остро выраженный суггестивный смысл. Эмоциональная двойственность становится неотделимой от типа мышления этнофоров, оказываясь феноменологически присущей любым элементам культуры.

Словесные высказывания, замечания, реплики музыкантов и слушателей вообще становятся особым инструментом самоописания традиции. Проводится естественное — аутентичное — изучение культуры, осуществляется ее глубинная, идущая изнутри, аналитическая интерпретация. Одновременно отыскивается, живописуется звук в человеке, с присущим ему особенным, самобытным, персональным тембром — эмоциональным субъективным феноменом. Сообщая о звуке, повествования сами становятся «звучащими рассказами». В традиции, однако, существует еще один вид интерпретаций — своеобразные музыкальные этюды о людях, исполнительские имитации-характеристики, дающиеся инструменталистами своим друзьям и коллегам. Эти примечательные образцы, сущностно близкие словесным высказываниям, также представляют собой «звучащие рассказы». Выражая через собственный внутренний мир особенные, выхваченные и показанные черты другого человека, народные инструменталисты тем самым отображают наиболее гуманные черты традиционной культуры. Умение мастерски симитировать «не свои» звучащие обороты, показать «чужие» темброинтонационные версии, перерастает рамки обычного акта музицирования, возвышая его до уровня своего рода «духовной интерпретации». Эти «рассказы в звуке» — необычайно действенный способ передачи бесписьменной му-

зыкальной традиции. Вообще же феномен интерпретации, очевидно, представляет собой глубинное, корневое свойство народной культуры. Ведь любой творческий акт не повторяет здесь предыдущий и последующий. Все вновь создается. Решающую роль играет отношение к материалу. Музыкальное вещество принадлежит всем и каждому одновременно. Оупляющая рутина отсутствует. Свежести восприятия сопутствует энергетический импульс необычайной силы. Это великое таинство творчества совершается именно вследствие свободы интерпретаций. Напевы, наигрыши безоговорочно присваиваются исполнителями. И хотя материал известен всем, но трактуется он по-своему. Певцы принакают к напеву, музыканты — к наигрышу. Происходит непрерывная интерпретация интерпретаций¹⁷. Этот круг бесконечен. В его нескончаемости — смысл существования, форма бытия фольклорной традиции.

Народные музыканты в своем творчестве предельно открыты, свободны внутри ограниченной пространственно-временными пределами традиционной системы мышления. Основа исполнительского метода состоит в приоритете целостных, концептуальных представлений. Подобный импульс выражен в движении от общего к частному, от артикуляции к структуре. Путь — кратчайший: «схватывание» главного, узлового. Важнейшее средство — убрать «лишнее». Ведь артикуляция как бы дана изначально, поэтому остается отбросить стилевые несоответствия. Музыканты знают и интерпретируют традицию целостно, в единстве жизненных, ритуальных, художественных умений и представлений. В памяти человека запечатлеваются самые разнообразные звуковые формы, жанры, выражающие определенную локальную стилистику. Человек встроен в собственную культуру, всецело ей принадлежит и из нее же вырастает. В соотношении традиции и индивидуальности выявляется множество пересекающихся творческих аспектов, человеческих восприятий, отношений. Территориальное ограничение человека — кардинальная особенность традиционной культуры. Между тем, внутри самой этой культуры имеются беспредельные возможности для полнокровного творческого (в том числе, звукотворческого) самовыявления. Подобное единство культуры и личности порождает особого — *целостного* человека¹⁸.

Первостепенным оказывается использование эмоционального опыта. В любых актуализируемых видах, жанрах, используемых

средствах непременно проступают глубокие человеческие переживания. Чувственные импульсы пронизывают собой жизненную и культурную стороны традиции. Звучание выявляет не структуру, не форму, но прежде всего — сокровенную сущность человека. Представления, умения, знания воплощены в эмоциональных творческих актах. В мифологическое (символическое, синкретическое) сознание вторгается чрезвычайное по силе человеческое чувство. Эмоциональный план — самый «неявный», невидимый, неотчетливый. Тем не менее, в жизни людей он предельно понятен. Эту «материю» трудно анализировать, интерпретировать; иррациональное начало в ней главенствует¹⁹. Существует особая структура — знание-эмоция, неразделимая, но с преобладанием чувственного, интуитивного начала²⁰. Именно в творчестве эмоциональные стороны выявляются особенно выпукло, обнаруживаются в многочисленных художественных подробностях. Детали, нюансы звуковых высказываний основаны на интуиции и опыте, на соединении бессознательного и осознанного. В умении сочетать подобные планы заключается основа, «технологическая» канва искусства народных музыкантов²¹. Не в исполнительском рационализме и даже не в самом материале, а в преподнесении себя, своего внутреннего «я», проступающего из собственного опыта, обозначена кардинальная творческая цель традиционных исполнителей. В ней же — смысл создания, интерпретирования, «делания» формы. Начиная с ранних первоначальных случаев скрытного, невидимого обучения, самоизоляции, народные певцы и музыканты ведут непрерывный поиск интуитивных творческих методов. Все их творчество следует именно такой — эмоциональной стезе. Преобладает здесь живое, непосредственное излияние чувств, скрытое, впрочем, за строгостью формы (композиции), за отрешенностью исполнительского поведения и самоощущения. В подобной сдержанности обозначается условность, рельефность образа, подразумевается его символичность, ритуальность.

Темброартикуляционные средства оказываются соотнесенными со свойствами традиционного восприятия. Нетемперация, жесткость, сонорность — выявляемые разными по тембру голосами и инструментами качества, производят небывалое впечатление, моментально улавливаются, неизменно поощряются слушателями. Подобные звуковые средства в традиционном сознании нередко выступают в виде наиболее отвлеченных, символических (далеких от

теплоты лирической песенной интонации) свойств, приобретающих особый — темброво-нечеловеческий, обрядово-обобщенный характер. Но характер этот вызывается к жизни и интерпретируется человеком — музыкантом, способным выразить в звучании и другие — разнородные, противоположные состояния. Амбивалентный сакральный круг понимания замыкается. Индивидуальная человеческая эмоция возобладает²².

Многосторонний объект — традиционная культура — предполагает всеохватное к нему обращение. Дополнительных усилий требует проблема звукотворчества. Наибольшие трудности возникают при включении в исследование еще и феномена человека. Многоплановость задач требует поиска особенных, новых подходов. Человеческое начало внутри сложнейшего культурного комплекса, погруженное к тому же в особое — музыкальное вещество, нуждается в применении и особых методов *антропологических* интерпретаций. Явные и неочевидные — двойственные — представления человека традиции допускают возможность и гибких, противоположных друг другу их обнаружений. Могут выстраиваться разнообразные содержательные ряды, цепи интерпретаций. Но во всех случаях попытка осмысления традиционных знаний и умений укладывается, прежде всего, в область субъективную, отображающую персональную человеческую природу и могучую силу искусства. Заветная цель состоит в прикосновении к наименее доступным, ускользающим от наблюдателя, творческим планам. На этом пути неизбежным становится использование иррациональных исследовательских приемов. Первостепенным оказывается не обращение к явленному, предметному материалу, но, прежде всего, соприкосновение с неявными, неосознанными смыслами и свойствами искусства бесписьменной традиции. Вовлечение в анализ человеческого начала порождает необходимость поиска нетривиальных аспектов существования музыкантов в культуре и использования экспериментальных методов исследования. Выявляются типы личности, деятельности, поведения, обучения, артикулирования. Во всех случаях в центре внимания — психологическая составляющая, с присущими ей скрытыми смыслами. Поэтому применяются не особенно употребительные в этномузыкологии (фольклористике) методы и привлекаются не столь очевидные аспекты жизни традиции. Среди них: типы творческого поиска музыкантов; разнообразные факторы обнаружения творческой свобо-

ды; символические формы-представления (конкретизируемые в различных способах трансмиссии, передачи традиции); соотношение ситуаций и внутренних состояний исполнителей (типы ситуаций; типы состояний); художественный опыт и интуиция; творческие знания музыкантов; обособленность и сопричастность в традиционном звукотворчестве²³. Повышенное внимание к скрытым смыслам, находящимся за фактами, структурами, предметами, можно обозначить методом *неочевидных интерпретаций*.

Итак, речь идет о соприкосновении с живым творческим процессуальным началом, не укладывающимся в жесткие рамки формального анализа. Уловить движение постоянно меняющейся во времени интонации — задача, требующая неординарного, человеческого подхода, с привлечением множества дополнительных разнообразных аспектов и исследовательских методов²⁴. Центральный феномен — звукотворчество — изучается одновременно и параллельно с любимыми, связанными с ним, аспектами и факторами традиции. Происходит тотальное взаимопроникновение элементов («всё» словно объясняет «всё»). Исследовательская интерпретация совершается, однако, при постоянном согласовании, координации и поиске исследовательских средств, «инструментов» изучения, основанных на кардинальном методе изучения — интуиции. Только с ее помощью оказывается возможным действительное изучение восприятия, воображения, памяти, слуха, представлений носителей традиции. Все эти аспекты, становясь неотделимыми от личности аналитика, начинают взаимодействовать с его собственными интуитивными процессами и свойствами. Всюду главенствует человек. Сама традиция в некоторой степени — отвлеченное понятие. Ведь традиция, в конечном счете — это люди. Основным поэтому становится выявление человеческого начала и в текстах, и в неотделимых от них свойствах исполнительского мышления. Необходимо почувствовать и выразить живое дыхание традиции. Вступает в силу метод *оживляющих интерпретаций*. Исследователь словно вторит исполнителю. Решающая цель народного музыканта (а вслед за ним и аналитика) — оживить звучащую материю, заставить «заговорить» форму, схему. Разнообразные исполнительские приемы имеют общетрадиционный порождающий источник. Именно из него музыканты черпают необходимые средства, краски. Тембр и артикуляция в живой творческой практике обнаруживают и общепринятые (универсальные), и индивидуальные черты.

Любые темброартикуляционные средства, между тем, выступают в целостности творческих представлений. Музыкант не разъединяет форму на элементы и структуры. Все средства — равноправны. Подобная творческая целостность создается неразложимыми на отдельные составляющие интуитивными методами.

Огромное значение приобретают внутренние ассоциации, связанные с тем или иным случаем, переживанием. Музыкант артикулирует определенный мотив, оборот, охватывает мыслью весь наигрыш, но одновременно представляет существование этой формы в различных ситуациях (обрядовых, танцевальных, повседневных), видит темброво-звуковой процесс целостно, неразрывно, в контексте собственного чувственного жизненного опыта. Приоритетными оказываются невидимые, воображаемые, даже несуществующие звучания. В некоторых случаях используются как первостепенные, не имеющие прямого контакта с инструментом исполнительские способы, предполагающие внутренние темброартикуляционные слышания и представления. Гармонист В. А. Григорьев (Витебская обл., Городокский р-н, дер. Полешино) вспоминает: «Брата учили играть, а я на печи сидел, себе в уме записывал, так я вперед брата научился». Скрипач С. А. Орехов (Витебская обл., Глубокский р-н, дер. Голубчики) сообщает: «Иду с вечеринки; послушал, як играють, так иду, играю дома; потом *сплю* и все в уме на скрипке проигрываю». Интуитивные способы игры, основанные на внутренних слуховых представлениях, свойственны многим музыкантам. Ассоциативное мышление, сопутствуемое подсознательными процессами и представлениями — неотъемлемый магический атрибут, основа творчества народных исполнителей. Воспоминания о прошедших событиях, давних встречах — все используется. Ассоциации становятся для музыкантов полноправным художественным методом²⁵. Исследователь же имеет возможность уловить непостижимое в прямом общении с людьми. Как можно более полное душевное приближение к собеседнику, глубокий психологический контакт предполагают *интерпретацию внутреннего мира* другого человека. Эмпатическое слушание, диалог, интуиция — все эти тонкие способы изучения неотделимы от творческих, профессиональных соприкосновений исследователя и музыканта. Только при подобных пересечениях становится возможным полнокровное использование метода *ассоциативных интерпретаций*.

Интуитивная одновременность творческих методов побуждения и отстранения вырастает из многолетнего творческого опыта музыкантов. Восприимчивость, основанная на реактивности, сочетает противоположности: эмоциональный взрыв и чувственную созерцательность. Экспрессии, вспышке сопутствует уход «в себя», внутреннее погружение, чуть ли не транс. Звуковая палитра любого события создает многоплановость оттенков настроений²⁶. Суггестивная направленность инструментальных тембров приобретает особое значение в обряде для участников и слушателей. Ритуальная символика воплощается в звуке. Обрядовый тембр проникнут знаковостью, но он же — глубоко психологичен. Магическое начало охватывает собой весь событийный контекст. «А красива музыка, когда играет скрипка, гармонь! А как интересно, когда в отводы старые приезжают, плясать начинают!», — признается частушечница Н. И. Кутузова (Псковская обл., Куньинский р-н, дер. Альфимово). Воздействует не только сам инструмент, но и душевные струны играющего на нем человека. Певица Е. И. Цынгueva (Псковская обл., Куньинский р-н, дер. Бараново) вспоминает взволнованную юношескую привязанность к старому музыканту: «Он знает, что мы едем через его деревню — мы сено возили. А у его уже скрипка у руках. И столько нам играть! А мы его наслушаемся, столько напляшемся, а тады отправляемся. И усю дорогу едем, нам тѣпло, усѣ его вспоминаем!» Активные контакты исполнителя с окружением содействуют двусторонним творческим импульсам. «Музыканты заиграют — всялей бярѣть — сразу дух подымается!», — подчеркивает гармонист Н. И. Шустров (Тверская обл., Андреапольский р-н, дер. Воскресенское). Импульсы восприятия слушателей и исполнителей устремлены навстречу друг другу. Взрывной, наступательной эмоции сопутствует созерцательность, глубина лирических чувств. Поэтическое, образное мышление — основа искусства народных музыкантов. Исследователь должен оказаться готовым к восприятию этой художественной стихии. Но для ее выражения в слове необходимо погрузиться в глубины заветного, сокровенного — индивидуального и одновременно коллективного — традиционного начала. Исполнительский (музыкальный, словесный) текст поэтизируется. Подобное становится возможным лишь в нераздельном соединении психологического и творческого аналитических планов. На первый план выступает литература. Реализуется метод

поэтических интерпретаций. Исследователь стремится к оживлению собственного текста.

Аналитические средства могут быть разными. Художественным способам изучения сопутствуют формализованные, строгие приемы. Между тем происходит поиск новых путей. Процесс этот, однако, поступенный. Последующее небольшое достижение как бы накладывается на прошлый опыт. Поэтому каждый наш шаг вырастает на уже выделанном поле, на старом тексте. С одной стороны, выявляется бесконечность процесса. С другой стороны, используются методы «новых начал». Маленький шаг вперед лишь немного корректирует направление. Все словно вновь начинается, но не в жестко-формальном, а в свободном движении. Новый ракурс изменяет, преобразует научную интерпретацию. Те же (либо вновь найденные) факты могут рассматриваться, в той или иной степени, по-другому. Формализованные методы будут применяться, но при принципиальном отказе от тотального моделирования, построения излишне рациональных схем. Постоянное использование «нового начала» выражено методом *преобразованных интерпретаций*. При обращении к тому, что стоит за предметностью, реальностью, приходится допустить присутствие необъяснимого, неподвластного логическому осмыслению в объекте исследования. Выявить же эти трудноуловимые материи возможно, в основном, с помощью одновременного использования взаимоисключающих, противоположных друг другу подходов и методов. При изучении звукотворчества, таким образом, ставятся вопросы не только о том, *что* исполняется (созидается) и *как* это исполняется, но и о том, *почему* это делается. Подобная задача может оказаться разрешимой лишь в соприкосновении с душевными движениями человека. Источниками, предпосылками для такого рода антропологических интерпретаций становятся: 1) сама традиция; 2) привлечение экспериментальных дополнительных форм и методов (в том числе, почерпнутых из других, смежных, наук); 3) собственный творческий и жизненный опыт. Круг интерпретаций, заключаясь, вновь продолжается на следующем витке²⁷.

Завершая статью, остановимся еще на двух особенно значимых способах изучения звукотворчества. Речь идет о принципиальном сопоставлении целостности и множественности форм, рассматриваемых в антропологическом ключе, с обращением к разнообразным проявлениям творческого поведения и мышления человека. Любые

аспекты и факты могут интерпретироваться и со стороны сущностной, и в соотношении между собой, в сравнении или противопоставлении. Один из методов касается изучения раздельности, — множественности или частности творческого существования человека в традиции. Другой метод нацелен на исследование соединенности, общности культуры и ее представителей. Оба эти метода могут быть реализованы и автономно, отдельно, и в различных соотношениях друг с другом, в пересечениях, взаимопроникновениях. Оба способа составляют единое интерпретационное «поле». Еще один метод касается взаимодействий опыта исследователя и самой традиции (в цельности, общности и в множественности, особенностях) в конкретных проявлениях и в глубинных смыслах. Именно здесь образуется то особое герменевтическое предпонимание интерпретатора, которое впоследствии может оказаться многократно, в различной степени, пересмотренным. Происходит процесс сближения личного исследовательского опыта с традиционным. В некоторых (во многих) случаях эти сосуществующие друг с другом линии не совпадают. Всегда, тем не менее, присутствует круг их следования, направления. Творческий процесс уподобляется течению самой жизни народного исполнителя. Собственно, это и есть пребывание традиции в движении, во времени и пространстве. Исследователь же привлекает всевозможные реальные факты и интуитивные смыслы из собственного опыта, соотнося их с традицией любыми интерпретационными методами: от самостоятельного уединенного осмысления — до включенного наблюдения; от рационального обдумывания — до чувственного, эмпатического способа общения с людьми. Сама форма существования наблюдателя подразумевает понимание неразрывности различных культурных реалий в их многообразии; целостно-интуитивное пребывание в жизни, с постоянным переключением из одних эмоциональных ощущений, состояний в иные — контрастные, противоположные. Человеческое от профессионального неотделимо. Одно непрестанно перетекает в другое, становясь поочередно целым или частным. Подобная неразрывность — *внутренний* смысл метода антрополога, фольклориста, музыканта²⁸. «Мы» беспрестанно учимся у «них», используя «их» понимание жизни и творчества. Целостность традиции открывается лишь при обращении к интуитивным персональным планам. Скрытые смыслы, находящиеся за предметностью, реальностью мира, даже за са-

ним звучанием, обнаруживаются с помощью антропологических интерпретаций. Выявлению комплекса подобных особых методов, средств и была посвящена настоящая статья.

Примечания

- ¹ См.: Гусев В. Е. «Плюрализм» и «универсализм» в методологии фольклористики // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 5–14.
- ² Масштабные дискуссии о судьбах отечественной науки содержат разделы «Форум» в разных выпусках журнала «Антропологический форум». См., например: Современные тенденции в антропологических исследованиях // Антропологический форум. 2004. № 1. С. 6–101; Исследователь и объект исследования // Антропологический форум. 2005. № 2. С. 8–134; Этические проблемы полевых исследований // Антропологический форум. 2006. № 5. С. 6–166; Форум о форуме (или о состоянии дискуссионного поля науки) // Антропологический форум. 2009. № 10. С. 7–178; Теоретические и прикладные исследования // Антропологический форум. 2010. № 13. С. 7–144; Антропология и социология // Антропологический форум. 2012. № 16. С. 8–168.
- ³ Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л., 1925; Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М., 1930; Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. М.; Л., 1947; Б. Асафьев о народной музыке / Сост. И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева. Л., 1987. Теория интонации Б. Асафьева затрагивает не только европейскую академическую, но и бытовую, и традиционную (народную) музыку.
- ⁴ Bose F. Musikalische Völkerkunde. Freiburg im Br. 1953; Эльшек О. Музыкальный инструмент и инструментальная музыка (О задачах и методах инструментоведения) // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974. С. 21–29. Теория первого автора касается соотношения музыкальных аспектов и антропологических факторов; второй исследователь концептуально осмысливает многосторонний феномен традиционной инструментальной музыки.
- ⁵ Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung. Leipzig. 1819.
- ⁶ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975 (книга посвящена европейской академической музыке). 1-е изд.: Kurth E. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan». Bern; Leipzig. 1920. См. также: Kurth E. Musicpsychologie. Bern. 1931.
- ⁷ Захариева С. Свирачът във фолклорната култура. София, 1987.
- ⁸ См.: Земцовский И. И. Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 1–12; Земцовский И. И. Апология текста // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 100–110; Земцовский И. И. Апология музыкального вещества // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 181–192; Земцовский И. И. Анализ, или Апология Любви // Фольклор и мы: Традиционная культура

в зеркале ее восприятий: Сборник научных статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. СПб., 2010. Ч. 1. С. 11–30. См. также: *Земцовский И. И.* Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // *Этнознаковые функции культуры*. М., 1991. С. 152–189; *Земцовский И. И.* Текст — культура — человек: Опыт синтетической парадигмы // *Музыкальная академия*. 1992, № 4. С. 3–6.

⁹ *Земцовский И. И.* Анализ, или Апология Любви. Указ изд. С. 19.

¹⁰ Там же. С. 24.

¹¹ Подобные процессы универсальны. Приемы повторений используются, например, при творческом постижении живописи. Многолетнее копирование преобразуется в созидательные формы изучения искусства. Особенности эрмитажного метода Г. Я. Длугача выявляет С. М. Даниэль: «Убежденный эмпирик, Длугач мало доверял книжной науке; он верил только в то, что дается собственным опытом. Художественное исследование одной-единственной картины под его руководством могло длиться годами, а варианты интерпретации оригинала исчислялись десятками работ. Длительность такого погружения в картину, эта “жизнь в тексте” сообщала эрмитажному опыту характер уникального герменевтического эксперимента». См.: *Даниэль С. М.* Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб., 2002. С. 241.

¹² Во внутренней интерпретации содержится огромная эмоциональная сила, влияющая на мыслительный процесс. Скрытые ритмические, мелодические движения, общая поступательная звукотворческая динамика вызывают то, что «анализ скрыто направляется законами интонационного мышления. В своей глубинной сущности анализ — это многовариантное, исследовательски ориентированное мысленное исполнение-интонирование» (*Медушевский В. В.* Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // *Восприятие музыки*. М., 1980. С. 192).

¹³ Подобное исследовательское понимание соотносится с герменевтическим принципом интерпретаций, подразумевающим идею круга: «Целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное — на основании целого. Это герменевтическое правило берет начало в античной риторике; герменевтика Нового времени перенесла его из области ораторского искусства на искусство понимания. В обоих случаях перед нами круг. Части определяются целым и в свою очередь определяют целое; благодаря этому эксплицитно понятным становится то предвосхищение смысла, которым разумеется целое» (*Гадамер Г. Г.* О круге понимания // *Г. Г. Гадамер. Актуальность прекрасного*. М., 1991. С. 72).

¹⁴ Существование этой глубинной непрерывной интерпретационной связи, подчас сознательно выявляемой антропологами, подчеркивает К. Гирц: «...в случае с изучением культуры анализ проникает в самое тело объекта изучения — т. е. мы начинаем с нашей интерпретации того, во что вовлечены наши информанты (или с интерпретации их собственных пред-

ставлений о том, во что они вовлечены), и потом это систематизируем, — линия разграничения между <...> культурой как реальным фактом и <...> культурой как теоретическим построением становится нечеткой». См.: Гирц К. Интерпретация культур. М., 2004. С. 22. (*Geertz C. Thick descriptions toward an interpretive theory of culture // The interpretation of culture. N.Y. 1973).*

¹⁵ Об обнаружении в существовании музыкантов целого спектра разнообразных факторов двойственности, противоречивости, амбивалентности см.: Ромодин А. В. Северобелорусские музыканты. Двойственность творческого мира. Судьбы и традиция // Традиционная культура. Поиски. Интерпретации. Материалы. СПб., 2006. С. 9–18; Ромодин А. В. О двойственности мышления народных музыкантов // Вопросы инструментоведения. СПб., 2010. Вып. 7. С. 68–71; Ромодин А. В. Двойственность творческого мышления традиционных северобелорусских цимбалистов // Северобелорусский сборник: Обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба. СПб., 2012. С. 143–167.

¹⁶ Рассмотрение подобных форм, их нотные публикации содержатся в работах Е. Н. Разумовской. См.: Разумовская Е. Н. Плачи под язык и под иканье — особые вокально-ансамблевые формы причетной традиции // Экспедиционные открытия последних лет. СПб., 1996. С. 9–60; Традиционная музыка русского Поозерья / Сост. и коммент. Е. Н. Разумовской. СПб., 1998. С. 85.

¹⁷ Феномен интерпретации интерпретаций рассматривается К. Гирцем. Этот феномен обнаруживается в многообразии культурных сторон, предопределяющих антропологическую «насыщенность описания», формулируемую автором (вслед за Г. Райлом) в книге «Интерпретация культуры» (*Geertz C. Thick descriptions toward an interpretive theory of culture. The interpretation of culture. N.Y. 1973. Ch. 1. P. 3–30).*

¹⁸ В этот круг входит неотделимость человека от природы. «“Целостный человек” — это тот, для кого реальное и воображаемое едины, тот, кто познал свою принадлежность к природе и больше не ощущает различия между созданиями природы и своими собственными творениями. Целостный человек воспринимает мир не как замкнутый и расчлененный, но как бесконечно открытый». Эти слова, вполне характеризующие человека традиционного, приводит А. Г. Попандопуло, анализируя творчество французского этнографа М. Лейриса, автора известной книги «Призрачная Африка» (*Попандопуло А. Г. От этнографии-описания к этнографии-диалогу // Одиссей. Человек в истории. М., 1991. С. 118; цит. по: Boyer A.-M. Michel Leiris. P. 1951. P. 37).*

¹⁹ Речь не идет о совершенном отказе от структурного анализа. Но такого рода исследовательский метод не может оставаться застывшим, статичным, ограниченным. Необходим поиск спонтанного начала в структурах. Эмоциональные, бессознательные планы, средства выходят в этом случае

на первый план. Существует особая структура, обнаруживаемая (по мысли классика структурно-антропологического метода) «на пути познания человека, идущем от исследования осознанных явлений к изучению бессознательных форм». См.: *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 2008. С. 38.

²⁰ Творческая свобода, непосредственное чувство, мысль музыканта представляют собой сущность его многоаспектных умений и разнопрофильных знаний. Все эти когнитивные и эмоциональные аспекты и планы отображены во внутреннем мире человека. По словам И. В. Мацеевского, «творческие и исполнительские навыки связаны с определяющим критерием мастерства народного музыканта — *знанием традиции*. <...> Профессионализм и талант музыканта — прежде всего, в том, чтобы, оставаясь в рамках традиции, активно *воздействовать на слушателя*, решительно *управлять аудиторией*» (*Мацеевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. С. 188).

²¹ Отношение друг к другу сознания и бессознательного, степень и качество взаимодействия этих планов становится своего рода показателем определенной культуры, выявляющим ее глубинное содержание. М. Г. Арановский роль бессознательного в народной традиции парадоксальным образом связывается с его значением в гомофонно-гармонической системе европейского музыкального мышления: «Может показаться удивительным, но музыка, основанная на этой системе музыкального языка, несмотря на всю сложность соответствующей ему композиционной техники, требующей высочайшего профессионализма, обнаружила исходную близость к фольклору. Это сходство в опоре на бессознательное. Мы имеем в виду безусловное главенство бессознательного начала в самом процессе творчества. Музыка сочиняется, а не конструируется. Сочиняется под влиянием вдохновения — так, как поется народная песня. Разумеется, роль сознания в построении музыкального текста, особенно, музыкальной формы огромна, но не оно является источником музыкально-звуковых идей, а талант, музыкальная фантазия, музыкальное воображение — все то, что неподотчетно сознанию, неподвластно рациональному расчету и что рождается спонтанно, особенно в моменты инсайта. Сознание, разумеется, выполняет свои контролирующие функции, но только постфактум, только после того, как бессознательное создаст музыкальный материал. Сознание — лишь зеркало, в котором отражается рожденное бессознательным». См.: *Арановский М. Г.* Психическое и историческое // Проблемы музыкального творчества. М., 2005. Вып. 8. С. 13.

²² Сакральная направленность ритуала не препятствует выявлению активного личностного начала. Не только инструментальное, но и вокальное обрядовое творчество предполагает взаимопроникновение исполнительского чувства и закрепленного во времени ритуального события. Этим психологическим комплексом подразумевается, что «сами типизирован-

ные мелодические обороты прочно связаны в сознании поющих не только с данной ситуацией, но и с соответствующей эмоцией» (*Мухаринская Л. С. Проблемы формирования лада в свете истории мышления. Тезисы. Размышления // Народная музыка: История и типология. Л., 1989. С. 31*).

²³ См.: *Ромодин А. В. О творческом поиске народных музыкантов // Временник Zubовского института. Лапинские мотивы: К 65-летию со дня рождения В. А. Лапина. СПб., 2008. Вып. 1. С. 54–65; Ромодин А. В. Художественные методы северобелорусского традиционного цимбального музицирования: Феномен творческой свободы // Традиционная культура: Научный альманах. М., 2006. № 1. С. 114–121; Ромодин А. В. Музыкально-артикуляционные внетекстовые формы передачи фольклорной традиции // Механизм передачи фольклорной традиции. СПб., 2004. С. 26–38; Ромодин А. В. Обособленность и сопричастность в традиционном звукотворчестве // Голос в культуре: Личность и звукотворчество. СПб., 2010. С. 5–20.*

²⁴ Необходимо словно слиться с присущим народным музыкантам «особым, динамичным <...> исполнительским ощущением целостно артикулируемой формы (скорее, лучше сказать, формы творчески-исполнительского поведения, чем формы-структуры), ощущением, столь резко отличающимся от нашего статично-аналитического восприятия якобы тех же “форм”. Этим мы затрагиваем один из кардинальнейших вопросов методологии анализа музыки устной традиции вообще» (*Земцовский И. И. Этномузыкаведческие заметки об этнической традиции // Б. Н. Путилов. Фольклор и народная культура: In memoriam. СПб., 2003. С. 304–305*).

²⁵ Подобные методы универсальны; некоторые выдающиеся академические музыканты, например, были склонны к их применению. Порой складывались даже словесно оформленные концепции. К. Н. Игумнов раскрывает тайны собственного творческого подхода: «Я не представляю себе музыки ради музыки, без человеческих переживаний. <...> То, что я себе представляю — это не программа. Это только какие-то чувства, мысли, сопоставления, помогающие вызвать настроения, аналогичные тем, которые я хочу передать в своем исполнении. Это как бы своеобразные “рабочие гипотезы”, облегчающие постижение художественного замысла». Цит. по: *Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М., 1985. С. 162*.

²⁶ Исполнительские состояния (побуждение, отстранение) зависят от характера фольклорных ситуаций (открытые, закрытые). Непосредственное интенсивное вовлечение музыканта в традиционную жизнь порождает своеобразный персональный ответ — мощное творческое самовыявление. Обнаруживаются многообразные личностные типы. Дифференцируются они, в основном, по отношению-пристрастию музыканта к исполнительским принципам побуждения — отстранения, и по степени его приближенности к так или иначе присутствующим в творчестве планам обособленности — сопричастности. Подробнее см.: *Ромодин А. В. Восприятие восприятий: К изучению традиционного звукотворчества // Фольклор*

и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятий: Сборник научных статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. СПб., 2010. Ч. 1. С. 95–111; Ромодин А. В. Народные музыканты. Традиция и внутренний мир // Классический фольклор сегодня: Материалы конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Б. Н. Путилова. СПб., 2011. С. 250–264.

²⁷ Вновь обратимся к герменевтическому опыту интерпретаций: «Задача всегда состоит в том, чтобы, строя герменевтические круги, расширять единство смысла, который мы понимаем (т. е., интерпретируем. — А. Р.)» (Гадамер Г. Г. О круге понимания // Г. Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 72).

²⁸ «Склоненный над своими собственными щепами, камушками и сорными травами, антрополог тоже размышляет об истинном и не очень важном и узнает во всем этом — или то ему лишь кажется — ускользающий и расплывчатый, искаженный и вызывающий тревогу, свой собственный образ» (Гириц К. Интерпретация культур. М., 2004. С. 67).

Ю. С. Горбачева

Некоторые проблемы фиксации и интерпретации музыки шаманского обряда (на примере чалканской традиции)

Актуальность исследования музыкальной стороны шаманского обряда определяется несколькими причинами. С одной стороны, звуковое оформление камлания само по себе представляет значительный интерес для этномузыкознания, поскольку оно является ярким примером раннефольклорного интонирования¹; при этом шаманская музыка до сих пор является малоизученной. С другой стороны, музыка шаманского обряда имеет значение не только для музыкознания и ряда смежных наук (этнография, филология), но и выходит за пределы сугубо гуманитарных дисциплин. В частности, проблема взаимосвязи музыки и транса находится на стыке музыкознания, психологии и биологии.

Музыкальный компонент обряда рассматривается уже довольно продолжительное время, но, главным образом, с точки зрения этнографии — делаются подробные описания фоноинструментов, звучащих частей шаманского облачения и так далее. Что касается собственно шаманской музыки, то исследования подобного рода крайне немногочисленны². Такое положение дел объясняется тремя значительными факторами: длительные и затруднительные поиски информантов; многочисленные проблемы, возникающие при фиксации материала и специфика интерпретации шаманских текстов.

Решение вопросов, связанных с первым из перечисленных факторов, дает возможность на практике приступить к попыткам преодолеть трудности, возникающие при фиксации и интерпретации

шаманского текста. Объектом нашего исследования стал шаманский обряд чалканцев³.

Особенность чалканской культуры, традиционный пласт которой находится в стадии угасания, состоит в том, что здесь, тем не менее, до сих пор сохраняются такие уникальные жанровые сферы, как сказительская и шаманская. Такое состояние культуры было отмечено еще двенадцать лет назад и, следовательно, является довольно устойчивым⁴. Следует отметить, что шаманская традиция чалканцев существует в аутентичных формах, близких к «классическому» шаманизму. Ее бытование не прерывалось, а те изменения, которые можно наблюдать сегодня, не выходят за рамки, определенные каноном. Это делает шаманскую традицию чалканцев весьма репрезентативным объектом, изучение которого позволяет сформулировать широкий круг проблем и выявить существенные черты алтае-саянского шаманизма.

Особенно важным нам представляется, что и на данный момент среди чалканцев, численность которых неуклонно снижается и сейчас составляет около 800 человек, живут и действуют два шамана, являющиеся полноправными носителями традиции. Музыковедам Новосибирской консерватории удалось сделать ряд записей от Александры Казакоповны Абашевой — потомственной чалканской шаманки. Сама Абашева считает себя очень сильной шаманкой: «Шорские шаманы сильные, но где им до меня. У меня предков много», — говорит она⁵.

Материалом нашего исследования служат фоно-, видеозаписи, полевые дневники и другие документы, собранные в ходе шести музыкально-этнографических экспедиций в Турочакский район Республики Алтай⁶. В первую очередь — аудиозапись полного шаманского обряда ловли души, сделанная в 1992 г. в селе Суранаш старшим научным сотрудником НГК Г. Б. Сыченко.

Чтобы рассмотреть проблемы фиксации шаманской музыки, обратимся более подробно к ходу рассматриваемого камлания. Оно состоялось с 4-го на 5-е июля 1992 г. и длилось целиком около полутора часов (примерно с 23.30 до 1.00). Поводом для проведения камлания стало обращение соседки А. К. Абашевой — Анны Ойкечевны Сарбадаковой — с просьбой пошаманить на сына Алексея.

Обряд проходил в летней кухне при скудном свете керосиновой лампы, однако, как выяснилось позже, полутьма не является обязательным условием камлания. А. К. Абашева сказала, что если бы ее

предупредили, то можно было бы без всякого ущерба для обряда лучше осветить место его проведения.

Цель первой части обряда состояла в выяснении причины болезни, в частности, в установлении местонахождения *јула* ‘души-двойника человека’. Таким образом, первая часть обряда носила гадательный характер и не предполагала активных действий со стороны шамана, таких как совершение путешествия или сражение с духами. Шаманка камлала, сидя за столом, совершая во время пения постоянные «трясущиеся» движения головой и телом. Призывание духов сопровождалось разбрызгиванием водки из небольшой чашки, стоявшей тут же. Для этой цели использовалась специальная деревянная ложка, выполняющая, на наш взгляд, функции традиционной колотушки, которой шаманы бьют в бубен. За неимением необходимого фоноинструмента шаманка заменяла его ударами деревянной ложки по левой руке.

Нужно отметить, что угощение духов считается обязательным действием не только при совершении обряда шаманом, но и в других, менее заметных ситуациях рядовыми носителями традиции — например, при начале застолья, походе в тайгу и т. д. «Прежде чем выпить, надо их угостить. Прежде чем сесть есть, надо вспомнить. Допустим, мясо надо первый раз обязательно маленько крошить. Особенно это в тайге. <...> Огонь отдельно <...> кормить надо. И горы, и реки, их тоже отдельно кормить надо. Всем как бы», — рассказывает один из носителей традиционной культуры об алтайских обычаях⁷.

Первая часть рассматриваемого обряда длилась около получаса, и сопровождалась вхождением в транс, после чего шаманка вышла из этого состояния и начала готовиться к совершению шаманского путешествия — опоясалась кожаным поясом с ножом. Важно сказать, что из шаманского снаряжения в первой части камлания присутствовала только традиционная белая налобная повязка, которую исследователи считают пережитком особой шапки.

Вторая часть обряда представляла собой шаманское путешествие и ловлю души женщины, просившей о проведении обряда, и ее сына Алексея. О своих поисках потерявшихся душ шаманка сообщила, что для этого она «к шайтанам ходила, к ўзўтам ходила, искала»⁸.

Во второй части А. К. Абашева вела себя заметно активнее, чем в первой — она передвигалась на небольшом пространстве летней кухни, где проводилось камлание, резко поворачиваясь, кружась

вокруг своей оси и размахивая ритуальным инструментом *шырба*. По ее словам, за душой Алексея ей пришлось летать в село Курмач-Байгол на стосуставном гусе. Этот персонаж является на помощь шаману, когда требуется совершить путешествие. По поверьям, стосуставный гусь живет на горе Алтын-Таг около Бии. В процессе камлания шаманка изображала голос стосуставного гуся слогами «кар-кар-кар».

В тексте обряда, записанном от А. К. Кандараковой, священная птица описывается следующим образом⁹:

- | | |
|-------------------------|------------------------------|
| 54. У! Кана[ды] дьажыл, | 54. У! С зелеными крыльями, |
| 55. Оу! Кара кужым, | 55. Оу! Черная моя птица, |
| 56. Ö! Пагры йажыл, | 56. Ö! С зеленой печенью, |
| 57. У! Пай кудындым, | 57. У! Священная моя птица, |
| 58. У! Öкпö-дьöрем, | 58. У! Лёгкие-сердце, |
| 59. У! Узадалзань, | 59. У! Удлини, |
| 60. У! Пагры йажыл, | 60. У! С зеленой печенью, |
| 61. Ö! Пай кушкажым, | 61. Ö! Священная моя птичка, |
| 62. Ох! Кавырымма! | 62. Ох! Тяни меня! |

Для исследователей остается загадкой вопрос, где пребывает шаман во время совершаемого путешествия, обладает ли он возможностью посетить в течение сеанса отдаленные места. А. К. Абашева говорила, что летает «на самом деле», но ее полет недоступен человеческому зрению. Однако странствие шамана могут видеть деревенские собаки, которые реагируют на это воем.

Шаманское путешествие, как и персонажи (божества, духи, души и т. д.), которых камлающий может встретить в это время, во многом непредсказуемы. Все заблудившиеся души, независимо от цели проведения обряда, шаман ловит и возвращает на положенные места. Моменты поимки души отмечены возгласами «Кап-курый!» или «Оп-курый!», традиционными для тюркского шаманизма в целом.

По окончании сеанса А. К. Абашева, выйдя из состояния транса и сняв элементы ритуального облачения, рассказала сказку и истории своего детства. Нужно отметить, что после своих камланий шаманы не возвращаются сразу к повседневным заботам и делам, а ведут те или иные беседы, поют. Мы предполагаем, что таким образом — через необрядовые жанры — осуществляется возвращение

шамана из потустороннего мира в реальный. Вход в измененное состояние сознания в начале обряда также происходит через обыденную, неэмоциональную беседу: «Сначала они зевают-зевают-зевают и пошло-пошло-пошло, у них не поймешь»¹⁰. Таким образом, шаманский обряд имеет размытые границы, что выразилось и в рассматриваемом нами камлании.

Все описанные выше особенности проведения шаманского обряда: мобильность камлающего, подразумевающая постоянное совершение активных действий и передвижение в помещении, а, иногда, и выход за его пределы; обилие перемен тембров, изображающих участников действия; наличие в камлании нескольких (обычно двух) частей; размытые границы обряда и многое другое, определяют значительную трудность записи такого действия на какие-либо устройства.

Кроме того, шаман может приступить к камланию неожиданно (например, А. К. Абашева внезапно начала камлать ночью, когда исследователи спали, а аппаратура была уложена), а, значит, технически подготовить помещение к осуществлению качественной записи зачастую невозможно¹¹.

На данный момент, единственным выходом из положения нам представляется работа с качественной техникой, подобранной, в первую очередь, исходя из характеристик, обеспечивающих минимальный промежуток между включением аппаратуры и ее способностью производить запись. В то же время, именно шаманские тексты требуют длительной и тщательной компьютерной обработки в условиях этномузыковедческой лаборатории при сотрудничестве со специалистами-звукорежиссерами.

Когда аудиозапись шаманского обряда оказывается подготовленной к дальнейшей работе с ней, на первый план выходят проблемы интерпретации, которые в изучении шаманской музыки имеют определенную специфику. Несмотря на синтетический характер камлания, все же существует проблема наиболее значительного в его музыкальной ткани компонента. Того компонента, который обеспечивает шаману возможность войти в измененное состояние сознания.

В связи с последним обстоятельством остановимся немного подробнее на проблеме «Музыка и транс». Данная проблематика была сформулирована в монографии известного французского исследователя Жильбера Руже «Музыка и транс. Теория зависимости между музыкой и одержимостью»¹². Нас привлекла идея ученого о внешних проявлениях измененного состояния сознания, в частности, о связи

его со звуковым выражением. Ж. Руже различает два основных вида измененного состояния сознания: транс и экстаз. Признаки этих состояний, во многом являющихся оппозиционными:

Экстаз	Транс
Неподвижность	Движение
Тишина	Шум
Одиночество	Публичность
Отсутствие кризиса	Кризис
Бесчувственность	Гиперчувствительность
Наличие воспоминаний	Потеря памяти
Галлюцинации	Отсутствие галлюцинаций

Нас заинтересовало утверждение Ж. Руже о том, что состояние транса, по его мнению, обязательно включает в себя движение и интонационное оформление, которое автор обозначает в таблице, как «шум», оговаривая, однако, что под «шумом» он подразумевает пение и игру на музыкальных инструментах.

Как известно, измененное состояние сознания — транс по терминологии Ж. Руже — является важнейшей составляющей шаманского обряда, обеспечивающей успешное выполнение камлающим своей основной функции, возможность шаманского путешествия, разговора с обитателями Верхнего и Нижнего миров. Механизмы, помогающие шаману войти в такое состояние, являются предметом споров ученых по сей день. Одной из устойчивых гипотез, непосредственно касающихся музыкального компонента камлания, было предположение о решающей роли фоноинструментов (и, главным образом, шаманского бубна) в достижении измененного состояния сознания¹³.

Однако современные чалканские шаманы не пользуются этим важнейшим, по мнению исследователей, фоноинструментом. Во времена советской власти бубны, как и другие атрибуты шаманского обряда, изымались и уничтожались. Утратив, таким образом, родовые бубны, современные шаманы заменяют их другими, более простыми, доступными и малозаметными предметами. Так, шаманка А. К. Абашева камлала с помощью пучка березовых веточек, набранных по числу предков-шаманов, с привязанными ленточками (*шырба*) и деревянной ложкой.

Несмотря на редуцирование шаманской традиции в настоящее время, от А. К. Абашевой были записаны полноценные образцы

шаманских обрядов, сопровождавшиеся вхождением в измененное состояние сознания. Подобного рода факты привели к гипотезе, высказанной Г. Б. Сыченко, о том, что важнейшим фактором при вхождении в транс для шамана является его голос. Шаманское интонирование в значительной мере отличает именно характер интонирования: использующиеся здесь различные вибрато и ритмизация особым образом упорядочивают дыхательный процесс, делая возможным достижение измененного состояния сознания.

Исходя из этой гипотезы, мы приступили, в первую очередь, к нотной записи вокального компонента музыкального текста имеющегося обряда. Известная в этномузыковедении компьютерная программа Cool Edit Pro позволяет замедлять аудиозапись, вычленять микроскопические составляющие текста и прослушивать их непрерывно и многократно (что, зачастую, облегчает определение высоты звука). Данная программа для этномузыковеда представляет собой, образно говоря, «усовершенствованный магнитофон».

В ходе расшифровки выяснилось, что в записи шаманской музыки огромное значение имеет фиксация знаками не только звуковысотных изменений текста, но и произведение камлающим вдохов. Для фиксации этого немаловажного параметра, мы выбрали знак ↑.



В приведенном примере также отражено использование различных символов, имеющих отношение к фиксации звуковысотной стороны музыкального текста: нисходящий и восходящий контуры, микроколебания высоты, микроальтерация. Однако мы столкнулись с тем, что для обозначения звуковысотных событий в шаманском тексте уже разработанных этномузыкологами условных обозначений недостаточно.

Итак, работа над записью рассматриваемого обряда показала, что нотная запись музыкального компонента шаманского текста требует тщательной разработки специальной системы символов, отражающих различные явления, отличающие шаманское интонирование. Исследование музыки шаманского обряда находится на начальном этапе. В дальнейшем предстоит разработать оптимальный способ фиксации подобных текстов, технику обработки аудио- и видеозаписей, а также принципы нотной расшифровки.

Примечания

¹ Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М., 1986.

² Добжанская О. Э. Песня Хотарэ. Шаманский обряд нганасан: Опыт этномузыковедческого исследования. СПб., 2002; Сыченко Г. Б. Поэтика и структура чалканского шаманского текста // Языки коренных народов Сибири. Чалканский сборник, Вып. 15. Новосибирск, 2004. С. 73–101; Сыченко Г. Б. Корреляция вербальной и музыкальной структур шорского шаманского текста // Всероссийский научный журнал «Гуманитарные науки в Сибири». Новосибирск, 2002, № 4. С. 60–65 и некоторые другие.

³ Чалканцы — один из малочисленных народов, проживающих на севере Горного Алтая, в долинах притоков реки Лебедь (Байгол, Аргун и других). Они населяют села: Курмач-Байгол, Суранаш, Шукша, Бийка, Чуйка Турочакского района Республики Алтай.

Северная группа диалектов алтайского языка, к которой, наряду с кумандинским и тубаларским, принадлежит и чалканский язык, относится к хакасской подгруппе уйгуро-огузской группы восточной ветви тюркских языков.

Хозяйственно-культурный тип чалканцев можно определить как охотничий с элементами собирательства. Что же касается антропологического типа чалканцев, то его, наряду с антропологическими типами других северно-алтайских этносов, исследователи определяют как относящийся к смешанной группе (промежуточный между европеоидным и монголоидными типами), уральской подгруппе и в этой подгруппе к собственно уральскому типу.

Культуру современных представителей чалканского этноса большинство ученых рассматривает как самостоятельный феномен, представленный достаточно большим количеством данных, накопленных за двухсотлетнюю историю изучения.

⁴ Сыченко Г. Б. Ульгень, Тьяжин, Кыргыс и другие... (Заметки о чалканском шаманстве) // Челканцы в исследованиях и материалах XX века. Алтаистические исследования, Т. 3. М., 2000. С. 114–127.

⁵ Из Экспедиционного дневника Ю. С. Поповой. 2007 г.

⁶ В 1985 г. состоялись две экспедиции, проведенные Н. М. Кондратьевой и Г. Б. Сыченко; в 1989 г. участниками комплексной экспедиции стали Н. М. Кондратьева, А. М. Кандаракова, Е. П. Кандаракова; в 1992 г. материал собирался Г. Б. Сыченко; в 2005 г. в состав комплексной экспедиции вошли музыковеды НГК Г. Б. Сыченко, Ю. С. Попова и лингвисты института филологии СО РАН А. Озонова, А. Тазранова, Е. Николина, Н. Уртегешев; в 2007 г. — Г. Б. Сыченко и Ю. С. Попова.

Указанные материалы хранятся в Архиве традиционной музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки.

- ⁷ Бойко И. В., Литвина Н. В. Чулеш и Килинск, XXI век: Межкультурная коммуникация староверов-беспоповцев, челканцев и шорцев: Полевые материалы 2001–2005 гг. М., 2005. С. 178.
- ⁸ Из Экспедиционного дневника Г. Б. Сыченко 1992 г.
- ⁹ Сыченко Г. Б. Поэтика и структура чалканского шаманского текста // Языки коренных народов Сибири. Чалканский сборник, Вып. 15. Новосибирск, 2004. С. 73–101.
- ¹⁰ Бойко И. В., Литвина Н. В. Там же.
- ¹¹ Были случаи, когда шаман, разрешивший ранее запись своего сеанса, в момент пребывания в измененном состоянии сознания враждебно относился к исследователям и их действиям.
- ¹² Rouget G. Music and trance. A theory of the relations between music and possession. Translation from the French — Chicago and London, 1985. P. 395.
- ¹³ Например, так считали Н. А. Алексеев, Л. П. Потапов и другие.

С. Б. Адоньева

Традиционная реальность фольклорной песенной лирики

Исследователь, избирая объектом изучения текст традиционной лирической песни, сталкивается с одной очень существенной проблемой — в лирическом тексте присутствуют некоторые логические нарушения, препятствующие пониманию его содержания.

Во-первых, к нарушениям такого рода относится временная несвязность эпизодов, например:

*Мне сегодняшний день скука,
Со милым моим разлука.
Разлучает нас неволя,
Чужедальняя сторонка.
Петербургская дорожка,
Московская широкая.
Как по этой по дорожке
Много разиков езджала,
Много писем посылала.
Мои письма не доходят,
Слуги верны не доносят...¹*

Первый эпизод описывает событие как синхронное акту повествования: использовано обстоятельство времени — «сегодняшний день», употребляется настоящее время глагола. Второй эпизод, событийно следующий за первым, описан через формы прошлого времени (прошедшего процессуального) — «езджала», «посылала». Очевидна логическая несогласованность между последовательностью событий и временным способом их описания.

Наиболее распространенный тип временных нарушений можно проиллюстрировать следующим примером:

По несчастью случилось
Я в изменщика влюбилась.
Мне понравился мой милый друг
Милей света, милей белого,
Милей отца, милей матери
И дороже роду-племени.
Хорошо тому на свете жить,
У кого нету стыда в глазах,
Нет стыда в глазах, ни совести
У кого нету заботушки!
У меня ли молодешенькой
Есть немалая заботушка
В ретивом сердце зазнобушка
Зазнобил меня любезный друг
Зазнобил сердце повысушил
Без красного солнца высушил
Без морозу сердце вызнобил
Я сама дружка повысушу,
Я повысушу повыкрушу.
Я не зельями, не кореньями,
Без морозу сердце вызнобил
Я сама дружка повысушу,
Я повысушу повыкрушу.
Я не зельями кореньями,
Без морозу сердце вызноблю.
Без краснова солнца высушу.
Схороню тебя, мой миленькой,
В зеленом саду под грушею,
Сама сяду послушаю:
Не стонет ли мать сыра земля?
Не вскрывается ли гробова доска?
Не встает ли мой сердечный друг?
Зарастай, милого могилушка
*Травушкой муравушкой...*²

Произошедшее событие — «по несчастью случилось — я в изменщика влюбилась», описывается как располагающаяся в прошлом причина настоящей, переданной через формы настоящего времени, рефлексии — «у меня ли молодешенькой есть немалая заботушка». По отношению к актуальному настоящему рефлексии логически непротиворечиво выстраивается предполагаемое будущее: «я сама дружка повысушу». Но далее происходит очень характерное для ли-

рики явление: то, что в предыдущем эпизоде описывалось как предполагаемое будущее, в последующем эпизоде предстает как уже совершенное (в прошлом!) действие, которое также служит поводом для рефлексии. Временной алогизм текста проявляется, как это видно из примеров, в отсутствии фиксированной временной точки факта сообщения.

К логическим нарушениям можно отнести и широко известный пространственный алогизм лирики:

*Середь лесу становилася,
Середь лесу, середь темнаго,
Середь садику зеленаго³.*

*Разгуляю свою грусть-тоску,
Пойду я с горя на сине море,
Сяду я, сяду на крут бережок,...
Спрошу я у быстрой речки...⁴*

Названные временные и пространственные особенности фольклорной лирики, казалось бы, снимаются введением категории субъекта, через которую она обычно и определяется как поэтический род. Связность лирического текста осуществляется не на уровне события, а, следовательно, и не на уровне пространства и времени, а на уровне переживания этого события лирическим субъектом и лирическим «я».

Но эта категория — лирическое «я» — оказывается с трудом применимой к фольклорной лирике. Оставаясь первым лицом, от которого, казалось бы, ведется повествование, лирический субъект может при этом менять возраст, социальный статус и даже пол. Примером смены пола может служить следующий текст:

*Уж ты слышишь ли, видишь ли, мил сердечный друг,
Как у нас в саду, саду изукрашено,
Изукрашено в саду.
Еще лучше того, в саду соловей поет,
Молодой в саду поет.
Ой, меня — молодца, грусть-тоска берет,
Грусть-тоска, горе берет,
Берет горе, горе обняло,
Горе обняло, из глаз слезы катются,
Выкатыются из глаз.
Во слезах, слезах слово молвила,*

Слово молвила: «Ах ты ау, ау!

Ах, мил сердечный друг, задушевный мой!»⁵

Молодца, обращающегося к «милому сердечному другу» «берет тоска», «слезы...вытекают из глаз». Но — «во слезах слово молвила»: лирический субъект травестирует, сохраняя при этом состояние лирической медитации.

Д. Н. Медриш и предложил разрешить эту проблему через определение обобщенно-личной природы фольклорной лирики⁶: разные лирические субъекты дают единую оценку ситуации, описываемой в песне; поскольку оценка едина, то субъекты эти могут сливаться. Но если это так, значит, должна существовать единая ситуация, которая и переживается-оценивается разными лирическими субъектами, а ее в песне также может не быть.

*Что чужая жена — лебедушка белая
А своя-то жена — полынь горькая трава,
На меже в поле росла,
На меже-то на меже, на высоком рубеже,
Никто рубежом не пройдет
Никто травку не сорвет,
Никто девицу не любит,
Никто замуж не берет*⁷.

Здесь есть как минимум две ситуации. Отнести такой текст к контаминации невозможно. Недефектность его подтверждается обилием вариантов, что свидетельствует об устойчивости именно такого состава мотивов.

Перед исследователем фольклорной лирики стоит следующая проблема: каким образом можно говорить о связности лирического текста, если он оказывается не связанным ни на уровне событийно-ситуационном, ни на уровне пространственно-временном, ни на уровне субъекта? Такая постановка вопроса, естественно, соотносима с проблемой смысла лирического текста.

Обычный для фольклорных изданий и для научных концепций способ обращения с указанными несообразностями — признание дефектности подобных текстов, представление их неудачными контаминациями и исключение их из антологий фольклорной лирики. В антологии фольклорной песни в первую очередь попадают те варианты, сюжеты которых представляются издателям непротиворечивыми. Тем не менее, анализ архивных коллекций и классиче-

ских изданий убеждает нас в том, что практически каждый второй лирический текст содержит хотя бы одну из таких несообразностей. Трудно признать и бытующую среди фольклористов оценку таких алогизмов дефектами передачи. Соглашаясь с этой точкой зрения, пришлось бы признать, что как минимум половина всех, исполняющих песенную лирику, повторяют текст бездумно.

Итак, если мы, тем не менее, считаем, что фольклорная лирика имеет какой-то смысл, мы должны найти ключ к пониманию такого рода текстов. На основании приведенных примеров нетрудно заметить, что логические разрывы проходят по линии «швов» между формулами и формульными темами, что дает основание полагать, что именно изучение лирических формул может дать ключ к пониманию текстов.

Многое в области описания смысловой стороны фольклорной лирики было сделано в работе Г. И. Мальцева, посвященной лирическим формулам. В частности, он поставил вопрос о соотношении лирического текста и традиционной реальности. «Наше понимание фольклорной реальности с необходимостью вытекает из специфики обрядового сознания, для которого традиционность и действительность своего рода тождества. Поэтому, пользуясь выражением А. Ф. Лосева, мы можем охарактеризовать традицию как “абсолютную эстетическую действительность” лирической песни. И формулы как элементы, в которых наиболее полно конденсируется традиционная информация... Именно в них она разворачивает свое содержание. Формулы не наделяются в тексте смыслом, а сами наделяют им текст»⁸.

Рассмотрение природы лирической формулы как единицы текста, имеющей в плане содержания располагающийся вне текста традиционный смысл, учитывает отношение традиционного сознания и реальности, т. е. того контекста, в котором только и существовала традиционная необрядовая лирика. Но если формулы мотивированы не на уровне текста, а на уровне традиции, что связывает их в конкретной песне? Непонятным оказывается принцип существования лирической песни как смыслового целого. Почему и каким образом те или иные лирические формулы объединяются в текст? Почему в пределах локальной традиции формульный состав песни устойчив? Он размывается только при сопоставлении различных традиций, в пределах исследовательского поля, а не в пределах живого бытования лирической песни.

Итак, если каждая формула, входящая в текст, не мотивирована на уровне текста, что связывает их между собой? Проблема содержания фольклорного лирического текста как смыслового целого остается открытой.

Представляется, что один из аспектов этой проблемы может быть прояснен на основании анализа некоторых черт традиционной реальности. В данном случае мы идем вслед за тезисом Б. Н. Путилова об инклюзивности фольклорных явлений, включенности их в традиционную реальность⁹. Фольклорная формула, с одной стороны, является единицей текста, с другой, имеет в плане содержания располагающийся вне текста, традиционный смысл, она оказывается тем звеном, которое связывает фольклорный текст и традиционную реальность.

Но если бытие фольклорной формулы как единицы текста изучалось достаточно подробно¹⁰, то вопрос о том, что собой представляет формула как единица традиции, нуждается в обсуждении.

Воспользуемся определением традиции, предложенным С. Е. Никитиной, и отражающим наиболее распространенное представление о том, что входит в понятие традиции в современной науке: «Под традицией <...> мы понимаем способы хранения, передачи (в частности, обучения) и регулярного воспроизведения определенного круга текстов, осуществляемые от поколения к поколению <...> Понятие традиции применительно к нашему материалу семантически близко понятию культуры и образует вокруг себя обширное смысловое поле. Оно связано с понятиями социальной, этнической и конфессиональной группы носителей традиции, статусов отдельных личностей и разных типов текстов. В смысловое поле “традиции” попадают понятия жизненного уклада, или образа жизни, системы ценностей (народной аксиологии), воспитания и обучения, лингвистические понятия стиля, структуры и функции текста»¹¹.

Речь идет, как мы видим, об определенном содержании, во-первых, и о способах передачи этого содержания, во-вторых.

Первое составляет культурную реальность: то, что считает действительным человек, и исходя из чего он формирует свою жизнь и на уровне поступков, и на уровне представлений¹².

Второе — способ передачи информации о том, каким образом культурная реальность должна быть выстроена и каким образом должен быть «выстроен» в отношении ее человек — адепт данной

культурной реальности, иными словами, это принцип концептуализации реальности.

Назовем некоторые особенности традиционной культурной реальности¹³, значимые для нашей задачи. Одной из характерных ее черт является отсутствие разделения на субъективное и объективное. Положение о нерасчлененности субъекта и объекта, давно стало общим местом исследований, посвященных традиционному сознанию: «Исходное состояние сознания есть полное безразличие я и не-я. Ход объективирования предметов иначе может быть назван процессом образования взгляда на мир <...> Очевидно, например, что когда мир существовал для человечества только как ряд живых, более или менее человекообразных существ, когда в глазах человека светила ходили по небу не в силу управляющих ими механистических законов, а руководясь своими соображениями, — очевидно, что тогда человек менее выделял себя из мира, что его мир был более субъективен, что тем самым состав его я был другой, чем теперь»¹⁴. Естественным продолжением этой мысли может быть констатация единства внутренней («субъективной») и внешней («объективной») реальностей, присущие традиционной культуре. Если внутреннее, невидимое наделено онтологическим статусом, оно должно включаться в общую причинно-следственную цепь без посредства внешнего действия: вся внутренняя жизнь человека непосредственно включена в каузальные отношения мира. Такая сплошная — без разрыва между субъектом и объектом — каузальность находит свое выражение как в самих традиционных текстах, так и на уровне интерпретации текстов носителями традиции.

Накануне субботы Димитровской
В соборе святом Успенским
Обедню пел Киприян святой,
За обедней был Димитрей князь
С благоверною княгиней Евдокиєю...
Перед самой то было перед «Достойной»¹⁵
Перестал Димитрей князь молиться,
Ко столбу князь прислонился,
Умом князь Димитрей изумился:
Открылись душевные его очи...¹⁶

Стоящее перед душевными очами, то, что принято называть субъективным, вполне осознавалось и трактовалось как поведен-

ческая доминанта, как источник, определяющий характер активности личности: духовный стих именно внутреннее видение князя Дмитрия, прозванного впоследствии Донским, объявляет причиной дальнейших известных исторических событий.

Психическое и физическое наделены равным онтологическим статусом — тоска и веселье существуют в мире не в меньшей мере, чем стол или дерево. Различные человеческие состояния, которые с современной точки зрения субъективны, а значит и не вполне «материальны», в традиционной реальности располагаются в определенном пространстве, имеют объем, подлежат таким же манипуляциям, что и предметы вполне материальные: тоску или болезнь можно смыть, съесть, снять или, наоборот, пустить по ветру, «навесить».

Единая природа «субъективного» и «объективного», столь значимая для традиционной реальности, была описана П. А. Флоренским через понятие «силы» или «поля»: «Если имеется налицо железо, способное воспринимать действие поля, то тогда мы признаем и существование магнитной силы, если железа нет, то и сила не обнаружится. Этот пример поясняет мысль, которая должна быть понятна сама собою и которая была ясна древнему сознанию <...> Здесь разумеется понятие активной пассивности, т. е. соответствия объекта воздействия силе, на него действующей»¹⁷. И далее: «Все то, что способно действовать, производя изменения характеристик действительности, т. е. сообщая равномерному и неуклонительному протеканию их во времени некоторое ускорение, — все это с полным правом может быть называемо силою <...> Между разными силами нет разделяющей границы, по одну сторону которой было бы объективное, а по другую — субъективное: все объективное имеет внутреннюю сторону, как и все субъективное обнаруживается»¹⁸.

Коль скоро внутреннее и внешнее суть явления одной природы, они оказываются включенными в единую ценностную систему, которая также, в свою очередь, не есть субъективная оценка мира, но Богом установленная иерархия бытия. И человек, и предмет, и событие не могут быть и плохими, и хорошими в одно и то же время, поскольку оценка не дается объекту кем-то, а является присущим этому объекту качеством. Человек отличается от всех других объектов мира сего тем, что он волен в том, чтобы стать хорошим или плохим. Но, по традиционной оценке, такой выбор не имеет обратного

хода: «Люди бывают злые или добрые. Злые не могут злое не делать: они знаются с нечистой силой. Она вынуждает их делать, силой...»¹⁹ Встречаются и более категоричные высказывания на эту тему: «Злые делают злое, добрые — доброе. Нужно людей по виду уметь различать»²⁰. Есть «места» плохие и хорошие (например, для выбора места для постройки дома приглашался «знающий»), предметы и действия «чистые» и «нечистые», и это не область чьей-либо субъективной оценки, а присущее этим вещам свойство. Эта особенность традиционной реальности обнаруживается в том, что время и пространство оказываются небезразличными по отношению к тому, что в них происходит, причем именно в ценностно-нормативном смысле.

Ночь — время действия темных тайных сил, время потаенных дел человека: ворожбы, тайного любовного свидания, злонамеренного сговора. Заря — время магического лечения, очищения, но это же время оказывается запретным для каких-либо денежных сделок. Разнокачественность времени закреплена лексикой народного языка (пора — время): «Время — пора, година, срок, попутный или противный чему случай <...> Время на время не приходит. Придет время, будет и наш черед. Не в пору не впрок, а ко времени спорье. То было время, а ныне пора. Дураку что ни время, то и пора. Не время дорого, пора...»²¹ Разнокачественность времени проявляется и в широко известном представлении о лихой минуте; различие качества времени — удел «знающих»: «Ехау барин па дароги. Мужичок рожь сеить, сеить рожь и пасеживаить: кинить — и пасадить <...> “Што ета, дедушка, сядитя, а там ипать начнетя сеить?!” — “Вот, дитя, на чем: нихарошая минута узыйдеть, я абнарауливаю”»²².

Определенные точки пространства могут допускать или не допускать те или иные человеческие дела. Все ритуальные действия строго детерминированы в отношении пространства.

Идея ценности вменена времени и пространству, что не предполагает оценивающего субъекта или возможности различных оценок. Определенное пространство психологически «наполнено» вне зависимости от того, воспринимает его некто или нет. Некто, попадающий в определенную точку пространства, обнаруживает характеристики этого пространства в виде своего внутреннего состояния. Человек, таким образом, оказывается не только субъектом, обладающим определенными внутренними состояниями, но также — индикатором характеристик пространства, времени, ситуации, в которых

он находится. Это представление закреплено формой неопределенно-личных и безличных конструкций русского предложения (мне весело, мне грустно, мне думается и пр.), столь характерных для фольклорного синтаксиса. Можно предположить, что неагентивность, отмеченная А. Вежицкой, как характерная черта русского языкового сознания в первую очередь связана именно с этим²³. Но мы бы уточнили предложенную интерпретацию этого феномена, признав его идеологический, но не этнический источник. Используя оксюморон П. Флоренского, отметим, что «активная пассивность» предполагает последовательное предоставление человеком места инициатора действия — метафизической «стороне». Пассивность не означает отказ от поступка или ответственности, но знание «своего» места.

«У него с женой разведено было», — по сей день говорят крестьянские женщины, избегая вменения ответственности за это событие кому-либо²⁴.

Ой, что-то мне видится-кажется,
Ой, да по стене пробирается,
Ой, да вот идет ко мне батюшко...

причитает невеста-сирота, обращаясь к распахнутой перед нею двери на крыльцо и сообщая о приближении покойного родителя, у которого следует испросить благословение на венчание²⁵.

Единство субъективного и объективного распространяется не только на время и пространство, но и на вещи, и на типы деятельности — от простейшего физического движения до сложного производственного или ритуального комплекса действий.

Важно подчеркнуть следующее. То, что мы разводим на два лишь опосредованно взаимодействующих между собой класса явлений (класс явлений субъективных — эмоциональных, ментальных — и объективных — причинно-следственных, пространственно-временных) в традиционной реальности существует нераздельно. В пределах традиции физическое движение, эмоциональное состояние, точка времени и точка пространства связаны не в сознании воспринимающего субъекта, не на уровне ассоциации, а на уровне бытия.

Каждый из элементов, составляющих такое онтологическое единство, способен становиться знаком всего комплекса — «именем собственным традиционного смысла» в терминологии Г. И. Мальцева. На уровне языка такой способ членения мира проявляется в нали-

ции общефольклорных формул или общих мест, по содержательной структуре представляющих собою комплекс (в отличие от понятия), по функции являющихся категориями традиционного сознания.

Формулу можно представить себе в виде многогранника, который имеет своими плоскостями разные сферы бытия и связывает их воедино²⁶. В различных фольклорных жанрах она является разными своими гранями. Законы жанра определяют ту грань, которая будет опорной, стержневой в строении текста. Если в нарративных жанрах такой опорой является событийный ряд, за которым имплицитно присутствует символический план текста, то в песенной лирике связь формул осуществляется по другой грани — по грани их ценностного/эмоционального содержания. В этом случае — говорится ли о человеческом движении или действии, состоянии природы, или явлении социального порядка, — и то, и другое, и третье в равной степени являются не содержанием, но выражением. Социально-бытовая ситуация, описываемая в песне, оказывается таким же способом поименования определенного психологического содержания, как и описание природы или какое-либо физическое действие.

Рассматривая способ концептирования мира как этническую характеристику, А. Вежбицкая отдельно останавливается на концептах, которые определяет как эмоциональные: «Эмоциональные концепты задаются ситуациями, типичными для известных переживаний, и эти ситуации могут быть описаны посредством ментальных сценариев. Я полагаю, что мы в самом деле интерпретируем наше эмоциональное состояние при помощи таких сценариев <...> Мы часто описываем друг другу эмоции при помощи прототипических ситуаций (“Я чувствовал себя, как чувствуют себя, когда...”, “Я чувствовал себя так же, как кто-нибудь себя чувствовал бы, если...”). Я предполагаю, что имеющиеся в нашем распоряжении термины для эмоций (типа *печаль* и *радость*) сокращенно обозначают ситуации, которые воспринимаются носителями данной культуры как самые распространенные и заметные»²⁷.

Для нас исключительно важным представляется вывод о том, что содержание концепта, связанного с внутренним состоянием человека, по мнению автора, интерпретируется через некоторую внешнюю ситуацию, которая может быть изображена в виде сценария. Думается, что фольклорная формула и есть такой сценарий, который, с одной стороны, представляет собой интерпретанту некоторое психологическое содержание, с другой — чреват определенной жиз-

ненной интригой. В песенной лирике смысловая связность текста обеспечивается общностью психологических содержаний формул. Продемонстрируем это на одном из уже привлекавшихся для анализа примеров:

Что чужая-то жена —
Лебедушка бѣлая;
А своя-то жена —
Полынь горькая трава,
На межѣ въ полѣ росла,
На межѣ-то, на межѣ,
На высокомъ рубежѣ.
Никто рубежомъ не пройдетъ,
Никто травки не сорветъ.
Никто дѣвицу не любить,
Никто замужъ не беретъ...

Первая часть песни задает сюжет социального порядка, именуемый определенное психологическое содержание — быть нежеланной. Метафора горькой травы, растущей на границе полей, имеет тоже психологическое содержание — быть ненужной, не ценной, отвергаемой. И третья часть песни — о девушке — о том же. Песня, включив определенное эмоционально-психологическое содержание посредством первого сценария — о нелюбимой жене, удерживает его на всем пространстве текста за счет иных формул, позволяющих расцепить причинно-следственную цепь внешнего события — предпочтения мужем другой женщины — и переживаемого состояния. Одно и то же «субъективное» присваивается разным ситуациям.

Примечания

- ¹ Собрание народных песен П. В. Киреевского / Записи П. И. Якушкина. Т. 2. Подгот. текстов, предисл., коммент. З. И. Власовой. Л. 1986. № 307.
- ² Там же. № 370, аналогичный пример № 51.
- ³ Великорусские народные песни, собранные А. И. Соболевским. СПб. 1895–1902. В 7 т. Т. 2. С. 111. (Далее: *Соболевский*.)
- ⁴ Там же. Т. 5. № 75.
- ⁵ Собрание народных песен П. В. Киреевского. Т. 2. № 296. Ср. аналогичный пример (там же. № 32):

*За рикою за Нивой было Нивагою,
За доругою за рикой, речкой Перебрагаю
Ни кавыл ли трава, травушка шатаица,*

*Што шатался валялся задуша моя,
Што задушичка, мил сердечный друг,
Што ни сам зашол, не сваей ахотаю,
Занесла же мне молодца неволюшка...*

- ⁶ Медриш Д. Н. Сюжетная ситуация в народной лирике и в произведениях А. П. Чехова // Русский фольклор. Т. 18. Л. 1976. С. 82.
- ⁷ Соболевский. Т. 3. С. 381. № 470.
- ⁸ Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской необрядовой лирики. Л. 1989. С. 64–65.
- ⁹ Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб. 1994. С. 60–61.
- ¹⁰ Формульность быliny, сказки и, наконец, лирической песни привлекала достаточно много внимание ученых: см. Послесловие Б. Н. Путилова к русскому переводу книги А. Лорда: *Лорд А. Сказитель*. СПб., 1994. С. 323–342; *Рошину Н.* Традиционные формулы сказки. М. 1974; *Герасимова Н. М.* Пространственно-временные формулы волшебной сказки // Русский фольклор. Т. 18. Л. 1978; *Герасимова Н. М.* Формулы русской волшебной сказки // Советская этнография. 1978. № 5; *Разумова И. А.* Повествовательный стереотип в русской волшебной сказке. Минск, 1984; уже приводившаяся работа Г. Мальцева и др.
- ¹¹ Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание. М. 1993. С. 7. Во французской медиэвистике этот феномен — «манеру чувствовать и думать» — принято называть ментальностью.
- ¹² Ср.: «Порядок — это то, что задается в вещах как их внутренний закон, как скрытая сеть, согласно которой они соотносятся друг с другом, и, одновременно, то, что существует лишь проходя сквозь призму взгляда, внимания, языка; в своей глубине порядок обнаруживается лишь в пустых клетках этой решетки, ожидая в тишине момента, когда он будет сформулирован» (*Мишель Фуко*. Слова и вещи / Археология гуманитарных наук. М. 1977. С. 37).
- ¹³ Уточним, что под культурной реальностью мы понимаем, выражаясь в духе Бахтина, реальность, пережитую и оцененную носителями традиционной культуры. Под последней в русском ее варианте — формы жизни, сопровождающие патриархальную общественную практику.
- ¹⁴ *Потебня А. А.* Мысль и язык // *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика / Сост., вступ. ст., библиограф., примеч. И. В. Иванько, А. И. Колодной. М. 1976. С. 170–171.
- ¹⁵ Перед пением хвалебной песни Богородице «Достойно есть яко воистину блажити Тя, Богородицу, Честнейшую херувим и Славнейшую без сравнения серафим...»
- ¹⁶ *Бессонов П. А.* Калики переходящие. 1861. Вып. 3. № 165. С. 673.
- ¹⁷ *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-образительных произведениях. М. 1993. С. 45.
- ¹⁸ Там же. С. 50.

- ¹⁹ Записано от Т. В. Топорковой, женщины, хорошо знающей традицию, причетницы, 1940 г. р., уроженки с. Никольского Устюженского р-на, летом 1994 г. в д. Ануфриево Белозерского р-на Вологодской области.
- ²⁰ Записано от Т. Ф. Точиловой, 1914 г. р., летом 1990 г. в д. Топса Виноградовского р-на Архангельской обл.
- ²¹ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М. 1978. Т. 1. С. 260–261.
- ²² *Добровольский В. Н.* Смоленский этнографический сборник. В 4 ч. Ч. 1. СПб., 1891. С. 110.
- ²³ *Вежбицкая А.* Русский язык // *Вежбицкая А.* Язык. Познание. Культура. М., 1996. С. 33–88.
- ²⁴ Фольклорный архив СПбГУ. Белозерское собр. Персоналии. 1998. Ед. хр. 1.
- ²⁵ Фольклорный архив СПбГУ. Сухонское собр. Ед. хр. 3 № 22.
- ²⁶ Следуя определению А. Ван Геннепа, назвавшего многогранником фольклорный факт: «классификационный подход определяется той гранью, с которой мы имеем дело» (*Van Gennep A.* Le folklore. Paris. 1924. P. 22).
- ²⁷ *Вежбицкая А.* Язык. Познание. Культура. С. 337.

С. В. Кученатова

Периферия фольклорных жанров

Вопрос о том, что является фольклором, а что нет, встал совершенно неожиданно перед автором данной статьи в ходе подготовки к публикации цыганских пословичных изречений¹. Коллекция образцов фольклора русских цыган из семейного архива И. М. Андрониковой (1937–1994), хранящаяся в Российском институте истории искусств, является единственным из известных на сегодняшний день собранием пословиц, поговорок, пословичных изречений цыган Северо-Запада России. Коллекция была собрана, по всей видимости, в 20–60-е гг. XX в. и насчитывает около 13 000 единиц на северорусском диалекте цыганского языка с параллельным переводом и комментариями собирателей. «Фольклористическая неграмотность»² собирателей повлияла на характер коллекции. Во-первых, фиксировались любые изречения, которые напоминают пословицу. Таким образом, в состав коллекции, помимо пословиц и поговорок, вошли такие интереснейшие образцы малых форм цыганского фольклора, как приметы, толкования снов, анекдоты, свадебные приговоры, проклятия и благопожелания, а также фразеологизмы, включающие профессиональный жаргон (торговцев лошадьми, воровской и т. д.). Во-вторых, фразы были записаны так, как они слышались, что позволило сохранить диалектные особенности произношения. К сожалению, отдельные изречения были записаны грамматически некорректно в силу того, что собиратели, скорее всего, не являлись носителями языка.

Карточки с записанными сентенциями располагались в собрании абсолютно бессистемно, и перед публикатором стояла чисто практическая задача — выработать принцип расположения народных афоризмов. Более того, в нашу задачу входила систематизация *всего* корпуса текстов, а известные на данный момент в фольклористике принципы систематизации паремий (логико-семиотический или словарно-энци-

клопедический — по выделенным опорным словам) предполагают *отбор* материала, в котором определенную роль играет субъективный подход составителя. Попытка разделить тексты по жанрам тоже оказалась невыполнимой. Любая попытка сгруппировать народные афоризмы, применив «научный» подход, неизбежно приводила к тому, что добрая половина текстов попросту не попала бы в издание. Нужно было идти не от метода, а от материала, и пословичные изречения оказались расположенными в сборнике по тематическому принципу. При этом мы старались помещать фразу в ту или иную рубрику, исходя из ее прямого значения. Ключевые темы мы тоже старались взять исходя из того, какие сферы повседневного быта, отношений и представлений русских цыган отразились в записях. Таким образом, в публикации появились тематические разделы, заданные именно цыганским бытом и не имеющие аналогов в публикациях паремий других народов. Например, разделы «Кочевание», «Торговля и обмен коней», «Воровство», «Медведчики», «Гадание» и т. п.

Вернемся к уже отмеченному парадоксу: несмотря на то что коллекция И. М. Андрониковой, безусловно, является собранием фольклора, большая ее часть не соответствует каким-либо фольклорным жанрам. Собиратели записывали все, что как-то выделялось из потока обыденной речи.

Стоит заметить, что по своему характеру коллекция И. М. Андрониковой удивительно схожа с собранием народных афоризмов Е. И. Колесниковой из Салакаса (Зарасайский р-н Литвы)³: и по составу (самые разные жанры), и по передаче особенностей местной речи. Е. И. Колесникова училась всего три года, причем в литовской школе, поэтому поначалу она вела записи латиницей, позже, освоив самостоятельно «славянскую грамоту», — соответствующими литерами. Недостаточная грамотность собирательницы способствовала тому, что она «“как слышит, так и пишет”», с завидной точностью фиксируя многие особенности местного говора, причем не только лексические... но и морфологические, синтаксические, фонетические»⁴. Как отмечает Ю. А. Новиков, собиратели-самоучки «крайне неразборчивы, не разграничивают фольклор и литературу, черпают материал из самых разнообразных источников (преимущественно письменных), фиксируя все, что, по их мнению, напоминает пословицу...»⁵ Что касается жанрового состава, то и в собрании Андрониковой, и в собрании Колесниковой значительное число текстов трудно отнести к какому-то определенному жанру фольклора; нередко это образцы индивидуальной речи.

Фольклор — явление языковое. Когда мы имеем дело с другой культурой и другим языком или диалектом, есть опасность перенести на эти культуру, местную традицию и язык, свои представления о фольклорных жанрах. Малые формы фольклора есть, по определению Б. Н. Путилова, «фольклор речевых ситуаций»; жизнь малых форм «связана не с исполнением в обычном смысле, но с реализацией в процессе речевых контактов»⁶.

«Собиратели-самоучки» интуитивно вычлениают из речевой ситуации некоторые изречения. Вопрос в том, что именно выделяло определенные фразы из потока обыденной речи, почему они были записаны? Чаще всего выражение фиксировалось, если в нем называются мифологические персонажи, важнейшие символы и объекты традиционной культуры, отражены определенные договоренности и правила, существующие в речевом обществе, — то есть то, что сегодня принято называть конвенциональной речью.

Иногда фраза выделяется наличием в ней образов или тематики, характерных для фольклорных текстов.

Так, в собрание Андрониковой попали фразы, внешне похожие на пословичные изречения и включающие воровской жаргон. Общеизвестно, что в русский воровской жаргон перешло немало слов из цыганского и других языков. Однако большинство специфических выражений (типа «скамейки делать», «удочка» и т. д.) является общим для воровского языка, бытующего (и бытовавшего) на территории России⁷. (Кстати, сквозь призму воровского жаргона по-иному могут быть прочитаны и вполне нейтральные выражения типа: «бубны бить», «игра на скрипке», «судьбу менять» и т. д.)

Вот, например, образцы фраз с воровским жаргоном, где «ловить рыбу» — воровать, «осетр» — жеребец и т. д.:

– Пойдем на рыбалку, жеребца приведем (Авэн пэ рыбалка, кху-рэс янаса; 3991).

– В клетях окуней наловили, в конюшне осетра поймали (в клетях баранов украли, а из конюшни коня вывели) (Дэ клетки окунен наухтылдэ, дэ конюшня осетрас ухтылдэ; 3992).

– Поймали осетра с гривой и копытами (Ухтылдэ осётро гривэнца и копытэнца; 3996).

– Поймал Ваня осетра — гнедого жеребца (Ухтылдэ Ванко осетрос — гнядонэс кхурэс; 3997)⁸.

Что же делает такие, вполне бытовые, фразы похожими на пословицы? Наверное, поэтичность и устойчивость. Действительно,

подобные образы и выражения оказываются довольно устойчивыми: по крайней мере, они бытовали в общерусском воровском жаргоне еще в XIX в. Фаддей Булгарин описывал, как он в 1809 г. посетил Каторжный двор в Кронштадте. Один из разбойников на вопрос, кто он таков и что совершил, ответил: «Рыбак, сударь. По чужим клетям сети закидывал и багрил хозяев!»⁹

Подобные выражения включались и в фольклорные поэтические тексты. Здесь можно привести запись В. Г. Богораза народного театрализованного действия «Лодка», сделанную в 1901 г. в с. Тигил (на Камчатке):

Атаман:
Мы не воры, не разбойники,
Мы у белого царя рыболовнички.
А мы рыбочку ловили по сухим берегам,
По амбарам погребам.
По амбарам погребам.
Изловили осетра как у батюшки Петра.
Сивогривого коня...¹⁰

В 1968 г. в с. Марково на Чукотке С. С. Савоскул записал воспоминания старожилов о народной игре «Лодка». В ней тоже была песня о «рыболовничках»:

Мы у бэлова цара рыболовнички,
А ми рыбиньку ловили по сухым бэригам,
По сухым берегам, по амбарам, погребам.
Мы у дяди да у Антоски, ми стассили куль картоски,
Вот люли, вот люли, ми стассили куль картоски.
Мы у дяди у Луки, ми стассили куль муки,
Сивогривова коня, подзолотена узда,
Вот люли, вот люли, подзолотена узда!¹¹

Из собственной практики могу привести фразу, которая не имела на первый взгляд никакого отношения к фольклорным текстам. В Калининградской обл. я наблюдала сценку в семье российских немцев — переселенцев из Южного Казахстана. Четырехлетний ребенок за столом берет в руки вилку, как его научили в детском саду. Мать одергивает его: «Ты что, как не немец, вилокм ишь?!» — и дает ложку. Такое представление могло родиться у немцев, когда их выслали в Казахстан: немцы ели ложкой, в отличие от казахов, которые ели руками, — так и закрепилось представление о том, что есть ложкой — это по-немецки. Однако фраза эта меня «зацепила», и я запи-

сала ее в полевую тетрадь. Потом аккуратно стала выяснять у хозяйки, действительно ли есть ложкой — это по-немецки, а вилкой — нет. Она ответила, что да, это так, и вообще есть такая поговорка: «Мит кавель ист эр, мит левель крист мэр. Вилка — это культурно, а ложкой возьмешь больше». (Вероятно: *Mit Gabel ißt ehre(?), mit Löffel kriegst mehr.*) Таким образом, «зацепившая» фраза, выделяющаяся из обыденной речи, отражала представления о культуре, закрепленные, в свою очередь, в фольклорном тексте.

Бесспорно, выделяются из потока речи фразы, отражающие какие-либо мифологические представления.

— Распустил бог яйца — дождь пошел, снег пошел (Размыкья дэ-вэл ярэ — бришинт гэя, ив гэя; 1030).

— Эх, распустил бог яйца на нас, бедненьких (*пошел град с голубиное яйцо*) (Эх, розмыкья дэвэл пэскирэ парнинко-ярэ пэ ямэндэ, чорэндэ; 1031).

Похожую фразу записал у смоленских цыган В. Н. Добровольский: «Играют цыганятки около шатра или хаты и принуждены скрыться от внезапного проливного дождя. “Ах какой бог! — закричат цыгане, и цыганятки уходя в избу: — он распустил свой *ххар* и свои *ярэ*”»¹². Вообще, параллели между публикацией цыганских текстов В. Н. Добровольского и записями из архива И. М. Андрониковой не единичны. Трудно сказать, свидетельствует ли это о переписывании «собирателем-самоучкой» издания Добровольского (как считает, например, В. В. Шаповал), или подобные фразы оказались устойчивыми (в том числе благодаря публикации) и были записаны полвека спустя, — тем более что фразы похожи, но не дословны; к тому же известно, что в собрании Андрониковой есть материалы, записанные от смоленских цыган. В любом случае, влияние Добровольского не стоит преувеличивать: близкими оказываются два десятка выражений из 13 000 в собрании Андрониковой. Типологически схожая фраза оказалась и в моем полевом дневнике. В Октябрьском р-не Архангельской обл. пожилая женщина (русская) сетовала на частые дожди, говорила, что раньше такого не было, а теперь погода испортилась: «Космонавты ссут», — пояснила она.

В собрании Андрониковой довольно много изречений, которые заключают в себе ценностные представления данной группы людей (этнической, социальной):

– Цыгане, снимайтесь с места: перепись идет (Ромалэ, злэмпэ штэтостыр: перечиндлыпэн джяла; 4744).

– Из табора выгонят — молва разнесется; из колхоза уйдем — другой найдем (Таборостыр вытрадэна — лава розлыджанапэ; колхозостыр уджьяса — явир латаса; 4941).

– Богатство к земле тянет, бедность за ветром идет (Барвалыпэн кэ пхув тэрдэла, чороро пал балвал джяла; 9624).

– Пыль столбом — телеги несутся, дым коромыслом — цыгане пляшут (Пылё столбоса — урдэна лыджанапэ, тхув коромыслоса — рома кхэллэна; 4200).

– Еще курица яйцо не снесла, а цыгане уже его съели (цыган часто напрасно обвиняют в кражах) (Ещё кагны парнинко на злыджия, а рома уже лэс сханэ; 4108).

Такие выражения похожи на пословицу, поскольку являются афористически сжатыми изречениями «с поучительным смыслом, основанным на жизненном опыте или каких-то правилах общественного бытия»¹³. Правда, определение пословицы предполагает *общеизвестность* выражения. «...В них отражается опыт, повторенный настолько часто, что он сгустился до уровня народной мудрости»¹⁴. Трудно определить соотношение единичного и массового, общеизвестность, особенно когда речь идет о малой группе людей (профессиональное сообщество, село, малочисленный народ). Именно индивидуальность многих выражений отличает реально существующие собрания — образца коллекций И. М. Андрониковой или Е. И. Колесниковой — от фольклорных публикаций, где корпус текстов отобран в соответствии с какими-то представлениями составителя об «общеизвестности». Не надо забывать, что как раз публикация и способствует общеизвестности многих текстов.

Нередко записываются диалоги, похожие на анекдот, но в строгом смысле слова таковыми не являющиеся. Е. И. Колесникова называет такие диалоги «байками». Вот «байка», в которой обыгрываются созвучные слова (*рус.* «нашла» и *лит.* *našlė, našla* — вдова):

«– Ты нашла?

– Нашла...

– Нашла, так давай»¹⁵.

Такая байка могла быть образцом индивидуальной речи и являться случайным разговором, а могла бытовать в условиях двуязычия на небольшой территории. Подобные «лингвистические» байки,

безусловно, выделяются из обыденной речи; они легко запоминаются, их пересказывают друг другу. Но они не могут иметь широкого употребления, поскольку требуют от слушателя тех же условий языкового понимания/непонимания (конечно же, понимания, — слушатель должен знать значение иноязычных слов, чтобы оценить игру смыслов). Такова и слышанная мной от ветерана «байка» времен II Мировой войны: «Приведут пленного литовца, а он: “Не сопрут, не сопрут” (*lit. nesuprantu* — не понимаю). Ему говорят: “Не беспокойся, никто тебя не сопрет”».

Подобные тексты могут рождаться и в среде, где употребляют профессиональные слова. Так, в пос. Разино, в Калининградской обл., где живут вместе рыбаки — переселенцы с Псковского озера и с Волги — мы фиксировали типологически схожие тексты. Рассказывает переселенка из Псковской обл. Н. А. Кузьмина: «Мы здесь все как нерусские. У нас дома “пелька” говорят, а здесь куйбышевские, у них — “отливачка”. Я одному мужику сказала: “Пойди принеси пельку”. Он пошел, искал, искал, потом приходит и говорит: “Пельку не нашел, нашел отливачку”. Другой раз моя сестра шла, навстречу ей председатель на велосипеде, спрашивает: “Как у вас каравки?” Она же не знала, что такое каравки. Говорит: “У нас все коровы ходят”. — “Как ходят?!” — “Пасутся”». (Каравы — снетковый невод; пелька — деревянный черпак для отлива воды из лодки.) В своей полевой тетради я нашла запись: на вопрос, что такое «выбешка», Н. А. Кузьмина ответила: «Выбешка — это трос, на него вешают гундеры, ставится на якорь, зацепляется невод, к нему привязывается крыло — это де-ляка»¹⁶. Фраза была записана как забавная, тарабарщина, ставящая собирателя в ситуацию «лингвистического анекдота».

Еще пример народного афоризма, построенного на игре слов:

— У цыган нет блат, откуда блат явился — из грязи родился (Блат — по-цыгански грязь. Здесь подразумевается нечестность, неправда. Упрек в том, что через блат люди все себе добывают, а цыган часто упрекают, что они обманщики) (Ромэндэ нанэ блато, ктыр блато явя — блататыр бяндяпэ; 4096).

Фиксируются также фразы, выделяющиеся из речи своей неправильностью. В собрании И. М. Андрониковой, например, путаница слов «орехи/огрехи», «желтки/желудки»:

— В одном яйце два **желтка** было (*женщина родила двойню*) (Дэ екх парнинко дуй **желудки** исыс; 8271).

Типологически эти ошибки схожи: так мог сказать человек, плохо владеющий русским языком и путающий близкие по произношению слова. К сожалению, мы не знаем, являются ли подобные примеры исключительно образцами индивидуальной речи, или они могли употребляться внутри замкнутой группы (одной семьи, табора, отдельного поселка).

Похожие «ошибки» мы записывали у российских немцев в Калининградской обл. Мать говорит ребенку: «Ты мой золотушечный» (то есть золотой); «Кайерова пародия» (то есть порода; дети похожи на отца, по фамилии Кайер); дети называют свою прабабку «баба крося» (тавтология; крося — сокращенное от «кросмутер», Großmutter — бабушка). Причем в случае с российскими немцами нельзя сказать об их «плохом» знании русского языка: по-немецки говорят только со старшими, среднее поколение между собой и с детьми говорят исключительно по-русски.

Среди пословичных изречений всегда немало литературных заимствований («Гладко было на бумаге, а забыли про овраги»¹⁷ и проч.); остается невыясненным влияние печатных паремийологических сборников. Если в случае с цыганскими народными афоризмами влияние публикаций В. Н. Добровольского очевидно (поскольку цыганские публикации единичны), то в русском фольклоре определить подобное влияние не представляется возможным. В какой степени, например, повлияло на распространенность и сохранность пословичных изречений неоднократно переиздававшееся собрание В. Даля? Хорошо известны случаи, когда фиксация фольклорного произведения (в печати или на сцене) надолго определяет и его известность, и сохранность. В пьесе Л. Н. Толстого «Живой труп» звучит песня «Невечерняя», считающаяся классикой цыганского хорового пения. Однако, когда спектакль готовили к постановке, эта песня уже была практически забыта. Вот как писала пресса в 1911 г.: «На Александринской сцене идет усиленная работа по подготовке “Живого трупа”. <...> По замыслу режиссеров Мейерхольда и Загара, поставлена пьеса будет в строго реалистическом духе. Недавно оба режиссера вернулись из Москвы, куда ездили изучать быт цыган. Во второй картине “Живого трупа” сцена происходит в квартире цыганки Маши, куда Протасов, главный герой пьесы, приезжает слушать цыганский хор; хор исполняет песнь “Не вечерняя”, которую пели московские цыгане в восьмидесятых годах. <...> Трехдневные

поиски цыган, которые знали бы мотив песни “Не вечерняя”, не привели ни к каким результатам: почти все цыгане отговаривались незнанием. Наконец в загородном ресторане “Мавритания” г. Мейерхольду удалось разыскать старого цыгана из хора, который вспомнил забытую песнь и обещал разучить ее с хором. В тот же вечер у старика на квартире собрался хор, который и исполнил песнь “Не вечерняя”»¹⁸. Таким образом, исполнение песни в спектакле не только возродило ее, но и предопределило ее последующую популярность.

Попав в устную среду, текст может сохраняться, а может меняться до неузнаваемости. В 1948 г. в журнале «Новый мир» приводился разговор известного русского литератора Н. И. Надеждина (который был сослан в 1830-е гг. в Усть-Сысольск и там заинтересовался местной поэзией) со «знатоками» края — земским заседателем, соборным дьячком и местным стряпчим.

«— Неужели вы не могли отыскать никаких следов поэзии? — удивлялся Н. И. Надеждин.

— Следов? — не мог скрыть тревоги заседатель. — У нас на таковой предмет не было и предписания от начальства. А позвольте, смею спросить, повторить имя особы, и давно ли она в укрывательстве? — Поразмыслив еще, заседатель категорически заявил: — Смею доложить по совести и по присяге: в уезде таковой не имеется.

<...> Стряпчий на вопрос Надеждина лаконично ответил:

— Абу...»¹⁹ (абу — нет).

Журнальная статья, в которой был помещен этот рассказ, ставила вопрос о советском фольклоре; она вызвала острую дискуссию и широко обсуждалась в среде фольклористов, в том числе на совещании, созванном Институтом русской литературы АН СССР. Вероятно, именно тогда анекдотическая история XIX в. о Надеждине и поэзии попала в устную среду. И не она ли продолжает жить до сих пор в виде варианта байки, хорошо известной в кругах этнографов и фольклористов: студент приехал в экспедицию и спрашивает у бабушки: «У вас в деревне фольклор есть?» Бабка отвечает: «Окстись, родимый, отродясь такой напасти не было». Студент записывает в полевом дневнике: «Деревня Н. Фольклора нет».

Однажды произнесенные остроумные выражения, смешные ситуации, произошедшие в небольшой группе людей, могут пересказываться и приобретать черты анекдота или присловья. Таковы современные музейные байки, записанные от сотрудников Эрмитажа и Русского музея.

– После долгой экскурсии по Эрмитажу один из посетителей спрашивает: «А кто изображен у Мадонны на руках: мальчик или девочка?»

– Посетители спрашивают про Александринский столп: «А ангел там в натуральную величину?» Находчивый экскурсовод отвечает: «А вы что, ангелов никогда не видели?» (Через несколько лет этот же анекдот был мною услышан уже в иной, более лаконичной форме: экскурсовод говорит: «А вот перед вами ангел в натуральную величину».)

– Один экскурсовод только что приехал из Баден-Бадена, полон впечатлений, и постоянно повторял: «Баден-Баден, а в Баден-Бадене...» Под конец экскурсии он спрашивает группу: «А вы откуда приехали?» Они отвечают: «Из Гомель-Гомеля».

– В Русском музее экскурсовод говорит, делая красивый жест рукой: «Перед вами картина Рожкина “Шиш”» (картина Шишкина «Рожь»).

Кроме того, музеи полны рассказов о привидениях, своего рода быличек. Они известны и в Эрмитаже, и в Михайловском замке. В Российском этнографическом музее поговаривали, что манекены на экспозициях по ночам ходят. Причем эту историю поддерживали и сотрудники вневедомственной охраны, которым вменялось в обязанность делать ночью обход по залам музея. Когда в очередной раз дама в милицейской форме заявила, что ночью слышались шаги и шепот — *это они*, я решила ее поддразнить и спросила, почему же она их не задержала. В ответ она возмутилась: «Ну вот, буду я еще за вашими манекенами бегать».

Можно сказать, что не только «собиратели-самоучки» фиксируют выражения, которые можно определить как околофольклорные. В записях любого из нас таких выражений оказывается тоже немало. Чаще всего, они так и остаются в тетрадах, поскольку мы не можем найти им какого-то определения. Однако подобные речевые формы оказываются крайне важными для описания культуры, поскольку раскрывают смысловое поле речи и ценностные ориентиры данного (пусть небольшого) сообщества. Фиксация конвенциональной речи, скорее, задача лингвистов; однако и фольклористам не стоит отказываться от подобного материала, важного для понимания мировоззрения и культурных установок этноса.

Примечания

¹ Язык цыганский весь в загадках: Народные афоризмы русских цыган из архива И. М. Андрониковой / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и справочный аппарат С. В. Кучепатовой. СПб., 2006.

- ² Термин Ю. А. Новикова.
- ³ Часть коллекции Е. И. Колесниковой была опубликована. См.: Русские пословицы Литвы из собрания Елизаветы Колесниковой / Изд. подгот. Ю. А. Новиков, Т. С. Шадрина). Вильнюс, 1992; Фольклор старообрядцев Литвы. Т. 1: Сказки. Пословицы. Загадки / Изд. подгот. Ю. Новиков. Вильнюс, 2007. С. 357–555.
- ⁴ Русские пословицы Литвы из собрания Елизаветы Колесниковой. С. 9.
- ⁵ Там же. С. 13.
- ⁶ Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. In memoriam. СПб., 2003. С. 173.
- ⁷ См., например: Словарь жаргона преступников («блатная музыка») / Сост. по материалам ОГПУ–НКВД–МВД Л. А. Макаренко. Тверь, 1991.
- ⁸ Здесь и далее цыганские афоризмы даны по изданию: Язык цыганский весь в загадках...
- ⁹ Булгарин Ф. В. Воспоминания. Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни. Ч. VI. СПб., 2012. С. 184.
- ¹⁰ Шенталинская Т. Русская «Лодка» на Крайнем Северо-Востоке // Русская народная песня. Неизвестные страницы музыкальной истории. Вып. 2 / Сост. и отв. ред. В. А. Лапин. СПб., 2009. С. 162–163. Как отмечено В. Г. Богоразом, «представление лодки бывает на Святки от 24 <декабря> до 2 января».
- ¹¹ Цит. по: Шенталинская Т. Русская «Лодка» на Крайнем Северо-Востоке. С. 160.
- ¹² Добровольский В. Н. Киселевские цыгане. СПб., 1908. С. V.
- ¹³ Бенцзин У. Пословица // Народные знания. Фольклор. Народное искусство. М., 1991. С. 102. (Свод этнографических понятий и терминов. Вып. 4.)
- ¹⁴ Там же. С. 102–103.
- ¹⁵ Русские пословицы Литвы из собрания Елизаветы Колесниковой. № 1034.
- ¹⁶ *Выбежка, выбешка* — веревка, которую перед установкой в море орудия лова укрепляют на линии, где предполагают поставить всю снасть. После установки орудий лова выбежка снимается; *гундеры* — колья, на которых устанавливаются ставные невода; крыло — боковые невода по обе стороны мотни; боковые части мережи; *дель* — сетное полотно, из которого строят невода, тралы и ловушки. Слова уточнены по изданию: Клыков А. А. Краткий словарь рыбацких слов. М., 1968.
- ¹⁷ Русские пословицы Литвы из собрания Елизаветы Колесниковой. С. 139. У Л. Н. Толстого: «Было гладко на бумаге, / Да забыли про овраги, / А по ним ходить!»
- ¹⁸ Солнце России. 1911. сентябрь. С. 11.
- ¹⁹ Леонтьев Н. Затылком к будущему // Новый мир. 1948. № 9. С. 249.

Л. Лукьянскене

Литовские «песни рыбаков»: факты и интерпретации

В литовском фольклоре выделяется такой песенный жанр, как «песни рыбаков», они являются частью трудовых песен. Распространено мнение, что это песни региона Малой Литвы* и Литовского Приморья¹, так как первые варианты этих песен записаны именно в Малой Литве².

При анализе трудовых песен Юговосточной Литвы³ было замечено, что некоторые так называемые «песни рыбаков» распространены по всей этой территории. Возникает вопрос, а правильно ли утверждение, что «песни рыбаков» — это песни только Литовского Приморья, или эти песни возникли в Малой Литве, а позже распространились по всей территории Литвы. Можно рассматривать и другую версию: песни потеряли свой функциональный смысл и почти исчезли.

При изучении поэтических и музыкальных текстов «песен рыбаков» возникает много вопросов. В этой статье будут рассмотрены следующие проблемы: само понятие «песни рыбаков», функциональность и распространение этих песен.

Как уже отмечалось, «песни рыбаков» бытуют не только в Литовском Приморье. В большей степени эти песни распространены в Сувалкии, Дзукии, в меньшей степени — в Жемайтии и Аукштай-

* Малая Литва — исторический этнографический регион Пруссии, позднее Восточной Пруссии в Германии, где жили прусские литовцы (ныне территория Калининградской обл. России и Клайпедского края Литвы). Малая Литва является родиной Кр. Донелайтиса — литовского поэта, зачинателя литовской художественной литературы. — *Прим. ред.*

тии. Бесспорно, «песни рыбаков» очень похожи по музыкальному содержанию, это доказывает, что они возникли примерно в одно и то же время.

Больше всего неясностей и проблем заключают в себе жанровые группы трудовых песен музыкального фольклора Юговосточной Литвы. К сожалению, трудовые песни этого региона сохранились не в равной степени. В Дзукии записано больше всего старинных мелодий трудовых песен, в Сувалкии — намного меньше. В Малой Литве старинных трудовых песен записано мало, но, несомненно, этот жанр присутствовал и здесь. Хотя фольклор в Малой Литве начали фиксировать раньше, чем в других регионах, — в середине XIX в., — наиболее древние песенные жанры к тому времени уже исчезли⁴. Это сильно усложняет изучение поэтических и мелодических текстов песен. Трудовые песни Дзукии исследуются в последнее время⁵, а вот песни этого жанра Малой Литвы и Сувалкии серьезному изучению не подвергались из-за недостаточности изучаемого материала, хотя немного об этом писали А. Навасайтите-Жичкене⁶ и Л. Пятрошене⁷.

Трудовые песни (пахотные, сенокосные, ткацкие, прядильные, песни отбеливания холста и стирки, помольные, охотничьи, рыбацкие), хоть и не равномерно, записаны во всей Юговосточной Литве. Мелодии их более позднего происхождения. До сих пор они почти не исследованы.

При изучении трудовых песен Юговосточной Литвы мы сталкиваемся с проблемой их классификации. Мелодии песен рыбаков более позднего возникновения, и они не отражают функции песен. В поэтических текстах этих произведений говорится о рыбаках, а непосредственно рыболовство только упоминается.

Группа «рыбацких песен» выделена в Каталоге литовских народных песен⁸ (КЛНП) на основе поэтических текстов. В целом система классификации поэтических текстов в КЛНП неоднородна. Тексты выделены здесь по разным критериям — и по функции, и по тематике.

Что касается мелодий, здесь мы пользуемся системой типологии народных мелодий, составленной Г. Четкаускайте⁹, которая основывается на типологии структур формы, ритма и лада. Опираясь на характерные черты мелодии, ладовых структур, форм и ритма, выделяются *мелодические типы* (МТ). Но мы заметили, что мелодический тип не является единственной единицей системы классификации

(так как мелодические типы имеют много связей и поэтому могут быть похожими и сравниваемыми).

Самый древний мелодический слой Юговосточной Литвы относится к монофонной фактуре песен. Во второй половине XX в. в Сувалкии утвердилось гомофонное музыкальное мышление. Фактура мелодий большинства песен — многоголосна, меняется их ладовый строй, а формо-ритмические структуры чаще всего остаются неизменными. При изменении ладового строя песни часто сохраняют мелодический рисунок, движение мелодий и некоторые характерные интонации. Форма и РФ песен — тоже одни из самых постоянных элементов. Поэтому, опираясь на особенности форм, ритмики, мелодических рисунков, текстов, некоторые поэтические типы можно объединить в группы МТ. МТ с разными ладовыми строями входят в ту же самую группу МТ, отражающую изменение мелодий (чаще, к сожалению, деградацию или нивелирование). Этот момент является очень важным в исследовании позднего мелодического слоя.

Проблема понятия «песен рыбаков» в литовской фольклористике. До сих пор нет единого определения, что такое «песни рыбаков». Чаще всего встречается мнение, что «песни рыбаков» — это песни Поморья и Малой Литвы¹⁰, однако ученые определяют эту категорию песен по-разному.

В Каталоге литовских народных песен (КЛНП), в разделе трудовых песен, определена мотивно-тематическая группа «рыбацкие песни». Ее составляют произведения, в которых говорится о рыболовстве, о рыбаках. Выделено несколько групп поэтических типов: «Построит лодку, побежит по морям» (1534–1537), «Выпьют братья в долг, отдадут с улова» (1543–1544), «Направит молодец лодку в село, где растет хорошая девушка» (1550–1555), «Рыбацкой девушке нет нужды работать, ей только в лодке сидеть» (1560–1562), «Утонул молодец, доставая оброненное в море колечко» (1568–1574). Всего 22 поэтических типа (ПТ). Это — поздние лирические песни.

В. Мисявичене текстологически исследовала один ПТ песен рыбаков — «Уплыл, уплыл» («Išbėg išbėgo», 1550), который поется на мелодии двух различных типов МТ¹¹. Автор впервые отметила, что «песни рыбаков» — это собственно не трудовые песни, а, скорее, песни, принадлежащие социальной группе рыбаков, т. е. был обозначен вопрос функциональности этих песен. Но пока мы знаем наверняка только то, что во время ловли рыбы их не поют.

Исследователь текстов песен Малой Литвы Р. Балсис все песни, происходящие из этого региона, называет песнями рыбаков¹²; таким образом, исследователь слишком расширяет понятие «песен рыбаков» как жанра. Такое утверждение не совсем точно, поскольку здесь проживали не только рыбаки, но и земледельцы.

По нашему мнению, «песнями рыбаков» следует называть те песни, которые могли исполняться во время рыбной ловли (что маловероятно), или песни социальной группы рыбаков.

Приступая к изучению «песен рыбаков», мы вынуждены опираться на группы песен, выделенные в КЛНП на основе поэтических типов. Большинство поэтических типов, описанных в КЛНП, имеют характерные мелодии, которые исполнялись и с другими поэтическими текстами. Поэтому надо рассмотреть их взаимосвязи.

Отражение культуры рыболовства в «песнях рыбаков».
Проблема функциональности. Рыболовство (морское и рыболовство во внутренних водах (реки, озера)) — один из древнейших промыслов в Литве. По археологическим данным, рыболовством занимались еще во времена палеолита (X–IX тыс. до н. э.). Жители морского побережья накопили намного больше профессиональных навыков и опыта в рыболовстве, но отстали в области сельского хозяйства, по сравнению с рыбаками внутренних вод. Для своих личных нужд жители рыбачили на побережье, а профессиональные рыбаки имели лодки, другое необходимое снаряжение и рыбачили, уходя в море. Передаваемый из поколения в поколение профессиональный опыт, уклад жизни и среда обитания не могли не повлиять на мышление людей, а так же не отразиться в фольклоре.

Рыболовство нашло отражение в малых формах литовского фольклора (сказки, притчи), а также в песнях. Чаще всего упоминаются сам процесс ловли, постройка лодки, забрасывание и чистка сетей. Упоминается и социальный слой рыбаков. В поэтических текстах литовских народных песен встречается много других мотивов, связанных с водой: плывет на лодке, утонул, утопил веночек или кольцо. Эти мотивы могли быть не только бытовыми реалиями, но и иметь символический смысл. Можно ли такие песни называть песнями рыбаков? По функции «песня рыбаков» — это песня, которую пели во время рыбалки. Но, как мы уже заметили раньше, мело-

дии этих песен не показывают функциональности. Также возможны песни социальной группы рыбаков или упоминание о рыбаках или рыбалке в песнях других социальных групп.

Как уже было сказано, в КЛНП выделено пять тематических групп поэтических текстов так называемых «песен рыбаков» (всего 22 поэтических типа). Некоторые из них известны во многих вариантах, другие — в единичных записях.

Реалии быта рыбаков лучше всего отражаются в поэтических текстах Литовского Поморья. Чаще всего это — конкретные названия местностей, орудия труда¹³, в некоторых поэтических типах — изготовление лодки, гибель рыбака¹⁴. Это группы поэтических типов (ПТ) «Направит молодец лодку в село, где растет хорошая девушка» (6 ПТ) и «Выпьют братья в долг, отдадут с улова» (2 ПТ). В иных случаях в поэтических текстах так называемых «песен рыбаков» о рыбаках рассказывается как бы с стороны, с иронией. Высмеиваются рыбаки как представители определенного социального слоя, причем более низкого (говорится, что дочь рыбака не умеет работать, умеет только в лодке сидеть¹⁵). Таковой является вся группа поэтического типа «Рыбацкой девушке нет нужды работать, ей только в лодке сидеть» (3 ПТ). Но чаще высмеиваются чужие социальные группы, чужие национальности. Так что более вероятно, что это не «песни рыбаков», а песни о рыбаках.

В группе «песен рыбаков» много поэтических текстов, в которых отражены строительство лодки, плавание на лодке. Иногда в песенных текстах говорится о строительстве не только лодки, но и саней, может идти речь о торговом плавании. Однако во всех случаях ясно, что речь идет о рыбной ловле. Кроме того, существуют тексты, в которых тоже рассказывается о постройке лодки и саней, но только как о средствах транспорта — чтобы поехать торговать своими продуктами земледелия (КЛНП, Трудовые песни, 1536). Очевидно, что это с рыбной ловлей не связано.

В некоторых текстах доминирует мотив утонувшего молодца¹⁶. Эта тематическая группа самая большая в «песнях рыбаков», но реалий рыбацкой жизни в ней очень мало (герой плывет на рыбалку; падает в воду, очищая рыбу). В самом деле, большинство поэтических текстов «песен рыбаков» с ловлей рыбы не связано. Постройка корабля, плавание, утопление — это также и символические изображения, часто встречаемые в свадебных песнях.

Нам не удалось найти данных о пении во время рыбной ловли. В статье о жителях Литовского Поморья Л. Мукайте писала о рыбаках Керсте и Андрейше Балчусах. По словам рыбаков, во время рыбалки не поют, потому что рыбалка — трудная работа, петь некогда¹⁷. Таким образом, гипотеза, что «песни рыбаков» — это трудовые песни, отпадает. Об этих песнях будем говорить как о песнях социальной группы рыбаков или песнях о рыбаках.

Распространение упомянутых тематических групп тоже весьма различно. Здесь можно выделить три вида песен: поэтические типы (ПТ), распространенные 1) по всей Литве, 2) в Восточной Литве (Жемайтия) и 3) в Юговосточной Литве (Малая Литва, Сувалкия и Дзукия). В нашей работе мы рассматриваем только песни Юговосточной Литвы.

Проблемы типологии «песен рыбаков» Юговосточной Литвы. Рассмотрим наиболее характерные, чаще встречающиеся мелодические и поэтические типы. Как уже было замечено, мелодии этих, более поздних, песен не указывают их функцию. Мелодии эти также могут исполняться с другими поэтическими текстами. Потому мы отобрали несколько мелодических типов песен монофонной фактуры, распространенных в Юговосточной Литве.

Одна из более распространенных песен «Эй, плыла, плыла» («Ei, kilo kilo»). Первым эту песню записал и издал Л. Реза в сборнике «Литовские народные песни» (1825), позже в сборнике «Dainų balsai» («Голоса песен», 1886–1889) этот же вариант опубликовал Х. Барч. Варианты этой песни (поэтического и мелодического текстов) распространены во всей Юговосточной Литве. По КЛНП, это — поэтический тип «Начинается дождь, налетает ветер» («Atlyja lietus, atrūšia vėjas», Трудовые, 1551), он принадлежит тематической группе «Направит молодец лодку в село, где растет хорошая девушка» («Kreips luotą į kaimelį, kur auga puiki mergelė», Трудовые, 1550–1555). В этом поэтическом тексте доминируют свадебные мотивы (мотивы сватовства). Корабль или лодка в этой песне только средство транспорта (парень на лодке плывет к своей девушке). Это поэтическое изображение могло возникнуть из деревенского быта, а позже получило символический смысл.

Поэтический текст этой песни состоит из двух композиционных элементов. Первый из них (приедет парень; советуется, в какую усадьбу пойти) — реалистическая картина. На подтопляемых тер-

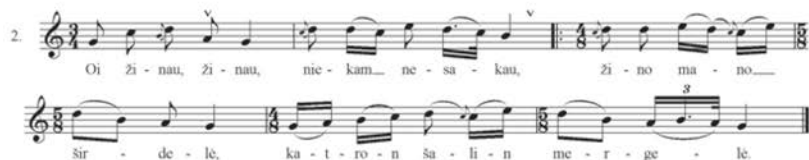
риториях возле Немана и в других болотистых местностях лодка во время теплого сезона — единственное средство транспорта, в этот сезон здесь невозможно ни проехать на телеге, ни пройти пешком. В этом случае лодка необходима и в хозяйственных работах. Поэтический образ приплывающего корабля здесь тождествен образу парня, приезжающего верхом, в свадебных песнях. Второй элемент текста — диалогический мотив, в котором много свадебной символики, но нет реалистических образов (парень хочет превратить девушку в одну из символических вещей, таких как кольцо, рута)¹⁸. Все варианты очень похожи. Эти поэтические мотивы часто встречаются в свадебных песнях Сувалкии и Дзукии.

Большинство вариантов этой песни записано в конце XIX — начале XX в. В это время фольклористы редко фиксировали функцию песен, поэтому мы не имеем сведений, при каких обстоятельствах они исполнялись. Один из вариантов песни «Эй, плыла, плыла» («Ei, kilo kilo»), с поэтическим образом проплывающего корабля, опубликован в сборнике А. Юшки «Литовские свадебные песни» в 1880 г. (JSD 67). Это свидетельствует, что собиратель записал эту песню как сочинение свадебного цикла. Наверное, эту песню пели и рыбаки, и земледельцы, а поэтический текст отражает свадебные обычаи (смотрины, сватовство) и условия природы.

Рассмотрим три мелодических варианта песни «Эй, плыла, плыла». Первый из них опубликован Л. Резой и Х. Барчем¹⁹.



Приведенный вариант — первая записанная мелодия этого мелодического типа: квартОВЫЙ (с почти равноценным тоном терции) переменный лад с отклонением²⁰. Те же самые музыкальные черты характерны для других мелодий этого поэтического текста, например «Ой, знаю, знаю»²¹ («Oi, žinau žinau»).



Аналогичен и ее поэтический текст. Мелодия, которую опубликовал Й. Балисимеет имеет все те же свойства, как и песни, показанные выше. Большой, чем обычно, изгиб вверх во второй части мелодии демонстрирует тенденцию развития мелодии в этой части Литвы²²:



Мелодии этого МТ записаны в Малой Литве, Сувалкии, Дзукии. Варианты были известны на территории современной Польши (в окрестностях Пунска) и Беларуси (около Лиды), а также в Клайпедском крае. Версии этих песен — терцовые, квартовые и квинтовые. Мы относим их к одной МТ группе, опираясь на многие элементы их строя. Первый из них — это формула ритма, она (хоть имеет редкие исключения) в большинстве случаев постоянная: ♪♪♪♪ || ♪♪♪♪♪||. Самое стабильное ритмическое производное во всех МТ есть в конце мелодии ♪♪♪. Он стабилен почти во всех вариантах.

Все эти мелодии объединяет единый мелодический рисунок, который очень похож во всех вариантах (небольшой подъем в первой части мелодии, большой подъем во второй части, падающая в третьей части и «разлившаяся» каденция в четвертой). Общий для всех вариантов поэтический текст тоже помогает опознать удаленные мелодические варианты. На рис. 1 показан ареал распространения вариантов мелодии «Эй, плыла, плыла». Учитывая, что мы имеем очень мало материала из Малой Литвы и Белоруссии (не было систематического собирания литовского фольклора за границами Литвы), мы не можем дать однозначную интерпретацию схемы распространения. Единичный пример, зафиксированный на этой территории, может быть случайным, но может быть и одним из вариантов бытовавшего когда-то напева. Большинство изучаемых песен записаны в начале и середине XX в. Художественно более ценными являются мелодии, зафиксированные раньше, — на них не воздействовало гомотоническое мышление. Поэтому мы можем выдвинуть гипотезу, что песня была популярна еще в начале XX в., но исчезла в середине столетия.

Мелодический тип «Эй, плыла, плыла» поется и с другими поэтическими типами. Один из таких — свадебный текст «Ой, знаю, знаю» (распространение этих мелодий с текстом «Ой, знаю, знаю» см. рис. 2). Эта мелодия также поется с поэтическими текстами о тереблении льна²³ («Я теребила»). Мелодические варианты — те же самые.

По описанным здесь свойствам, песня «Эй, плыла, плыла» более подходит к свадебному циклу. Возможно, это была песня смотрин или сватовства; с трудовыми песнями она мало сопряжена.

Тематическая группа «Рыбацкой девушке нет нужды работать, ей только в лодке сидеть» («Žvejų mergytei nereiks darbelių dirbti, tiktai laive sėdėti», Трудовые, 1560–1562) образована из трех ПТ, представленных в малом количестве вариантов. Более значительным является только один из них — «Я ходил в лес» («Į šilą ėjau», 1560). Этот поэтический тип исключителен по высказанному в нем негативному мнению о рыбаках. В поэтическом тексте — тема выбора супруги. Статус дочери рыбака здесь показан ниже, чем статус дочери земледельца. Поэтому более вероятно, что эти тексты — творчество земледельцев. Изображение корабля здесь скорее символическое, чем реалистическое, а связей с поэтическими типами других жанров не обнаружено. Эти песни поются с секундовыми, терцовыми, квартовыми, квинтовыми опорными тонами.

Наиболее распространенная мелодия в этой группе — на текст «Ой, рос, фрос»²⁴.



Согласно типологической системе Г. Четкаукайте, мы имеем четыре различных мелодических типа, которые объединяются в одну группу благодаря РФ, ПТ и мелодическому рисунку. Это — трехчастные мелодии с ритмической формулой . Эта РФ замечена также в песне «Эй, плыла, плыла», хотя эти МТ совершенно различны, так как это две различные МТ группы, принадлежащие тому же самому классу РФ. Музыкальный материал, мелодическая линия в этой группе совпадают во многих вариантах, хотя тональные опоры в некоторых случаях могут иметь подвижный характер²⁵:



Связи этого МТ с другими песенными жанрами не обнаружены.

Схема распространения МТ «Ой, рос, рос» (рис. 3) показывает, что эта мелодия известна именно в Юговосточной Литве. Записей этой песни немного, имеются и более ранние варианты.

Тематическая группа «Выпьют братья в долг, отдадут с улова» («Gers broliai skolon, sumokės pažuvavę», Трудовые, 1543–1544) включает два малочисленных ПТ, известных по ранним записям.

В этих поэтических текстах рыболовство изображено как источник богатства. Это единственный поэтический тип, прямо сопряженный с рыболовством. Мотивы выбора супруга связывают этот ПТ с текстами смотрин и сватовства, такими как «Девушка не пойдет за задолжавшего парня» («Mergelė netekės už prasiskolinusio», КЛНП, Свадебные, 376–378).

Эти песни поются на мелодии, ритмическая формула которых ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. Основной мелодический тип здесь — квартдовый, редко встречаются терцовые, квинтовые варианты²⁶.



Эта РФ совпадает с РФ песни «Эй, плыла, плыла». Различается ладовая структура, мелодический рисунок вариантов. Эти мелодии по своей конструкции более поздние, но тоже монофонические. Близкие к этому варианты распространены во всей Юговосточной Литве (см. рис. 4).

Мотивно-тематическая группа «песен рыбаков» в КЛНП выделена только по внешним признакам песен, без учета их функции, мелодики песен, символики и структуры поэтических текстов. Рассмотрев «песни рыбаков», мы находим в них поэтические мотивы, характерные для песен различных жанров. Все поэтические

типы наполнены свадебной символикой (вода, постройка корабля, плавание, утонул, утонуло кольцо). Эти образы обычны в свадебных песенных текстах, но в «песнях рыбаков» их изучение затруднено, потому что здесь исключительно много контаминированных текстов.

Самый популярный поэтический тип «песен рыбаков» — «Начинается дождь, налетает ветер», ближе к свадебным песням, чем песням рыбаков. Этот поэтический тип имеет несколько основных мелодических вариантов. Мелодические типы создают МТ группу, распространенную по всей Юговосточной Литве. Эта группа, названная «Эй, плыла, плыла» (по самому популярному в этой группе поэтическому тексту), — важная часть музыкального интердиалекта Юговосточной Литвы. Мелодии эти также поются с поэтическими текстами других земледельческих жанров (чаще всего — работы со льном).

Группа поэтических типов «Рыбацкой девушке нет нужды работать, ей только в лодке сидеть» («Žvejų mergytei nereiks darbelių dirbti, tiktai laive sėdėti», Трудовые, 1560–1562) — это поэтические тексты, рассказывающие о выборе супруга. Основная группа МТ здесь — «Ой, рос, рос» — имеет единый тематический материал, характерный для Юговосточной Литвы.

Из включенных в КЛНП «песен рыбаков» только одну из мотивно-тематической группы можно назвать собственно песней рыбаков. Это — «Выпьют братья в долг, отдадут с улова» («Gers broliai skolon, sumokės pažuvavę», КЛНП, Трудовые, 1543–1544). Это песня социальной группы рыбаков. Остальные песни имеют только реалии рыболовецкого быта в поэтических текстах, но не являются в действительности песнями рыбаков. Этот ПТ поется с несколькими различными мелодиями.

Мелодии «песен рыбаков» не имеют признаков трудовых песен. Более поздние мелодии не показывают истинной функции песни. Рассмотрев мелодику всех упомянутых песен, мы пришли к выводу, что все более значимые мелодические типы объединяет одна ритмическая формула ♩ ♩ ♩ ♩ # ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ #.

Ареал распространения этой ритмической формулы, как мы заметили, не ограничивается только Литовским Поморьем и Малой Литвой. Как видно из составленных карт, эта РФ распространена во всей Юговосточной Литве. Она поется с несколькими мелодически-

ми типами и с разными (более часто земледельческого происхождения) поэтическими типами.

В разных этнографических областях МТ и РТ приобретают своеобразные локальные свойства — различные элементы украшения мелодии, различных интонаций. В поэтических текстах отражаются реалии рыболовства или земледельчества. Такие свойства не изменяют сущности произведения. МТ и РТ остаются неизменными. Очевидно, что изучаемые произведения, их мелодические и поэтические типы сложились намного раньше, чем образовались этнографические регионы — Малая Литва, Сувалкия, Дзукия. Это — часть музыкального интердиалекта Юговосточной Литвы, восходящего к периоду существования восточных балтов. Интердиалект Юговосточной Литвы требует более глубокого изучения, и анализ «песен рыбаков» — только начало серьезного исследования.

Рис. 1. Распространение мелодического типа «Эй, плыла, плыла»



Рис. 2. Распространение ПТ «Эй, знаю, знаю»



Рис. 3. Распространение мелодического типа «Эй, рос, рос»



Рис. 4. Распространение мелодического типа
«Выпьют братья в долг, отдадут с улова»



Примечания

- ¹ *Balsys R.* Mažosios Lietuvos žvejų dainos. Sandaros, turinio ir poetikos ypatumai. Klaipėda, 2003.
- ² Калининградская обл. принадлежит России, но в этом регионе записан ценный материал литовского фольклора.
- ³ Юговосточная Литва охватывает три этнографических региона: Юго-восточная Дзукия, Сувалкия и Малая Литва, отличающиеся самобытностью традиций и музыкальных диалектов. Как и во всей Литве, здесь преобладают два музыкальных стиля: монофония и гомофония. В Восточной Дзукии доминирует гомофонный стиль. В Сувалкии во второй половине XX в. записано множество мелодий в гомофонном стиле, но в то же время сохранился и монофонный стиль. Большая часть записанных мелодий, записанных в Сувалкии в конце XIX — начале XX в., составляют именно мелодии монофонного стиля; поэтому можно утверждать, что в XIX в. здесь доминировал именно этот мелодический стиль. Этот стиль характерен и для Малой Литвы.
- ⁴ В сборниках фольклора Малой Литвы трудовые и календарные песни в записях середины—конца XIX в. встречаются очень редко (*Dainu balsai: Melodieen litauischer Volkslieder...* / Ch. Bartsch. Bd. 1. Heidelberg, 1886; Bd. 2, 1889).
- ⁵ *Astrauskas R.* Lietuvių ir baltarusių (gudų) etniniai ryšiai, remiantis etnomuzikologijos duomenimis // Lietuvos muzikologija. Vilnius, 2000. T. 1. P. 141–156; *Četkauskaitė G.* Dzūkų dainų melodijų variantiškumo ir invariantiškumo dėsningumai // Dzūkų melodijos. Vilnius, 1981. P. 53.
- ⁶ *Žičkienė A.* Kai kurie lietuvių javapjūtės dainų melodikos bruožai baltų-slavų melodikos kontekste // Tautosakos darbai V (XII). Vilnius, 1996. P.72–82.
- ⁷ *Petrošienė L.* Christiano Bartscho Dainų Balsai (rinkinio sandara) / Darbai ir dienos. Kaunas, 2001. P. 137–144; *Petrošienė L.* Lietuvininkų etninė muzika: identiteto problemos: Daktaro disertacija, humanitariniai mokslai, etnologija. Kaunas, 2003.
- ⁸ Lietuvių liaudies dainų katalogas: T. I. *Misevičienė V.* Darbo dainos. Kalendorinių apeigų dainos. Vilnius, 1972; T. II. *Kazlauskienė B.* Vestuvinės dainos jaunosios pusėje. Vilnius, 1976; T. III. *Kazlauskienė B.* Vestuvinės dainos jaunojo pusėje. Vilnius, 1977; T. IV. *Jokimaitienė P, Kazlauskienė B.* Istorinės socialinės dainos. Vilnius, 1980; T. V. *Misevičienė V.* Šeimos dainos. Vilnius, 1982; T. VI. *Mažulienė E.* Jaunino dainos. Meilės dainos. Vilnius, 1986.
- ⁹ *Četkauskaitė G.* Lietuvių liaudies dainų melodijų tipologija. Vilnius, 1998.
- ¹⁰ *Sauka D.* Lietuvių tautosaka. Vilnius, 1982. P. 42.
- ¹¹ *Misevičienė V.* Žvejų daina byloja // Lietuvininkų žodis. Kaunas, 1995. P. 412.
- ¹² *Balsys R.* Mažosios Lietuvos žvejų dainos. Sandaros, turinio ir poetikos ypatumai. Klaipėda, 2003.
- ¹³ *Bartschas Chr.* Dainų balsai / Parengė Jadvyga Čiurlionytė, Laima Burkšaitienė, Vida Daniliauskienė. Vilnius, 2000. № 23.

- ¹⁴ Lietuvių dainos Amerikoje. Pasakojamosios dainos ir baladės / Surinko ir suredagavo Jonas Balys (Lietuvių tautosakos lobynas. V. Lietuvių enciklopedijos leidykla). Boston, 1958. № 415.
- ¹⁵ Lietuvių tautosaka / Vyr. red. K. Korsakas: T. I. Dainos. Vilnius, 1962. № 157.
- ¹⁶ Lietuvių dainos Amerikoje. Pasakojamosios dainos ir baladės. № 415.
- ¹⁷ *Mukaišė L.* Šventojiškė dainininkė Kersta Balčius // *Liaudies kultūra*. 1997. № 4. P. 47.
- ¹⁸ Там же. №. 435. Bakšaitienė.
- ¹⁹ Пр. 1. «Ei kilo, kilo». *Rėza L.* Lietuvių liaudies dainos. Vilnius, 1964. T. 2. № 73; *Bartschas Chr.* Dainų balsai / Parengė Jadvyga Čiurlionytė, Laima Burkšaitienė, Vida Daniliauskienė. Vilnius, 2000. № 196.
- ²⁰ По мнению литовского музыковеда Ритиса Амбразевичюса, g и gis в этой мелодии может быть широкой зоной интонирования одной ступени звукоряда. *Ambrazevičius R.* Darnos universalijos etnomuzikologijoje ir muzikos psichologijoje // *Tautosakos darbai*. XXXI. Vilnius, 2006. P. 90–109.
- ²¹ Пр. 2. «Oi žinau, žinau». Пела Мариона Саулайтене-Крушайте, 57 лет, д. Каспинишкяй, рай. Варена. Записано и расшифровано Г. Четкаускайте в 1961 г. Опубликовано: *Dzūkų melodijos / Sudarė ir parengė Genovaitė Četkauskaitė*. Vilnius, 1981. 159 b.
- ²² Пр. 3. «Vai kilau, kilau». Пела Ева Климайтене, 63 лет, род. Тупикай, приход Кудиркос-Науместис. Уехала в США в 1905 г., жила в Скрантоне, ПА. Записано 1949.VIII/11. Опубликовано: *Lietuvių dainos Amerikoje. Pasakojamosios dainos ir baladės*. № 138.
- ²³ *Lydos krašto lietuviai*. II. Kaunas, 2002. № 5.
- ²⁴ Пр. 4. «Oi augo, augo». Пела Она Бикаускайте-Рудзявичювė, 76 л. Гражуленай дер., Вилкавишкис рай. Опубликовано: *Aukštaičių melodijos*. Parengė Laima Burkšaitienė, Danutė Krištopaitė, Vilnius, 1990.
- ²⁵ Пр. 5. а. «Ei augo augo» пела Жилайтене из Памитувис. *Lietuviškos dainos. Užrašė Antanas Juška*. I–III t. Vilnius, 1955, nr. 236. б. «Vai augo augo žali berželiai» пела Уршуле Жятайтене, 59 л. родом из Вилкавишкис рай. Опубликовано: *Lietuvių dainos Amerikoje. Pasakojamosios dainos ir baladės*. Surinko ir suredagavo Jonas Balys. Lietuvių tautosakos lobynas V. Lietuvių enciklopedijos leidykla, Boston, 1958. nr. 103. в. «Oi augo augo». Пела Она Бикаускайте-Рудзявичювė, 76 л. Гражуленай дер., Вилкавишкис рай. Опубликовано: *Aukštaičių melodijos*. Parengė Laima Burkšaitienė, Danutė Krištopaitė, Vilnius, 1990. г. «Mano tėvelio lygūs laukeliai» Пела Бакшайтене из дер. Пялучай, Вилкавишкис рай. Опубликовано: *Lietuviškos svotbinės dainos užrašytos Antano Juškos ir išleistos Jono Juškos*. I–II t. Vilnius, 1955, nr. 1083.
- ²⁶ Пр. 6. «Mielai išgerčiau vyno kupkužį» пела Мария Палионене-Гуделавичайте, р. 1906 г., Алитус рай. Литовская академия театра и музыки, Институт музыковедения, архив музыкального фольклора, MFA KLF R 368(124).

Т. С. Молчанова

**«Не с кем думушку подумать»:
опыт реконструкции лирической песни
по записи К. П. Галлера (1889 год)**

В 1889 г. в Санкт-Петербурге вышел в свет «Сборник русских народных песен С.-Петербургской губ. (Лугского уезда)», составленный Константином Петровичем Галлером (1845–1888)¹. Сборник небольшой, насчитывающий всего лишь двадцать одно произведение, среди которых свадебные, круговые и лирические песни. Собрание их уникально. Дело в том, что до 1950 г. это была первая и единственная нотная публикация песен Петербургской губернии (позже Ленинградской области). В коротком Предисловии Галлер отмечал: «... [песни] записаны непосредственно с голосов народа лично мною, во время многолетнего пребывания моего в деревне Б[ольшие] Влэш-ковичи, Лугского уезда, Перечицкой волости² <...> Верхняя строчка каждой песни представляет ее основную мелодию в том виде, как мне ее пели <...> при этом я не раз проверял их, сличая варианты. При записывании я придерживался и тех ладов, в коих чаще всего мне приходилось слышать ту или иную песню»³. Чрезвычайно ценны многие важные установки музыкальной собирательской работы того времени: факт записи «с голосов народа», место записей, местные обозначения жанров песен (у Галлера они указываются при каждой нотировке). Следуя потребности музыкально-образованной публики, а также и собственным педагогическим интересам, запись каждой песни Галлер сопровождает двух-четырёхголосной гармонизацией (возможной для исполнения и хором, и на фортепиано). Немаловажно, что Галлер ко многим песням выписывает мелодические варианты нескольких строф. Хотя неясно, фиксировались ли эти ва-

рианты в одном «сеансе» записи или они были услышаны им при неоднократных повторных встречах с крестьянами.

В 1958 г. Ф. А. Рубцов подготовил к изданию «Народные песни Ленинградской области», куда включил одиннадцать песен из сборника Галлера. Готовя эти песни к публикации, Рубцов снял добавленные Галлером голоса хорового сопровождения. Остальные десять песен не вошли в сборник. Среди них — лирическая беседная «Не с кем думушку подумать». Можно предположить, что эти песни не были включены в сборник Рубцова по двум причинам: одной из них является позиция Рубцова в отношении слуховых записей, согласно которой он «отдавал предпочтение фонозаписям независимо от времени их произведения, а если и допускал слуховые, то лишь в том случае, если они были произведены им лично, либо отражали те песенные жанры, которые хорошо ему знакомы в живом звучании»⁴. Другая причина, относящаяся, в том числе, и к названной песне, — некоторые расхождения поэтических текстов и нотировки Галлера, структурное различие первой и второй песенных строф, а также неясное членение текста на строфы. Возможно, это остановило составителя «Народных песен Ленинградской области» от использования их в сборнике.

Спустя столетие после записей Галлера состоялось наше знакомство с лужской песенной традицией. Это заставило по-новому взглянуть на его сборник и обратить внимание на песню «Не с кем думушку подумать», представляющей собой интересный образец традиционной лирической песни, достойный возвращения в «песенное» поле народной традиции.

В настоящей работе предпринята попытка реконструкции указанной песни по ее ранней слуховой записи.

Слуховые записи народных песен, выполненные в дофонографический период собирательской деятельности, по мысли Е. В. Гиппиуса, могут быть подвергнуты текстологическому анализу на основе имеющихся черновых записей и установленных общих типологических (структурных, ритмических, мелодических) закономерностей, характерных для определенных жанровых слоев или регионов русской песенной культуры. В ходе текстологического исследования корректируются записи словесного и музыкального текстов. Целью аналитической работы над слуховыми песенными образцами является приближение их к тому облику, который и был услышан собирате-

лем. В исследовании о сборниках народных песен М. А. Балакирева Е. В. Гиппиус вводит в научное поле методику музыкально-текстологического анализа песен, подвергает скрупулезному и аргументированному анализу каждую записанную Балакиревым песню⁵. Гиппиус пишет о трех видах «редакций записей народных песен». В рамках настоящей работы важны мысли, высказанные им в отношении «собирательской редакции», то есть записи «исполнительской редакции песни собирателем»: «Особенности собирательской редакции данной песни могут быть установлены на основе анализа характера погрешностей, допущенных в записи мелодии или слов песни. Виновниками текстологических погрешностей могут быть не только собиратели, допускающие ошибки по недостатку опыта, но и народные певцы, сообщающие песни собирателям. <...> СобираТЕЛЬСКИЕ погрешности относятся чаще к форме народной песни, нередко нарушаемой собирателями по недостатку знания традиционных законов народнопесенного строя»⁶. Попробуем понять «погрешности» Галлера в слуховой записи песни «Не с кем думушку подумать».

Для начала обратимся к месту записи. «Выбор» Галлера здесь интуитивно точен. Деревня, в которой он записывал песни, расположена на территории лужско-оредежского бассейна, по мнению археологов и историков, освоенной новгородскими словенами с VIII–IX вв. и почти в это же время, с установлением погостов, попавших под процесс христианизации. Деревня Влешковичи, упоминающаяся с 1500 г. в самых первых писцовых книгах Водской пятины (в том числе под названиями Велешковичи, Олешковичи), приписана к Никольскому Бутковскому погосту на нижнем Поореджье. Судя по упоминаниям в писцовых книгах, деревне удалось избежать разорения в XVI–XVII вв. во время ливонских войн и шведской оккупации⁷. Обе части деревни, Большие и Малые Влешковичи, принадлежала разным землевладельцам. О Влешковичах известно, что со времени царствования Ивана III обе деревни числились за родом Елецких, а в XVIII в. одной из владелиц Больших Влешковичей была жена генерал-майора С. С. Неелова — А. А. Неелова (в девичестве Ганнибал)⁸.

Можно предположить достаточно стабильное многовековое существование этой деревни со своими сложившимися формами традиционной жизни и определенным ритмом крестьянского быта. Здесь, как и во многих селениях Петербургской губернии, среди лужских

крестьян было сильно развито отходничество в Петербург и Новгород. Рядом с деревнями располагалось множество усадеб и дач. Традиционная культура испытывала существенные влияния со стороны городской культуры, в том числе и музыкально-бытовой. Все это не способствовало интересу со стороны этнографов и фольклористов к традициям крестьян столичной губернии. Поэтому планомерное фольклорно-этнографическое изучение деревень лужского бассейна началось лишь во второй половине XX в.

В 1970 — начале 1980-х гг. на территории бывших погостов лужско-ореджского междуречья работали несколько групп фольклористов. Деревни, расположенные по верхнему течению Луги, были тщательно обследованы экспедициями Ленинградского института культуры⁹. Во множестве локальных вариантов были зафиксированы свадебные групповые голошения, в верхнелужской традиции закрепившиеся в названиях «Зоря»/«Зоренька» или «Воля». Этот самостоятельный жанр является ярчайшей доминантой лужской свадебной традиции¹⁰. Почти в это же время, в 1981 г., совместной экспедицией сотрудников ИРЛИ (Пушкинского Дома) и Областного научно-методического центра проводилась работа в деревнях Малые и Большие Влешковичи, расположенных севернее, ближе к Оредежу. Были записаны образцы свадебного песенного фольклора, в том числе и групповое голошение, получившее здесь название «Зориночка»¹¹. Оно исполнялось на тот же напев, что и на Верхней Луге. Между записями 1981 г. и песнями, вошедшими в сборник Галлера, обнаружилось вполне определенное сходство. В целом, материалы по свадебной обрядности показали музыкально-стилевое единство территории, охватывающей лужско-ореджское междуречье.

Ценность лужской традиции раскрывается и в отношении других жанров. Среди жанров обрядового слоя в лужско-ореджском бассейне были записаны колядки, существенно отличающиеся от распространенных в соседних традициях Псковщины и Новгородчины, с рефреном на общеславянскую словесную формулу «Святый вечер». В молодежной культуре на Верхней Луге закрепились формы гуляний под местными названиями «круговина» или «во кружок», музыкально-песенные тексты которой включали как традиционные сюжеты, так и активно усваиваемые авторские, городские.

Обратим внимание на то, как поданы песни в сборнике Галлера. Большинство из них содержит несколько подтекстованных

строф. Эти строфы приводятся после первой, которая дается с фортепианным/хоровым сопровождением, и следующего за ним поэтического текста. С одной стороны, Галлер придерживался характерного для того времени облика художественного сборника народных песен, в котором каждая песня представляла собой мелодию с гармонизацией и поэтический текст. Для современника Галлера такой сборник был привычен, удобен для музицирования. С другой стороны, Галлер учитывал и исполнительскую (практическую) сторону своего сборника. Он привел несколько строф для того, чтобы показать читателю мелодические, ритмические варианты, услышанные им от деревенских певцов, и тем самым «облегчить» путь песни от нотного — незвучащего текста — к живому исполнению.

Открывает сборник свадебная песня «Соколы вы, соколы». Видимо, она поразила слух Галлера своим необычным ритмическим строением, и потому он поместил ее под первым номером. Не углубляясь в анализ, укажем лишь, что ритмика галлеровской песни, с выделенными долготой слабыми стиховыми позициями и потому трудно фиксируемая на слух, без фонографа, близка ритмике песен, записанных в некоторых деревнях Пооредеежья позже, в конце XX в. В сборнике есть также другие свадебные песни, сюжеты которых характерны для новгородской традиции (например, «Недолго веночку»). Кроме того Галлер помещает несколько *круговых* песен, под которые на вечерках девушки и парни ходили и раскланивались в кругу¹². Лирические песни в сборнике Галлера представлены в основном строе, в котором заметно влияние городской культуры («Все люди живут», «Что ж ты Ванюшка печальный»). Это проявляется как в собственно поэтическом облике песен, так и в музыкальном — характерны интонации городского мелоса, строфы имеют периодичную структуру.

На этом фоне, среди четко изложенных песен, понятных для исполнительской трактовки, выделяется лирическая традиционная «Не с кем думушку подумать»¹³. В напеве, записанном Галлером, есть существенное расхождение между первой и второй строфами, между поэтическим текстом под нотами и после нотировки. Различие между строфами касается, прежде всего, формы (именно об этом писал Е. В. Гиппиус). Ниже приводятся эти две первые строфы в современной графике¹⁴:

$\text{♩} = 76$

1. Не с кем ду - му-шку по - ду - мать, го - ре не с кем...

го - ре не с кем го - ре - вать, не - ту батюшки, родной ма - ту-шки,

не - ту ми - ле-нька-го дру - жка.

2. Да не - ту ми - ле-нька-го дру - жка, е - стя ми - лый ра-схо - ро - ший,

не во бли - жности он жи - вет.

Далее в таблице приведены два варианта поэтического текста: по публикации в сборнике Галлера (без обозначения границ строф) и в нашем варианте (с разделением на строфы). Курсивом дана строка, по-разному записанная в нотном и поэтическом текстах в сборнике Галлера:

Поэтический текст в записи К. П. Галлера (без обозначения строф)	Версия песенного текста: Строфы 1–2 — по нотной записи Галлера. Строфы 3–8 — возможный вариант деления на строфы.
Не с кем думушку подумать Не с кем горе горевать Нету батюшки, родной матушки Нету миленького дружка 2 Есть милый, расхороший Не во близости он живет 2 Не во близости, не во дальности В городочке он во Питере В городочке душечка в Питере 2 Что дура была что я любила А теперь я не люблю 2	1. Не с кем думушку подумать, Горя не с кем, горе не с кем горе- вать, Нету батюшки, родной матушки, Нету миленького дружка. 2. Нету миленького дружка, Есть милый, расхороший, Не во близости он живет. 3. Не во близости он живет, Не во близости, не во дальности, В городочке он во Питере.

Не ходи-ка милый на беседушку Не садись-ка с девушкой рядышком Люди взглянут, заприметят Будто я тебя люблю 2 Я бы рада да не бросила любить Стал породушке грубить Моя породушка великая Все ругают и бранят Любить тебя не велят	4. В городочке душечка в Питере. Что дура была что я любила, А теперь я не люблю. 5. А теперь я не люблю. Не ходи-ка милый на беседушку, Не садись-ка с девушкой рядыш- ком. 6. Не садись с девушкой рядышком, Люди взглянут, заприметят, Будто я тебя люблю. 7. Будто я тебя люблю, Я бы рада да не бросила любить, Стал породушке грубить. 8. Моя породушка великая, Все ругают и бранят, Любить тебя не велят.
--	--

Предложим две версии «прочтения» этого песенного текста. По одной из них Галлер, как и многие собиратели того времени, при записи поэтического текста в живом звучании («не успел» полностью зафиксировать распетый стих, или же не смог его записать, уточняя текст с пересказа, а не с голоса. Этот звучащий стих — с разрывом и подхватом в середине 2-й строки — оказался лишь в нотации первой строфы. Вторая строфа уже не имеет такой структурной особенности. Если предположить версию о неточности и сокращении поэтического текста при записи на слух, то надо принять за норму мелодического развертывания первую строфу и попытаться «подстроить» весь поэтический текст под эту конструкцию. Все наши попытки реконструкции песни в этом направлении показали нам неубедительными.

Решением проблемы стало использование вполне реальной записи. В частности, лирическая песня с таким же сюжетом, правда не со столь полным текстом, была зафиксирована уже в XX в. в другой деревне Верхней Луги — Большой Волок Овсиновской волости Батецкого района Новгородской области, расположенной южнее, где Луга делает глубокий изгиб на юг¹⁵. Эта деревня, как и Влешковичи, также известная с 1500 г., относилась к Никольскому Передольскому погосту, стабильно существовала без разорений. Песня «Не с кем думушку мне, девушки, подумать» была записана в 1978 г. экспедицией Санкт-Петербургского университета культуры и искусств от Коровиной А. М., 1892 г. рождения, и позже опубликована¹⁶.

Автор и редактор нотировки песни передали свое понимание ее структуры через определенное графическое изложение и обозначение границ строф. Каждая строфа заканчивается разрывом посреди второй строки, а в начале следующей строфы эта строка произносится полностью. Такое строение вполне согласуется с цепным строфическим строением, характерным для традиционной лирической песни.

Попробуем предложить другое строение строфы, с учетом разных уровней песенного текста, в том числе и исполнительского. В частности, для индивидуальных исполнительских вариантов лирических песен характерно свободное взятие дыхания, которое «сбивает» восприятие формы песни и границ ее разделов. Именно это и произошло в данной записи. В песне из деревни Большой Волк каждая строфа делится на две похожие части, которые различаются окончаниями — активным восходящим движением в конце первой половины и протянутым звуком на опорном тоне в конце всей строфы. Каждая половина представляет собой песенную строку с разрывом текста на 4–5 слогах и дальнейшим полным ее произнесением. В этом случае цепная строфика как принцип реализуется внутри строфы, что тоже типично для структуры лирических песен.

Текст по публикации в «Музыкально-песенном фольклоре...»	Наша версия
Не с кем думушку мне, девушки, подумать Не с кем горя...	Не с кем думушку мне, девушки, подумать Не с кем горя...
Ой, не с кем горя, девушки, погорёвать, Что нету батюшка...	Ой, не с кем горя, девушки, погорёвать, Что нету батюшка...
Ай, нету батюшка у девушки, не матушки, Нету милого...	Ай, нету батюшка у девушки, не матушки, Нету милого...
Ой, нету милого у девушки дружка. Ну, хоть и есте...	Ой, нету милого у девушки дружка. Ну, хоть и есте...
Ну, хоть и есть миленькой, он недалече В городочке...	Ну, хоть и есть миленькой, он недалече В городочке...
Ай, в городочке, девушки, он в Питере,	Ай, в городочке, девушки, он в Питере, Что глупа была...

Что глупа была... Ай, глупа была девушка, тебя любила, А теперя... Ой, а теперя, девушка, тебя я не люблю.	Ай, глупа была девушка, тебя любила, А теперя... Ой, а теперя, девушка, тебя я не люблю.
--	---

Мелодические волны и опорные интонационные точки песен близки (это опора на нижний тон напева, септово-октавный размах одной из фраз, квартовые ходы)¹⁷.



Ритмическое строение песенных вариантов «Не с кем думушки» отличается больше, однако имеются определенные совпадения, связанные с заложенным в тексте 15-сложным строением стиха (8+7 слогов). Покажем это на слогоритмических схемах:

Вариант д. Б. Волок	Вариант д. Б. Влещковичи
ой	
ой	
ой	

Сравнение песни «Не с кем думушку подумать» в записи Галлера с современным лужским вариантом показало наличие общего в их структуре — ненормативность первой строфы, словоразрыв в одной из строк. Однако, вероятно, в варианте, записанном Галлером, эти черты относятся к «погрешностям» исполнителя, а не собирателя. В них сказалось «неумение» певца выстроить начало песни. Именно поэтому вторая нотированная строфа, имеющая четкую трехстиховую структуру, в нашем опыте реконструкции песни стала нормативной для подтекстовки остальных ее строф. Такова вторая версия «прочтения» песни.

В завершение предлагается полная реконструкция лирической песни «Не с кем думушку подумать» по записи К. П. Галлера 1887 г., сделанной в деревне Большие Влешковичи Лужского уезда Петербургской губернии.

Реконструкция песни «Не с кем думушку подумать» по записи К. П. Галлера.

Не с кем думушку подумать

$\text{♩} = 76$

1. Не с кем ду - му-шку по - ду - мать, го - ре не с кем...
 го - ре не с кем го - ре - вать, не-ту ба-тюшки, ро-дной ма - ту-шки,
 не - ту ми - ле-нька-го дру - жка.

2. Да не - ту ми - ле-нька-го дру - жка, е - стя ми - лый ра-схо - ро - ший,
 не во бли - жности он жи - вет.

3. Да не во бли - жности он жи - вет, не во бли-жности, не во да - льности,
 в го - ро - до - чке он во Пи - те - ре.

4. Да в го-ро-до - чке ду-ше-чка в Пи-те-ре, что ду-ра бы-ла что я лю - би-ла,
а те - перь я не лю - блю.

5. Да а те - перь я не лю - блю, не хо - ди-ка ми-лый на бе - се - ду-шку
не са - дись - ка с де-ву - шкой.

6. Да не са - дись с де-вушкой ря-дыш-ком, лю-ди взгля-нут, за-при - ме - тят,
бу - дто я те - бя лю - блю.

7. Да буд-то я те - бя лю - блю, я бы ра - да да не бро-си - ла любить,
стал по - ро - ду-шке гру - бить.

8. Моя по - ро - ду-шка ве - ли - ка - я, все ру - га - ют и бра - нят,
лю-бить те - бя не ве - лят.

Примечания

¹ Короткие статьи о К. П. Галлере в Энциклопедическом словаре Брокгауза–Эфрона и других справочниках сообщают основные направления деятельности этого весьма одаренного человека — музыкальный критик, композитор, педагог, собиратель народных песен, соколиный охотник. За этим перечислением стоит его значительный вклад в российскую культуру и общественную жизнь. В XX в. он был незаслуженно забыт. Однако современники высоко отзывались о нем, по достоинству оценивая его личность. Критические статьи Галлера публиковались во многих периодиче-

ских изданиях по искусству, его музыкальные произведения печатались и звучали в концертах РМО. Несколько лет посвятив себя преподаванию в Учительском институте (СПб), он разработал и напечатал Учебник хорошего пения (1882). Его увлечение с молодости охотой с птицами привело в итоге к созданию в России уникального Общества соколиных охотников (1884), куда входили и представители царской семьи. Песни для лужского сборника были записаны Галлером в 1887 г., а сам сборник был издан после его скоропостижной смерти, но, по-видимому, был подготовлен им к печати.

² Сейчас Оредежского с/с. В 2-х километрах от деревни находится деревня Малые Влэшковицы. В ней в XIX в. располагались дворянские усадьбы. Вполне вероятно, что в этой или в какой-либо соседней деревне Галлер мог жить летом. В Лужском уезде он подыскивал место для тренировок с соколами, а его пребывание там вероятно каким-то родственным образом связывается с недалеко расположенным имением Почап, которое с 1857 принадлежало генерал-майору Константиновского кадетского корпуса Петру Владимировичу фон Галлеру (см.: *Мурашова Н. В.* Дворянские усадьбы Санкт-Петербургской губернии: Лужский район / Н. В. Мурашова, Л. П. Мыслина. СПб., 2001. С. 269). К сожалению, установить, является ли он отцом К. П. Галлера, пока не удалось.

³ Сборник русских народных песен Санкт-Петербургской губернии (Лужского уезда) / Сост. К. П. Галлер. СПб., 1889. С. 2.

⁴ Хрестоматия по русскому народному творчеству, ч. I (от древнейших времен до эпохи создания Русского централизованного государства). Рукопись ЛГК. 1952 г. 14,5 п. л. Ныне хранится в Фольклорно-этнографическом центре им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской консерватории.

⁵ *Гиппиус Е. В.* Сборники русских народных песен М. А. Балакирева // *Балакирев М.* Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / Ред., предисл., исследование и примечания проф. Е. В. Гиппиуса. М., 1957. С. 191–347. (Глава вторая. Текстологическое исследование. С. 229–281; Метод. С. 230–236; Глава третья. Песни, записанные М. А. Балакиревым на Волге. С. 282–347.)

⁶ *Гиппиус Е. В.* Сборники русских народных песен М. А. Балакирева. С. 231.

⁷ *Селин А. А.* Историческая география Новгородской земли в XVI–XVIII вв. Новгородский и Ладужский уезды Водской пятины. СПб., 2003. С. 199.

⁸ *Носков А. В.* Храмы Лужского района Ленинградской области / А. В. Носков, О. В. Набокина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.proza.ru/2009/08/16/834> (дата обращения: 01.05.2010).

⁹ Руководитель экспедиционной работы — Васильева Е. Е., доцент кафедры народного песенного искусства ЛГИК (сейчас Санкт-Петербургского университета культуры и искусств).

¹⁰ Музыкальный фольклор Ленинградской области: В записях 1960–1980 гг. Изд. 2-е, перераб. и доп. / ред.-сост. В. Лапин. СПб., 2008. С. 24–27.

- ¹¹ Фонотека Ленинградского областного учебно-методического центра культуры и искусства, пленки 59, 60, 61, записи 1981 г. А. Н. Захарова (сотрудника центра) и Ю. И. Марченко (сотрудника ИРЛИ).
- ¹² Близкие варианты были записаны во второй половине XX в. и опубликованы. См.: *Быстрова А. В.* Новгородская круговина. Новгород, 1983.; Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области в записях 1970–1980 годов: Вып. 2 / Ред.-сост. В. А. Лапин. Л., 1989.
- ¹³ Сюжет песни редкий. В записях по Северо-Западу России больше не встречен. Начальный сюжетный мотив о думе-горе встречается в свадебных песнях с зачином «Вянули, вянули, вянули цветики во зеленом саду» и «Трубушка трубит». См. напр.: Лирика русской свадьбы / изд. подг. Н. П. Колпакова. Л., 1973. № 163 (зап. в Тверской обл., Старицком р-н, к/з «Ворошиловец» в 1938 г., ИРЛИ), № 164 (зап. в Ленинградской обл., Оятском р-не, д. Надпорожье в 1948 г., ИРЛИ). «Из косы сделали две косы / Да с кем же мне-ка думушку подумати? / Да подумать мне думушку с батюшкой / Да с батюшкой думушка некрепка»; № 165, 166 — записи в Куйбышевской области.
- ¹⁴ В примере снят размер $\frac{3}{4}$, расставлены знаки границ музыкально-поэтических построений.
- ¹⁵ Название деревни свидетельствует о давней явственной функции этих мест — здесь проходил сухопутный волоковой участок водного пути, соединяющего бассейн озера Ильмень с его западными притоками и реку Лугу. По Луге, как и по Волхову, проходили торговые пути из Великого Новгорода в Европу.
- ¹⁶ Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области в записях 1970–1980 гг.: Вып. 2 / ред.-сост. В. А. Лапин. Л., 1989. № 33. (в переиздании 2008 г. № 125).
- ¹⁷ Приводится фрагмент песни с нашей версией границ разделов строфы. Напев для удобства сравнения с песней Галлера транспонирован на ч. 4 вверх.

А. В. Соколова

Звуковая структура белорусской колыбельной песни: некоторые аспекты функционально- смысловой типологии и динамики

Колыбельная песня — уникальный фольклорный феномен, в котором в качестве смыслового ядра представлена сложная система элементов. С помощью механизмов культурной семиотизации: интериорного, выражающего мир психических процессов, представлений и образов; поведенческого, выраженного действиями и операциями; независимого, представленного конкретными результатами деятельности¹, культурный контекст, песенная традиция, менталитет ее носителей диктуют условия, в которых звучит песня, определяют ее функционально-смысловые и структурные контуры. При этом непосредственно в звучании задействован ряд механизмов, принципиально расширяющих смысловое поле и придающих ему вариативную множественность и многоуровневую структуру. Одним из таких механизмов является специфика взаимоотношений музыкального языка и музыкальной речи². Анализ этих взаимоотношений вскрывает систему семантико-структурных типологических узлов и их динамические связи в звуковой материи колыбельной песни, концентрируя внимание на музыкальном тексте и процессе исполнения.

Рассматривая звуковую структуру белорусской колыбельной как развертывающийся текст, в котором дискретность и процессуальность, общее и частное слиты воедино, мы можем проследить временное становление внутренних смыслов и значений ее элементов³. В качестве исходных критериев семантического анализа выделяют-

ся различные по масштабу синтактико-грамматические единицы⁴, внутренне свободные, не всегда завершённые, обладающие особым видом семантики, когда значение звука не столько предметно (выражено в знаках), сколько функционально (значение состоит в репрезентации звуком какой либо функции, отношения, связи), при этом именно качества соотношения звуков являются базовыми семантическими единицами структуры.

Определяющую роль в структурировании единицами своих семантических контуров играет разноуровневая система контекстов, функционально-структурные отношения масштабно реализуются на нескольких звуковых уровнях: сенсорном, жанровом и уровне региональных песенных культур. Разграничение контекстных уровней предполагает, с одной стороны, наличие констант — относительно стабильных типологических характеристик, с другой стороны, подтверждает множественность и в некоторых случаях непредсказуемость конкретных воплощений, динамическое взаимозависимое их соотношение в акте исполнения, из чего проистекает разнообразие и изменчивость звуковых проявлений колыбельной в рамках белорусской песенной традиции в целом.

Образование рельефных семантических единиц внутри звуковой материи напевов прослеживается, начиная с обретения звуком функциональной фонетической семантики. Специфика жанра такова, что такие функциональные отношения не только служат звуковой базой, но способствуют вычленению рельефных структурных единиц, в некоторых случаях исчерпывающих мелодику напева [см. пример 1].

Другим определяющим фактором является тот, что, исследуя функционально-звуковую структуру белорусской колыбельной, можно проследить процесс формирования знаковых характеристик и их типологических свойств. Жанр предоставляет возможность изучения интонации на нескольких этапах становления. Как типология, так и динамика в этих условиях выявляются исключительно в процессе артикуляции-исполнения и не могут быть адекватно переданы письменными средствами.

Феномены всех уровней непрерывно проектируются друг на друга, приобретая новые атрибуты, материализацией же их взаимодействия является напев, лишь непосредственно в процессе исполнения конкретизирующий и дискретизирующий свою структуру и семантику.

Сенсорный уровень звуковой материи — категория в большей степени перцептивная, он включает психологически действенные

интонационные элементы определенного эмоционально-чувственного спектра, семантика которых связана с объективными физическими свойствами звука, апеллирующими к физиологическому и психическому уровням восприятия, и не поднимается до осмысленного обобщения.

Поющая мать обращается в первую очередь к ощущениям, стремится создать атмосферу звучания, а не конкретную песню, поэтому ее сознание оперирует обширными смысловыми блоками, цельными бессознательными многомерными чувственными ассоциациями, не всегда передаваемыми словесно. Колыбельная песня поддерживает в актуальном состоянии арсенал средств и природных предпосылок формирования выразительности, фонационные средства подчинены задачам эмоционально-физиологического воздействия — создать определенное настроение, атмосферу, внушить состояние спокойствия, побудить ко сну.

Семантика этого уровня базируется на интонационных единицах с ярко выраженной функциональной природой — предельно лаконичных, с максимальной концентрацией выразительности. Они неотделимы от исполнительского потока и сами по себе не имеют устойчивых дискретных прикрепленных значений, звуки здесь репрезентируют присущую им «гравитационную потенцию», это явления не знаковости, а «свойственности»⁵, семантически наполненные, но не означенные. В исполнении их присутствие определяет целый комплекс звуковых средств: высотный контур мелодии, ритм чередования повышений и понижений, связность либо отрывистость (акценты, цезуры, паузы), степень высотной членораздельности, темп, особенности артикуляции, тембр, громкость, тесситура, ритмика. Психологическую природу и механизм их действия в некоторой мере раскрывает феномен «гештальта»⁶.

Семантическая интерпретация здесь никогда не бывает произвольной и свойственной единичному исполнению, она эмпирически достоверна (у нескольких людей, как правило, восприятие идентично), обладает типологическими константными свойствами, стоящими «над» единичным исполнением⁷. Типология этого уровня простирается и вовне музыкального искусства, целый слой ее устойчивых лексем проявляет относительное безразличие к специфике кода, когда семантические единицы способны функционировать в условиях внемузыкальных (орнамент, вербальное общение) и за пределами искусства вообще. В качестве примера можно привести ощущение

мерности и последовательности при восприятии ритмических конструкций колыбельной и орнамента, обусловленное значительной ролью периодических процессов в физиологии нервной деятельности человека. Поступательная ритмика, равномерность в акцентировке, длительное повторение одной формулы превращают колыбельную в фон, воздействующий на подсознательном уровне, и создают гипнотический эффект. Большую роль в этом играют элементы повторности, принцип повторности действует на уровне фонетики (звуковая остринатность), грамматики (парные ритмы и ритмические звенья), синтактики (периодичная повторяемость фразировки, слогоритмических формул), композиции (повтор напева-формулы). К сфере «звуковых ощущений» относится и игра элементов темброво-тесситурной и динамической выразительности, «перекраска» тембра голоса, смена форманты, свойственные жанрам ораторского искусства.

Функциональная природа семантики этого уровня порождает тот тип импровизационности, когда не так важен конкретный тематический материал, как вовлеченность в систему устойчивых исполнительских свойств и связей. Отсюда- свобода выбора напевов, использование других песен в качестве колыбельных (с приобретением ими новых функционально-структурных исполнительских атрибуций). Присутствуют здесь и микрознаки индивидуального психического опыта матери, изменчивые, «нефиксируемые» движения психики в момент исполнения, некоторые из которых существуют только в персональной форме. Свободу в их применении определяет тот фактор, что колыбельная предназначена для музицирования вне слушательской аудитории и поэтому может являться актом произвольного эмоционального самовыражения, актом интимной коммуникации только матери и ее младенца. Голос матери и напев колыбельной функционируют в качестве «сигнала ко сну», который вполне адекватно воспринимается ребенком (известно, что уже в самом раннем возрасте младенец различает множество интонаций голоса матери и впоследствии даже сам начинает имитировать напевы)⁸.

Жанровый уровень характеризуется выходом в сферу социальных смыслов. Конкретизирующим семантику фактором является прикладная функциональная прагматика, жанровый контекст, который в сознании исполнительницы часто представлен моделью действия, достаточно вспомнить, что жанровую характеристику колыбельной народные певички дают именно с позиций ее воздействия: «як дзіця прыспеўаеш», «каб дзіцёнак спаў», «спяваць ката»).

Функционально-прикладная модель играет роль координатора, обеспечивает сохранение «идеи и формы жанра», обуславливает его жизнеспособность и востребованность. С ней связана структурно-знаковая типология, накопление средств выразительности, приобретающих значение стереотипов исполнительского поведения и определяющих жанровую принадлежность колыбельной. Интонация на этом уровне функционирует как имя⁹, выполняет пластическое оформление музыкального образа, определяя способ и технологию видения мира, тип исполнительского общения, благодаря чему колыбельная приобретает свою спецификацию, ее отличают от других жанров, имеющих семантические и морфологические точки соприкосновения.

Белорусские «калыханки» — это цепь коротких песенных «зарисовок», которые исполняются одна за другой, пока ребёнок не уснёт. Их сюжеты и персонажи тесно связаны с традиционным мифологическим фондом белорусской культуры, её архетипами. Напевы также находятся в русле традиционной песенной культуры и в основной массе являются типовыми. Весь массив песен, которые используются для усыпления ребёнка можно условно подразделить на три группы: 1) напевы-формулы (самая обширная группа, сюда также входят импровизации на основе традиционных напевов-формул), 2) колыбельные-заимствования из других жанров (традиционных в том числе), 3) колыбельные-заимствования из средств массовой информации.

Разнообразие исполнительских подходов позволяет выделить несколько ведущих тенденций в интонационном осмыслении белорусской колыбельной. Генеративный пласт смысловой образности составляют суггестия (внушение, гипнотическое воздействие), наррация (сказовость, повествование), вокативность (обращение), заклинание (императивное волевое побуждение), монологическое личностное высказывание (эпическое, лирическое, жалоба)¹⁰.

Важным фактором, предопределяющим исполнение, является тот, что, с одной стороны, колыбельная осмысливается певцами как песня (с очевидными стабильными морфологическими и исполнительскими атрибутами, с другой — как «не песня»¹¹ с импровизационным «рождением» непосредственно в процессе исполнения и часто в манере, которую трудно назвать пением. Соответственно белорусская колыбельная бытует в двух формах:

1. Колыбельная как песня, которая исполняется на относительно строго структурно организованный напев (с широкими вариативными возможностями)¹². Стереотипными интонационными опорами для музыкального развития являются типовые напевы-формулы. Фиксация и сравнительный анализ таких напевов выявляет их региональную отмеченность, которая проявляет себя как на уровне морфологии напева, так и на уровне темброво-исполнительских характеристик пения, имеющих свой неповторимый стиль.

2. Колыбельная как «непесенное» голосовое сопровождение усыпления ребенка¹³. Здесь действует несколько разнонаправленных факторов: с одной стороны, музыкальное содержание может быть ориентировано на типовые мелодические структуры и своеобразные «музыкальные коды», которые сознательно или бессознательно воспроизводит певица как носитель определённой песенной культуры (начиная с семейной преемственности репертуара между поколениями). С другой стороны, колыбельная акцентированно выступает здесь, прежде всего как *процесс* пения, который продолжается, пока ребенок не заснёт. Перевес «процесса» над «конструкцией» в формообразовании порождает состояние постоянного становления, обновления, продукт которого в полной мере непредсказуем. Последовательности звуков, мыслимые в процессе, определяют качество интонационного строя и образного мышления. Интонационное движение-развитие допускает свободу и многообразие форм взаимодействия ладового, ритмического, высотного факторов в музыкальной организации напева как «живого дыхания мелоса»¹⁴. Причём, такому пению исполнительница может придавать различное назначение и соответственно этому подбирать выразительные средства: некоторые современные певицы, к примеру, отмечают гипнотизирующий эффект «тихого бормотания» на психологическое состояние ребёнка и используют его для усыпления [см. пример 2].

Ситуативная включенность — непосредственная реакция на происходящее в момент пения — способствует вхождению смыслов, обусловленных бытовым контекстом исполнения, что проявляется в подборе наиболее подходящих к обстоятельству текстов и насыщении их подробностями реального жизненного плана. Своя специфика и у способов интонирования: исполнение с укачиванием либо без него, усыпление плачущего ребенка либо уже почти заснувшего,

исполнение-игра с ребенком [см. пример 3], напевание без физического контакта с ним, пение с ребенком на руках либо в кроватке, самообщение, сказительское общение, диалог, игра порождают яркие жанровые интонационные типы, меняют структурные характеристики напева. К примеру, с пульсацией динамических акцентов может быть согласован характер действия: при размашистом качании ребенка в колыбели интенсивнее используются верхняя и нижняя мелодические оппозиции, их сопоставление становится ритмичнее, мелодические ходы шире [см. пример 4], при мелком трясении мелодическая рамка сужается и заполняется [см. пример 5]. Смена характера укачивания может повлечь и избрание других жанров в качестве колыбельных¹⁵.

3. Определяющим свойством белорусской колыбельной является этнографичность процесса ее исполнения, способность полноценно выявить свои смыслы и функции лишь в пространственно-временном контексте конкретной песенной культуры. Семантика на этом уровне — явление общественное, духовное, определяемое культурной самобытностью социального сообщества. Ученые-музыковеды в своих работах неизменно приводили данную функцию фольклорного произведения как «функцию высшего порядка»¹⁶.

Мать, осознанно или неосознанно, поет на музыкальном диалекте песенной традиции, в которой она воспитана и тем самым обеспечивает ее культурную трансляцию новому поколению. Принадлежность к определенной песенной среде отражается в приверженности к модусу мышления этой среды¹⁷, который предоставляет конкретные модели, нормативы и стереотипы исполнения, формирующиеся с помощью господствующей структурно-семантической и исполнительской парадигмы. Стилиевые различия касаются внутрижанровых и межжанровых отношений, содержания, номенклатуры и ситуативных определений песен, сюжетов и образов. Специфика белорусской колыбельной такова, что за основу она берет сегмент песенного комплекса региональной традиции, типовой напев группы жанров (как правило, это наиболее укорененные раннетрадиционные жанры, в календарном фольклоре — это строго приуроченные песни, непосредственно связанные с трудом или обрядом)¹⁸. Анализируя подобные напевы в контексте культуры региона, им можно найти ряд аналогий среди других жанров с ориентацией на жанрово-стилевую доминанту¹⁹. (В нотных примерах приведены для сравнения

полесские летняя и колыбельная песни [см. примеры 6 и 7], а также весенняя закличка и колыбельная белорусского Поозерья [см. примеры 8 и 9].) В этой сфере лежит проблема заимствования колыбельной напевов других жанров.

В рамках модуса мышления среды интонация колыбельной функционирует как символ²⁰, приобретает «языковое» в широком смысле этого слова культурное значение, благодаря чему совершается исключительное по объемности обобщение на уровне всего песенного комплекса определенного социального сообщества. Интонационная база песенного комплекса воспринимается нераздельно, недискретизируемо, единственно в своем роде, складывается из всех звуковых проявлений данной песенной традиции. Как феномен музыкального мышления формула колыбельной обладает социально-психологическим смыслом, социо-музыкальной и историко-культурной отмеченностью, в ней задействована специфическая семантика, являющаяся средством музыкальной коммуникации общины. Данные культурные артефакты осознаются их носителями как нечто особое, «свое», считаются лучшими, чем у других, более красивыми, вызывают схожую эмоциональную реакцию и характеристику у всех членов общины, признаются, либо не признаются, в определенном функционально-жанровом статусе²¹. В сознании носителей традиции это качество проецируется на свойства звуковой материи, напева, отдельные элементы которого не сводимы к сумме интонаций внутри него и вне культурного контекста теряют постоянство значения. На этих основаниях в белорусской песенной культуре функционирует феномен «голоса».

Современное состояние бытования белорусской культуры можно охарактеризовать как быстрое исчезновение традиционного пласта песен и очагов их бытования. Исчезает и традиционная колыбельная, которая на своём уровне долгое время цементировала белорусский песенный фольклор. Смена поколений несёт кардинальные перемены, проходит чрезвычайно контрастно, поэтому есть возможность проследить два состояния белорусской колыбельной — традиционное и нетрадиционное. Носителями традиционных колыбельных являются женщины старшего возраста, в сознании которых этот жанр существует в неразрывной связи с песенной традицией, к которой они принадлежат. В рамках этой традиции «калыханка» имеет своё уникальное осмысление, не похожее на осмысление в других тради-

циях, «особый статус» и действенную силу которые можно сравнить с обрядовым статусом в широком смысле этого слова. Как следствие, пение таких носителей отличается более ответственным отношением к сохранению традиционного способа интонирования, содержания и эмоциональной атмосферы, а также к широким утончённым кругам исполнительских приёмов.

В исполнении певцов более молодого поколения ощущается тенденция осмысления колыбельных как «необязательных», утрата жанром «осевой» функции в системе семейной песенной культуры. Почти утрачиваются уникальные стилевые характеристики. Однако, востребованность жанра в другой форме, но в том же функциональном статусе остаётся, сохраняется и осознание необходимости пения в качестве звукового сопровождения акта усыпления ребёнка.

Примеры

Пример 1

♩ = 80

Лю-лі, лю-лі, лю-лі, спать, а я бу-ду ка-лы-хать.

Ка-лы-шучи, га-ва-риць, май-му дзі-цят-ку на-ра-віль.

Пример 2

♩ = 70

А - а - а! Ба-ю, ба-ю, ба-ю! Спі, мой То-леч-ка, спі па-спі.

Пример 3

♩ = 120

Ка-ці-ла-ся ка-ля-со па ву-лі-цы ха-ра-шо! Пы-та-ла-ся у Бо-га, ці бу-дзе па-го-да.

Пример 4

♩ = 100

Люлі, люлі, люлі, пайшоў кот па ду-лі, ад-ма-ро-зіў лап-кі, па-лез на па-лат-кі.

♩ = 120 Пример 5

Лю-лі лю-лі, мой сынок, А - а - а.

♩ = 152 Пример 6

Ку - ва - ла зо - зу - лень - ка,
ку - ва - ла зо - зу - - - лень - ка,
по бо - ру ле - та - - - ю - чы.

♩ = 120 Пример 7

(Іа) Лю - лі, лю - лі, лю - лі,
да на - ле - це - лі ку - ры,
да се - лі на во - ро - шо (ох)
у чыр - во - ных чо - - бо - цёх.

♩ = 98 Пример 8

Я ўзый - ду, ўзый - ду ны га - ру,



Сведения о записи напевов:

1. Зап. автором статьи в 2005 г. в г. Дятлово Гродненской обл. от Мякиш В. А. (1942 г. р.).

2. Зап. автором статьи в 2005 г. в д. Малявщина Несвижского р-на Минской обл. от Махновской Н. С. (1922 г. р.).

3. Зап. автором статьи в 2005 г. в д. Симаны Мядельского р-на Минской обл. от Саук С. И. (1953 г. р.).

4. Зап. автором статьи в 2005 г. в д. Симаны Мядельского р-на Минской обл. от Саук С. И. (1953 г. р.).

5. Зап. автором статьи в 2005 г. в д. Симаны Мядельского р-на Минской обл. от Саук С. И. (1953 г. р.).

6. См.: *Можейко З. Я.* Песни белорусского полесья. Вып. 1. М., 1983. С. 103. Зап. Можейко З. Я. в 1970 г. в д. Выгоноше Ивацевичского р-на Брестской обл. от Ланец А. Б. (1901 г. р.).

7. Зап. автором статьи в 2007 г. в д. Великая Гать Ивацевичского р-на Брестской обл. от Гладун П. Н. (1936 г. р.).

8. См.: *Мажэйка З. Я., Варфаламеева Т. Б.* Песні Беларускага Падняпроўя. Мінск, 1999. С. 58. Зап. Т. Б. Варфоломеева в 1993 г. в д. Варваровка Хотимского р-на Могилёвской обл. от Михаленко Н. А. (1930 г. р.).

9. См.: *Мажэйка З. Я. Варфаламеева Т. Б.* Песні Беларускага Падняпроўя. Мінск, 1999. С. 323. Зап. Т. Б. Варфоломеева в 1981 г. в д. Мезовичи Осиповичского р-на Могилёвской обл. от Новик М. П. (1908 г. р.).

10. Зап. автором статьи в 2004 г. в д. Городея Несвижского р-на Минской обл. от Швако В. Я. (1919 г. р.).

Примечания

- ¹ См.: Бромлей Ю. В. Этнос и этнография. М., 1973. С. 47.
- ² Известная дихотомия ведет свое происхождение от теории Ф. де Соссюра. В рамках его концепции речь интерпретируется как реализация системы языка (см.: Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М., 2004). В музыковедческих исследованиях эта дихотомия прослеживается в выделении специфических свойств «музыкального языка» и «музыкальной речи» (см.: Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976; см. также: Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1962; Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. Л., 1982).
- ³ Форма бытования колыбельной как песни, которая может звучать долго и непрерывно и прерваться внезапно, как только ребенок заснет, определяет подход к ней как протекающему процессу, происходящему в данный момент, что позволяет анализировать ее с точки зрения системы отношений элементов структурной фонетики, грамматики, синтактики и семантики.
- ⁴ Отличия этого структурного элемента текста определил Э. Бенвенист, давая столь важное для музыкознания обоснование возможности формирования семантики помимо знаков: «Единица и знак — явления разного характера. Знак необходимо представляет собой единицу, но единица может и не быть знаком» (см.: Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 82).
- ⁵ Л. А. Мазель назвал их «первичными свойствами музыкального искусства» (см.: Мазель Л. А. О мелодии. М., 1952. С. 27).
- ⁶ Гештальтпсихология — одно из влиятельных направления немецкой и австрийской психологии конца XIX — начала XX в. Понятие «гештальт» было введено Х. Эренфельсом при исследовании восприятия мелодий и геометрических форм, которое остается неразложимым целым, подобным элементарному ощущению, независимо от изменения условий (транспонирование мелодий, изменение размера и цвета фигуры и т. п.). Психологи Лейпцигской школы (Ф. Крюгер, Г. Фолькельт, Ф. Зандер) вывели понятие комплексного качества как целостного переживания. Основу этого переживания как психического акта составляет система бессознательных активных процессов и импульсов. Представители Берлинской школы структурной психологии (М. Вертгеймер, К. Коффка, В. Келер, К. Левин) поставили проблему целостности и целостного подхода в изучении гештальтов, выступили с новым пониманием предмета и метода психологии: важно начинать изучение с наивной картины мира, видеть феномен так, как он есть, не подвергая его анализу и расчленению. Были открыты аксиоматические законы организации целостного феномена

и его восприятия как такового. Мышление также понималось как неделимый процесс — озарение (инсайт). В музыкознании этой концепции близки идеи Б. В. Асафьева: «Интонации <...> возникают в постоянстве созвучия с поэтическими образами и идеями, или с конкретными ощущениями <...>, с выражением аффектов и различных эмоциональных состояний, т. е. во взаимном «сопутствовании». Так образуются чрезвычайно прочные ассоциации, не уступающие место смысловой словесной семантике. Звуковой образ — интонация, получившая значение зримого образа или конкретного ощущения, — вызывает сопутствующие ему представления» (см.: *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. С. 207).

⁷ Такого рода типологию в качестве основополагающих средств выразительности (отношения тождества и контраста) обозначал Б. В. Асафьев. Проблемы наличия единого механизма выразительности музыки и речи затрагиваются в статьях Б. Л. Яворского, Ф. А. Рубцова, Л. А. Мазеля, Е. А. Ручьевской. М. Г. Арановский выделил «аксиоматический уровень звуковой комбинаторики» (см.: *Арановский М. Г.* Музыкальный текст: Структура и свойства. М., 1998), А. В. Денисов — «аконвенциональную звуковую семантику» (см.: *Денисов А. В.* Музыкальный язык: Структура и функции. СПб., 2003). Присутствие «экспрессивных констант» в песенной сфере отмечает Л. С. Мухаринская (см.: *Мухаринская Л. С.* Проблемы формирования лада в свете истории мышления. Тезисы. Размышления // Народная музыка: История и типология. Л., 1989; см. также: *Мухаринская Л. С.* Некоторые проблемы палеопсихологии и музыка (к вопросу о формировании корневого слоя типизированных напевов в творчестве земледельческих народов Восточной Европы) // Якіменка Сучасная беларуская этнамузыкалогія. Мінск, 2004), В. И. Елатов (см.: *Елатов В. И.* Мелодические основы белорусской народной музыки. Минск, 1970). В качестве «основных специфических средств музыкального выражения» В. Леви ввел в музыкознание термин «эмоционально-акустические коды» (см.: *Леви В.* Вопросы психобиологии в музыке // Советская музыка. 1966, № 8. С. 39–43). В исследовании русских детских песен, осуществленном Г. М. Науменко, выделены «эмоционально-акустические коды», которые в качестве чувственно-эмоционального начала являются составляющими любой коммуникации (см.: *Науменко Г. М.* Детский музыкальный фольклор. Ч. 1. М., 1999).

⁸ См.: *Калуужникова Т.* Вокализации младенцев: у истоков музыкального интонирования // Музыкальная академия. 2004, № 2. С. 158–165.

⁹ Схожим значением обладает «слово-имя» (см.: *Колесов В. В.* Древнерусский литературный язык. Л., 1989. С. 270).

¹⁰ Эта многогранность послужила причиной разногласий между филологами: одни из них (Н. М. Элиаш, В. П. Аникин, А. Н. Мартынова,) исследовали колыбельную с позиций её родства с жанрами заклинательной семан-

- тики (заговорами, некоторыми жанрами родинной обрядности), другие (М. Н. Мельников, Г. А. Бартошевич) обнаруживали прежде всего повествовательность и связывали колыбельную с воспитательно-педагогическими функциями. Интересную параллель можно провести между колыбельными других народов и белорусскими. Азербайджанские «охшама» переводятся как: 1) подобие, 2) ласкалка, 3) оплакивание. Семантика их характеризуется как оплакивание, повествование о человеке и его жизни, воздаяние почестей. Исполняются «охшама» во время усыпления ребенка или игры с ним, как заговор в процессе доения коровы, в момент оплакивания умершего, а их припев «лаи-лаи» встречается в девичьих хороводах и лирических песнях азербайджанского фольклора. Н. М. Кондратьева выделяет три комплекса напевов колыбельных народа теленгитов, каждый со своей функциональной доминантой: магического воздействия, укачивания, либо воспитательно-эстетической. Она говорит об особом статусе колыбельных предельно узкого амбитуса, демонстрирующих сакральный эпический стиль интонирования с артикуляционно-акустическим механизмом фонации, имеющим большую силу воздействия на нервную систему ребёнка. А. Н. Аксёнов обращает внимание на близость тувинских колыбельных мелодическим речитациям заклинательного обряда приручения животных. З. К. Кыргыс рассматривает тувинские колыбельные в числе приуроченных обрядовых песен и отмечает общие стилевые черты колыбельных, заговоров и речитаций в шаманских камланиях (см.: *Керимова Т. М.* Азербайджанские колыбельные и детские песни: опыт этномузыковедческого анализа. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Л., 1986; см. также: *Кондратьева Н. М.* Колыбельные как модель эпического пения в культуре теленгитов // Традиционная культура и мир детства: материалы международной научной конференции «XI Виноградовские чтения» / Редкол.: М. П. Чередникова и др. Ч. 2. Ульяновск, 1998. С. 32–33; *Кондратьева Н. М.* Колыбельные теленгитов // Музыкальная этнография Северной Азии: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 10. Новосибирск, 1988. С. 183–196; *Аксёнов А. Н.* Тувинская народная музыка. М., 1964).
- ¹¹ «Неспесенность» в той или иной форме присутствует во многих раннетрадиционных жанрах, на что обращали внимание исследователи И. И. Земцовский, Ю. И. Шейкин, четко разграничивая песенные и непесенные формы вокализации (см.: *Земцовский И. И.* Выкрики: феномен и проблема // Зрелищно-игровые формы народной культуры: Сборник научных статей. Л., 1990. С. 103–114; см также: *Шейкин Ю. И.* Песенное и допесенное в фольклоре удэ // Народная песня: Проблемы изучения. Л., 1983. С. 79–93).
- ¹² Эта «официальная» версия колыбельной всегда более охотно исполняется для собирателя в любых обстоятельствах.
- ¹³ Эта «неофициальная» «интимная» версия озвучивается лишь изредка и требует почти натурального (либо мысленного) воспроизведения жёстко

предписанных обстоятельств исполнения и настроения исполнительницы (её также трудно записать вне «настоящего» контекста, как и похоронное голошение).

¹⁴ См.: *Гиппиус Е. В.* Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики и мелодический склад, гармонически опосредованный // *Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса*. М., 2003. С. 112–168).

¹⁵ Вплоть до курьёзных случаев, когда ребёнка начинают укачивать, танцуя с ним на руках и напевая шуточную песню [см. пример 10]. Причину такого поведения исполнительница объяснила тем, что ребёнка надо «утомить», чтобы он лучше спал.

¹⁶ Как нам кажется, этот смысл вкладывала З. В. Эвальд в понятие «синтетический образ-интонация» (см.: *Эвальд З. В.* Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесья // *Эвальд З. В.* Песни белорусского Полесья. М., 1979). Эту тематику затрагивают в своих работах Е. В. Гиппиус, З. Я. Можейко, Т. Б. Варфоломеева (см.: *Гиппиус Е. В.* Текстологическое исследование // *Балакирев М.* Русские народные песни. М., 1957; см. также: *Можейко З. Я.* Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологического исследования. Минск, 1985; *Варфоломеева Т. Б.* Северобелорусская свадьба. Обряд. Песенно-мелодические типы. Минск, 1988).

¹⁷ Термин принадлежит С. И. Грице, модус мышления среды она определяла как этносоциальную категорию, «синтез понятийных и рецепторных элементов», образующих мировоззренческую систему установок, ориентаций, играющих важную роль в системе творческой деятельности, поведения (см.: *Грица С. И.* Украинская песенная эпика. М., 1990. С. 28).

¹⁸ Обоснование причин такой динамики можно найти в чрезвычайно актуальных на сегодняшний день работах Е. В. Гиппиуса. В результате многолетних исследований учёный пришел к необходимости дополнить данное им определение жанра как «типизации структуры под воздействием общественной функции и содержания», новыми дефинициями, касающимися явлений полижанровости. Он посчитал важным отграничить явления полижанровые от моножанровых в связи с возможностью «вторичности» приобретения ими жанровой функции по отношению к первичности приобретения напева-структуры (см.: *Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса*. М., 2003. С. 37).

¹⁹ См.: *Латин В. А.* Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды. М., 1995.

²⁰ Схожим значением обладает «слово-символ» (см.: *Колесов В. В.* Древнерусский литературный язык. Л., 1989. С. 270; см. также: *Колесов В. В.* Имя — знамя — знак // *Сравнительно-типологические исследования славянских языков и литератур*. Л., 1983. С. 24–40).

²¹ Правомерность такого аспекта рассмотрения белорусской колыбельной подтверждается определением фольклора как «всего комплекса традиционной духовной культуры, реализуемой в словах, идеях, представлениях, звучаниях, движениях, действиях» (см.: Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура; In *metogiarn*. СПб., 2003. С. 38). Из определения фольклора, выработанного участниками 4-й Скандинавской конференции фольклорного архивоведения и документации: «...материальная культура включается в фольклор не своей собственно материальной стороной, но содержащимися в ней идеями и связанными с нею процессами» (см.: Там же. С. 33).

Фольклорное произведение и памятник фольклора

В. В. Виноградов

О мифологической параллели «голова- горшок» в традиционной культуре восточных славян

Фольклорное произведение в каждом новом его воплощении представляется «автономным», вполне законченным высказыванием, вместе с тем, оно занимает определенное место в череде предыдущих и последующих вербализаций некой повествовательной схемы¹. Эти воплощения находятся в пределах исследовательского внимания лишь отчасти. Мы можем судить о данном процессе по отдельным фиксациям, на основе которых строится собственно научный анализ феномена. Таким образом, фольклорное произведение всегда находится в зоне своеобразной «пульсации» между единичностью конкретного текста и множественностью его воспроизведений в процессе своего бытования. Для нас особый интерес представляют случаи проявления мифологических воззрений как самом тексте произведения, так и в процессе его исполнения — в слове, звуке, движении². Они оказываются как бы «растворены» в повседневности или обрядовом поведении³. В таких ситуациях по-разному проявляются общие представления о мироздании, образующей, так называемую *модель мира*⁴. При этом информация находит разные пути своего воплощения. Некоторым частым наблюдениям над подобным процессом будет посвящена настоящая работа.

* * *

О мифологическом символизме гончарной посуды и её использования в различных ритуальных и магических практиках написано немало⁵. Пожалуй, одним из общих мест исследований в данной об-

ласти традиционной культуры является указание на антропоморфность горшка. Он может сопоставляться как с человеком вообще (ср.: шейка, плечико, тулово)⁶, так и с человеческой головой в частности⁷. Остановимся на этой параллели подробнее. Так, в разговорной речи распространены выражения типа «голова как пустой горшок»⁸. А. Н. Афанасьев в ряду магических действий, производимых при посадке капусты, упоминает следующее: «Докончив посадку, в начальном краю гряды ставит большой горшок дном кверху, накладывает на него камень и покрывает белым платком, с приговором: “щоб капуста булла туга, як каминец, головата як горшок, а бела як платок!”»⁹. Как видим, для магического программирования свойств будущего урожая употребляется ряд: «горшок — голова — кочан». Из мифологического соотнесения: «горшок — человеческая голова», можно сделать вывод, что голову, как и горшок можно разбить. Или наоборот — горшок можно разбить вместо головы¹⁰. На этих уподоблениях остановимся особо.

Во время моих фольклорно-этнографических исследований в районе Средней Мсты (Новгородская обл.) в 2000 г. была записана небольшая подборка текстов, которая по-разному излагала одно поверье. Суть его заключалась в том, что если человек был напуган нечистой силой, то ему непременно надо было надеть горшок на голову. Объяснялось это тем, что нечистый дух обязательно погонится за убежавшим от него человеком и постарается при этом ударить его по голове. Если такое произойдет, то вместо нее разобьется горшок.

Упоминания об этом поверье возникают в разных текстах. Например, это могут быть воспоминания о святочных гаданиях или мифологические рассказы о проделках колдунов. В одном случае битые горшки появляются в связи с воспоминаниями о забавной проделке молодежи, которую приняли за «святочное» бесчинство демонов; в другом — битые посуды является следствием неразумного контакта с нечистой силой. При этом интересующая нас информация не принадлежит полностью тексту, а оказывается прикрепленной к нему исключительно ситуативно. Она существует и без него в качестве поверья или проверенного средства «от испуга». Наводящие вопросы во время полевых интервью показали, что одевание горшков на голову само по себе мало волновало моих собеседников. Их больше интересовало само событие, а манипуляции с посудой — некоторая

подробность, хотя и немаловажная для развития повествования. Она возникает только в том случае, когда рассказчику необходимо отметить данный вид оберега (как реализацию определенного общественного знания) от разбушевавшейся нечисти. Специально об этом люди не рассказывают, вплетая эту подробность в «подходящее» повествование. Представим круг ситуаций, когда говорить об одевании горшка на голову:

1. Парни пугают девушек, гадающих на перекрестках дорог. Те в панике бегут домой, где и совершают манипуляции с горшками:

К нам прибежали, ещё отец жив был: «Ой, дядя Ваня, давай горшки!» <...>

[Соб.:] Зачем горшки?

Дак, а черти-то едут... бегут-то с кнута! А так, хоть ударя о горшок... по горшку, ни по мне.

[Соб.:] Его надо было на голову одеть?

На голову над одевать, горшок.

[Соб.:] Если черти будут кнута бить?

Да, по горшку будут бить [приложение, № 2].

«Скоко горшков разбили, что, говорит, черти не пришли, не догнали. <...> вот о порог били, чтобы в избу не вошли черти» [приложение, № 1].

2. Человек был напуган кознями колдуна; он прибегает домой, где успокаивается «под горшком»:

Она горшок достала, горшок на голову надела, зааминала. <...> «Ланно, вот у меня горшок есть да... Я, — говорит, — над головой разобью, тебе, — говорит, — чудица не будит, ты уснёшь» <...>.

[Соб.:] Для чего бабка мужику горшок на голову одевала?

Чтоб... это... старые говорили, что если чертей напуглсы, то это горшок надо. Если оны хлыснут, дак горшок разьеждитца, человек останаца жив.

[Соб.:] На человека, который испугался, надо горшок одевать?

Да-да, спугался, надо горшок надевать. И одеть надо было... как мы... что мы? Надо каки-то заговоры [приложение, № 1а].

В приведенных примерах обозначаются два способа оберега «от чертей». Во-первых, горшок разбивают о порог¹¹, чтобы «нечистые» не вошли в избу; само битье посуды¹² не допускает их до человека. Во-вторых, если черти погонятся за человеком, то кнута-

ми могут ударить его по голове, в таком случае разобьется горшок, а не голова.

Аналогичные магические действия упоминаются в исследовании по этнографии тихвинских карел: «Собравшись на перекрестке в 12 часов ночи, очерчивали вокруг гадающих принесенной из дома лучиной круг. Однажды, вспоминает Александра Дмитриевна, услышали колокольчик не с той стороны, где жил жених гадавшей, и, испугавшись (“Чур, чур, аминь. Хватит”), бросились бежать — “ноги по дороге, боялись, что задавят черти”. Дома кто ведро, кто подойник на голову одел, зная, что черти будут бить по голове, и на печку залезли» [Фишман, 2003: 303]¹³. Причину страха девушек во время неудавшегося святочного гадания проясняет новгородская быличка, опубликованная С. В. Максимовым: «А вот еще один рассказ, записанный в Новг. губ. Череповецк. у.: “Собрались, это, девки на беседу в самый сочельник, перед Рождеством — не работать (в сочельник — какая работа: грех), а так погадать да “послушать” сходить. Вот погадали, погадали, а одна девка и говорит: “Пойдем-кось, девоньки, к поросенку слушать: у нас сегодня большущего закололи и тушу в амбар стащили, пойдемте”. Вот и пошли, надо быть, пять девок. Сняли с себя кресты, немытика помянули, очертились ножиком и одна, которая посмелее, говорит: “Чушка, чушка, скажи, где мой суженый-ряженный?” — А поросенок им из амбара: “Отгадайте три загадки, тогда отгадаю всем суженых. Наперво отгадайте, сколько на мне щетинок?” — Отгадывали, отгадывали девки — не отгадали: где сосчитаешь щетинки на свинье? А поросенок опять: “Сколько во мне суставов?” — Опять не отгадали девки, а поросенок как рыкнет: “Ну, так я вас всех задавлю”. — Девки бежать. Прибежали на беседу — лица на них нет. А хозяйка-то беседы, видно, догадливая баба была, бывала в этих делах: сейчас четверем девкам на голову горшки глиняные надела, а этой, коя загадывала, подушку положила. Вдруг как вломится в избу свинья. Схватила с одной девки горшок, думала, это голова, да о пол, схватила с другой — о пол, да так со всех четырех, а с пятой схватила подушку и убежала”»¹⁴. В мифологической прозе литовцев находим схожий эпизод: «Девушка замечает, что ноги у парня такие, как у петуха / у лошади, / у него сапог пустой. <...> Девушка надевает на голову горшок. Покойник хватает ее за голову — уносит горшок»¹⁵.

В святки горшок на голову одевают не только гадающие¹⁶. Например, на этом построена святочная игра «в быка». Вот как она описывается у С. В. Максимова: «Парень, наряженный быком, держит в руках под покрывалом большой глиняный горшок с приделанными к нему настоящими рогами быка. Интерес игры состоит в том, чтобы бодать девок, причем бодать так, чтобы было не только больно, но и стыдно. Как водится, девки поднимают крик и визг, после чего быка убивают: один из парней бьет поленом по горшку, горшок разлетается, бык падает и его уносят»¹⁷. С тем же встречаемся и у карел: игра в быка, «быка тянуть» — ряженный надевал на голову горшок. «Быка» проводили водили по всей деревне и, в итоге, убивали. В момент ритуального заклания «животного», его били по голове-горшку¹⁸.

* * *

Мотив одевания горшка на голову как действенного оберега от нечистой силы находим на страницах русской литературы. Приведем фрагмент из первого тома «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя. В VIII главе «Сороченской ярмарки», в которой описывается ужас людей, когда во время рассказывания истории о «красной свитке» происходит нечто страшное: является «нечистая сила». Далее по тексту:

«Высокий храбрец, в непобедимом страхе, подскочил под потолок и ударился головою об перекладину; доски посунулись, и попович с громом и треском полетел на землю. “Аи! аи! аи!” — отчаянно закричал один, повалившись на лавку в ужасе и болтая на ней руками и ногами. “Спасайте!” — горланил другой, закрывшись тулупом. Кум, выведенный из своего окаменения вторичным испугом, пополз в судорогах под подол своей супруги. Высокий храбрец полез в печь, несмотря на узкое отверстие, и сам задвинул себя за слонкою. А Черевик, как будто облитый горячим кипятком, схвативши на голову горшок, вместо шапки, бросился к дверям и, как пологий, бежал по улицам, не видя земли под собою; одна усталость только заставила его уменьшить немного скорость бега. Сердце его колотилось, как мельничная ступа, пот лил градом. В изнеможении готов уже был он упасть на землю, как вдруг послышалось ему, что сзади кто-то гонится за ним... Дух у него занялся... “Чёрт! Чёрт!” —

кричал он без памяти, утворя силы, и чрез минуту без чувств повалился на землю. “Чёрт! чёрт!” — кричало вслед за ним, и он слышал только, как что-то с шумом ринулось на него. Тут память от него улетела, и он, как страшный жилец тесного гроба, остался нем и недвижим посреди дороги»¹⁹. Продолжение этого события находим далее, в IX главе: «Смотрите, братцы! — говорил другой, поднимая черепок от горшка, которого одна только уцелевшая половина держалась на голове Черевика, — какую шапку надел на себя этот добрый молодец!»²⁰.

Как видим, в тексте перечисляется целый ряд «спасительных» предметов, оберегающих от нечистой силы: юбка, печь и горшок на голове²¹. При этом сама структура повествования напоминает новгородские тексты: «испуг нечистой силы — одевание горшка на голову — бегство — погоня — черт настигает человека — горшок на его голове бьется».

Реализацию мифологической связи головы и горшка (вернее горшка, оказывающегося двойником головы) находим и в эпизоде известной сказки о хитрой лисице: «Лиса обмазывает голову тестом (сметаной): нарочно или случайно лиса попадает головой в квашню с тестом (горшок со сметаной); притворяется, будто ее так избили, что выступил мозг»²². Таким образом, в разных текстах мы встречаем мотив, в котором горшок в сложной ситуации подменяет голову, так сказать оказывается «лже-головой». Соотношение «голова — горшок» обнаруживается в текстах как мифологической, так и сказочной прозы. Кроме того, он же реализуется в определенных ритуальных действиях — оберегах и играх ряженных на святки. В каких-то текстах этот мотив оказывается основным, например, в новгородской быличке о демонической свинье или игре «тянуть быка» у карел. Именно на нем строится весь текст либо фольклорного произведения, либо описания обряда. В других случаях, «горшок на голове» представляет собой некую деталь, которая отсылает к актуальным мифологическим воззрениям той или иной локальной группы. Можно говорить о некоем поле вербализации или визуализации (если говорить об обряде) мифологического представления. В зависимости от контекста, оно реализуется в определенной форме.

Приложение

1. Иванова Нина Михайловна, 1931 г. р., ур. д. Моклочи́ха (ныне территория Любытинского р-на Новгородской обл.). В разговоре принимал участие местный житель Николай Николаевич [Н.Н.]. Зап. 2 мая 2000 г. В. В. Виноградовым, Е. В. Платоновым в д. Опути (Маловишерский р-н. Новгородская обл.).

[Соб.:] На перекрёстки не ходили слушать в Святки?

Ходили, как жё?

[Соб.:] Наверно, это надо было делать в особое время?

Да, тожё во святки... вот в двенадцать часов ночи, да.

[Соб.:] Да и как?

Да и как? Как? Послушали разок, ну, и потом, наверно, неделю... Может быть, неделю, может, больше играли. Собираюца девчонки слушать, идтить слушать. Ага, на кресты: так дорога и так дорога, вот на крестах надо стоять слушать, пока не прислышицы. А мальчишки подслушали... Девчонки пошли, очертили круг на снегу, стали в круг. Слышат, свадьба едёт: колокольчики звенят. Свадьба едёт... да, ага... ну, кому... у кого задумано-загадано. Вот: «Ага, ты замуж выдёжь, нынче замуж выдёжь — колокольчики...» А мальчишки там нарядились, чтобы их не узнать, взяли эти бубенчики, колокольчики... эти, как их... подг^{ар}ки называюца: раньше на свадьбы-то ездили, дак, эты бубенчики-то подг^{ар}ки называли. Ну, и ближе и ближе... Оны: аминь... а девчонки — аминь, а эты ближе... это и... И кто куда побежали: с испугу-то поди знаешь что!

[Н.Н.:] И домой! И домой!

Ага, домой прибежали. А старухи-то... ну, старухи-то больше знали, чем мы, ну... А старухи: «Чего-чего?» — «Да напугались!» Чего-чего напугались, да надо горшки бить! Скоко горшков разбили, что, говорит, черти не пришли, не догнали.

[Соб.:] Горшки на перекрёстке били?

Нет, почёму! Домой... вот о порог били, чтобы в избу не вошли черти. <смех>

1а. Иванова Нина Михайловна

Не, раньше больше как-то вот таково интересного было. Вот этот... дядюшка наш. Ну, он грамотный был. Раньше вот гонки-то гоняли по рикам... мальчишкам... в Ленинград. <...> В Ленинград

гна́ли го́нки, в общем, там где-то по каналу... Сначала... по Мсты, а потом там по каким-то каналам все равно, говорит, в Ленинград гоняли го́нки. Дак, говорит... и это. Плыли-плыли, темницы. Да, друга деревня далеко: «Давайте в этой деревне... ну, попросимся ночевать». Вот, говорит, остались мы ночевать. Остались ночевать у бабки. А бабка, говорит, жила... старика не было. Валентин, вы чего-то и пирожка не поели?

[Соб.:] Пирожка я поел...

Поешьте вы, поешьте!

[Соб.:] Сейчас ещё один попробую...

Попробуйте. Вот. Я, говорит, прихожу, а бабка и говорит: «Ронный, за три километра там, — говорит, — в деревне нашей...»

[Н.Н.:] Нина, а Нина!

А? Чиво?

[Н.Н.:] Может ребята покушать хотят? Ить они шляютца...

Да, ни у родной матки.

[Н.Н.:] Вот!

[Соб.:] Да. Нет, спасибо.

А чиво, каши нажарить? <...> Она говорит, — бабка-то говорит: «Вот в соседний деревне, — говорит, — свадьба. Ну, девка замуж, — говорит, — выходит...» <...> А это... «А в нашей, — грит, — деревне колдун, говорит, умёр. Этот колдун, говорит, — зря его не похоронят: он что-нибудь начудит». А я такой, говорит, вроде... и смелый был. Вот. Я говорю: «Ну уж я покойников не боюсь... Живых ни боюсь, а покойников — тем более». Ну, ланно. Это я, говорит, пошёл... Там привязал, говорит, там эти все го́нки. Он как старшей был. Проверил, говорит, привязал эти все го́нки. Пошёл. Прихожу домой, а уже молодёжь-то ушла в соседнюю деревню туда на свадьбу. Вот. А эта бабка и говорит: «Смотри, сынок, пойдёшь, — говорит... Колдун... так его не похоронят, он чего-нибудь начудит». У меня, говорит, така силища была тожё. Ну, я, горит, не показывал эту силу, что у меня такая богороди́мая сила. Раньше прогоны... вот выгон скота-то... это дак, прогоны городили и гоняли. Она говорит: «Вот иди по этому прогону, а потом, — говорит, — там налево дорожка и ты, — говорит, — свернёшь туда. Раз, — говорит, хошь, дак иди». Я, говорит, иду по прогону-то, смотрю, говорит... Вот баба, необыкновенная баба: зубы скалит и вот так руки растопаршивает и не пуска́т меня, говорит, по прогону идтить-то. Вот. Я говорю:

«Отойди! Отойди!» Вот. Она: «Не отойду!» И вот, говорит, улыбнётся — у ей, говорит, больше чем у лошади зубов! Вот такие... Я, говорит, она меня ловит — эта баба! [Я, говорит], жердь отломил. Она, говорит, ко мне повернулась, я, говорит, как дал, горит, жердью-то ей... этим комлем-то по зубам. Она, говорит, рот-то успела открыть и зажирула. А пошатал — ни туда ни сюда, говорит, ни шевельнуть, жердь-то! Ну, он прибежал... За порог-то прибежал к этой бабки, где остановились, прибежал и упал. Ну, эта бабка, верно тоже ни шиш-ворона. Она горшок достала, горшок на голову надела, зааминила. Он лежал-лежал, а потом говорит: «Бабушка, не знаю что со мной». Вот так и так. Он лежал-лежал. А потом говорит: «Бабушка, ни знаю что со мной?» Вот так и... да. Она: «Я ти говорила, что колдун умёр, он... не пустит тебя к там». Вот. «Ляг!» И вот... Я, говорит, лёг <...>. «Ланно, вот у меня горшок есть да... Я, — говорит, — над головой разобью, тебе, — говорит, — чудица не будит, ты уснёшь». И вот, он говорит, она меня усыпила. А потом, говорит, молодёжь-то пришла, а бабка-то, говорит, рассказала. Оны вси: ха-ха-ха... ха-ха-ха! Я говорю, вы думаете, я вру? Подёмте, я погляжу. Пошли, говори. Дошёл до этого места, а там, говорит, берёзовый пень стоит... гнилой. Правда, говорит... это... жердь-то, говорит, как дана, говорит, это туда... И, говорит, завязавши эта жердь... оставлена у меня... я, говорит, убежал... А бабка: «Не смейте хохотать! Это, — говорит, — ему привиделось».

[Соб.:] Для чего бабка мужику горшок на голову одевала?

Чтоб... это... старые говорили, что если чертей напуглсы, то это горшок надо. Если оны хлыснут, дак горшок разъездитца, человек останаца жив.

[Соб.:] На человека, который испугался, надо горшок одевать?

Да-да, спугался, надо горшок надевать. И одеть надо было... как мы... что мы? Надо как-и-то заговоры.

2. Михайлова Ольга Ивановна, 1923 г. р., ур. д. Гарь. Зап. 3 мая 2000 г. В. В. Виноградовым, Е. В. Платоновым д. Гарь (Маловишерский р-н. Новгородская обл.).

У нас бегали слухать во святки... вот сюды на хрёсты. Да.

[Соб.:] Там как-то очертиться надо было?

Да, делали чёрту. Ну, мы вот тут собрались, поговорили. Ну, мы скажём другим, чтобы вот... скоко человек. Ну что, договорились... Да я тебе, а друга там — другому. Ну, узнали, молодёжь узнала, что

девки пойдут слушать. Парни узнали. Ну и... а посидка была: вот, где Герман живёт у нас в этом доме. Мы жили там. Ну и вот, эти девки ушли. Очертились там. И брат мой взят за товарища... молоденький парнишка. <...> Одна партия робят пошли по этой дороге: вот к Опутям — туда к жальничку — спрятались. Друга партия к Устью суды пошли по дороге. Ну вот, одна там кричит, за которую слушают там, тоё-то, что прислышалось. Ой, везде: то колокольчики, гармонии... Оттуль с гармонью, с той — с колокольчикам.

[Соб.:] Это всё к добру слышится: гармонь и колокольчики?

Да, хорошо... Ну и вот, эти девки думают не, аминят... всё равно ближе двигаюцы. А оны... молодёжь-то пугат их! Как они бегут вот оттель с горы-то. К нам прибежали, ещё отец жив был: «Ой, дядя Ваня, давай горшки!» Упали... Одна упала поперёк полу, ей худо сделалось. Ой!

[Соб.:] Зачем горшки?

Дак, а черти-то едут... бегут-то с кнутам! А так, хоть ударя о горшок... по горшку, ни по мне.

[Соб.:] Его надо было на голову одеть?

На голову над одевать, горшок.

[Соб.:] Если черти будут кнутам бить?

Да, по горшку будут бить. Вот. Ой! Потом отец-то и говорит: «Успокойтесь, успокойтесь...» Наш Василий упавши, напугалиси: оттуль и отсуль — отовсюду за им бёгут. Они аминят, а... за им [бегут]. Вот. Потом как собрались, как подняли рёву — смеяцы: напугали девок. Вот.

Примечания

¹ Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. In *memoriam*. СПб., 2003. С. 201–214.

² Новик Е. С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. 2-е изд., испр. и доп. М., 2004; Неклюдов С. Ю. Структура и функция мифа // Современная российская мифология. М., 2005. С. 9–26; Неклюдов С. Ю. К вопросу о фольклоре и обряде // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири. М., 2008. С. 11–22.

³ «Дело заключается в том, что за ритуальными действиями, изобразительными и музыкальными образами, фольклорным символом стоит определенный мировоззренческий комплекс идей и представлений о мире, на основе которых и возникли когда-то эти образы, символы и знаки. Это идеологическое ядро архаического миропонимания по-разному проявляется в разных видах творчества, но является общим базисом для него».

См.: *Виноградова Л. Н.* Фольклорный факт в этнографическом контексте // *Фольклор: Песенное наследие.* М., 1991. С. 35.

⁴ *Цивьян Т. В.* Модель мира и ее лингвистические основы. Изд. 3-е, испр. М., 2009.

⁵ *Топорков А. Л.* Домашняя утварь в поверьях и обрядах Полесья // *Этнокультурные традиции русского сельского населения XIX — начала XX в.* Вып. 2. М., 1990. С. 67–135; *Топорков А. Л.* Горшок // *Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н. И. Толстого.* Т. 1. М., 1995. С. 526–530; *Толстой Н. И.* Очерки славянского язычества. М., 2003. С. 454–462.

⁶ Например, в словаре В. И. Даля находим подборку загадок, которая строится на сопоставлении человек и горшок: «Родится, вертится, растет, бесится, помрет — туда и дорога! горшок. Был ребенок, не знал пеленок, стар стал, пеленаться стал? то же. Не родился, а взят от земли, как Адам; принял крещение огненное, на одоление вод; питал голодных, надселя трудяся, под руками баушки повитухи снова свет увидел; жил на покое, до другой смерти, и кости его выкинули на распустье? горшок. Взят от земли, яко Адам; ввержен в пещь огненну, яко три отрока; посажен на колесницу, яко Илия; везен бысть на торжище, яко Иосиф; куплен женою за медницу, пожиле тружеником во огне адском и надсадился; облечен бысть в пестрые ризы, и нача второй век жити; по одряхлении же рассыпаса, и земля костей его не приемлет? горшок». *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. I. М., 1955. С. 383]. О «именах» горшка в загадках см.: *Юдин А. В.* Ономастикон восточнославянских загадок. М., 2007. С. 60.

⁷ *Топорков А. Л.* Горшок. С. 527.

⁸ См. также выражение, приведенное в словаре В. А. Даля: «У него башка из табачного горшка». *Даль В. И.* Указ. соч. С. 383. Или см. параллель горшок — шапка в русской сказке: “Эти бедны солдатишки без сапочки стоят”. Взял, да одел горшочки им. И: “Вот хорошо” — говорит». *Карнаухова И. В.* Сказки и предания северного края / Подготовка текстов, вступ. статья, коммент. М. Н. Власовой. СПб., 2006. С. 243. Представления о голове в традиционной культуре см.: *Мазалова Н. Е.* Состав человеческий. Человек в традиционных соматических представлениях русских. СПб., 2001. С. 16–22.

⁹ *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1–3. М., 1994 [репринт издания 1865 г.].

¹⁰ Ср. некоторую аналогию такой магической замене: «Раньше пастухи, было, вот я помню... Скотинку выгонят. Они этой скотинке делали вот этот обход, вот пироги-то вот эти несли... И оне вот делали какой-то обход. Но за обход оне должны уплатить... Который опытный пастух, дак, он возьмёт да, допустим, там... проговорит ему сапог. И он возьмёт лапоть ему и отдаст. Да, а который не опытной пастух-то, дак, он голову... Надо

голову, значит, он возьмёт да... Коровушка какая — чья-нибудь — и погибнет. А так он: от этого, от лаптя, было, эту головяшку отрубит — и вот «на!» — [Соб.:] Вот тебе и голова? — Голова! И рассчитался и в тот год уже ни как-а скотинка, было, не... не погибнет от несчастного вон случая. Вот это делали. И пастухи и всё...» (Александра Григорьевна Андреева, 1924 г. р., ур. д. Островцы. Зап. 6 мая 2000 г. В. В. Виноградовым в д. Гарь — Маловишерский р-н. Новгородская обл.).

¹¹ Ср.: Сербы; плакальщица бьет о порог чашку или бутылку с водой, когда приходила в дом покойного. *Толстая С. М.* Обрядовое голошение: лексика, семантика, прагматика // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / М., 1999. С. 141.

¹² Ритуальное разбиение горшков действие широко известное. Например, на свадьбу (жених бьет горшок об пол при окончании свадьбы, чтоб отступили все неудачи). Обычай этот широко распространен, приведем только одну ссылку на конкретный материал: *Горб Д. А.* Материальные компоненты вепсского свадебного обряда в конце XIX–XX вв. (по материалам ГМЭ) // Население Ленинградской области: Материалы и исследования по истории традиционной культуры. СПб., 1992. С. 169]. Горшки бьют во время похоронного обряда. См.: *Седакова О. А.* Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., 2004. С. 200. На Средней Мсте известны другие случаи ритуального битья посуды. Пример, при лечении ребёнка «на смерть»: младенца накрывали корытом и били об него горшок. После этого ребенок либо быстро умирал, либо сразу шел на поправку.

¹³ В текстах северорусских сказках находим схожие моменты: Один из способов уберечься от ведьмы — «три железных сковороды на голову накрыть». Схожий мотив железной шляпы-оберега от чёрта. *Разумова И. А.* Сказка и быличка. Мифологический персонаж в системе жанра. Петрозаводск, 1993. С. 23; 88–89.

¹⁴ *Маскимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С. 242–243.

¹⁵ *Кербелите Б.* Типы народных сказаний. Структурно-семантическая классификация литовских этиологических, мифологических сказаний и преданий. СПб., 2001. С. 153, 358.

¹⁶ *Конкка А. П.* Календарные обряды карел XIX — начала XX в. Святочное ряжение // Финно-угры и соседи: Проблема этнокультурного взаимодействия в Балтийском и Баренцевом регионах. СПб., 2002. С. 228.

¹⁷ *Маскимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С. 247.

¹⁸ *Конкка А. П.* Календарные обряды карел XIX — начала XX в. Святочное ряжение. С. 233–235.

¹⁹ *Гоголь Н. В.* Собрание художественных произведений в 5 т. 2-е изд. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки. М., 1959. С. 44.

²⁰ *Гоголь Н. В.* Указ. соч. С. 45.

²¹ Впрочем, это не единственное в русской литературе явление персонажа «с горшком на голове». Например, одевание на голову милиционера горш-

ка в рассказе Ю. В. Мамлеева «Городские дни» привело к «освобождению» от этой демонической личности. «И вдруг в глазах Анны вспыхнул огонь — меткий, жесткий. Вспомнила все. Где-то в душе лопнуло терпение. Подошла и ловким уверенным движением, слегка подпрыгнув, нахлобучила на голову служивого чугунок. Чугунок как-то таинственно хлопнул и, будто предназначенный, неожиданно точно оделся на голову, накрыв ее до самой шеи. Служивый заревел, Анна исчезла, словно ее слизнули. Василий Антонович остался один в темноте. Он попытался было сорвать чугунок с головы рывком сильных рабочих рук, но сделал неуклюжее движение, и чугунок окончательно закрепился, словно намертво охватив милицмейскую голову. <...> Вид метущегося начальства с черным чугуном на голове парализовал всех. Страх мешал думать — и предпринимать. Погоны напоминали о власти. Но тупой рев под чугуном напоминал об уме, непостижимом. Под конец произошло что-то совсем жуткое и несообразное. По какому-то непонятному наитию милиционер, выбежав во двор, бросился к каменной стене — она была налево, рядом с домом. Двор опустел. Жильцы высунулись из окон. По-темному, неуверенно, тем не менее разбежавшись, милиционер с размаху ударился чугуном о стену. Надежда была разбить проклятый чугунок. А может быть, заодно и ненужную, вечно надоедавшую голову. Увидеть свет. Увидеть солнце. Воссиять». Мамлеев Ю. В. Собрание сочинений. Версия 2.0 от 26 ноября 2002 г. Рассказ «городские дни» [М., 2002]. URL: <http://www.rvb.ru/mamleev/01prose/2stories/2centre/01-2-2-12.htm> (дата обращения: 26.11.2002).

²² Ср.: «На Украине и в Польше новый горшок надевали на голову, чтобы обмануть беса или ходячих покойников». *Топорков А. Л.* Горшок // Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н. И. Толстого. Т. 1. М., 1995. С. 527.

²³ Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Л., 1979. С. 3.

Г. В. Тавлай

Музыкальные средства моделирования картины мира в белорусской обрядовой песне (к постановке проблемы)

В контексте складывающейся в современной этномузыкологии исследовательской парадигмы, ориентированной на целостное знание, необходимо выделить междисциплинарный подход как наиболее перспективный. В структурной лингвистике, семиотике, культурной и социальной антропологии, этнологии, а вслед за ними в этномузыкальном знании разрабатываются методики сравнительно-сопоставительного анализа лингвистического, этнографического и музыкального материала, позволяющие соотносить базовые концепты культуры с ведущими антропологическими категориями бытия. В числе центральных категорий — общая картина мира как способ архаического миропонимания.

Наше многолетнее исследование белорусских обрядовых напевов, работа над структурной типологизацией крупных песенных массивов, относящихся к одному жанру, сопоставление определяющих черт их стилистики с подключением когнитивных методик — наблюдений, обобщений самих носителей традиции дают возможность услышать, распознать в обрядовой музыке строгий, логически выверенный, целенаправленный отбор средств музыкальной выразительности. Прагматическая направленность музыкальных выразительных средств оказывается вполне координируемой с действенностью других обрядовых этнографических реалий, современными бытовыми верованиями и представлениями, с данными лингвистики, археологии, сравнительного музыкознания. Предлагаемые нами выводы о единстве логики в музыке и других обрядовых компонен-

тах, а главное, о конкретных путях воплощения этой логики в напевах белорусских обрядовых песен отталкиваются от собственно музыкального начала и никоим образом не предопределяются знаниями области этнологии. Наши наблюдения основываются на живом звучании обрядовой песни, диктуются целостным рассмотрением всего песенного обрядового комплекса, сравнительным межжанровым подходом в изучении напевов каждого из обрядовых циклов, данными расшифровок полевой работы, заставляющими внимательно вслушиваться, искать смыслы, объяснение звучащему.

В сфере изучения культуры с позиций семиотики сложились два фундаментальных понятия — текст культуры и функция текста культуры. Согласно А. Пятигорскому и Ю. Лотману под текстом культуры, в отличие от не-текста, подразумевается любое сообщение, выраженное в определенной системе знаков и выступающее в системе функционирующих в коллективе сигналов как одно из определяющих, основополагающих для данной культуры понятий¹. Каждый типовой обрядовый напев является в рамках белорусской этнической традиции таким окристаллизовавшимся высокоорганизованным текстом-сигналом, каналом, по которому осуществляется важная для культуры звуковая коммуникативная связь.

Помимо сугубо обрядовых прагматических функций, реализуемых уже в самом диктате традицией обязательного звучания предпосланных ею напевов в строго определенные моменты обрядового действия, песня, ее музыкальный компонент действуют в культуре как одна из ранних форм этнического мышления, воплощающих в себе, опираясь на собственные возможности, его базовые концепты. В числе центральных проблем в изучении этнического музыкального материала впервые ставится задача осмысления общей картины мира как способа архаического миропонимания. Предмет наших наблюдений — средства музыкальной выразительности, смыслы, закодированные в канонических обрядовых музыкальных структурах, певческие техники, темброво-интонационное своеобразие, для них характерное. Ведь любой текст (в нашем случае — типовой напев обрядовой песни, его акустически-звуковая реальность и нотном-музыкальная проекция) всегда представляет собой модель действительности с позиций данной культуры (Ю. Лотман).

Законы логики обнимают собой «принципы мышления в целом, независимо от разнообразия объектов»². Эту идею, хотя и не поименованную, можно считать центральной в концепции Л. Леви-Брюля

о партипации (сопричастности), предполагающей взаимодействие определенных свойств, принадлежащих разным предметам. Ее же можно считать отправной точкой и для широко известной новаторской концепции, разработанной А. К. Байбуриным, Н. И. и С. М. Толстыми, другими видными представителями отечественной этнологии, о параллелизме действия обрядовых языков — кодов (акционального, вербального, звукового, хореографического и др.)³. Однако данная концепция все же не дает выхода в собственно музыкальный материал, не позволяет конкретизировать определенные явления внутри него.

Направленность музыкальных обрядовых форм на восприятие окружающей действительности связана с воплощением средствами музыки мифологической картины мира — этого глобального аспекта любой ранней этнической формы мышления. Как известно, не существует изолированного вербального, музыкального или хореографического мышления в комплексной структуре обряда. В вербальной форме выражения мышление объективируется в логико-понятийных категориях. Все другие способы передачи необходимой обрядовой информации, в частности, реализованные музыкальными средствами, опираются на единые предпосылки, выражая те же задачи собственными средствами.

Любая жанровая область существует в культуре как носитель некоего смысла, остающегося понятным носителю данной культурной традиции в диапазоне своих разнотечий и разновидностей. Каждая песня — «участок наивысшей семантической концентрации, высказывание: суггестивно-обрядовое, нарративное или лирическое — ведь песенной форме “незачем возникать”, если ей нечего “оформить”, то есть создать внешний, материальный способ передачи некоторой информации. Информация же — всегда структура <...> Целостность формы может рассматриваться в качестве показателя, признака высказывания, <...> целиком опирающегося на внесознательные, эмоциональные механизмы психики»⁴.

Уже в 20–30-е гг. XX столетия ключевое значение представителями структурно-лингвистического подхода (Н. Я. Марр, Л. Леви-Брюль и др.)⁵ придавалось семантической проблематике. Сотрудничество языковедов и логиков становилось все более тесным, а их общие усилия привели к глубокому постижению языка как системы знаков, располагающей собственной структурой. В 1930-е гг. появились этномузыковедческие работы Е. В. Гиппиуса и З. Я. Эвальд, в которых отчетливо прослеживается тенденция соотнесения с этим

подходом (об этом свидетельствовал сам Гиппиус)⁶. Со временем круг исследований, разрабатывающих проблематику значения, отношения знака к действительности, его искусственность или естественность, «природность», степень его точности как инструмента познания, расширился работами из области других научных дисциплин: этнологии, антропологии, философии, психологии, социологии, искусствоведения, педагогики, кибернетики и др. Понятие знака постепенно становилось ключевым, подчиняющим себе различные роды и области мышления и экспрессии, способным раскрыть механизмы взаимопонимания и удержания нужных психических состояний в социуме, кодирования информации и теории. В новом свете представляла проблематика стиля литературных, музыкальных, произведений изобразительного искусства, кино.

В границах междисциплинарного семиотического дискурса постепенно стали различимыми три круга проблем. Объектом изучения первого была синтактика — исследование формальной структуры систем знаков независимо от их смысла, правил связи и преобразований. Второй круг семиотического видения — собственно семиотика (в узком значении слова) или семантика. Ее задача — выявление смысла, значения знаков, их отношения к объекту, ими обозначаемому. Наконец третий круг — прагматика, предмет которой — целевая установка употребления знаков лицами, их использующими (Rudolf Carnap)⁷.

Наиболее близким процессу отражения действительности в музыкальном искусстве, в ее звуковом материале признан путь постижения музыки посредством интонаций-символов. Символ — всегда уникальный способ указать на скрывающийся в нем смысл, выход в целостное мировосприятие этноса. Отметим, что символ «может быть непосредственно понятен только тем, кто сознательно связан с ним в своей жизни»⁸. Согласно семиотике символ как иконическая разновидность знака обладает двумя аспектами: физической формой (выражением) и идеальным значением (содержанием).

Согласно еще одной, достаточно известной современной концепции, музыкальная выразительность опирается не столько на знаковость, сколько на непосредственную выразительность интонации, экспрессию, основанную на воздействии различного рода биоритмов, биовоздействий, естественных психо-соматических реакций человеческого организма — без включения каких бы то ни было знаковых семиотических связей. Велико также значение базовых речевых интонаций, имеющих ту же природу, что и естественные — с опорой на простейшие биоло-

гические реакции — выразительные свойства музыкальной интонации. Они распознаются человеком интуитивно, безошибочно, без подключения логических форм мышления. Музыка сама по себе — искусство активное, властное, агрессивное. Звук заставляет слышать себя, он наполнен энергией и непосредственно воздействует на наши чувства.

Концепция интегрального художественного символа, предложенная С. К. Лангер взамен идеи семиотического знака, предполагает обращение к чувствованию, к чувственному опыту и ассимиляции, а не к интеллектуальному восприятию и истолкованию. В своей книге «Philosophy in the new key — a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art» автор пишет: «Одна из концепций символизма ведет нас к логике и рождает новые проблемы в теории науки, другая ведет в противоположном направлении — к психологии, к исследованию чувств, религии, представлениям»⁹. Ссылаясь в том числе и на исследования С. К. Лангер, Г. А. Орлов заключает, что «форма воздействует без закрепленного за нею конвенционального значения и представляет собой не символ в обычном понимании, а “значимую форму”, в которой фактор значения различается не логически, но испытывается как качество»¹⁰. Исходя из этих посылок ученый предлагает называть значение музыки не смыслом, а ее «жизненным воздействием», замечая, что символическая теория искусства более просторна, нежели семиотическая¹¹. Е. В. Назайкинский напоминает, что содержательность, осмысленность всех элементов музыки, безусловно, опирается на механизмы жизненных и музыкальных ассоциаций. Однако дело далеко не только в них. Как считает исследователь, «многое кроется не в музыкальной, а в биологической памяти, достояние которой передается вместе с генетической информацией и как-то фиксируется в физиологии и психике каждого человека еще до приобретения им личного опыта <...>. Эта гипотеза требует специального и весьма тщательного рассмотрения. Быть может, большую роль играют также впечатления, формирующиеся в течение самого слушания»¹².

Когда-то еще Аристотель полагал, что «существует только одно настоящее подражание — это музыкальное; в нем совершается подражание непосредственным процессам психики и моральной сферы человека»¹³. В этническом искусстве, во всех его видах и жанрах берегаются следы давних исторических процессов — мировоззренческих, психических, логико-синтаксических, выраженных всегда собственным способом. Музыка, как и слово, движение, имеет свою образную сферу. В ней главенствуют чувства, переживания, ассоциа-

тивные звуковые образы, порой до конца не осознаваемые, принудительно навязываемые, вызываемые с помощью комплекса собственных музыкально-выразительных средств и особых традиционных принципов организации музыкального материала. В связи с этим возникает проблема модальности. В лингвистике данное понятие характеризуется как отношение смысла высказывания к его форме. А формой в раннетрадиционной песенной мелодике выступает, как известно, особым образом организованная интонация, обладающая тем или иным характером выразительности, эмоционального воздействия, порой — принуждения.

Главной конечной задачей структурно-лингвистического подхода, переносимого на этнический музыкальный материал отечественной этномузыкологией и провозглашаемого для нее основополагающим методом анализа¹⁴, всегда является выход на содержательные, смысловые аспекты. Работа над самим материалом в структурной лингвистике, этнологии никоим образом не ограничивается выявлением одних лишь структурных характеристик. Они — только вехи на пути к постижению последующих смысловых обобщений. В отечественной науке об этнической музыке формальный анализ элементов типового напева (синтагматика — по аналогии с одним из разделов структурного языкознания) становится чаще всего заключительным этапом в их изучении. При этом наблюдения над сугубо этнографическим функциональным соотношением напевов и обрядовых действий ведутся, но они никоим образом не связываются с самой музыкой, с ее собственными характеристиками. Подходы, опирающиеся в лингвистике и этномузыковедении на единую концепцию, как бы разведены по разным плоскостям.

В основе не-вербальной, лишенной материальности музыкальной коммуникации лежит способность к чувствованию, так называемому тимическому восприятию («*thymos esti moi*» в греческом сознании — жизненная сила «иметь желание, но также мужество и страсть к чему-то»). Музыка привязывает нас к большим смыслам (идеям) бытия. Она может быть посредником между настроением и великими состояниями души, а также между настроением и речевым исполнением философских, этических, религиозных актов¹⁵.

Психологи отмечают, что именно через эмоцию, аффект сами мысли, переживания закрепляются, устанавливается их связь с жизнью человека, социума: «Они воплощаются в субъективно ощущаемом и индивидуально проживаемом здесь-бытии. Поэтому чувства

занимают ключевую позицию в обработке информации и переживаний»¹⁶. Сама по себе эмоциональная память, наряду с когнитивной и телесной, играет исключительно важную роль в жизни человека. Наши чувства неизбежно возникают как сопутствующее явление психической жизни. Они — одна из наиболее важных сфер экзистенции человека. Жизнь входит через чувства, которые служат основой для наших эмоций и переживаний, для мотивации и действия. В психологии они считаются столь же реальными, как и человеческое тело. Так или иначе, но человек сначала ощущает событие на эмоциональном уровне и только потом анализирует свои ощущения, облекая их в соответствующие мыслительные формы. Через эмоциональность пережитое и познанное может связываться с глубинным потоком личностного экзистирования, бытия человека как такового¹⁷.

В каждую эпоху складывается свой «исторически определенный тип эстетического восприятия, который проявляется в определенной системе образов, <...> особенностей художественного языка, в определенном стилистическом единстве, в определенном соотношении видов искусств»¹⁸. Для современной белорусской этномузыкальной науки представляется важным восстановить не столько структуру (эта работа ведется достаточно успешно), но и ту систему восприятия, которая соответствует особенностям структурных музыкально-стилистических единств, сложившихся в тот или иной исторический период, охраняемых в течение веков самой этнической практикой и вместе с тем подверженных определенной исторической трансформации. «Чтобы реконструировать ту или иную систему восприятия, показать ее своеобразие и историческую преемственность, необходимо прибегнуть к структурному анализу <...> этого понятийного языка, в котором закрепляется реальность исторически развивающегося эстетического сознания»¹⁹.

Как заключает Е. В. Назайкинский, наше восприятие выделяет в каждом отдельно взятом звуке пять основных свойств: это громкость, тембр, высота, продолжительность и пространственная локализация²⁰. Таким образом, последовательность реальных слуховых ощущений и иерархическая лестница музыкально-аналитических категорий, принятых в академическом нотном-письменном этномузыкальном знании, рассчитанных, прежде всего, на возможности и особенности нотной-линейной фиксации, различны.

Тембр, наряду с интонацией и ритмическим ее воплощением, обусловленным в значительной степени слоговой структурой поэти-

ческого текста, определяется в современных этномузыковедческих исследованиях в качестве глубинной составляющей музыкальной структуры. Категория темброформы (термин предложен А. Г. Алябьевой) обобщает тембровые, регистровые, артикуляционные, динамические, высотные параметры, подчеркивает их значимость для монодийных культур²¹. Звуковой материал, характер организации темброформы, невзирая на непостоянство, текучесть реального физического воплощения сходного в разных локальных и индивидуальных прочтениях, сам по себе способ звучания становятся выражением определенной художественной идеи, интуитивно «считываемой», воспринимаемой самими носителями традиции (естественно, без какого бы то ни было предшествующего нотного структурного анализа). Звук «фактически действует от имени одного из основных органов чувств и обобщает содержание всех звуковых ощущений, образов, процессов, а также соответствующих им звуковых явлений»²².

Структура песенной обрядовой формы несет в себе хронологически достоверную информацию, обусловленную синхронностью становления мышления, речи, музыки на ранних этапах их формирования. В обрядовых напевах закодированы определенные, общие для данного исторического периода модели самого движения мысли. Логические фигуры, типовые ходы, в них воплощенные, руководят одновременно процессом мышления во всех без исключения сферах деятельности человека на ранних стадиях его становления²³.

Всевозможные интерпретации мира опираются, в конечном счете, на различные системы символов. Среди других проблем нас в данной работе будут интересовать два ярко представленные в традиционной белорусской обрядовой культуре музыкальные явления — клич и плач в их специфической, характерной темброформе. И тот и другой характеризуются теми акустическими, регистровыми, артикуляционными выразительными качествами, в которых преобладает неразделенность речевого и музыкального интонирования. Оба являются важными средствами обрядовой коммуникации, универсальными составляющими музыкального и домузыкального опыта, глубинными архетипическими структурами, адресаты которых угадываются при обращении к мифологической картине мира. И тот и другой — продукты эмоционального доречевого общения человека с окружающим миром, экологической средой, историческим и антропологическим их познанием. Социально усвоенные модели ориентации во времени и пространстве в равной мере запечатлены

во всех продуктах человеческого труда — материальных и духовных — в предметах обихода, верованиях, обычаях, в песенном воплощении — в поэтическом и музыкальном контекстах.

Музыкальные сообщения из «других» традиционных культур с идентичной или близкой формой выражения могут открывать прямой доступ к сокрытым смыслам, символическим кодам «своей» традиции. Они подтверждают причины некоторых неразгаданных способов ее музыкальной организации, помогают ее реконструировать, «дают добро» на ход осмысления гипотез и свидетельств, которые существуют в ней самой, по меньшей мере, говорят об универсальности и всеобщности некоторых ее грамматических и семантических характеристик.

Чем объяснить, что определенные «звуковые события» в напеве обрядовой белорусской песни постоянно, хотя каждый раз поновому воссоздаются, оставаясь в пределах заданной музыкальной мысли-переживания, многократно дублируются на протяжении календарного года, в течение жизни человека данной этнической культуры? Наши органы восприятия, сознание оказываются определенным образом подготовленными, настроенными самой культурой.

Исключительно важную смыслонесущую роль в белорусской этнической традиции несут напевы-формулы плачевой семантики, содержащие натуралистические плачевые эмфазы. Несмотря на то, что в еще большей степени эти напевы-плачи имеют метафорическое значение в контексте музыкальной традиции, их предопределенность обрядовым сознанием бесспорна. Тоска, страх — не только основные модусы переживания смерти, но и взаимосвязанные идеи (А. Байбурин). Сквозное присутствие напевов-плачей в любом обрядовом комплексе белорусов, наделение их часто главенствующей функцией характерно также для отдельных традиционных жанров литовцев, сербов. Они — знак прорыва смерти в мир живых. Тоска, жалоба, страх, выражением которых становится плачевый напев, призваны провоцировать вхождение мертвых. В этом видится сущностный момент для воплощения представлений о мифологической картине мира в данной обширной этнокультурной области (разумеется, ее ареалы не ограничиваются белорусской традиционной культурой).

Другой исходный музыкальный текст-код, с наибольшей адекватностью воспринимаемый как образ передвижения в пространстве и времени, призван запечатлеть с помощью средств музыкальной выразительности воображаемое пересечение границы миров. Типовые формы разных жанровых образований в белорусской традиции:

волоचेбныя, колядныя, купальскія, юр'евскія, кустовыя, пастушы, жнівныя, родінныя, свадэбныя абрады-шэствія, абходы хазяйскіх двароў, палей, рытуальных аб'ектаў — к ім прымыкаюць і хороводы — прадстаўляюць сабой перадвядзенне, мера якога — шаг.

Давно прынята сярніваць культуру с іграй. Существуе два прынцыпially разныя тыпа ігры. Первы — сяр'езная ігра, «ігра парядка», а парядок — адна із асновных катэгорый карціны міра. Іменню к ней адносяцца слова Хейзынгі: «Ігра творіць парядок, она есць парядок»²⁴. Р. Кайуа назваў такую ігру «*ludus*»²⁵. Другой тып ігры, к якому ісследователі праявляюць значітальна меншы інтэрэс, — несяр'езная ігра, «ігра беспарядка» (эты тыпы ігр часта лічаць палюсамі аднаго кантынума). А. Козынцэв — ісследоватэль смяха як біялагічнай, псіхічнай, культурнай, антрапалагічнай катэгорый — палагае, што речь должна ідці «о двух явленьнях, якія разлічаюцца па прыходжэнню, структуры, функцыі, но сблізіліся ў працэсе культурагенеза»²⁶. Смях — часта сацыяльнага паводзін, элемент абшчэння. Рассчытанна на смяховую рэакцыю музыкальня абрадавы матэрыял — важная саставляючая традыцыйных «ігр беспарядка» — яшчэ адін функцыянальна-семантычскі музыкальня камплекс із лісца выявлённых намі.

Амбівалентная пара смях/плач яўляецца базовай культурнай універсальіяй. Аснова гэтай дыхотоміі лэжыць ў асабнастнах сацыяльнай прыроды чалавек, ў самах ўмовах яго существування. В якасстве асновапалагаючай парадыгмы музыкальнага языка абрадавай культуры беларусаў, песеннай і інструментальнай, воплащавоу музыкальнымі срдствамі прадставлення аб архайчэскай карціне міра, гэта ізвестная этнаграфічэская пара ранее не рассматрывалася. Заметім, што путь к такому осмысленню ключевых свойств обрядовой музыки диктовался накоплением нами собствонного громадного экспедиционного опыта работы во всех регионах Беларуси, ее транскрибированием, необходимостью структурного анализа живой, реально звучащей музыкальной материи, оценки ее направленности на восприятие самими носителями. «Пяеш, што енчыш» (то есць стонешь, причытаешь) — своеобразная устная ремарка Т. Равенко, знаменитой плакальщицы із д. Подгорно Барановичского района Брестской области на нашу просьбу пропеть купальскую песню соответствующего песенного типа; близкие характеристики этому типовому напеву давали знатоки традиции и в других районах Беларуси: «Ну их, эти песни: как по покойнику...» (д. Сулково, Сморгонского р., Гродненской

обл.); «У нас как плачут, поют такие мелодии. Купала — это жалобная песня, мученая песня. Как раз, как по покойнику, как “жалоба”» (д. Мыслобож, Ляховичского р., Брестской обл.)²⁷.

Доминирующую роль в архаических и традиционных сообществах играет культ предков и отношение живых к миру мертвых. Вся традиционная культура ориентирована на коммуникативные отношения с потусторонним миром, поэтому обряды и ритуалы как жизненного цикла, так и календарные предусматривают общение с «тем» миром. Обрядовая песня связана с обращением куда-то туда — в верхний или же нижний миры (по сути — это одно и то же) с тем, чтобы получить «оттуда» ответ. Все это отсылает нас к «границе» и «контакту», который тем или иным способом осуществляется. Во многих культурах архаического типа, в частности, балто-славянских, финно-угорских и других, плач, как и смех в своем символическом образном музыкально выраженном воплощении, продолжают выполнять медиаторную функцию.

Типологические музыкально-стилевые свойства плачево-смеховой дифференциации выявляются на примере исполнительской практики и воззрений восьмидесятидвухлетнего скрипача Я. Я. Клинецевича — руководителя лидской свадебной инструментальной капеллы, работавшей на территориях западной Гродненщины, Виленщины, прилегающих районов Витебщины (по материалам нашей летней экспедиции 2011 г.). Ян Янович — мультиинструменталист, на протяжении более полувека профессионально играющий на скрипке, цимбалах, дудке, кларнете, аккордеоне, органе (игрой на органе музыкант сопровождал богослужения в костеле). Клинецевич прекрасно поет, знает бесчисленное множество припевок под танцы на случай, свадебные песни локальной традиции, прибаутки, приговоры, сходу ориентируясь в настроении и ожиданиях участников церемонии. Он всегда готов поддержать и, если надо, всех рассмешить.

Плачевая парадигма главенствует в практике и воззрениях этого выдающегося народного музыканта. Размышляя о сути выразительных свойств различных инструментальных голосов капеллы, он подмечает: «Скрыпка енчыць, плача — скрыпка перабівае ўсё. Цымбалы не галасіста граюць — яны зліваюць усю музыку. Барабан вядзе ўперад. Дудка — толькі пад песні».

Демонстрируя плачущий голос скрипки и осознанно, этой игрой-имитацией открывая наш долгий разговор о функционировании инструмента в местной традиции, Ян Янович играл в высоком

регистре инструмента (середина второй октавы, с заходом в третью), использовал приемы разнонаправленного глиссандо в одновременно узнаваемом биологическом плаче и его художественно осмысленном местном напеве-формуле голошения в терпком, предельно открытом и экспрессивном звучании. Инструментальные звуковые эффекты, обусловленные присутствием в спектре шумовых скрипящих, скрежещающих, компонентов, элементы коротких неожиданных глиссандо-срывов иллюзорно передают сложную артикуляционную составляющую музыкальной фонетики певиц-плакальщиц, сонорность самого такого плачeveго интонирования, переходящего порой в шепот. Это была импровизация на тему традиционного голошения, никак не связанная с привычной игрой здешними народными скрипачами полек, маршей, оберков, но имеющая, естественно, выраженный «след» в свадебной музыке. Именно такой принцип инструментального интонирования видится народному профессионалу как приоритетный, знаковый, определяющий само бытие скрипки — главного инструмента белорусской инструментальной капеллы.

Другой выдающийся народный скрипач Иван Маркович Крыжэвич (родился на хуторе Цапра Клецкого района Минской области, затем с семьей переехал в д. Грыцэвичи того же района) — один из героев видеофильма «Грай, скрипка, грай» (Минск, Белвидеоцентр, 1994; авторы сценария И. Назина, Р. Гамзович, режиссер Ю. Горунев), демонстрируя возможности скрипки и называя ее «царицей музыки», показал как скрипка плачет, как смеется, как убаюкивает ребенка. В его наигрыше-плаче, имитирующем подлинное песенное голошение, узнаваемыми остаются природно-низкий регистр вообразяемого женского голоса плачеи, словно бы переходящий в речевое хрипловатое интонирование. Изменчивость протяженности напева-стиха, обусловленность его вообразяемым меняющимся слоговым объемом смежных стихов-строк, тирадность формы, точное соответствие первоисточнику в интонационно-звуковысотном строе становятся доказательствами ориентации музыканта на плачевое вокальное интонирование. В свою очередь в колыбельной воплощена та же плачевая интонационность, но уже в виде серии повторяющихся коротких плачевых интонационных посылов, в основе которых лежат биологический плач, звукоподражание ему.

Свадебные и похоронные плачи носителями традиции обозначаются как «прыплаквалі на руту» — в первом случае, «галасіла», «лічыла» (бел. — «считала»), «так во будзілі», «плакала, цала жыцце

плакала», «як глосіць, нуціць» (буквально — «петь, как по нотам»), «уклентаць» (от лит. — вопить, кричать) — во втором. Они зафиксированы нами в Гродненском, Щучинском, Островецком районах Гродненской области Беларуси, в гминах Космовицзна, Судерве, Швенчёнис Вильнюсского района Литвы. Причем обнаружилась их абсолютная «внутриплачевая» структурная тождественность внутри данного региона, при сохранении различий в сопоставлении с другими региональными белорусскими стилями²⁸.

Сущностная примета местных свадебных плачей — невеста причитает, обращаясь к цветку руты, растущему в собственном огороде. Уникальный для белорусской культуры музыкально-поэтический текст «приплаквання на руту» содержит в себе как моменты прощания и благодарения молодой, обращенные к родителям, братьям, сестрам, так и напоминание о необходимости получить их благословение на брак. Никогда прежде в белорусской традиции не фиксировались свадебные плачи, типологически неотделимые от похоронных (нотный пример № 1).

В данной зоне нами впервые обнаружены также бытовые плачи — так плакала когда-то девочка-сирота, в холодное утро выгоняя корову на выпас. «Як хто плача — хто ў кулак, а хто — ніяк. Жыць не трудна? Я, бывала, стану плакаць, то я даўжэй магла плакаць, як хто сьпяваць. Плакала, цала жыцце плакала. То, бывала, пажану ў поле.

Бывала, плачу, плачу — а тая мамачка не чуе» (нотный пример № 2) (Зап. в д. Липники Щучинского р., Гродненской обл. от Василевич Степаниды Филлиповны, 1904 г. р., род. в д. Бершты Щучинского р.)

Того же рода свидетельства сохранились в памяти Нины Лаврентьевны Лепеша (1904 г. р., д. Паддубы Щучинского р.). Помнит она и поминальные, по сути — бытовые плачи на Радуніцу: «Вясною, пасля Пасхі ходзюць. Яна ў тыдзень — Радуха. Аж не можна слухаць, так народ плача. У каторых нядаўна памёршы, а некаторых дзеці паўміралі — усе плачуць».

Плачи означенной территории строго моноинтонационны. Их изначально мыслимая форма — мелостиховая, нестрофическая. Подобная плачевая композиция в целом характерна для белорусского Понеманья. Напевы прощания представляются поначалу в фазе спокойного еще вхождения-пребывания в соответствующей эмоции последнего расставания, предшествующей окончательному, необра-

тимому переходу в мир иной, в новый социальный статус, в том числе, самой поющей (имеющей обычно близкородственное отношение к умершему), последнего плача-прощания с мужем, сестрой, сыном, дочерью (похороны), в момент драматически напряженного общения-причитания над цветком руты — символом самой девушки-невесты, знаком ее разлуки с отцом, матерью (свадьба), сыном, забираемым в рекруты (проводы в армию) — простейшую симметричную мелодическую волну. Ее наикратчайший вариант включает всего три звука: II-III-I, очерчивающие границы восходяще-нисходящей малотерцовой (с возможностью высотных «модуляций» терцового тона) интонации. Варианты начальных проведений плачевой мелодии таковы: I-III-II-II-I-I; I-II-III-III-II-I.

Музыкальная интонационность полностью предопределяется в плачах свойствами речевого интонирования. Вокализация, свободно переходящая во взволнованный шепот, в другие сугубо речевые формы интонирования, прерывается срединным и конечным словообрывами и их результатом — недоговариванием текста. Уже сам по себе такой характер интонирования моделирует в песенной форме состояние крайней эмоциональной возбужденности, неконтролируемый плач, разбивающий традиционную песенную форму. Диапазон напева-плача соответствует трем минимальным высотным уровням словесно-речевого произнесения, свободно размещающимся в пределах малотерцового амбитуса (высокий, низкий и срединный тоны). Фразовое речевое ударение при этом всегда соотносимо с музыкальным высотным, вершинным для данного диапазона. Сам регистровый уровень речитирования, нахождение звукословов удобной фиксированной музыкальной высоты предопределяются речевым уровнем интонирования конкретного носителя традиции, протяженностью речевого высказывания, длиной самой исходной словесной формы.

Ритм как структурообразующее начало в координации музыки и слова действует в границах свадебного плача направленно для воссоздания соответствующего «образа-интонации» (используем забытый термин З. Эвальд), в наибольшей мере организуя звуковую материю, сочетая в себе моменты статики и динамики, мелодического движения и стояния на одной высоте или же молчания-цезуры. Сама последовательность неравных распетых прерываемых стиховых рядов, составляющих плачевую форму, их то возвращающийся, то останавливающийся пронзительный надрывный пропевание-крик

вызывают у стороннего слушателя неминуемое ощущение оцепенения и ужаса. Типовая ритмическая форма как результирующая в соотношении ритма стиха и напева, стремящаяся к шестислоговости с затягиванием последнего, шестого слога — изоритмическая последовательность: 111112.

Подобная шестислоговая, декламационно-речевого генезиса музыкальная слогоритмическая модель, с равным по времени донесением каждого из слогов поэтического текста, становится базовой для одного из наиболее распространенных в балто-славянских культурах типового свадебного напева. Она широко представлена в украинской, белорусской, сербской, литовской — в последней преимущественно в зоне белорусско-литовского пограничья — традициях. Допускаем, что данную свадебную плачевую форму можно считать близкой генетически праформой названного свадебного напева. С ее помощью раскрываются, делаются «осязаемыми», аналитически доказуемыми как действующие истоки, так и формально-композиционные корни этого широко распространенного свадебного песенного речитативного типа. Его функционирование в свадьбе в качестве музыкального символа обрядовости перехода со всеми задействованными в этой связи смыслами, думается, неслучайно.

Интонационная база, простейшая мелодическая плачевая форма, в нем воплощенная, всегда представлена в системе свадебных напевов различных групп не только славянских, но и шире — индоевропейских народов. Весьма значительна роль данного типового мелодического образования для литовской раннетрадиционной культуры. Находим его также в качестве составляющего в сложно-составных польских свадебных напевах. Подобное мелодическое образование, функционирует нередко в качестве одного из разделов формы. Особенно часто в исследуемой зоне встречается оно в польской этнической традиции. Данный интонационный модус, но уже в ином типовом ритмическом решении определяет звуковой облик массы обрядовых напевов самых разных, в том числе, не свадебных белорусских жанров: колядных, весенних, юрьевских, купальских, жнивных, крестинных и иных (нотные примеры № 3).

Реально используемое число равных по времени произнесения слоговых единиц в плаче может возрастать до семи, реже — восьми. Обращает на себя внимание строгое речитирование с отсутствием даже намека на внутрислоговую распевность в подобных музыкально-словесных формах. Силлабичность — ведущий принцип в ко-

ординации слова и напева плачей. Отталкивающаяся от практики речевого интонирования, данная форма превращается в процессе пропевания — с учетом принципов музыкально-фразового стихосложения — в музыкальную ритмическую модель с квантитативным (музыкально-временным) удлинением стихового фразового ударения. Каждое подобное мелостишие завершается соответствующим кадансом-замыканием. Оно-то и становится в дальнейшем доминантной, диктующей заданную модальность для вновь создаваемых поэтических песенных текстов.

Большей стабильностью характеризуется слоговой объем поэтических текстов местных свадебных причитаний. Здесь появляются лишь единичные стиховые ряды, значительно превышающие заданное локальной формой-стереотипом число нормативных слоговых единиц. В собственно похоронных напевах наблюдается стабильное преобладание над данной слоговой «нормой», подчас весьма значительное, но с обязательным сохранением ориентации на исходную временную структуру — суммарное время, на нее отведенное, мыслится как эталон, превысить который нельзя.

Характер дыхания, запечатленный в плачах, средняя протяженность дыхательного цикла, забор воздуха для выдоха, затрачиваемого затем на пропевание одного мелостишия, включая обязательную, следующую за ним большую или меньшую цезуру, предназначенную для нового краткого вдоха — будто попытка успокоения на короткое мгновение. В напеве с помощью средств музыкальной выразительности отображается внутреннее состояние человека, находящегося в трагически-нервном возбуждении, порой, на пороге нервного срыва. Вокализация свободно сменяется (чаще в похоронных причетах) реальным, речевого плана, шепотом с озвученными придыханиями-всхлипываниями (их музыкальный эквивалент — различные, захватываемые как бы невзначай близко лежащие тоны-опевания, нередко — секундово-квартовые пунктирные фигуры мордентного типа) и даже криком.

Белорусская типовая модель песенного обрядового плачевого интонирования и опосредованных характером его звучания, структурой иных обрядовых белорусских жанров родственна песенным плачам и иным песням плачевой семантики ряда финно-угорских (коми, удмурты, мордва, карелы, ливы и др.), балтских (литовцы, латгальцы, латыши), других западно- и восточнославянских народов Центрально-Восточной Европы. Типовое отображение сербского

обрядового плачeveго интонирования, запечатленного со всей полнотой в живной сербской мелодике (движение нисходящими полутоновыми ходами в пределах большесекундового или малотерцового амбитуca), имеет непосредственные параллели с классическими памирскими песнями-плачами — жанром фалак²⁹ (Памир, горный Таджикистан, как считают некоторые историки, археологи — прародина индоевропейских народов). Представленная выше белорусская малотерцовая плачевая модель лежит в основе и свадебного памирского ритуала³⁰. На необходимость сравнительного изучения песенной культуры Памира и обрядовой песни славян обратила внимание в монографии «Kultury muzyczne Azji» А. Чекановска: «Следует ожидать множество сомнений славистов относительно некоторых общих черт в культуре южных и восточных славян (с культурой Памира. — Г. Т.), не получивших до сих пор должной интерпретации. Как следует из сравнительных исследований, эти связи в области календарной обрядовой песни, а также песен, связанных с некоторыми циклами песен возделывания земли, должны быть выразительны»³¹ (наш перевод с польского).

Музыкальное наполнение клича-зова всегда подвижно, оно изобилует непредсказуемыми изменениями в тембровой окраске, «бликующей» на протяжении всего звукового высказывания трансформацией динамических свойств. Темброво-регистровое своеобразие сигналов-вокализаций связано с использованием высокой части микстового регистра голоса (у мужчин — фальцета) при предельно мощной динамической составляющей. Тесситурно высокие изгибы в мелодической линии предполагают для своей реализации мастерское владение голосом как инструментом, ни в коей мере не ограничиваясь возможностями речевого интонирования в комфортном для голосового аппарата среднем диапазоне.

Неповторимость самой звуковысотной линии в ее микротоновом выражении, скольжение, изменчивость, текучесть, живость звучания в значительной мере определяются сиюминутным творческим импульсом носителя традиции, способствуя обогащению как собственного его чувственного опыта, так и музыкального опыта всех воспринимающих, слышащих пение-клич в качестве живой звуковой целостности. Сверкающий тянувшийся основной тон и его последующие преобразования с колеблющейся высотой, прохождением почти неразличимых фаз изменений, оттенков, «рассыпанием» — каждый раз по-новому — на непредсказуемые составляющие рожают адек-

ватный опыт восприятия, рассчитанный на созерцание, пространственное бытие во времени, на «переживание музыки как вечно живого, бесконечно творимого мифа, способного воссоединить человека с реальностью (в том числе — с той реальностью, которая воплощена в традиционной картине мира. — Г. Т.), дать ощущение его места во вселенной, <...> как посредника между его миром — относительным, конечным, ограниченным — и миром абсолютным, бесконечным и иначе непостижимым...»³²

Любому кличу предшествует и «постшествует» молчание. Предполагаемая среда, в которой он воспроизводится — тишина (долгий или краткий ее промежуток). Внутренняя организация и коммуникативная сила клича как свободного интонационного высказывания на открытом природном пространстве, так и опосредованных его стилистикой напевов-кличей, предполагает наличие некоего относительно высокого, долго тянувшегося тона, который становится центральным среди других в силу своей высотной акустической предрасположенности, выделенности, заметности для слуха среди прочих звуковых объектов с последующим долгим или кратким ниспаданием. Отчасти сходные по функции сигналы-кличи как периодические чередования подъема и спада, как появления некоего короткого звукового комплекса и его исчезновения известны и в животном мире (вой волков, птичий переполох и т. д.). Структура клича как физического явления со всей очевидностью проявляет себя, но уже в развернутом, расширенном виде в самой организации строфической формы ряда обрядовых белорусских напевов с кличевой коммуникативной нагрузкой³³.

Наиболее фундаментальные модели музыкального поведения формируются, как известно, самими условиями существования человека. Они опираются на простейшие биологические психофизические предпосылки. В основе клича лежит первоэлемент музыки — единичный выдержанный тон-сигнал, который возникает, длится и исчезает. Напомним, что любой длящийся звук сам по себе уже выполняет сигнальную коммуникативную функцию. В традиционной культуре клич становится в значительной мере магическим коммуникативным средством.

Широко представлен данный тип обрядового интонирования, к примеру, в традиционной музыке аборигенов Америки, в музыке народов Африки, Индонезии и др. Осмысляется он, как правило, в качестве «голоса маски» — воображаемых мифологических пред-

ставителей иного мира. Некоторые фрагменты обрядовых церемоний представляют собой целый набор разного рода долго тянущихся тонов, становящихся все более активными, поглощающими в своем продвижении моменты тишины³⁴.

Эрнст Кассирер, разрабатывая собственную концепцию символической теории мифа, подчеркивал, что мифологическое сознание характеризуется отсутствием ясно очерченного перехода жизни в смерть и смерти в жизнь, неразличением сна и яви, иллюзии и реальности. Циклическое течение жизни может быть нарушено в результате воображаемого, воплощаемого в ритуале столкновения различных представителей мифологической картины мира, контакта с ними. Эта воображаемая встреча-столкновение и становится тем значимым моментом, когда возникает единственная возможность постижения реального смысла ритуала — его воображаемого воздействия на макро- и микрокосм с целью поддержания космического порядка. Именно в этом состоит основная функция ритуала. «Мир мифа — это мир действия сил, конфликтующих могучих начал. Мифическое восприятие всегда насыщено эмоциями. Все видимое и ощущаемое окружено особой атмосферой — атмосферой радости или горя, отчаяния или волнений, подъема или депрессии. Все предметы оказываются добрыми или злыми, дружественными или враждебными, манящими или отталкивающими. Миф это не система догматических верований. Его жизненный принцип <...> динамичен и определим только через действие»³⁵. Музыка, сопровождающая драматический танец африканской народности йоруба, «даже если танец не связан с церемониальными функциями, выявляет особый аспект ее драматического использования, поскольку танец йоруба, подобно большинству африканских танцев, это, прежде всего танец-действие»³⁶. Музыкально-драматические элементы становятся главными объектами эстетического восприятия. Аналогичный выбор всегда дает нам обрядовая песня. Она всегда обращена непосредственно к чувственной сфере человека, обрушивая на него столь мощную лавину эмоций, воображаемых действий, выраженной аффектации, что для неподготовленного слуха ее звучание оказывается порой чрезмерным.

Напомним, что произнести имя одного из мифологических существ, кликнуть его — даже не называя по имени, попросту аукнуть или гукнуть означает сделать осязаемым, точнее — слышимым его воображаемое присутствие на обрядовом действе. Как и в известных

сербских жнивных, в некоторых обрядовых восточно-белорусских весенних песнях наблюдаем изобилие, превышение возможного числа омузыкаленных кличей в мелострофе — их не 1, а 2, 3, причем хотя бы один из кличей при этом прерывает слово на предпоследнем слоге первого мелостишия. Более традиционно расположение клича в завершении строфы.

В целом классификации напевов-плачей, как и напевов, в которые «вмонтированы» кличевые эпизоды, логике их развертывания в наибольшей мере отвечает метод теории множеств с определенным набором переменных черт-характеристик.

Как подчеркивал Е. В. Гиппиус, «коренной оппозицией, определяющей специфическую природу музыки и необычайно важной для построения структурно-архитектонических моделей произведений музыкального искусства устных традиций, является определяемая временной, процессуальной природой музыкального искусства *оппозиция движения и состояния*»³⁷. Безусловно, приоритетной для напевов-плачей и кличей становится категория состояния как ощущение, переживание сугубо личного, индивидуального характера, непостижимое даже в том случае, когда и другие, рядом стоящие, иные поющие участники обрядового церемониала впадают в подобное же трансовое плачевое или кличевое состояние. Омузыкаленный клич, включенный в типовую обрядовую музыкальную структуру белорусской, как и любой другой обрядовой этнической песенности, явление универсальное, адекватно распознаваемое музыкальным слухом. Его функция — в установлении слухового контакта, коммуникации с видимым человеческим и невидимым мистическим мирами.

В танце, обходе музыкальная материя более свободна от слова, она всегда самодостаточна, реальна, активна. Слово здесь лишь дополняет мелодию, делает ее более интригующей, ожидаемой, бесконечно длящейся благодаря сюжетному вербальному продвижению (свойство, необходимое для всегда продолжительной танцевальной акции). Время, отведенное для такого рода нередко досугового времяпровождения, социально значимо в общинной сельской коммуникации. Вербальный текст скорее лишь сопутствует коллективному движению, усиливая выразительность собственно движения и оставляя за каждым из участников право самому длить (продолжая пропевать некий целостный поэтический сюжет) время звучания каждой очередной песни-танца. Музыкальная интонация и в этом случае отражает внутренний тонус, совмещая в себе возможности

внутреннего и внешнего динамического выражения уже иного коллективного психического свойства — скорее бездумного, в меньшей степени переживаемого как нечто серьезное, глубокое. Данный песенный музыкальный пласт имеет собственную тембровую специфику, свой выраженный ритмический облик, прочно связанный с квадратностью как ведущим признаком музыкально-строфической композиции. Звуковая материя здесь более телесна, открыта, по своему энергична, естественна и напориста.

Круговой танец-песня (в том числе таночно-хороводная традиция), доминирующее его положение в обрядовой и необрядовой культуре многих славянских, балтских, финно-угорских и большинства других этносов как системы видов организованного движения, как способа выражения определенных метафорических ассоциаций, связанных с вегетацией, типологией земледельческой и космогонической магии, становится объектом исследования многих современных отечественных и зарубежных этномузыкологов. Во главе угла всего комплекса составляющих кругового танца-песни находится движение. Подобный тип координации компонентов свойствен, прежде всего, музыкальным культурам, находящимся на ранней стадии общественного развития³⁸. На движение здесь накладываются, с ним, в конечном счете «соизмеряются» все другие компоненты синкретического или синтетического целого. Именно движение предопределяет в песне-танце сам тип музыкального мышления — «как мысли и как слухового ощущения» (определение Е. В. Гиппиуса).

Одним из первых теоретически обосновал специфическую выделенность песенных жанров, обусловленных движением в традиционной песенной культуре, белорусский этномузыковед В. И. Елатов. Предложенное им подразделение песенных напевов на представляющие «жанры речевой динамики» (песенная ритмика, опосредованная словом) и «жанры двигательной динамики» (ритмика, обусловленная движением) не утратило своей актуальности поныне³⁹.

Восприятие любого временного процесса предполагает разбивку его, расстановку условных меток, ориентиров, которые формируют основы наших ритмических ощущений. Г. А. Орлов приводит в качестве доказательства некоторых своих идей эксперименты Теплова. При этом он замечает, что восприятие ритма — слуховое, тактильное, визуальное — невозможно при пассивном наблюдении. Это всегда слухо-двигательный процесс, который сопровождается произвольными моторными реакциями голосовых связок (в вос-

приятии высоты звука), головной и дыхательной мускулатуры, челюстей, пальцев ног, всего тела человека с ощущением смен фаз напряжения и расслабления в проживании ритма. Еще И. П. Павловым было подмечено, что в пору «зоологического» еще состояния человека, подобные реакции концентрировались исключительно в области мускульной деятельности, которая заметно преобладала над другими рефлекторными актами; с ростом цивилизации, у современного человека эти реакции сохранились, но локализовались преимущественно в области сердца, сосудов с реакцией в виде учащения сердечного ритма и ускорения кровотока. В результате такого слышания, восприятия происходят перемены и в психическом, эмоциональном состоянии самого воспринимающего⁴⁰.

Простейшим способом расчленения времени является ходьба как движение в горизонтальном направлении, как измерение равномерно текущего времени с помощью шагающих ног. Данное представление стало базовым для психики, легло в основу обрядовых практик, их музыкальной составляющей.

Наиболее устойчивая отличительная черта песни-танца — одновременность в нем пения и танцевального движения. Это в свою очередь сопряжено с координацией трех типов ритма: двигательного, музыкального и поэтического «Ритмическая организация <...> определяется (в подобных случаях. — Г. Т.) не одним ритмом, а многими ритмами различного качества, находящимися в сложном взаимодействии»⁴¹. Как известно, ритмические образы постигаются не только логическим путем, но даются нам в ощущениях. Ответом на любой ритмический «жест» (как раздражитель, заставляющий на себя «отозваться») становятся последующие психическая и физиологическая реакции нервных окончаний — в виде ответных произвольных рефлекторных движений пальцев и даже внутренних органов человека (все ответные реакции организма изучаются специалистами-нейрофизиологами). Жанры «двигательной динамики» самой направленностью своей стилистики призывают окружающих к соучастию, к действию, к вхождению в танец-песню, приобщают их к столь необходимому жизненному движению с последующей релаксацией, выбросом накопленной негативной энергии, ощущением обретенной мышечной свободы и осознанием коллективного единения, единомыслия в момент реализации танца-песни.

Чтобы сориентировать мысль на возможные пути прочтения совершаемых в круговом песне-танце движений-акций, чтобы разо-

браться в причинах присутствия в некоторых архаических, в том числе ныне бытующих формах песне-танцев рефренов-звукоподражаний голосам животных, птиц (олени, медведя — у народов северной Азии, птиц — в весенних хороводах ряда славянских, финно-угорских этносов), а также хореографических жестов, имитирующих характерные для подобных представителей фауны движения, чтобы распознать направленность неминуемого исторического упрощения, обеднения функциональной многосложности обрядового песни-танца необходимо обратиться к относительно хорошо изученным реликтовым формам этой универсальной области традиционной культуры, к некоторым историко-культурным параллелям.

К примеру, круговой песня-танец (the circular song-dance) — доминантный жанр ритуалов аборигенов Южной Америки и одновременно знак их самоидентификации⁴². На подобных общинных собраниях, проводимых раз в году, обычно в течение весны и лета — времени обновления в природе и социуме — празднуются военные победы, проводятся обряды инициаций, налаживаются семейные связи, планируется альянс между группами, направленный к заключению брачных соглашений между молодыми членами общины. Культурное предназначение и социальная значимость подобных песне-танцев — обращение к центральным аспектам космологически выстроенного мира, восстановление после последовательного, мифологически зафиксированного разрушения скрытых связей между человеком, природой и нечеловеческими властными сущностями, возрождение различных родовых групп, налаживание гендерных связей, реализация возможности для молодого человека поухаживать за избранной им девушкой (на деле выбор здесь осуществляется по традиции самой женщиной, более того — мужчина не имеет права отказать ей), нахождение будущего обоюдно выделенного сексуального партнера.

Некоторые песни-танцы Мокови и Тоба имеют определенно имитативный характер. В них копируются характерные телодвижения, привычки животных и птиц, вообразимых нечеловеческих существ. В частности, такова расшифровка смыслового предназначения песни-танца Манник или Великий Реа в интерпретации одного из немногих ныне живущих шаманов племени Мокови Модесто Гонзалеза (запись 2004 г.). Эта песня-танец была важной частью охотничьего ритуала, приравнивалась в жертве богам, демонстрировала единство и замкнутость группы. Перед началом охоты сами охотни-

ки — они же танцоры-певцы, двигаясь кругом, имитировали руками взмахи крыла птицы Реа. Манник-Рео играл центральную роль в мифологии Мокови о созвездии Млечного пути: звезды, согласно данному мифу, были сдвинуты влево могущественным Отцом всех манников (эти действия происходили на протяжении нескольких мифологических эпизодов). Охотники преследовали Его, чтобы помочь людям, которых тот намеревался уничтожить. Темные просторы Млечного пути представлены танцевальными фигурами Манника⁴³.

Другой пример. На медвежьем празднике нивхов существуют обходные шаговые передвижения в форме шеренги и круга — фундаментальные составляющие ритуалов встречи и проводов медведя — сына Хозяина мира (представителя «горных людей» согласно вертикальной трехуровневой модели мира), одного из главных тотемов. С ним люди находятся в родстве. Музыкально-текстовый ритм становится здесь основой не только инструментальной ритмической композиции, но и ритуальной женской пляски под музыку на ударном звуковом бревне, имитирующей походку, повадки, телодвижения, игру «горного человека» — медведя с характерными мягкими, «ломающими» движениями таза, плеч, движущихся в противоположные стороны с одновременным приподниманием пятки одной и пальцев другой ноги. Нивхянки воспроизводят, имитируют игру зверя с тем, «чтобы он весело шел назад и весело приходил к выходящему на охоту нивху»⁴⁴. Танец на месте в неторопливом, близком к медленному, темпе (четверть равна 0,63-1') воспроизводился во все кульминационные моменты праздника под аккомпанемент звукового бревна, выступающего в ансамбле с дополнительными музыкальными инструментами, находящимися в руках танцовщицы, погремушками из полых кусков дерева с камушками внутри. Играли на музыкальном бревне (как и танцевали ритуальный танец, имитирующий движения медведя) только женщины. Символические движения и обрядовый «голос» центрального мифологического персонажа, извлекаемый из звукового орудия-бревна, были свидетельствами его неубиенности, бессмертия, неминуемого и скорого возрождения. Праздник сопровождался играми, спортивными состязаниями. Мифологические тексты, доносимые в форме речевого интонирования (крайне редко — пения в простейшей омузыкаленной двузвучной форме), дополненные танцем в инструментальном сопровождении, являются центральным компонентом обрядовой системы.

Известно, что песенным и песенно-танцевальным жанрам позднего слоя традиционной народной культуры свойствен тип мелодики, отличающийся от «мелодического склада, мыслимого вне гармонии и тактовой ритмики»⁴⁵. Для большинства из них характерен достаточно широкий диапазон: в одних образцах он октавный, в других — секстовый или равный объему септимы, в редких случаях верхняя граница амбитуса достигает лишь квинты. Условный суммирующий звукоряд подобных напевов в некоторых случаях имеет пропущенный тон (II или III ступени). Однако важнейшими становятся «отличия качества ритма», которые образуются горизонтально-мелодической последовательностью будущих «доминанты и тоники, образующих ритм пред'икта и 'икта»⁴⁶.

Мелодика в песне-танце обычно представлена тем типом исторически сложившегося становления, в котором первостепенное формообразующее значение приобрели завершения мелодико-интонационных звеньев. Теоретически они привычно обозначаются как клаузулы и мелодические кадансы, замыкающие продвижение завершающего или срединного звеньев мелодической линии. Широко известно влияние народного танца на становление подобных кадансовых формул⁴⁷. Свое наиболее полное воплощение, оформленное уже в виде аккордовых функциональных трезвучий и их обращений, они нашли в европейской аккордово-гармонической музыкальной системе (влияние народного танца на становление европейской аккордово-гармонической музыкальной системы широко известно. Оно нашло свое наиболее полное выражение в стилистике венского классицизма). Последнее обусловлено, как известно, самой спецификой танцевальной музыки, необходимостью замкнуть танцевальное па при его повторениях, отделить одно движение от другого, оформить это хореографическое начало структурно в сопровождающем музыкальном материале.

Способ организации, характер ритмической пропорциональности, преимущественная бинарность пропорций малого и крупного членения приобретают особую значимость в песенных жанрах, опосредованных движением. Квадратная структура напева отражает запечатленный в ней ритм шага, танца и саму природу человека (наличие двух рук и двух ног). В свою очередь, ей сопутствует симметричная ритмика стиховых форм, характерных для подобных песен-обходов, песне-танцев, песен-хороводов. Она, уже собственным

путем, также реагирует на симметричность физического движения. Квадратность, опирающаяся на симметрию моторного движения, обладает природной упорядоченностью, естественной соразмерностью и в силу этого легко воспринимается. Она рождается в самой практике различного рода передвижений, обходов, в стихии народного танца со свойственными им предельной простотой и безыскусностью⁴⁸.

Исходя из сказанного выше, считаем необходимым, наряду с предложенным классиком отечественного этномузыкального Е. В. Гиппиусом выделением в традиционной песенной культуре группы напевов с определяющей «мелодический склад гармонической опосредованностью», обособить еще и группу напевов с очевидными формообразующими функциями в большей или меньшей степени контрастных мелодическим оборотам (зарождающегося автентического и плагального наклонений), выраженных в форме горизонтальной интервалики. Именно они привлекают к себе внимание слуха и организуют форму танцевального напева характерным образом. Факты монодийности или гомофонности (с эпизодическим движением параллельными терциями, реже — включением квинтовых созвучий) такого напева, интервальных, а не аккордовых функций басового голоса в песенно-танцевальной традиции рассматриваемой этнокультурной зоны не дают повода говорить о власти в них гармонической основы.

Сегменты стиха содержат от двух до четырех слогов и координируются с сегментами напева с помощью формул слогового ритма, при этом четырехвременная единица является основной в двоичной системе счисления.

Наряду с двоичными — 1111 1111, широко представленными в белорусских, украинских, польских, сербских обходных колядоволоческих традициях (как и в обрядовых песнях-танцах других этнических культур), базовый «генофонд» составляют и троичные типовые ритмические формы с дроблением: 11112, 11211, которые практически всегда оказываются заключенными в рамки более масштабных двоичных квадратных структур: 111111 111111 111111 111111. При этом исходным для двоичных форм минимальным пространством развертывания завершенной «малой» — строфической формы — становится дважды повторенный «квадрат», для троичных ритмических образований таким минимальным объемом размещения ритмической структуры высшего порядка, ориентированного на

тип передвижения, оказывается один «квадрат». Ритм дробления, лежащий в основе троичных ритмических форм, налагается на исходный двигательный (двоичный) как второй слой ритма, связанный непосредственно с синтактической структурой поэтического текста. Как правило, в практической песенной типологии, в различных классификациях хороводов, других песен-передвижений именно мелодико-слоговая структура используется этномузыковедами в качестве базовой для многообразных форм прочтения исходной двигательной формы.

Яркими образцами троичности исходной ритмической фигуры в рамках иной — двоичной системы высшего порядка, свойственной шагу-передвижению самих колядников или, скажем, имитирующей прыжки ритуальной колядной козы становятся типовые колядные напевы с пятислоговой структурой полустиший: 11112. Сама формула — основа слоговой мелостиховой ритмической формы. Один ритуализированный в гуцульской традиции шаг приходится уже на все три дробных ритмических доли распева. Различные формы взаимных наложений мелодико-слогового ритма и ритма движения, традиционные способы перемещения в пространстве под музыку колядного напева были продемонстрированы в самых разных формах своего ритуально-двигательного воплощения (театрализованного показа, осуществленного специально для собирателя, иллюстрации в виде рисунков-схем, выполненных самим носителем традиции) представителями восточно-белорусской (М. Чумакова из д. Лобча Чериковского р. Могилевской обл.) и гуцульской украинской традиций (Н. Иванюк из г. п. Верховина).

Ритуальная колядная песня «Го-го-го, каза, а дзе ты была?», пропетая-проговоренная на улыбке, с пританцовыванием и очевидным элементом театрализованной игры (нотный пример № 5) — яркий образец совмещения пятислоговости песенной формы с трехдольной плясовой фигурой (дробление каждой доли рождает шестидольность как основу ритма своеобразной пляски козы). Мы слышим запечатленный в распеве то реальный равномерный пульс танца-пляски, то пульсирование, возникающее в сознании лишь мысленно, по слуховой инерционной заданности. Каждая из начинающих троичную фигуру долей, а также ее вторая и третья составляющие могут окантоваться сильными моментами, подчеркивающими очередной прыжок «козы», ее «тупанье» ногами. Подобные тяжелые, разгульные скоки никогда не бывают симметричными, периодичными, не повторяются

трижды — на каждую долю. Одна, в равной мере любые две из нечетных — 1-й, 3-й, 5-й долей шестидольника, растянувшиеся в повторениях бесконечной цепи песенных строф — их форма, в свою очередь, тоже переменна, она включает то два, то три сегмента, то четыре, то даже шесть, образуемых ладово-интонационными средствами или с помощью подключения небольших межстиховых связей. Последние в равной степени можно обозначить как колено, мелостишие, сегмент, синтагму — ряд синонимических обозначений одного проведения колядного формульного пятисложника 11112, равного в дроблении трехдольнику: 111111. Акцент, мощный ударсфорцандо или просто неяркий динамический толчок могут приходиться или только на первую из трех, или только на последнюю, пятую дробную единицу шестидольной формы, но в равной вероятности и на вторую и третью пары, то только на третью, то только на вторую, то на все пять дробных счетных единиц формульной структуры. Такая игривая переменность в динамике развертывания толчков-акцентов в равномерно пульсирующей формуле не дает возможности возникнуть инерции привыкания. Акцентная структура стабильно разрушает соответствующую фигуру предыдущей строфы. Сама же строфа никогда не заключает в себе ни одной пары, тройки или шести составляющих ее колен с одинаковым принципом отмеченности акцентом разной силы (он может обладать, по меньшей мере, тремя разными степенями градаций). Смежные повторы полустийшии всегда контрастны друг другу, причем контраст этот не дублируется, каждый раз заново интуитивно певицей избирается, подыскивается какой-то новый путь сопоставлений повторяющейся ритмотембровой фигуры. В напеве интонационными средствами дается отчетливое представление о зрительно воспринимаемой, наглядно наблюдаемой ритуальной пляске колядной «козы», приходящей из дома в дом к каждому хозяину. Динамическая линия танца козы, ее разудалый дух безошибочно воспроизводится по памяти самой певицей.

Образец иного рода троичности запечатлен в восточно-белорусской хороводной традиции «Стрелы», которая, по сути, заключает в себе целый комплекс поэтических текстов, распеваемых на формульный типовой напев (нотный пример № 4). Этот род обрядовых песен, знаменующих собой переход из весеннего календарного сезона в летний (на следующий день после Благовещения, к которому приурочен сам обряд, поют уже совсем другой песенный реперту-

ар), функционирует одновременно и как песни под шаг (в передвижении певцов сомкнутыми рядами по улице — в сторону луга шаг обнимает собой сразу две основные слогоритмические единицы песни, причем располагается в меру свободно, не так, как в марше — не обязательно под «сильную» долю) и как круговое хороводное движение. Ярко запечатлена в их структуре характерная для здешней локальной традиции весенняя плачевая интонационность, активно проявляющая себя и в горизонтальном (нижний слой фактуры) и в вертикальном срезам. Ощущение колеблющейся, словно в едином замкнутом «котле»-форме, звуковой «магмы» резко прерывается двумя активно выделенными моментами — четкой атакой и прерыванием звука в зачинной и кадансовой зонах, очерчивающих границы заданной строфической композиции. Они-то и задают параметры строфе, концентрирующей внутри себя колористические эффекты трех-четырёхзвучных кластеров и в их сочетании с каждым раз неожиданной, новой по своему местоположению унисонной разряженностью. В противопоставлении неожиданных звуковых спектров создается особо обостренное ощущение сонорности и ее ассоциативного соотношения с некоей природной мощью.

Среди аудиозаписей, сделанных нами, есть самые разные сложные распеты варианты простых четырёхдольных сдвоенных формул. По ним очевиден тот факт, что реальное слышание и воспроизведение народным певцом (певческой группой) привычной ритмической и звуковысотной модели единичной песни (или целого жанра) порой бывает весьма неоднозначным. Таков хоровод-шестие на Юрья из Лидского р. Гродненской области. Слышание «со стороны» дополняется здесь, как это происходит и во всяком другом перемещении, одновременно зрительным восприятием и кинетикой с соответствующими пространственными звуковыми и двигательными ощущениями. В подобных усложненных формах напева дают о себе знать как само движение-шестие, так и его прерывание остановками-распевами, видоизменяющими привычную строго квадратную форму. В процессе звуковыявления могут прихотливо обыгрываться параллельные ритмические ряды (в вокальной версии могут присутствовать как инструментальная, так и хореографическая ритмическая формы), «напоминать о себе» фактура инструментального многоголосия, характерные способы вокальной, инструментальной, хореографической импровизационности, порой весьма существенно обновляющие напев.

Другая белорусская региональная традиция празднования Юрья представляет Центральное Белорусское Полесье (Житковический р. Гомельской обл.). Это круговая песня-хоровод, реализуемая как магическое продуцирующее действо (его возглавляет, как следует из поэтического текста, «сам Бог», что само по себе еще больше усиливает уверенность поющих в ожидаемом результате от пропевания-продвижения этого хоровода-заклинания) с соответствующим круговым вращением — коллективным топтанием-пробуждением земли, магическая сила которых усиливается благодаря одновременному распеванию поэтического текста заговорной семантики «на урожай». Начальные строфы разворачивающегося поэтического сюжета: «Маці, падай ключы — зямлю адмыкаці, расіцу пускаці» не вызвали ранее рефлексий со стороны фольклористов-филологов. А ведь это, по сути, обращение к женскому родовому предку, родственное «бацьке» и «маці», как и их эквивалентным замещениям «дедом» и «бабой», известным по многочисленным героям-маскам колядной (в том числе — «цярэшка»), крестинной, юрьевской и других обрядовых белорусских традиций. Любопытен и поучителен локальный вариант разворачивания этого сюжета (гмина Клещели Белостокского воеводства в восточной Польше) с эквивалентным замещением персонажа «маці» — держательницы ключей на «Бога»: «Святы Юрэ, Рыгорэ, Пуйды до Бога по ключы. Пуйды до Бога по ключы і одомкні зямліцу». Песня-хоровод из Житковичского района повторяется по порядку следования поющими и одновременно кружащимися в хороводе женщинами сначала на только начинающем зеленеть ржаном поле, а затем у каждого дома деревни. Сам весенний хоровод, поначалу базирующийся на шестидольности (четыре проведения соответствующей ритмической формулы в четырехстиховой строфе), затем плавно «перетекает» в десятикратно или менее раз повторяемую в последующем разделе строфы (но всегда по два раза в каждом мелостишии!) четырехдольную структуру с возможным дроблением двух первых начальных долей ритма, «подстраивающегося» под типовую музыкально-двигательную форму. При смене формулы невольно возникает ощущение учащения ритмического пульса, хотя на деле сменяется лишь музыкально-стиховая «стопность», с более продолжительной на относительно краткую. Само передвижение женской группы певиц-«хороводниц» вдоль улицы во время перехода по дороге к каждому очередному дому идет под другую музыкальную форму: пляску под

сольные припевки в сопровождении балалайки и бубна или, иной вариант — бубна и гармони. Таким образом, жанровый комплекс хоровод-припевки оказывается «вписанным» в единую, контрастную по музыкальному и кинетическому движению пространственно-временную музыкально-двигательную композицию.

У карпатских украинцев — гуцулов, как продемонстрировал нам осенью 2011 г. непосредственный носитель традиции Н. Илюк, возможны четыре разных формы ритуальных колядных построений-передвижений: замкнутым прямоугольником (напоминает «войско», состоящее из 12-и колядников-«апостолов» и музыканта, стоящего посредине — «как сам Иисус Христос»), полумесяцем, кругом и стрелой.

В целом ряде традиционных культур песни, связанные с разного рода телодвижениями, хореографическими элементами, хороводом, ритуальным танцем, выделены еще и специальной терминологией, предназначенной для обозначения этой обособленной жанровой области с особого рода музыкальной стилистикой. Так в абхазской культуре такого рода пение называется «аркушагишья» (буквально «танцепение»). Таковы песня-танец праздника урожая «Аркушаги», продуцирующий охотничий танец-пение с хлопками «Яирума», «Атлар-чопа» — жанр песне-танца, применяемый для излечения от болезни Святого Витта⁴⁹.

В обрядовой традиции двух тунгусских народов — эвенов и эвенков круговые песне-пляски выделены в качестве важной составляющей обрядовой сферы. В тембровой форме, для них характерной, безраздельно господствует природное начало, однозначно воспринимаемое участниками праздничного сбора как имитация голоса оленя. Выкрики, каждый из которых многократно повторяется, функционально близки жанру окликаний-команд, подаваемых человеком животным: *Хэдья! Хидо! Хандэ! Хурья! Ихо, ихо, ихотам!* Их структурирование на базе простой разнотембровой повторности — путь к образованию целостной многосоставной композиции на основе окликаний.

Каждую фразу мастера-импровизатора повторяют, выкрикивают в условно музыкальной манере все участники хоровода. Форма разворачивается в чередовании сольного и группового пения с использованием особого тембрового качества нергэн (это и есть обозначение одной из жанровых групп внутри песен-плясок) — горлохрипения на вдох и выдох с артикуляцией с применением горлового сжатия,

дающего ту самую особую тембровую краску-звукоподражание хорканью оленей⁵⁰. Основой поэтических текстов становятся двух-трехсложные возгласные мелоформулы: хээдзэ-хээдэн-хэдзэнэк. Эпизод, вся круговая песня-танец строятся на идущих попеременно одна за другой (в двух смежных группах поющих) повторных бинарных ритмических фигурах — речитативных, скорее речевых, нежели музыкальных. Двусложные припевы-выкрики выступают друг по отношению к другу как регистровые антифоны. Эти лишь слегка омузыкаленные выкрики образуют в сумме парную квадратную ритмическую форму: 11-11 11-11 11-11 11-11. Запевала, а затем группа в фактуре многотембрового кластера повторяют одну или несколько заданных импровизатором-солистом коротких мелодических формул. Их могут повторять и две противостоящие группы разного состава без выделения солиста. Декламационного плана двусложные партии-выкрики в паре дают четырехсложный повторный ритмический цикл 11–11 (если слогов три, то они располагаются, дробя пополам первую длительность пары). Мощный динамический акцент, приходящийся на первую из четырех долей начального цикла, затем «сбивается» третьей долей.

Интонационно данный напев представляет собой простейшее песенное одностиховое построение (4-III-III-II-I-I-II-I), выдержанное в равномерных длительностях с заметным динамическим акцентом на первой доле второй трехслоговой силлабической группы. Данный короткий напев, буквально воспроизводящийся (в том числе в многочисленных напевах под танец у белорусов!), многократно пропевается группой и солистом без каких-либо интонационных преобразований — в манере спокойного последовательного нисхождения по ступеням большетерцового ряда с повторением третьей и первой ступеней. Сам по себе подобный внеличностный тип мелодики свойствен скорее инструментальной танцевальной музыке, нежели песне. Его главная задача — сопроводить движение. Спорадически появляющиеся резкие динамические акценты активизируют внимание, соотносясь и выражая собой очередное активное кинетическое самовыявление-игру людей, шагающих или бегущих по кругу. Мелодическое продвижение при рассмотрении целостной композиции песни-танца оказывается лишенным каких-либо новационных интонационных событий. Само «длание» хоровода-кружения определяется только желанием и физической выносливостью танцующих.

Постепенно движение по кругу преобразуется в прыжки (с имитацией уже не только голоса, но и движений, бега животного-первопредка — оленя). Следом начинается экспозиция еще одной, третьей моноритмической формы — шестислоговой с пред'иктом, равным величине одного слога-доли. Этот раздел выступает как следующий эпизод того же перформанса. Он занимает время-пространство, соответствующее музыкальному полуквадрату (недостающая седьмая доля квадратной формы замещается цезурой, восполняющей симметрию формы): 1 1111 11(1) и вмещает в себя одноразовую перекличку-речитатив двух противостоящих групп. Их партии спаяны звуковысотно малосекундовым противопоставлением заключительных тонов и образуют единую диалогическую цепь (способ мелодического формообразования, известный и по другим культурам). Смежные разделы-партии музыкально-речевого диалога с обязательным активным толчком-иктом (каждая включает в себя два четырехдолника) могут отстоять друг от друга на малую секунду, оставаясь внутри себя одновысотными. В сумме они образуют простейшую, снова-таки предельно краткую завершенную двухзвучную интонацию⁵¹.

Круговые песне-танцы эвенов другой жанровой группы — дзяхурья — представляют собой ритуальную хороводную сюиту, исполняемую вокруг шеста-хорея. Она состоит из пяти программных частей, каждая из которых маркируется собственными запевными словами. Трижды повторенное слово моондья символизирует «отлет пернатых», ани-ани-аникан-аникан связывается с «трудной зимой», оти-оти-отиикан — «наступление весны», иеко-иеко-юекэл-юекэл — «благоухание лета», дааво-дааво-дааво — «рождение олененка». Каждая из частей интонируется на собственную мелодию и имеет свой набор движений. Песни-пляски исполняли или мужчины — старейшины рода или только женщины — «хранительницы очага» (как правило, от двух до четырех человек) или представители разных половозрастных групп⁵². Сама по себе форма бытования (танец вокруг дерева, шеста, костра), способ обособления в культуре эвенов отдельных хороводов по функции, обозначаемой рефреном-зачином, воспроизводят и объясняют утраченное в исторической цепи переосмыслений, генезисе припевов в песнях-хороводах других народов.

Ритмические формы, свойственные песне-танцу эвенов — собирателей и охотников — обнимают собой все три ранее выделенные и на белорусском материале ритмических типа. Это, кроме выше

описанных первой, и второй форм, еще и третья ритмическая модель песен-танцев, основанная на троичном вербальном слоговом ритмическом продвижении, но с «затактом-пред'иктом» и сильной первой долей в каждой ритмической группе формульного мелодического построения: 1 111 111 1. В своей исходной музыкально-ритмической форме наблюдаем все тот же универсальный парный четырехдольник, сопровождающий разного рода ритуальные обходы и иные передвижения, но уже с асимметрией в акцентном строе движения и слова.

Круговой танец «ёхор» был известен многим народам Восточной Сибири (якутам, бурятам, эвенкам, эвенам, долганам и некоторым другим). Он представлял собой непрерывное движение участников, крепко взявшихся за руки, по кругу (вслед солнцу) и сопровождался исполнением различных обрядовых песен. «Ёхор» неизменно исполнялся во всех случаях, связанных с переменой состояния космоса и социума — в обрядах календарного цикла, в свадебных, при посвящении шамана и т. п. Являясь обрядовым элементом солярного культа, песня-танец символизировала процесс божественного творения, возрождения космоса и сообщества людей. Сомкнутый круг ёхора олицетворял гармонию космического порядка, целостность мира и человеческого коллектива (рода, общины), в то время как включенный в рисунок танца разрыв круга семантически соотносился с разрушением вселенной и социума.

У одного из монгольских этносов — бурят этот коллективный круговой танец исполнялся в самых разных обрядовых контекстах⁵³. Прежде всего его воспроизведение приурочивалось к летним и осенне-весенним обрядам жертвоприношения родоплеменным божествам и духам: взявшись за руки, девушки и юноши образовывали круг, движение которого было соотнесено вначале со спокойным вращением «по солнцу», затем постепенно ускоряясь, заканчивалось прыжками. Танцующие одновременно, естественно, были и певцами, распеваящими хороводную песню с несложной, легко запоминающейся формой-структурой: ав1в2. Их исполнительская манера включала в себя качества тончайшей микроинтонационной вариантности, сложной орнаментальной техники, перемены звуковысотности отдельных ступеней лада (шестая ступень, пониженная на четверть тона свободно может замещаться пониженной на полтона пятой в другом строфическом варианте, четвертая ступень в сле-

дующем своем вариантном появлении станет на четверть тона пониженной четвертой).

Различия микроразделов а и в кроются в простом сжатии верхней границы попевки, сужении ее объема с сектового на квартовый (подобный способ строения формы — определяющий для композиции парной мелострофы песен, связанных с движением, множества этносов). Данный напев в принципе можно рассматривать как моноинтонационный. В разделе в1 в результате свободной интонационной работы в пределах заданного мелодического варианта — поступенного нисходящего движения от вершины-источника может измениться порядок следования тонов в пределах ранее заданного тонового ряда (снова-таки — простейший способ мелодического обновления, известный всем культурам). Мелодическая линия совершенно незаметно преобразуется в простейшую вопросо-ответную микрокомпозицию с начальной позицией на нижнем опорном тоне. Выражением последующих строфических преобразований может стать, таким образом, буквенный ряд авсв1⁵⁴. Поэтическая строфа ёхора имеет множество аналогий в хороводах иных этносов: четырехстиховая с двухстрочным припевом. Запомнить, а затем свободно воспроизвести такую простейшую моноформу способен человек даже с минимально развитым слухом и музыкальными певческими способностями.

Как и в песнях-танцах других народов, ведущую роль в мелодическом «нанизывании» интонаций сходного типа играет в меру жесткая ритмическая парно-симметрическая квадратная модель, характерная для любых обходов и простейшего рода движений-танцев, начинающегося «в такт», с сильной доли, без подготовительного «замаха». Преобладающий тип интонирования песенно-распевный, мягко-закругленный, без акцентной жесткости, связан скорее с женским сущностным началом.

Как полагает известный бурятский этномузыковед, исследователь шаманизма Д. С. Дугаров, круговой коллективный песня-танец ёхор не просто отдельный обряд, а некая важная единица акционального кода. Круговой танец западных бурят представляет собой не только общий элемент совокупности обрядов, но ядро целого культа, главный ритуал белого шаманизма, связанный с культом неба, земли и плодородия. У восточных бурят его эквивалентом является танец «нэрзэлгэ», исполняемый двумя шеренгами — мужской и женской.

Круг — знак, изоморфный египетскому и древнекитайскому иероглифам — обозначает «Солнце». Вся круговая символика вобрала в себя идею циклической повторяемости природных явлений и наложила неизбежный отпечаток, в частности, на обрядовые венки, неотделимые от истории мировой культуры любых эпох и народов. В венках из цветов, трав, листьев, ветвей естественным образом выражена символика вечного возвращения растительной жизни и небесно-космического круговорота, тайна жизни и смерти. Магические функции венков чрезвычайно разнообразны: величальная (увенчание головы победителя или надевание цветочной гирлянды на шею); дожиночная, связанная с завершением сбора урожая; свадебная (откуда возникло само понятие «венчание»); погребальная (похоронные венки, надеваемые на усопшего, окружающие гроб или возлагаемые на могилу) и т. д. Магический смысл имеет уже сама форма венка — круг, тор, колесо, что полностью соответствует магической семантике Солнечного Коло и распространяется на другие круглые предметы с отверстием посередине: кольцо, обруч, звенья цепи, наверхие ключей, выпечка — калачи, бублики, баранки и т. п. Со свойствами круга как оберега связано множество древних ритуалов: очерчивание круга как защита от невзгод и несчастий, доение или процеживание молока сквозь венок, а также пролезание, протаскивание, наблюдение, переливание, умывание, еда и питье — все это через венок.

Е. В. Гиппиус утверждает, что «во всех случаях, когда музыкально-фольклорное произведение сочетает различные виды искусства (музыку и поэзию, музыку и танец) важно помнить, что в каждом таком случае мы имеем дело не с однородными явлениями, а с пересечением двух оппозиционных структур, все формы координации которых основываются на принципе единства противоположностей. Поэтому в каждом пересечении обе координированные на том или ином пересечении оппозиционные структуры должны быть моделированы отдельно, а любые их пересечения — как координации, доминирующая роль в которых может принадлежать то одной, то другой»⁵⁵. «Генетические их взаимосвязи рассматриваются эволюционной теорией как тройственный первородный синкретизм, из которого в ходе исторического развития все эти три искусства обособляются. Это недоказанная и недоказуемая генетическая гипотеза породила гипотезу структурного синкретизма этих временных искусств, из коего впоследствии возникли два неделимых структур-

ных единства: музыки и слова, музыки и танца — единства, якобы сохраняющиеся даже на тех поздних стадиях исторического развития, когда все эти искусства обособились в качестве самостоятельных ветвей (согласно той же генетической теории). Соответственно всякую песню, сочетающую музыку и слово, принято априорно рассматривать в нераздельном единстве, и в таком же нераздельном единстве принято рассматривать вокальные песенные мелодии и их воспроизведения в инструментальной музыке, оцениваемые чаще всего как господствующая форма последней»⁵⁶.

Общим свойством всех композиций, характерных для литовской ритуальной этнохореографии, является симметрия. Ею отмечена не только хореографическая картина танцев, игр, но также собственно музыкальная структура, как и любое обусловленное ею движение. Эта симметрия является частью символизма, тесно связанного с двухполюсностью системы, на которой базируется балто-славянская картина мира. Вся литовская обрядовая хореография может быть подразделена на две главные группы в соответствии со значением движения и акций: хореография первой группы ассоциируется со стимуляцией и защитой гармонии и витальности; вторая выражает оппозиционное состояние трансформации, момент преобразования. Некоторые акции, обладающие одной и той же формой, в их числе — движение в круге, могут принадлежать обеим группам, поскольку их значение может выражать различные смыслы в разных обрядах⁵⁷.

Главный хореографический символ первой группы — круг. Движение по кругу ассоциируется с универсальным порядком, состоянием магического благополучия и успеха. Оно является символом солнца, передвижение которого стимулирует универсальную продуктивность в природе. В дополнение к тому круговые танцы, акции символизируют и законный брак. Круг не только защищает от темных сил, но гарантирует обряду успешный результат.

Богатейший материал в плане сравнительного изучения семантики, способов функционирования ингерманландско-финской *gõntyskä* могли бы дать литовские вокальные сутартинес, имеющие аналогичную руническую ритмику. Они тоже связаны с космогонической и земледельческой магией плодородия, выраженной к тому же еще и в движении, обладающие подчас весьма близкими словесными рефренами. Традиция сутартинес отражена многочисленными нотациями, графиками, фотографиями⁵⁸. Тут, на этом перекрестье

кроется, возможно, гораздо больше подвижек для настройки ума, поиска путей для дальнейших исследований столь же важных, как и на векторе, обозначаемом как полска (танец польского происхождения в культуре карел).

Отличительным свойством большинства хороводно-игровых и плясовых русских песен камско-вятского междуречья является их тенденция к объединению в циклы и закреплению песенных «блоков» за определенным календарным временем. Как считает С. В. Стародубцева, «по степени распространенности и популярности песни, связанные с движением, составляют одну из ведущих культурных сфер наряду со свадебными и лирическими песнями»⁵⁹. Различные виды хороводов, игровых и плясовых движений свойственны и другим песенным жанрам местной традиции — качельным, подблюдным, некоторым свадебным песням, частушкам, песням для детей. Основная направленность современных работ с близкой нашей тематике — рассмотрение способов координации пения и кинетики, других компонентов хороводно-игровых и плясовых песен данного региона, поиск специфических свойств жанровых дефиниций в столь сложно организованном культурном феномене, адекватное изучение контекста исполнения хороводных песен.

Проблема ритмического структурирования — одна из наиболее разработанных в отечественной этномузыкологии. Здесь есть своя история, теория, свои апологеты. В отношении песен, определяемых движением, главенствующей становится архаическая, строго слоговая декламационная форма донесения поэтического текста с достаточно простым соотношением длительностей, преимущественно равномерной пульсацией сильного и слабого времен (как и спорадическим их нарушением), несложными бинарными формами дробления основной счетной единицы для «сверхнормативных» слогов, ритмом восходящей и нисходящей интонаций, минимумом распевов при сохранении, подчас, «дыхания» ушедших времен в сложнейших темброформах и типах звукоподачи. Чередование длительностей, их акцентирование, жесткость соответствия слоговому нормативу, стабильность цезуры в песнях, связанных с движением, обусловлены громадным влиянием ритмической формы напева на структуру стиха. Песенная ритмическая форма оказывается вписанной в глубинные структуры времени, отмеряемого календарем. Потому, вероятно, настолько сходным образом претворяются ее синтаксиче-

ские и семантические характеристики в самых разных этнических культурах. Белорусская обрядовая песня репрезентирует черты этой общности, вместе с тем сохраняя самобытность, обусловленную скрытыми смыслами, символическим кодом «своей» культурной традиции.

Внутри слова, внутри пения, повторяя то же постоянно из года в год (начинается такой процесс постижения обычно с детства), человек своим участием в обряде в предельной погруженности в со-слушание, в особой интенсивности внимания, фиксируя затем все происходящее в собственной рефлексии, постигает, внимает потаенные смыслы культуры, в которой он живет.

Примечания

- ¹ Лотман Ю. М. Текст и функция // Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002. С. 24.
- ² Кант И. Критика способности суждения. М., 1994. С. 41.
- ³ Байбурун А. К. Коды обрядов и их взаимодействие // Фольклор: проблемы сохранения, изучения, пропаганды. Тезисы Всесоюзной научно-практической конференции. М., 1988; Толстой Н. И. Язык — словесность — культура — самосознание // Толстой Н. И. Избранные труды. Т. 2. Славянская литературно-языковая ситуация. М., 1998; Толстая С. М. К прагматической интерпретации обряда и обрядового фольклора // Образ мира в слове и ритуале: Балканские чтения-1. М., 1992.
- ⁴ Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991. С. ???
- ⁵ Марр Н. Я. Лингвистически намечаемые этапы развития человечества и их увязка с историей материальной культуры // Сообщения ГАИТМК. Т. 1. Л., 1927; Марр Н. Я. Язык и современность // Известия ГАИМК. Вып. 60. Л., 1928; Марр Н. Я. Язык и мышление. Л., 1931; Марр Н. Я. К семантической палеонтологии в языках не афетических систем // Известия ГАИМК. Т. VII. Вып. 7–8; Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1930.
- ⁶ Гитцис Е. В. Эвальд и ее исследования белорусского народного песенного искусства // Песни белорусского Полесья. М., 1979. С. 8.
- ⁷ Studia z historii semiotyki. Wrocław. Warszawa. Kraków; Gdańsk, 1971. P. 5.
- ⁸ Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. М., 1999. С. 213.
- ⁹ Susanne K. Langer. Feeling and Form. Charles Scribner's Sons. New York, 1953. — Цит. по: Studia z historii semiotyki. Wrocław. Warszawa. Kraków; Gdańsk, 1971. S. 11–12.
- ¹⁰ Орлов Г. А. Древо музыки. Вашингтон; СПб., 1992. С. 163.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М., 1988. С. 50–51.

- ¹³ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 4. М., 1975. С. 13.
- ¹⁴ Народное музыкальное творчество. СПб., 2005.
- ¹⁵ Телленбах Х. Эмоциональная тимическая коммуникация // Лэнгле А. Эмоции и экзистенция. Харьков, 2011. С. 71, 73.
- ¹⁶ Там же. С. 11.
- ¹⁷ Там же. С. 48–55, 58–59, 62, 65.
- ¹⁸ Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965. С. 371.
- ¹⁹ Там же. С. 372.
- ²⁰ Назайкинский Е. В. Указ. соч. С. 19.
- ²¹ Традиционная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений. Краснодар, 1009. С. 10.
- ²² Назайкинский Е. В. Указ. соч. С. 15.
- ²³ См. об этом же: *Іваницький А.І.* Историчний синтаксис фольклору. Вінниця, 2009. С. 19.
- ²⁴ Хейзинга Й. Homo ludus. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 21.
- ²⁵ Кайуа Р. Игра и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. М., 2007.
- ²⁶ Козинцев А. Г. Человек и смех. СПб., 2007. С. 147.
- ²⁷ Тавлай Г. В. Белорусское Купалье: Обряд, песня. Минск, 1986. С. 71.
- ²⁸ Варфоломеева Т. Северо-белорусская свадьба: Обряд, песенно-мелодические типы. Минск, 1988. С. 156.
- ²⁹ CD-1, Aryan Memory. Кайлас Рекордз, 2003. № 1.
- ³⁰ Юссуфи Г. Памирская свадьба: Ритуал и музыка. М., 2003. Приложение. Свадебные песни № 1, 2, 3.
- ³¹ Czekanowska A. Kultury muzyczne Azji. Warszawa, 1981. С. 306.
- ³² Орлов Г. А. Дерево музыки. Вашингтон; СПб., 1992. С. 63.
- ³³ Тавлай Г. В. Белорусское Купалье: Обряд, песня. Минск, 1986. С. 37, 76.
- ³⁴ Ритуальная церемония из коллекции «Музея человека» в Париже, диск, запись № 1 (слуховые и нотно-аналитические наблюдения автора).
- ³⁵ Кассирер Э. Философия символических форм [Текст] // Кассирер Э. Мифологическое мышление. Т. 2. М.; СПб., 2001. С. 280.
- ³⁶ Эуба А. Новые выразительные средства музыкальной драмы йоруба // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 3. М., 1980. С. 397.
- ³⁷ Гиттус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 32.
- ³⁸ Там же. С. 31.
- ³⁹ Елатов В. И. Ритмические основы белорусской народной песни. Минск, 1966. С. 105.
- ⁴⁰ Орлов Г. А. Дерево музыки. Вашингтон; СПб., 1992. 276–277.
- ⁴¹ Гиттус Е. В. Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредованный // Мате-

риалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. М., 2003. С. 119.

⁴² Индейцы Гран Чако, собиратели и охотники, кочевники и полукочевники, проживающие в субтропических лесах с богатой флорой и фауной в нынешних государственных границах Аргентины. Парагвая, Боливии, а также небольшого региона в Бразилии, относятся к восточным Тоба и южным Мокови языковой семьи Guaycuru. Этноним Чако происходит от слова Quechua, означающего «охотничья земля», характеризует свойственный им тип хозяйствования. Космология Чако базируется на представлениях о властном бытии под опекой «отцов» и «матерей» различных видов животных. Подобного рода бытие — центральный мотив различных мифов о происхождении и обновлении мира, руководство, дарующее успех в охоте столь же надежно, как это делают шаманские практики и обряды излечения от болезней. Раз в году — в период созревания бобовых и начала сбора дикого меда (оба продукта используются для приготовления ритуального алкогольного напитка, с его помощью затем происходит легитимизация лидера племени) отмечается общинный праздник-встреча, на котором присутствуют все составляющие родовые группы (наш перевод с англ.: Silvia Citro, Adriana Cerletti. «Aboriginal Dances were always in Rings»: Music and Dance as a Sign of Identity in the Argentine Chaco // Yearbook for Traditional Music. The Australian National University. Canberra. 2009. Vol. 41. P. 138–141, 145, 151, 158, 160. В статье учтены все предшествующие публикации по данной теме).

⁴³ Silvia Citro, Adriana Cerletti. «Aboriginal Dances were always in Rings»: Music and Dance as a Sign of Identity in the Argentine Chaco. P. 155.

⁴⁴ Крейнович Е. А. Нивхгу: Загадочные обитатели Сахалина и Амура. М., 1973. Цит. по: Мамчева Н. А. Обрядовые музыкальные инструменты аборигенов Сахалина. Южно-Сахалинск, 2003. С. 20.

⁴⁵ Гиппиус Е. В. Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредованный. С. 122.

⁴⁶ Там же. С. 116.

⁴⁷ Котляревский И. И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Киев, 1983. С. 54–55.

⁴⁸ Там же. С. 34–35.

⁴⁹ Судакова О. Традиционное хоровое пение в профессиональных коллективах Абхазии // Народная музыка СССР и современность. Л., 1982. С. 168.

⁵⁰ Шейкин Ю. И. Музыкальная культура народов Северной Азии. Якутск, 1996. С. 43.

⁵¹ Наш аналитический этюд основан, в том числе, на собственной расшифровке звукозаписи: Музыкальная культура Сибири: Учебник для учебных заведений среднего специального профессионального (музыкального) образования. Новосибирск, 2006. Аудиоприложение. Диск 1. № 38.

- ⁵² Шейкин Ю. И. Музыкальная культура народов Северной Азии. Якутск, 1996. С. 43.
- ⁵³ Дугаров Д. С. Исторические корни белого шаманства. На материале обрядового фольклора бурят. М., 1991. С. 163.
- ⁵⁴ Там же. С. 89.
- ⁵⁵ Гунтуис Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 26.
- ⁵⁶ Гунтуис Е. В. Там же. С. 29.
- ⁵⁷ Urbanavičienė D. Lietuvių apeiginė etnochoreografija. Vilnius, 2000. S. 449.
- ⁵⁸ Dajva Račiūnaitė-Vičinienė Sutartinė atlikimo tradicijos. Vilnius, 2000.
- ⁵⁹ Стародубцева С. В. Русская хороводная традиция камско-вятского междуречья. Ижевск, 2001. С. 8.

Примеры

Пример 1

Гродненская обл., Свесловичский р-он
Исп. Мелешко Мария Антоновна, 1918 г.р.
Архив Г.Тавлай, А, № 2
Вяселле (плач)

$\text{♩} = 136$
mf

1. Ці я, мам - ко, та - бе, ро - дна - я,
Я зь вя - сны ні ка - зал...

2. Ні ка - за - ла, Ні ка - пай ї са - лу,
Да ні сей ру - ту -
Ні бу - ду па - лі - ва - (шь).

3. Па - лі - ва - щі, Пой - дзеш, мам - ко,
Пой - дзеш, ро - дна - я,

Ма - їй - мі ще - жа - чка...

4. Ще - жа - чка - мі, Бу - дзеш па - лі - вать,

Дро - б(м)-ну ру - тань - ку

Сва - їй - мі слє - за - чка...

5. Ці я, тат - ку, та - бе, род - нянь - кі,

Я з'я - сны ні ка - зал...

6. Ні ка - за - ла, Ні га - ры гор - ку,

Ні сей пта - ні - цу,

Ні бу - ду це - бе жа - (ць).

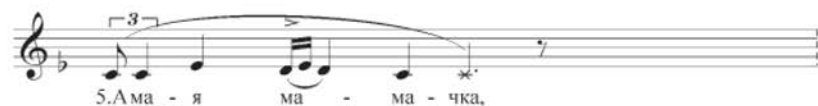
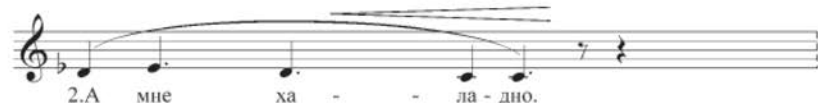
7. І н(м) жа - ці, Пой - дзях, тат - ку,

Пой - дзях - ш(м), род - нянь - кі,



Пример 2

Архив Г.Тавлай, кас. Гродненского р. № 8
"Як хто плача..."







Пример 3

Исп. Мелешко Мария Антоновна, 1918 г.р.
Архив Г.Тавлай, А, № 14
Живная



5.(i) Дро- бны лі - сты ё - н(ы) пі - шу - чы,

(i) Дзя - ші - на - чу ка - лы - шу - чы.

7.(i) Ка - лі ж гэ - та ні - ве - ста - н(і) - ка,

(i) Ні - ха - й я - на пры - вы - ка - я.

9.(i) К май - му ж по - лю блі - зень - ка - му,

(i) К за - гон - чы - ку ву - зе н(і) - ка - му.

Пример 4

Могилевская обл., Чериковский р., д. Любча;
Исп. Чумакова Марфа Романовна, 1925 г.р.
Архив Г.Тавлай, пл. 111, № 43
Колядная

$\text{♩} = 216$

1. Го - го - го, кы - за, Аў, дзе ты бы - ла? - Я ў Ра - ма - на - ві.

2. - Хтош - бе на - шо - ў? - Ро - ма - н(ы) Ку - ля - шоў.

3. Я я - го ніз(ы) - на - ла, Хво - сш - чык зы - д(ы) - ра - ла.

ff

4. До - брыдзень та - му, Хто ў е - тым да - му.

5. Ну - ца, да - рі - ця, Нас ні ма - рі - ця,

6. Ре - шы - та аў - са, На - ве - р(і)х кыл - ба - са,

Пяць ку - скоў са - ла, Штоб ха - за ўста - ла.

7. Дзе ка - за ро - гам, Там жы - та сто - гам,

Дзе ка - за топ - топ, Там жы - та сем коп,

Дзе ка - за но - го - ю, там жы - та ка - по - ю.

Пример 5

Гомельская обл., Ветковский р-он, д. Казаньке Балсуны
Исп. фольклорный ансамбль
Видеофильм Бел. телевидения "Як пушчу стрялу"

Одна: ♩ = 126

Взяём:

1. Як пу - шчу стря - лу, Да й па ўсём ся - лу,

Втроём:

Ох, і вой, лю - лі, Да й па ўсём ся... У!

Одна: Все: 3-я 3-я 3-я 3-я

2. Да й па усьм ся - лу, ў ка - нец ву лі - шы,

Ох, і вой, лю - лі, ў ка - нец ву ліш... у!

Одна: Все: 3-я 3-я 3-я 3-я

3. Як па - б'е стря - ла До-бра-га мо - лай-на,

Ох, і вой, лю - лі, До-бра-га мо - лайш... у!

Н. Н. Глазунова

Календарные праздники: на перекрестке цивилизаций

Изучение культурного наследия в отечественной науке долгое время велось с упрощенной прямолинейностью, восходящей к догматике формационного эволюционизма. В реальности процессы в традиционной культуре шли противоречиво и неоднозначно — в водовороте истории сохранялись пласты культурного наследия, словно «застывшие» на перекрестках сменяющихся цивилизаций. Они могли продолжать жизнь, оставаясь живой, действующей традицией, либо сохранялись в виде отдельных элементов, по-разному трансформированных и усвоенных новой, при этом указывая на глубинные истоки культурного наследия.

В данной статье предпринимается попытка рассмотреть процесс преемственности и культурной трансформации на примере календарных праздников, занимающих особо важное место в истории культуры любого народа. Календарное творчество развивалось на протяжении веков всегда в тесной связи с историческими этапами, в ходе которых возникали и претерпевали эволюцию религиозное мировоззрение, менталитет народов, да и сами народы. Являясь результатом интерпретации определенного чувственного опыта, с развитием более или менее жестких общественных формаций традиция календарных праздников накапливалась путем закрепления и комбинирования разнообразных знаний и открытий, соответствующих миропониманию на данный исторический период времени, обеспечивая устойчивость календарного сознания.

В центре нашего внимания будет один из самых распространенных у народов Центральной и Передней Азии праздников — Навруз — «живой» календарный весенний праздник, истоки которого

теряются в глубине веков. Это праздник Нового года, посвященный радостному событию — окончанию зимы и наступлению весны, приходящийся на дни весеннего равноденствия (когда солнце достигает созвездия Овна — первого из 12-ти созвездий Зодиака). Он упоминается и описывается во многих письменных источниках прошлого и настоящего¹. Как и у большинства народов мира, праздник весны является олицетворением пробуждающейся природы, жизни, овеянной радостью, оптимизмом, сопровождается пением, танцами, музыкой, играми, качанием на качелях. Оседлые земледельческие народы связывают с ним представления о начале земледельческих работ, подготовке земли, с заботами о новом урожае.

Название праздника происходит от персидских слов *ноу* — новый и *руз* — день. Фонетическими вариантами названия Нового дня (Нового года) у различных народов являются: Наурыз, Новруз, Ноурыс, Невруз, Навкал и т. д. Отличаются и некоторые элементы праздника. У народов Ближнего и Среднего Востока, в странах постсоветского пространства — Азербайджане, Туркменистане, Таджикистане, Казахстане, Киргизии, Узбекистане, а также некоторых регионах Российской Федерации, отмечающих Навруз, его считают днем обновления и надежд. Это праздник добрых дел, когда нельзя ссориться и следует говорить только хорошее. На Навруз надевают новую одежду, принимают взаимные поздравления, ходят друг к другу в гости. В целом же, это грандиозное торжество, связанное с культом природы и плодородия, верованиями в воскрешающуюся природу, регламентированное целой системой обрядов. Непременными атрибутами праздничных обрядов и ритуалов являются древнейшие его символы: ритуальное блюдо из проросшей пшеницы «семени» («сумалек»), священный огонь, вода, белый цвет. Во время Навруза принято накрывать праздничный стол с разнообразными блюдами. Таким образом, в новогодних обрядах и ритуалах реализовываются основные чаяния земледельца — стремление к получению жизненно важных благ и большого урожая в текущем году.

В качестве основного исследовательского объекта нами избран туркменская календарная традиция, представляющая собой благодатную почву, для изучения в связи с тем, что специфическое географическое положение региона спровоцировало основательное смешение зороастрийского, языческого и мусульманского обычаев, и на которой наглядно просматриваются обозначенные проблемы как в плане эволюционной ретроспективы, так и выявления узловых

точек в этногенетическом развитии туркмен и других соседних народов.

Территория Туркменистана, история его народа по-своему уникальна. Это страна древнейших цивилизаций, внесших большой вклад в развитие мировой культуры. По оценкам ученых, история цивилизаций, существовавших в прошлом на этой земле, насчитывает порядка пяти тысяч лет. Остатки исчезнувших культур здесь можно встретить повсюду: в пустыне и предгорьях, вдоль русел пересохших рек и в пещерах. Следы человеческой деятельности сохранились в виде орудий труда, предметов быта, произведений искусства из камня, кости, керамики, различных металлов, включая бронзу, серебро, золото, и многочисленных памятниках архитектуры.

Арийцы, парфяне, аланы, асы, массагеты, саки, тюрки, огузы, кыпчаки — вот далеко не полный список тех древних и средневековых этносов, которые обитали на территории Туркменистана и в той или иной степени принимали участие в формировании туркменского народа. Войны, всевозможные природные катаклизмы не стерли с лица земли народы, проживающие на этой территории. Оставшиеся этносы ассимилировали с другими, приобретали иное название, меняли язык, но культурная память при этом сохранялась. Не случайно календарный цикл обрядов, несмотря на значительную степень разрушенности и неизбежных эволюционных преобразований, сохранил отдельные элементы весьма архаических структур и глубинной мифологической семантики, раскрыть которую по данным одного региона, одного этноса бывает невозможно. В связи с этим фиксация и сравнительно-сопоставительный анализ календарных праздников сохранившихся у разных народов и на различных территориях представляется чрезвычайно актуальным и перспективным.

Объективные факторы в виде географического местоположения и зависимости от естественной смены времен года удерживали реликты древнейших церемоний или совершение календарных обрядов и сохранили их до сего дня. Вместе с тем, духовное начало человека, его религиозно-мифологическое осмысление мира и происходящих событий на протяжении веков обобщило доступные знания об окружающей действительности, свело их в целостную гармоничную систему, сформировало особый способ осмысления, который можно назвать “календарным сознанием”². Для изучения такого малоизученного понятия как “календарное сознание” важное

значение приобретают обряды и ритуалы, отражающие древние космогонические представления, которые образуют один из важнейших составных элементов мифологического мировоззрения, а значит, и древней духовной культуры в целом.

Стремясь постигнуть феномен календарной обрядности на туркменской почве как целостного явления, необходимо учитывать тип хозяйствования, поскольку сосуществование и тесное взаимодействие земледельческих районов с миром кочевых племен на протяжении многих веков и тысячелетий было характерным явлением исторического развития Средней Азии и многих других стран Востока. Современные археологическая, этнографическая, лингвистическая, искусствоведческая науки убедительно доказывают степень взаимодействия оседлой и кочевой культур как внутри самой Средней Азии, так и в окружающем мире. Сходство образов и сюжетов, мировоззренческих представлений, языковых элементов, культурных традиций наблюдается со скифским, кетским, обско-угорским, енисейско-тюркским, монгольским миром и др. Территория Туркменистана с древнейших времен находилась на перекрестке путей двух миров — скотоводов (кочевников) и земледельцев (оседлых). Смешение двух укладов хозяйства, двух языковых систем (тюркской и индоевропейской) различных этносов, проходившее на протяжении тысячелетий, создало своеобразную культуру туркменского народа.

Обряды и верования туркмен, связанные с магией, тотемизмом, анимизмом, фетишизмом, шаманизмом, зороастризмом сохранились до сих пор. Ислам не вытеснил все эти представления у туркмен, они продолжали и продолжают существовать наряду или в сочетании с мусульманской идеологией. В календарной обрядности эти наслоения отображают смену культурных стандартов и эталонов, представляя собой, своеобразный узел культурогенеза и указывая на сложную историю народа. В. М. Массон — крупнейший отечественный специалист в области археологии Средней Азии, заключает, что «Для Туркменистана можно говорить, по меньшей мере, о трех основных пластах культурного наследия. Это пласт раннеземледельческих культур, перерастающих в первую цивилизацию, пласт парфянской эпохи, пласт сельджукского времени. Все они органически входят в мощный блок культурного наследия народов Туркменистана, и все они имели немаловажное значение для ряда макрорегионов»³. Характеризуя памятники и культуру Парфии и Маргианы (III–I вв. до

н. з.), находившихся на территории современного Туркменистана, ученый подчеркивает, что они «отражают зороастрийский пантеон, также как и использование зороастрийского календаря. Скорее всего, можно говорить в известном смысле о поголовном зороастризме Парфиены. В Нисийских документах упоминается и жрец “храма огня”...»⁴.

Зороастрийский календарь, основанный на солнечном годе, состоял из 12 месяцев по 30 дней в каждом и 5 дополнительных дней. Начинался он с месяца *Навруз*. В туркменском звездном календаре («Туркмен йылдыз календары»), как и других народов Центральной и Передней Азии, месяц *Новруз* продолжается с 21 марта по 11 апреля.

Наиболее чтимыми богами зороастрийского пантеона были бог Солнца Митра и богиня Луны Анахита — покровительница плодородия. Олицетворением добра являлось высшее божество Ахура-Мазда (Ормузд, Хормузд). «Согласно учению Заратуштры “...корень веры почитания Мазды — хлебопашество; кто возделывает хлеб, тот возделывает правду”. Пророк ратовал за укрепление земледельческих общин и отводил особую роль царю, призванному укреплять на земле добропорядок и защищать труд мирных земледельцев»⁵. Поэтому логично, что в зороастризме нашла свое продолжение «земледельческая позиция», присущая народному мировоззрению. Функциональная её обусловленность, вера в могущество божеств, которые могут обеспечить урожай, способствовали устойчивости и сохранению ритуальных действ. До наших дней дошли некоторые зороастрийские обряды, которые в настоящее время стали считаться мусульманскими. Навруз же во многих современных средствах информации называется «мусульманским Новым годом», что не отвечает реальному положению дел. Этот праздник оформился и распространился в глубокой древности еще в дозороастрийские времена среди оседлого земледельческого населения ираноязычных народов. О традициях, связанных с земледельческим трудом и началом весенних полевых работ, сопровождавших празднование Навруза, говорится в таких памятниках литературы, как «Авеста» — священной книге зороастрийцев, «Шахнаме» Фирдоуси (кон. X–XI вв.). О происхождении Навруза, его домусульманской сущности писали классики науки и культуры средневековья: Наршахи (X в.), Бируни (X–XI вв.), Омар Хайям (XI–XII вв.). Все они отмечали земледель-

ческий, глубоко народный характер этого праздника. В частности, Бируни писал о том, что «среди праздников есть такие, причиной которых являются дела мирские, а есть такие, причиной коих являются дела веры <...> Что касается мирских, то это почитаемые празднества в знаменательные даты, для которых цари и вельможи установили обычаи, помогающие достигнуть увеселения души и радости духа...»⁶. Первым среди мирских праздников Бируни назвал Навруз. Легенды народов Средней Азии и Ирана связывают Навруз с именем первочеловека Каюмарса, принесшего на землю законы, власть и культуру; в эпическом сочинении Фирдоуси «Шахнаме» Навруз был учрежден легендарным царем Джамшидом в память о строительстве поднебесного престола⁷.

Зороастризм становится официальной государственной религией во времена правления Сасанидов (226–651 гг.). Зороастрийские культы и обряды, в которых музыка является неотъемлемой частью, получают особый статус в эту эпоху. Писатель середины IX в. Кисрави привел описание празднования Навруза при сасанидском дворе и указал на роль музыки в праздновании: «И за двадцать пять дней до Нируза строили во дворце двенадцать столбов из сушеного кирпича, сеяли на одном из них пшеницу, и на другом столбе — ячмень, и на следующем — рис, и на следующем — чечевицу, и на следующем — бобы, и на следующем — крок, и на следующем — просо, и на следующем — дурру, и на следующем — фасоль, и на следующем — горох, и на следующем — кунжут, и на следующем — вику. И собирали это всегда с пением, музыкой и играми, и было это в шестой день дня Нируза. И когда (зерна) были собраны, их рассыпали по зале. И не разбивали столбов до Рузы — Михра Махи Фарвардина. И сеяли эти зерна лишь для гадания по ним; и говорили, что лучшее выросшее из них и наиболее зрелое указывает на хороший рост посева его в этот год... И пели тогда перед царем песню — обращение и весенние песни, и песни, в которых говорилось о сынах великанов и описывались дождевые созвездия, и песни Африн, Хусравани, Мадарастани, Фахлабад <...> И более всего пели песни Фахлабада (*Барбада*. — разрядка моя. — Н. Г.) <...> И был Фахлабад из населения Мерва. И в песнях его была хвала царю»⁸. Знаменитому музыканту Барбаду, творившему при дворе сасанидского царя Хосрова II Парвиза (VII в.), приписывают ряд произведений, посвященных «наврузной теме»: «Бади навруз» («Ветер навруза»), «Сази на-

вруз» («Мелодия навруза»), «Нази навруз» («Улыбка навруза») и др. Тема Навруза проникла также в средневековую систему двенадцати ладов-парде (макамов). В цикле Шашмаком, и ныне исполняемым таджикскими и узбекскими музыкантами, имеются разделы под названием «Наврузи Аджам», «Наврузи Хоро», «Наврузи Сабо»⁹.

Непрерывными атрибутами обрядов и ритуалов, сопровождающих наступление Навруза, были огонь и вода. Огню, который разводили перед наступлением праздника, приписывались огромная сила и особые свойства, которые могут помочь достижению желаемой цели. И сегодня, спустя тысячелетия, у народов, празднующих Навруз, широко распространено разжигание праздничных костров на улицах и возвышенностях, перепрыгивание через костер, что олицетворяет очищение и обновление. Огонь играл важную роль в древнем культе, причем по свидетельству письменных источников, некоторые обряды вокруг огня сопровождались музыкой. О таком обряде сообщал византиец Менаандр, прибывший с посольством к Тюркскому кагану в 568 г. н. э.: «Некоторые люди из этого племени развели огонь сучьями дерева ливана, шептали на скифском языке какие-то варварские слова и в то же время звонили в колокола и ударяли в тимпан над поклажей...»¹⁰. У горцев Памира, где до XII в. население являлось огнепоклонниками «...в торжественные дни, в дни веселья, в долинах Вахана и Шужана раскладываются костры, поются песни, люди прыгают через огонь»¹¹. У туркмен Лебаба по сей день накануне *Новруза* среди дороги разжигают костер, через который люди прыгают вне зависимости от возраста. Кто-то из присутствующих разбивает тыквы. Затем собравшиеся обращаются друг к другу с пожеланиями: «Чтобы наступивший год был таким же легким как тыква, таким же ярким как огонь. Чтобы Новый год был благодатным и сачак был полным. Чтобы люди в этом году жили в мире и согласии. Чтобы бог отгородил людей от водной стихии, от огня и молодых от преждевременной смерти»¹². Поклонение огню зафиксировано у многих туркменских этнических групп. Это, прежде всего, обычай ритуального прыганья через огонь с целью очищения. Обряд совершался в последнюю среду перед Новрузом. Среди западных йомутов в обряде очищения огнем участвовали женщины и дети: они пускали в небо змей, к которым крепили зажженные пакли. Это был день «гара-чаршанбе» (черная Среда), который бывает один раз в году. Такой же обряд наблюдали среди туркменских этнических групп алили («ахыр-чаршанбе») и сарыков («шаман-от»).

У всех туркмен культ огня не ослабевает и в настоящее время. Так, у эмерли запрещается лить воду в огонь. Туркмены-атинцы не разрешают сжигать подстилку, на которой обмывали покойника, дабы не осквернять огонь¹³. У йомутов Тахтинского района перед въездом в новый дом зажигают очистительный огонь. На свадьбе у туркмен Лебаба жених должен был трижды с невестой на руках обойти костер. Считалось, что древесный уголь и зола также обладают очистительными и предохранительными магическими свойствами и выступают в качестве амулета. Под воротник детей зашивали треугольный мешочек с пеплом с целью оберега (символ зороастрийцев)¹⁴ и т. д.

К весеннему сельскохозяйственному празднику *Новрузу* восходит своими корнями качание на качелях, которое носило ритуальный характер и некогда было «актом имитивно сексуальным по отношению к божеству плодородия»¹⁵, а также исполнение магических песен. Песни-гадания, исполняемые в ночь перед Новрузом, среди некоторых этнических групп туркмен сохранились под названием «*монжукатды*» («бросание бусинок»):

Aý aýdyndyr agyldyr,
Gyzlar öýde baglydyr,
Her ýyl Nowruz gijesi,
Ýar ýara ýar baglydyr.

Лунное сияние,
Девушки запираются в доме,
Каждый год в ночь Новруза,
*Любящий находит свою любовь*¹⁶

Ритуал гадания происходит следующим образом: с вечера в одном из домов собираются девушки и молодые женщины. В посуду с водой каждая из присутствующих бросает по бусинке. Затем поют песни-гадания (*монжукатды*), в которых предвещается что-либо обладательнице бусины, которую достает из посуды кто-то из маленьких детей. Предметом гаданий являются богатство, здоровье, замужество.

Кочевники Центральной Азии издревле широко проводили астрономические наблюдения и накопили немало знаний в этой области. Как отмечает В. В. Цыбульский, у кочевников Азии «...каждая юрта являлась своеобразным семейным “планетарием”, благодаря чему накапливались и передавались из поколения в поколение наблюдения над светилами»¹⁷. Идея создания календаря с небесной

символикой двенадцатилетнего животного цикла, согласно исследованиям ряда ученых (В. В. Цыбульский, И. В. Захарова, А. К. Писарчик), принадлежала именно кочевым народам Средней Азии (а точнее — древним скифам), откуда он распространился по всему Востоку — от Японии до Поволжья и от Кавказа до Индокитая¹⁸.

Туркмено-огузские племена до X в. пользовались только своим календарем зодиакального цикла. Но, с принятием ислама, к ним стали проникать системы летоисчисления солнечной и лунной хиджры. Среди населения Средней Азии животный цикл был популярен до недавних пор. Мигрировав на запад, древние тюрки, главным образом огузы, кыпчаки, печенеги и половцы, приходили в тесный контакт с местным ираноязычным населением Средней Азии, Ирана, Азербайджана, ассимилировали их в языковом плане, но во многом воспринимали их культуру и, в особенности, те её формы, которые были связаны с земледельческим календарем. Становясь оседлыми, они попадали в зависимость от Земли, её плодородия, от её «божественных покровителей». Поэтому Навруз был органично воспринят не только пришедшими на территорию Средней Азии тюрками, но, с принятием ислама, вошел в систему мусульманской обрядности.

Территория Азии была местом распространения многих религиозных представлений, в том числе и христианских. В идеологии народов древнего и средневекового Востока христианство, с момента его возникновения, занимало значительное место. Начало распространения христианства от берегов Средиземного моря на восток относится к первым векам н. э. Влияние христианской религии в странах Ближнего и Среднего Востока сохранялось и в эпоху господства ислама. Так, в начале XI в. Бируни отмечал многочисленность христиан среди жителей Сирии, Ирака и Хорасана¹⁹. По его же свидетельству, в Мерве христиане появились уже через 200 лет после рождения Христа²⁰. К 334 г. относится первое упоминание о Мервском епископстве. Позднее оно было преобразовано в метрополию. Существование в Мерве христианских общин подтверждается археологическими данными²¹. Следы христианства обнаружены и в других районах современной Южной Туркмении²². Для нас огромный интерес представляет описание Бируни праздника одной из христианских общин Хорезма: «(Месяц) Канун» первое его число — память Св. Василия: это праздник ал-Каландас <...> Значение (слово) Каландас <...> “Да будет благо”. В этот день собираются дети (собственно мальчики) христиан, обходят дома и кричат “ка-

ландас, каландас” высокими голосами на определенную мелодию. За это в каждом дворе получают они что-то из пищи и чашу вина. В объяснение происхождения этого обычая, некоторые утверждают, что когда Арий выступил со своим учением и нашел последователей и захватил одну из их (христиан) церквей, протестовали против этого её прихожане. В конце концов, они договорились и условились, что запрут двери на три дня. Тогда они соберутся вместе в церкви и будут читать перед ней поочередно. Та партия, перед которой дверь откроется сама собой, будет ею церковью владеть. Так они и сделали, дверь церкви не открылась Арию, но открылась другим. Так они рассказывают. Поэтому дети их делают в подражание радостной вести, которую они получали в то время»²³.

Когда в VII в. арабы пришли в Среднюю Азию, они принесли веру в Аллаха и пророка Мухаммеда. В первый период своего существования, вплоть до конца VII в., арабо-мусульманская культура, как таковая, собственно говоря, еще существовала в зародыше. Была мусульманская вера, носившая на себе следы внешних влияний. Постепенно в связи с Кораном и на его основе развилось синкретическая мусульманская традиция, испытывавшая на себе глубинные для складывающейся культуры, менталитета людей, воздействия извне. Сама эта культура, еще не осознавшая себя как целостную и самодовлеющую традицию, не могла направлять этот процесс. Поэтому, так легко во времена правления Аббасидов (VIII — начало IX в.), которые были приверженцами возрождения местной культуры, процветали зороастрийские общины и празднование *Наврुза* было введено в официальный обиход²⁴. Вместе с тем, уже первые последователи Ислама пытались пресечь религии, связанные с язычеством и идолопоклонством. Первые практические регламентации появились к IX в., ко времени сложения основных юридических норм Ислама. Новая религия искала свои формы выражения, как в религиозной практике, так и в светском искусстве, и в повседневной жизни. При этом все предыдущие достижения культуры, в том числе музыкальной, были отвергнуты в связи с тем, что это сделало бы похожим Ислам на другие религии и культы, обезличив его как новую самостоятельную религию²⁵. Но невозможно было просто взять и отменить традиции, существовавшие на протяжении веков. По-разному и в неодинаковом объеме проникал Ислам в различные слои населения территории Туркменистана. Влияние его на мировоззрение, психологию, обычаи и обряды народа носило характер сложный,

неоднородный, обусловленный этническими, историко-географическими факторами, типом хозяйствования. Неоднородность религиозных воззрений Ислама в туркменской среде наглядно прослеживается в области культурного наследия, обозначая основные вехи проникновения Ислама и подчеркивая своеобразный характер синкретических религиозных форм, сложившихся именно на туркменской почве. Различные проявления политеизма четко подчеркивают многослойность и многоуровненность культурных традиций, веками формировавшихся на территории Туркменистана.

Что касается кочевников северо-запада, известных как огузские племена и сыгравших значительную роль в этнической культуре туркмен, то они оставались вплоть до XI в. в основном приверженцами прежних религиозных воззрений. Даже позднее, после принятия мусульманской религии в огузо-туркменской среде наряду с новыми исламскими, еще долго сохранялось и немало старых доисламских религиозных традиций. Собственно, у многих народов Центральной Азии, согласно источникам, процесс проникновения Ислама происходил аналогично. Согласно китайским источникам, «праздники у туркестанцев распределяются по их календарю. Празднование Нового года открывается большим шествием, впереди которого идут каляндари (особый вид дервишей), которые поют и скачут. После служения в мечети празднество кончается песнями и плясками народа, причем возвышение и понижение тонов согласуют со звуком барабанов. Пляска и припевы также регулируются барабаном»²⁶. В истории династии Тхан также указывается на то, что некоторые народные обряды древних тюрков, связаны с музыкой, пением и пляской: «Канн. В военной Виле жители превосходят прочие владения. Жители пристрастны к вину, любят песни и пляску на улицах <...> Год начинается двенадцатым месяцем. Молятся злему земному духу. Отсюда выходят превосходные художественные вещи. В одиннадцатой луне с бубнами и плясками просят мороза и забавляются обливанием друг друга водой»²⁷. Некоторые элементы тюркских праздничных действий проникли и в Навруз. В частности, это были праздничные обходы дворов и сами поздравительные песни, точнее припевы, в которых требуют вознаградить за труд, просят барана и гоч (племенного производителя), что свидетельствует о скотоводческом аналоге аграрной колядки. Такой припев в поздравительных песнях сохранился практически у всех тюркоязычных народов Цен-

тральной Азии. Древние тюрки, придававшие большое значение магии слова, судя по сведениям китайских источников, знали аналогичные колыбельным песни-поздравления, связанные с их календарем²⁸.

У древних тюркоязычных племен Центральной Азии сложилась богатая мифология задолго до контактов с индоарийскими народами. Поэтому далеко не все схожее с иранской или другой мифологией и обрядностью следует объяснять лишь влиянием. Имеется и много общетипологического. Вместе с тем, говоря о древних тюрках, мы, отнюдь не склонны видеть в них нечто единое и неизменное. Например, мифология, которая являлась общим («каноничным») наследием восточных тюркоязычных народов (сибирских и центральноазиатских), чужда или почти непонятна западным тюркам. В обрядовой же культуре туркмен, узбеков, каракалпаков и других большое место занимают иранские мифологические элементы. Туркмены формировались как этносы из ираноязычных аборигенов и тюркоязычных племен. Соединяясь в единый этнос, они, естественно, вносили свои воззрения и мифологические представления. Также обстояло дело и с другими народами Центральной Азии. Тюркоязычные народы Урала и Поволжья жили бок обок с русскими и уграми, имели также контакт с ираноязычными народами. В последние годы появились исследования о миграции огузских племен (кайы, баят, баяндыр) на территорию Украины и России в X–XI вв., т. е. северо-западной группировки огузов, не принявших Ислам, а, следовательно, не вошедших в состав Сельджукского союза племен (А. А. Росляков, А. Джикиев, С. М. Демидов, О. Гундогдыев). Действительно, Русь была той территорией, на которой оседали и через которую проходили дальше в Европу гунны, угры, печенеги, тюрки (огузы), половцы (кыпчаки). Именно территория Руси была той местностью, где наиболее активно происходили контакты тюркских и славянских народов. Контакты славян с тюрками, длившиеся около двух тысяч лет не могли не отразиться на их этнической истории и культурном наследии. Об этом свидетельствует и политическая история (Л. Н. Гумилев, Н. С. Трубецкой, П. Н. Савицкий, Г. А. Федоров-Давыдов, Б. А. Рыбаков и др.). Одной из определяющих исследовательских позиций в данной статье является идея о том, что в средние века, до начала книгопечатания географические названия и имена народов перемещались по карте, следуя при этом за перемещающимися документами и летописями. Народы же, в основном

оставались на тех местах, где они и жили, и где живут сегодня. С места на место передвигались лишь воинские отряды, владетельные правители, их двор, летописцы. Они не могли существенно изменить этнический состав тех мест, куда они приходили, если эти местности до этого были уже заселены. Но именно они, сообразно своим политическим устремлениям, давали потом названия народам, городам, рекам, горам и пр. Древние названия забывались. Однако этническая память, менталитет завоеванных народов сохранялись. Сохранялась и память культурная, прежде всего, мифологическая и календарная. Так, согласно археологическим данным (И. Н. Хлопин, В. М. Мас-сон, В. И. Сарияниди и др.) на протяжении, по меньшей мере, 2,5 тысяч лет на территории Туркменистана не наблюдалось полной смены населения, влекущей за собой перерыв в традициях. Здесь менялись власть, религия, язык, отчасти антропологический тип и культура населения, но древний местный этнос оставался, и его история развивалась поступательно²⁹.

На территории Центральной Азии в результате этнической асимилиации, тюркская традиция новогодних праздничных песен влилась в Навруз, связанного с днем весеннего равноденствия. Пришедшие арабы не смогли искоренить этот праздник, он продолжал сохранять свой народный характер. Во времена правления Сасанидов произошли изменения в счете времени: Новый год стал начинаться в день летнего солнцестояния. Однако ослабление контроля за календарем со стороны Сасанидского государства привело к тому, что празднование Нового года вернулось ко дню весеннего равноденствия — сильна и устойчива была традиция празднования Навруза как начала нового года. Устойчивость календарного сознания «сработала» как в те далекие времена, так и в наше время. Основные даты народного праздничного годового цикла с давних времен, с эпохи зарождения государственности, сосуществовали и сопрягались с официальным календарем, влияние которого на народный было значительным. Нередко в истории культур различных народов бывало так, что из праздников народного календаря сохранялись (хотя и в трансформированном виде) те, которые в определенные периоды истории объявлялись государственными (как это произошло с Наврузом). Известное влияние на народные праздники годового цикла оказывала и религия. Но примечательно, что официальные и религиозные праздники в основных своих датах оказались «сопряженными» с древнейшим исконно народным календарем, они как бы произ-

растали из него. Этот процесс происходил и несколько тысячелетий назад во времена зороастризма на территории Центральной и Передней Азии, он наглядно протекает и в наши дни. Советская идеология, её воинствующий атеизм «заглушил» многие обрядовые формы народов Центральной Азии, в том числе и туркмен, но не смог их искоренить. С распадом СССР и обретением независимости бывших республик, начался активный процесс обращения к своему прошлому, к своей истории. Поиски своих корней, своих глубинных истоков привели не только к возрождению Ислама, в котором усматривается один из признаков традиционной культуры. Стали востребованы и доисламские культурные ценности. Так, государственным праздником был объявлен Новруз-байрам (21–22 марта). Возрождение Новруза на туркменской почве (равно, как и других соседних народов) прошло удивительно органично и стремительно. Реконструкция Новруз-байрама с массовыми шествиями и гуляниями, приготовлением традиционных кушаний (приуроченных именно к Новрузу) произошло легко, т. к. древнейший обряд, конечно, хранился в памяти народной, он был, что называется, на поверхности, словно притаившись, ждал, когда будет позволено выйти из тени. Указ Президента, активная работа средств массовой информации, выступление по радио и телевидению стариков, рассказывающих о том «как это было», выступления фольклорных коллективов способствовали реанимированию древнего весеннего праздника Новруз-байрама, отмечаемого теперь не только как народный, но и как государственный праздник. Подчеркну, суть его — начало земледельческого нового года — никогда не исчезала. Календарное сознание, регламентирующее начало производственных процессов на земле и вся связанная с этим обрядовая атрибутика сохранялась во все времена.

В период средневековья мусульманские власти поначалу относились к празднованию Новруза лояльно, но впоследствии они делали все, чтобы его запретить. Однако полностью искоренить обычай почитания природы не удалось. Многие из пережитков доисламских верований, соприкасаясь в течении длительного времени с Исламом и даже будучи преследуемо им, восприняло мусульманскую оболочку, переплелось с господствующей религией. Синтез этих двух процессов и составил основу религиозного синкретизма у туркмен в постисламский период³⁰. Трансформация календарных празднеств сопровождалась формированием их нового годового цикла. Наиболее значимыми

из них, широко отмечаемыми во всем мусульманском мире стали Курбан (Гурбан) байрам, Ураза (Ораза) байрам, Хыдыр(Гадыр)-гиджеси. Эти праздники, также как Новруз, вошли в систему государственных праздников современного Туркменистана.

В песенной обрядовой культуре туркмен религиозный синкретизм наиболее наглядно прослеживается в календарных песнях «яремезан», подчеркивая чрезвычайно древние их истоки, имеющие доисламское происхождение. Обычай колядования, заключавший в себе обходы дворов с исполнением песен или речитативных формул, завершающийся получением даров практиковался среди многих народов различного вероисповедания. Этот обычай наблюдается и в Центральной Азии. У туркмен он носит название «яремезан», у киргизов — «жарамазан», у узбеков и каракалпаков — «ярамазан», у казахов — «жарапазан», у таджиков — «раббиман», у уйгуров — «рамазан кушагы». Истоки этих поздравительных песен восходят к Новрузу — весеннему празднику обновления природы. Исследователи-фольклористы различных национальных культур (Т. Адамбаева; А. Темирбекова; З. Таджикова; Н. Абубакирова и др.) единодушны в том, что постепенно с утверждением Ислама в Средней Азии, произошло приурочение поздравительных песен ко времени празднования мусульманского праздника «рамазан»³¹.

Рамазан — девятый месяц мусульманского лунного календаря (хиджры). Согласно учению Ислама в этом месяце был «ниспослан» людям Коран. В *Рамазан* мусульмане должны соблюдать пост «*оразай*». Именно в канун этого месяца, называемого туркменами «оразай», исполняли поздравительные песни, в основе которых лежало древнее представление о возможности магического воздействия на природу и судьбу людей:

Biz-(ä) sizi baý gördük,
Tüýnuginizden aý gördük,
Altyn bilen gapardyk,
Kumuş bilen gopardyk,
Kän beriniň ogly bolsun,
Az bereniň gyzy bolsun.

Вы богатые, мы видели, с дымохода луну видели
Золотом прикрыли, серебром приоткрыли
Кто много даст, у того пусть сын будет,
Кто мало даст — пусть дочь будет.

Яремезан исполняют группы детей 8–10 лет (преимущественно мальчики). Поздно вечером в первые дни *ораза-ай* они ходят от дома к дому, распевая поздравительные песни речитативного склада. Обычно запекает кто-то один, остальные в конце куплета дружно подхватывают: «яремезан алла!» Хозяева щедро награждают их гостинцами или деньгами. Поскольку, «Рамазан» мусульманский праздник, приуроченный к ораза-ай, в текстах, наряду с традиционной новрузной тематикой значительное место заняли мотивы религиозного содержания, где восхваляется Ислам, его обычаи, прославляется пророк Мухаммед. Естественно, в советские времена было запрещено отмечать этот праздник и соответственно исполнять поздравительные песни. В 30-е гг. XX столетия советские атеисты особенно яростно боролись с этим праздником. Во время экспедиционной работы в различных регионах Туркменистана, мне рассказывали исполнители, что за исполнение *Яремезан* и соблюдения поста *ораза* могли посадить в тюрьму. Поэтому, даже в начале 1970-х гг., когда я начала свою экспедиционную деятельность, старики отказывались давать какую-либо информацию о *яремезан*. Вместе с тем в 1970–1980-е гг., когда атеизм принял более спокойные формы, я застала такую картину: *Новруз* отмечался в день весеннего равноденствия лишь у отдельных этнических туркменских групп, которые занимались преимущественно земледелием и в этногенезе которых сильнее был «иранский» компонент. *Яремезан* был распространен повсеместно, и поздравительные песни исполнялись в канун *ораза-ай* группами детей.

В советское время *яремезан* внешне утратил свое прежнее значение, став детской игровой формой. Во время *ораза-ай*, а иногда и в другое время года для развлечения дети с удовольствием ходили по дворам, распевая поздравления и выпрашивая побольше гостинцев от взрослых. Из бесед с детьми удалось выяснить, что они, в большинстве своем, не знали с чем связано содержание этих песен. Для них это — игра. Знакомы им были не более двух-трех куплетов, притом не ярко выраженной мусульманской тематики. Они часто подменяли отдельные, непонятные им слова, что приводило к утрате смыслового содержания. Например, строка «*merediň öndördüne halkuny saçar*» («14-го месяца мереда, людей распределяют в рай и ад»), исполняется детьми, как «*аауň öndördüne ýalkумыň saçar*», что в переводе теряет смысл³².

Среди исполнителей, с которыми мне довелось работать, было несколько пожилых, от которых записаны тексты *яремезан*, преиму-

щественно религиозной тематики. Но даже в этих текстах сквозь догмы мусульманства проглядывают древнейшие представления.

Мы приветствуем тех, кто уже лег (в постель)
И уже спит, крепко сомкнув веки.
Тех, кто молится и держит ораза
Яремезан для тех, кто верит Мухаммеду.
Ораза-ай быстро придет и уйдет
Оседлав своего коня быстро убежит
Яремезан для тех, кто верит Мухаммеду.

Часто в текстах *Яремезан* представлен как какое-то антропоморфизированное существо, которое может «оседлать своего коня»³³.

Ýaremezan geldi haý bilen
Bir meleje taý bilen.
Яремезан с громом явился
На вороном жеребце.

Поздравительные песни когда-то имели чисто практическое значение, содержание их было вполне реалистичным, отражавшим производственные моменты жизни, семейные отношения. Показателен в этом отношении текст такого содержания.

Ilerde bir sowut gordum köki uzyn
Marynyň gawunnyň kaky uzyn
Hudaýym bir ogul bersin çüki uzyn
Muhammet ymmatyna ýaremezan.

На юге видела иву, у нее длинные ветки
Марыйские дыни сушеные длинные
Пусть бог вам даст одного сына с длинным пенисом.
Яремезан для верующих Мухаммеду.

Функциональная направленность *яремезан*, отражающая пожелание благополучия семьи, стремление обеспечить им доброе здоровье и долголетие, желание иметь многочисленное потомство, прежде всего сыновей, пронизывает обычаи и обряды, прежде всего новогоднего праздника, у всех народов, у которых бытуют праздничные поздравительные песни с обходами дворов (независимо от времени их проведения). Свою древнюю основу — функцию магии плодородия, богатого приплода скота под прикрытием мусульманского праздника Рамазан сохранили и песни *яремезан*. У туркмен, как

указывала еще И. Шацкая, обычай колядования не был обставлен такой торжественностью как среди узбеков, татар и других, более приверженных к мусульманской религии народностей. Описывая туркменские колядные песни, она подчеркивает, что «содержание стихов в большинстве случаев представляют собой бессвязные сочетания слов, объединенных рифмой»³⁴. Одно из первых описаний колядования у туркмен мы находим еще и у И. А. Беляева³⁵. Особых изменений в форме исполнения *яремезан* с начала прошлого столетия не произошло.

В настоящее время, когда *Ораза-байрам* объявлен праздником государственным и все запреты на него канули в прошлое, исполнение *яремезан* значительно активизировалось и получило осмысление. Также, как и в прошлом, группы детей, распевая тексты *яремезан* в канун *оразы-ай* ходят от дома к дому, и их одаривают гостинцами, мелкими монетами. Характерно, что в городах в этом мероприятии принимают участие и дети других национальностей, в том числе русские, украинцы и др.

Таким образом, в «*яремезан*» древнейшее, древнее и современное сливались, создавая вторичную по своему характеру мусульманскую мифологию, в котором процесс синтеза проходил как рождение нового из элементов ислама и заимствование старого. При этом даже при наличии ярко выраженных текстов исламского толка, сохранялось то, что было свойственно поздравительным песням доисламского времени и особенно важно для изучения обрядовых истоков *яремезан* — поздравительных песен древних земледельцев и скотоводов. Громкие возгласы-призывы в данном случае имели магический смысл, будучи в далекой древности связанными с продуцирующей магией.

На протяжении двадцати лет сбора мной экспедиционного материала, записано большое количество *яремезан* в различных уголках Туркменистана, а также за его пределами: среди туркмен Ставрополя и Каракалпакии. При наличии локальных вариаций данного жанра у различных этнических групп туркмен, выделяется немало общих типологических черт, присущих для поздравительных песен с обходом дворов не только туркменским *яремезан*, но поздравительным песням многих других народов. Помимо текстовых аналогий, это музыкально-ритмические и тембровые средства выражения. Интонационное строение *яремезан* многообразно, что объясняется

позднейшими наслоениями, образовавшимися в процессе многовекового бытования песен. Однако среди всего интонационного многообразия можно заметить некоторые характерные черты, свойственные большинству песен. Это, четкое ритмическое строение порой, приближающееся к танцевальным ритмам. Очевидно, это обусловлено, прежде всего, спецификой исполнения, связанного с ритмом движения.

Возгласы исполнителей *яремезан*, заключающих каждую строфу поздравительных песен, также являются характерным для данного жанра и приносят в него некоторую приподнятость и торжественность. Роль возгласа — припева в *яремезан* особенно велика. Думается, что это один из самых древних элементов этого жанра, связанного некогда с заклинательным возгласом. Интонационно и ритмически возглас-припев всегда бывает выделен. Во многих случаях запев представляет собой почти скороговорку, припев же: «яремезан», «яремезан аллов», «аллов» — распетый возглас.

Что касается интенсивности звука, то основная масса записанных мною *яремезан* исполняются очень громко. Большая сила звука, характерная для колядных песен вообще³⁶, справедливо трактуется К. Квиткой не как озорство, а «как проявление древнего воззрения на способы воздействия на силы природы»³⁷.

Представленный в статье материал позволил рассмотреть процессы культурной трансформации и формирования календарных праздников, исконно связанных с днем весеннего равноденствия, началом весны и земледельческих работ в рамках локального развития на примере туркменской традиции. Понять явление целиком можно, лишь проанализировав его в развитии, ибо ничто не существует в неизменном виде и, постигая феномен, исследователь изучает само его существо и стремится представить величину пути, пройденного этим явлением, увидеть магистральные направления этого бесконечного движения вперед, являющееся естественным результатом исторического процесса, развития культурного наследия, в котором передача опыта, знаний, открытий, создания материальных и духовных ценностей прошлого представляют собой сложный процесс, позволяет выделять пласты культурного наследия, каждый из которых имеет особое значение для истории народа. Одним из них являются календарные праздники — важнейшие «свидетели»

истории формирования народа, хранители культурной памяти меняющихся эпох и цивилизаций.

Примечания

- ¹ *Фирдоуси Абулькасим*. Шахнаме. Т. I. М., 1957; *Бируни, аль-Бируни (Абу Рейхан Мухаммед ибн Ахмед аль-Бируни)*. Избранные произведения. Т. I. Памятники минувших поколений. Ташкент, 1957; *Иностранцев К. А.* Древние арабские известия о праздновании Новруза Сасанидской Персии СПб., 1904; *Брагинский И. С.* Из истории таджикской народной поэзии, М., 1956 (переводы из Авесты); Календарные обычаи и обряды Передней Азии. Годовой цикл. М., 1998 и др.
- ² *Некрылова А. Ф.* Календарное сознание как категория традиционной культуры // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Т. I. М., 2005. С. 309–316.
- ³ *Массон В. М.* Культурогенез Древней Центральной Азии. СПб., 2006. С. 301.
- ⁴ Там же. С. 141.
- ⁵ *Кузьмина Е. Е.* В стране Кавата и Афрасиаба. М., 1977. С. 29.
- ⁶ *Бируни*. Памятники минувших поколений. Избранные произведения. Т. I. Ташкент, 1957. С. 224.
- ⁷ *Фирдоуси*. Шахнаме. Т. I. М., 1957. С. 42.
- ⁸ Цит. по: *Иностранцев К. А.* Сасанидские этюды. СПб., 1909. С. 82–109.
- ⁹ История музыки Средней Азии и Казахстана. Учебное пособие для консерваторий. М., 1995. С. 18.
- ¹⁰ *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. Вып. 3. СПб., 1890. С. 6.
- ¹¹ *Снесарев А. Е.* Религия и обычаи горцев Памира // Туркестанские ведомости. 1904. № 89. С. 92.
- ¹² Здесь и далее полевые материалы автора 1970–1995 гг., собранные в различных регионах Туркменистана.
- ¹³ У зороастрийцев земля считалась «чистой стихией» и ее нельзя было осквернять смрадным трупом. Вот почему зороастрийцы выставляли тела умерших на специальных открытых площадках, где хищные птицы поедали плоть, солнце высушивало кости, после чего оставалось лишь собрать часть скелета и захоронить.
- ¹⁴ *Гундогдыев О. А.* Прошлое туркмен. М., 2004. С. 565.
- ¹⁵ *Штернберг Л. Я.* Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936. С. 44.
- ¹⁶ Здесь и далее перевод текстов автора.
- ¹⁷ *Цыбульский В. В.* Календари и хронологии стран мира. М., 1982. С. 28.
- ¹⁸ Там же. С. 29.

- ¹⁹ Бируни. Указ. соч. С. 317.
- ²⁰ Там же. С. 330.
- ²¹ Проблемы археологии Средней Азии. Л., 1960.
- ²² Дресвянская Г. Я. Раннехристианские археологические памятники Мерва до арабского завоевания. Автореф. канд. дис. Ташкент, 1968. С. 4; 43.
- ²³ Толстой С. П. Новогодний праздник «каландас» у хорезмийских христиан начала XI в. // СЭ. 1946. № 2.
- ²⁴ Гафуров Б. Т. Таджики. М., 1972. С. 324.
- ²⁵ Джумаев А. Б. Искусство в мире Ислама: единство принципов и многообразии проявлений // Творчество. 1991. № 9. С. 9.
- ²⁶ Бичурин Н. Я. (Иакинф). Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Ч. III. С. 238.
- ²⁷ Бичурин Н. Я. (Иакинф). Указ соч. С. 284.
- ²⁸ У китайцев период празднования Нового года начинался с середины последнего (двенадцатого) месяца. В Юго-Восточном Китае еще в прошлом веке с полнолуния до 24-го дня последнего месяца группы мальчиков и девочек, наряженные Богом очага и его супругой, ходили по домам и просили денег... На улицах городка Гаочжоу прежде под Новый год «плясали местные варвары (т. е. тюрки. — Н. Г.), наряженные львами». См.: Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. М., 1989. С. 100.
- ²⁹ Хлотин И. Н. Юго-западная Туркмения в эпоху поздней бронзы. По материалам сумбарских могильников. Л., 1983.
- ³⁰ Демидов С. М. К вопросу о религиозном синкретизме у туркмен XIX — нач. XX в. // Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. М., 1970. Т. 8.
- ³¹ Адамбаева Т. Музыкальная культура каракалпакского народа в дооктябрьский период. Автореф. дис. канд. искусствоведения. Алма-Ата, 1967; Темирбекова А. Казахские народные песни (в музыкально-теоретическом освещении). Алма-Ата, 1975; Таджикова З. М., Песенная культура таджиков (по материалам Зеравшанской искусствоведческих экспедиций 1958–1961 гг. Автореф. дис. канд. искусствоведения). Л., 1977; Абубакирова Н. Н. Народные песни Западного Туркменистана, Автореф. дис. канд. искусствоведения). Л., 1982.
- ³² Абубакирова Н. Н. Преемственность традиций туркменского музыкального творчества в детской среде // Традиции и новаторство в музыке. Алма-Ата, 1980. С. 117–120.
- ³³ Невольно возникают ассоциации со славянскими колядками, где «Коляда» служила не только названием праздника и традиционных праздничных песен, но являлась одновременно и собственным именем, если не божества, то какого-то светлого духа, который согласно старым белорусским поверьям разьезжает на белом коне. Образ едущей Коляды встречается и в рус-

ских колядках. См.: *Рубцов Ф. А.* Хрестоматия по русскому музыкальному фольклору (на правах рукописи).

³⁴ *Шацкая О. И.* Туркменские колядные песни в связи с бытом и религиозными верования // *СЭ.* 1936. № 1–2. С. 45–60.

³⁵ *Беляев И. А.* Туркменские колядные песни. Этнографический очерк // *Протоколы заседаний и сообщений членов Закаспийского кружка любителей археологии и истории Востока.* Ашх., 1915. Вып. 1. С. 19–26.

³⁶ *Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен. Л., 1975. С. 34.

³⁷ *Квитка К. В.* Избранные труды. В 2 т. Т. 1. М., 1971. С. 107.

В. В. Шаповал

Проблема критики вторичных источников цыганского фольклора

Вопросы источниковедения чрезвычайно важны в сфере гуманитарных исследований. Даже располагая автографом, мы не всегда способны дать верную оценку тому, что читаем и понимаем вполне адекватно. Так, одна работа П. И. Пестеля «Практические начала политической экономии» активно использовалась для объяснения экономических воззрений декабристов, но этот автограф Пестеля на французском языке, как оказалось, является учебным конспектом работы его учителя Карла Федоровича Германа¹. Не так давно выяснилось, что записи одного известного поэта, считавшиеся оригинальными теоретическими набросками, оказались его конспектом работ современников по стиховедению. Еще более известен анекдотический случай публикации нескольких стихотворений А. А. Ахматовой поэтом Василием Журавлевым, забывшим, что он их выписал, а не сочинил сам («Октябрь», 1965, № 4). Влияние на фольклор авторских литературных произведений еще более запутывает вопрос о текстуальных перекличках в этом пространстве с неустоявшимся авторством.

Речь далее пойдет о критике и интерпретации вторичных источников, прямо связанных с цыганским фольклором. Это большая тема, где в перспективе видится, в частности, некоторый набросок типологии словарных ошибок и их признаков. Но сейчас я хочу остановиться на некоторых примерах анализа источников, а не на теории.

1. Первый источник, из которого я хотел бы привести примеры вторичной неточной интерпретации, — это Цыганско-русский словарь 1938 г.² Обычно неточности в словарных статьях возникают по причине информационной бедности первоисточников.

1a) Словарная статья «**ми́жэх** *м* мышьяк»³ опирается, видимо, только на письмо читателя журнала «Романы зоря»: «Адыкэ адава ром чиндя амэнгэ со пчёла кхарлапэ “бырлин” “мышьяко” — “мижэх”»⁴ — <Так этот цыган написал нам, что *пчела* зовётся “*бырлин*”, *мышьяк* — “*мижэх*”>. Думается, *мижэх* — субстантивированное прилагательное, а значение ‘мышьяк’, вероятно, возникло под влиянием русского паронима *мышьяк*. Первичное значение прилагательного ‘плохой, злой’ в ЦРС не указано, ср.: курземское латвийско-цыганское **mižāx** *adj.*, *inv.* K<urzeme> ‘wicked, malicious; bad tempered’⁵, **midžax** *adj* bad, wrong — в Германии (синти), **mižax** *adj* wicked, mischievous, harmful — в Уэльсе⁶, а также в сомнительном источнике Г. фон Влислоцкого неоднократно: *miseç-* ‘Schmerz’ — на юге Венгрии⁷. Знак ударения и мужской род в «**ми́жэх** *м*», по-видимому, выбраны в ЦРС по догадке.

1b) «**балмүзо** *м* [балмүзы] арбуз»⁸ — Три употребления слова указывают на ‘тыкву’: «1. Ром тэ балмузо» — «Цыган и гарбуз [тыква]»; «Намар, дадо, э да: **ту** же ла кердян сыр балмузо». — «Не бей, отец, матушку: ведь ты её сделал, как гарбуз!»; «Хая одой балмузо тхудса». — Ел (он) там (в королевском дворце) гарбуз [тыкву] с молоком⁹. Ср. тюрк. *baltmiz* ‘фруктовый десерт’ << *bal* ‘мёд’ + *buz/muz* ‘лёд’.

1c) «**браныпэ(н)** *м* старье, ветошь» < ? *пураныпэн*, от «*пурано** ... старый...»¹⁰. Вероятно, неточная фиксация на слух.

1d) «**кәтэл*** *м* убийство»¹¹ — ср. арабск. или иврит *qtl*. Оформлено не как заимствование. Вероятно, единичная фиксация. Крымы не подтвердили этот арабизм. Если серьезно воспринимать это якобы заимствование из арабского, то оно меняет всю картину цыганского исхода из Индии.

1e) «**пулйчка*** *жс* [пулички] звезды»¹². См.: «Зарянки, **пу**лички (звезды) обманут, а колесница Господня <Большая (?) Медведица> верно покажет время. ... Э квакуха (мужицкое Стожирье <Плеяды, Телец>) «нижаит» (понижается) к ночи» [*Дбр*: 40, № 31]. Э *квакуха* (с цыг. артиклем) — смоленское *кваку́ха* ‘курица, наседка’¹³, *пулички* — ср.: псковское *пу́льки* ‘цыплята’, курское *пу́ля* ‘цыплёнок’¹⁴. В ЦРС неправильное ударение (считалось, что «вне зависимости от ударения в самом русском источнике» оно всегда переходит на предпоследний слог¹⁵) и не учтена метафора. Л. Н. Черенков указал на сходное наименование созвездий у Папуши: «...*Pre boliben*

Kachñi Kachñorenca / Romano Vurden...Na niebie Kura z Kurczętami / i Cygański Wóz...»¹⁶. Последний пример показывает, что цыганский материал (по причине активного двуязычия цыган) без учета диалектного окружения не всегда может быть правильно интерпретирован.

Такие словарные ошибки обладают большой устойчивостью. Непросто найти первую ошибочную фиксацию. Они переходят из словаря в словарь, см. ROMLEX: **mižêx** *n m* arsenic, **balmuzo** *n m* watermelon, **branîpê, branîpên** *n m* rags, old clothes.

И еще: порой слова из Добровольского разносились в ЦРС между северным и южным диалектами произвольно, напр.: *балмузо* и *пулички* описаны только по одному источнику.

2. Недавно опубликованная стараниями С. В. Кучепатовой книга «Язык цыганский весь в загадках» содержит обильные материалы из собрания И. М. Андрониковой, в которых цыганская часть во многих отношениях вызывает серьезные вопросы.

Приведем несколько примеров ошибок или, по крайней мере, индивидуальных особенностей речи, не вызывающих полного доверия, из лексики и морфологии.

Неточное лексическое значение: 8685... с постным маслом = кислэса / кислэса ‘сливочным маслом’¹⁷. Это приемлемо, если в паре маркировано *дзэ*т.

Спорная форма инфинитива типа *тэ маянэнапэ* ‘маяться’ (162, 228, 853, 1105, 3137, 4253, 4687, 6456, 6707).

Основа косвенных падежей по образцу заимствованных прилагательных вроде *гожонэс* у сущ.: *судьбанакэ* ‘судьбе’ (9134), *обеца-ньёнэса* ‘обещаньем’ (10005). И т. д.

О грамматической раскоординации просто упомяну, потому что таких примеров очень много: *кхам чавэ* ‘дети солнца’ (3), *рат лолы* ‘кровь красна’ (288), *бэнг покамэна* ‘чёрт полюбит’ (568). Это явление систематическое, а не случайные описки.

Все эти ошибки в цыганских текстах говорят о довольно низкой лингвистической компетенции их создателя (создателей). Они, как правило, не могут рассматриваться как результат трансформации грамматически корректного прототипа. Это вполне оригинальные (индивидуальные) имитации цыганского. Во всяком случае, такие ошибки вряд ли возможны в родном языке.

Критика источников особенно актуальна, когда граница между авторским текстом и цитатой оказывается объективно не вполне

отчетливой. Различение первичных и вторичных источников необходимо для верификации данных, поскольку иногда позволяет обнаружить их некорректную трансформацию или сомнительные дополнения, возникшие в позднейших интерпретациях.

Разумеется, и материалы И. М. Андрониковой нуждаются в подобной критической проверке. Выделим некоторые типы неточностей, которые нелишне было бы обнаружить по всему источнику и о которых следует помнить при работе с этой без преувеличения уникальной коллекцией цыганских текстов.

2) *Правдоподобное, но, по всей вероятности, произвольное переосмысление в символическом ключе.*

Зайствованные элементы в цыганском из книги «Язык цыганский весь в загадках (СПб., 2006) даны *курсивом*. Параллели из Добровольского приведены после цитат из той же книги.

Приведем пример неотмеченной цитаты, взятой из книги В. Н. Добровольского:

2а) «3657. Головню разбей, огонь скорей развалится (*если убрать главаря шайки, воры разбегутся*). ~ Головушка размар, яг сыгэдыр роспэрапэ»¹⁸. Лэ о сингрависто и розмар, о **яг** тэ сегедыр пэрла.

Символическая трактовка при изолированном восприятии не вызывает особого протеста. Добавим сюда же:

2б) «6562. Когда зола разгорится, тогда опресок пеки (*когда у родителей посватаешь, тогда и женись*). ~ Коли зола расхачёлапэ, *тогда опреско пэк*»¹⁹ о праско о расхочола: **тоды адэ яг** мариклы.

2с) «7507. Опресок, как солнце чист, да что-то не естся (*надоела своя жена*). ~ *Опреско, сыр кхам чисто, да со-та на халапэ*»²⁰. Э **мариклы сыр кхам жужи!**

2д) «10254. На пресный рожон (лепёшку) да сала бы кусочек (*среди голодной цыганской жизни не плохо бы добыть хорошую добычу*). ~ *Пэ прэсно рожоно да тхулыпэн бы куторорэ*»²¹ чюдя ‘да куско (балавас) пэ буст.

2е) «7099. Коли был бы ты дурак, за тебя бы не вышла. ~ *Коли бы тэ явэс дылыно, пал тутэ на джавас*»²². Т’ **авэс ту дылыно, дяк мэ пал’ тутэ и на жавас.**

Однако после обнаружения параллели в более ранней публикации возникают сомнения в аутентичности «герметического» толкования, предлагаемого в скобках. Сравним с предполагаемым источником этих текстов:

Пэк, гайке ромны мэри! — «А сыр манге тэ пэкэл? ишо кашта на расхачинэпэ.» — Нэ, раскер! — «А сыр же раскер?»

— Лэ о сингрависто и розмар, о яг тэ сегедыр пэрла, и о праско о расхочола: тоды адэ яг мариклы: сичас адэ прахо припэтэла. Уже припэтия. Чу кэ яг, подшутёла. Нэ, вилэ: сичас лава тэ хал. Подэ манге о котыр, аке дэсаво барэдыр! — Подыя сегедыр: Ха!

— Нэ, буст лыя, чудя 'да куско (балавас) пэ буст и порисиндя и давай тэ крэнцынэ и тэ пэкэл и пирэ мариклы тэ макхел, лыя шарла: Ах ка мариклы куч! Ада шарла: Ах ка мариклы куч! Ада мариклы парны, мариклы кроха надолондо, надолондо, та куч!

— Э ромны ракирла:

Э мариклы сыр кхам жуи! <...>

Т' авэс ту дылыно, дяк мэ пал' тутэ и на жавас <...>

Пеки, милая женочка! — А как печь? дрова еще не разгорелись. — Ну, живее! — Да как живее?

— Возьми головню и разбей, огонь скорей «повалится», и зола разгорится; тогда опреснок на огонь: сейчас на золе «припечется». Уже припёкся (опреснок). Положи его на огонь, пусть подсохнет. Ну, вынимай: сейчас есть буду. Подай мне кусочек, да какой побольше! — Подала цыганка скоро: ешь! — Взял цыган рожон, положил кусочек сала на рожон, надрезал <=повернул?> и давай крутить, печь, опреснок давай мазать, давай хвалить: Ах, какой прекрасный опреснок! Белый какой! Немного, правда, недосолен, недосолен, а всё-таки хорош! — Жена говорит: Опреснок, как солнце чист. <...> Если б ты был дурак, не пошла б я за тебя замуж <...>

Ясно, что пять выдержек из русского перевода бытового зарисовки «44. Счастливый день цыгана. Цыганская хвасть»²³, во-первых, не могли быть заимствованы устным путем с такой степенью сохранности, а во-вторых, были (вне исходного контекста) переосмыслены в символическом ключе, вероятно, И. М. Андрониковой или переписчиком. При этом выбор цыганской лексики указывает на зависимость вторичного цыганского перевода именно от русского перевода В. Н. Добровольского:

3657. Головню ~ Головешка = сингрависто – головню. Уникальное слово *сингрависто* пропущено. В ЦРС *сингрависто* 'головня' нашло отражение в сомнительном виде: «**сунгрависто** м палочка (*род кочерги*) для мешания в костре»²⁴.

6562. зола ~ зола = праско — зола; опресок ~ опреско = мариклы — опреснок. Опять два слова выбиваются из ряда, и они из цыганского текста Добровольского. Ср.: «**праска** жс пепел, зола»²⁵.

7507. Опресок ~ Опреско = Э мариклы — Опреснок. Второй случай употребление неточной копии книжного слова *опреснок*. Церковное *опреснок* (в современном церковном произношении и *опреснок*) — это перевод греч. *азутос*.

10254. рожон ~ рожоно = буст — рожон. Рискну предположить, что второй синоним для лепешки *рожоно* — мнимое слово. Ожидается **рожно*, а не *рожоно*. Разумеется, *буст* здесь лучше всего толкуется сегодняшним словом *шампур* (деревянный). Во всяком случае *рожон* — это не ‘лепёшка’. Как могла возникнуть эта ошибка интерпретации? Контекст у Добровольского оказывается не вполне ясным: Взял цыган рожон, положил кусочек сала на рожон. Возможно, кому-то здесь привидится не прутик, на котором подпекается на костре кусок ветчины, а бутерброд.

И в других случаях можно говорить о так называемых «ошибках переосмысления»²⁶ [Лихачев: 81]. На фоне дословных совпадений в словесном материале подобные романтические или многозначительные трактовки обычно указывают на неотмеченное цитирование.

3. Неверное осмысление нетривиального (диалектного) слова: вкусные *залаз(оч)ки* (мясное блюдо?) и плохая *прокотина*. Рассмотрим ряд контекстов:

3а) «725. Из жирного монаха хоть залазки пеки, хоть студень вари, а всё на храм божий просит. ~ Тхулэстыр монахостыр хоть залазки пэк, хоть шилалы карав, а уса пэ храмо дэвлэскиро мангэла»²⁷.

3б) «8708. Никто лучше моей тещи залазочки не умеет сготовить. ~ Никон хэдыр мрэ сасятыр залазочки на джинэл тэ керэл»²⁸.

3с) «10288. Вырежи огрехи из бараньей шеи, тогда залазочки будут хороши (не поленись сделать дело, тогда будет тебе удача). ~ Вичин огрехи бакрэскэрэ мэнятэ, тогда залазочки явэна лачэ»²⁹.

3д) «10289. Вырежи прокотину, будет славная залазочка (когда жена или дети идут наперекор, их надо поучить кнутом, тогда они будут покорнее). ~ Вичинава прокотина явэла славно (лаци) залазочка»³⁰.

3е) «10290. Из жены, сына, дочки прокотину не ножом вырезают, а кнутом выбивают. ~ Ромнятыр, чавэстыр, чатыр прокотина на чюрьятыр <чюрьяса?> чинэна, а чюпняса вимарна»³¹.

3ф) «10593. Вырежи из барана прокотину и отдай её дураку — он и тому будет рад. ~ Вичин бакрэстыр прокати́на и отдэ ла дылынэскэ — ёв и долэскэ явэла радо»³².

Всё это собрание цитат получает разъяснение в следующем ключевом речении:

3g) «10287. Лучше нет цыганской еды, чем залазочка. (В загривке и около лопатки барана попадают шарик с ореховое зерно. Цыгане их называют прокотина. Когда вырежут прокотину, тушат или варят баранину, она делается мягкая и потом не отдаёт.) ~ Хэдыр нанэ романэстыр хабнастыр, со залазочка»³³.

Здесь встречаются нетривиальные слова *залазочка*, *прокотина* и сегмент — *орех-* (> *огрех?*), что позволяет указать на первоисточник и уточнить или оспорить смысл вышеприведенных высказываний: «Пища цыган почти та же, что у мужиков; только есть небольшая разница в способах готовки. Цыганы наблюдают, чтоб в баранине не было “залóзочки”. Около шивороты и задней лопатки попадают шарик с ореховое зерно; такие шарик цыганы называют “залозочки”, и еще по-своему “паркотина”. “Залозочки” вырезаются потому, что с ними говядина крепкая и воняет»³⁴.

Во-первых, *залозочки* и *паркотина* — это синонимы. В № 10288 «Вырежи огрехи» надо понимать также, вероятно, как *орехи, это третий (пусть и не вполне безупречный, поскольку взят, видимо, из сравнения и искажен) синоним. Во-вторых, имелся в виду местный лесной орех, а не грецкий, судя по размеру лимфатических узлов у барана.

Ср. смоленское *залóзка* и «*Залóза*, ы, ж. Железа; затвердевшая опухоль», ср. также: «*залóзья*, и, ж. Железа, опухоль на шее» и глагол «*Залозовать*, зúет, несов., *неперех.* О болезни желёз у жеребят»³⁵. Ср.: «*Залóзка*, и, с. ж. Железа, затвердевшая опухоль, glandula. Псков. Великолуц. Опоч.»; «*Залóзья*, и, с. ж. Тоже, что залозка. Смол. Росл.»³⁶. «*Зáлоза*, ы, с. ж. Железа. Псков. Твер. *Осташ.*»³⁷. Это диалектное слово при неточном копировании и дало название несуществующего традиционного блюда ромской кухни: *залаз(оч)ки*.

Сложнее дело обстоит с цыганским (или русским в речи цыган) словом *паркотина*, которое больше нигде не повторяется у Добровольского. Видимо, непонимание того, что *залазочки* и *паркотина* — синонимы, возникло на основе сокращенной выписки.

Эти *залозочки* из работы Добровольского 1897 г. ранее были неправильно поняты А. Германо: «Цыгане с голодухи набросились на еду, черпая молча деревянными ложками из котла горячую жижу с конопляным маслом. Не сравнить, конечно, такую еду с нашей, старинной: кусок сала да чесночок плавают в котле. А то еще есть

славная пища — “залозочка”. В загривке и в задней лопатке барана попадают шарик с ореховое зерно. Зовутся они — паркотинной. Так вот, вырежут эту паркотину, ну и приятная баранина получается, мягкая, не отдаёт потом»³⁸. «Молча чавкали цыгане с голодухи, хватая деревянными ложками из котла горячую жижу с конопляным маслом. Не сравнить, конечно, такую еду с нашей, старой: кусок сала да чеснок плавает в котле. А то ещё есть славная пища — “залозочка”. В шиворот и задней лопатке барана попадают шарик с ореховое зерно. Зовутся они “паркотинной”. Так цыганки повырежут эту паркотину, ну, и приятная баранина получается, мягкая, не воняет потным»³⁹, позднее иначе: «Цыгане с голодухи набросились на еду, черпая молча деревянными... с нашей, старинной... Так вот, вырежут...»⁴⁰.

Другие вероятные параллели со сборником Добровольского: воззрения на природу: № 1030–1033⁴¹ — [Дбр: V, 39]; № 1824⁴² — ? [Дбр: 43 (п. 18)]; уроки — ‘приговор’: № 1850⁴³ — [Дбр: 62, № 47]; *скуля, скулэндыр (?)* — ‘чирья’: № 1580, 4671⁴⁴ — [Дбр: 46]; *чеме-рья* — ‘чирья’: № 4672 — ‘боль в животе’ [Дбр: 51]; *два акафиста за удачную кражу*: № 3748⁴⁵ — [Дбр: 59, 61]; *жена — приютище*: № 7385, 8657⁴⁶ — [Дбр: 37]; *посолит дурак воду*: № 10610⁴⁷ — [Дбр: 7]; *чтоб тебя растреснуло*: № 12173⁴⁸ — [Дбр: 7]; ветер — *безрукый молодец/богатырь*: № 12215⁴⁹ — [Дбр: 39]; *лузганцо* — ‘орех’: № 12782, 12784⁵⁰ — [Дбр: 41] и т. д.

Точно определить масштабы влияния печатных работ предшественников определить трудно, но и указанные примеры убеждают в том, что использование и интерпретация материалов рассмотренного издания требует большой осторожности.

4. *Чем определяется ценность этого источника.* Лексика, которая ранее не описывалась, представлена в более или менее реальных контекстах:

4а) *ххурмитко* ‘колхоз’ от *ххурми* ‘каша’: «4869. Кто свою голову повыше несёт, тот в колхоз идёт... ~ Кон пэскиро шэро учэдыр лыджяла, дова дэ ххурмитко джала...»⁵¹; «10694. Хитрый в богатый колхоз идет, умный и в бедном не пропадёт. ~ Хитро дэ барвало ххурмитко джала, годьваро и дэ чороро на хасёла»⁵².

4б) *бишибнытко, бидытко* ‘конокрад’ < ‘арестант’: «3848. Это верно, что цыгане конокрады, а без коней нам не обойтись. ~ Дава чачипэн, со рома бишибнытка, а бигрэнгирэ ямэнгэ тэ на у<б?>джаспэ» — *бэшибнытко* ‘сидящий в тюрьме’; «3896. Коли

у конокрада голова пополам не треснет, он воскреснет. ~ Коли бидытконэскэ шэро пэпаш на треснинэ (ст.: на пхорадёла), ёв воскреснинэ» — *бидытко* ‘сидящий в тюрьме’ от *бида* ‘тюрьма’ (ср. № 1716, 1767, 1770 и др.); «4302. Конокрады крали, а кастрыльщикам досталось. ~ Бидыткэ чордэ, а пирьенгирэнгэ дотятпэ»⁵³.

4с) *хасбанка* ‘спекулянтка-нахалка’ < ‘воровка’: «3596. Возьми себе в жёны карманницу... ~ Лэ пэскэ дэ ромня хасбанку кисыкарья...»; «12731. Если спекулянтке-нахалке попадётся на зуб, от неё не вырвешься. ~ Коли хасбанка пэ данд <данд> ухтылла, латыр на вирисёса»⁵⁴, ср. *газбадо* ‘краденый’⁵⁵.

4d) *хвиль* ‘буран’ — укр. *хвиля* ‘волна’: «11879. Цыган в палатке большой буран поднял (скандал затеял). ~ *Ром дэ шатра бари хвиль газдыя»⁵⁶.

4е) *рупычо* ‘проклятый’; «9231. Проклятый так сопли распустил, что никак не утереть. (*Рупычо* — *брань в адрес человека, который сам плохой, худого рода, и ничем хорошим не прославился. Говорится во многих случаях: когда несчастный человек сам себе несчастье делает: например, и так бедный, а пьёт; или плохо живёт, а детей родит без конца и т. д.*) ~ Рупычо лымá розмэкья, со нисыр тэ на вихосэл»⁵⁷. Видимо, это производное от заимствованной из балтийских языков основы. Ср.: (смол.) *рупатá* ‘забота, заботливость’ и *рупот* ‘озабоченность, тревога’, во многих местах — *рупить* (кому) ‘беспокоить’ и др.⁵⁸. В качестве источника этого балтизма в ряде славянских языков называется, например, литовское *rūpėti* ‘интересоваться, хотеть, озабочиваться’⁵⁹.

Понятно, что намеченные направления анализа не исчерпывают всех вопросов критики источников по цыганскому фольклору, однако подобные способы верификации необходимо применять и во многих других случаях, чтобы правильно оценить информативность и достоверность вторичных источников.

Примечания

¹ Сыроечковский Б. Е. Из истории движения декабристов. М., 1969. С. 125–126.

² Цыганско-русский словарь / Сост. М. В. Сергиевский, А. П. Баранников. М., 1938.

³ Там же. С. 72.

⁴ Панков Н. А. Лыла ромэндыр и ромэнгэ // Романы зоря. 1927. № 1. С. 8.

- ⁵ *Manush L. Romany-Latvian-English Etymological Dictionary. Riga, 1997. P. 87.*
- ⁶ Romlex. Lexical Database // <http://romani.uni-graz.at/romlex>.
- ⁷ *Wislocki H., von. Volksglaube und religiöser Brauch der Zigeuner. – Münster i. W., 1891. P. 20 и др. (Darstellungen aus dem Gebiete der nichtchristlichen Religionsgeschichte. IV. Band.)*
- ⁸ Цыганско-русский словарь. С. 11.
- ⁹ *Добровольский В. Н. Киселевские цыгане. СПб., 1908. С. 2, 3.*
- ¹⁰ Цыганско-русский словарь. С. 110.
- ¹¹ Цыганско-русский словарь. С. 59.
- ¹² Цыганско-русский словарь. С. 110.
- ¹³ *Словарь русских народных говоров. Вып. 1. М.; Л./СПб., 1965–13. С. 157.*
- ¹⁴ *Словарь русских народных говоров. Вып. 1. М.; Л./СПб., 1965–33. С. 122, 123.*
- ¹⁵ *Сергиевский М. В. Из области языка русских цыган // Ученые записки Российской Ассоциации НИИ общественных наук. Т. 3. Лингвистическая секция. М., 1929. С. 112.*
- ¹⁶ *Ficowski J. Cyganie na polskich drogach. Krakow, 1965/1985. С. 233–258.*
- ¹⁷ *Язык цыганский весь в загадках. СПб., 2006. С. 401.*
- ¹⁸ *Язык цыганский весь в загадках. СПб., 2006. С. 175.*
- ¹⁹ *Язык цыганский весь в загадках. СПб., 2006. С. 304.*
- ²⁰ *Язык цыганский весь в загадках. СПб., 2006. С. 348.*
- ²¹ *Язык цыганский весь в загадках. СПб., 2006. С. 467.*
- ²² *Язык цыганский весь в загадках. СПб., 2006. С. 330.*
- ²³ *Добровольский В. Н. Киселевские цыгане. СПб., 1908. С. 54.*
- ²⁴ *Цыганско-русский словарь / Сост. М. В. Сергиевский, А. П. Баранников. М., 1938. С. 129.*
- ²⁵ *Цыганско-русский словарь. С. 102.*
- ²⁶ *Лихачев Д. С. и др. Текстология. СПб., 2001. С. 81.*
- ²⁷ *Язык цыганский весь в загадках. С. 48.*
- ²⁸ *Язык цыганский весь в загадках. С. 402.*
- ²⁹ *Язык цыганский весь в загадках. С. 468.*
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Там же.
- ³² *Язык цыганский весь в загадках. С. 480.*
- ³³ *Язык цыганский весь в загадках. С. 468.*
- ³⁴ *Добровольский В. Н. Киселевские цыганы // Живая старина. 1897. Год. 7-й. Вып. 1. С. 31.*
- ³⁵ *Словарь русских народных говоров. Вып. 1. М.; Л./СПб., 1965–10. С. 217, 218.*
- ³⁶ *Опыт областного великорусского словаря. СПб., 1852. С. 63.*
- ³⁷ *Дополнение к Опыту областного великорусского словаря. СПб., 1858. С. 58.*

- ³⁸ *Германо А. В.* Повести и рассказы / Пер. с цыганского М. Вардашко. М. 1960. С. 19 (гл. 5); *Германо А. В.* Повести и рассказы. Пер. с цыганского М. Вердашко. Орел, 1962. С. 17 (гл. 5).
- ³⁹ *Германо А. В.* Ярга. Цыганские рассказы. М., 1930; на обл.: Цыганские рассказы. С. 44 (гл. 4).
- ⁴⁰ *Германо А. В.* Повести и рассказы / Пер. с цыганского М. Вардашко. М. 1960. С. 19 (гл. 5); *Германо А. В.* Повести и рассказы. Пер. с цыганского М. Вердашко. Орел, 1962. С. 17 (гл. 5).
- ⁴¹ Язык цыганский весь в загадках. С. 63.
- ⁴² Язык цыганский весь в загадках. С. 98.
- ⁴³ Язык цыганский весь в загадках. С. 99.
- ⁴⁴ Язык цыганский весь в загадках. С. 87.
- ⁴⁵ Язык цыганский весь в загадках. С. 176.
- ⁴⁶ Язык цыганский весь в загадках. С. 400.
- ⁴⁷ Язык цыганский весь в загадках. С. 481.
- ⁴⁸ Язык цыганский весь в загадках. С. 546.
- ⁴⁹ Язык цыганский весь в загадках. С. 548.
- ⁵⁰ Язык цыганский весь в загадках. С. 570.
- ⁵¹ Язык цыганский весь в загадках. С. 230.
- ⁵² Язык цыганский весь в загадках. С. 484.
- ⁵³ Язык цыганский весь в загадках. С. 183, 185, 204.
- ⁵⁴ Язык цыганский весь в загадках. С. 173, 568.
- ⁵⁵ Цыганско-русский словарь / Сост. М. В. Сергиевский, А. П. Баранников. М., 1938. С. 33.
- ⁵⁶ Язык цыганский весь в загадках. С. 533.
- ⁵⁷ Язык цыганский весь в загадках. С. 424, №.
- ⁵⁸ Словарь русских народных говоров. Вып. 1. М.; Л./СПб., 1965–35. С. 265, 266.
- ⁵⁹ *Лайчоте Ю. А.* Словарь балтизмов в славянских языках. Л., 1982. С. 21.

Устная традиция и письменный памятник

3. О. Джумакулиева

Типологические параллели между поэтическими формами и музыкальной композицией в дутарной музыке

Инструментальная музыка туркмен — богатая, развитая ветвь народной музыкальной культуры. Ведущее место среди всех видов туркменской инструментальной музыки, безусловно, занимает музыка для дутара. Пьесы, исполняемые на дутаре, многообразны по форме и содержанию: от небольших произведений подражательно-импровизационного характера до масштабных пьес, отличающихся значительностью содержания, развитостью формы, сложной ладовой организацией, требующих высочайшей исполнительской техники. Сольное дутарное исполнительство достигло высочайшего уровня и является феноменом туркменской музыки, признанного выдающимся явлением инструментальной культуры Центральной Азии. Охарактеризуем в целом его особенности:

– Туркменские дутарные произведения — *сазы* подразделяются на две группы. Первую составляют пьесы, изначально созданные как инструментальные, вторую — инструментализированные вокальные произведения. Пьесы, возникшие как инструментальные версии песен, сохраняют их образно-эмоциональный строй.

– Большая часть исполняемых инструментальных произведений сопровождается легендами. Среди них:

- легенды, в которых повествуется об истории возникновения произведения и раскрывается его образное содержание;
- легенды, содержащие в себе сведения только об истории происхождения произведения и не связанные с образным содержанием пьесы.

– Значительная часть дутарных произведений связывается с именами конкретных авторов — знаменитых музыкантов прошлого, живших в период, охватывающий конец XVIII — начало XX в.

– Сформировались локальные исполнительские школы, среди которых выделяются «ахалская» и «марыйская».

– Репертуар туркменских дутаристов составляют как отдельные, самостоятельные пьесы, так и циклические произведения, объединяющие в себе от двух до семи-восьми частей. В ряду циклических произведений находятся «Saltyklar», «Gyrlkar», «Nowaýylar», «Uzuklar», «Mukamlar», «Hajygolak», «Alagaýyşly», «Şirwanlar»¹, «Ýandym» и др. Принципы объединения в циклы различны: одни существуют как ряд самостоятельных вариантов какой-либо пьесы, другие составляют своеобразные циклы, пьесы-части которых объединены общим программным содержанием (например, «Uzuklar» — предание о трех девушках, прекрасно владевших игрой на гопузе), третьи объединяются музыкантами-исполнителями народной инструментальной музыки общим названием, как правило, в связи с наличием в них определенного общего признака — ладового, интонационного или конструктивного.

Среди множества проблем, связанных с изучением традиционной туркменской дутарной музыки, пожалуй, одной из самых малоизученных является вопрос о связи формообразования туркменской традиционной инструментальной музыки с классическим восточным стихосложением. Структурная организация туркменской классической инструментальной музыки во многом совпадает с организацией канонизированных форм стиха, сложившихся в восточной классической поэзии, в том числе и туркменской.

Остановлюсь на трех основных моментах:

- образная связь;
- роль рефренности в композиции туркменских инструментальных пьес и поэтических произведениях;
- метод творческого подражания — в поэтическом искусстве и в музыке.

Туркменскую традиционную музыку и старинные поэтические формы связывает одна важная особенность. Каждая отдельная пьеса, как и каждое отдельное стихотворение, сосредоточено на раскрытии одной-единственной мысли, одного художественного образа. В стихотворении он создается в первой строфе, а в музыкальном

произведении — в первом разделе. Все последующие строфы стихотворения, а в пьесе — части служат все большему и глубокому погружению в образ, развитие выстраивается как тонкая и искусная игра всевозможных оттенков и нюансов в процессе раскрытия заданной первоначальной мысли. В классической поэзии это явление определяется специальным термином — «*тадридж*», что в переводе с арабского означает «нагнетание». Начальная строфа-бейт в стихотворениях также имеет свое особое название — *матлаг*.

Сосредоточенность на одной идее, на одном образе вызывает как следствие большую роль разного рода повторов-рефренов как в стихотворных, так и в музыкальных формах.

Принцип рефренности, сочетания мобильного и стабильного является одним из основных законов формообразования в туркменской народной музыке, и действует он на всех масштабных уровнях композиции, начиная от фраз-попевок и заканчивая большими разделами.

В качестве примера обратимся к туркменской народной дутарной пьесе «*Saltyk I*». Она представляет собой композицию из четырех разделов. Все они структурно подобны и складываются из двух построений. Первое построение мобильно, и вносимые в него изменения в каждой последующей части создают общую динамику пьесы. Второе построение имеет постоянный, рефренообразный характер. Подобно припеву в вокальных формах оно периодически повторяется, внося в конструкцию пьесы элемент рондальности:

1 раздел	2 раздел	3 раздел	4 раздел								
<table><tr><td>A</td><td>B</td></tr></table>	A	B	<table><tr><td>C</td><td>B</td></tr></table>	C	B	<table><tr><td>D</td><td>B</td></tr></table>	D	B	<table><tr><td>E</td><td>B</td></tr></table>	E	B
A	B										
C	B										
D	B										
E	B										

Повторность-рефренность имеет кардинальное значение и в стихотворных формах, где также проявляет себя на различных масштабных уровнях — отдельной строфы, нескольких строф. Для нас же — это особенно важное явление, создающее явную параллель с конструкциями туркменских музыкальных пьес: периодическое возвращение к одной и той же мысли в виде точного повторения последней строки во всех строфах стихотворения. Например, в одном из многочисленных примеров — стихотворение известного поэта XIX в. Молланепеса² «Молланепес»:

Gaflat ukusynda galdyň,
Oýan imdi, Mollanepes!
 Kä sargaryp, kähi solduň,
Oýan imdi, Mollanepes!

Hijran bilen bagr daglaşar,
 Seni görsem diýip çaglaşar,
 Söwer ýaryň çoh aglaşar,
Oýan imdi, Mollanepes!

Bu dünýäde düzler doldy,
 Aýlar ýaşdy, günler galdy,
 Turgul imdi, wagt boldy,
Oýan imdi, Mollanepes!

*Ты сном забвенья спал, растратив силы,
 Проснись теперь, Молланепес!
 Лицо твое страдания исказили,
 Проснись теперь, Молланепес!*

Во многих дутарных произведениях мы сталкиваемся с подобно-го рода рефренностью. Рассмотрим это явление на примере пьесы «Saltyk I».

Построение ее первого, экспозиционного раздела типично для начальных частей многих туркменских инструментальных пьес, особенно для пьес, возникших как инструментальные варианты песен.

Раздел складывается в виде последовательности из пяти небольших равномасштабных фраз: **a v a a a v**





Семантически наиболее важна первая фраза — «а». Эта небольшая изящная попевка содержит в себе основную мысль произведения, является своего рода «конспектом» пьесы. Именно она дает импульс всему дальнейшему развитию. Значительность смысловой нагрузки интонационного ядра подчеркивается особо. Во-первых, оно отделяется от последующего мелодического движения заметно выраженной цезурой, а конкретно — тем видом каденции, который в дальнейшем будет разграничивать четыре основных раздела «Saltyk I». Во-вторых, попевка после каденции повторяется еще раз, при этом — абсолютно точно, без каких-либо изменений. Таким образом, в экспозиционном разделе пьесы содержится две смысловые цезуры: первая следует сразу после изложения основного интонационного зерна, вторая завершает весь экспозиционный раздел (после повторного изложения зерна и трех его вариантов).

Вновь возникает аналогия с традиционными поэтическими формами, в частности, с одной из самых распространенных форм туркменской классической поэзии — *dörtleme-мырабга*.

В вводных строфах-*матла*г стихотворений, написанных в этой форме, так же, как и в начальных разделах туркменских инструментальных пьес, отмечается обязательное наличие двух смысловых цезур, выделяемых особым способом — перекрестной рифмовкой: **а в а в**. Примером может служить ранее приведенное стихотворение Молланепеса (см. первую строфу). Рифмовка последующих строф уже иная. В них строки рифмуются в форме **с с с в, d d d b, e e e b** и т. д.

Экспозиционные разделы с наличием двух цезур — внутренней и внешней — наблюдаются во многих туркменских инструментальных пьесах. Двукратное проведение одной мысли, выделяемое отдельными цезурами, будучи типичным как для музыкальных, так и для поэтических форм, проистекают из единого явления — монообразности произведения, концентрированности на одном художе-

ственном образе, стремлением путем повторения выделить мысль, идею, особо важную для автора, заострить внимание на том, что автор хочет особенно выделить и подчеркнуть.

В классической литературе Востока на протяжении веков сложился своеобразный творческий метод — искусство высокохудожественного подражания, следования, соотнесения с каким-либо образцом. Этот метод обозначается по-разному: *незире* (араб. — «ответ»), *татаббуг* (араб. — «следование»), *тавр* (араб. — «в стиле, манере»).

Незире — дитя эстетики тождества. Как художественная традиция она сложилась еще в эпоху раннего средневековья и продолжала активное бытование в последующие столетия. Суть *незире* как творческого метода в том, что какое-либо произведение, признанное высокохудожественным образцом, становится источником вдохновения для другого автора. В результате этого рождается новое произведение, выдержанное в стиле и манере предшественника (или современника) и являющееся своеобразным поэтическим ответом-вариацией на первоначальный источник-модель. Считалось обязательным требование сохранения формы, размера, рифмы стиха, его образно-эмоционального строя.

Другие формы проявления этого художественного метода — *тахмыс*, *тезмин*, *теварут*. Это поэтические формы, в которых используются цитаты из стихотворений других авторов.

Тахмыс представляет собой стихотворную форму *мухаммас* (пятистишие) с использованием *газала* (двустихия) другого автора. В этом случае поэт к каждой строфе *газала* добавляет три новые строки, выдержанные в рифме, содержании, соответствующих *газалу*. Так образуется одна строфа пятистишия. Например, *тахмыс* «Еў köňül» («О, судьба моя») туркменского поэта Андалиба³, созданного на основе *газала* Новаи⁴:

Andalyb-a! Bu mahal endişe birlen mahy-sal,
Ýar waslyn pikir edip, görmen hyýalydyr hyýal,
Deýr piri hyzmatynda kylmaýan kesbi-kemal,
«Döwleti-baky Nowaýy dek erur tapmak mahal
Tä tama özlüini pany kylmagaý sen, eý köňül»⁵.

Эй, Андалип! Месяцы и годы провожу я в раздумьях,
в страданиях:

Даже в мыслях не могу позволить себе мечты о вос-
соединении с любимой.

Не посвятив себя служению вину любви, не достичь совершенства.

«Новаи сказал: о судьба моя, достичь вечного благоденствия (вечного мира) невозможно,

Если не стать ничтожеством, прахом»

В одном из стихотворений-пятистиший (*bâşleme*) Молланепеса в четвертой и пятой строках второй строфы в качестве тахмыс-цитаты приведена третья строфа газала Новаи.

Бент из газала Новаи:

**Kom tolhu, boda zahru aşk rangim bulgonin,
La:mi şirin, lafzi rangin şuhi hudkomimga aýt.**

в стихотворении Молланепеса приобретает следующий вид:

**Kämi talhi, bada ebri, aşki-rengin bolganyñ,
Lagly rengin, lebzi şirin, şowhy mestanymdga aýt.**

Еда стала для меня горечью, вино превратилось в отраву, глаза мои стали цвета крови.

Поведайте моей любимой⁶ — с губами цвета рубина, сладкоречивой — о моих страданиях.

В форме «тезмин» поэт в качестве основы содержания своего стихотворения использует строку или одну строфу произведения другого автора. Все последующее содержание стихотворения вытекает из цитируемой строки (или строфы). В качестве цитаты обычно используются строки из очень известного сочинения, либо автор каким-либо образом предупреждает читателей, слушателей об использовании цитаты-тезмина. Пример:

**«Fuzuly jamy-meý terkinde diýdi özüne nadan»,
Çuñ men terk eýleban, Gaýyp, ki bu nadanlygym bardyr⁷.**

*«Физули сказал: отказавшись от чаши вина, я был невеждой»,
Так и я, Гайып, был глупцом, совершив эту же ошибку⁸.*

В первой строке этой строфы Гайыбы⁹ в качестве тезмина использовал строку из газала Физули¹⁰.

В форме «теварут» поэт использует строки из чужого стихотворения для того, чтобы подчеркнуть свою мысль, усилить ее значение.

На примере поэтических форм мы видим, какое важное значение — семантическое и формальное — имела в свое время в литературе Востока традиция творческого подражания.

Как показывают исследования туркменской инструментальной классической музыки XIX–XX вв., мимо этой традиции не прошли и музыканты. В среде музыкантов также были популярны творческие состязания, в первую очередь, — публичные исполнительские. Особого внимания в этом плане заслуживает традиция соизмерения, сравнения сочинения одного автора с сочинениями другого, т. е. собственно традиция «*незире*». В музыкальном искусстве эта традиция непосредственно связана с явлением многовариантности. В туркменской классической музыке устной традиции мы находим целый ряд примеров, когда какой-либо высокохудожественный образец пробуждал созидательный талант одного или нескольких музыкантов, часто — представителей не одного, а нескольких поколений различных школ. В результате такого творчества возникали их собственные аналогичные произведения — они могли быть одноименными, единожанровыми, единоладовыми. Примеры: пьеса «*Ýandym, Leyli*», состоящая из трех разделов, являющихся одновременно самостоятельными произведениями: «*Ýandym, Leyli-I*», «*Ýandym, Leyli-2*» и «*Ýandym, Leyli-3*» или цикл «*Jelil*» две части которого могут исполняться и вместе и раздельно (1-я часть — «*Garry Jelil*» и 2-я — «*Leyli Jelil*»).

К числу больших, многочастных циклических произведений, создававшихся в русле традиции *незире*, относится и дутарный цикл «*Saltyklar*».

Дутарный цикл «*Saltyklar*» является типичным циклообразующим образцом туркменской монодии. Он состоит из семи больших разделов, семи самостоятельных пьес. Основой всего цикла, источником, первоначальным образцом, давшим импульс к рождению остальных пьес, считается его первая часть — *Saltyk I*. Она родилась как инструментальная версия песни «*Artyknyýaz atly ýarym amanmy?*» («Здорова ли моя любимая Артыкнияз?»), авторство которой по преданию приписывается музыканту родом из туркменского племени «салтык», жившего примерно во второй половине XVIII в. Пьеса-модель или *Saltyk I*, будучи структурно оформленной и завершенной, исполняется и как самостоятельное произведение. Каждый из последующих разделов (*Saltyk I–VI*) является отдельной версией — творческим подражанием-*незире*, переработкой начального образца, своего рода вариацией на заданную тему. Все версии персонифицированы: рождение каждой пьесы связывается с именем одного из знаменитых старых музыкантов. Все это — музыканты, жившие

и творившие в исторический период, охватывающий, предположительно, конец XVIII — начало XX в. Т. е. цикл в своем нынешнем полном виде формировался постепенно — на протяжении как минимум одного столетия.

Каждая из пьес, как уже отмечалось, представляет собой своего рода вариацию на тему Saltyk I. Варьированию подвергаются как отдельные небольшие обороты пьесы, так и её более развернутые построения. Во всех пьесах-частях в общий непрерывный поток варьирования искусно «инкрустируется» какой-либо точно, буквально процитированный отрывок из первой пьесы, привлечший особое внимание автора версии, либо отрывок из предыдущей вариации. В вариациях-*незире* прослеживается связь не только с начальной пьесой, но и между соседними разделами. Так, вторая, третья, четвертая вариации составляют одну группу. Причем третья и четвертая вариации являются скорее вариантными копиями второй вариации, нежели собственно темы. Заключительная седьмая пьеса — вариант шестой. Финал цикла уникален: в нем, подобно мозаике, искуснейшим образом синтезируются важнейшие интонационные элементы — цитируются наиболее значительные фрагменты из всех предшествующих пьес.

В цикле представлен целый арсенал различных способов введения в авторский текст заимствованного материала, синтеза художественных средств различных авторов и даже различных локальных стилей (по утверждению исполнителей цикла, здесь явно чувствуется смешение стилей ахалской и марыйской дутарных школ). Среди них:

1. введение абсолютно точной цитаты — переноса какого-либо построения из одной пьесы-раздела цикла в другую;

2. интонационное, ритмическое, масштабное, структурное варьирование заимствованного материала. Степень видоизменения может быть различной;

3. цитирование попевки или построения в транспозиции — от другого звука, в другой регистровой зоне;

4. совмещение, синтезирование в одном разделе интонационных элементов и структурных особенностей отдельных разделов из различных пьес-частей цикла;

5. и, наоборот, распределение по различным разделам материала, ранее (к примеру, в предшествующей пьесе) составлявшего единое большое построение.

Таким образом, шесть разделов цикла, объединяемого по традиции общим названием «Saltyklar», — это цепь нанизывающихся друг за другом версий модели-источника. В то же время все вместе они образуют единое в своем развитии цельное произведение.

Проблема цитирования — осознанного заимствования, переключение из одного произведения в другое отдельных ярких интонаций, небольших построений и даже крупных, относительно самостоятельных разделов, актуальна в отношении целого ряда других туркменских инструментальных пьес (пьесы-*мукамы*, пьесы-*кырклар*, большая внутрициклическая пьеса «Нажуголак» и др.). Принцип *незире* лежит в основе формирования и ряда других туркменских инструментальных внутрициклических произведений.

Широко известные дутарные произведения, называемые *мукамами* («Goňurbaş mukamy», «Gökdepe mukamy», «Erkeklik mukamy», «Aýralyk mukamy», «Näler göründi», «Berkeli çokaý», «Mukamlar başy», «Burnaşak»), в отличие от «Saltyklar», не составляют единого цикла, но они близки в структурно-композиционном и интонационно-ладовом отношениях. Одна из важнейших композиционных особенностей, объединяющих пьесы-*мукамы* в одну группу — это завершение их разделом, называемым «*мукамлама*». В основе его лежит единая для всех *мукамов* ладоинтонационная модель (она используется в различных вариантах). Прослеживаются и другие общие черты, в частности, в композиционном плане и в ладовом развитии.

Можно полагать, что все они являются ответами-*незире* ряда музыкантов на первоначальный художественный образец. Причем наиболее близки они стихотворным формам *тезмин* и *тахмыс*, где цитируются отдельные строки или строфа стихотворения источника. В *мукамах* в роли своеобразной цитаты выступает заключительный раздел — раздел *мукамлама*.

Таким образом, сравнение формообразования туркменской традиционной инструментальной музыки и классического восточного стихосложения обнаруживает ряд параллелей в формообразовании, образной организации туркменской классической поэзии и музыки устной классической традиции. В частности, наиболее наглядно предстает проявление в них действия творческого принципа *незире*. Формирование туркменской классической поэзии и музыки устной профессиональной традиции свидетельствуют о том, что общность

их форм и целого ряда законов и принципов являются частью общего развития классического восточного искусства и поэзии в целом.

Туркменские музыканты прошлого в своем творчестве, также как и мастера поэтического слова, опирались на знания целого свода канонов творчества, сложившихся в эпоху средневековья (так называемого Восточного Ренессанса). Они владели этими знаниями не только в теории, но и на практике. Задача современных исследователей изучить эти каноны.

Примечания

¹ Этот цикл впервые был записан во время музыкально-этнографической экспедиции Туркменского государственного педагогического института искусств в начале 1980-х гг. в Чарджоуской области (ныне — Лебапский велаёт). Руководитель экспедиции — Н. Н. Абубакирова.

² **Молланепес** (Непес Кадырберды-оглы) (ок. 1810 — ок. 1862) — классик туркменской литературы, непревзойденный мастер любовной лирики, виртуозно владевший всеми средствами поэтической выразительности. Искусный музыкант и певец, создавал мелодии для своих стихов и сам был их исполнителем.

³ **Андалиб** (Индалиб, Нурмухаммед Гариб) (ок. 1711 — ок. 1780) — был высокообразованным человеком, в совершенстве знал языки и классическую литературу Востока, сам писал по-персидски и много переводил на туркменский язык. Автор лирических стихотворений, разнообразных по жанрам и тематике, а также многочисленных поэм («Несими») и дестанов («Юсуф и Зылейха», «Лейли и Меджнун»), основанных на известных литературных и фольклорных сюжетах.

⁴ **Алишер Навоӣ** (Низамаддин Мир Алишер; 1441–1501) — среднеазиатский тюркский поэт, философ суфийского направления, государственный деятель тимуридского Хорасана. Под псевдонимом *Фани (бренный)* писал на языке фарси, однако главные произведения создал под псевдонимом *Навоӣ (мелодичный)* на литературном чагатайском языке. Его творчество дало мощный стимул эволюции литературы на тюркских языках. Именно в лирике поэта тюркский стих достиг вершин художественной выразительности: его газели поражают филигранной отделкой деталей, виртуозным соответствием формальным правилам, семантической игрой, свежестью образов, аллегорий и метафор. Благодаря лирике Навоӣ фарси утрачивает статус единственного литературного языка. Вершина творчества Навоӣ — знаменитая «**Пятерица**» включающая в себя пять эпических поэм; представляет собой «ответ» (*незире*) на «Пятерицы» Низами Гянджеви и индо-персидского поэта Амира Хосрова Дехлеви (писал на фарси). Навоӣ воспроизводит сюжеты их сочинений, некоторые формальные особенно-

сти, однако зачастую даёт иное толкование тематики и сюжетных ситуаций, новую трактовку событий и образов.

⁵ Мередов А., Ахаллы С. Türkmen klassyky edebiyatynyň sözlügi. A., 1988. С. 366.

⁶ Под словами «любимая», «совершенство» подразумевается Бог; «стать ничтожеством, прахом» значит «отказаться от себя, от всего земного, плотского во имя любви и стремления к воссоединению с Богом», т. е. «я — никто перед Богом»; «вино любви» — любовь к Богу.

⁷ Указ. соч. С. 373.

⁸ Чаша вина — символ религиозного значения в суфийском учении и поэзии.

⁹ **Гайыбы (Гаиби**, Махмуд, Кер-Гаиби, Молла-Гаиб) жил в конце XVIII — нач. XIX в. Получил высшее духовное образование. Один из образованнейших людей своего времени; прекрасно знал языки и литературу стран Востока. В своих стихах использовал арабо-персидскую метрику. Тематика его стихов разнообразна; в них ощущается влияние идеологии суфизма.

¹⁰ **Физули** — литературный псевдоним Мухаммеда ибн Сулеймана (*другая транскрипция* Мехмед бин Сулейман или Магомед Сулейман оглы Физули), поэта и мыслителя XVI в. В разных источниках называется азербайджанским, османским и турецким поэтом. Считается классиком азербайджанской поэзии, сыграл важную роль в становлении азербайджанской и турецкой поэзии. Один из классиков жанра «*дивана*» в османской литературе. Широко известен как величайший лирик, писавший на азербайджанском а также персидском и арабском языках.

Л. В. Карымова

Духовный стих: опыт структурного анализа

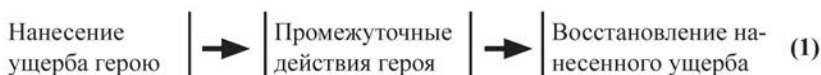
В начале пятидесятих годов прошлого столетия Клод Леви-Стросс писал об исключительной ценности лингвистического метода, «являющегося образцом для этнологических исследований», разработанного Фердинандом де Соссюром. Целесообразность структурного анализа с точки зрения Леви-Стросса в том, что последний представляет собой удобный инструмент, результатом использования которого является достаточно точная информация. В ряде случаев эту информацию можно выразить языком логики.

В данной статье предпринимается попытка использовать данный метод для исследования текстов духовных стихов. Известно, что в фольклористике существуют работы, применяющие структуралистский метод к таким повествовательным фольклорным формам, как миф и сказка. Наиболее значимыми в этой области являются труд В. Я. Проппа «Морфология сказки»¹ и статья К. Леви-Стросса «Структура мифов»².

Думается, что духовные стихи, в силу отражения в них мифологического мышления народа, можно анализировать по аналогии с мифами и сказками. Определяющим при этом является то, что события в духовных стихах относятся к христианско-языческому мифологическому пространству. Это особенно хорошо видно в различных вариантах стиха о Голубиной книге, где пространство делится на три сферы, хорошо известные нам по мифам: небесную, земную и подземную. Кроме того, время в духовных стихах может быть определенным и ограниченным. Об этом пишет Ф. М. Селиванов, подчеркивая, что «если же иметь в виду духовный стих в целом,

он начинается с “сотворения мира” и продолжается после кончины существующего мироздания»³.

В исследованиях, посвященных выявлению структуры мифа и сказки, и В. Я. Пропп, и К. Леви-Стросс высказали мнение, что структура предопределяет некие участвующие в ней элементы. Оба исследователя принимали за структурные элементы не самих действующих героев повествования, которых в первую очередь хочется выделить в качестве структурных элементов, а взаимодействия между ними, (иначе говоря, не подлежащие, а сказуемые). Основываясь на такой позиции, В. Я. Пропп выделил 31 функцию и создал ряд формул, которые в самом общем виде сводятся к следующему виду:



В. А. Светлов, один из ведущих современных специалистов в области логики, автор монографий и учебников, тоже обратился к диалектическому анализу мифов и сказок. Проанализировав данную формулу Проппа с точки зрения логики, он отметил, что данной структуре не хватает оформленности, логической завершенности. Он также указал, что данная формула «в большой степени зависит от различных нелогических допущений»⁴.

Однако, несмотря на то, что В. Я. Проппу не удалось оформить результаты своих исследований в четкую формулу, трудно переоценить значение разработанного им метода структурного анализа, который намного опередил свое время. Книга В. Я. Проппа «Морфология сказки» впервые была издана в 1928 году⁵, тогда как другие знаковые для структурализма работы появились значительно позже. Пропп не только приблизился в своих трудах к выделению общей структуры сказки, но и подробно рассмотрел символику, а также детально исследовал механизмы, действующие внутри данного жанра. Одним из важных выводов в его работе был следующий: большинство мотивов в сказке восходит к двум циклам — инициации и представлениям о смерти⁶, что позволяет предполагать, что эти два цикла являются древнейшей основой данного жанра.

В свою очередь, К. Леви-Стросс, анализируя мифы, предложил метод, в котором такого рода произведения можно читать как со

стороны сюжета, так и с точки зрения функциональной значимости его отдельных больших структурных элементов. Далее, он добавил третий путь чтения, при котором различные варианты мифа накладываются друг на друга как в текстовом, так и в функциональном значении, что дает возможность сравнивать сюжеты и назначение различных его модификаций.

Данный метод реализовался в трехмерной таблице, в которой сюжет отдельного мифа можно прочесть, читая текст в ячейках сверху вниз и слева направо; при этом отдельные элементы мифа, соответствующие, по мнению Леви-Стросса, определенному функциональному значению, помещались в соответствующие столбцы. Каждая такая таблица соответствовала одной версии; совокупность наложенных друг на друга таблиц создавала возможность сравнения функциональных и сюжетных характеристик различных вариантов одного мифа⁷.

В процессе анализа различных мифов с помощью вышеописанного метода, Леви-Стросс пришел к выводу, что любой миф, рассматриваемый как совокупность его вариантов, может быть представлен в виде нижеследующей формулы⁸:

$$F_x(a): F_y(b) \approx F_x(b): F_{a-1}(y), \quad (2)$$

где F_x означает негативную функцию/роль, F_y — позитивную, a и b — героев мифа. Согласно идеям Леви-Стросса содержание мифа сводится к двум взаимосвязанным ситуациям: начальной и конечной. Выражение $F_x(a): F_y(b)$ определяет начальную ситуацию, фиксируя нанесение одним героем ущерба другому. Соответственно, вторая часть формулы ($F_x(b): F_{a-1}(y)$) отражает конечную ситуацию, и читается следующим образом: « b наносит ущерб a таким образом, что негативный герой a «уничтожается», а нанесенный им ущерб восполняется».

Леви-Стросс предполагал, что порождаемая этой формулой система преобразований выполняет законы алгебраической теории групп. «Из этого <...> следуют два вывода. Во-первых, каждая функция входящая [в данную формулу] <...>, необходима, а вместе они достаточны для порождения любого мифологического текста. Во-вторых, мышление первобытного человека столь же логично, как и мышление современного человека»⁹.

Однако с данной позицией расходятся мнения ряда исследований. Так, Ф. Хэйрэри и П. Хэйдж в своей работе «Структурные модели в антропологии» подчеркивают, что «следует считать эту формулу выражением, лишь ассоциативно связанным с определенными математическими понятиями, но не эквивалентными ни одному из них»¹⁰.

Достаточно убедительно по этому поводу рассуждает В. А. Светлов. Он пишет, что результат разрешения мифа — $F_{a-1}(y)$ — не является обязательной функцией, вопреки мнению Леви-Стросса, и связь формулы (1) с теорией групп действительно является ассоциативной. Формулы (1) и (2), по Светлову, реализуют в разных терминах одну и ту же структуру, шаблон, согласно которому существуют, если не все мифы и сказки, то подавляющее их большинство: если герой, несущий негативную функцию, нарушает начальное равновесие, то герой положительный восстанавливает его, как правило, с некоторым перевесом для себя. Он усовершенствовал формулы (1) и (2), устранив присущие им формальные ограничения. В результате своей работы он пришел к следующей формуле:

$$R(A,B): R^{-1}(B,A) \leq R(B,A): R^2(A,A), \quad (3)$$

где А и В — субъекты отношения $R(R^1, R^2)$, являются героями какого-либо сказочного или мифологического сюжета и определяют его развитие. Данная формула также, как и две предыдущие, отражает присущую всем мифам и сказкам диалектическую природу и «разбивается» на начальную и конечную ситуации. «Вся формула читается следующим образом. Если А своими действиями нарушает равновесие, то В обратными действиями восстанавливает равновесие. При этом результат разрешения диалектического противоречия может быть двоякого рода. Во-первых, отношение $R^2(A,A)$ может означать, что А наносит самому себе какой-либо (физический, моральный) ущерб. Во-вторых, это же отношение может означать, что действия А оказались успешными и принесли ему какой-то вид выгоды»¹¹.

С логической точки зрения формула (3) обладает большей точностью, однако она не имеет какого-либо конкретного анализируемого текста; напротив, в работах Проппа и Леви-Стросса наличествуют разработанные методы обработки информации, позволяющие, помимо общей структуры, выявить и другие механизмы внутри текста.

Взяв за основу метод К. Леви-Стросса, а также формулу, выведенную В. А. Светловым, мы провели структурный анализ духовных стихов, придерживаясь следующего порядка действий: выделение структуры текстов, сравнение структур, соотношение структуры с формулой (3) и подведение итогов. В качестве анализируемого материала мы использовали тексты из второго тома Смоленского музыкально-этнографического сборника, посвященного похоронному обряду, в частности, плачам и поминальным стихам, и насчитывающего в общей сложности 227 номеров. Произведенная нами выборка стихов не была произвольной: мы сознательно ограничили себя поминальными стихами, исключив из анализа духовные стихи эпического содержания (на Смоленщине распространен сюжет про двух Лазарей)¹².

К. Леви-Стросс в одной из своих работ вводит термины: «остов», «код» и «сообщение»¹³:

Остов — совокупность свойств, которые остаются неизменными в двух или трех текстах;

Код — система функций, определенная каждым текстом для приписываемых ему особенностей;

Сообщение — содержание отдельного текста.

Мы ввели в текст работы данные понятия, т. к. подобная терминология представляется нам удобной для анализа духовных стихов.

Какими общими чертами обладают все поминальные духовные стихи? Основным общим кодом всех духовных стихов является проповедь христианских ценностей, преломленных через призму народного мировосприятия. Для похоронных духовных стихов, на наш взгляд, помимо этого универсального кода присущ свой специфический. В него входит следующий ряд функций:

- а) сохранения и передачи поминального обряда;
- б) защиты от возвращения неуспокоенных душ умерших;
- в) психологической и духовной подготовки живых к смерти.

В процессе работы из 140 проанализированных стихов сборника было установлено 11 остовов. 32 стиха мы не смогли с уверенностью отнести к тому или иному остову, а 7 стихов носят в себе следы двух и более остовов.

Были выделены следующие остовы:

1. «поминайте мяне»: 29 стихов, из них 5 стихов принадлежат остову частично;

2. «как душа с тела расставались»: 24 стиха, из них 4 стиха принадлежат остоу частично;
3. «солнце за лес закатилось»: 9 стихов, из них 1 принадлежит остоу частично;
4. «сиротка»: 8 стихов, из них 2 стиха принадлежат остоу частично;
5. «пошла мати сына искати»: 7 стихов, из них 1 стих принадлежит остоу частично;
6. «наказ девке»: 6 стихов, из них 1 стих принадлежит остоу частично;
7. «уронил книгу Евангелие»: 5 стихов;
8. «не ходи братец мой»: 4 стиха;
9. «церковь с тремя гробами»: 4 стиха, из которых 1 стих принадлежит остоу частично;
10. «смерть»: 3 стиха;
11. «наречение Христа»: 3 стиха.

Анализ остова «смерть». Мы проанализировали три духовных стиха — № 33, 36 и 62, которые в первую очередь объединяет мотив описания состояния тела после наступления смерти: «аткызали <...> руки-ножуньки», «сердца встановилась», «присох язык и засохли уста».

В начале стихов № 36 и 62 мы находим образ выхода из странства живых, данный через отрицание: «для всех сонца светит, для меня уж нет», «а за шумным сталом, а я с вами ни сяжу». В стихе № 33 просто констатируется приход смерти.

Далее, в стихах № 33 и 36, после описания смерти через физиологическое состояние, присутствует мотив описания похоронно-погребального комплекса, затем, уже применительно к стихам № 33 и 62 — мотив поминания души. Определяется следующая структура:

- а. приход смерти;
- б. описание физиологического состояния после смерти;
- с. описание погребения;
- д. мотив поминания души.

Несмотря на то, что части а. и б. можно объединить в единый структурный элемент — «приход смерти», мы нашли необходимым в данном случае особо выделить часть б., наличие которой является характерной чертой остова.

Сравнение структур приводит нас к следующей таблице (таб. 1):

Таб. 1

	33	36	62
a.	✓	✓	✓
b.	✓	✓	✓
c.	✓	✓	X
d.	✓	X	✓

В таблице № 1 «галочками» обозначено наличие структурного элемента, «крестиками» — его отсутствие.

«Спорными» элементами структуры являются части с. и d.

Часть d., как мы уже указали выше, несет поминальную функцию. Стих № 36, как и другие, рассмотренные нами стихи, является поминальным. Следовательно, часть d. служит усилению за счет удвоения одной из основных функции остова — поминанию души. Поскольку основная функция стиха при «опускании» данного фрагмента не исчезает, то часть d. была заменена мотивом могилы как нового дома.

Кроме того, мы склонны предполагать, что за внешне христианским наполнением — помянуть душу, чтобы облегчить ее бытие в мире ином, отмолить ее грехи, — кроется языческое составляющее, согласно которому душу надо умиловить, чтобы она не тревожила живых. Если наше предположение верно, то подмена становится равноценной и логичной: если могила — это «уют» и «приют», то душа не будет возвращаться.

В стихе № 62 отсутствует фрагмент, соответствующий части с. в структуре. Это объясняется тем, что в части b. использовано настоящее время: «я з вами ни сяжу, у магили ляжу», т. е. умершего уже похоронили; в стихе № 36 в части b. также использовано настоящее время, а фрагмент, соответствующий части с. сохранен. Данный фрагмент несет функцию передачи информации и позволяет приурочить данный текст к определенной ситуации исполнения, что делает его не обязательным в случае, если текст исполняется перед осведомленной об особенностях проведения похоронного обряда аудиторией или исполняется вне самого обряда, в ходе записи фольклористами.

Итак, в осто́ве «смерть» мы видим приход кончины; описание физиологического состояния умершего; рассказ о погребении; мотив поминания души. Воспользуемся формулой (3):

$$R(A, B): R^{-1}(B, A) \leq R(B, A): R^2(A, A)$$

Пусть С означает смерть, Ж — жизнь; $H(C, Ж)$ — наступление смерти в ущерб жизни; соответственно, $H(Ж, C)$ — наступление жизни в ущерб смерти. Обратным к $H(C, Ж)$ будет отношение конца жизни перед лицом смерти — $K(Ж, C)$.

При подстановке значений структура выглядит так:

$$H(C, Ж): K(Ж, C) \leq H(Ж, C): H^2(C, C)$$

Читается формула следующим образом: начальная ситуация — наступление смерти, конец жизни; то же мы видим и в осто́ве «смерть». Конечная ситуация, т. е. разрешение противоречия, возникает в тот момент, когда отношение $K(Ж, C)$ трансформируется в отношение $H(Ж, C)$. Мы полагаем, что в случае с осто́вом «смерть» это происходит как результат поминания. Противоречие $H(C, Ж): H(Ж, C)$ разрешается в $H^2(C, C)$. Как упоминалось выше, данное отношение может читаться двояко: смерть наступает для самой смерти или действия смерти оказались успешными и принесли ей какой-либо вид выгоды.

В осто́ве «смерть» мы видим, что через поминание провозглашается вечная жизнь души (согласно христианским представлениям), и одновременно победа смерти над телом (см. стих № 36: «я тяперь дома <...>, я уснула навечно беспросыпнам сном»).

Анализ осто́ва «уронил книгу Евангелие». Три стиха, соответственно обозначенных в приложении под номерами 14, 77 и 78, имеют сходное сообщение — по берегу шёл «младой юнаш» и «слезна плакал», а навстречу ему «да и сам Господь». По сюжету юноша уронил книгу и ключи в воду. Бог утешает юношу.

Однако есть значительные расхождения в деталях, которые создают впечатление лишь поверхностного сходства данных стихов и их полного отличия между собой по сути; чтобы снять противоречия мы рассмотрим текст № 79. Повторяющийся в нём мотив «маладой юнаш, покаяйся у грехах» заставляет предположить, что

потеря Евангелия в духовном стихе является метафорой совершения греха.

Если наше предположение верно, то в стихах № 14, 77 и 78 речь идет о покаянии.

Покаяние занимает особое место в христианском учении. Таинство покаяния в православии выполняет функцию очищения от грехов, без которого невозможно соединение с Богом. Умереть без покаяния значит, оказаться в аду; совершение греха равнозначно наступлению духовной смерти, а покаяние — духовному воскресению. Совершение греха — это нарушение завета, договора с Богом.

Исходя из этого становится понятен ответ Бога в стихе № 77: «Ты пайдём са мной, по маим стапам, По маим стапам, маим заповедям», т. к. следование заповедям ведет к спасению души, к ее вечной жизни.

Строки	«Мы пайдём с тобой у Божий храм. Книгу Ёвангеля мы там выпишам, Синия моря а мы высушам, А царьковнаи ключи ты и сам вазьмёшь».
--------	--

придают завершенность стиху в его метафоричности.

Предположим, что структура остова «уронил книгу Евангелие» выглядит следующим образом:

- a. «юнаш» совершил грех
- b. стал умирать и покаялся
- c. его простили
- d. мотив поминания

Мотив поминания кажется искусственно добавленным структурным элементом. Однако с точки зрения православного учения поминание позволяет отмолить грехи умершего, позволив тем самым попасть ему в Царствие Божие и жить вечно.

В стихе № 79 мы видим, как образ воды фактически сливается с образом смерти, т. к. от воды едва не умер без покаяния «юнаш». Но поскольку он покаялся, то, согласно христианским представлениям, смерть отступила перед лицом вечной жизни; поэтому становится совершенно понятным, почему по сюжету в стихе № 79 вода «убралась».

Если вода — это смерть или иной мир, то стихи № 77, 78 и 79 повествуют нам об умирающем, близком к смерти. Если продолжать

раскрытие данной метафоры воды как смерти, иного мира, то становится понятным, почему Евангелие, содержащие в себе суть христианского учения и крест, являющийся символом христианской церкви, падают в воду. С того света еще никто не возвращался и, следовательно, совершив грех, юноша полностью потерял связь с учением и Церковью в христианском значении этого слова. Потерянное вернуть с того света, т. е. воскресить, под силу только Христу. По сюжету всех четырех стихов мы видим «воскрешение» книги, в 79 стихе — спасение юноши.

В стихе № 78 мы встречаем следующие строки:

«Пайдём с тобой да мы к церкавки,
Мы аткроем церкву этими ключами,
Унесём тела, тела белая,
Унесём тела, тела Светина.
Как ударим в званы, в званы, в калаколы,
Чтобы съехались ба папы-архиереи.

Пумяни, Госпади, да и Светкину душу.
Царства Нибесная, память вечная,
Память вечная, бисканечная».

Неожиданным и странным может выглядеть, на первый взгляд, такой поворот сюжета: Бог и «младой юнаш» идут открывать церковь и уносить «тела Светина». Но достаточно логичным нам кажется, что тело умершего забирает Бог, т. к. смерть вообще наступает по воле Бога (о том, что данное христианское представление достаточно прочно вошло в сознание народа, говорит ряд таких устойчивых выражений в русском языке, как *Бог прибрал*, *Господь веку не дал* и др.). Оборот «ударить в званы, калаколы» отсылает нас к обычаю сообщать о беде ударом набата, о начале службы благовестом и т. д. Если соотнести четвертую и третью от конца строки, то попов-архиереев скорее всего призывают для того, чтобы умершую отпели: «Чтобы съехались ба папы-архиереи. Пумяни, Госпади, да и Светкину душу», т. к. во время отпевания священник читает над умершим разрешительную молитву, суть которой заключается в прошении прощения грехов умершему.

Сравнение структур приводит нас к следующей таблице (таб. 2):

	14	77	78	79
a.	✓	✓	✓	✓
b.	✓	✓	✓	✓
c.	✓	✓	✓	✓
d.	✓	✓	✓	X

Что же касается стиха № 79, то в нем «опущен» фрагмент, соответствующей в предложенной нами структуре части d. При анализе остова «Смерть» мы сталкивались с подобным «опусканием» фрагмента текста, усиливающего основную функцию стиха — поминание души. Вопрос о том, почему в данном случае сделана купюра, как и в стихе № 36, относимому нами к остову «Смерть», является достаточно сложным, отправляющим нас к проблеме воспроизведения текстов в народной среде. В качестве наиболее вероятной причины мы допускаем, что фрагмент мог быть опущен в связи с неестественностью ситуации записи, в которой нет действительной необходимости кого-либо помянуть.

При подстановке значений в формулу (3) мы получаем следующий результат:

$$H(\Gamma, B): Y(B, \Gamma) \leq H(B, \Gamma): H^2(\Gamma, \Gamma)$$

Где $H(\Gamma, B)$ будет означать совершение греха и уход безгрешности, необходимой для вечной жизни; $Y(B, \Gamma)$ — уход чистоты, наступление греха; $H(B, \Gamma)$ — наступление безгрешности, уход греха. Другими словами, здесь мы видим наступление греха, духовной смерти ($H(\Gamma, B)$) — юноша теряет/роняет книгу, утрачивает возможность попасть в Рай ($Y(B, \Gamma)$); он кается, в результате чего вновь обретает возможность попасть в Рай ($H(B, \Gamma)$). В данном случае $H^2(\Gamma, \Gamma)$ читается как победа над грехом; эта победа в кубе, т. к. речь в поминальном стихе идет об умершем, а значит, он не сможет более грешить. Если принять во внимание, что грех это духовная смерть, а покаяние приводит к «воскресению» духовной жизни, то структуры остовов «смерть» и «уронил книгу Евангелие», по В. А. Светлову, будут идентичны.

Анализ остова «наказ девке». Остов «наказ девке» представляет для нас особый интерес, т. к. отношение $R^2(A, A)$ в нем разрешается то одним, то другим образом, но не одновременно как в остове «смерть», а попеременно.

Согласно выявленной структуре в данном остове сначала выявляется грешность девки (а.), затем следует наказ: что нужно сделать, чтобы получить прощение (b.), затем выполнение/невыполнение наказа (с.) и, в зависимости от этого, положительный/отрицательный результат (d.; таб. 3):

Таб 3

	3	11	12	20	76	118
a.	✓		✓	✓	✓	✓
b.	✓	X	X	✓	✓	✓
c.	-	X	X	+	X	-
d.	-	X	X	+	-	-

Из всей рассмотренной нами совокупности стихов к данному остову мы отнесли шесть номеров интересующего нас сборника — стихи № 3, 11, 12, 20, 76 и 118.

Первоначально на основе сюжета мы выделили следующую сложную структуру (в скобках указаны номера стихов, в которых данный структурный элемент присутствует):

а. Господь встречает девку, у которой есть вода;
Он просит ее дать Ему воды напиться (3, 11, 12, 20, 76, 118)



б. девка отказывает Господу,
т. к. вода «нечистая», «взмученная» (3, 11, 12, 20, 76, 118)



с. девка объясняет почему вода такая:
она утопила в этой воде своих сыновей (3, 11, 20, 76, 118)



д. Бог говорит девке «идти в Церковь молиться» (3, 20, 76, 118)



е. девка не послушалась (3) девка послушалась (20)



ф. явились утопленные сыновья (3, 20, 76, 118)



г. наказание матери (3, 76, 118) мать поднимают на небеса, где она покаялась (20)

В стихе № 76 вместо Господа воды просит «маладой юнаш». Эта подмена не является уходом от сюжетной структуры, т. к. она имеет свои корни в Евангелии — «как вы сделали это одному из сих братьев Моих меньших, то сделали Мне» (Мф. 25:40). Следовательно, то, что делает «девка» по отношению к юноше, является, по сути, действием по отношению к Богу.

Вне сравнительного анализа в целом понятны только стихи № 3 и 20; сравнение текстов приводит нас к следующей таблице (таб. 4):

Таб. 4

	3	11	12	20	76	118
a.	✓	✓	✓	✓	✓	✓
b.	✓	✓	✓	✓	✓	✓
c.	✓	✓	X	✓	✓	✓
d.	✓	X	X	✓	✓	✓
e.	-	X	X	+	X	-
f.	✓	X	X	✓	✓	✓
g.	-	X	X	+	-	-

Положительная ситуация в таблице обозначена знаком «+», отрицательная — знаком «-».

Часть e. несет функцию объяснения того, почему в части g. покарала мать. В стихе № 118 причиной кары стала ложь девки: «лисам вада паганая <...>, листам-хворастам закидана»; то, что она сказала неправду следует из части g., где появляются «сем сыночкы».

Сравнение структур заставляет предполагать, что опущенная в стихе № 76 часть e. по аналогии с № 3 и 118 носила в целом негативный характер, т. к. в данных стихах часть g. также носит негативный характер.

В свете сказанного стих № 12 можно охарактеризовать как обрывочный (возможно, исполнительница не вспомнила продолжения?), а стих № 11 выглядит «сжатым» вариантом.

В духовных стихах Бог часто выступает в роли вопрошающего. В ходе исследования мы пришли к выводу, что сюжетная единица «вопрошания Бога» несет в себе специфическую повествова-

тельную функцию. Богу невозможно солгать, в ответе невозможно усомниться, если в ответ на вопрос Бог услышит ложь, как в стихе № 118, то исход ситуации будет негативный; если в сообщении духовного стиха Бог задает вопрос, а далее не случается дурного исхода, то ответ истинный. Вопрос служит для подтверждения ответа.

Таким образом, стало возможным упростить структуру до варианта таб. 3.

Возвращаемся к формуле (3): мы сначала узнаем, что действует конфликт $H(C, J):K(J, C)$ — девка совершила грех, для нее наступила духовная смерть; затем девка или совершает или не совершает данный ей наказ, в зависимости от чего противоречие $H(C, J):H(J, C)$ по-разному разрешается в $H^2(C, C)$ — наступает либо торжество смерти, либо окончательная над смертью победа.

Исходя из вышесказанного можно сделать вывод, что структура духовных стихов полностью отвечает формуле $H(C, J):K(J, C) \leq H(J, C):H^2(C, C)$, которая является частным случаем формулы (3); данная формула отражает собой диалектическое противостояние смерти и жизни, добра и зла, которое разрешается победой жизни в отношении человеческой души и победой смерти над человеческим телом. В основе рассмотренных духовных стихов лежит цикл представлений о смерти или переходе, инициации человеческой души в новом состоянии, что сближает духовные стихи с жанром сказки.

Представление о структуре позволяет нам реконструировать опущенные фрагменты текста, давая возможность понять смысл первоначального текста. Представим реконструкцию стиха № 11, который носит неполный характер. В процессе реконструкции воспользуемся фрагментами других рассмотренных нами духовных стихов «Смоленского музыкально-этнографического сборника», относящихся к тому же остову, что и стих № 11.

Курсивом мы выделяем реконструированный текст. В квадратных скобках указана логическая замена: в оригинале, в стихе 76 перед девкой явилось не семь, а девять сынов (см. след. стр.).

По тому же принципу можно реконструировать текст стиха № 12 и другие стихи, производящие на первый взгляд впечатление нелогичных, бессмысленных и т. д.

Стих, из
которого
взят фрагмент:

Стих № 11

11.

Йшоу Божя дарогюю,
Йшоу Божя дарогюю.

Красна девка воду брала.
– Ты дай, девка, воды попить.
– Ета выда нячистыя,
Нячистыя пыганыя.
– Ты сама, девка, нячистыя,
Начистыя, пыганыя:
Ой, сем сынов спырадила,
У калодесь нырядила.

Какому элементу
структуры
соответствует
приведенный
фрагмент:

Часть а. Выявление
грешности девки

Фрагмент из стиха № 3

*Божя девки приказавав,
Пакуту ей накладавав:*

*– Пайдешь, девка, у церькавку,
Пайдешь, девка, у святую,
Ня йди, девка, пряма в церькавку,
Ты стань, девка, на притворе,
Мались Богу вярнёшенька,
Ты кланийся низёшенька. —
Девка Бога ня слушала,
Пакутушку ня сполнила.
Паила девка пряма в церькавку,
Не малилася вярнёшенька,
Не кланилась низёшенька.*

Часть б. Наказ:
что нужно сделать,
чтобы получить
прощение

Часть с.
Выполнение \
невыполнение
наказа

Фрагмент из
стиха № 76

*Атколь взялись [семь] сынов,
Узяли мать пад рученьки,
Пувели ны мать к калодесю,
Апустили муть глубокенька.
– А й вот табе, мать, тута век векувать*

Часть д.
Оприцательный
результат

В процессе работы мы сделали вывод, что реконструировать текст, не имея представления о структуре остова, только на основе одного развернутого сообщения, фактически невозможно, т. к. высока вероятность того, что взятый для реконструкции материал сам содержит в себе опущения.

Таким образом мы полагаем, что поминальные духовные стихи Смоленской области обладают выявляемой структурой, выражающейся формулой $N(C, J):K(J, C) \leq N(J, C):N^2(C, C)$, которая в свою

очередь отражает диалектическое противостояние смерти и жизни, добра и зла, которое разрешается победой жизни в отношении человеческой души и победой смерти над человеческим телом (т. е. в основе рассмотренных духовных стихов лежит цикл представлений о смерти или переходе, инициации человеческой души в новом состоянии, что сближает духовные стихи с жанром сказки). Все фрагменты текстов находятся в тесной взаимосвязи между собою (к вопросу о концовках ряда духовных стихов, где мотив покаяния выглядит искусственно добавленным для присоединения интересного сюжета в совокупность поминальных стихов). Это открывает возможности для реконструкции обрывочных текстов на основе выявленного остова.

Перспективы развития данной проблемы мы видим в области дальнейшего изучения закономерностей и механизмов сохранения и передачи духовных стихов.

Приложение

Мы проанализировали в общей сложности 140 духовных стихов, идущих в Смоленском музыкально-этнографическом сборнике под следующими номерами: 1–37, 41, 45–89, 94, 95, 102, 103, 105–108, 111–118, 120–123, 142–166, 169, 170, 172–174, 189, 191, 203–205, 207, 226, 228.

Анализируются следующие тексты из «Смоленского музыкально-этнографического сборника» (номера даны в порядке их востребованности в тексте):

33.

Ни хателася да Сяргею умирать,

Ни хателася да Сяргею умирать.

Как пришла к яму смерть — он ня мох аткызать.

Аткызали яго руки-ножуньки

И закрылись навек яго глазуньки.

И памыли яго тёпленький вадичкуй,

Палажили яго на тясову лавку.

– Вы прашшайти-ка, все маи радными,

Вы прашшайти-ка, детушки драбными.

Панясуть мяне да й на кладбищца,

Апустють мяне в глубокаю яму,

И зарыють мяне жёлтеньким пясочкам,
И приложуть магилу зялёнам дярночкам,
И пасодють на ей кустик калины.
Будуть пташки прилитать и калиницу клювать,
И калиницу клювать, и Сяргея поминать.

36.

Для всех солнца светит, для меня уж нет,
Для всех солнца светит, для меня уж нет.

Я ляжу у гробе и ня вижу свет.
Крышка вже давить, и ня жмёт доска.
Скорь уся отмёрла, отойшла тоска.
Я уснула навечна беспросыннам сном,
Сердца встановилась, и ня слышать звон,
Закрылися глаза, я ня вижу свет.

Лишь одна минута — мне идти на тот свет.
Вырыта могила в тихом уголке.
Ни плачтья, родныя, ах, как жалко мне.
При последнем часе будет мне приют.
Не ходи, прохожай, не топчи мой прах,
А я тяперь дома, а ты у гостях.
Я уснула навечна беспросыпнам сном.
— Ты к нам не вярнёшься, мы к табе придём.

62.

А за шумным сталом, а я з вами ни сяжу,
А за шумным сталом, а я з вами ни сяжу.

А я з вами ни сяжу, у магили ляжу.
И присох мой язык, и засохли уста.
Ох, как хочетца мне молвить речи сваи.
Но пришёл мой же час, даляко ушёл от вас.
Ох, вы роднаи и саседи маи,

За сталом сидя, памянния вы меня,
Пумяните вы меня и душу маю.

Пумяни, Божа, да и Колькину душу,
Увяди, Божа, в Царства Божжая,
А й дай, Божа, раю светлага,
А и Колькиный душе пакой вечнага.

14.

Кыла кладбишша дороженька,
Кыла кладбишша шурокыя.
По тэй дорожки Ганна ходит,
По тэй дорожки Ганна ходит.
Ганычка ходит, а плакывши:
– А Божа Ты мой, Отец Ты наш!
– Што ты, Ганычка, а плакывши
– А как жа-то мне не плакыти?
Дали мне книгу тяжёлыю,
Дали мне свячи царьковныи,
Дали золот хрёст, ён мне тяжёл,
Вятели ета всё в храм отнесь,
А ета мне всё ни под силу.
Уронил я книгу в быстру ряку,
Царьковны свячи я рассыпыл,
А золот я хрёст сам уронил.
– Не плачь, Ганычка, я пумагу,
Святую книгу я выпишу,
А золот я хрёст сам дыстану,
А ета я всё а в храм знесу.
– Спасибо, Божа милысливый,
Помилыв мяне, душу мою,
А душу мою, ды й грешную.

77.

Кала морюшка, кала синива,
Кала морюшка, кала синива.
Там ишёл-пройшёл маладой юнаш.
Маладой юнаш слезна плакал.
А навстречу ему да и сам Гасподь:
– Ты чего плачишь, маладой юнаш,
– Ну а как жа мне да не плакати?

Многа лет праслужил я манаства,
Ну такой бяды ни случалася:
Патерял жа я книгу Ёвангиля,
А царковныи ключи в моря утанули.
– Ты ни плачь, ни грусти, маладой юнаш,
Ты пайдём са мной, по маим стапам,
По маим стапам, маим заповедям.
Мы пайдём с табой у Божий храм.
Книгу Ёвангеля мы там выпишам,
Синия моря а мы высушам,
А царковнай ключи ты и сам вазьмёшь.
Пумини, Боже, раба Толюшку,
Царства Божая ево душуньки.

78.

Засинела моря синия, моря синия,

Засинела моря синия, моря синия.

Затуманился увесь белай свет.
Как па морюшку да й па берюжку
Маладой юнаш идёт, горька плачет.
А к нему навстречу идёт старый старичок.
Идёт старый старичок да и сам Гасподь.
– А чего плачешь, маладой юнаш?
– А й как жа мне да ни плакати?
Уранил ключи я в синё моря
Утапил книгу Ёвангеля.
– Ты не плачь, не плачь, маладой юнаш,
Прихажи ко мне ни в васкреснай день
В мою келинку-багаделинку.
А мы с тобой думу придумаем,
А мы с тобой моря высушим,
Залатые ключи с моря вытащим,
Книгу Евангелью а мы выпишам.
Пайдём с табой да мы к церькавки,
Мы аткроем церкву этими ключами,
Унесём тела, тела белая,

Унесём тела, тела Светина.
Как ударим в званы, в званы, в калаколы,
Чтобы съехались ба папы-архиереи.

Пумяни, Госпади, да и Светкину душу.
Царства Нибесная, память вечная,
Память вечная, бисканечная.

79.

Маладой юнаш кала моря шёл,
Маладой юнаш кала моря шёл.

Он и нёс в руках книгу Йвангелию,
Книгу Йвангелию, залатые ключи.
Уранил в моря книгу Йвангелию,
Книгу Йвангелию, залатые ключи.
Он хотел достать книгу Йвангелию,
Книгу Йвангелию, залатые ключи.
Только раз шагнул — па калена в ваду.
— Маладой юнаш, покайся у грехах.
— Свят Сын Божжий, и ня грешин я. —
Он другой раз ступил — выше пояса.
— Маладой юнаш, покайся у грехах.
— Свят Сын Божжий, ой, ня грешин я. —

Он у третий ступил — и шапанька
поплыла.
— Маладой юнаш, покайся у грехах.
— Свят Сын Божжий, ой, и грешин я:
Ой, и первый мой грех — атца с матерью
взбранил,
А втарой жа мой грех — я й законы
разлучал,
Ну а третий мой грех — я й труды
атбирал. —
Не успел он сказать, как убралась вада.
— Маладой юнаш, бяри книгу и ключи.

3.

Ишов Божа дарогаю,
А й шов Божа дарогаю.

Пришов Божа к калодесю,
Пришов Божа к глубокаму.
Тама девка ваду брала
Прасив Божа у девки вады.
Девка Богу атказала:
— Мая вада нячистая,
А я, девка, Богу грешная.
Сями санов спарадила,
В колодеси патапила. —
Божа девки приказавав,
Пакуту ей накладавав:

— Пайдешь, девка, у церькавку,
Пайдешь, девка, у святую,
Ня йди, девка, пряма в церькавку,
Ты стань, девка, на притворе,
Мались Богу вярнёшенька,
Ты кланийся низёшенька. —
Девка Бога ня слушала,
Пакутушку ня сполнила.
Пашла девка пряма в церькавку,
Не малилася вярнёшенька,
Не кланилась низёшенька.
С аткель взялись семь саночкав.
Адин гаварить: эта мать наша,
Другой гаварить: эта мачеха,

11.

Йшоу Божа дарогью,
Йшоу Божа дарогью.

Красна девка воду брала.
— Ты дай, девка, воды попить.
— Ета выда нячистая,

Нячистыя пыганыя.
— Ты сама, девка, нячистыя,
Начистыя, пыганыя:
Ой, сем сынов спырадила,
У калодесь нырядила.

12.
Ишёл Божа дарогыю,
Ишёл Божа дарогыю.
Зайшёл Божа к калодесю,
Прасил Божа вадыцыньки.
Девка Божу не у`вызнала,
Девка Божи атказыла:
— А тут выда нячистыя...

76.
Ле калодеся, ле глубокага.
Ле калодеся, ле глубокага.
Тама девка ваду брала.
Туда ишёл маладой юнаша
— А дай, девка, вады папить.
— Ни дам табе вады папить.
Мая вада нячистая,
А я девка, — прагрешница.
Девить сынов парадила,
В калодеси патапила. —
Аткуль взялся да сам Гаспод Бох:
— Иди, девка, в Божжу церькавку,
Ты стань, девка, у притвори,
Пумались Богу вярнёшенька,
Пуплачь-ка ты слязёшенька,
Атмали, девка, сваи гряхи.
Атколь взялись девить сынов,
Узяли мать пад рученьки,
Пувели`ны мать к калодесю,
Апустили муть глубокенька.
— А й вот табе, мать, тута век векувать.

118.

Ай шёл Божа, ай шёл Божа дорогою.
Ой, Боже ш мой, Божа, душа мая грешна.
А там девка, а там девка воду брала.
Прасил Божа, прасил Божа в ей напица.
Девка Богу, девка Богу отказала:
– Эта вада, эта вада паганая,
Листам-хворастам, листам-хворастам закидана.
– Эта й девка, эта й девка паганая.
Приди, девка, приди, девка в Божью церькав,
Приустань, девка, приустань, девка, на притвори
Пришла девка, пришла девка, в Божь. церькав,
Стала девка, стала девка на притвори.
Пришли к девки, пришли к девки сем сыночкыв,
Падняли девку, падняли девку высоким-высока,
Пустили девку, пустили девку глубоким-глубока.
– Как же ты нас, как же ты нас воспитала,
Так мы тебя, так мы тебя пакарали.

20.

На горячке, на крутенькай.
На горячке, на крутенькай.

Стоит церьква соборная,
Соборная, быгамольная.
– Во той церькве три пристола:
Первай престол — Сам Господь Бог,
Второй престол — свет-Ягорья,
Третей престол — свет-Микола,
Туда ляжить дороженька,
Там дева йшла, воду несла.
Навстречу к ней Сам Господь Бог.
– Ой, дай, дева, воды попить.
– Не дам, Божа, воды попить.
Ета вода взмученыя.
Я сем' сынов спорадила,
В етай воде потопила.

– Сходи, дева, в Божу церкву,
 Ой, встань, дева, у притвора,
 Положь, дева, сем' поклонов —
 Увидишь там сем' сыновей. —
 Тогда дева спокаялась,
 Пошла дева в Божу церкву,
 Стала дева у притвори,
 Полажила сем' поклонов.
 Идуть, идуть сем' сыновей,
 Взяли яё за бялы руки,
 Подняли яё под небеса,
 Ударили в жалты пяски.
 Тогда дева спокаялась,
 Перяд Господам раскаялась:
 – Прости, Божа, мою вину.

Примечания

- ¹ *Пропп В. Я.* Морфология сказки // «Вопросы поэтики». СПб., 1928.
- ² *Lévi-Strauss C.* The structural study of myth // *Journal of American Folklore*. Vol. 68. № 270. N.Y., 1955.
- ³ Стихи духовные / Сост., вст. статья и комм. Ф. М. Селиванова. М.: 1991. С. 7.
- ⁴ *Светлов В. А.* Практическая логика: Учебное пособие. Изд. 3-е., испр. и доп. СПб., 2003. С. 666.
- ⁵ *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928.
- ⁶ *Пропп В. Я.* Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа.) / Сост., науч. ред., комм. И. В. Пешкова. М., 1998. С. 428.
- ⁷ См. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология / Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. М., 2008. С. 254.
- ⁸ *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. С. 267.
- ⁹ *Светлов В. А.* Указ. соч., С. 666
- ¹⁰ *Harary F., Hage P.* Structural Models in Anthropology. Cambridge: 1983. P. 131.
- ¹¹ *Светлов В. А.* Указ. соч. С. 667.
- ¹² Смоленский музыкально-этнографический сборник. Том 2. Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи. М., 2003. В приложении будут даны номера всех проанализированных духовных стихов из «Смоленского музыкально-этнографического сборника».
- ¹³ *Леви-Стросс К.* Мифологии: сырое и приготовленное. М., 2006. С. 228.

Е. А. Чернова

Песнопения православного богослужения в их этнофонических версиях

Богатый материал, засвидетельствовавший органичность и устойчивость бытования текстов «высокой» христианской культуры в сельском быту, раскрыли экспедиционно-полевые исследования второй половины XX в. Представители различных специальностей, связанных с изучением традиционной культуры, на протяжении 1980–2000-х гг. неустанно фиксировали сохранность в традиционной среде православных практик и обрядов, обычаев почитания святых, форм и жанров «церковного искусства». Наблюдения засвидетельствовали, что «религиозная составляющая народного культурного обихода имела по большей части не факультативное, периферийное, значение, но входила в разряд главенствующих ценностей наблюдаемых традиционных сообществ»¹.

Сфера «народного христианства»², «народного богословия», «фольклорного православия», «церковно-народного православия» на сегодняшний день достаточно разработана. Вместе с тем она по-прежнему остается «горячей» для ученых. Неслучайно вопросы народной веры и религиозных представлений носителей фольклорного сознания об основах и законах миропорядка и мироустройства получили широкую разработку в литературоведении, этнологии и культурологии.

Тексты культуры, возникшие как результат прочтения песнопений православного богослужения носителями этнической традиции, все чаще становятся объектом этномузыкалогии. Изучение бытования музыкальных воплощений гимнографии православного богослужения в традиционной среде, освещение вопросов переработки богослужебных текстов в так называемых «народных» верси-

ях/варианта канонических гимнов составляет, по сути, специальное направление в исследовании традиционных музыкальных культур³.

Зафиксированные от носителей этнотрадиции исполнительские версии песнопений православного богослужения имеют свою атрибуцию в этномузыковедческой научной литературе. При этом исследователями в отношении «обработанных» в традиционном сельском быту канонических текстов богослужения используются понятия «народная версия», «народный вариант», «народная интерпретация», «народный напев» (М. Енговатова, С. Латышева), «народный распев» (С. Подрезова, Т. Молчанова), «фольклорная версия», «фольклорная модификация церковного песнопения» (М. Енговатова), «устная версия» (Г. Федотов).

В ситуации воплощения церковных песнопений в белорусской традиционной культуре все они, равно как и предложенный нами термин «этнофоническая версия» канонического песнопения, только в определенной степени отражают сущность явления и акцентируют только одну его сторону. Отметим лишь некоторые моменты. Первый из них — обозначение «напев», которое очерчивает самостоятельность певческого «прочтения» песнопения носителями этнической традиции и его отличие от установленных в церковных певческих практиках письменно зафиксированных воплощений канонического гимна. Для этнофонических «прочтений» православных песнопений в белорусской этнотрадиции определяющей является устойчивая ориентация на обиходные варианты распевания канонического текста. В связи с этим более подходящими в сравнении с обозначением «напев» представляются такие как «вариант» или «версия». Последние предусматривают наличие основного и всегда узнаваемого музыкального текста, представленного в тех или иных своих изменениях. Также не «работают» на белорусском материале обозначения «интерпретация» (как толкование) и «модификация» (как видоизменение, которое характеризуется приобретением новых качеств), так как предполагают значительную степень отдаленности преобразований, осуществленных традиционными певцами, от оригинала.

Таким же условным выступает в контексте воплощений сакральных текстов православного богослужения сельскими певцами понятие «народный», способное только образно и метафорически очертить ту сферу культуры (традиционной культуры), к которой эти воплощения принадлежат. Широко используемое в научной

литературе определение «устная версия» концентрирует внимание на форме существования и способах передачи церковных песнопений в сельской среде. Однако тот факт, что в отличие от «чистых» фольклорных форм песнопения православного богослужения — это тексты письменной традиции, а значит, всегда присутствует возможность их возобновления по письменному источнику, вносит свои коррективы. Тем более что практически все те певцы, от которых во время экспедиций фиксируются православные песнопения, являются постоянными прихожанами (а нередко и певчими) сельских или небольших городских церквей. Присутствие на богослужении позволяет им каждый раз повторять сакральные тексты, устойчиво удерживать их в памяти, и только потом воспроизводить «свободно», по закону устнотрадиционной культуры. Кроме того, обозначение «устный» ни в какой степени не характеризует информатора как носителя именно этнической традиции: на больших городских приходах также распространена практика исполнения отдельных песнопений из чинопоследования богослужения и, даже, всего последования (например, Панихиды) по памяти. Такое исполнение без нотных и вербальных текстов также позволяет определять его как «устную версию».

Вместе с тем, специфика исполнительских версий гимнографических текстов православного богослужения обусловлена у традиционных певцов их «этнослухом» (И. Земцовский), который есть, прежде всего, мышлением этнофора (носителя), его ментальностью, философией мировосприятия. «Внутренняя слуховая настройка» (Б. Яворский) позволяет «селектировать» своё/чужое и либо подавлять «чужое», либо трансформировать в «своё»⁴. Та устойчивость существования канонических текстов богослужения в их пофольклорному «обработанном» носителями этнической традиции виде, которая наблюдается в белорусской традиционной певческой культуре, делает возможной не только постановку вопроса адаптаций/прочтений церковных песнопений в ракурсе этнофонической специфики этих преобразований, но и использование в качестве наиболее адекватного самого понятия «этнофоническая версия».

Рецепции «христианства как религии Книги» (по С. Аверинцеву) в белорусской традиционной культуре — одно из, безусловно, характерных для этой культуры проявлений. Экспедиционно-полевые исследования второй половины XX — начала XXI в. на белорусских этнотерриториях свидетельствуют об органичном существовании

текстов христианской культуры в сознании и непосредственно артикуляции прихожан сельских храмов, устойчивом функционировании их как текстов «фольклорного» уровня. Канонические тексты богослужения (тропари, ирмосы канонов, кондаки и др.) органично включены в звуковую систему белорусского календарного и семейно-обрядового циклов: литургические песнопения достаточно часто фиксируются среди музыкальных форм, которыми «означиваются» соответствующие периоды календарно-обрядового круга, выступают неотъемлемой частью музыкального кода похоронного обряда. Наравне с интонационными практиками, коренными для носителей этнической традиции, православные песнопения приобретают музыкально маркирующую (знаковую) функцию, а порой и функционально замещают традиционные жанры.

Вместе с тем, в условиях включенности в пространство традиционной культуры, православные песнопения выступают тождественными этнопесенным практикам не только функционально (прежде всего, по времени и обстоятельствам приурочивания), но и самим механизмом существования. Как и тексты собственно устнотрадиционной культуры («фольклорные») канонические гимны богослужения имеют устную форму передачи и, соответственно, вариативность «означивания» в рамках «обрядового типа».

Наличие письменного источника в виде корпуса богослужебных текстов, безусловно, оппонирует корневым интонационным практикам и «классической» сфере песенного репертуара носителей традиционной культуры. Ситуация усугубляется и тем, что каноном является не только вербальный литургический текст, но и его музыкальное претворение в обиходе церковного пения. Именно поэтому для раскрытия этнофонических версий православных песнопений первично необходимым оказывается соотнесение обиходных (письменный источник) и «народных» (устные его «прочтения») вариантов воплощения канонического текста.

Сравнительное сопоставление устнотрадиционных исполнительских версий православных канонических гимнов с установленными в богослужебно-певческой практике православной церкви их воплощениями свидетельствует, что обиходные песнопения выступают безусловным первоисточником на вербальном, структурно-ритмическом, звуковысотном уровнях. Этнофонические версии возникают как итог «прочтения» гимнографии православного бо-

гослужения традиционными сельскими певцами и являются своеобразными «переводами»/адаптациями обиходных вариантов ее музыкального воплощения. Канонические песнопения православного богослужения предстают в довольно широком спектре своих устно-традиционных трансформаций (от практически точного воспроизведения книжно-письменного источника до достаточно свободных его «прочтений»)⁵. При этом устнотрадиционные версии не являются «упрощением» письменного источника, а возобновляют его в соответствии с законом фольклорного мышления/творчества. В каждом этнофонически воспроизведенном песнопении сохраняется его реальная обиходная модель — от ритмической до непосредственно звуковысотной. Самым вариационно изменчивым компонентом при воспроизведении канонических песнопений традиционными исполнителями оказывается их структурно-композиционная организация: абсолютно естественными для певцов выступают контаминации нескольких песнопений богослужения (чаще всего в таком «объединении» существуют тропарь и кондак праздника), «искажения» литургического текста (пропуски отдельных слов и строк текста)⁶, выходы при разворачивании песнопения в свободно составленные конструкции и т. д.

В сфере интонирования ситуация прямо противоположная. Доступный на сегодняшний день материал показывает, что для белорусских традиционных исполнителей обиходные напевы (прежде всего гласовые) выступают в качестве «идеи текста», звуковых эталонов, смыслы и структура которых для них незыблема. Обиходная модель в своем реальном воспроизведении носителями этнической традиции при всех вариантах/отклонениях остается всегда узнаваемой. Среди тех деталей, что вносятся в напев, самые выразительные — ритмические: певческая память, вероятно, прежде всего фиксирует существенные аспекты, наиболее важные для структурирования интонационного поля гласа.

Этнофонические версии православных песнопений — итог соединения в пространстве традиционной музыкальной культуры очень широкого спектра факторов: от таких фундаментальных, как этнослух и гетеротопия сознания, звуковой фонд и механизмы генетической культурной памяти до более конкретных — степени активности участия традиционных певцов в жизни прихода, включенности их в соборный чин молитвы.

Примечания

- ¹ Религиозный опыт народной культуры. Образы. Обычаи. Художественная практика: сб. статей / Отв. ред. Н. Ю. Данченкова. М., 2003. С. 3.
- ² Известно, что понятие «народное христианство», равно как и «народное богословие», использовалось еще в XIX столетии. Как в научной среде (светской и церковной), так и в просторечии оно служило для определения тех религиозных по своему смыслу форм, в которых преобретало отображение своеобразное («свое») понимание библейского и евангельского знания. Фактически имелась в виду совокупность отклонений от церковного канона и его догматов.
- ³ *Гилярова Н. Н.* К истории и методике исследования звука в традиционной культуре // Звук в традиционной культуре: Сб. науч. ст. / сост. Н. Н. Гилярова. М., 2004; *Енговатова М. А., Латышева С. А.* Традиция исполнения тропаря Пасхи «Христос воскрес» // Смоленский музыкально-этнографический сборник. Том 1. Календарные обряды и песни. М. 2003. С. 235–245; *Енговатова М. А.* Народные версии тропаря Пасхи // Смоленский музыкально-этнографический сборник. Том 1. Календарные обряды и песни. М., 2003. С. 253–259; *Енговатова М. А.* Пасхальный тропарь «Христос воскрес» в народной песенной традиции западных русских территорий // Экспедиционные открытия последних лет. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970–1990-х годов: Статьи и материалы / Сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. СПб., 1996. С. 72–88; *Латышева С. А.* Народная терминология, связанная с музыкальными и вербальными текстами пасхального периода // Голос и ритуал: материалы Междунар. науч. конф., Москва, май 1995 г. / Редкол.: Е. А. Дорохова, Н. И. Жуланова, О. А. Пашина. М., 1995. С. 164–169; *Молчанова Т.* Рождественский тропарь обиходного «простого напева» в среднерусской песенной традиции // Механизм передачи фольклорной традиции: материалы XXI Междунар. молодеж. конф. памяти А. Горьковского, Санкт-Петербург, апрель 2001 г. / Редкол.: Н. Н. Абубакирова-Глазунова и др. СПб., 2004. С. 204–218; *Пашина О. А.* Музыкальный код погребального обряда Смоленщины (этнография исполнения плачей, поминальных стихов и церковных песнопений) // Смоленский музыкально-этнографический сборник. Том 2. Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи. М. 2003. С. 122–151; *Подрезова С. В.* Отражение музыкально-стилевых особенностей распевов пасхального тропаря «Христос воскрес» в народной терминологии (по материалам экспедиций в Смоленскую и Тверскую области) // Фольклор: современность и традиция. Материалы третьей междунар. конференции памяти А. В. Рудневой. (Научные труды Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 48. М., 2004. С. 192–203.
- ⁴ *Земцовский И.* Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 3.

⁵ Свои коррективы вносит устное бытование песнопений и их исполнение по памяти: «Скажите, а вы как это заучивали? На слух или как? Мотив откуда? — *У нас бацюшка был самародны. С Пышач. І он вот так пел... Ну, мы к ему хадзілі. Хадзілі нашы мамы, учыліся пець. І мы прыйдзем, і мы там пяём разам. І вот, што мы научыліся, то я помню. Многа чаго помню. А січас буду во чытаць, чытаць і нічога не запамінаецца*» (записано в экспедиции 2006 г. под рук. В. М. Прибыловой от М. У. Сосновской 1932 г. р. и М. А. Мигаль 1936 г. р. в д. Ухвала Крупского р-на Минской обл.; ФАЭ БДАМ, 1Е 121/36).

⁶ Среди причин, которые должны быть учтены, — непонимание певцами многих слов, а также лексем церковно-славянского языка, их исполнение по памяти. Второе, что не менее действенно и составляет свой «план» отклонений от канонического гимна, — специфическое произнесение богослужебного текста в соответствии с фонетическими нормами белорусского языка, в живом существовании которого устойчивыми остаются диалектные особенности произношения.

Сведения об авторах

Адоньева Светлана Борисовна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета, ведущий научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств.

Виноградов Валентин Валентинович — научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств.

Глазунова (Абубакирова) Наиля Нигматовна — кандидат искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств Туркменистана, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств.

Горбачева Юлия Сергеевна — аспирантка кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки.

Джумакулиева Зульфия Оразовна — этномузыковед, композитор, зав. кафедрой композиции Туркменской национальной консерватории.

Карымова Любовь Викторовна — студентка 3-го курса Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.

Кученатова Станислава Валерьевна — научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств.

Лобанов Михаил Александрович — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

Лукиянсене Лаура — научный сотрудник Литовской академии музыки и театра.

Молчанова Татьяна Станиславовна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.

Ромодин Александр Вадимович — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств.

Соколова Анна Валерьевна — аспирантка Национальной Академии наук Беларуси

Тавлай Галина Валентиновна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств.

Чернова Екатерина Алексеевна — кандидат искусствоведения, преподаватель Белорусской государственной академии музыки.

Шаповал Виктор Васильевич — кандидат филологических наук, доцент Московского городского педагогического университета.

**Фольклорная традиция:
фиксация и интерпретация**

Редактор В. А. Фролов
Корректор С. П. Минин
Компьютерная верстка: В. А. Фролов

Подписано в печать 15.02.2013. Формат 60х90/16
Бумага Svetocopy. Объем 16,25 уч.-изд. л. Тираж 250 экз.
Гарнитура Times

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000. Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Т. 314-21-83
www.artcenter.ru