

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ЦЕНТР РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

ОТ КОНГРЕССА К КОНГРЕССУ

**Материалы Второго
Всероссийского конгресса
фольклористов**

Сборник докладов

Том 3



**Москва
2011**

УДК 398.2 + 316.775 + 316.780
ББК 82.30
О80

Автор проекта и инициатор проведения Конгресса,
ответственный редактор **А. С. Каргин**

Составители

В. Е. Добровольская, А. Б. Ипполитова, А. С. Каргин

**От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийско-
го конгресса фольклористов.** Сборник докладов. Том 3. — М.:
О80 Государственный республиканский центр русского фольклора,
2011. — 456 с.
ISBN 5-86132-092-6

Третий том сборника представляет доклады и материалы отечественных и зарубежных ученых на Втором Всероссийском конгрессе фольклористов, посвященные фольклору как объекту междисциплинарных исследований, вопросам взаимовлияния фольклора и литературы, проблемам изучения музыкального фольклора народов России, этноорганологии, народно-певческой культуре, проблемам хранения и систематизации фольклора.

Издание предназначено специалистам в области традиционной культуры, а также широкому кругу читателей, интересующихся славянским фольклором.

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2006—2011 гг.)»,
государственный контракт № 1816-01-41/02-АИШ от 24.06.2009 г.*

УДК 398.2 + 316.775 + 316.780
ББК 82.30

ISBN 5-86132-092-6

© Государственный республиканский центр русского фольклора, 2011

Содержание

От составителей 5

І. ФОЛЬКЛОР КАК ОБЪЕКТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

- А. Н. Власов.* Саморефлексия в традиционной культуре как объект комплексного исследования 8
- Д. И. Варламов.* Фольклорное мышление как источник современных проявлений искусства 27
- А. В. Ващенко.* «Этническое» искусство второй половины XX века как особый вид фольклоризма 37
- В. А. Черванёва.* Механизм трансляции информации в рекламном дискурсе и традиционном фольклоре: опыт сопоставительного анализа 43

ІІ. ФОЛЬКЛОР И ЛИТЕРАТУРА

- С. В. Алпатов.* Житие, роман, меморат в системе фольклорно-литературных связей XIX—XX вв. 56
- А. Х. Гольденберг.* Архетипы поминальной обрядности в поэтике Н. В. Гоголя . . . 62
- Е. А. Самоделова.* Фольклорная основа сказки А. Н. Толстого «Алена» (1919) . . . 70
- А. Р. Давлетова.* Фольклорные традиции в женском портрете-шарже в «деревенской» прозе 60—70-х годов (на примере рассказа Б. А. Можаяева «Старица Прошкина», 1966) 84
- Э. Ф. Шафранская.* На солнечной стороне улицы Солженицына: о фольклоризме литературного произведения 90
- Л. Х. Мухаметзянова.* Историческое и эпическое в книжном дастане «Чура батыр» 101
- Ф. Р. Салаватова.* Взаимосвязь жанра парсы с фольклором и изустной литературой 111
- М. Х. Идельбаев.* Взаимосвязь и взаимовлияние башкирской авторской изустной поэзии, фольклора и письменной литературы 117
- К. Н. Паранук.* Образ мифологического божества Тлепша и способы его художественной реализации в современном адыгском романе 130
- В. П. Фёдорова.* Аксиологический аспект «наивной литературы» Зауралья . . . 136

ІІІ. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА НАРОДОВ РОССИИ

- Г. М. Карпова.* Саамские лывьт и карельские йойги: опыт сравнительного описания 150
- С. Ю. Николаева.* Традиционное пение карелов: опыт выявления артикуляционно-тембровой модели 168

<i>Т. В. Краснопольская.</i> Музыкально-поэтические импровизации финно-угорских этносов России: опыт структурно-жанровой типологии	176
<i>И. М. Нуриева.</i> Импровизация в южноудмуртской песенной традиции: к проблеме жанровой атрибуции	192
<i>С. В. Косырева.</i> Музыкальная культура вятских мари: проблемы изучения традиционного стиля (тембро-артикуляционный аспект)	203
<i>Н. Ю. Альмеева.</i> Проблемы этнической идентичности обрядового мелоса в контактной зоне Волго-Камья (финно-угры и тюрки)	215
<i>Э. Р. Каюмова.</i> Жанровая атрибуция и реальность традиции (на примере татарских песен Нового времени)	223
<i>Т. А. Данилова.</i> Песенная культура нагайбаков Челябинской области и пути ее сохранения	242
<i>Л. Р. Сурметова.</i> Интонационно-ладовые особенности песен сибирских татар	250
<i>Л. Д. Дашиева.</i> Обрядовые песни западных бурят	267
<i>Е. И. Жимулёва.</i> Музыкально-этнографические экспедиции к теленгитам Улаганского района Республики Алтай в 1984—1985 гг. и 2008—2009 гг.	273
<i>Г. Б. Сыченко, Е. Л. Тирон, А. Х. Кан-оол.</i> Результаты полевых и научных исследований Новосибирской консерватории в Республике Тыва (1997—2009 гг.)	281
<i>О. Э. Добжанская.</i> Обрядовый музыкальный фольклор самодийских народов как объект изучения: основные результаты и перспективы исследования	300

IV. ВОПРОСЫ ЭТНООРГАНОЛОГИИ И ВОКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

<i>Т. В. Кирюшина.</i> Первая и вторая жизнь костромской рожечной традиции	312
<i>К. Ююки-Оиз.</i> Исследование традиционной балалаечной культуры в русской деревне XXI века	318
<i>Е. Л. Иванович.</i> Элементы различных музыкальных диалектов в жатвенных песнях Центральной Сербии	324
<i>А. В. Глишкин.</i> Современное состояние песенного фольклора Челябинской области	340
<i>А. С. Ярешко.</i> Народные песни Великой Отечественной войны: динамика фольклоризации в пространстве традиционной культуры	347

V. ПРОБЛЕМЫ ХРАНЕНИЯ И СИСТЕМАТИЗАЦИИ ФОЛЬКЛОРА

<i>З. Д. Джануа.</i> К составлению указателя сюжетов нартского эпоса	364
<i>Л. А. Ефремова.</i> Первый каталог украинского песенного фольклора	380
<i>Н. К. Козлова.</i> Проблемы составления указателя мотивов мифологической прозы	390
<i>Ю. В. Приказчикова.</i> Указатель мотивов исторической прозы Вятского края: к проблеме систематизации повествовательного фольклора	414
<i>А. Корб.</i> О проблемах, возникающих при публикации и экспонировании материалов, собранных в диаспорах, а также при возвращении их обратно в общины	428
<i>Н. В. Дранникова, С. А. Меньшиков.</i> Систематика и архивация фольклорного материала в Поморском государственном университете. Опыт создания информационно-справочной и информационно-поисковой систем	436
<i>С. М. Орус-оол.</i> Фольклорная экспедиция 2009 года	442

От составителей

Третий том материалов Второго конгресса фольклористов вошли статьи, авторы которых выступали на секциях «Литература, искусство и фольклор», «Проблемы фольклорного исполнительства. Вопросы этноорганологии», «Проблемы изучения музыкального фольклора: теоретические и практические аспекты этномузыковедения», а также на круглых столах «Фольклор как предмет междисциплинарных исследований», «Проблемы хранения и систематизации фольклора».

Статьи первого раздела посвящены проблемам комплексных исследований традиционной культуры, трансляции информации в рамках традиционного и современного дискурса, влиянию фольклора на формирование новых форм искусства. В настоящее время изучение письменных манифестаций традиционного фольклора не только открывает возможность изучения различных аспектов его взаимодействия с другими культурными системами, но и позволяет рассмотреть механизмы изменений традиционной культуры под воздействием внешних социальных и политических факторов.

Вопрос о влиянии фольклора на профессиональную литературу всегда привлекал внимание ученых. Авторы, чьи статьи вошли во второй раздел сборника, обратились к изучению фольклорно-литературных связей на протяжении XIX—XX вв. Исследователи выявили фольклорные архетипы и различные элементы, присущие традиционной культуре, в произведениях многих русскоязычных авторов. Было отмечено, что подобные процессы присущи литературе многих народов России. Особое внимание было уделено аксиологическим аспектам «наивной литературы», «этническому» искусству и проблемам изучения фольклоризма в современном научном дискурсе.

Проблемы изучения регионального песенного фольклора рассмотрели авторы, статьи которых вошли в третий раздел. Особое внимание было уделено структурно-жанровой типологии, жанровой атрибуции и тембро-артикуляционному аспекту изучения музыкальной культуры. Помимо этого исследователи обратились к проблемам этнической идентичности обрядового мелоса в контактных зонах и путям сохранения песенной культуры народов России.

Статьи четвертого раздела посвящены вопросам изучения инструментальной и вокальной традиций. Исследователи обратились к современному состоянию песенного фольклора и его сопоставлению с более ранними образцами, а так же проанализировали различия в инструментальных традициях прошлого и настоящего.

Проблемы хранения и систематизации фольклора рассмотрены в статьях пятого раздела. На суд читателей представлены каталоги песенного и прозаического фольклора, продемонстрированы принципы систематизации и архивации фольклорного материала отдельных научных центров, рассмотрены проблемы, возникающие при сборе фольклорного материала в диаспорах и т. д. Особое внимание уделено полевым исследованиям последнего десятилетия в некоторых регионах России.

* * *

Выражаем глубокую признательность членам редакционно-экспертного совета, рецензировавшим статьи, вошедшие в данный том: доктору педагогических наук, профессору А. С. Каргину, кандидату искусствоведения М. А. Енговатовой, доктору искусствоведения, профессору В. М. Щурову.

I
ФОЛЬКЛОР КАК ОБЪЕКТ
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

А. Н. ВЛАСОВ
(Санкт-Петербург)

Саморефлексия в традиционной культуре как объект комплексного исследования

Определимся с понятием *саморефлексии* в культуре. В современной научной литературе оно сопрягается с такими понятиями, как «этническая самоидентификация», «национальное самосознание», «национальная память», «национальная традиция», «историческая память», «личность и национальная культура» и т. п. Впервые эта проблема была поставлена Густавом Шпетом в его известном труде «Введение в этническую психологию» (1927). Разработка его идей нашла отражение в американском психологическом направлении культурной антропологии, в отечественной этнологии — в исследованиях психологических характеристик народов (работы 1970—1980-х гг.), а в последние десятилетия XX вв. в «психологической антропологии»¹. К этому направлению близка школа Л. С. Выготского по социально-историческим исследованиям в психологии. Разработки в области этнической и кросс-культурной психологии нашли отражение в отечественных исследованиях², в том числе и в литературоведении³. Создается междисциплинарная исследовательская область, в которой представители разных специальностей обращаются к одному объекту, применяя различные когнитивные схемы. Важно отметить то, что формы культуры в них рассматриваются сквозь призму сознания ее носителей и что каждая культура задает степень жесткости при воспроизведении культурных доминант и степень допустимого отхода от них. Этот принцип можно определить как свободу личности «переписывать сценарий» жизни предков, или «принцип вариативного копирования образца»⁴.

Среди других исследовательских направлений следует выделить так называемую «эго-психологию», которая разрабатывает проблематику, связанную с вопросами социализации и идентичности⁵. В том же ряду назовем и лингвистический психоанализ, объектом которого являются структуры языка как отражение личностной структуры⁶. Среди этих направлений концепция «интенционального культурного мира» занимает особое место, так как основной ее идеей является взаимообратимость

личности и традиции, когда они постоянно конструируют друг друга⁷. Именно в рамках этой концепции важно выделить понятие саморефлексивного диалога личности и культуры как когнитивное действие⁸.

Наиболее репрезентативным материалом для решения поставленных нами задач являются до настоящего времени мало востребованные в фольклористических исследованиях письменные манифестации местной традиции.

Краткий обзор фольклорно-этнографических материалов в местных музеях и хранилищах, который был сделан мной раньше, приводит к выводу, что они прочно заняли место артефакта культуры среди письменных, материальных источников⁹. Необходимо отметить, что все эти материалы зафиксированы и дошли до нас в разнообразных жанровых формах: этнографического очерка, бытового очерка, отдельной главы в историческом исследовании местного краеведа, отдельной публикации (статьи) в краеведческом сборнике или альманахе, в письменных воспоминаниях местных жителей (народных мемуарах), словарях местного говора, полевых записях музейных сотрудников или любителей, сборниках одного составителя, репертуарных сборниках с самозаписью исполнителей и т. п.

Нет никакого сомнения в том, что этот аспект собирательской практики был всегда в поле зрения серьезных исследователей: репертуарные сборники исполнителей и сборники с самозаписями исполнителей (их копии) привозятся почти из каждой фольклорной экспедиции. По нашим наблюдениям, подобные фольклорно-этнографические записи за последние 50 лет приобрели характер массового явления. Самые ранние записи, хранящиеся в музеях, относятся к началу прошлого столетия, а наибольшее их количество приходится на вторую половину (60—90-е гг.). Но все эти материалы остаются пока периферийными задачами собирателей и исследователей фольклора, увлеченных непосредственно полевым сбором. Соответственно немногие из этих материалов были введены в научный оборот, и надо признать, что привлекаются эти материалы при исследовании несколько иной предметной области — «наивной литературы», не имеющей к фольклористике прямого отношения¹⁰.

Возвращаясь к собственно фольклорным записям, заметим, что у профессиональных фольклористов они получают негативную оценку как недостоверные и неаутентичные. (И эта оценка отчасти оправдана.) Тем не менее их широко публикуют в научно-популярных исторических изданиях и серийных региональных изданиях. К неудачным опытам такого рода относятся такие местные издания, как «К истокам народной мудрости. Сборник старинных песен, частушек из собрания В. В. Логачевой» (Каргопольская тип., 1993), словари местного говора И. И. Мосеева «Поморская говоря» (Архангельск, 2005) и изданная по тому же типу «Вилегодская говоря» (составитель Е. Г. Байбородина). К подобного типа изданиям нужно отнести и такие местные

публикации, как «Записки краеведа (из наследия С. Г. Третьякова) (с. Верхняя Тойма, 2008), Тунгусов А. А. «Кабы не Арза не река... Заметки о фольклоре и его сборе» (Архангельск 2004/2005)¹¹. По материалам поездок группой этнографов, объединившихся позднее в «Морское товарищество», была издана книга «Не век жить — век вспоминать. Народная культура Поонежья и Онежского Поморья (по материалам Онежских экспедиций)» (Онега-Архангельск-Москва: Товарищество Северного мореходства, 2006), представляющая собой странное в жанровом отношении сооружение.

К более или менее удачным попыткам относится переиздание материалов М. Б. Едемского «Свадьба в Кокшенье» (Вологда, 2002). По словам издателей, книга «открывает целую серию публикаций «Традиционная культура русской провинции в записях начала XX века», целью которых является систематизированное издание неизвестных современному читателю архивных материалов, коллекций фольклорных записей и переиздание малоизвестных и малодоступных печатных работ краеведов, этнографов и фольклористов, посвятивших свою жизнь изучению традиций, быта, многогранной народной культуры Вологодского края»¹². Составители предложили свои принципы переиздания, которые сводятся к тому, что при соблюдении точности авторского текста переиздание снабжено комментариями, включающими два типа статей¹³. К сожалению, сравнительно-текстологический анализ фольклорного материала и описание принципов работы с текстами, позволяющих определить степень аутентичности записей Едемского и сохранности песенных сюжетов, а также языковых особенностей фольклорных текстов, были опубликованы отдельной статьей¹⁴.

К подобного же рода опытам, но уже выходящим за рамки собственно местных публикаций краеведческих материалов, следует отнести издание записных книжек вилегодского краеведа Л. А. Полушина¹⁵ или «Новоторжский сборник», к изданию которого привлечены профессиональные исследователи¹⁶.

В целом же, использование подавляющего большинства местных изданий в качестве источников для исследовательской работы крайне затруднено или вообще невозможно. Однако включение всех этих записей в процесс научного осмысления той или иной местной традиции требует, действительно, серьезной историко-филологической его критики и интерпретации: обнаружения текстовых взаимосвязей и контекстуальных параллелей с конкретной традицией на синхронном и диахронном уровнях. Эта проблема требует к себе самого серьезного отношения и комплексного междисциплинарного подхода.

Самым очевидным, казалось бы, и объективным источником является «самозапись» исполнителя (информанта), но и она требует к себе осторожного подхода. Во-первых, необходимо выяснить, каковы мотивы, побудившие исполнителя к записи? Во-вторых, что подвергается записи из личного фольклорного фонда (репертуара) исполнителя?

В-третьих, до какой степени в сравнении с другими записями аутентичен текст, зафиксированный письменно самим исполнителем?

Несомненно, в истории собирательской работы есть примеры подобных записей, относящиеся к более раннему времени.

Полагаю, одна из причин самозаписи кроется в осознании ненадежности личной памяти певца. Об этом свидетельствуют масса тетрадок с записями текстов песенного репертуара, сделанных клубными работниками и участниками местных клубных фольклорных коллективов. Примером такого сборника в Ленском районе может служить репертуарный сборник Широких Галины Васильевны, бывшего руководителя фольклорного коллектива Яренского Дома культуры. Сборник содержит традиционные свадебные, хороводно-игровые и лирические песни. По уверению составительницы сборника, она их усвоила еще в детстве от своей бабушки¹⁷. Усвоенные через поколение (от бабушки) традиционные песни и фольклорное знание в ее сознании оказались включенными в контексте современной массовой клубной культуры и приобрели непривычные для традиции формы. Поэтому составленный для памяти репертуарный сборник действительно сыграл роль письменного свидетельства «живой» старины. При сопоставлении вариантов песен в записи от Галины Васильевны и других исполнителей того же района, можно заключить, что ее текстовые варианты претерпели изменения в сторону упрощения, ясности сюжета, в них намечается тенденция к потере местных диалектных черт, композиционной универсальности. Все эти изменения связаны с исполнением фольклора на клубной сцене. Таким образом, Г. В. Широких входит в категорию таких поздних исполнителей, которые помимо своей воли пережили деформацию принципов функционирования, трансляции традиционных фольклорных форм. Исполнительница явилась непосредственной участницей тенденций, направленных на разрушение традиции. Поэтому песни из ее репертуара представлены уже как вид экзотического культурного пласта. Она в этом процессе разрушения сыграла роль неосознанного культуртрегера, популяризируя традицию как некую экзотику и, благодаря своему репертуарному сборнику, тиражируя единственный вариант текста. Фигуры таких исполнителей завершают традицию, являясь, с одной стороны, ее последними представителями, с другой — новаторами, приспосабливающими фольклорные произведения к жизни в несвойственной им функции, унифицирующими эту традицию до тиражирования одного варианта, как в письменной культуре.

Однако среди этих записей можно встретить такие, составление которых мотивируется другими причинами. Так, одна из исполнительниц объясняет, почему она зафиксировала свое «знание» фольклорных текстов письменно для своей сестры: в надежде, что та им овладеет или хотя бы сохранит «для памяти»¹⁸. Другой вариант исполнительской самозаписи можно наблюдать в случаях, когда по просьбе кого-либо

(собирателя) исполнитель фиксирует на письме тот или иной фольклорный текст¹⁹. Еще один вариант такой «самозаписи» — фиксация репертуара одной исполнительницы с ее слов кем-то из родственников²⁰. Факт, что сборник не был составлен профессиональным фольклористом-собирателем, позволяет нам утверждать, что пред нами, хоть и в опосредованном виде, письменно зафиксированное явление фольклорной самоидентификации (самозаписи). Сборник представляет собой как бы фотографический снимок традиции в определенном времени и месте, а также дает не строго классифицированное с позиций науки, а субъективное видение и восприятие устной традиции одним из ее представителей. Специфика подачи материала (выбор и расположение песен в сборнике, комментарии составителя, самоопределение жанра и т. д.) позволяет судить о динамике устной традиции и механизмах ее существования на определенном отрезке времени и в одном конкретном месте, следовательно, атрибутировать тексты относительно времени их живого бытования, функциональной принадлежности и судить о состоянии традиции в рамках одного поколения. Одним словом, перед нами вполне осознанные попытки носителей традиции оставить «свое знание» как память для потомков.

Совершенно иной пример являют случаи, когда исполнитель записывает со слов другого исполнителя текст (или краткое его содержание) на память для себя. (Яркий пример такого подхода — Марфа Крюкова, которая делала себе на память письменные заметки понравившихся ей сюжетов от других исполнителей²¹.) Это явление получило особое обозначение — сказительское «либретто». Впрочем, подобные явления в традиции можно наблюдать и в более ранние периоды — при записи сюжетов былин²².

Такие формы фиксации фольклорных произведений, как самозапись, можно весьма условно отнести к признакам саморефлексии традиции. Возможно, это лишь один из этапов на пути к ней — стремление к самосохранению и пополнению фольклорного фонда традиции, но следует подчеркнуть, что зачастую такая «самозапись» инициируется со стороны, например, профессиональных собирателей, то есть со стороны письменной культуры, и вряд ли является внутренней потребностью самой традиционной культуры.

С. Ю. Неклюдов уже касался этого вопроса в своей работе «Традиции устной и книжной культуры: соотношение и типология» и осторожно высказал предположение, что подобное явление может возникать в кризисные фазы традиции²³. Практическое использование таких текстов (материалов) при совершении над ними известных научно-критических процедур следует рассматривать как один из множества актов манифестации устной традиции (о чем справедливо заметил С. Ю. Неклюдов²⁴) в завершающей ее фазе.

Другое дело, когда мы сталкиваемся с осознанной записью фольклора на местах. Речь идет не о корреспондентах, осуществлявших

собираТЕЛЬскую деятельность по инициативе РГО и других обществ конца XIX— XX вв.²⁵, а главным образом о личной инициативе местных жителей.

Именно деятельность членов местного сообщества представляет, на наш взгляд, определенный интерес, связанный непосредственно с осмыслением и интерпретацией традиции. На настоящем этапе разработки этой проблемы достаточно указать только на некоторые важнейшие ее аспекты: в каких жанрово-видовых разновидностях доходят до нас сочинения, в которых содержится механизм саморефлексии традиции, и какова роль в ней субъективного начала.

Из всего известного нам корпуса текстов можно достаточно определенно выделить несколько жанровых разновидностей сочинений, в которых проявились признаки рефлексии сознания. Необходимо отметить, что статус авторов этих трудов в местном сообществе был тоже своеобразным: это были люди, либо покинувшие свою родину в молодости, либо исключенные из него по каким-либо причинам, то есть дистанцированные от традиционного сообщества и его культуры.

К наиболее ярким личностям такого типа можно отнести вельского краеведа Михаила Ивановича Романова (1886—1956), о котором вышел небольшой биографический очерк в 2006 г.²⁶ Им было изданы: История одного северного захолустья (В. Устюг, 1925), а в литературном альманахе «Север» за 1936 г. описание коновальского обряда и сказка «Топорик-самосек»²⁷, «Родовая повесть семьи Романовых из устьянской деревни Алферовская Архангельской области XVII—XX вв.» (М., 2004) и «Хроника старого дома» (самиздат). Свои краеведческие материалы и главные свои труды «Словарь своеобразных слов в народном говоре Устьянской-Дмитриевской волости» и «Фольклор Устья (пережитки древних эпох в фольклоре и быте северной деревни)» он еще при жизни передал в Рукописный Отдел ИРЛИ РАН²⁸.

Главная ценность «Фольклора Устья» — наиболее завершенного труда — заключается не только в попытке показать, как отразились в местном фольклоре история, верования, обычаи края, быт²⁹, но и в применяемом им краеведческом («краеведном») методе, о котором писали его биографы³⁰ (в чем же заключается суть этого метода, остается загадкой). Кроме того, в книге мы встречаем откровенно наивные реконструкции в марровском духе³¹. Например: «Судя по одной детской песенке-заклинанию, радуге придавалось, однако, большое значение:

Радуга-дуга,
Не давай дождя,
Давай солнышка
Из-под бревнышка.

Радуга представляется тут распорядительницей над дождем и солнцем, может дать по произволу или то, или иное. Непонятым представляется, в ее прямом смысле, последняя строчка. Возможно, что последнее слово нужно производить не от «бревно», а от «бровь».

Солнце представляется как бы глазом неба, который в ненастную погоду закрывается насуспенною бровью, а в ясную выглядывает из-под нее. Такое представление о солнце вытекает из самой палеонтологии этого слова³². Наивны и выводы типа: «От этих же детских песенок ведут свое происхождение частушки³³. Комментарии, на наш взгляд, в этом случае излишни.

То же самое можно сказать о трудах каргопольского краеведа Ивана Ильича Рудометова (1891—?). Его коллекция фольклорных записей, сделанных в 20—30-е гг. XX в., составляет 18 тетрадок сказочной прозы и 11 сюжетов былин³⁴. Тексты былин и сказок подверглись сознательной переработке составителя. Он упрекает собирателей за то, что они записывают псевдоисторические тексты: «Все они говорят, прежде всего, об усердии “Собирателей” былин, которые, проявляя ревность/резвость не по разуму, иногда записывали буквально всякое слово, исходящее из уст “сказителей и сказительниц” и тем самым нередко засоряли ниву народного творчества. В настоящее время необходимо расчистить эту ниву. С этой целью следует, прежде всего, сделать пересмотр творчества псевдо-сказителей, подходя к нему с научной точки зрения и тем самым восстановить образы старины, очистить их от всех последующих наслоений. Настоящая книжка и является одной из попыток в этом деле». Замечание откровенное, но, к сожалению, типичное, отражающее отношение краеведов к профессиональным научным исследованиям (ср. ниже: Мосеев). Опираясь на тексты былин из популярного издания, он создает псевдоисторическую реконструкцию русского эпоса³⁵.

Еще пример — это рукописи 4 книг из серии «народных мемуаров» Василия Алексеевича Сухих (1908—1973) «Из недалёкого прошлого вилегодского народа: Книга I. Детские годы (воспоминания)»³⁶, «Книга II. Игры, преимущественно детские»³⁷, «Книга III. Крестьянские постройки по берегам реки Виледи (постройки прошлого)»³⁸, «Книга IV. Заметки о прошлом Вилегодского народа (материалы по этнографии района). О быте Вилегодского крестьянского населения в недалеком прошлом»³⁹. Основная тематика первой книги складывается из характерных для подобного рода краеведческих сочинений тем: историческое прошлое края, родословная автора, этнографический облик края, образцы текстов местной фольклорной традиции, особенности местного говора⁴⁰, нравы и быт местных жителей. Автобиографическая тема, как правило, — сквозная. Основным мотивом, побудившим автора к созданию текста, является то, что в психоанализе обозначено как «отрицание» — «честное неправильное» воспоминание. Оно выражено в ностальгической фразе в конце книги: «Хотелось бы показать хотя бы немного из жизни и быта «Виледи» в прошлом... “Мы ленивы и нелюбопытны”, — сказал Пушкин. Эти слова определяют многое. Прежде всего, нашу национальную сущность. Мы проявляем больше равнодушия к нашей прошлой жизни: быту, нравам, обычаям. А сколько можно было бы написать интересного из жизни Вилегодского народа, если бы все те,

кто мало-мальски может писать и читать, не говоря уже о грамотных (учителях, ученых, инженерах) выходцах с Виледи, все те, кто носил уле-ди и лапти, написал бы по десятку страниц воспоминаний о прошлом. Их бы обработать, да сложить воедино — вот это была бы история о прошлом» (л. 391—301 об.).

Вторая книга полностью ориентирована на известный труд Е. А. Покровского «Детские игры. Преимущественно русские» (М., 1895). Даже название представляет собой аллюзию на название книги Покровского, а содержательно — это стилистически измененные выписки из нее о тех играх, которые встречались на Виледи.

Ажгибков Тимофей Васильевич (1914—1994) — педагог, оставивший по себе благодарную память «добрых людей Верховажья и хороших учеников»⁴¹. «Творческое наследие» Т. В. Ажгибкова было передано им самим в конце жизни в Верховажский районный исторический музей⁴². Архивные материалы представляют около 30 рукописных тетрадей с записями автора, рисунки⁴³ и поделки из дерева и глины⁴⁴.

Следует отметить, что «записки» Т. В. Ажгибкова на протяжении всей его достаточно долгой жизни велись не систематически. Так, его краеведческие работы: книга «Верховажье в конце XIX — начале XX вв. (социальный и культурно-бытовой очерк 22 года жизни 1895—1917 гг.)» была составлена в 1969—1970 гг.; «Материалы и документы крестьянской семьи Головачевых-Дружининских, II половина XIX и I половина XX в. (о людях близких и родных)» (ВРИМ. № 5057) — в 1970—1971 гг.⁴⁵ Вторая тетрадь, очевидно, представляет собой продолжение предыдущей. Рукопись о посаде Верхневажском состоит из нескольких небольших и разных по тематике очерков и воспоминаний старожиллов, записанных с их слов составителем. Поэтому Очерки о Верховажском посаде представляют собой в стилистическом и композиционном плане авторский текст Т. В. Ажгибкова. «Рассказы бабушки Вари» — записи воспоминаний из жизни старой деревни⁴⁶. Интересно отметить, что эти повествования выполнены в характерной стилевой манере — в форме воспоминаний свидетелей событий. В отличие от литературного приема, имитирующего объективность авторского повествования, в нашем случае Ажгибков действительно производит запись рассказов своих информантов. Насколько эти записи аутентичны? Вопрос остается открытым⁴⁷. То, что они литературно обработаны и в большей или меньшей степени композиционно подчинены воле составителя, Ажгибков даже не скрывает. У этих повествований, несомненно, есть общее свойство, которое позволяет относиться к ним как к попытке местного бытописания, отличающейся от подобных опытов профессиональных литераторов гораздо большей степенью инклюзивности и точностью деталей в описании нравов, быта, культурного и природного ландшафта местного края.

Павел Григорьевич Сухогузов, краевед из города Ухта, оставил записи по истории и фольклору своей «малой родины» — с. Прокопьевка Прилузского района Республики Коми. Основу «Записей о Прокопьевке» составляет

евке» составляют воспоминания старожилов, пересказанные автором. Информанты практически всегда связывают историю поселения со своим собственным родом или, наоборот, историю семьи или свою биографию передают через призму исторических событий. Не вызывает сомнения объективность в передаче записанных «на карандаш» и переведенных на русский язык рассказов; об этом можно судить как по стилю повествований, так и по тем замечкам-пояснениям, которые при необходимости П. Г. Сухогузов помещает в скобки, сопровождая авторской отсылкой, или выделяет в особый абзац как «Замечания автора записок»⁴⁸.

Во второй части воспоминаний под названием «Село Прокопьевка. Обычаи, верования, суеверия, игры, праздники, лечения» П. Г. Сухогузовым приводятся преимущественно сведения фольклорно-этнографического характера, содержание которых соответствует названию этой части. По рассказам более чем двадцати информантов представлены воспоминания о местных праздниках, свадебном обряде, знахарстве, развлечениях молодежи, рассказы о мифологических существах и т. п. И хотя данные материалы не дают исчерпывающей картины местного народного календаря, свадьбы или похорон, они содержат немало интересных деталей (например, в свадебном обряде: «обрядовые хулы» невесте, присказка сватов, использование прялки, ряженье)⁴⁹. Подобные свидетельства ярко характеризуют не только общественно-социальные процессы, происходившие в деревне за последние 50 лет, но и те катастрофические подвижки, которые могли произойти в традиционном крестьянском сознании. Под воздействием новых социальных условий отношение к прошлому приобрело негативный оттенок. Именно на поколении 70—80-летних оборвалось живое бытование памятников традиционной народной культуры.

Под воздействием новых социальных условий отношение к прошлому приобрело негативный оттенок. В связи с этим П. Г. Сухогузов приводит характерные выписки из школьных сочинений своих сельчан. На их основании можно говорить, что именно на поколении 70—80-летних оборвалось живое бытование фольклора. Поэтому материалы фольклорного сборника с. Прокопьевки представляют собой своеобразные воспоминания об устно-поэтических произведениях, уходящую память о их живом бытовании.

Для того чтобы представить известное нам явление не только по севернорусским материалам, приведем пример книги Н. П. Грозиной «История села Беляковского» (Екатеринбург, 1997). В ее послесловии «Об авторе и жанре книги “История села Беляковского”» поставлена, на наш взгляд, очень серьезная проблема о причинах возникновения жанра народных мемуаров — как результате столкновения традиционной крестьянской культуры с культурой письменной. Народный мемуарист, владеющий письмом, а также формами и приемами письменной культуры, пытается с ее позиций взглянуть на деревенскую (устную по пре-

имуществу) культуру с целью сохранить основные ценностные установки и оценить извне их преимущества и/или недостатки в новых системных взаимосвязях. Он, как правило, позиционирует себя защитником традиционных ценностей, будучи одновременно человеком нового склада, потерявшим живую связь с традицией и глубоко переживающим этот разрыв. Поэтому может показаться, что он создает произведение, ориентированное на ценностные установки традиционной крестьянской культуры, хотя по форме оно напоминает текст письменной культуры⁵⁰. Однако отметим, что подобные формы в системе традиционных жанров все же не встречаются.

Составление словарей и словников является ярчайшим признаком перекодировки устной культуры в письменные формы. Различного рода словари, словники, лексиконы представлены в разных жанровых формах, но, несомненно, их объединяет одно — стремление показать свое отличие от общего.

Одну из таких жанровых разновидностей представляет книга Платона Алексеевича Худякова «Говор и быт Мало-Пинежья» (1978)⁵¹, которая совместила собственно словарь местных слов и мемуары составителя («Главным же источником для словаря послужила собственная память, крепко и детально зафиксировавшая всех людей, окружавших меня в детстве и ранней юности, их говор, их действия и события. И за многие годы пенсионных раздумий, обращения в далекое прошлое — память выдала все, что знал о своей Малой Родине»). В словарных статьях Худяков склонен к историческому комментированию. По большей части собранная им лексика представляет собой эмоционально-экспрессивный слой местного словарного фонда (названия бытовых предметов, топонимы и т. п.). Часто в словарной статье приводятся в качестве примеров суеверные рассказы, былички в форме народного мемората. Во введении к книге и словарных статьях составитель склонен к наивным этимологическим выводам («Поскольку народный язык отражает духовную и производственную деятельность народов во времени, анализ старого местного говора, развивавшегося столетиями изолированно от внешнего мира, предоставляет возможность судить о происхождении первопоселенцев, основоположников местного говора, заселивших на заре колонизации Севера этот удаленный Пинежский край») (ср.: Романов).

Одну из основных целевых установок своего труда составитель видит в том, чтобы оставить «память для грядущих поколений о жизни небольшой обособленной группы древнего русского народа — для сравнения и поучения».

Среди трудов преимущественно языковой тематики необходимо отметить некоторые научно-популярные книги современного вологодского краеведа А. В. Кузнецова: «Корни тотемских фамилий» (из серии Краеведческий словарь)⁵²; «Язык земли Вологодской. Очерки топонимики». (научно-популярное издание)⁵³; «Сухона от устья до устья».

Топонимический словарь-путеводитель»⁵⁴; «Легенды предания и были Тотемского уезда»⁵⁵. Показательна именно последняя книга, которая представляет собой сборник небольших рассказов из жизни Тотемского края, рассказы расположены в азбучном порядке и напоминают азбучный (алфавитный) патерик⁵⁶. В заключение Кузнецов прозрачно намекает на особую композицию своей книги и в том числе ее художественную природу: «Надеюсь, что к концу книги читатели постепенно все-таки разобрались в некоторых особенностях «амадизации»⁵⁷ моего произведения. Тотемские легенды, предания и были от А до Я прошли перед вами из далекого прошлого до наших дней. Нужно еще отметить, что книга состоит из трех основных компонентов — легендарного, научного и художественного. В каждой из 33 глав их соотношение строится по-разному: где-то преобладают научные истоки, где-то во главу угла поставлены старинные народные легенды и предания, а где-то ваш автор дал волю своей фантазии. Думаю, читателям будет под силу самим разобраться в этих хитросплетениях жанров. Если у кого-то после знакомства с книгой возникнут замечания, дополнения или исправления — я с удовольствием их приму и отнесусь со вниманием к любому отклику...»⁵⁸.

Им же кроме перечисленных работ подготовлено издание «Любовные письма тотемского подьячего Арефы Малевинского к девице Аннице сестре дьякона Воскресенской церкви, писанные летом 1686 года» с предисловием и комментариями, условно составленными А. В. Кузнецовым (Вологда, Издательство «МДК», 2004). На самом же деле, публикация представляет собой неточное и упрощенное переиздание статьи Н. П. Панкратовой⁵⁹, что, в свою очередь, дополнительно характеризует «краеведческий» метод исследования.

Наиболее примечательным трудом местных краеведов является «Поморьска говоря. Краткий словарь поморского языка» (Архангельск, 2005) И. И. Мосеева. Автор этого издания попытался представить свою книгу, поместив вначале положительные «рецензии» на нее «своих» авторитетных представителей⁶⁰. Статья «От автора», состоящая из нескольких небольших главок⁶¹, начинается с пафосного вступления («Трудно не восхищаться гармонией природы и человеческого духа, создавшего неповторимую культуру нашего Поморья. Величественная красота поражает каждого, кто попадает в настоящую поморскую глубинку, будь то Онега, Вага, Двина, Пинега, Кулой, Мезень, Лешуконье или другая поморская сторона. Бескрайние лесные дали...» и т. д.).

В Словаре содержится попытка осмысления основ языка своего народа ради его сохранения. В обращении к детским воспоминаниям можно усмотреть один из главных мотивов, побудивших автора к сбору лексического материала⁶², — «память детства» является одним из деятельных рычагов в механизме саморефлексии традиции.

В главе «Память детства» автор отмечает отличительные черты поморского говора, подчеркивает его древность и самостоятельность

от общерусского языка. Подобное отношение реально можно расценивать как попытку к языковой самоидентификации⁶³. Здесь же составителю Словаря важно отметить, что его труд значительно отличается от работ тех, кто уже предпринимал составление севернорусских диалектных словарей⁶⁴. При этом ему важно определить не только круг оппонентов и антагонистов, но и единомышленников. Они должны быть «своими» людьми, представителями своего сообщества⁶⁵.

В механизме саморефлексии традиции важно выявить ценностные ориентиры, на которые опирается ее носитель, когда формулирует свое отношение к ней. Здесь главную роль играет четкое представление о границе между «своим» и «чужим».

В главе «Восстанавливаем родную речь», как и в предыдущей, автор выходит за рамки процессов саморефлексии традиции и самоидентификации. Скорее всего, это уже направленный и осмысленный процесс политической и культурной самоорганизации отдельных сообществ; его мы повсеместно наблюдаем на территориях бывших автономных областей РФ (карелы, коми, удмурты и т. д.). Процессы восстановления местной «говори» наблюдаются не только в Архангельской области, но и на других русскоговорящих территориях⁶⁶.

Анализ статьи «От автора» показал, что И. И. Мосеев практически сформулировал основные положения саморефлексии традиции. Более того, он попытался создать и некую теоретическую базу для своего словаря в специальном разделе *Введение* (с. 34—72), состоящем из шести частей, где автор в соответствии со своей концепцией цитирует некоторые работы лингвистической направленности типа: Баранникова Л. И. Основные сведения о языке (М., Просвещение, 1982); литературу бытоописательного характера (С. Максимов «Год на Севере», М. Пришвин «За волшебным колобком» (популярное издание).

Что касается словарной статьи, то она состоит: из собственно лексемы (существительное в именительном падеже или глагол в инфинитиве), ее значения и примера употребления в контексте предложения или смысловой фразы⁶⁷. Обратим внимание на несовершенство составления словарной статьи. Как правило, в ней приводится только одно лексическое значение слова в единственной словоформе (например, зафиксированное в Говоре слово *впроходку* — *мимо, не заходя* является явно производным от слова *впроход* — ср.: АОС).

В заключение составитель приводит несколько текстов сказок с переводом их на литературный русский язык. Вопрос об аутентичности публикуемых текстов «на говоре» остается открытым, не говоря о том, что там нет указания на источник - от кого, где и когда были записаны тексты составителем.

Все перечисленные формы «саморефлексивного диалога личности и культуры» способствуют потере аутентичности текстов традиционной культуры и направлены на перекодировку языка фольклора. Таким

образом, изучение письменных манифестаций традиционного фольклора не только дает исследователям новые возможности для наблюдений над взаимодействием традиционной культуры с другими культурными системами, но и позволяет понять некоторые механизмы ее внутренней перестройки под влиянием различных факторов.

Примечания

¹ *Белик А. А.* Психологическая антропология: история и теория. М., 1993; *Белик А. А.* Культура и личность. М., 2001; *Лурье С. В.* Психологическая антропология. Екатеринбург, 2003.

² *Баронова А. О., Павленко В. Н.* Этническая психология. СПб., 1994; Введение в этническую психологию / под ред. Ю. П. Платонова. СПб., 1995; *Крысько В. Г.* Этнопсихология и межнациональные отношения. М., 2002; *Лебедев Н. М.* Введение в этническую и кросс-культурную психологию. М., 1998, 1999; *Платонов Ю. П.* Этническая психология. СПб., 2008; *Саракуев Э. А., Крысько В. Г.* Введение в этническую психологию. М., 1996; *Стефаненко Т. Т.* Этнопсихология. М., 2002.

³ *Смирнов И. П.* О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории. Вена, 1991; *Гончарова О. М.* Национальная традиция и «новая Россия» в литературном сознании 2-й половины XVIII века. Дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2008.

⁴ Настоящий принцип сформулирован на основе теории Жака Делёза. См.: *Делёз Ж.* Различие и повторение. ТОО ТК «Петрополис», 1998.

⁵ Основные положения этого направления разработаны в фундаментальных трудах З. Фрейда, Г. Гартмана, Р. Спитца, М. Малера, Э. Глоувера и Э. Эриксона. См.: *Hartman H.* Ego psychology and the problem of adaptation. N. Y., 1958; *Glover E.* The birth of the ego. N. Y., 1968; *Spitz R.* No and yes. N. Y., 1963.

⁶ Основные принципы направления заложены в трудах Ж. Лакана. См.: *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995.

⁷ Восходит к центральному понятию теории Шведера. Слово «intentional» может быть переведено как ‘сконструированный’, ‘вымышленный’, следовательно «интенциональный мир» — ‘вымышленный мир’ или ‘сконструированный мир’, сконструированный посредством культуры, вымышленный на основании тех или иных культурных парадигм. Каждая культура задает свою логику мышления, на основании которой люди и создают свое представление как о внешнем мире, так и о себе самих. Самопредставление также задано культурой, а потому интенционально. Интенциональный мир населен интенциональными личностями. Каждая культура имеет свою собственную интенциональность, и то, что мы называем рациональным научным исследованием, лежит в рамках нашей собственной интенциональности. Мы можем познать иную интенциональность, но выйти за пределы интенциональности как таковой не в силах, поскольку сам наш механизм восприятия реальности «работает» только в культурно заданных парадигмах. Объективной реальности для нас просто нет в том смысле, что для человека она непознаваема. Проблема в том, чтобы объяснить разнообразие человеческих концепций реальности. Интенциональность является, по Шведеру, предпосылкой любого адекватного теоретизирования о человеке. «Индивиды и традиции, души и культуры создают друг друга. Поэтому идея культурной психологии предполагает, что процессы сознания (процесс самоутверждения, процесс научения, процесс рассуждения, процесс эмоционального чувствования

не может быть одинаковыми в различных культурных регионах мира» (*Richard A. Shweder. Thinking Through Cultures. Cambridge (Mass.), London (England), 1991, p. 2.*).

⁸ Получившее разработку в методологии синергетики. См., например: *Князева Е. Н. Саморефлективная синергетика // Вопросы философии. 2001. № 10.*

⁹ *Власов А. Н. Фольклорные коллекции провинциальных краеведческих музеев (доклад) // Научная конференция: Фольклорный архив в свете современных научных методологий и новых технологий (к 100-летию фонограммархива РАН). 20—23 октября 2009 г.*

¹⁰ Приведем в качестве примера некоторые публикации из «Живой старины»: см. раздел: «Наивная литература» и народная традиция // *Живая старина. 2007. № 1 (53). С. 2—25 (статьи и материалы А. П. Минаевой, М. Л. Лурье, Ю. В. Тимофеева, А. Н. Розова, А. Ю. Александровой, Д. Е. Сидоровой, С. Е. Никитиной).*

¹¹ См.: Александр Александрович Тунгусов. Библиографический указатель литературы. Архангельск, 2002.

¹² *Едемский М. Б. Свадьба в Кокшенинге Тотемского уезда / сост. М. А. Вавилова, С. Н. Смольникова; отв. ред. С. Ю. Баранов. Вологда, 2002. С. 5.*

¹³ Одни из них, более информативного и аналитического свойства, сообщают сведения о биографии собирателя, характеризуют в целом особенности кокшенингской свадьбы в записи Едемского; ее композиционную структуру, систему действующих лиц, обрядовое пространство и др. Комментарии более частного характера расположены в порядке следования поясняемых фактов и в тексте имеют сквозную нумерацию. Они условно делятся на три группы: примечания-справки («Александра Аристарховна Е.», «Едемские деревни» и др.), собственно этнографические комментарии и комментарии-интерпретации. Собственно этнографические комментарии («Выпрашивание на мяч», «Деватая», «Обвет» и др.) вводят факты, представленные Едемским, в более широкий этнографический контекст, необходимый для их понимания. Комментарии, содержащие семиотическую интерпретацию выражений, текстов, символики предметов и действий, в ряде случаев строятся по идеографическому принципу: в рамках одной статьи дается обзор названий предметов и действий, объединенных тематически («Одежда в контексте обряда», «Метафорические замены» и др.). Чаше статьи данного типа носят монографический характер: в центре описания — одно понятие («Красота», «Угощение», «Дары» и др.), предмет («Преник», «Свечи», «Волосы», «Вода» и др.), действие («Опоясывание жениха сетью», «Глядеться в пиво» и др.), ритуал («Встреча» отца «со повоста-буева» и др.), формула («Терему без верху стоеть», Пресвятая Троица Божья Мать Богородица» и др.) и т. п. В некоторых статьях комментаторы сочли целесообразным объединить разные приемы анализа и способы представления информации. <...> В конце приводится словарь диалектных и малоупотребительных слов, которые не получают толкования в тексте М. Б. Едемского. (См.: там же. С. 6.)

¹⁴ *Вавилова М. А. Свадьба в Кокшенинге в записи М. Б. Едемского: к проблеме интерпретации фольклорного текста // Тотма: Краеведческий альманах. Вып. 3. Вологда, 2001. С. 151—179.*

¹⁵ *Каргин А. С., Шевелева Н. М. Фольклорные картинки Л. А. Полушина // Традиционная культура. 2005. № 4(20). С. 50—51; Полушин Л. А. Заговоры (очерк) // Там же. С. 52—59; Полушин Л. А. Пословицы и поговорки (очерк) // Там же. С. 59—64.*

¹⁶ Труды Всероссийского историко-этнографического музея. Новоторжский сборник. Вып. 2. Торжок; Тверь, 2009.

¹⁷ Широких Галина Васильевна, 1915 г. р., из д. Лантыш Ленского района Архангельской области. Петь ее учила бабушка, от нее она и знает в основном весь местный песенный репертуар. «Раньше в одной деревне эти песни так поют, в другой смотришь — иначе» (РГПУ 2 ФА 03-26).

¹⁸ Приведем экспедиционную запись беседы с информантом из Ленского района: [Собиратель: А раньше вы записывали песни?] — *Нет. Я вот свое сестре, конечно две тетради написала. Сестра взяла, я говорю, разрешаю, ты можешь ей это самое отдать, напечатать. <...> Она в Архангельске живёт, она мне принесла тетрадки, я говорю, я пока помню, тебе запишу, а там даже не знаю какие-то были там всякие песни, не помню чё-то, по-моему даже разбойничьи, я теперь ни чё не помню.* (02-03-Ас47 Архангельская область, Ленский район, д. Тохта. Жданова Людмила Николаевна, 1929 г. р.).

¹⁹ Так, Тит Егорович Точилов по просьбе А. М. Астаховой прислал ей в письме текст былинного сюжета. Или распространенная в собирательской практике — просьба, чтобы исполнители, вспомнив забытый в момент встречи текст, записали его на бумаге.

²⁰ Примером является рукопись из Яренского краеведческого музея, составленная рукой Ольги Михайловны Селивановой, жительницей села Ежва Ленского района Архангельской области, со слов ее матери Анисьи Михайловны Качевой, уроженки с. Выемково того же района, 1878 г. р.

²¹ В 1939 году (вставка: зимою помер сосед Марфы Семеновны — Михайло Петровиц двоюродник Михея Евдокимовичу Онуфриеву). Он любил «на книгах сидеть». И однажды, приехав из города, он рассказал Марфе Семеновне про Александра Македонского, она записала по памяти после его смерти в 1943 году летом на прилагаемый листочек.

²² Подробнее см.: Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков / изд. подгот. Астахова А. М., Митрофанова В. В., Скрипиль М. О. М.; Л., 1960; *Евгеньева А. П.* Очерки по языку русской поэзии в записях XVII—XX вв. М.; Л., 1963; *Власов А. Н.* Стихийный фольклоризм демократических слоев русского общества: записи русских былин конца XVII—XVIII вв. // *Власов А. Н.* История русской фольклористики XIX века. Учебное пособие по спецкурсу. Сыктывкар, 1998. С. 61—78.

²³ «Потребность записать устный текст, столетиями оставшийся самодостаточным и не нуждающийся в «костылях» письменного слова, вероятно, наблюдается в тех случаях, когда в жизни традиции наступает кризисная фаза и появляется желание спасти ее от небытия. С одной стороны, возникает угроза падения статуса текста нижнего уровня, до которого он способен сохранять себя, а с другой, текст еще продолжает осознаваться как ценный, что и рождает страх его утраты. Другой путь перехода устной традиции в книжную — так называемые сказительские «либретто». (*Неклюдов С. Ю.* Традиции устной и книжной культуры: соотношение и типология // *Славянские этюды. Сборник к юбилею С. М. Толстой.* М., 1999. С. 293).

²⁴ «К тому же любые фиксации устного текста (независимо от степени их точности) не в состоянии полностью соответствовать оригиналу, а сам этот оригинал является лишь одной из манифестаций традиции (которую, в сущности, надо рассматривать скорее как умозрительный конструкт, чем как субстанциональную данную культуры». (*Там же.* С. 295—296).

²⁵ См. об этом специально: *Васкул А. И.* История русской фольклористики второй половины XIX — начала XX вв.: (проблемы источниковедения). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2009.

²⁶ *Веревкина Г. А., Мильчик М. И.* Михаил Иванович Романов — выдающийся краевед Русского Севера. Штрихи к портрету. Вельск, 2006.

²⁷ Север. 1936. С. 116—123.

²⁸ О чем свидетельствует письмо М. К. Азадовского, зав. отделом фольклора ИРЛИ РАН, от 8 июля 1936 г.

²⁹ *Веревкина Г. А., Мильчик М. И.* Михаил Иванович Романов — выдающийся краевед Русского Севера. С. 12.

³⁰ «В своих исследованиях Романов использовал краеведческий метод анализа и систематизации огромного и разнородного материала, отличие которого он видел «в том, что ученый специалист берет свой материал отовсюду; краевед же в пространственном отношении ограничен. Его задача — дать облик определенной и необширной местности, представляющей целостную единицу...». Именно благодаря такому подходу, исследователь решался на то, на что отважится далеко не всякий ученый—на широкие параллели и обобщения, на попытки выявить взаимосвязи между, казалось бы, далекими явлениями народной культуры: фольклорными образами и орнаментом на одежде, устойчивыми мотивами в резьбе прялок и домов, обычаями и верованиями, особенностями местного словоупотребления. Иными словами, он предпринял многоплановое историко-культурное исследование, плодотворную попытку реконструировать целостный мир народной культуры Устьянского края, удаленность которого от основных дорог Севера лишь облегчала решение поставленной задачи» (*Там же*. С. 12).

³¹ Вульгарно-материалистическое, авангардистского толка направление в советской лингвистике, господствовавшее более 30 лет начиная с 1920-х годов. Об этом см.: *Аллатов В. М.* История одного мифа: Марр и марризм. М., 1991.

³² Романов М. Фольклор Устья (пережитки древних эпох в фольклоре и быте северной деревни) С. 17 // Архив ИРЛИ РАН (Пушкинский дом).

³³ Там же.

³⁴ Записи былин хранятся в Каргопольском музее, сказочный материал — в частных руках.

³⁵ Достаточно привести только оглавление: Вместо предисловия. 1. Пир у князя Владимира (вступление к былинам). А. Три дочери богатыря Микулы Селяниновича. 2. Добрыня Никитич и Настасья Микулична. 3. Добрыня и Алёша Попович. 4. Дунай Иванович и Марья Микулична. 5. Ставр Гоудинович и Василиса Микулична. 6. Смерть Василисы Микуличны. Б. Забава Путятична, племянница князя Владимира. 7. Добрыня Никитич и Змей Горыныч. 8. Бой Добрыни со Змеем Горынычем. 9. Соловей Будимирович. В. Другие богатыри. 10. Илья Муромец и Святогор богатырь. 11. Сухман богатырь.

³⁶ Архангельский областной краеведческий музей. Ф. III. Оп. 3. № 390. 1966 г. 301 л. О нем: *Кузнецова Е. А.* Этнографические записки о Вилегодском крае В. А. Сухих // Культурное наследие Русского Севера: память и интерпретации: К 90-летию Сольвычегодского историко-художественного музея. СПб., 2009. С. 181—195.

³⁷ Архангельский областной краеведческий музей. Ф. III. Оп. 3. №378. 1963 г. 76 л.

³⁸ Там же № 778.

³⁹ Там же. 1966 г. 34 л.

⁴⁰ Так, автор часто объясняет значение местной лексики. Например: «Перебор — мелководье поперек реки, песчаная или каменная грядка/маленький порог». Или: «Курья — остатки старого русла» (л. 4).

⁴¹ На обратной стороне его последнего рисунка «Иисус Христос» было написано прощальное обращение: «До свидания, река Вага, сосновые красивые боры, белые грибы. До свидания, добрые люди Верховажья и мои хорошие ученики. Последний поклон всем! Дни и часы мои уже сочтены, не осталось никаких надежд на выздоровление» (*Завьялова А. В.* Творчество наивных художников как отражение национальной самобытности русской души (по материалам Верховажского районного исторического музея Вологодской области) // *Важский край: источниковедение, история, культура. Исследования и материалы.* Вып. 1. Вельск, 2002. С. 125).

⁴² *Завьялова А. В.* Т. В. Ажгибков и его рукопись «Родословная крестьянской семьи Головачевых—Дружининских, II половина XIX — I половина XX в.» // *Важский край: источниковедение, история, культура. Исследования и материалы.* Вып. 2. Вельск, 2004. С. 239.

⁴³ *Завьялова А. В.* Творчество наивных художников как отражение национальной самобытности ... С. 123.

⁴⁴ Книжная коллекция была подарена в районную библиотеку перед отъездом в Каргополь.

⁴⁵ Там же. С. 240—244.

⁴⁶ «Слушанья» на святки в Каргополье // *Живая старина.* 1(69). 2009. С. 11.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ *Канева Т. С.* Краеведческие материалы П. Г. Сухогузова в контексте изучения фольклорной традиции с. Прокопьевка Прилузского р-на Республики Коми // *Славянская традиционная культура и современный мир.* Вып. 11. Личность в фольклоре: исполнитель, мастер, собиратель, исследователь. Сборник научных статей. М., 2008. С. 260—266.

⁴⁹ Экспедиционные записи СыктГУ 1990-х гг., инициированные появлением коллекции П. Г. Сухогузова, позволили дополнить комментарии краеведа относительно особенностей исполнения «рождественских» песен (место в общем песенно-игровом сценарии, порядок разыгрывания, хореография), однако зафиксировать песенный репертуар Прокопьевки в такой полноте, как это сделал П. Г. Сухогузов в конце 1970-х гг. (и лирики, и игрового фольклора), уже не удалось.

⁵⁰ «Жанр народных мемуаров возник в результате столкновения традиционной крестьянской культуры с культурой письменной, как правило, церковной. Овладение письмом как главной формой выражения недеревенской культуры позволяет носителю крестьянской культуры взглянуть на нее извне, почувствовать ее необычность, своеобразие. Народный мемуарист — человек, находящийся одновременно в двух культурах, точнее, отчасти покинувший одну культуру — крестьянскую — и пытающийся включиться в другую культуру — письменную. Такой человек пользуется формами и приемами письменной культуры (может быть, не всегда искусно), но, сохраняя мироощущение и все бессознательные ценностные установки носителя традиционной культуры, создает произведение именно традиционной крестьянской культуры, пусть даже внешне, по форме подобное тексту письменной культуры» (*Востриков О. В.* Об авторе и жанре книги // *Грозина Н. П.* История села Беляковского. Екатеринбург, 1997. С. 141—141).

⁵¹ Архангельский областной краеведческий музей. Ф. III. Оп. 3. № 173.

⁵² *Кузнецов А. В.* Корни тотемских фамилий (из серии «Краеведческий словарь»). Тотьма. Русское устье. 1998.

⁵³ *Кузнецов А. В.* Язык земли Вологодской. Очерки топонимики. Архангельск, 1991.

⁵⁴ Кузнецов А. В. Сухона от устья до устья. Топонимический словарь-путеводитель (из серии Летопись русской провинции). Вологда, 1994.

⁵⁵ Кузнецов А. В. Легенды, предания и были Тотемского уезда. Вологда, 2005.

⁵⁶ Или роман М. Павича «Хазарский словарь».

⁵⁷ Полагаем, связано с именем героя средневековых испанских романов Амадиса Гальского, что означает — романтический и героический.

⁵⁸ Кузнецов А. В. Легенды, предания и были Тотемского уезда. С. 169.

⁵⁹ Панкратова Н. П. Любовные письма Арефы Малевинского // ТОДРЛ. Т. 18. М.; Л., 1962. С. 233—239. У переиздателя нет указания на источник — ОР РНБ Собрание актов и грамот Зинченко, № 981. Дело Архиепископского разряда, 1686 г. «Дело Устюжского Архиепископского разряда между тотемцем Арефой Малевинским и тотемским дьяконом Михаилом Федотовым об отказе Малевинского жениться на сестре челобитчика, согласно сговорной записи», а также неправильно указано название ежегодника, надеемся, не специально. Нужно: Древнерусская литература. Вып. 18. М.; Л., 1962. С. 233—239.

⁶⁰ П. А. Есипова, руководителя Национально-культурной автономии поморов Архангельской области, «О проекте», где декларируется: «Настоящий проект — попытка осмысления самими поморами основ языка своего народа ради его сохранения». А также «Историко-этнографический этюд о поморской общности» В. Н. Булатова, д. и. н., профессора Поморского университета, Н. М. Теребихина, д. и. н. (кстати, философских наук — А. В.) под названием «Ученые о поморах» (с. 5—7), где нет ни слова о настоящем издании. (Мосеев И. И. Поморьска говоря. Краткий словарь поморского языка. Архангельск, 2005. С. 4, 5—7).

⁶¹ «Память детства», «О словаре», «Ценно только подлинное», «Восстанавливаем родную речь», «Словарь — наша лоция», «О мироощущении поморов», «Древние корни говори» (Там же. С. 8—33).

⁶² «В сознании, пробудившемся от повседневной суеты, вдруг начинает звучать говоря моих предков—язык, на котором сегодня почти никто не разговаривает. И сквозь шелест налетевшего ветра я будто снова слышу, как на берегу переговариваются меж собой деревенски жонки...» (Там же. С. 9); «Говоря — мой родной язык. На нем говорила моя бабушка Ульяна Максимовна Лемехова (в девичестве Шехурина) — коренная кулянка. Кулянка — жители древнего поморского села Кулой, которое стоит на реке с одноименным названием. По своей культуре и языку кулянка очень близки к пинежанам, мезёнам и лешуко́нам — это одно поморское племя, ведущее свое начало от легендарной “чуди заволоцькой”. Память детства — самая прочная память. Я и сегодня, много лет спустя, слышу, как бабушка отчитывает меня...» (Там же. С. 9—11).

⁶³ «Дело не только в непонятных и чудных поморских словах, которых в поморьской говоре «спроём». И не только в необычных для русского языка интонациях, из-за которых почти любое предложение у поморов напоминает вопросительное. И не в том, что предложения в говоре составлены отнюдь не по правилам литературного русского языка... Дело в том, что говоря — это самостоятельный древний язык, сформировавшийся на территории исторического Поморья, и сохранивший свои отличительные особенности до наших дней» (Там же. С. 10).

⁶⁴ «Зачем нам сегодня нужен “Краткий словарь поморского языка” — разве мало издано и издается диалектических словарей, написанных учеными? Есть ведь оригинальный “Поморский словарь” К. П. Гемп, словарь “Живая речь кольских поморов” И. С. Меркурьева, издается прекрасный многотом-

ный “Архангельский областной словарь” О. Г. Гецовой — разве этого не достаточно?” Такие вопросы мне задавали не раз, но я неизменно отвечал, что “Краткий словарь поморского языка” вовсе не повторяет другие словари, у него другое предназначение, иная концепция и философия. Его основное отличие в том, что это не академическое издание, и в его составлении участвуют не ученые, а сами коренные жители Поморья, увлеченные родной говОрей. Такого словаря еще не было». (*Там же*. С. 13).

⁶⁵ «Чем же нас не устраивают изданные ранее словари? Наверное, тем, что академические диалектические словари написаны почти исключительно с теоретическими, научными целями. Не секрет, что практических задач по сохранению и развитию живой речи поморов авторы научных изданий, как правило, перед собой не ставили. Можно сказать, что академические издания написаны учеными и для ученых, поэтому они плохо отвечают потребностям коренного населения Поморья, стремящегося сохранить, развить и передать живые языковые традиции своих предков будущим поколениям. Поморам сегодня нужна иная концептуальная основа для сохранения и развития своей говОри. При составлении нашего словаря мы не использовали слова из других изданий и старались самостоятельно разобраться в том материале, который собираем. Мы намеренно включили в него только те слова и выражения, которые с детства знаем сами, слышали от своих родственников и земляков. Наш словарь не случайно назван кратким. Собранный в нем материал — это лишь фундамент, малая крупица того огромного наследия, которое досталось нам из языка наших предков. Есть еще тысячи других слов, и еще больше значений слов, которые в него не попали. Настоящая работа по возрождению поморской говОри только начинается, и **наша цель — вовлечь в нее как можно больше людей. В отличие от академических изданий, краткий словарь доступен каждому**, его можно носить в кармане и самому вписывать в него новые слова. Для этого мы предусмотрели в нем чистые страницы “Для заметок”» (*Там же*. С. 16—18).

⁶⁶ Например, на Кубани издана Азбука кубанской «балачки».

⁶⁷ Например: Аби́к—выступающая из-под воды верхушка большого подводного камня (У бакла́нца аби́к вы́голить); (См.: бакла́нец, вы́голить).

Д. И. ВАРЛАМОВ
(Саратов)

Фольклорное мышление как источник современных проявлений искусства

Этномузыкознание призвано изучать не «зачатки» искусства, не его «эмбрионы», но — его сущность.

И. И. Земцовский

Не исключаю, что название данной статьи у некоторых читателей может вызвать недоумение, а постановка проблемы показаться им парадоксальной. И это естественно. В научной литературе принято рассматривать фольклорное мышление в контексте современного искусства как традиционное, консервативное, патриархальное. Тем не менее, именно живые фольклорные традиции, как цветы посреди асфальта, неустанно напоминают зарвавшемуся человечеству о всеилии природы. Фольклорное мышление в своих сущностных проявлениях оказывается значительно жизненнее, чем это представлялось до сих пор. С носителями фольклора (этнофорами) не по социальному статусу, а по образу мышления мы общались в XX в. и общаемся в веке XXI, встречая их и в непрофессиональной среде, и среди профессиональных композиторов. В данной статье автор намерен продемонстрировать отдельные примеры жизненности элементов фольклорного сознания в современном музыкальном искусстве и попытаться обосновать причины этого явления.

Прежде чем показать действительную жизненность фольклорного мышления в звучащей сегодня музыке, необходимо определиться в том, что мы подразумеваем под понятием «фольклорное мышление», т. е. что собственно мы будем пытаться обнаружить в художественных явлениях. Уже это представляется достаточно сложной задачей, так как однозначного определения данного феномена в настоящее время не существует. Не разработана даже методика определения особенностей музыкального мышления на различных этапах истории человечества. В XX в. эту задачу попытался решить Б. Л. Яворский¹, однако его теории до сегодняшнего дня незаслуженно остаются на задворках музыкознания

и потому не оказывают серьезного влияния на формирование парадигмы как в науке, так и практике. Это обстоятельство порождает безграничный плюрализм в оценке явлений художественной действительности, обусловленный поверхностным взглядом на продукты творчества, не связанным с сущностными процессами эволюции музыкального мышления, а следовательно, и творчества. Фольклор и академическое (профессиональное) искусство противопоставляются, повсеместно демонстрируются их различия и нивелируется общность.

Однако новейшие исследования в искусствоведении начала XXI в. (И. И. Земцовский², Д. И. Варламов, В. А. Поздеев³, А. А. Панченко, К. Б. Соколов и др.) показывают, что различия фольклорного и академического искусства на основе таких антитетических признаков, как устность — письменность, коллективность — индивидуальность, анонимность — авторство, импровизационность, вариантность — опусность и др., при ближайшем рассмотрении оказываются несостоятельными, так как данные качества не являются специфическими, отличающими одну традицию от другой; они в различной степени проявляются в обоих направлениях художественного творчества, а потому не могут служить в качестве определяющих критериев дифференциации.

Важнейшей чертой фольклора, его основанием повсеместно признается синкретизм, под которым в широком смысле понимается нерасчлененность в сознании этнофоров внутренней структуры явления, которая в процессе эволюции мышления стремится к проявлению отдельных элементов, к их самоопределению. Теоретически доказано, что синкретизм был характерен для мышления «детства человечества», и именно поэтому эту способность сознания связывают с феноменом раннего фольклора. Однако никем не доказано, что эта способность в процессе эволюции человеком утрачивается.

Если попытаться представить синкретизм как процесс (именно к этому призывает фольклористов И. И. Земцовский⁴), то этот процесс всегда должен вести к самоуничтожению (десинкретизации), ибо «развитие» синкретизма возможно только в одном направлении — дифференциации, расчлененности, раздельности, а значит — уничтожению слитности. Поэтому динамический диалог «фольклор» — «фольклоризм», по И. И. Земцовскому, рано или поздно должен привести к уничтожению синкретизма, а значит, и фольклора, заменив его фольклоризмом⁵.

Факторами, разрушающими синкретизм, являются изменения социокультурных условий бытования этноса и соответствующие изменения в мышлении этнофоров, обусловленные его развитием в направлении дифференциации. Рассуждая теоретически, мы должны были бы прийти к заключению о вырождении фольклора в современной социокультурной ситуации и наступлении постфольклорной⁶ эпохи. Однако практика доказывает обратное: фольклор, как и специфические элементы фольклорного мышления, не исчезает, а, приобретая новые формы и способы жизнедеятельности, продолжает существовать в современных

художественных реалиях. Научного объяснения этому парадоксу пока не найдено, но в качестве гипотезы можно высказать предположение о том, что основанием для устойчивости традиций синкретизма является человеческое восприятие, которое, как доказано Л. С. Выготским⁷, «носит не атомистический, а целостный характер» и которое, даже развиваясь, не может существовать иначе как синкретичное (Ж. Пиаже).

Выразителем синкретизма в языке фольклора часто является символическая⁸ (особая символическая) природа мышления его носителей. Символьность фольклора имеет мало общего с символизмом академического искусства XIX—XX вв. В отличие от символизма, в основе которого лежат скрытые символы, сущность символическости фольклора — в открытых символах, доступных для всех посвященных. Мистике символизма в фольклоре противопоставляется система символов-знаков, имеющих прагматическое значение.

Важнейшую роль символическая играла на ранних этапах формирования музыкального языка, когда символы являлись главными носителями информации. Согласно современной теории музыкального мышления и языка, в аутентичной фольклорной музыке исполнитель мыслил не интонацией, как в академическом искусстве, а символами, каждый из которых имел известное значение⁹. Именно поэтому в фольклорном мышлении огромное значение имеет контекст. Теряя значение символов фольклора, общество теряет основу его жизненности. Однако с динамикой социальных процессов, образованием «новоэтнических» укрупненных общностей («больших обществ», по А. С. Ахиезеру), благодаря развитию средств массовой коммуникации, происходит распространение символическости мышления на новом уровне, соответствующем этому «большому обществу».

Закономерности развития музыкального мышления человечества персонифицируются даже в процессе освоения интонационного музыкального языка современным индивидуумом. Первые музыкальные впечатления ребенка, как правило, связаны с конкретными впечатлениями: высокий регистр — зайчик, низкий — медведь; затем происходит чувственное осознание лада и только потом — интонации, обусловленной развитием эмоционально-чувственной сферы растущего социализирующегося человека. (К сожалению, названный ряд до сих пор представляется лишь гипотезой, динамика эволюции музыкального мышления сегодня не исследована ни в исторической перспективе, ни в онтогенезе человека.)

Обнаружение символических принципов мышления в современном музыкальном искусстве создает предпосылки для теоретического обоснования жизненности фольклора в современную «постфольклорную» эпоху. Под символическими принципами музыкального мышления мы имеем в виду разнообразные проявления символов, к примеру, в виде формул, блоков или иных комбинаций знаков. Музыкальная формула или *initium* (лат.) — начальная формула, буквально «начало» — это тот

же символ, точнее, часто выполняет функцию символа. Кроме того, музыкальный символ может быть представлен в виде блока, включающего определенную интонационную, ритмическую или гармоническую последовательность.

Одним из примеров символического мышления может служить эволюция гармонно-баянной культуры, которая, несмотря на явный неофольклорный генезис, обнаруживает и глубинные фольклорные традиции. Так, синкретизм мышления этнофоров XIX в., значительно «ослабленный» процессами дифференциации художественно-выразительных средств и сильными тенденциями к унификации интонационного языка, отчетливо проявился в гармонном искусстве в «формульности» или «блоковости», унаследованных от символическости фольклора.

Блоки присутствуют даже в конструкции гармоника, запечатленные, во-первых, в клавишах-аккордах левой клавиатуры, во-вторых, в традиционных частушечно-танцевальных формулах (S—T—D—T и т. п.) аккомпанемента, также зафиксированных в конструкции инструмента. По-видимому, именно эти особенности конструкции баяна дали основание М. И. Имханицкому утверждать, что готовый баян, в отличие от выборного, имеет больше оснований называться народным инструментом¹⁰.

Блоковое мышление нашло отражение и в традиционной педагогике, основанной на контактной форме передачи блоков текста и другой информации. В. М. Галактионов пишет в этой связи, что в XIX в. «недостаточность интонационно-слухового багажа гармонной “диаспоры” компенсировалась двигательнo-подражательным освоением стандартных “блоков текста”, что в существующих условиях оказывалось для гармонистов-любителей предпочтительнее...»¹¹. Он объясняет эту особенность мышления гармонистов того времени приоритетом эмоционального, конкретно-чувственного восприятия действительности, т. е. сильным влиянием фольклорных традиций.

Наконец, блоковость запечатлена в игровой логике исполняемых произведений, к примеру, в схеме «мелодико-гармоническая формула — вариант ее изложения», характерной для обработок народных мелодий раннего периода развития гармоника-баяна. Это сугубо фольклорная вариантная форма, когда имеет место не разработка материала, а лишь его видоизменение. Разницу легко обнаружить в жанре обработки для баяна народных мелодий XX в., где изначально форма развивалась в следующей исторической последовательности: попури — вариации — фантазии или рапсодии (сравните, к примеру, творчество И. Я. Паницкого и В. А. Семенова).

Формульный характер мышления музыковеды обнаруживают и в творчестве сугубо академических композиторов. К примеру, В. Нилова пишет, что основной тематизм картины А. К. Лядова «Волшебное озеро» имеет «формульный характер: одна из формул представляет собой вариант мотива скорби (в основе — риторическая фигура *passus*

duriuskulus) у фагота, другая — нисходяще-восходящее движение по звукам минорного квартсектаккорда (виолончели)»¹². М. С. Друскин замечает, что в период работы И. Стравинского над балетом «Весна священная» его «интересовали именно структуры (читай: блоки, формулы. — Д. В.), т. е. типическое в ладоинтонационном и ритмическом строении напева, а не индивидуальные прообразы песен, мелодии которых он, за единичными исключениями, <...> не цитировал»¹³. Сходные принципы композиции музыкального материала при воплощении архаики В. Нилова отмечает в творчестве А. К. Глазунова и Я. Сибелиуса, которых, по ее мнению, интересовал не фольклорный текст, а прежде всего *общие закономерности*¹⁴.

Отдельно необходимо остановиться на цитировании, как на приеме, имеющем достаточно древние традиции, уходящие корнями в фольклор. Цитата в художественном творчестве чаще всего играет роль символа, знака. Г. А. Левинтон в статье «Еще раз о цитате и подтексте в фольклоре» показывает, что в фольклоре цитата может быть обусловлена самой различной семантикой. Причем, если «литература использует фольклорный или даже квази-фольклорный материал как “знак” фольклора, <...> то есть как цитату, подтекст, “интертекст”, и это относится к области семантики, структуры», то фольклор (точнее, этнофоров) не слишком заботит первоисточник цитирования: это могут быть «заимствования как из устных, так и письменных (литературных, авторских) источников»¹⁵.

Музыкальная цитата по семантике значительно отличается от вербальной, о которой говорит Г. А. Левинтон. В академической музыке любая цитата (вольная или невольная) у слушателя с богатым «интонационным словарем» естественно будет вызывать ассоциации, т. е. отсылать его в иное метатекстовое пространство (именно поэтому цитация фольклорного мелоса сразу становится, по Г. А. Левинтону, «знаком фольклора»). В звуковых построениях аутентичного фольклора, которые сложно назвать музыкой в современном значении этого слова, цитата как знак носила совсем иную семантику: она всегда имела конкретное значение и потому могла применяться только в конкретной ситуации. Именно это объясняет функционирование мотивов погребального обряда и в свадьбе, о чем пишет Г. А. Левинтон. (Общность этих ритуалов в «прощании с близкими». — Д. В.)

Уточним некоторые термины: вряд ли мы имеем основание говорить о цитировании в фольклоре в прямом значении этого слова. Скорее, особенно в отношении аутентичного фольклора, возможно обсуждать способ мышления этнофоров прафольклорной эпохи, связанный с вторичным использованием текстов (именно так поступает Г. А. Левинтон, даже анализируя современные проявления позднего фольклора). Цитата всегда выполняет определенные функции (например, в науке — подтверждает либо опровергает доказательство чего-либо ссылкой на опыт или авторитетное мнение, в художест-

венном творчестве — вызывает ассоциации, связывает с метатекстом, создает ауру сопричастности с чем-либо, например, с иной культурой). Умышленное вторичное использование текстов в раннем фольклоре может быть объяснено и иными причинами, например особенностями этнопамяти, «цепляющейся за привычные формулы выражения» (Б. В. Асафьев), в позднем — ассоциативностью мышления. Таким образом, в академическом искусстве и фольклоре (особенно на раннем этапе его функционирования) использование пратекстов выполняет различные, порой несхожие, функции и обусловлено разными причинами. Памятуя о том, что фольклорное музыкальное мышление не интонационно, а символично, можно предположить, что музыкальные формулы раннего фольклора именно потому повторялись, что были символами-знаками, вызывавшими у этнофоров конкретные ассоциации.

Изложенные выше рассуждения настраивают на выводы о том, что использование фольклора в академическом искусстве также многофункционально. Например, цитирование реликтового фольклорного музыкального материала в композиторском творчестве в большинстве случаев не ставит задачи проникновения в фольклорное мышление, так как семантика этого мелоса не связана с современным представлением о нем. Чаще всего, используя тот или иной древний фольклорный напев, композитор ориентируется не на его изначальную семантику, а на современное восприятие интонаций этой цитаты. Так, перед П. И. Чайковским в Первом концерте для фортепиано с оркестром вряд ли стояла сверхзадача с помощью цитирования украинской веснянки «Выйди, выйди, Иваньку» окунуть нас в атмосферу языческого обряда заклинания весны; скорее всего, он слышал в ее интонациях образы, навеянные современной действительностью (во всяком случае, мы воспринимаем его музыку именно так).

Сущностью цитирования фольклора в академическом искусстве часто является не воплощение фольклорного мышления, а использование традиционного «интонационного словаря» для достижения парадигмы «народности искусства». Композиторов XIX в. по большому счету интересовало не проникновение в глубины фольклорного мышления, а традиционный мелос, как основа современного национального музыкального языка. Именно поэтому, к примеру, П. И. Чайковский равно использовал в своем творчестве как деревенский, так и городской фольклор; он искал опоры не в фольклоре, а в русизме, не в фольклорном мышлении, а в национальном (народном). Понятия «фольклорное» и «народное» не синонимичны, хотя многими учеными и музыкантами до сих пор представляются таковыми. Непонимание этого привело к заблуждению многих композиторов-народников XX в., видевших в использовании фольклорного мелоса панацею в развитии народно-инструментального искусства. В данном контексте следует понимать и высоко ценить метод фольклоризации, кратко описанный выше на примере творчества А. К. Глазунова, А. К. Лядова, И. Ф. Стравинского.

Исходя из изложенного выше, можно сделать совсем кощунственный (парадоксальный) вывод о том, что любое цитирование в музыке, даже если оно не связано с фольклорными мелодиями, как элемент знаковой системы происходит из фольклорного символического мышления. В этом смысле заключительные интонации вступления из «Ревизской сказки» А. Г. Шнитке, представляющие собой цитирование бетховенского «мотива судьбы», облаченного в кластерную оболочку, в большей степени демонстрируют явные признаки фольклорного мышления автора, чем многие опусы доморощенных народников, перепевающих избитые образцы неофольклорных мелодий.

Особенности синкретичного мышления этнофоров прошлых веков могут воплощаться и в конкретных технических приемах музыкальной композиции. Д. С. Лихачев в работе «Поэтика древнерусской литературы» показывает несколько конкретных приемов, которые обусловлены особенностями фольклорного мышления и которые можно найти и в современном музыкальном творчестве. Один из них, по определению В. Ниловой, является моделью, опирающейся на «принцип, известный как *parallelismus membrorum* — параллелизм членов, как основной прием поэтической техники, характерный и для Библии, и для стадийно древних произведений фольклора»¹⁶. Д. С. Лихачев называет этот прием «стилистическая симметрия» и описывает его следующим образом: «Об одном и том же в сходной синтаксической форме говорится дважды; это как бы некоторая остановка в повествовании, повторение близкой мысли, близкого суждения или новое суждение, но о том же самом явлении. Второй член симметрии говорит о том же, о чем и первый член, но в других словах и другими образами. Мысль варьируется, но сущность ее не меняется»¹⁷. Думается, что нет необходимости приводить примеры использования принципа «параллелизма членов» в современной музыке, так как он встречается повсеместно, правда, вряд ли воспринимается слушателями как праэлемент фольклорного мышления.

Другой прием, достаточно широко используемый современными композиторами и навеянный синкретичным фольклорным мышлением, мы бы назвали «мелодизированными» или «интонируемыми кластерами». Этот способ изложения музыкального материала пока не имеет общепризнанного названия; суть его в движении кластерами, в результате которого образуется мелодия интонационно угадываемая, но одновременно глубоко спрятанная в «гроздьях» диссонирующих созвучий. Этот прием получил достаточно широкое распространение в современной музыке. Его можно обнаружить в сочинениях С. А. Губайдулиной, Р. К. Щедрина, А. Г. Шнитке и др. композиторов, однако мало кто замечал, что он воплощает принцип фольклорного мышления. Мелодизированные кластеры заставляют избалованное ухо слушателя работать — напрягать слух, фокусировать внимание и активизировать избирательность восприятия — и тем самым вовлекают в процесс творчества.

На эту особенность мышления обратил внимание тот же Д. С. Лихачев, когда писал о «неточности» как о художественном приеме. В частности, он отметил, что «неточность» в искусстве особого рода: она динамична, всегда как бы восполняется читателем, слушателем или зрителем. Благодаря этой «неточности» *восприятие произведения искусства является до известной степени сотворчеством* (курсив мой. — Д. В.). Мы как бы решаем некую задачу, поставленную перед нами в произведении искусства»¹⁸. В фольклоре, как известно, нет отчетливых границ между ролями участников синкретичного действия, — в той или иной степени работают все, и этот принцип, как видим, проявляется все более заметно в особенностях развития современного искусства, вовлекая зрителя, слушателя в творческие процессы.

Стоит только пристально вслушаться, взглядеться, вдуматься, и мы обнаруживаем, что фольклорное мышление, приобретая неожиданные формы, проявляется все более заметно во всем континууме музыкального искусства. Приведенные примеры — лишь маленькая толика аргументов в пользу тезиса о жизненности фольклорного мышления, и есть веские основания предполагать, что значимость его в ходе эволюции искусства будет возрастать.

Рассуждая о различиях фольклорного и современного типов музыкального мышления, скорее можно определить, как не могли мыслить этнофоры эпохи раннего фольклора. К таким феноменам относятся, к примеру, сам интонационный язык музыки — явное творение эволюции человеческих (антропосоциальных) отношений. И вот парадоксы: интонация в фольклоре была всегда, а интонационное мышление — продукт эволюции художественного сознания; так же как тембр, лад, ритм и другие компоненты музыкального искусства существовали всегда, но как способ художественного мышления стали очевидными лишь на более поздних этапах эволюции антропосоциальных отношений.

Напрашивается два логических вывода: либо фольклорное мышление адекватно неразвитому сознанию, либо — такому способу концентрации содержания и формы, когда внешние художественные атрибуты, подчиняясь законам интеграции, теряют свою значимость. Если считать правильным первое умозаключение, то кажется странным, что это неразвитое сознание в процессе развития человечества не исчезает, а продолжает проявляться в сложнейших формах современного искусства; мало того, заметна устойчивая тенденция поиска в фольклоре высшей мудрости (напомним, что фольклор — это народная мудрость). Отсюда следующий вывод: первое умозаключение неверно, а это значит, что поиски сущности фольклорного мышления необходимо направить не только в прошлое, но и в будущее.

Весь этот дискурс по большому счету сейчас позволяет сделать лишь вывод о континуальности искусства и художественного сознания, а потому актуальности прогноза И. И. Земцовского о том, что «музыкально-ведческое признание этнического как всеобщего является не чем иным,

как надежнейшим, если не единственным путем к этномузыковедческому единому пониманию действительно всей музыки. Поэтому я и сегодня убежден в том, — говорит исследователь, — что асафьевское учение, охватывающее всю музыку без исключения и выводящее свои закономерности *равно на материале музыки устной и письменной традиций*, оказывается в своих предпосылках ближе искомому мною идеалу науки будущего»¹⁹.

Примечания

¹ См.: *Яворский Б. Л.* Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825—1915) // Яворский Б. Л. Избранные труды. Т. 2. Ч. 1. М., 1987.

² Еще в 1977 г. И. И. Земцовский опубликовал статью «Народная музыка и современность (к проблеме определения фольклора)», где недвусмысленно высказался о том, что устность, коллективность, импровизационность свойственны не только фольклору, а выражение идей, чувств и эстетических вкусов народа также могут принадлежать не только фольклору, но и произведениям национальной классической музыки (См.: *Земцовский И. И.* Народная музыка и современность (к проблеме определения фольклора) // Современность и фольклор. М., 1977. С. 35).

³ В. А. Поздеев считает, что специфические черты фольклора, которые традиционно выделяют ученые, такие как устность, коллективность, анонимность, вариативность, способы трансмиссии, полифункциональность и амбивалентность, можно выделить и в других видах искусства (См.: *Поздеев В. А.* «Третья культура». Фольклор. Постфольклор // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докладов. Т. 1. М., 2005. С. 301), а К. Б. Соколов признает, что при ближайшем рассмотрении оказывается, что ни один из этих критериев не позволяет сколько-нибудь отделить «фольклорное» от «профессионального». См.: *Соколов К. Б.* Субкультурная стратификация и городской фольклор // Традиционная культура. 2000. № 1. С. 11. См. также: *Варламов Д. И.* Устная и письменная традиции: общность и различия // Традиционная культура. 2006. № 4. С. 83—91; *Варламов Д. И.* Устные и письменные традиции: деструктивный анализ // Композитор и фольклор: Взаимодействие предустановленных и импровизационных факторов музыкального формообразования: Материалы всероссийской научно-практической конференции (19—22 октября 2005 года) / отв. ред. О. А. Скрынникова. Воронеж, 2005. С. 28—32.

⁴ См.: *Земцовский И. И.* Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы // Механизм передачи фольклорной традиции. Материалы XXI Междунар. молодеж. конф. памяти А. Горковенко. Апр. 2001 г. / редкол.: Н. Н. Абубакирова-Глазунова (отв. ред. и сост.) и др. СПб., 2004. С. 5—25.

⁵ Для концепции И. И. Земцовского «крайне существенно признание того, что *фольклор и фольклоризм почти изначально сосуществуют*. Само понятие “фольклор” имеет смысл только при существовании понятия “фольклоризм”, и наоборот — один для другого всегда “Другой”, чуть ли не “иностранец” и, во всяком случае, некто со стороны» (Там же. С. 14).

⁶ По-видимому, необходимо отчасти признать достаточно категоричную и «убийственную» для фольклора точку зрения В. А. Поздеева, в соответствии с которой «в современной “постфольклорной культуре” нет фольклора в традиционном смысле (хотя бытуют некоторые жанры традиционного фольклора,

но они являются уже привнесенными из книжной традиции, “вторичными”), а существуют произведения, которые созданы на основе синтеза элементов фольклора (как формы, так и содержания) и элементов индивидуального творчества (в разных видах искусства)» (*Поздеев В. А. Указ. соч. С. 306*). Не согласился только с выводом ученого о том, что «все эти культурные явления имеют “синтетическую” основу ...» (Там же. С. 306).

⁷ См.: *Выготский Л. С. Восприятие и его развитие в детском возрасте // Л. С. Выготский Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Проблемы общей психологии / под. ред. В. В. Давыдова. М., 1982. С. 363—381.*

⁸ Мы умышленно применяем достаточно редко используемый термин «символьность» (вместо «символичность»), чтобы показать его особую семантику, отличающуюся от семантики понятия «символический».

⁹ Фольклоризм как метод использования фольклорного материала в академическом искусстве потому и не фольклор, что участники его творческого процесса преимущественно мыслят не символами, а интонациями. Поэтому, если попытаться кратко обозначить процессуальную сущность эволюции музыкального мышления, можно назвать этот феномен «десинкретизацией и унификацией интонаций».

¹⁰ См.: *Имханицкий М. И. Сколь народны народные инструменты? // Инф. бюллетень «Народник». 1998. № 1. С. 29—30.*

¹¹ *Галактионов В. М. Слухо-двигательные основы академического баянного исполнительства. Дис. ... канд. искусствовед. М., 1993.*

¹² *Нилова В. «Волшебное озеро» Лядова как художественная рефлексия (к вопросу о финских импульсах в русской музыке начала XX века) // Непознанный А. К. Лядов: сб. ст. и материалов. Челябинск, 2009. С. 143.*

¹³ *Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Л., 1979. С. 49—50.*

¹⁴ См.: *Нилова В. Указ. соч. С. 127.*

¹⁵ *Левинтон Г. А. Еще раз о цитате и подтексте в фольклоре // Восток — Запад: пространство русской литературы и фольклора: Материалы Второй Международной научной конференции (заочной), посвященной 80-летию профессора кафедры литературы Давида Наумовича Медриша. Волгоград, 16 апреля 2006 г. Волгоград, 2006. С. 179—190.*

¹⁶ Там же. С. 128.

¹⁷ *Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. Л., 1987. Т. 1. С. 446—447.*

¹⁸ Там же. С. 451.

¹⁹ *Земцовский И. И. Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 2.*

А. В. ВАЩЕНКО
(Москва)

«Этническое» искусство второй половины XX века как особый вид фольклоризма

Поскольку и фольклор, и литература как феномены художественной культуры пребывают в непрерывном эволюционном изменении, что можно наблюдать с особенной силой по отношению к заявленному периоду, возникают объективные трудности в освещении этой темы. Эти трудности усугубляются также некоторой разноречивостью терминологического аппарата, относящегося к фольклористике. Обратимся, в частности, к понятию фольклоризма.

Существует, как известно, несколько аспектов понимания этого термина. Наиболее конкретными и целесообразными для освещения данной темы являются те, где фольклоризм понимается, во-первых, как «органический процесс адаптации, трансформации и репродукции фольклора в общественном быту, культуре и искусстве»¹. Во-вторых, как «осознанное использование в литературе (профессиональном творчестве) отдельных фольклорных образов, сюжетов, поэтических средств»².

Явление, которое хотелось бы обозначить, сделалось видимым в мировой литературе — более того, заявило о себе как об одной из ведущих тенденций эпохи примерно начиная со второй половины 1960-х гг. Тогда в США впервые в истории национальной литературы получил премию роман индейского писателя Н. Скотта Момадэя «Дом, из рассвета сотворенный» (1968). «Белый пароход» Чингиза Айтматова появился на два года позже, а роман мексикано-американского писателя Р. Анайи «Благослови меня, Ульtima!» — в 1972 г. Дальше родились повести Ю. Рытхэу и других писателей Сибири коренного происхождения, в Африке развернулось так называемое «нигерийское возрождение», и, обнаружив свою масштабность, процесс стал набирать силу. Казалось бы, у многих из этих этносов исторически литература уже невозможна. Однако она не только родилась, не только уверенно заявила о себе, но и активно развивается поныне. Осознав своеобразие такого рода литератур, в США, как известно, сменили парадигму в национальной

политике, а в области научной мысли изобрели особый термин — «этнические литературы». Он не слишком удачен, однако утвердился на практике, поскольку все же способен обозначить типологические качества явления. Опыт компаративного анализа показал, что «этнические литературы» возникают на основе устных традиций автохтонного происхождения, находящих интенсивное переосмысление в авторском художественном контексте.

Это качество назвали «этнопоэтикой» — термин, появившийся в США в 1970-е гг. и перекочевавший от осмысления фольклора («устной литературы») к осмыслению литературы письменной и авторской. Понимая феномен фольклоризма в духе приведенных выше суждений, можно заключить, что перед нами наличествует новый тип фольклоризма.

В этой связи наиважнейшим представляется более общий вопрос — о спектре проявлений фольклоризма в литературе. Обобщающих теоретических работ систематизирующего характера на эту тему припомнить не могу; нелегко обнаружить и частные разработки в названном направлении. По крайней мере, попытаемся в рамках предварительной статьи определить, каким образом проявлялся фольклоризм в литературе прежде.

Наблюдения показывают, что у крупных писателей фольклоризм как художественный прием долгое время служил чаще всего для выполнения одной из трех задач (или нескольких в совокупности):

1. Вставки с целью эмфазы основного (или второстепенного) художественного тезиса (либо даже замысла) произведения. Таково, например, обращение Л. Н. Толстого к чеченским песням в «Казаках».

2. Имитация литературного произведения под фольклорное (как, например, «Песнь о Гайавате» Лонгфелло, «Песня про царя Ивана Васильевича...» Лермонтова или «Конек-Горбунок» Ершова);

3. Пусть редок, но встречается в истории литератур, очевидно, и особый тип творческой личности, органически соединявший в себе литературный дискурс с фольклорным: таковы Роберт Бернс, Алексей Кольцов, Сергей Есенин. Разумеется, между названными разновидностями возможны были многочисленные вариативные сочетания.

Однако все названные виды фольклоризма отличаются от нового вида, проявившегося в качестве тенденции во второй половине XX в. Этот вид фольклоризма возникает на этнокультурной основе особого рода и служит для выработки оригинального художественного языка, который становится приметой творческого индивидуума, представляющего свой этнос и культуру. Этнокультурная основа здесь сочетает автохтонные родовые традиции с воспринятыми, цивилизационными. Этот феномен характерен для эпохи вхождения конкретного этноса в мировую цивилизацию в результате взлета национального самосознания, что как раз и нашло свое выражение во второй половине XX века. Фольклоризм такого рода проявляется как в музыке, так и в народных художественных промыслах, в авторской живописи и скульптуре. Благодаря ему возник-

ли понятия «этномузыки», «этнопоэтики», «этнического искусства» и «этнических литератур», — перечень довольно показательный.

Географически эта тенденция охватывает весьма широкий круг этнолитератур и культурных регионов: США/Канады, Африки, Латинской Америки, Сибири и Океании.

Самый термин «этнопоэтика» возник в США в 1960-е гг., как упоминалось, вследствие необходимости методологически обновить интерпретацию индейского фольклора и способы его фиксации. Однако уже вскоре тот же термин стал применяться к любому авторскому художественному творчеству, возникающему на основе местного архаического фольклора. Необходимость обращения к своему фольклору была связана с тем, что для культурного объединения нации, этноса или этнокультурного меньшинства (сообщества) потребовалась этнонациональная аудитория, способная эти идеи воспринять. Этот фольклор звучал уже не на том языке, на котором существовал исконно, а на языке господствующей культуры. Другими словами, он стал служить новым задачам — передавать уникальность традиционной этнической поэтики и народной аксиологии. Таким образом, говоря суммарно, новый вид фольклоризма принципиально отличался от предыдущих по ряду следующих показателей:

- историческая преемственность у культур-носителей принадлежала к иному типу, нежели в классической (и доминирующей окружающей) культуре и литературе. Названный вид фольклоризма возникает в среде этносов, прежде колониально зависимых, и оттого произведения, создаваемые современными автохтонными писателями, обладают программным характером;

- налицо и функциональное отличие: с помощью фольклоризма выстраивается убедительное аксиологическое сопоставление традиционных автохтонных культур с цивилизацией вообще и с «доминирующей цивилизацией» в частности;

- новый вид фольклоризма выполняет задачи этноидентификационного плана; благодаря ему поистине происходит «выживание через слово»³; посредством писателя-представителя отныне его этнос заговорил со всем человечеством;

- новый вид фольклоризма, перестав быть сугубо индивидуальным делом, имеет тенденцию превращаться в идеологию, программу, а созданное с его помощью произведение — в манифест этнокультурной независимости;

- вследствие иной исторической преемственности общинное, родовое наследие, характерное для автохтонного этноса, опирается на специфический ряд художественных средств, в частности — на систему элементов архаического фольклора (миф как сюжет и магия, разнообразные формулы устности и др.).

Если спроецировать названные приемы «этнопоэтики» на всю сферу искусства, можно увидеть их проявление в нескольких областях.

В сфере народных промыслов обращает на себя внимание трансформация традиционных видов народных промыслов и создание на их основе новых видов, обретающих ныне социокультурную значимость и программность. Так, например, традиционная глиняная статуэтка «Сказителя», происходящая из пуэбло кочити на Юго-Западе США, ныне оказалась широко востребованной, символизируя мощь народной устной традиции, и одновременно, наряду с высокохудожественной авторской продукцией, сделалась артефактом массовой культуры.

То же можно сказать о возникновении нового вида корзинки, названной «земляничной», в промыслах ирокезов: земляника в настоящее время стала символом неуничтожимости естественного начала, и в этом она сродни народной культуре, ее возрождению, подобно силам природы, с каждым весенним циклом.

Аналогично «уловитель снов», традиционный амулет индейцев кри, не только получил широкое распространение среди племен индейцев США/Канады, обретя паниндейское звучание, но, опустившись до феномена массовой культуры, обрел известность в Европе и России.

В сфере авторского изобразительного искусства фольклористическая «этнизация» выразилась чрезвычайно ярко: если в США к середине XX в. укрепился паниндейский стиль «традиционализма», отразивший деятельность множества аборигенных художников, то в Канаде сложились целые художественные школы: «алгонкинская мифологическая школа», эскимосская графика и мелкая пластика с мыса Дорсет, индейский северо-западный стиль. Можно указать на десятки художников и скульпторов, проявивших себя в этой области, а основоположники этих школ обрели национальную, а то и международную известность. В Канаде это относится прежде всего к скульптору-монументалисту Биллу Риду (хайда) и художнику Норвалю Морриссо (оджибве), в США — к художнику Фрицу Шолдеру (луизеньо) и скульптору Алану Хаузеру (апаче), а также множеству других.

Типологически сходная изобразительная традиция начала разворачиваться в Сибири с начала 1920-х гг. в живописи чукчи Константина Панкова, ненца Тыко Вылки и их современников. Во второй половине века она продолжилась в живописи и графике хантыйских художников М. Тебетева, Г. Райшева, в графике башкирского татарина Р. Минибаева, в станковой скульптуре бурята Даши Намдакова и их последователей. У всех этих художников, несмотря на индивидуальную самобытность, объединяющим фактором становится «этническая фольклорность» стиля и народная аксиология, воплощенная в сюжете, проблематике и способах выражения.

Та же тенденция рельефно проявилась и в литературе. Так, в диссертации Ю. Хазанкович⁴, посвященной именно фольклоризму на примере шести коренных литератур Сибири (хантыйской, ненецкой, чукотской, эвенкийской и др.) развернута широкая панорама, иллюстрирующая феномен, анализируемый в настоящей статье. Автор ее демонстриру-

ет, что императив времени рождает, на высоком уровне абстракции, независимо от конкретного региона, типологически сходную систему художественных средств или «этнопоэтику», опорой для которой становится местный фольклор.

Разумеется «этнический писатель» — это понятие, устоявшееся на Западе по отношению к небелому, некоренному населению. Какие же фольклорные приемы используются таким «этническим писателем»? Отчасти об этом речь уже шла в критической литературе⁵, но стоит сделать попытку нового синтеза:

1) Используется своя, автохтонная мифология, актуализированная в виде образов, сюжетов, мотивов, формирующих сюжет. Так это происходит в повести Ю. Рытхэу «Когда киты уходят», в повести Н. Скотта Момадэя «Путь к Горе Дождей» и во многих других произведениях. В основу сюжета может быть заложен обряд, как это происходит в драмах нигерийского писателя Воле Шойинки «Сильный род», «Смерть и конюший короля», «Танец леса» и др.

2) Поскольку писатель уподобляется современному целителю или шаману, его повествование уподобляется обряду исцеления читателя от деструктивных тенденций времени, сил зла, порчи духовной (таковы, например, «Дом, из рассвета сотворенный» Н. Скотта Момадэя, «Церемония» Лесли Силко, «Имеющая свое имя Джелтула-река» Г. Кэптукэ, роман Томаса Санчеса «Властелин кроликов»). Здесь идее целительства подчиняется композиция произведения, а магии — формулы зачина и концовки произведения.

3) Жанр произведения эволюционирует в сторону синкретизма, возникающего на многих уровнях — на соединении региональных устных жанров и письменности (литературы), поэзия соединяется с прозой и драмой, визуальные принципы сливаются с выразительными и т. д. Подобные тенденции обнаруживаются в современной литературе саамов, эскимосов, североамериканских индейцев, а также в литературах коренных народов Сибири.

4) На первый план выдвигаются мифологические темы — Первотворение, Трансформации, Апокалипсис (эсхатология), а также некоторые специфические образы. Следует заметить, что тема Апокалипсиса усилилась в прозе современных коренных писателей Сибири (была даже издана литературная антология под названием «Последнее пришествие»)⁶.

5) При этом в «этнических литературах» возникают и новые типы героев. Таковы, в частности, маргинальный герой и герой-трикстер. Маргинального героя возможно легко отыскать в переломного значения повести А. Неркаги «Анико из рода Ного» (1977), в романе Момадэя «Дом, из рассвета сотворенный», в драмах Шойинки. Герой-трикстер дает о себе знать у Скотта Момадэя, Дж. Визенора, Анны Неркаги («Илир»), у Г. Гарсиа Маркеса (Мелкиадес), Н. Скотта Момадэя и у ряда других писателей.

На основе сказанного можно сделать вывод о том, что в настоящее время процесс активного художественного экспериментирования, развернувшийся в сфере этнического искусства, представляет собой самостоятельную систему поэтики, основанную на фольклоризме нового типа.

Примечания

¹ Гусев В. Е. Фольклоризм // Восточнославянский фольклор / отв. ред. К. П. Кабашников. Мн., 1993. С. 407.

² Глебов В. Д. Фольклоризация // Краткий фольклорный словарь. Брянск, 1994. С. 79—80.

³ Выживание через слово. Материалы российско-американской конференции, посвященной духовной культуре и литературе североамериканских индейцев и коренных малочисленных народов Ямала. Салехард, 2004.

⁴ Хазанкович Ю. Г. Фольклорно-эпические традиции в прозе малочисленных народов России (на материале мансийской, ненецкой, нивхской, хантыйской, чукотской и эвенкийской литератур). Автореф. ... докт. филол. наук. М., 2009.

⁵ Ващенко А. В. Америка в споре с Америкой. (Этнические литературы США). М., 1988.

⁶ Последнее пришествие. Сборник произведений писателей коренных народов Севера. М., 1998.

В. А. ЧЕРВАНЁВА
(Воронеж)

*Механизм трансляции информации
в рекламном дискурсе и традиционном фольклоре:
опыт сопоставительного анализа*

Рассмотрение фольклора как коммуникативного феномена, с позиций выполнения им социорегулятивной функции, позволяет обнаружить некоторые особенности, сближающие традиционный фольклор и сферу современной массовой коммуникации, в частности рекламный дискурс.

В последнее время в науке стало актуальным понимание фольклора не как эстетического, а как социокультурного феномена, как системы текстов культуры, основная функция которых — трансляция и аккумуляция значимой для социума информации. О практической — социорегулятивной — сущности фольклора писали С. Б. Адоньева¹, Е. Б. Артеменко², С. Ю. Неклюдов³, Б. Н. Путилов⁴, Н. А. Хренов⁵, Т. В. Цивьян⁶, К. В. Чистов⁷ и другие исследователи, характеризуя его как социальный институт управления человеческим поведением.

Фольклорные тексты в процессе исполнения транслируют воплощенные в них традиционные культурные смыслы, стереотипы, значимые для народа. «В системе отношений традиционного общества, строго регулировавшихся нормами, запретами, предписаниями, вербальный фольклор оказывался способом формулирования, узаконивания, проповеди этих норм»⁸. Соответственно, фольклор является аккумулятором и транслятором стереотипов сознания носителей традиционной народной культуры — массового сознания, для которого актуальна традиция. Например, народная свадебная песня фиксирует значимые моменты свадебного обряда, моделирует поведение всех его участников, формирует необходимое, заданное отношение к ситуации, причем все передаваемые смыслы носят традиционный характер. А регулятивно-прагматическое значение народной сказки настолько велико, что это позволило Т. В. Цивьян назвать ее — наряду с другими фольклорными жанрами — «учебным материалом, подготавливающим человека к со-

знательному вхождению в мир»⁹; руководством, «по которому человек на ранних этапах учится ориентироваться в мире»¹⁰. Е. Б. Артеменко указывает, что «преждевременно говорить об утрате фольклором регламентирующего влияния на общественную жизнь. Многие утверждавшиеся традицией ценности имеют непреходящее культурное значение, и фольклор, теперь уже наряду с другими, более соответствующими характеру эпохи формами культуры, продолжает служить их пропаганде и распространению»¹¹.

В прагматике рекламного текста регулятивно-воздействующая установка является доминирующей, и это положение настолько очевидно, что не нуждается в специальном обосновании. Цель рекламного послания — обеспечить узнаваемость рекламируемого объекта, а также обеспечить лояльность общественности по отношению к объекту и через это стимулировать покупку. Таким образом, формирование необходимого, желаемого поведения реципиентов в отношении объекта осуществляется путем информирования общественности, создания благоприятной коммуникативной среды и изменения общественного сознания.

На более высоком уровне обобщения, при котором возможно сближение фольклорной и рекламной коммуникации, можно утверждать, что целью обеих систем является формирование в массовом сознании единого смыслового поля с заданными ценностными характеристиками и регулирование — в определенных отношениях — поведения носителей этого сознания.

Сходство рассматриваемых коммуникативных систем также обнаруживается в характере трансляции информации в их рамках. Устный канал распространения информации в фольклоре выдвигает требование непрерывности информационного потока. Механизмом, обеспечивающим непрерывную передачу информации, является традиция как форма бытия фольклора — с ее установкой на повторяемость, устойчивость, стереотипность. В фольклоре повторение — свойство устной по своей природе коммуникативной системы, в задачи данного механизма входит сохранение традиционной культурной информации. Иными словами, что не повторяется, не воспроизводится регулярно, то забывается. Указанный феномен — следствие действия «предварительной цензуры коллектива»¹², определяющей степень значимости текста для социума. Сам факт воспроизведения фольклорного текста, таким образом, аксиологически маркирован — это свидетельство актуальности для носителей фольклорного знания содержания и формы текста.

Аналогия традиционности наблюдается и в системе рекламной коммуникации. Рекламный текст принципиально ориентирован на повторение, именно многократное воспроизведение текста создает кумулятивный эффект, необходимый для осуществления его прагматической установки — внедрения в сознание потребителя заданной модели поведения в отношении конкретного рекламируемого объекта. Для при-

ведения в действие указанного механизма используются специальные возможности, предоставляемые средствами массовой информации, в том числе многократная ротация рекламного сообщения (в различных вариантах) в теле- и радиозфире, размещение наружной рекламы в местах большого скопления людей и т. д. С помощью специальных средств создаются специальные условия для функционирования текста, как будто бы значимого для коллектива. Таким образом, в сфере рекламной коммуникации искусственно моделируется ситуация, которая в фольклоре складывается естественным образом. Рекламисты используют традиционную модель распространения информации и применяют ее для реализации коммерческих целей.

Задача создания непрерывного потока информации, «пульсирующей коммуникации»¹³, обеспечивающей эффективность воздействия, осознается в сфере рекламы и публичных рилейшнз как весьма актуальная, ее решение достигается за счет некоторых специальных приемов. На основе одного из таких приемов — сегментации информационного потока — построена так называемая тизерная реклама (от англ. *teaser* — головоломка, дразнилка), в которой сообщение подается порциями: для привлечения внимания потенциального потребителя используется «завязка» — интригующая фраза или картинка, которая должна раскрыться в ходе рекламной коммуникации. Приведем примера рекламную кампанию издательского дома «Коммерсантъ» (1998 г., Москва). Сначала на столичных магистралях появились щиты с бытовыми вопросами: «Где жена?», «Как с деньгами?», «Кто здесь хозяин?», после чего последовал второй этап — появились щиты с ответами: «Жена дома. Ежемесячный журнал «Домовой», «Деньги будут. Еженедельник «Коммерсантъ-Деньги», «Это наш город. Еженедельник «Коммерсантъ-Столица»¹⁴. Описанный прием имеет давнюю историю¹⁵ и используется не только в щитовой наружной рекламе, но и в печатной, телевизионной и других видах рекламной коммуникации. Присущая тизерной рекламе рассредоточенность сообщений во времени способствует привлечению и поддержанию внимания аудитории, удлиняет сам процесс рекламной коммуникации, в результате чего усиливается эффект рекламного воздействия.

Этой же цели способствует создание ситуации «естественной» жизни рекламного сообщения, когда оно цитируется, воспроизводится в разных видах и формах в межличностном общении. Достигается данная цель за счет специальных технологий — вирусного маркетинга, рекламы word-of-mouth («из уст в уста»)¹⁶, — использующих каналы слуховой коммуникации.

Задача создания непрерывного информационного потока в ходе рекламной коммуникации также эффективно решается с помощью приема подключения сообщения к событию, имеющему потенциальную воспроизводимость, — некоторой календарной точке. Так, примером удачного

в этом смысле сообщения является реклама компании «Кока-кола»: использование новогодней тематики в рекламном послании обеспечило прочную привязку бренда к значимой календарной точке, сделало его одним из фактов современной новогодней традиции. Этой же цели служат и собственные корпоративные традиции (юбилеи, праздники, конкурсы, ритуалы), которые обеспечивают компанию регулярно повторяющимися новостными поводами для коммуникации с целевыми аудиториями. В данном случае очевидна аналогия с календарной циклическостью, в рамках которой существует народная традиция и которая выступает фактором ее функционирования.

Таким образом, описанные выше приемы подачи информации, используемые в современных публичных коммуникациях, ориентированы на многократное повторение и сохранение сообщения, вернее, поддержание его в актуальном состоянии в общественном сознании. По сути, данные приемы представляют собой репрезентацию того же механизма трансляции информации, который сформировался в рамках устной народной традиции. Более того, сам коммуникативный механизм традиции, используемый в данном случае, является маркером аксиологической значимости рекламного послания. Но если в фольклорной коммуникации этот механизм служит для передачи и стабилизации коллективных стереотипов, значимых для социума, то в современном публичном дискурсе он применяется для решения совершенно иных прагматических задач — для воздействия индивидуального субъекта на коллективное сознание.

* * *

Использование традиционных моделей распространения информации в сфере рекламы также находит выражение в особенностях функционирования текста, в частности в механизме его варьирования.

Воспроизведение текста в условиях устной коммуникации неизбежно приводит к варьированию его элементов, поэтому фольклорное произведение, в отличие от письменного литературного текста, всегда представлено рядом вариантов. С. Ю. Неклюдов называет механизм варьирования текста одним из фундаментальных свойств фольклора как специфической формы устной коммуникации, вытекающим из соотношения в традиции начал стабильности и подвижности, константности и пластичности, и указывает, что действие этого механизма обусловлено потребностью приспособления к меняющимся условиям коммуникации, а характер варьирования задается моделью мира жанра¹⁷.

К. В. Чистов характеризует фольклорную поэтику как вариационную по преимуществу, в рамках которой «вариативность является структурообразующим принципом и вместе с тем формой существования этих структур»¹⁸, и подчеркивает, что вариативность — «форма функционирования фольклорного текста (и фольклорной традиции в

целом), вне которой он никогда не существовал и существовать не мог»¹⁹. Явление, в котором получает воплощение эта особенность фольклора, К. В. Чистов назвал «вибрированием текста». Осуществляется оно путем синонимичных замен номинаций в пределах, которые осознаются носителями традиции как допустимые, например:

пропил я свою буйну головушку — а я заложил буйну голову;
испроговорит [Садко] — приказал;
[лисица] сибирская — заморская;
питвица медвяное — пиво пьяное;
крыльца-перильца покосилися — а окошечки в стенах все покосилися;
отпустите в земли святорусские — отправляйте вы во Киев-град;
на глубоких морях — по глубоким озерам;
лапоточки шелковые — сафьянвы сапожки;
*конь под Ильей да на колени пал — конь под Ильей да спотыкается*²⁰.

Подчеркнем, что в данном случае речь идет о взаимозаменяемых номинациях, которые отмечены в разных записях текста в одной и той же позиции²¹. Как указывает К. В. Чистов, причины варьирования в фольклоре — не только и не столько ограниченные возможности памяти человека (мнемонические способности народных сказителей как раз весьма высоки). Самая важная причина варьирования лексических элементов — непринципиальность сохранения точного лексического наполнения текста, вообще отсутствие понятия «эталонный неизменный текст» в фольклоре.

В то же время замены лексических элементов в фольклорном тексте не являются произвольными, а обусловлены действием четких принципов, которым следуют народные сказители, сам же механизм варьирования является частью усвоенной ими фольклорной традиции. Как установил П. Г. Богатырев в результате анализа сказок, песен и лубков о Фоме и Ереме²², варьирование лексики происходит при строгом сохранении определенной синтаксической, ритмической, акцентологической модели текста, а сами варьирующиеся лексические элементы относятся к одной тематической группе. Ср.:

Ерема сел в лодку, Фома в ботник;
Ох, Ерема сел да в лодку, а Фома в ботню.
Ерема купил лодку, Фома челночек;
Ерема купил лодку, Фома веслочек.
Вот Ерема купил лошадь, а Фома-то жеребца;
Ерема купил мерина, а Фома-то жеребца;
Ерема купил лошадь, Фома-то соловка.
Ерему бить стали по ушам, а Фому по глазам;
Стал Ерему бить по глазам, а Фому по ушам;
Ерема по ногам, а Фома по плечам;
*Ерему-де по глазам, а Фому по очам*²³.

Семантические отношения между варьируемыми лексическими элементами в текстах о Фоме и Ереме подробно описаны С. Ю. Неклюдовым²⁴. По мнению исследователя, выбор лексического материала при варьировании в данных примерах определяется «смысловыми сцеплениями» полных и контекстуальных синонимов, причем связи между последними носят метонимический характер — это отношения пространственной смежности, целого и части, принадлежности к одному классу вещей, к классам близким или взаимоудаленным.

Рассматривая механизм варьирования лексических элементов в народной лирической песне, Е. Б. Артеменко указывает, что возможность взаимозамены разных номинаций в вариантах одного произведения обусловлена их смысловой символической эквивалентностью²⁵. Ср. варианты одного текста из собрания А. И. Соболевского:

<i>Как, рябина, как рябина кудрявая,</i>	<i>Сосенка, сосёнушка,</i>
<i>Как тебе не стошнится,</i>	<i>Зеленая, кудрявая!</i>
<i>Во сыром бору стоючи,</i>	<i>Как тебе не стошнится,</i>
<i>На болотинку гляючи? (III, № 139)</i>	<i>Во сыром бору стоючи (III, № 140).</i>

В данном случае варьирование номинаций *рябина* и *сосна* (*сосенка*, *сосёнушка*) объясняется выражением с их помощью одного традиционного культурного смысла — «горе, печаль». Подобной смысловой эквивалентностью в рамках фольклорного текста обладают, например, слова *лес*, *поле*, *море*, *камень* как репрезентанты одного символического смысла «граница между своим и чужим мирами», номинации *золотой*, *серебряный*, *позолоченный*; *белый*, *алый*, *лазоревый*; *калиновый*, *малиновый* как средства объективации аксиологического смысла «очень хороший, красивый, прекрасный»²⁶. Как указывалось выше, фольклорный дискурс не только позволяет, но и предполагает вариативное воплощение традиционного концептуального содержания. А поскольку каждый концепт имеет целую парадигму средств репрезентации, в процессе исполнения фольклорного текста происходит перебор членов этой парадигмы как равнозначных в функциональном отношении, хотя и не синонимичных в общеязыковом смысле.

Итак, вариативность текста в фольклоре — следствие устного характера системы, неизбежный результат особенностей фольклорно-творческого процесса как воссоздания текста, а не механического точного воспроизведения. Это естественный результат естественного процесса бытования фольклорных текстов в естественных условиях. (Ср.: в литературе каждый элемент авторский, а потому неприкосновенный, письменная фиксация текста обеспечивает его трансляцию в неизменном виде.) Характер варьирования элементов, а также состав фольклорных лексических парадигм, представляющих материал для этого варьирования, задается особенностями фольклорной картины мира и специфическими отношениями между традиционными культурными смыслами и средствами их выражения в фольклоре.

Наблюдения показывают, что явление вариативности актуально для рекламного сообщения, несмотря на то что рекламный текст не является в своем генезисе устным²⁷. В качестве примера приведем рекламную кампанию услуги «Новая почта» в системе Yandex (осень 2009 г.). Пользователь, загружая страницу для нового письма, обнаруживал внизу один из следующих вариантов (каждый раз новый) рекламного текста:

Меткая почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/labels>;

Ловкая почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/hoikeys>;

Находчивая почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/search>;

Сильная почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/attachments>;

Эмоциональная почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/emotions>;

Знаковая почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/services>;

Цветная почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/colors>;

Почта в порядке находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/order>;

Почта с приветом находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/cards>;

Почта со встроенным плеером находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/wysiwyg> и т. д.

Структура данных текстов может быть описана как сочетание константной части (*почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/>*) и вариативной, которая представляет собой набор компонентов — парадигму определений к слову *почта* (*меткая, разговорчивая, предупредительная, мобильная, ловкая, цветная, сильная, в чистоте и порядке, с кисточкой, знаковая, находчивая, эмоциональная, творческая, с видео, с приветом, со встроенным плеером*) и конечный элемент ссылки. Функционирование данного текста осуществляется по определенной модели: на базе указанной инвариантной структуры при сохранении константной вербальной части происходит перебор членов парадигмы, репрезентирующих конкретные разновидности рекламируемой услуги, в результате чего возникает эффект бесконечного ряда возможностей, предоставляемых данным объектом.

Аналогичный пример использования данного приёма в рекламе — позиционирование торгово-развлекательного центра «Московский проспект» (г. Воронеж, с 2007 г.). Рекламной стратегией центра является обновление рекламных слоганов в течение года — в связи со значимыми календарными периодами для деятельности организации:

Новый центр города (базовый слоган);

Новогодний центр города (новогодние праздники);

Модный центр города (весна/осень — сезон новых коллекций);

Летний центр города (лето — время отпусков);

Семейный центр города (время школьных каникул).

Рекламное сообщение построено по той же формуле — константное ядро *центр города* в сочетании с варьирующимися элементами (*новый, новогодний, модный, летний, семейный*), которые репрезентируют конкретный событийно-временной признак объекта и также представляют собой парадигму определений.

Очевидно, что этот механизм позволяет продуцировать множество текстов, воспринимаемых как репрезентанты одного рекламного сообщения. Помимо функции приспособления содержания текста к меняющимся условиям коммуникации, этот прием вносит разнообразие в рекламное послание, а также, сохраняя концептуальное ядро и, следовательно, единство рекламного гипертекста (совокупности текстов рекламной кампании), обеспечивает непрерывность и длительность коммуникации, столь необходимую в рекламе.

Описанные рекламные кампании представляют собой примеры осуществления рекламной коммуникации по вполне фольклорной модели, когда на базе определенной инвариантной структуры при сохранении константной вербальной части текста создается серия разнообразных вариантов текста за счет варьирования определенных элементов этой структуры, тематически соотнесенных друг с другом. На выбор вариативных компонентов рекламного текста влияет также аксиологический фактор, который в данном случае является интегрирующим: парадигму составляют оценочные слова, создающие позитивную характеристику объекта, что обуславливает их — в некотором отношении — смысловую близость, способность репрезентировать один смысл.

Интересно, что в рекламных текстах — авторских и письменных в своем генезисе — обнаруживаются особенности, которые присущи фольклору в силу его естественной устности и коллективности, «безавторности». Более того, в функционировании приема варьирования элементов в рекламе определяющее значение имеет визуальная сторона текста, так как, во-первых, вербальные единицы сообщения в рамках этого приема предполагают прежде всего зрительное восприятие реципиентом, а во-вторых, в качестве варьируемых компонентов могут выступать элементы иконического ряда.

Примером такого использования приема может служить рекламная коммуникация компании сотовой связи «Вымпелком» («Билайн»). Логотип компании представляет собой круг, окрашенный в желто-черную полосу (базовый визуальный образ), в конкретных текстах рекламную информацию несут разнообразные предметы такой же расцветки. В данном случае в роли константной части сообщения выступают визуальные элементы — желтый и черный цвета (признак), в роли варьирующихся компонентов — предметы-носители признака. Состав объектов, подходящих для этой цели, практически не ограничен (одежда, обувь, аксессуары, посуда, автомобили, мебель и т. д.), что обеспечивает широчайший диапазон варьирования текста

и, соответственно, возможность создания бесконечного множества рекламных посланий.

В качестве примера использования приема варьирования одновременно на образном и вербальном уровнях рекламного текста приведем новогоднюю рекламную кампанию «У каждого свой Дед Мороз», разработанную агентством «Instinct» для сети торговых центров «МЕГА» (ноябрь — декабрь 2008 г.)²⁸. Содержание кампании составляют три рекламных текста, которые представляют различные варианты образа Деда Мороза для разных целевых аудиторий (базовый, классический, образ бородатого старичка — для детей и родителей, крепкого молодого человека — для женщин, привлекательной девушки — для мужчин) и сопровождаются соответствующими слоганами:

У каждого свой Дед Мороз (целевая аудитория — дети и родители).

У каждой свой Дед Мороз (целевая аудитория — женщины).

У каждого своя Снегурочка (целевая аудитория — мужчины).

Рисунки данных персонажей выполнены в виде мозаики, элементами которой являются изображения подарков, которые хотели бы получить представители соответствующей целевой аудитории: например, рисунок Снегурочки складывается из изображений галстуков, часов, техники и других атрибутов, воплощающих желания мужской части населения.

Рассматриваемая рекламная кампания основана на коммуникационной платформе «МЕГА у каждого своя», таким образом, слоган кампании «У каждого свой Дед Мороз» (*MEGA: Everyone has his own Santa*) представляет собой вариацию базового слогана организации. Оба слогана включаются в структуру каждого из вариантов рекламного сообщения, направленных на определенную целевую аудиторию.

Важно, что все варианты слогана воспринимаются на фоне друг друга и на фоне базового слогана-инварианта, поэтому требуется восприятие всех текстов в единстве, причем восприятие именно визуальное. Варьирование на иконическом уровне текста поддерживается единством базового образа. То, что все персонажи — репрезентации именно образа Деда Мороза (даже несмотря на то, что вариант для мужской аудитории называется Снегурочкой), сомнений не вызывает, так как, во-первых, на это указывает вербальный текст основного слогана («У каждого свой Дед Мороз»), во-вторых, они имеют классический атрибут Деда Мороза — красный колпак. Единая структура рекламного текста в его конкретных вариантах очевидна, и именно наличие единой структуры позволяет строить сообщения такого типа.

Таким образом, механизм варьирования элементов текста на основе константной структуры, рассмотренный нами как свойство фольклорной коммуникации, актуален для современного рекламного дискурса и, как кажется, представляет собой пример использования традиционной в

своем генезисе модели распространения информации. Интересно то, что выработанная традицией модель трансляции информации в условиях устного непосредственного общения и обусловленная прежде всего устным каналом коммуникации, применяется в рекламе к текстовому материалу не устной (в своем генезисе) природы и специализируется для решения актуальных для рекламы прагматических задач.

Обратим также внимание на то, что рассмотренная формула построения рекламного сообщения (*константная часть + варьирующийся элемент*) — это не столько модель построения текста, сколько модель его функционирования. Эта модель требует постоянного обращения к базовому, константному, элементу в процессе построения конкретного текста и, таким образом, имеет циклический характер. Указанная особенность сближает рекламную коммуникацию такого типа с фольклорно-творческим процессом, который предполагает постоянное обращение народных мастеров к стабильным базовым элементам традиции — заранее заданным, типизированным, обобщенным образцам-инвариантам, составляющим содержание фольклорной концептосферы («фольклорного знания»), — и их воспроизведение в конкретных вариантах²⁹. Цикличность модели обуславливает множественность (потенциальную бесконечность или количественную исчерпанность) продуцируемых посланий, длительность и непрерывность коммуникации, которая создается и поддерживается этой цикличностью.

Следует добавить, что, охарактеризовав данную модель передачи информации как традиционную, то есть сформированную в недрах традиции, ошибочно было бы считать ее специфически фольклорной. Так, ее реализацию можно усмотреть и в непосредственной речевой коммуникации — в принципе вариативного воплощения одного концептуального содержания в разнообразных речевых формах. Механизм воспроизведения и передачи информации в системе «инвариант/вариант» является экономичным способом организации информации и, очевидно, свойствен любой репрезентативной системе. Именно этот механизм и получил воплощение — хотя и несколько различное — как в фольклоре, так и в рекламе. Варьирование лексических элементов фольклорного текста — проявление системного свойства фольклора, имманентно присущего ему в силу его устного характера. В рекламе же варьирование — это искусственный прием, используемый для генерирования серии текстов, модель создания рекламного гипертекста.

Примечания

¹ Адоньева С. Б. Своя чужая речь: фольклор в свете прагматики // Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура; In memoiam. СПб., 2003. С. 239—251.

² Артеменко Е. Б. Миф. Фольклор. Эстетика тождества // Этнопоэтика и традиция. М., 2004. С. 65.

³ Неклюдов С. Ю. Фольклор: типологический и коммуникативный аспекты // Традиционная культура. 2002. № 3. С. 3—7.

⁴ Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура; In memoiam. СПб., 2003. С. 26.

⁵ Хренов Н. А. Смена культурных циклов на рубеже XX—XXI веков: перемещение периферийных сфер в центр культуры // Традиционная культура. 2006. № 3. С. 9.

⁶ Цивьян Т. В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. памяти В. Я. Проппа. М., 1975. С. 210—211.

⁷ Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. Л., 1986. С. 37.

⁸ Путилов Б. Н. Указ. соч. С. 71.

⁹ Цивьян Т. В. Указ. соч. С. 212—213.

¹⁰ Там же. С. 213.

¹¹ Артеменко Е. Б. Традиция в мифологической и фольклорной репрезентации. (Опыт структурно-когнитивного анализа) // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докладов. Т. 2. М., 2006. С. 21.

¹² Богатырев П. Г., Якобсон Р. О. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 372.

¹³ Почепцов Г. Г. Паблик рилейшнз для профессионалов. М., Киев, 2000. С. 444.

¹⁴ Иванов И. Д. Тизерная реклама // Энциклопедия маркетинга. [Электронный ресурс] URL: <http://www.marketing.spb.ru/lib-comm/advert/teaser.htm> (дата обращения: 07. 03. 2009).

¹⁵ Одной из первых тизерных кампаний была реклама крема для бритья «Burma Shave» (1925 г., США). Вдоль трасс штата Миннесота на расстоянии нескольких сот метров друг от друга располагались рекламные щиты, которые содержали короткую фразу в одну строчку. При движении по дороге эти строчки складывались в текст: «Девицы молят, / Чтоб мужчины / Имели лица / Без щетины / Burma Shave». См.: Там же.

¹⁶ Ульяновский А. В. Маркетинговые коммуникации: 28 инструментов миллениума. М., 2008. С. 352—362.

¹⁷ Неклюдов С. Ю. Вариант и импровизация в фольклоре // Петр Григорьевич Богатырев. Воспоминания. Документы. Статьи. СПб., 2002. С. 258.

¹⁸ Чистов К. В. Вариативность и поэтика фольклорного текста // Чистов К. В. Фольклор. Текст. Традиция: сб. статей. М., 2005. С. 104.

¹⁹ Там же. С. 80.

²⁰ Там же. С. 89—90.

²¹ Явление «вибрирования» фольклорного текста стало предметом пристального изучения курских лингвофольклористов. Рассматривая феномен варьирования в текстах народной лирики, А. Т. Хроленко говорит о «вибрировании» особого рода — варьировании на уровне народно-песенных лексиконов. См.: Хроленко А. Т. Территориальная «вибрация» народно-песенного лексикона // Дело всей жизни... Сб. науч. тр. Воронеж, 2009. С. 182—191.

²² Богатырев П. Г. Импровизация и нормы художественных приемов на материале повестей XVIII века, надписей на лубочных картинках, сказок и песен о Ереме и Фоме // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 401—421.

²³ Там же. С. 405—407.

²⁴ Неклюдов С. Ю. Вариант и импровизация в фольклоре. С. 246—259.

²⁵ *Артеменко Е. Б.* Концептосфера и язык фольклора: характер и формы взаимодействия // Народная культура и проблемы ее изучения. Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. Вып. 4. Воронеж, 2006. С. 142.

²⁶ Там же. С. 140.

²⁷ Функционирование слогана в устном общении носителей языка — вторичный уровень жизни текста, желательный, но не обязательный этап, это свидетельство успешности рекламного сообщения.

²⁸ У каждого свой Дед Мороз // Информационный портал Advertology.ru — все о рекламе, маркетинге и PR. [Электронный ресурс] URL: <http://www.advertology.ru/article68149.htm> (дата обращения: 02.02.2010).

²⁹ В результате структурно-когнитивного анализа традиции Е. Б. Артеменко пришла к выводу о том, что подобная организация фольклорно-творческого процесса свидетельствует о циклическом характере его структуры и является результатом экспликации фольклором традиции в изоморфных ей иконических структурных формах. См.: *Артеменко Е. Б.* Традиция в мифологической и фольклорной репрезентации. С. 6—23.

II
ФОЛЬКЛОР
И ЛИТЕРАТУРА

С. В. АЛПАТОВ
(Москва)

*Житие, роман, меморат
в системе фольклорно-литературных связей
XIX—XX веков*

Проблема взаимоотношения двух типов нарративных структур — агиографической и биографической — не раз привлекала внимание исследователей. Неустрашимое противоречие и очевидное взаимовлияние античного романа и раннехристианской литературы определили развитие средневековой эпики, ренессансной новеллы, новоевропейского романа¹. Сказанное справедливо не только для литературных традиций Западной Европы, но и *mutatis mutandis* для отечественной словесности².

В настоящей работе речь пойдет о сюжете ATU 1343* *The Children Play at Hog-Killing*, представленном на русской почве широким спектром интересующих нас жанровых форм и регистров словесности.

Сохранившееся в рукописных списках конца XVIII — первой четверти XIX в. «Сказание о святых Иоанне и Иакове Менюжских»³ повествует о событиях 1570 г.: перед уходом в поле крестьянин Исидор забил барана, пятилетний Иоанн и трехлетний Иаков, «видевше таковое дело отца своего, мняху по младенческому смыслу игране быти. И рече стареишии Иоанн брату своему Иакову: “Брате Иакове, сотворим такожде, яко же и отец наш сотвори”. Тому же неразумевшу делаемого, стареишии Иоанн взял палицу и удари юнеишаго брата во главу, и абие Иаков от того ударения пад умре. Иоанн убо виде, яко брат его умре, убоявся зело и не зная, что сотворити страха ради, младенец бо суши: и влезе в пещь, яже бе полна суши накладка дров, зане же дождива бе есень»⁴. Возвратившиеся с поля родители «видевше единого брата мертва, другаго же ни жива ни мертва обрести не могоша, по многом же рыдании едва утишишася, имати убо возже дрова в пещи по обычаю, не ведая сына своего тамо за дровами сидящего»⁵. Обнаруженное по сгорании дров тело Иоанна оказывается не тронуту огнем. Впоследствии мощи святых младенцев Иоанна и Иакова прославились многообразными чудесами⁶.

Житийная версия сюжета о детской игре-жертвоприношении представлена не только рукописным текстом «Сказания об Иоанне и Иакове Менюжских чудотворцах» и его пересказами в церковной печати XIX—XX вв., но и живой локальной традицией легенд о святых Иоанне и Иакове, на основании которой реконструируется предполагаемый устный прототекст «Сказания»⁷.

Одновременно с устными легендами и рукописными вариантами *жития* святых младенцев в отечественной литературной и фольклорной традициях активно функционирует *новеллистическая* («балладная», «детективная») реализация рассматриваемого сюжета. Речь идет о новелле М. Д. Чулкова «Горькая участь», наследующей ей устной бывальщине «Недогляд» (СУС 939 В*)⁸, независимой от них газетной фиксации «ужасного случая на почве детского подражания»⁹ и построенном на ее основе рассказе Ф. Сологуба «Баранчик».

Все перечисленные варианты сюжета объединяет интерес к остро-сюжетной, загадочной коллизии, толкуемой, как правило, вполне рационально:

«Начали крестьяне толковать различным образом, сельским умом и деревенскими рассуждениями, без правил, науками установленных: один говорил, что сделали то разбойники, другой рассуждал, что рассердился домовый... посланный для осмотру член рапортовал, что крестьянин напившись в праздник пьян, порубил свою семью <...> Люди ученые того времени гадательно заключили так. Четырехлетний младенец, находясь в крепком сне и встревожен будучи сонным привидением, встал со своего места, взял нож, с которым нередко у баловниц-матерей и отцов ребята, играя ими, засыпают, и согласно с сонным привидением зарезал свою сестру в колыбели, а опомнившись и узнав, что сделал он худо, спрятался в печь <...> Хозяин пошел свежевать барана, а хозяйка принялась топить печь, не осмотрев детей <...> Услыша и увидя, что жена его сожгла в печи сына, будучи в торопливости и запальчивости, ударил безрассудно жену свою в голову, от чего и лишилась она жизни. Крестьянин, пришед в жалость и оторопев, не знал, что ему делать видя двух мертвых перед собою; а заглянув в люльку нашел и третьего... и так страх, жалость и отчаяние принудили его удавиться»¹⁰.

Характерно, однако, что в рассказе Ф. Сологуба жанровый маятник вновь возвращается от «полицейской хроники» к религиозно-мистическому осмыслению событий¹¹.

Вопрос о генезисе отечественных вариантов сюжета АТУ 1343* и их связях с античными¹² и западноевропейскими¹³ параллелями остается на настоящий момент открытым. Однако уже сейчас можно констатировать, что европейские литературные и фольклорные тексты реализуют тот же круг жанровых форм: бывальщина о фатальной детской игре, детективная новелла о загадочной череде смертей, легенда о наказании за родительские грехи, баллада/духовный стих об испытании веры и непостижимости Божественного Промысла¹⁴.

Совпадение спектров жанрового воплощения сюжета АТУ 1343* в позднесредневековых и новоевропейских фольклорных и низовых литературных традициях позволяет высказать гипотезу о принципиальной для традиционного сознания комплиментарности двух точек зрения на подобный род сюжетной информации: как на «бессмысленный» несчастный случай, с одной стороны, и как на рационально не объяснимое, но исполненное мистического смысла событие, с другой стороны.

Третий аспект заявленной темы касается представления сюжетов биографического и агиографического характера в нарративной форме мемората.

Достаточно редкий в отечественной агиографии «я-текст» помимо «Жития протопопа Аввакума им самим написанного» представлен «Житием Лазаря Муромского», в основе которого лежит меморат-исповедь святого, записанная его учеником Феодосием¹⁵.

Среди многообразных типов фольклорных жизнеописаний¹⁶ особый интерес для нашей темы представляют случаи насыщения стереотипных форм обрядовой лирики личными биографическими подробностями, с одной стороны, и зеркальное явление «псевдоавтобиографизма» — личного проживания общеизвестных сюжетов необрядовых лирических песен и баллад, с другой стороны. Кроме того, особое значение имеют случаи мимикрии классических фабулатов (быличек, бывальщин, новеллистических сказок и даже небылиц) под автобиографическое повествование¹⁷.

Сюжет АТУ 1343* в форме автобиографического мемората представлен эпизодом рукописного сочинения «Жизнь Ткачова»¹⁸ Федора Ивановича Кудряшова, конторского писаря пензенского помещика Василия Антоновича Инсарского.

Рассказ «Костромской губернии города Ветлуги села Выпутского деревни Вашкирь казенного крестьянина Сыся Полуэктовича Дураносова»¹⁹ находится в прямой зависимости от текста новеллы «Горькая участь» (ср. чулковского «Сыся Фофанова сына Дурносорова, родившегося в деревне, вдали от города»), равно как весь роман Ф. И. Кудряшова от текста V части чулковского «Пересмешника». Однако и само переложение новеллы и дальнейшие скитания героя по Волге, в киргизских степях и на Каспии (отсутствующие у Чулкова) насыщены конкретными бытовыми и географическими подробностями, придающими его воспоминаниям типичные черты фольклорной автобиографии: «...отправился вверху по Волги, прибыв в Камышинку. Превозицкий мой, накупив годного для него товару возвратился обратно, а я остался тут у одного крестьянина в найме на одно лето караулить арбузы. Отживь время, получил цену, и не захотел более быть тут, ушел в Церицань, а оттуда в степь по Уралу, в село Никольское, Волинково тожь... Живучи я там у одного козака в работниках, с которым нередко занимались рыбною ловлею по реке Ембе»²⁰.

Другой специфической чертой жизнеописания Сыся Дураносова является соотношение им сиюминутных событий и собственной судьбы в целом с Божественным Промыслом: «Удалив всех прочих от себя, кроме своих семейных, посадив насъ въ стулья, и самъ селъ, потомъ воскликнулъ и сказалъ: “Ахъ, Боже мой!” Потомъ несколько помолчавъ, кивая головою, и вдругъ съ слезами произносить слова: “Коль возлюбленна селения Твоя, Господи силъ! Желает и скончается душа моя во двory Господни...” Потомъ пель Живыи в помощи и прочии псалмы <...> Обращаясь къ намъ сказалъ: “Друзья мои, соотечественники мои, какъ я вамъ радъ, васъ самъ Богъ привелъ ко мне... я вамъ расскажу кто я таковъ, почему здесь нахожусь” и начель рассказывать такъ: “Вот друзья мои, я с вами едино земец, Костромской губернии, Города Ветлуги, села Выпутскаго, деревни Вашкирь, казенный крестьянин, зовут меня Сысой Полуэхтович Дураносов...”»²¹.

Автобиографию Сыся Дураносова, вероятно, следует рассматривать как результат специфического творческого метода Ф. И. Кудряшова, соединившего в своем рукописном романе перепевы «Пересмешника» М. Д. Чулкова со стилизацией фольклорно-этнографического плана²². Однако интересующий нас фрагмент-меморат является в свою очередь одним из эпизодов воспоминаний другого крестьянина Степана Ткачова о его странствиях и встречах:

«Въ симъ третьемъ и последнемъ отделении решилси я поместить Историю, преждебывшего Ладского крестьянина Ткачова, которой по воли Г-на проданъ на звозъ Г: /госпоже/ Вавиловой, Псковской Губернии, Великолуцкаго уезда, в деревню Свинкину, а проживаетъ за старостию в Ладе.

Жизнь Ткачова.

Мужъ сей Степанъ Ткачовъ родилси в селе Ладе, отъ роду ему теперь около ста летъ, и еще жив сый, родители его были Ефимъ и Авдотья дети Ткачовы.

Одныжде онъ проходя мимо моего дому, и я увидилъ, позвалъ его къ себе, посадилъ въ стуль, поднесъ рюмку водки, спросилъ его изъ любопытства какъ землепроходца²³, где онъ былъ, и что видилъ. Ткачевъ почель мое предложение за удовольствие, где бы не преправодить скучное время; начель мне рассказывать так:

Вотъ Л: /любезный/ Федоръ Ивановичъ, послучай мою историю, где я былъ и что видилъ. Съ 25ти летъ началъ я ходить для продовольствия своего сърлачить, с началу въ Самару, а потомъ въ Уральскъ и Астрахань, напоследокъ былъ под снеговыми Костецкой и Живяйской горами, которыи собою такъ велики, что невидно отъ густоты облоковъ, дымящихся вверху горъ, конца высоты ихъ, где между горъ и протекаетъ великая река Маность, тамъ и живутъ черкесы и разнаго роду островитяны²⁴.

Живучи я въ Астрахани у хозяина моего изъ татаръ Аббай Пашанъ, которой нередко производилъ мину товаровъ съ Перситсками купцами

въ портовомъ городе Дербенте. Однажды вздумалось ему отправиться прямо из Астрахани по Каспийскому морю въ Персию въ грузныхъ суднахъ съ разными мелочными товарами и отправелись...»²⁵.

Тем самым, специфическое соединение чулковского романа с собственно фольклорным материалом могло принадлежать уже сказительской технике самого Ткачова (если мы признаем реальность, а не сконструированность фигуры этого рассказчика), и в этом случае сквозь романский стиль конторского писаря проступают характерные черты стиля «сказочника-книжника»²⁶ XIX столетия.

Построение и постоянное преодоление границы между организованным повествованием (романом-биографией, легендой-агиографией, мемуарами-автобиографией) и «человеческим документом» (записной книжкой, бивальщиной, мемуаром) — одна из ключевых нарративных техник российской словесности XIX века²⁷. Исследование системных и разнородных фольклорно-литературных связей (подобных проанализированному комплексу повествований на сюжет АТУ 1343*) может стать ключом к интерпретации такой специфической литературной формы, как рукописные воспоминаний крестьян²⁸, и, вместе с тем, к более точному постижению таких «автобиографических» и одновременно «агиографических» текстов, как «Очарованный странник» Н. С. Лескова.

Примечания

¹ См. диссертацию О. М. Фрейденберг «Греческий роман как деяния и страсти» (1924), в том числе опубликованный экстракт: *Фрейденберг О. М. Евангелие — один из видов греческого романа* // Атеист. 1930. № 59. С. 129—147; *Аверинцев С. С. Истоки и развитие раннехристианской литературы* // История всемирной литературы: в 8 т. М., 1983—1994. Т. 1. 1983. С. 501—515.

² *Смирнов И. П. От сказки к роману* // ГОДРЛ. Л., 1972. Т. 27. С. 284—320; *Демкова Н. С. К интерпретации «Повести о Петре и Февронии»* // Демкова Н. С. Средневековая русская литература. СПб., 1997. С. 77—94; *Демкова Н. С. Устюжская «Повесть о Соломонии бесноватой»: преодоление агиографического канона* // Там же. С. 121—134.

³ *Романова А. А. Иаков и Иоанн Менюжские* // Православная энциклопедия. Т. 22 (в печати).

⁴ РО БАН 17. 8. 25. Л. 376 об.

⁵ Там же. Л. 377.

⁶ Проблеме данного и иных необычных типов святости в русской церковной истории посвящены работы: *Левин И. Двоеверие и народная религия в истории России*. М., 2004; *Панченко А. А. Иван и Яков — странные святые из болотного края (религиозные практики современной новгородской деревни)* // Религиозные практики в современной России. М., 2006. С. 211—235.

⁷ *Панченко А. А. Религиозный фольклор села Менюша* // Русский фольклор. Материалы и исследования. Т. 33. СПб., 2008. С. 323—365.

⁸ Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-

западный отдел. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. Т. 2. Малорусские сказки. СПб., 1878. Отд. 2. № 42. С. 557.

⁹ Орловский вестник. 1895. № 1. С. 3.

¹⁰ Чулков М. Д. Пересмешник, или Славенские сказки. Изд. 3-е. М., 1789. Ч. 5. С. 198—200.

¹¹ Соболев А. Л. Реальный источник в символистской прозе: механизм преобразования (Рассказ Федора Сологуба «Баранчик») // Тыняновский сборник. Пятое Тыняновские чтения. Рига; М., 1994. С. 141—154.

¹² Алатов С. В. *Varia Historia*: Чулков «Горькая участь» vs Элиан «Пестрые рассказы» (XIII, 2) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 14. СПб., Самара, 2009. С. 270—277.

¹³ Алатов С. В. «Сказание о святых Иоанне и Иакове Менюжских»: история сюжета и жанровый контекст // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2009. № 3 (37). С. 8.

¹⁴ Hansen W. *Agiadne's Thread. A guide to international tales found in classical literature*. Ithaca, London. 2002. P. 79—85; Драгоманов М. П. Славянские сказания за пожертвование собственно дете // Сборникъ за народни умотворения, наука и книжнина. Кн. 1. София, 1889. С. 65—97.

¹⁵ Пигин А. В. Агиография Олонецкого края: итоги и перспективы изучения // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2009. № 3 (37). С. 89—90.

¹⁶ Дианова Т. Б. Автобиографический дискурс и устная фольклорная традиция: к методологии исследования // Традиционная культура. 2009. № 4 (36). С. 4—10.

¹⁷ См. дискуссию к указанной статье Т. Б. Диановой: Там же. С. 11—14.

¹⁸ Рукописный сборник «Полный статистический никдотизм или описание имением» (1850 г.) // РО РНБ О. IV. 65. Ч. 2. С. 99—133.

¹⁹ Там же. С. 103.

²⁰ Там же. С. 110—111.

²¹ Там же. С. 102—103.

²² О фольклористическом «чутье» Ф. И. Кудряшова свидетельствуют зафиксированные им в составе части 1 рукописи «Полный статистический никдотизм» локальные бывальщины-анекдоты «Покупатель холста», «Суд старого и нового бурмистра», «Священник и мужик в патрихеле», «Колдун или шепотник и при нем солдат». Два последних текста опубликованы в сборнике: Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX в. / сост. и коммент. Н. В. Новикова. М.; Л., 1961. С. 240—242.

²³ Ср. «Микита городам бывалец, землям проходец» // Ончуков Н. Е. Северные сказки: в 2 кн. СПб., 1998. Кн. 1. № 31.

²⁴ Ср.: «Рассейские люди ходят по работам и заходят к границам и дальше. Один мужик пошел по пашпорту и зашел к черкесской границе. Вдруг поймали его черкесы и отправили его на морские острова, в писигалевцы, которые едят русских людей» // Худяков И. А. Великорусские сказки. СПб., 2001. № 38 «Сага о русском». С. 122.

²⁵ РО РНБ О. IV. 65. Ч. 2. С. 81—83.

²⁶ Померанцева Э. В. Сказочник-книжник // Померанцева Э. В. Писатели и сказочники. М., 1988. С. 256—292.

²⁷ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 28—31.

²⁸ Шилов Н. Н. История моей жизни и моих странствий // Воспоминания русских крестьян XVIII — пер. пол. XIX в. М., 2006. С. 156—274.

А. Х. ГОЛЬДЕНБЕРГ
(Волгоград)

Архетипы поминальной обрядности в поэтике Н. В. Гоголя

В искусстве, по словам С. С. Аверинцева, «всякое эффективное внушение осуществляется через архетипы; поэтому художник <...> — это прежде всего человек, отличающийся незаурядной чуткостью к архетипическим формам и особо точно их реализующий»¹. Одним из самых ярких примеров «архетипической чуткости» в русской классической литературе может служить творчество Гоголя. Своеобразие его художественного мира не в последнюю очередь связано с воскрешением в нем или, точнее, «перевоссозданием» древнейших пластов словесного творчества, восходящих к архаическим обрядам и ритуалам. В творческое сознание писателя они входят через промежуточную сферу фольклора, в котором, как показал на примере волшебной сказки В. Я. Пропп, происходит реинкарнация первобытных обрядовых структур. Мифологические концепты славянского фольклора, лежащие в основе архетипов традиционной обрядовой культуры, становятся неотъемлемой принадлежностью художественного мира Гоголя и оказывают существенное воздействие на онтологию его творчества.

В качестве ключевой онтологической проблемы выступает у Гоголя оппозиция бытия и небытия, живого и мертвого. Характерной чертой поведения персонажей писателя является постоянное пересечение ими *границы* между миром живых и миром мертвых. Уже в первом сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки» одной из главных архетипических черт поведения и родового сознания героев становится ощущение живой непрекращающейся связи с предками, «дедами». Здесь торжествует не условное время сказки, а мифологическая концепция циклического времени, согласно которой души умерших предков возрождаются в их потомках. «А как впутается какой-нибудь родич, — говорит рассказчик «Пропавшей грамоты», — дед или прадед — ну, тогда и рукой махни: <...> если не чудится, вот-вот сам все это делаешь, как будто залез в прадедовскую душу, или прадедовская душа шалит в тебе <...>»².

В традиционной славянской культуре общение живых и мертвых было строго регламентировано³. В его основе лежали мифологические представления о посмертной судьбе предков, души которых в определенные народным календарем дни почитают, приглашают в гости. Тех, кто явился в неурочное время, бояться, выпроваживают, стараются защититься от них. Былички и похоронные причитания отразили представления о том, что смерть человека наступает из-за того, что умерший родственник, явившийся до сорокового дня, забирает его к себе на «тот» свет⁴. В календарных обрядах у «предков» просили покровительства, в семейных (родинных, свадебных, похоронных) ведущую роль играла охранительная семантика. Новорожденный, невеста, умерший считались лиминальными существами, которые должны были совершить, по терминологии Арнольда ван Геннепа, «обряд перехода», чтобы утвердиться в новом статусе человека, замужней женщины, покойного предка. Любые нарушения обрядового регламента были чреваты опасными последствиями для участников обряда и для всего родового коллектива.

Особый статус имел в фольклорных обрядовых представлениях *сирота*. Он воспринимался как лицо ушербное не только социально, но и ритуально. Сирота был обделен, лишен своей доли и поэтому не мог участвовать в семейных обрядах, чтобы его обездоленность не распространилась на окружающих и на саму обрядовую ситуацию. Сирота не допускался к участию к свадебном обряде, а также в некоторых календарных обрядах, исполняемых ради плодородия и правильного течения жизни. Лишенный защиты и покровительства в мире земном, сирота мог обращаться за помощью к миру потустороннему. Он, как полагает Е. Е. Левкиевская, имел статус посредника между миром людей и «иным» миром⁵.

Главные герои большинства повестей «Вечеров» наделены чертами сиротства или полусиротства. Вот почему столь проблематична для них ситуация брака. Грицько («Сорочинская ярмарка»), Петро («Вечер накануне Ивана Купала») — круглые сироты. Полусироты — Левко («Майская ночь»), Вакула («Ночь перед Рождеством»), Катерина («Страшная месть»). И даже Иван Федорович Шпонька — сирота, находящийся под покровительством своей тетушки. Обратим внимание, что во всех этих произведениях, за исключением последней повести, где тема брака только намечена как возможность превращения «дытыны» в «мужа»), свадьба выступает в качестве ключевого сюжетного мотива. И совершается она при участии нечистой силы. Иными словами, сиротство персонажей наделяет эти свадьбы признаками «нечистоты», то есть превращает в антисвадьбы. Даже если свадьба сыграна по всем обрядовым правилам, как в «Вечере накануне Ивана Купала» или в «Страшной мести», она не приносит героям счастья. Вероятно, не случайно свадебная тема соединяется с мотивами смерти и скуки в финале «Сорочинской ярмарки»: «Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство

пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком» [I:135].

В славянском фольклоре свадебный и похоронный обряды структурно изоморфны⁶. Неразрывная связь этих обрядов отражает архаические представления об изоморфизме смерти и рождения. Отзвуки структурно-семантического комплекса, объединяющего свадьбу и похороны, можно обнаружить в «Вечерах», «Миргороде» и петербургских повестях. Такова, например, сюжетная коллизия «Вия», в рамках которой строятся отношения круглого сироты Хомя Брута и панночки. Исследователями Гоголя не раз отмечалась травестия романтической темы мистического брака в повести «Шинель»⁷. Однако превращение Башмачкина в «ходячего покойника» в «фантастическом» окончании повести может быть истолковано более адекватно благодаря соотнесению финала «Шинели» с мифологическими представлениями о причинах явления умершего в мир живых, одной из которой является *неизжитость им срока жизни*. Поведение мертвеца, ищущего свою шинель, по мнению В. Ш. Кривоноса, «прямо указывает на него как на заложного покойника, доживающего за гробом свой век»⁸.

В поэме «Мертвые души» тема посмертного существования является ведущим смыслообразующим мотивом, актуализирующим не только христианские, но и языческие концепты живой и мертвой души. Здесь, в первую очередь, следует обратить внимание на архетипические черты поминальной обрядности, которые проявляются на разных уровнях художественного текста. Они связаны с загробным интересом главного героя — покупкой мертвых душ. Композиционное своеобразие первых шести глав поэмы может быть охарактеризовано таким фольклорно-этнографическим термином, как *обход*. Сначала Чичиков наносит визиты городским чиновникам — «отцам города», а потом совершает объезды окрестных помещиков — владельцев мертвых душ. Поездки воспроизводят структурную схему обрядовых обходов, связанных с календарными народными праздниками. На святках обход дворов является композиционным стержнем обряда колядования, атмосфера которого с этнографической точностью воспроизведена Гоголем в «Ночи перед Рождеством». Обряд заключается в последовательном посещении домов группами колядовщиков с определенной ритуальной целью и получении даров от хозяев дома. Мифологический смысл обряда восходит к архаическим представлениям о том, что колядовщики есть заместители покойных предков⁹. Их одаривание было призвано обеспечить покровительство усопших в новом земледельческом году, гарантировать хозяйственное и семейное благополучие. Обряд сопровождался исполнением особых магических песен заклинательного типа — колядок. Они включали в себя в качестве обязательного структурного элемента благопожелания хозяевам дома¹⁰. В рамках этого ритуала и совершался дарообмен между исполнителями колядок и хозяевами. Одаривание колядовщиков как

заместителей душ умерших, пришедших в свои дома, опиралось на мифологические представления о том, что покойные предки способны «не только предсказать судьбу, но и повлиять на все сферы земной жизни. В этой связи поминальные обряды есть не что иное, как жертва в целях задабривания умерших, чтобы они в дальнейшем содействовали благополучию своих родственников»¹¹.

Чичиков с его умением «очень искусно польстить каждому» [VI:12] производит при своих посещениях помещиков типологически сходный дарообмен: «благопожеланий» на мертвые души. Этот обрядовый архетип представлен, естественно, не в прямой, а в трагической ипостаси во всех диалогах с помещиками, кроме главы о Ноздре. Манилов, подаривший своих покойников Чичикову, в ответ на благодарности «смешался, весь покраснел и <...> выразился, что это сущее ничего, что он точно, хотел бы доказать чем-нибудь сердечное влечение, магнетизм души, а умершие души в некотором роде совершенная дрянь» [VI:36]. В остальных случаях дарообмен носит товарно-денежный характер.

Диалог Чичикова и Манилова представляет собой инверсию обряда благопожелания, характерную для святочных игр с покойником, в которых пародируется погребальная обрядность (игра в «умруна»). Один из украинских исследователей писателя пронизательно заметил, что «Чичиков ведет свою роль в личине “притворной скромности”, Манилов же — в роли щедрого “величальника”»¹². Игры с покойником были тесно связаны с календарными праздниками, где они выражали идею вечного круговорота жизни и смерти. Это особые формы народной смеховой культуры, пародийные «ряженные» похороны и отпевания, которые носят эротический характер, призванный активизировать продуцирующие функции мира живых, повлиять на плодородие земли, животных и людей¹³.

Однако в наиболее архаичных формах они сохранялись не в календарной, а в семейной обрядности. По свидетельству П. Г. Богатырева, вплоть до 1930-х гг. этнографы фиксировали в западноукраинской погребальной традиции веселые игры с телом настоящего покойника. К ноге мертвеца привязывали веревку и дергали за нее, щекотали за пятки, чтобы «пробудить», вернуть его к жизни¹⁴. Эти кощунственные, на первый взгляд, действия являлись частью целого комплекса ритуалов, направленных на то, чтобы снять страх перед вредоносностью смерти. Одним из наиболее действенных средств защиты от нее считалось прикосновение к пятке покойного. На Русском Севере у покойников щекотали именно пятки, «так как пятка — это та часть тела, которой нет у представителей нечистой силы (ср. одно из наименований черта — Антипка беспятый)»¹⁵. Знакомство Чичикова с Коробочкой тоже начинается с предложения гостеприимной вдовы почесать на ночь пятки: «Покойник мой без этого никак не засыпал» [VI:47]. Ночной гость, явившийся в неурочное время неизвестно откуда, в мифологическом сознании воспринимался как представитель «чужого», или потустороннего,

мира и мог быть демоническим существом, «ходячим» покойником. Недаром Коробочке, «необыкновенно» боящейся чертей, незадолго до встречи с Чичиковым «всю ночь снился окаянный» [VI:54]. Предложение Коробочки почесать пятки со ссылкой на *покойника, который никак без этого не засыпал*, в обрядовом контексте можно рассматривать как способ идентификации гостя по признаку «свой»/«чужой», человек/нечеловек.

У славян была широко распространена вера в то, что души умерших посещают свои бывшие дома в поминальные дни и в сочельник. В связи с этими представлениями находились и поверья о том, что любой пришедший в сочельник гость — «особа священная»¹⁶. Считалось, что «именно через посредничество ритуально значимых лиц можно связаться с миром умерших»¹⁷. Показательно, что в похоронных причитаниях восточных славян покойника называют «гостем»¹⁸. В некоторых обходных обрядах визитером мог выступать один человек. Первого посетителя дома в начале целого ряда осенне-зимних народных праздников именовали «полазником» и воспринимали в качестве ритуального гостя¹⁹. Такого рода гость — объект особого почитания, как представитель чужого, иного мира. В том же семантическом поле находится и другое значение слова «гость», зафиксированное в словаре В. Даля и имеющее прямое отношение к главному герою «Мертвых душ», — «иноземный или иногородний купец, живущий и торгующий не там, где приписан»²⁰. Превращение «чужого» в «гостя» связано с обрядовыми формами обмена, включающими пиры, угощения, чествования.

«Вы у нас гость: *нам должно угощать*» (здесь и далее курсив в цитатах мой — А. Г.), — говорит председатель палаты Чичикову после оформления купчих на мертвые души [VI:148]. Тут, по сути, обозначена модель, по которой строятся до девятой главы отношения городских чиновников и помещиков с Чичиковым. Архетип *обрядового гостя* возникает в системе тончайших аллюзий, связанных в поэме с главным предприятием Чичикова, с его настойчивым интересом к мертвым душам. И дело не только в том, что Чичикова щедро угощают блюдами традиционного поминального стола. Обилие блинов на столе у Коробочки уже было отмечено как элемент масленичной обрядности²¹. Остается добавить, что блины на масленицу предназначались прежде всего для угощения покойных предков. Обычай печь блины в народных верованиях был одним из самых надежных способов связи с иным миром: печь блины — «мосьщиць Хрысту дорогу на небо»²². В качестве блюд традиционного поминального стола можно упомянуть щи и гречневую кашу, которой была начинена знаменитая «няня» у Собакевича, ватрушки, «из которых каждая была гораздо больше тарелки» [VI:99]. Изобильный стол был одним из признаков поминальной обрядности для того, чтобы приходящие в дом души предков насытились. За комической фразой Собакевича: «Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как *душа тре-*

бует» [Там же], — возможно, стоит вполне определенный обрядовый контекст. С христианской поминальной обрядностью связан и сухарь из пасхального кулича, которым вознамерился угостить Чичикова Плюшкин. Из этой традиции ритуального угощения «гостя» выпадает только Ноздрев, на обеденном столе которого «блюда не играли большой роли» [VI:75], — единственный из помещиков, с кем Чичикову не удалось договориться о покупке мертвых душ.

Особенно важно отметить, что рассказы Коробочки и Собакевича о своих умерших крестьянах носят открыто поминальный характер и могут быть сопоставлены с поэтикой похоронных причитаний, устойчивым мотивом которых была *некрологическая похвала*. «И умер такой всё славный народ, всё работники <...> На прошлой недели сгорел у меня кузнец, такой искусный кузнец и слесарное мастерство знал» [VI:51], — говорит Чичикову Коробочка. Характеристики покойных крестьян Собакевича представляют собой развернутые панегирики: «А Пробка Степан, плотник? Я голову прозакладую, если вы где сыщете такого мужика. Ведь что за силища была! Служи он в гвардии, ему бы бог знает, что дали, трех аршин с вершком ростом!» [VI:102]. Размышления Чичикова над списком купленных душ, символический «смотр» которым он производит, по своей типологии напоминают языческий обычай обрядовой «оклички» мертвых в Великий четверг, зафиксированный в «Стоглаве»: «А Великий четверг по рану солому палют и кличуть мертвых»²³.

Однако повествование в «Мертвых душах» не может быть соотносено с определенным календарным временем, поскольку гоголевская поэма принадлежит к произведениям ахронного типа. Они строятся на принципе кумуляции, повторяемости однородных эпизодов. В фольклоре по этой модели рассказывается сказка о животных, в литературе она представлена плутовским романом, на связь которого с поэтикой «Мертвых душ» уже обращалось внимание в работах о Гоголе. Структура обходных обрядов обнаруживает немало общего с моделью плутовского романа, в котором подобными являются «не только все эпизоды друг другу, но и каждый из них целому. Сюжет же приобретает характер бесконечного наращивания однотипных эпизодов»²⁴. По сходной сюжетной схеме построены «Похождения Чичикова, или Мертвые души», главный герой которых выступает в качестве медиатора, неумоимого посредника между «тем» и «этим» светом.

С Чичиковым входит в поэму тема смерти. Уже в первом разговоре с гостиничным слугой гость «расспросил внимательно о состоянии края: не было ли каких болезней в их губернии, повальных горячек, убийственных каких-то лихорадок, оспы и тому подобного» [VI:10]. Эпидемии и болезни в народной культуре персонифицировались и воспринимались как стихийные вторжения «чужого» в сферу «своего»²⁵. Для их предотвращения совершались «опахивания», «огораживания», профилактические обходы «своей» территории. Сюжетное поведение

гоголевского героя, структура его визитов и объездов носит характер своеобразной инверсии этих апотропеических обрядов.

Негоция Чичикова, скупающего мертвые души, нарушает традиционный регламент общения предков и потомков. Пытаясь отторгнуть от мира мертвых его часть, он, согласно народным воззрениям, лишает купленные души родовых связей и способствует несанкционированному вторжению «чужого» в мир живых, расширяя тем самым пространство смерти. По заключению М. Д. Алексеевского, «главная задача всей поминальной обрядности — окончательное восстановление четких границ между миром живых и миром мертвых...»²⁶. Крах предприятия Чичикова есть знак победы над энтропийным началом, угрожающим миру русской жизни.

Актуализация архетипов поминальной обрядности в поэтике Гоголя свидетельствует не только о глубинной мифологической интуиции писателя, но и о том, что важнейшие онтологические проблемы его творчества вряд ли могут быть адекватно осмыслены вне фольклорно-мифологического и обрядового контекста.

Примечания

¹ *Аверинцев С. С.* «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 124—125.

² *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л., 1937—1952. Т. 1. С. 189. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием римскими цифрами тома, арабскими — страниц.

³ *Толстая С. М.* Мир живых и мир мертвых: формула сосуществования // Славяноведение. 2000. № 6. С. 14—20.

⁴ Мифологические рассказы и легенды Русского Севера. СПб., 1996. С. 29; 116.

⁵ *Левкиевская Е. Е.* Сирота // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 2002. С. 433.

⁶ См. классическую работу: *Байбурина А. К., Левинтон Г. А.* Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: (Погребальный обряд). М., 1990. С. 64—99.

⁷ См., например: *Манн Ю. В.* Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 77.

⁸ *Кривонос В. Ш.* Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2006. С. 386.

⁹ См.: *Виноградова Л. Н.* Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000. С. 115.

¹⁰ См.: *Агапкина Т. А., Виноградова Л. Н.* Благопожелания: ритуал и текст // Славянский и балканский фольклор: Верования. Текст. Ритуал. М., 1994. С. 168—208.

¹¹ *Виноградова Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. М., 1982. С. 148.

¹² *Карпенко А. И.* Черты народно-смеховой характерологии в мире «Мертвых душ» Н. В. Гоголя // Мысль, слово и время в пространстве культуры. Теоретические и лингводидактические аспекты изучения русского языка и литературы. Киев, 1996. С. 53.

¹³ См. подробнее: *Морозов И. А., Слепцова И. С.* Круг игры. Праздник и игра в жизни севернорусского крестьянина (XIX—XX вв.). М., 2004. С. 559—572.

¹⁴ *Богатырев П. Г.* Игры в похоронных обрядах Закарпатья // Секс и эротика в русской традиционной культуре. М., 1996. С. 490—491.

¹⁵ Мифологические рассказы и легенды Русского Севера. СПб., 1996. С. 115.

¹⁶ *Виноградова Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. М., 1982. С. 195.

¹⁷ Там же. С. 144.

¹⁸ *Невская Л. Г.* Концепт *гость* в контексте переходных обрядов // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 443.

¹⁹ Подробнее см.: *Богатырев П. Г.* «Полазник» у южных славян, мадяров, словаков, поляков и украинцев // *Богатырев П. Г.* Народная культура славян. М., 2007. С. 131—214.

²⁰ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1955. Т. 1. С. 386.

²¹ *Смирнова Е. А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 48.

²² Цит. по: *Виноградова Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. М., 1982. С. 188.

²³ Цит. по: *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982. С. 141.

²⁴ *Лотман Ю. М., Минц З. Г.* Литература и мифология // Труды по знаковым системам. XIII: Семиотика культуры. Тарту, 1981. С. 44.

²⁵ См.: *Усачева В. В.* Контакты человека с демонами болезней: способы защиты и избавления от них // Миф в культуре: человек — не человек. М., 2000. С. 58—67.

²⁶ *Алексеевский М. Д.* Мотив оживления покойника в севернорусских поминальных причитаниях: текст и обрядовый контекст // Антропологический форум. 2007. № 6. С. 246.

Е. А. САМОДЕЛОВА
(Москва)

Фольклорная основа сказки А. Н. Толстого «Алена» (1919)

Доподлинно неизвестно, где Толстой начал сочинять сказки: в родном отечестве или иной стране. Неизвестно, в какое точно время и при каких обстоятельствах зародился замысел создавать сказки, ориентируясь на народно-мифологическую основу и поэтику ведущего в начале XX века литературного направления — символизма.

Любовь к народным сказкам А. Н. Толстой проявлял с детства и пронес через всю жизнь. В детском письме к А. Л. Бостром от 4 августа 1896 г. с хутора Сосновка Толстой писал, привлекая народно-сказочные обороты: «Милая мамунюшка, уж как мы по тебе соскучились, просто и сказать нельзя, ни пером написать, ни в сказке сказать, хотя время летит ужасно скоро»¹.

Из письма Толстого, написанного после 13 марта 1902 г. родителям (матери А. Л. Толстой и отчиму А. А. Бострому), известно о посещении им Всероссийской кустарной выставки в Таврическом дворце, открытой 4 марта 1902 г.: «Был на кустарной промышл<енной> выставке. О, это стоит посмотреть. Выставка богатая и интересная. Все, что в России есть интересного по этой части, все привезено сюда. Дамы петерб<ургские> настоящие идиотки, стоят и ахают около самой обыкновенной девчонки, щупают ее, нюхают; идиотки, точно не видали никогда кр<естьянской> дев<чонки>»².

Следовательно, уже в начале XX века Толстой проявлял большой интерес к народному творчеству в разных его видах.

В Отделе рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН хранятся ученические тетради с художественными сочинениями Толстого, в том числе со сказками: «Лунные сны», книга 1-я, 1905 — март 1907 г.³

Близкие к Толстому люди — друг и жена — указывали на Санкт-Петербург как на место зарождения сказочного замысла. Так, К. И. Чуковский во время написания своих воспоминаний в 1958—1963 гг. считал, что создавать произведения в народном духе Толстой начал

при следующих обстоятельствах: «Еще в Петербурге он под влиянием Алексея Михайловича Ремизова стал изучать по книжным материалам русские народные сказки и песни, на основе которых и создал целый цикл стихов, стилизованных под древнерусский фольклор. Эти стихи Толстого оказались опять-таки ниже его дарования, но работа над ними пошла ему впрок»⁴. Далее К. И. Чуковский ссылаясь на письмо Толстого и привел оттуда определения из шутильной «табели о рангах» друзей-писателей, которые вводили Толстого в русскую литературу и даже обещали ему сотрудничество в готовящемся к открытию журнале: «“Генералы”, обещавшие Толстому сотрудничество, были, насколько я помню, Федор Сологуб, Алексей Ремизов, “офицерский чин” — Сергей Городецкий»⁵. Все названные лица, а также Г. И. Чулков, повлияли на формирование сказочного стиля Толстого.

Вторая жена писателя С. И. Дымшиц-Толстая также вспоминала о раннем периоде творчества Толстого в Санкт-Петербурге: «Около года мы прожили на старой квартире, на Таврической улице. Здесь Алексей Николаевич начал работать над сказками. Он этой работой очень увлекался»⁶.

Задумав написать сказки в фольклорно-литературной стилистике, Толстой провел определенную подготовительную работу. Черными чернилами в дореволюционной орфографии, помогающей представить время создания конспекта, Толстой сделал выписки из научных трудов фольклорно-этнографической и исторической тематики — так появилась его рукописная «Черная книга» («Приметы, присказки, песни, поверия, заговоры и исторические справки». Конспект прочитанного по фольклору и истории)⁷. На последнем листе рукописи Толстой составил список прочитанных материалов:

«Читаны:

Живая старина за 97 г. вып. II, III, IV

Максимов. Нечистая сила...

Веселовский. Легенда о св. Грале

Рогозина. История Халдеи

Костомаров I, II, III, IV

Иван Забелин. Дом<ашний> быт рус<ских> царщ.

Юрий Венелин. Изыскания 2 т.

Литовские древности, статьи А. Киркора и Л. Кондратовича и Пав. Кукольника

Этнографическое обозрение. 1903 г. № 1 и 2

Афанасьев. П<оэтические> воз<зрения> сл<авян> на пр<ироду>

Ор<ест> Миллер

Архив. изд. Калачева

Максимов (Крыл<атые> слова)⁸.

Действительно, характер выписок, содержащихся в «Черной книге» и перекликающихся с художественными образами сказок Толстого, свидетельствует о том, что названные труды были вдохновенно осмыслены

и творчески переработаны писателем. Они послужили ему важными источниками для создания на этой основе собственной системы персонажей, сюжетных линий и ходов, ситуаций и пр.

Кроме того, отдельные книги указанных авторов перекликаются с другими сочинениями тех же ученых, попавшими в руки писателя позже и сохранившимися в его личной библиотеке в Музее-квартире А. Н. Толстого (Москва, ул. Спиридоновка, д. 2/6). Среди них — «Домашний быт русских царей» И. Забелина (Ч. 1. М., 1895).; «Народные русские сказки и легенды» А. Н. Афанасьева (Т. 1. Берлин: Изд-во И. П. Ладыжникова, 1922); первые два тома «Народных русских сказок А. Н. Афанасьева: В 3 т. » (под редакцией М. К. Азадовского, Н. П. Андреева и Ю. М. Соколова. М.; Л.: Academia, 1936)⁹. Часть книг имеет дарственные надписи издателя и содержит рабочие пометы Толстого.

По словам С. И. Дымшиц-Толстой, занятие сказками продолжилось во Франции: «От работы над стихами он перешел к прозе, по-прежнему так же упорно занимаясь языком народного поэтического творчества. Мы приехали в Париж с чисто “творческим багажом”: я — со своими холстами, Алексей Николаевич — с небольшой библиотекой, в которой его особенно интересовали собрания русских сказок, в частности, любимое им афанасьевское собрание»¹⁰.

В июне 1908 г. из Парижа Толстой сообщил отчиму А. А. Бострому: «Сейчас я очень много читаю по фольклору, по истории и увлекаюсь Платоном, вот был мерзавец ядовит на язык»¹¹.

Можно допустить, что, находясь за границей, писатель сильнее ощущал связь с родиной, облекая народно-поэтические образы и мотивы в яркую плоть собственного авторского мировидения.

Некоторые сказки были изданы в газетах, журналах и альманахах в 1909 г.: в детском журнале «Тропинка» (СПб.), в литературном альманахе «Колосья» (при журнале «Театр и искусство», СПб., книга 1-я), в газете «Луч света» (СПб.), в юмористическом журнале «Сатирикон» (М.), в «Новом журнале для всех» (СПб.), в сборнике «Италии» (СПб.). Основной массив — 41 — позже были опубликованы в книге «Сорочьи сказки» А. Н. Толстого (СПб.: «Общественная польза», 1910).

Русская интеллигенция задумалась: к какому литературному течению причислить А. Н. Толстого? Писателя объявили «символистом», «неонационалистом», «экзотистом»¹² и даже «декадентнейшим декадентом»¹³.

Виктор В. Гофман писал Андрею Акимовичу Шемшурину из Санкт-Петербурга (31/III-1909): «Живу более оживленно, чем в Москве: появились некоторые новые знакомства, но всё какие-то непрочные, поверхностные и случайные. Был как-то у Городецкого: видел там всех здешних “экзотистов” (новый термин): Ауслендера, Гумилева, гр. А. Н. Толстого (знаете, что появился такой?)»¹⁴.

Упомянутый С. А. Ауслендер в 1910 г. откликнулся рецензией на книгу «Сорочьи сказки» А. Н. Толстого, уподобив писателя бабушке-сказочнице из народа: «Точь-в-точь как старуха-няня, которая если уж заведет свой рассказ, так никак ее не собьешь; и если иногда она привяжется и некстати, то в другой час, час бездельных, мечтательных праздничных сумерек ее бессвязное бормотание о котках в сапогах, о чертях, русалках, царевнах, ах, как утешит, развеселит, сладко напомнит милое детство»¹⁵.

Далее критик-«экзотист» зачислил Толстого в «фольклористы», находя у него огромный запас «земляных сил»:

«Уже целый ряд русских писателей может быть назван фонклеристами <фольклористами>; их любовное трудолюбие в этой области обещает многое, и хотя есть в этом некоторая книжность и нарочитость, но много и живого, нового, бодрого скрывается за этой кажущейся сухостью книжников. Граф Толстой — один из младших среди этих молодых писателей. Толстой является не только подражателем и учеником, но и продолжателем.

Толстой не только стремится к этому миру сказочного эпоса, у него не только идиллические мечтания утомленного горожанина о сельских радостях, Толстой уже сам в этом мире чертей, русалок, всяких лесных и домашних зверюг; подлинный румянец деревенского жителя во всех этих веселых и простодушных сказках, которым и сам верит и над которыми сам громче всех смеется»¹⁶.

Один учитель-словесник в 1911 г. трудился над рукописью книги о творчестве А. Н. Толстого и в огромном (на 20 страниц!) письме к писателю от 22 июля 1911 г. сравнивал его с великим русским классиком — и одновременно с чародеем, знахарем, колдуном: «Пушкин, по моему, рисует картины природы, а Вы “передаете” ее, равно и в самом деле Вас “пестовала” сама “золотая медведица”, равно и в самом деле она Вам “на прощанье дала талисман”. Я говорю о той психологической теме, наличность которой имеется в Вашем творчестве. Подчас Вы так очаровываете читателя, что на Вас смотришь, как на ведуна! — не понимаешь, как Вы можете ходить в панаме и английском пальто...»¹⁷.

Этот автор рукописи, состоявшей из 378 листов, рассуждал о творчестве Толстого, усматривая в нем, словно в первоисточках фольклора, начальную мифологическую эпоху. Он писал: творчество «...я делю на три периода — на период “мифа”, на период “символа” и на период “факта” и говорю, что Ваше творчество, тяготея к “факту”, постоянно стремится к психологии Природы-Матери, которой Вы обязаны своим вещим языком, как давшей Вам “Талисман”»¹⁸. Период «символа» в творчестве Толстого вызван не только символизмом как ведущим литературным течением начала XX века в России, но и обусловлен символикой — основой народной словесности.

Показательно, что учитель-словесник находил в сочинениях Толстого такие художественные свойства («повторяющиеся... элементы»),

которые родственны поэтическим и жанровым канонам фольклора. Автор сообщал в письме: «Кроме того, стараясь вникнуть в психологию Вашего творчества, я улавливаю 5 постоянно повторяющихся психологических “элементов”, которые, на мой взгляд, раскрывают перед читателем Ваше творчество; это суть: 1) любовь к образу “солнца”, 2) параллелизм между жизнью и “сном”, 3) взгляд на жизнь сквозь своеобразный “смех”, 4) любовь к простому и непосредственному, к чистоте помыслов, граничащей с психологией дитяти — “глупость” (К. Чуковский этой “глупости” окончательно не понял) и, наконец, 5) жажда “любви” <...> как облагораживающей и очищающей эмоции (греч. *καταρσις*, см. Аристотель — “Поэтика”)¹⁹. Учитель-словесник верно подметил проявление «солярного культа» в «сказочном творчестве» Толстого, балансирование сюжета на грани яви и сна, комичность ряда персонажей и ситуаций, «дурацкие» поступки и наивное мировоззрение некоторых героев, — словом, именно те структурные и содержательные черты, которые сближают авторские сказки с народными.

Так обстояло дело со «сказочным талантом» Толстого 1909—1910 гг. Примерно десятилетие спустя, уже после Октябрьской революции, появилось еще небольшое число сказок, написанных в фольклорной манере. Среди них — «Алена» (1-е название — «Олена многосемейная», 1919).

Как это почти всегда бывало со сказками А. Н. Толстого, точная дата их написания неизвестна: писатель исключительно редко ставил авторскую дату под сказочным произведением. В «кафэнный период русской литературы» вскоре после Октябрьской революции Толстой часто читал еще не опубликованные сказки на литературных вечерах, в выразительной декламационной манере и жестикуляции уподобляясь настоящему народному сказочнику. Кроме того, Толстой своим характерным исполнительским мастерством тяготел к народному театру, также широко распространенному в первой трети XX века.

Имеется свидетельство о чтении А. Н. Толстым двух сказок на вечере «Петрушки» в Доме искусств в Москве в конце июня 1918 г. Отзыв известного искусствоведа Н. Бартрама помещен в профессиональном журнале в сопровождении графического рисунка — изображения театра «Петрушки» с ширмой и куклами. В отзыве говорится о «петрушечниках» Н. Я. Ефимовой-Симонович и И. С. Ефимове, которые использовали фольклорных и даже авторских сказок: «В вечере принимал участие писатель Алексей Толстой, прочитавший две небольших сказочки, представленных в лицах теми же “Петрушками”, часто выносившими зрителя даже за пределы, начертанные автором — настолько ярко прорывалось личное творчество исполнителей художников, непосредственно приводивших фигуры в движение»²⁰.

6 июля 1918 г. Толстой выступил в Доме свободного искусства на детском утреннике «Сказочник и Петрушки» вместе с О. Э. Озаровской²¹.

Далее Толстой совершал длительный и тягостный путь из Советской России в эмиграцию, чтобы спустя пять лет снова очутиться в отечестве. И по дороге на чужбину, и за рубежом писатель читал и публиковал сказки, созданные по мотивам русских фольклорных сказок.

9 августа 1918 г. в Харькове была устроена творческая встреча Толстого, которой предшествовал анонс в местной газете: «Завтра только один вечер интимного чтения неизданных произведений и сказок писателя графа Алексея Николаевича Толстого»²². Положительная оценка этого творческого вечера прозвучала в той же газете 11 августа 1918 г.²³

27 августа 1918 г. (по нов. ст.) Толстой читал сказки в Одессе на литературном вечере в Летнем театре братьев Черновых (Екатерининская пл., 9), устроенном И. И. Амчиславским и при участии Н. В. Крандиевской, о чем имелся анонс в местной газете: «Во вторник 14 авг. ст. ст. единственный вечер интимного чтения известного писателя графа Алексея Толстого, который прочтет свои неизданные произведения и сказки»²⁴. Републикатор анонса Е. Д. Толстая полагает, что газета «Одесские новости» получила сведения по телефону, поскольку фамилия Н. В. Крандиевской была перепутана, зато в следующем номере повторное объявление было безукоризненным.

На этот творческий вечер уже на следующий день последовала рецензия:

«Чтение А. Н. Толстого привлекло вчера в театр Чернова не очень много публики. А жаль: стоило приехать с дач, чтобы послушать талантливое писателя.

В ночной заметке трудно сказать что-либо о содержании новых рассказов А. Н. Толстого. Читает же автор, несомненно, хорошо: просто, четко, как будто безыскусственно, без лишних подчеркиваний, без игры, что и требуется от интимного чтения.

Прочел писатель три вещи — две сказки, написанные сочным языком, немного грубоватые, и рассказ “Наваждение”...»²⁵.

Судя по высказанной оценке и времени проведения вечера, Толстой мог читать сказки «Солдат и черт» и «Олена многосемейная».

31 августа 1918 г. (по н. ст.) появилась рецензия на вечер А. Н. Толстого в Одессе: «По содержанию прочитанного Толстым вещи, в частности сказки, прелестны. В смысле сценической или эстрадной передачи автор избегает эффектов, но за его простотой неактерского чтения чувствуется большая яркость комизма...»²⁶.

О таких творческих вечерах Толстого спустя почти полвека вспоминал Б. Вальбе: «Выступал писатель перед самой разнообразной аудиторией: от переполненного зала Литературно-артистического общества на Греческой улице до набитого жертвами империалистической войны помещения союза увечных воинов на углу Преображенской и Елизаветинской. Читал рассказы и сказки, отрывки из драмы “Смерть Дантона” и комедии “Любовь — книга золотая”, но чаще всего рассказ “Наваждение”...»²⁷.

Сказка Толстого «Олена многосемейная (Украинская сказка)» была впервые опубликована в газете «Одесский листок» (1919, 1 января (1918, 19 декабря по ст. ст. №1)²⁸. Далее сказка появилась в газете «Свободные мысли» (Пг.; Париж, 1920. 25 октября. №6. С. 2—3) — под заглавием «Алена» и с подзаголовком «Сказка Алексея Н. Толстого», с подписью в конце публикации «Гр. Алексей Н. Толстой».

Датируется сказка концом 1918 года (до 24 (11 по ст. ст.) декабря) по времени чтения произведения в Одессе в литературно-художественном обществе «Среда»²⁹. Автограф сказки неизвестен.

Первое документально зафиксированное чтение Толстым сказки «Олена многосемейная» состоялось в Одессе в декабре 1918 г. в Литературно-художественном обществе «Среда», о чем сообщалось в местной газете:

«На последней “Среде” читали свои лирические стихи и отрывки из поэмы “Декабристы” гостящий в Одессе поэт г. Амари и свои последние произведения (рассказ и сказку) А. Н. Толстой.

Сказка, написанная хорошим народным языком, политическая: в конце концов многострадальную Аленушку — “многосемейную” и ее обширное хозяйство спасают “корабельщики”, гости заморские, посадив страшного разбойника на цепь»³⁰.

Толстой был одним из четырех членов Исполнительного бюро «Среды».

Две состоявшиеся позднее газетные публикации сказки представляют собой две редакции текста Толстого, отличающиеся названиями (и подзаголовком), концовками, а также объемом текста. Наличие редакций авторской сказки напоминает о версиях фольклорной сказки.

В первой редакции заезжие корабельщики действуют против атамана разбойников Есмень Сокола, наводят общественный порядок. Во второй редакции к ним добавляются новые герои — мужики, появление которых могло быть вызвано двумя причинами: 1) реальной ролью народных масс в истории, откликом на революционные события в России, утратой веры в победу Антанты как иностранных завоевателей, способных навести порядок в разграбленной бунтами стране; 2) желанием Толстого возвратиться в Россию и предчувствием такой возможности в будущем, политической осмотрительностью писателя и надеждой сотрудничества с большевистскими литераторами. Текст значительно расширился за счет описания роли мужиков в борьбе с барином и с Есмень Соколом.

Интересна смена заглавий сказки. Первое заглавие украинизировано — «Олена многосемейная» — и соответствует подзаголовку — «Украинская сказка», что обусловлено публикацией в украинской газете «Одесский листок», но не подкреплено самим текстом, в котором везде значится русское имя Алена. Е. Д. Толстая допускает возможность вмешательства корректора³¹. Второе заглавие кратко — «Алена» — и полностью отвечает тексту сказки, хотя на русские народные сказки намекает лишь отдаленно: сравните заглавия «Сестрица Алёнушка и братец Иванушка» (СУС 450), «Елена Прекрасная» (СУС 302₁).

Более чем через два десятилетия, в конце 1939 г., Толстой художественно обработал народную сказку «Сестрица Алёнушка и братец Иванушка» для детского сборника «Русские сказки» (1940), в котором она была впервые опубликована³². Следующие публикации этой же сказки осуществились в сборниках «Русские народные сказки» (1941) и «Русские сказки» (1944), выпущенных под редакцией и в обработке А. Н. Толстого³³. Сохранилась авторизованная машинопись (АМ-2)³⁴. Кроме того, в Отделе рукописей ИМЛИ РАН находится другая рукописная редакция сказки — вероятно, это самый ранний текст Толстого на данный сюжет, тоже авторизованная машинопись (АМ-1)³⁵.

Вернемся к ранней сказке Толстого — к редакции «Олена много-семейная».

Сюжет сказки многопланов. Во-первых, по сказочной стилистике он напоминает фольклорные сказки (с троекратным усилением действия — барин крадет пшеницу, лошадей и холсты, с появлением зооморфного разбойника-атамана). Сказочный сюжет содержит и аллюзии на былины (образ Есмень Сокола/Ясного Сокола имеется в волшебной сказке и одновременно похож на былинного Соловья Разбойника) и необрядовые песни позднего происхождения неизвестного литературного автора (формула «впереди две собачки, позади два лакея с усами»).

У Толстого неторопливость патриархальной жизни показана фразой: «По воскресным дням проезжал барин от обедни, — впереди две собачки, позади два лакея с усами». Стилистика этой фразы навеяна народной песней «Вечор поздно из лесочку...» со словами: «Слышу, вижу: едет барин с поля, // Две собачки впереди, // Два лакея позади»; далее барин затевает разговор с крестьянкой из своего села и обещает взять ее замуж за себя (ср. сюжет сказки Толстого). Авторство песни приписывается Прасковье Ивановне Кузнецовой-Горбуновой, по сцене Жемчуговой (1768-1803), крепостной актрисе и потом жене графа Н. П. Шереметева. Песня попала в песенники к 1820-м гг. и стала очень популярной к 1870-м гг.³⁶ Подобная же фраза была создана Толстым в сказке «Богатырь Сидор» (1909): «Ехал о ту пору по степи заморский король, две собаки впереди, две сзади, на красной рукавице сокол сидит и клекочет...»³⁷.

Если барин показан степенно разъезжающим с прислугой на виду у своих мужиков, гордым своим дворянским происхождением и положением господина, то ему противопоставлен скрывающийся в лесной чащобе разбойник: «...завелся в лесу вор-атаман, Есмень Сокол с товарищами. Стал он воровать, нарубил заставы на дорогах... » Этот персонаж Толстого напоминает былинного Соловья-разбойника, живущего на дубах (а не на заставах богатырских), и млад-ясна сокола свадебных песен.

На стилистику сказки Толстого «Олена многосемейная» оказали влияние фольклорные жанры песенок-потешек и песен-сказок, которыми развлекали детей: «...на алениином дворе уже скрипят ворота,

трещат веревки и идут — кони в стойла, вола по дворах, куры на насесты, гуси, утки в теплые клетки, овцы в овчарни, коза на погребницу, пчелы в колоды, малые дети на лавки и ложки держат» («Одесский листок», 1919). Во-вторых, несмотря на аллюзии упраздненного в 1861 г. крепостного права, сюжет сказки ассоциируется с реальными событиями российской истории начала XX века — с революцией и Гражданской войной.

Толстой проделал значительную сюжетную (смысловую) и стилистическую правку. В первой редакции барин представлен обычным помещиком, носит китель и «дворянскую фуражку», катается в фаэтоне и тарантасе, его поместье пришло в упадок из-за грабобития. Во второй редакции барин оказывается генералом, одет в шинель и ездит в тарантасе, а его имение разорено в результате тяжбы с соседом из-за лужков. Самые большие разночтения связаны с образами мужиков — в начале и конце сказки:

«Одесский листок» (1919): «Так жили — не плохо и не особенно хорошо, и в некотором году случилась большая беда: завелся в лесу вор-атаман, Есмень Сокол с товарищами».

«Свободные мысли» (1920): «Так жила Алена не плохо и не особенно хорошо, — терпела.

В некотором году задумал барин оттягать лужки у соседа, тоже барина, что жил за рекой Вороной. Собрал мужиков и пошел соседа бить и деревнишки его пустошить. А сосед принялся бить и пустошить барина. И много от того мужиков было побито и животишки у них растащены. Да и барина самого поймали раз соседские холуи и били смертным боем, насили ноги унес.

Тогда бросили мужики драться и говорят: «Чем нам лишнее зря терпеть, возьмем у барина землю, — и запашку, и сенокос, и лески, — без дерева в хозяйстве не обойтись, а барин все равно — битый, едва дышит. А лужки за рекой Вороной нам не нужны, — идти далеко и комар сильный».

Так взяли и приписали барскую землю к обществу, а барину предоставили жить где хочет, — в саду ли, или уехать на кислые воды.

Ходила Алена кланяться мужикам, дали и ей клочок под картошку, сказали, — «Теперь ты, дура, сама по себе, никого не бойся».

Очень хорошо. Землю вспахали, и случилась беда, откуда бы и ждать нельзя: завелся в лесу вор-атаман, Есмень Сокол с товарищами».

Образ мужиков дан Толстым обобщенно, без каких-либо портретных характеристик и особенностей индивидуального поведения, без указания имен. Зато толстовские мужики, как в фольклорных новеллистических и анекдотических сказках, обладают особой «народной мудростью», рассуждают уклончиво и элементарную собственную трусость выдают за житейскую смекалку. Сравним две редакции:

«Одесский листок» (1919): «Бааатюшки! Боооязно!».

«Свободные мысли» (1920): «“Батюшки! Бо-о-о-язно!”

Пришла Алена мужикам кланяться, чтобы вора побили. Мужики говорят:

“Можно. Нам и самим от него не жить. Только бить его нечем”».

Помня о диалоге как основе народно-сказочной стилистики, Толстой во второй редакции изменил содержание беседы подоспевших на помощь Алене гостей-корабельщиков с атаманом Есмень Соколом. Кроме того, писатель переделал конец произведения, показав щедрое угощение (как в фольклорной концовке) и введя назидание детям. Сравните два текста:

«Одесский листок» (1919): «На зеленом берегу развели огонь, закусили, выпили, отдохнули с часок, пояса подтянули и пошли не спеша в лес. Окружили его и кричат: <...>

“Здравствуйте, — говорит, — вы зачем грозитесь? Я ничего не знаю. Ошибка вышла. Мы люди добрые, благородные, сами от Алены хлебнули горя. Не желаете ли почитать наши подметные письма?”

Но тут его взяли за руки и посадили на цепь. Есмень Сокол только зубами скрипнул.

А захудавшему по случаю градобития барину корабельщики писали записку, чтобы вдове добро вернул и впредь не озорничать, а буде добра не вернет и озорства не бросит — сидеть ему с Есмень Соколом на одной цепи.

Бабе же Алене для храбрости поставили с корабля унтер-офицера неподкупной службы.

Навели порядок».

«Свободные мысли» (1920): «Пошли на деревню и говорят мужикам:

“Ходите вы, мужики, совсем голые, хозяйство у вас разоренное, чем так терпеть, — пойдемте, вора выьем из лесу всем скопом”.

И тут же выдали на деревню тысячу рублей, для верности.

Мужики видят, — действительно, — дальше терпеть нельзя, надо вора им выбивать. Пошли с корабельщиками к лесу, окружили его и кричат: <...>

“Здравствуйте, — говорит, — вы зачем грозитесь? Я знать ничего не знаю. Мы люди добрые благородные, не желаете ли почитать наши подметные письма?”

Но тут его взяли за руки и посадили на цепь.

Есмень Сокол только зубами скрипнул.

А захудавшему барину за реку за Ворону послали записку, чтобы вдове добро вернул и впредь не озорничал, а, буди добра не вернет и озорства не бросит, — сидеть ему с Есмень Соколом на одной цепи.

И стали с тех пор жить мужики хорошо, крепко. А баба Алена детей всех вымыла, рубашки чистые надела, на лавки посадила и говорит:

“Помните, пострелята, страх Божий: за хозяйством смотрите, грамоте учитесь, писем подметных не читайте. А, когда мне смерть приключится, живите дружно, люди вас почитать будут”.

И на радости выкинула из печки горшок блинов:

“Кушайте, дети мои родные, растите здоровые...”».

В первой редакции Толстой придал Есмень Соколу типичные свойства разбойника, вора и поджигателя, а во второй редакции он снял большую часть этих характерных черт, вероятно, потому что подобным поведением наделил самого барина, затеявшего «соседа бить и деревнишки его пустошить» (см. выше). Вот эта авторская правка:

«Одесский листок» (1919): «Ловили вора войском и не могли поймать. А он темною ночью налетел на барскую усадьбу, зажег двор с четырех концов, барина застрелил из пистолета, детям его и слугам головы ссек, а кто жив остался — разбежались».

«Свободные мысли» (1920): «Ловили вора народом и не могли поймать. А он ночью налетел на барскую усадьбу, барину и детям его головы ссек, а кто жив остался, разбежались».

В первой редакции Толстой представляет Есмень Сокола несчастным человеком, лишенным собственного жилья и пропитания. Во второй редакции писатель снял портрет этого персонажа.

«Одесский листок» (1919): «Ходила Алена на речку — выть, не могло. А Есмень Сокол уж днем мимо окошек шатался — шапка на ухо, глаза, как у голодного человека, наглые».

«Свободные мысли» (1920): отсутствует.

Пользуясь типично фольклорным приемом троекратного усиления образа (или ситуации), Толстой вместе с тем указывает в первой редакции вполне реалистичные причины недостойного поведения барина, который полностью обкрадывает Алену с детьми и лишает их всех хозяйственных запасов. Кражу пшеницы из амбара барин объясняет тем, что «у нас в именишке большое градобитие, есть нечего». Воровство лошадей он оправдывает тем, что «у нас в именишке конский падеж, работать не на чем». Исчезновение холста из запертой на замок подклети барин извиняет тем, что «у нас в именишке был большой пожар, все погорело, надеть нечего» («Одесский листок», 1919). Во второй редакции Толстой снимает конкретные обстоятельства, вызвавшие лишения в барском поместье: «у нас в именишке есть нечего... пахать не на чем... надеть нечего» («Свободные мысли», 1920).

Будучи отцом, писатель придавал большое значение проблеме воспитания детей. В первой редакции Толстой дал развернутое описание детских шалостей, из которых одно действие — выдирание полбока шерсти козе — выглядит аллюзией на русскую народную сказку «Коза-дереза» («Коза луплена», СУС 212 = К 2015). Во второй редакции писатель свернул прежнее подробное описание до краткого обобщения. Вот эта авторская правка:

«Одесский листок» (1919): «А малые дети путаются под ногами, лезут с ложками куда нельзя, сметану едят, огурцами карманы набили — отгрызут и бросят, козе выдрали полбока шерсти».

«Свободные мысли» (1920): «А малые дети и совсем от рук отбились».

Текст сказки не лишен мелких смысловых промахов. Так, слово «погребница» означает крышу от погреба. Поэтому вполне оправданы фразы: вскакивает «коза на погребницу» и «одна коза кричала на пустом дворе, на погребнице», но выражение про воровских людей из шайки Есмень Сокола, которые «всю погребницу опорожнили», неудачно и требует замены на «весь погреб опорожнили».

Внучка писателя Е. Д. Толстая (славист, профессор Иерусалимского университета, Израиль) глубоко изучила историю Юга России в послереволюционные годы (1917—1919), биографию и творчество Толстого, а также прекрасно знает родовые (семейные) предания. Вслед за рецензентом из газеты «Одесские новости» она находит военно-политический подтекст первой редакции сказки, видит скрытые намеки на белогвардейских союзников. Е. Д. Толстая пишет: «На этот раз они <союзники> изображены в роли корабельщиков, избавителей женственной страдательной героини: Олены-Алены (в заглавии украинизированная — возможно, корректором) — это, конечно, Россия с газетных карикатур и плакатов, в кокошнике и сарафане, полумертвая, падающая от усталости. Они спасают ее и от большевиков, и от белых — бывшего барина, не оставившего свои замашки. Потребна “третья сила”, каковой и оказываются корабельщики — читай, французский десант, который, как надеялись, наконец-то наведет порядок в Одессе»³⁸.

По поводу второй редакции сказки Е. Д. Толстая рассуждает: «Эту же сказку, присочинив к ней новый конец, где Олена угощает гостей блинами, Толстой напечатал в Париже в переехавшей туда (через Киев и Одессу) газете “Свободные мысли” И. М. Василевского (“Не-Буквы”). Дипломатичный Толстой обнадеживал французов — блины, мол, будут»³⁹. (Заметим: блинами Алена угощает детей, а не гостей.)

В сказке Толстого происходят события «на горах Дарбалдайских», что напоминает «детскую заумь» и материнскую поэзию пестования. Однако Е. Д. Толстая подмечает общие (выросшие из одного первоисточника) литературные корни у придуманных писателем гор — сравните в поэме «Первое свидание» Андрея Белого: «Так звуки слова “дар Валдая” // Балды, над партою болтая, — // Переболтают в “дарвалдая”...» (1921)⁴⁰.

Если отвлечься от политической обстановки 1919—1920 гг. и гражданских взглядов Толстого, забыть о времени создания сказки и ее датировке, а рассматривать исключительно содержание произведения, то можно сделать следующие выводы. Текст Толстого (в любой редакции), оставаясь в рамках жанра литературной сказки, сооружен по вполне традиционному сказочному канону, отвечает модели типовой героини, отражает вневременные нормы общечеловеческой морали. Исходя только из текста «Алены», догадаться о времени ее создания совершенно невозможно. Тем не менее, вероятно, помня об откликах современников-эмигрантов, видевших в сказке современный политический подтекст, Толстой по возвращении на родину не решился опубликовать «Алену» в Советской России.

Примечания

- ¹ Переписка А. Н. Толстого: в 2 т. / вступ. ст., сост., подготовка текстов, коммент. А. М. Крюковой. М., 1989. Т. 1. С. 49. № 7.
- ² Переписка А. Н. Толстого. Т. 1. С. 102. № 37.
- ³ ОР ИМЛИ. Ф. 43 (Фонд А. Н. Толстого). Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 38—39.
- ⁴ Воспоминания об А. Н. Толстом: сб. М., 1973. С. 34.
- ⁵ Там же. С. 35.
- ⁶ Там же. С. 75.
- ⁷ ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 70. Автограф. 67 лл. Приложение: машинописная копия. 77 л.
- ⁸ Там же. Л. 60 об. — *Толстой А. Н.* «Черная книга».
- ⁹ Музей-квартира А. Н. Толстого (Москва, ул. Спиридоновка, д. 26). Инв. № 207. 229466 — И. Забелин; см. также: Тетрадь учета книг писателя.
- ¹⁰ Воспоминания об А. Н. Толстом. С. 55—56.
- ¹¹ Переписка А. Н. Толстого. Т. 1. С. 130. № 55.
- ¹² Письма В. В. Гофмана к А. А. Шемшуруну / предисл., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Писатели символистского круга: Новые материалы. СПб., 2003. С. 246, 256—257.
- ¹³ *Чуковский К. И.* Проклятый род // Речь. 1914, сентября; цит. по: Летопись литературных событий в России конца XIX — начала XX в. (1891 — октябрь 1917) / ред.-сост. М. Г. Петрова. Вып. 3. 1911 — октябрь 1917. М., 2005. С. 62.
- ¹⁴ Письма В. В. Гофмана к А. А. Шемшуруну. С. 246.
- ¹⁵ *Ауслендер С. А.* Граф Алексей Ник. Толстой. «Сорочьи сказки». Изд. «Общественной пользы». Ц. 1 руб. // РГАЛИ. Ф. 2262. Оп. 1. Ед. хр. 101. Л. 337—338 — вырезка из газеты «Русские ведомости» ((?) помечено «Р. В. »). 1910. 8 февраля.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ ГЛМ. Ф. 186. (Фонд А. Н. Толстого). Оп. 3. Ед. хр. 225. Л. 9 — 9 об. Прощитовано стихотворение «Талисман» из сб. А. Н. Толстого «За синими реками» (1911).
- ¹⁸ Там же. Л. 5 об.
- ¹⁹ Там же. Л. 5 об. — 6.
- ²⁰ *Барtram Н.* «Петрушки» // Вестник союза деятелей прикладного искусства и художественной промышленности. М., 1918. № 4. С. 32.
- ²¹ *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед»: Алексей Н. Толстой как неизвестный писатель. 1917—1923. М., 2006. С. 30.
- ²² Южный край. Харьков. 1918, 8 августа. №94; цит. по: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 210.
- ²³ См.: *Т-й И.* (Турский — псевдоним И. П. Дриженко) // Южный край. Харьков. 1918, 11 августа. № 97; см. также: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 210.
- ²⁴ Одесские новости. 1918, 12 (25) авг. № 10777; цит. по: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 230.
- ²⁵ Вечер Ал. Толстого // Одесские новости. 1918, 15 (28) августа. № 10779; цит. по: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 231.
- ²⁶ *П-в Н.* (*Пересветов Н. А.* Вечер гр. А. Н. Толстого // Одесский листок. 1918, 18 (31) августа. С. 4; цит. по: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 232.
- ²⁷ *Вальбе Б.* Из литературного прошлого. Заметки, критика // Звезда. 1965. № 1. С. 187—189; цит. по: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 232.
- ²⁸ Текст цит. по: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 312—315.

- ²⁹ См.: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 215.
- ³⁰ Одесские новости. 1918, 27 (14) дек. № 10876. С. 3; цит. по: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 257.
- ³¹ См.: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 315.
- ³² См.: *Толстой А. Н.* Русские сказки. Рисунки К. Кузнецова. Т. 1. М.; Л., 1940. (Для младшего возраста). С. 149—153.
- ³³ См.: Русские народные сказки / под ред. и в обработке А. Толстого. Рис. К. Кузнецов. Т. 1. М.; Л., 1941. (Для начальной школы). С. 149—153; Русские сказки / в обработке А. Толстого. Рис. К. Кузнецов. М., 1944. (Первая библиотечка школьника). С. 36—40.
- ³⁴ ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 551. Инв. № 455/б. 5 л. АМ-2 (АМ + ЧА). [1938—1939 гг.].
- ³⁵ Там же. Инв. № 455/а. 4 л. (с пагинацией: 1, 1, 2, 3). [1938—1939 гг.].
- ³⁶ См.: Фольклорные сокровища Московской земли. Т. 2. Традиционные необрядовые песни. М., 1998. № 93 и коммент.
- ³⁷ *Толстой А. Н.* Сорочьи сказки. СПб., 1910. С. 110—113; *Толстой А. Н.* Соч.: в 10 т. М., 1914. Т. 4. С. 56—59.
- ³⁸ *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 315—316.
- ³⁹ Там же. С. 316.
- ⁴⁰ *Белый А.* Первое свидание. Поэма. Пг., 1921. С. 13—14; находка Е. Д. Толстой: *Толстая Е. Д.* «Деготь или мед». С. 316.

А. Р. ДАВЛЕТОВА
(Нефтекамск)

*Фольклорные традиции в женском портрете-
шарже в «деревенской» прозе 60—70-х гг.
(на примере рассказа Б. А. Можяева
«Старица Прошкина», 1966)*

Портрет-шарж как в живописи, так и в литературе тесно связан с фольклорно-мифологическими традициями, где в описании персонажей-антагонистов активно используются приемы гипербололизации и искажения. Но если облик сказочных героев, как правило, созвучен и гармоничен с их внутренними качествами, то в художественной литературе единение внешнего и внутреннего портретов часто нарушено.

Шарж (противореча эстетике прекрасного!) намеренно искажает внешние черты модели, заостряет детали, показывает их с худшей стороны, создавая при этом эффект комического. Он воссоздает образ человека в перевернутом, «изнаночном», искривленном виде, тем самым отрицая идеальное, отказ от которого можно воспринимать как своеобразный его поиск путем так называемого метода «от противоположного».

Специфика женского портрета-шаржа заключена в его двойной противоречивости: во-первых, как и в любом шарже, намеренное искажение облика противопоставлено реальной внешности портретируемого; во-вторых, изображение женской непривлекательности и деэстетической внешности антиномично изначальному, традиционному восприятию женщины как носительницы красоты и гармонии. Исследуя женский портрет-шарж, нужно отличать эстетически близкое ему натуралистическое, лишенное сатирической направленности портретирование героинь с внешними недостатками и природной непривлекательностью («Женька» В. Л. Кондратьева, «Симпатические письма» Б. А. Можяева, «Бако» Ю. В. Трифонов и др.).

Среди женских сказочных персонажей, которым отведена отрицательная роль, наиболее известна Баба-яга. В ее описании преобладают шаржевые черты, в корне искажающие образ женщины, противоречащие

ее природе (крючковатый длинный нос; груди, висящие ниже пояса; длинные руки с крючковатыми пальцами; костяная нога; кости, местами выходящие наружу, и др.). Детали портрета Бабы-яги встречаются и в обрисовке героинь из произведений активно развивающейся в 60—70-е гг. XX в. «деревенской прозы», которая привнесла в литературу образ «праведницы», «старицы» — пожилой, одинокой женщины, пережившей множество страданий и утрат, поражающей своей глубокой нравственностью и житейской мудростью. К подобному женскому образу не раз обращались в своих произведениях А. И. Солженицын, В. П. Астафьев, В. Г. Распутин, Б. А. Можаев и др.

Но сугубо положительная натура героини часто изначально завуалирована негативной характеристикой ее внешности: авторы будто намеренно принижают ее внешние достоинства, дабы подчеркнуть ее духовное превосходство. В описании их героинь нередко вырисовываются шаржевые черты, созвучные с устной народной традицией создания персонажей-антагонистов. Фольклорные элементы могут включать в себя ассоциативный ряд характеристик с образом сказочной ведьмы: одинокое, отшельническое существование в маленькой деревянной избушке; условность или полное отсутствие религиозной символики; наличие кошки; встреча и помощь путнику и др.

Иногда сходство прослеживается и на собственно портретном уровне: например, в рассказе Б. А. Можаева «Симпатические письма» (1982) у героини присутствует один из обязательнейших и постоянных атрибутов Бабы-яги — костяная нога¹ («темнолицая, худая женщина неопределенного возраста с негнушейся ногой <...> ребятишки дразнили ее: «Солдат с бородой, с деревянной ногой», «Баба-яга — костяная нога»)²; а в рассказе «Изба» В. Г. Распутина подчеркнуты узкое лицо и темная одежда героини («с узким лицом и большими пытливыми глазами», «ходила в темном»)³. Но при интерпретации названных персонажей соотнесение их с известным фольклорным образом нельзя принимать как основное и определяющее, скорее, оно носит здесь символический характер, затрагивая тему таинства женской природы, близость ее к ирреальному.

Наиболее ярко и показательно женский портрет-шарж с элементами образа Бабы-яги представлен в рассказе Б. А. Можаева «Старица Прошкина» (1966), где отсылка к фольклорным традициям происходит с самых первых строк: в экспозиции текста упоминается народная легенда об известной старице Алене, ушедшей от всех в лес и построившей там монастырь («сама камни клала и кумпола выводила»)⁴. Вводя в повествование ее историю, автор подготавливает читателя к восприятию главной героини Анны, в образе которой обнаруживаются схожие черты со старицей, а также со знаменитой сказочной ведьмой.

Сказовый стиль повествования и фольклорные элементы, пронизывающие практически весь текст произведения, способствуют восприятию сюжета и образа героини в рамках народных сказочных тра-

диций. Автор использует различные виды фольклорных элементов. Во-первых, это жанры фольклора: пословицы и поговорки («липнут, как мухи на мед», «нашему вору все впору», «кто наг, тот и благ», «бельмом на глазу»); предания (о разбойнике Кудеяре, о старике Алене); народные приметы (о конских черепах и пчелах); элементы обрядового фольклора, гаданий (создание оберегов, подслушивание под окнами). Во-вторых, встречаются мотивы: сказочные («загадочная изба», «чудеса, да и только», «таинственная крепость»); сакрального пространства (опушка леса, тюрьма). В-третьих, отдельные приемы, как, например, троекратный повтор («три раза я ходила к нему»); антитеза (противоречие жизненных принципов героини с бытовым укладом жителей Кустаревки), постоянные эпитеты («немигающий взгляд Анны») и др.

Перед портретированием главной героини автор подробно останавливается на описании окружающей обстановки и места ее проживания, отмечая его неординарность и сакральность: «На отшибе теперешней четырехдворной Кустаревки, возле самого подола угора, откуда начинаются пойменные луга, прилепилась странная изба»⁵. В детальной обрисовке жилища Анны проскальзывают комические черты («из избы торчало: ведро не ведро, таз не таз, но нечто жестяное, с широченным раструбом кверху, вроде мегафона или громкоговорителя, которые вывешиваются на столбах в домах отдыха»), в которых постепенно усиливаются сказочные мотивы («вот в эдакую трубу хорошо ведьме вылетать на метле — не зацепишь»; «возле околицы висела дохлая ворона»; «в палисаднике на ветлах белели конские черепа»)⁶, и на протяжении всего текста лейтмотивом проходит тема волшебства и магии («чудеса, да и только», «что за чудак это построил», «загадочная нелепость», «издали кружево, а подойдешь — пужало»).

Последовательное портретирование героини построено на поэтапном движении к крупному плану, что определено условиями ее видения рассказчиком. Сначала он наблюдает за Анной издали, подмечая лишь походку («шла тяжело, волоча ноги», «заковыляла, пятясь раскорякой»), одежду («исподняя рубаха, заправленная под грязную серую юбку, распоротую с боков, отчего похожую на какие-то широченные пиратские брюки <...> из-под распоротого подола мелькали еще и штаны — красные, заляпанные грязью») и обувь («в галошах, притянутых проволокой к заскорузлым голым ногам»), в описании которых присутствуют элементы комизма и буффонады. Репрезентация внешнего портрета подкреплена комментариями самой героини, которые одновременно характеризуют ее внутренние особенности и жизненный подход: «сама стригусь <...> от волос одна пыль и грязь», «одежда человеку дана не для красоты, а для удобства».

Каждая деталь портрета Анны характеризуется грубой деэстетизацией, дисгармоничностью, утрированной гиперболизацией черт, искажающих женское начало: голова («покачивая большой, куце остриженной

головой»), руки («большие и грязные мужицкие, с согнутыми пальцами, висели до самых колен и впереди нее; казалось, она несла их, как гири, подвешенные к шее»), грудь («безжизненно висели тощие длинные груди»), глаза («блеклые»), грубо-просторечная речь («разукрасят тебе рожу-то», «матюгаться»). Постепенно сокращая дистанцию и приближаясь к ней, герой-рассказчик замечает новые подробности ее облика, дополняющие и подтверждающие общую шаржевую направленность в ее описании.

На всех уровнях портретирования Анны можно обнаружить ассоциативное сходство с образом Бабы-яги:

1) внешность: взгляд («пристальный немигающий»); брови («высоко вздернутые, как наклеенные, седые»); руки («большие висели до самых колен впереди нее»); пальцы («согнутые, крючковатые, грязные»); груди («безжизненно висят, тощие длинные»);

2) вещная характеристика: одежда (темная, неряшливая, грязная); условность религиозных символов («висела старая икона, но лика не было. Божья мать не вынесла жития старицы»);

3) окружающая обстановка, интерьер: мистические атрибуты двора («на тыне, возле околицы, ведущей во двор, висела дохлая ворона», «на ветлах белели конские черепа»); изба («загадочная», «выглядела игрушечно, несерьезно»); печь («с широченным раструбом кверху, вроде мегафона» «в такую трубу хорошо ведьме вылетать на метле — не зацепишь»);

4) пейзаж: удаленность от человеческого общества («на отшибе теперешней четырехдворной Кустаревки, возле самого подола угора, откуда начинаются пойменные луга»); сакральность места («таких заброшенных, таинственных крепостей в этом древнем лесном краю много», «обрывки мертвой, неезжалой дороги»);

5) динамические и психологические элементы портрета: грубая речь и поведение («лихо свистнула и длинно, скверно выругалась»); хождение по ночам («бессонница тогда приключилась со мной»; «я ночи напролет шастала по селу»); хромота («заковыляла от меня прочь», «раскорякой, повезла ее во двор»); умение общаться и понимать животных, насекомых («взяла в ладони пчелу и поднесла к губам, приговаривая») и др.

Но соотносению героини со знаменитым фольклорным образом мешают упоминание о значимой детали в ее портрете — это «медный крест на груди». Вместо магического образа ведьмы зарождается мотив мученичества («страдала и отсидела в тюрьме незаслуженно») и пророчества («ненавидели меня, что я на чистую воду выводила»), что превозносит образ героини, отдавая его от демонического мира. Но отношение Анны к религии и вере выражено довольно неопределенно: «Хочешь — веришь, хочешь — нет. Про бога не скажу — грешница. Но что-то нами повелевает»⁷. В ее сознании продолжают сосуществовать два мировоззрения: христианское и советское, в идеалах которых она частично разочаровалась. Главной ценностью, в которую верит и к ко-

торой стремиться героиня, — это «человеческая правда» («всему у нас верят, всякой сказке. Только правде не верят»).

Амбивалентность, контрастность образа героини соотносится с двойственной природой Бабы-яги в фольклоре. Функции лесной ведьмы расценивались не однозначно: наравне с распространенным определением ее как «сказочного страшилища, большухи над ведьмами, подручницы сатаны»⁸, к ней относят и положительные поступки — помощь путнику, указание дороги, добрый совет, гостеприимство, снабжение героя необходимыми сказочными атрибутами и др.⁹. Среди трех основных образов (яга-дарительница, яга-похитительница, яга-воительница)¹⁰, выделенных В. Я. Проппом (Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986), роли первых двух состоят в тесном историческом родстве, поскольку связаны с комплексом посвящения и представлениями о прибытии человека в царство мертвых. Стоит вспомнить, что Баба-яга первоначально была положительным персонажем древней русской мифологии, прародительницей и хранительницей рода, его обычаев и традиций, присматривавшей при этом и за подрастающим поколением. Отрицательные же черты и намерения ей, как и другим богам языческого мировоззрения, стали приписываться по мере распространения на Руси христианства.

Эволюцию восприятия сказочной ведьмы можно ассоциативно сопоставить с оценкой героини Б. А. Можаяева окружающими: в молодости Анна была председателем совхоза и пользовалась большим уважением и признанием, верила только в идеалы партии, но после того, как она столкнулась с несправедливостью и жестокостью правительства и народа, она, разочаровавшись, принимает отшельнический образ жизни, обращается к религии, вызывая негативное отношение у окружающих.

Двойственность и неоднозначность образа героини Б. А. Можаяева, а также контрастное соположение внешнего и внутреннего ее портретов подчеркивает сосуществование в тексте противоположных друг другу макро- и микро- миров, что созвучно с антиномией сказочного и реального пространства в фольклоре. Макромир — созданный обществом и подчиненный строгим его канонам — враждебен и чужд свободолюбивой героине. Она покидает его, организуя свой личный, гармоничный, независимый микромир в гармонии с природой. Шаржевые элементы во внешнем портрете Анны отображают восприятие ее образа представителями окружающего ее макромира, которым непонятны жизненные принципы героини. По мере знакомства рассказчика с Анной, осмысления ее действий и поступков, в создании ее портрета происходит смещение акцента с иронического, сатирического восприятия на реалистическое, способствующее пониманию истинной сущности ее образа.

В рассказе Б. А. Можаяева, а также в произведениях других представителей «деревенской» прозы шаржевые элементы в описании внешности

героинь позволяют сконцентрироваться на их внутренних качествах, увидеть их духовную красоту и нравственное превосходство, а также способствуют выражению авторской позиции в пользу цельности внутреннего мира персонажей. Портрет-шарж тесно связан с фольклорными традициями, которые подчеркивают связь героинь с древними обычаями, верованиями, с природными силами, затрагивают тему таинства женской природы, близости ее к ирреальному.

Примечания

¹ «Добрые молодцы входят в избушку — на печке лежит Баба-яга костяная нога, из угла в угол, нос в потолок» (Иван Быкович // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. Т. 1. М., 1958. С. 279.

² *Можяев Б. А.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М., 1989. С. 382.

³ *Распутин В. Г.* Дочь Ивана, мать Ивана. Иркутск, 2004. С. 332.

⁴ *Можяев Б. А.* Указ.соч. С. 476.

⁵ Подчеркнуто автором. — *А. Д.*

⁶ *Можяев Б. А.* Указ. соч. С. 476.

⁷ Там же. С. 481.

⁸ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. М., 2000. С. 33.

⁹ «Образ лесной Яги-колдуньи восходит... к древнейшим представлениям о Великой Матери мира — хозяйке зверей, прародительнице всего живого, ведающей судьбами людей... Яга в сказках выступает... как привратница, стерегущая границу между миром живых и миром мёртвых, и проводница в иной мир; она испытывает героев, пытающихся проникнуть в мир мёртвых, и помогает тем, кто эти испытания выдержал. Избушка Яги, стоящая на границе двух миров, является как бы вратами в мёртвое царство, загробный мир; даже облик её в сказках и поверьях напоминает о смерти: она весьма схожа с домовиной» (*Шапарова Н. С.* Краткая энциклопедия славянской мифологии. М., 2001. С. 47.)

¹⁰ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., С. 37.

Э. Ф. ШАФРАНСКАЯ
(Москва)

На солнечной стороне улицы Солженицына: о фольклоризме литературного произведения

В современной гуманитарии полемичным представляется термин *фольклор* и сам концепт, подразумеваемый им¹. В 2008 г. в Российском педагогическом университете им. А. И. Герцена прошла конференция, посвященная современным проблемам изучения и преподавания фольклора. В круг вопросов для обсуждения вошли среди прочих такие: роль и востребованность фольклорных знаний в современном разовательном процессе.

Данной статьей я предлагаю продолжить и развить тематику петербургской конференции, сузив ее до проблемы *фольклоризма в литературном тексте*.

В 80-е гг. XX в. за *фольклоризмом* было закреплено такое толкование: «Термин, предложенный французским фольклористом XIX в. П. Себийю. Обозначает использование фольклора в художественном творчестве, публицистике и т. д. (М. К. Азадовский), а с середины 60-х гг. — также “вторичные” фольклорные явления (воспроизведение фольклора на сцене, в художественной самодеятельности и т. п.)»².

Термин *фольклоризм* на новом (постсоветском) витке развития филологии не претерпел каких-либо изменений, расширилось же само понятие фольклор. Под *фольклоризмом* по-прежнему понимаются следующие уровни литературного текста: жанрово-фольклорная стилизация; фольклорная образность; фольклорно-ритуальная семиотика ряда литературных концептов (например, дом, дерево и другие растения, предметы быта и пр.); фольклорные вкрапления в литературный текст, выполняющие различные функции: иллюстративную, метафорическую и др.; фольклорная символика; фольклорный язык и др.

Современное инновационное толкование фольклора, выраженное в исследованиях Б. Н. Путилова, К. А. Богданова, А. А. Панченко и др., позволяет относить к фольклоризму как вербальные, так и невербальные формы фольклора, присутствующие в структуре литературного текста. Фольклоризм в литературе проявляется также в упоминании *слухов*,

молвы, общеизвестных *слетен* — как форм фольклора, современных анекдотов, а также лозунгов, плакатов, никак не обозначенных пока в современной фольклористике.

Новейшая литературная энциклопедия (2003) мало что поменяла в толковании термина фольклоризм³.

Обращение к фольклору у писателей может быть как намеренное, концептуальное, так и бессознательное. Если исходить из постулата, что все члены социума являются носителями (а потому и распространителями) фольклора, то и любой литературный текст в своих истоках фольклорен, т. е. можно говорить о его фольклоризме. Литератор вольно или невольно тиражирует социальные стереотипы, культурные штампы, не говоря уже о прецедентных текстах, понятных определенному культурному/историческому сообществу. Круг вопросов, связанных с проблемой фольклоризма литературного текста, выводит на вопросы общетеоретического характера, а именно:

- Каковы критерии для разговора о *фольклоризме* литературного текста?

- Достаточно и исчерпывающа ли трактовка собственно *фольклоризма* в современных литературоведческих энциклопедических справочниках, а также школьных и вузовских учебниках?

- Можно ли говорить о *фольклоризме* любого литературного текста?

- Есть ли необходимость «переформатирования» традиционного термина/понятия *фольклоризм* (применительно к литературе)?

Разговор о фольклоризме литературы в контексте инновационных теорий фольклора — не на одну статью (он требует конференций, дискуссий, а возможно, и научной школы). Поэтому я предлагаю остановиться на анализе в аспекте фольклоризма одного произведения, которое, на первый — привычный, традиционный — взгляд, к фольклору не имеет никакого отношения. Это повесть А. И. Солженицына «Раковый корпус».

Действие сюжета повести, как известно (и не только из биографии А. И. Солженицына), происходит в Ташкенте, хотя сам топоним ни разу в тексте не упоминается. Откуда же, в таком случае, такая читательская уверенность? Да потому, что автор использует немалый арсенал средств, связанных с *локальным (городским) текстом*, узнаваемым читателем. А читатель — не только идеальный, но и среднестатистический — обременен некоторым грузом знаний, почерпнутых как из литературы, кинематографа, так и из повседневности, фольклорной действительности. И в его, читателя, мире, возможно, не всегда осознанном, присутствует определенный культурный пласт, так или иначе откликающийся на некие сигналы. Для подтверждения сказанного в Интернете и в реальном режиме был проведен блиц-опрос — предлагалось ответить на вопрос: «Ташкент — какие ассоциации, культурные, исторические, ментальные и проч., возникают тут же?». Ответить предлагалось не-ташкентцам — в итоге получено более полутора сотен

комментариев. Ответы содержали повторяющиеся ассоциации, т. е. штампы, что и предполагалось в замысле опроса.

Именно этот пласт — расхожий, фольклорный, названный ташкентским текстом, использован А. И. Солженицыным в повести «Раковый корпус».

Поколению, жившему в 1930—1950-х гг., была знакома англоязычная песня *On the Sunny Side of the Street*⁴ (1930), во всяком случае, она была популярна среди советских меломанов⁵. Вот ее русский перевод:

Хватай кепку и пальто,
Брось тревоги на пороге,
Видишь — небо стало ясней,
Там, на солнечной стороне.

Слушай звук своих шагов —
Это лучшая из мелодий —
Жизнь хороша вполне
Там, на солнечной стороне.

Я был в тени, ну и пусть,
И в глазах была грусть,
А теперь не боюсь —
Рубикон мною пройден.

И хоть пусто в кошельке,
Я богаче, чем Рокфеллер, —
Искры золота светят мне
Там, на солнечной стороне.

А увековечила русский перевод песни писатель Дина Рубина, назвав свой роман о Ташкенте «На солнечной стороне улицы». Ее героиня в детстве слышит эту песню и, не понимая слов, тем не менее чувствует настроение: «Низкий мужской голос напевал-проговаривал беззаботную песню, и целая картина возникала от слияния его хрипловатого тембра, ритмично раскованной музыки и незнакомых слов чужого языка... <...> Спазм счастливого волнения перехватил вдруг Верино горло»⁶. Повзрослев и уже находясь далеко от той «солнечной стороны улицы», она вновь слышит песню — «...только сейчас Вера понимала — *про что* она...»⁷.

Погружаясь в разбросанные по пространству русской литературы фрагменты ташкентского текста, замечаешь прецедентные выражения, ставшие стереотипными по итогам накопившихся, рожденных в обозримом историческом времени произведений. В повести А. И. Солженицына «Раковый корпус» «солнечная сторона улицы» из песни (по разным причинам) никак не могла быть стереотипной, ассоциироваться с Ташкентом. Тем не менее «Олег [Костоготов] шел по солнечной

стороне около площади, шурился и улыбался солнцу»⁸. Да и сама англоязычная песенка созвучна тому этапу в жизни героя Солженицына, когда он вдруг ощутил новое рождение.

Не только композиционно, но и по тональности и стилистике повествования, по палитре эпитетов и пафосу, по зрительному ряду образов окружающего мира, увиденного Костогловым, повесть делится на две контрастирующие части: в первой герой гаснет, во второй — возрождается. Наступление новой жизни, по канонам мифологического обряда перехода, происходит буквально — через ворота. «Он прошел запретные *ворота* и увидел полупустую площадь с трамвайным кругом, откуда, промоченный январским дождем, понурый и безнадежный, он входил в эти *ворота*⁹ умирать. Это выход из больничных *ворот* — чем он был не выход из тюремных?» (373—374). В среднеазиатских городах ворота выполняли не только прагматическую функцию, порой утрачивая ее, они несли символический, сакральный смысл.

Ворота — как реальные, так и символические — открывают Костоглову путь в город, на солнечную сторону улицы: «Такой же *солнечный*, как день, был и вечер, хотя уже прохладнел, а очень отдавал весной» (263); «Разгорался *солнечный* ласковый день. Все быстро прогрелось и высыхало. <...> Счастье какое: в лютый мороз уезжал умирать, а сейчас вернется в самую весну...» (357); «А в пятницу утром, когда выписывался Русанов, небо распахнулось без облачка, и даже раннее *солнце* стало подсушивать большие лужи на асфальте и земляные дорожки искосные, через газоны. И почувствовали все, что вот это уже начинается самая верная и бесповоротная весна» (354); «Что-то было даже в *свечении* голубой скатерти — этой узбекской невычерпаемой голубизны, вспыхнувшей от *солнца*...» (137). (*Солнце* — один из частотных ответов на вопрос об ассоциациях в связи с топонимом «Ташкент».)

Повествователь «Ракового корпуса» и декларативно, и системой метафорических эпитетов подчеркивает *рождение* своего героя: «Это было утро творения! Мир сотворялся снова для одного того, чтобы вернуться Олегу: иди! живи! <...> На кленах уже висели кисти-сережки. И *первый* уже цвет был — у алычи, цвет белый. <...> В *первое* утро творения — кто ж способен поступать благорассудно?» (373).

В небольшом пассаже о цветущей урючине (к слову, *урюк* — в разных его модификациях: «живой» плод, сушеный — присутствует в ответах блогеров как ассоциация с «Ташкентом») эпитет *розовый* (как прилагательное, так и образованное от него существительное) употреблен шесть раз: «И тогда с балкона чайханы он увидел над соседним закрытым двором прозрачный *розовый* как бы одуванчик, только метров шесть в диаметре — невесомый воздушный *розовый* шар. Такого большого и *розового* он никогда не видел в росте? — Урюк??. <...> Он дарил его себе — на день творения. Как в комнате северного дома стоит украшенная елка со свечами, так в этом замкнутом глиняными стенами и только небу открытом дворике, где жили как в комнате, стоял единственным

деревом цветущий урюк, и под ним ползали ребятишки, и рыхлила землю женщина в черном платке с зелеными цветами. <...> *Розовость* — это было общее впечатление. Были на урюке бордовые бутоны как свечи, цветки при раскрытии имели поверхность *розовую*, а раскрывшись — просто были белы, как на яблоне или вишне. В среднем же получалась немислимая *розовая* нежность... Чудо было задумано — и чудо нашлось. Еще много разных радостей ждало его сегодня в только что *народившемся* мире!..» (376—377).

Акцент на «розовый» сделан не случайно — это контекстуальная метафора младенчества. Даже увиденный впервые в жизни шашлык рисуется «новорожденному» в розовых тонах: «Мясо... даже не было смугло-коричневым, а в том нежном *розово-сером* цвете, в котором оно доспевает» (378). Магия «первотворения» распространяется через чувства Костоглотова на врача Веру Гангарт: «Ничего в их городе не бывало красивее цветущего урюка. Вдруг захотелось ей [Вере] сейчас, в обгон весны, непременно увидеть хоть один цветущий урюк — на счастье, за забором где-нибудь, за дувалом, хоть издали, эту воздушную *розовость* не спутать ни с чем» (264). Такой повтор неслучаен, палитра эта преднамеренна — ее чрезмерность в педалировании преобразования героя, города, страны (постсталинское бурление 1955 г.), природы. Солженицын упоминает для сравнения елку, образы первородства — как метафорические, так и прямые: «...дня, подаренного ему, чтоб рассмотреть вселенную... ведь он как ребенок, ведь он родился только что» (382) — все эти знаки-символы создают поле нового года, праздновавшегося издревле на Востоке в виде праздника Навруз. Как известно, Навруз — совершенно логический (не идеологический), вытекающий из природной симметрии праздник — день весеннего равноденствия. Неупоминание в повести собственно Навруза, скорее всего, связано с неинформированностью самого Солженицына. Все праздники с традиционной (доисламской и исламской) семантикой в советское время были «задвинуты» в «нишу» как нежелательные или идейно вредные. Дня весеннего равноденствия советская власть не могла отменить в принципе. Но из официального быта республики праздник был выкорчеван. Хотя сама интенция праздника, его философия в повести «Раковый корпус» прочитывается — не только в тексте повести, но и в ее метатексте. (Праздник Навруз реанимирован в официальном и легализован в повседневном дискурсе Узбекистана лишь на рубеже 1980—1990-х гг., о чем свидетельствует региональная пресса, и закреплен за 21 марта.)

Выписка из больницы Костоглотова совпадает с началом весенних школьных каникул (что не раз подчеркнуто повествователем). Это время, как известно, последних 7—10 дней марта — «оживания природы», прихода весны.

Одной из сильных позиций «перехода», «инициации» героя Солженицына стали как бы впервые увиденные локусы города: аптека, почта, цирк, кино, универмаг, зоопарк — по ним или вокруг них ходит

Костоготов, удивляясь, как ребенок: «С дикарским почтением рассматривал он никелированные, стеклянные и пластмассовые формы» (381); «Он переходил от витрины к витрине, цепляясь как репейник за каждый выступ» (381). Эйфория удивления, первооткрывания в зоопарке сменяется на привычный для персонажа ассоциативный ряд: звери в клетках напоминают Костоготову его прежнее лагерное существование, а также последовавшие за зоопарком локусы города — комендатура, вокзал — возвращают его к знакомой жизни. Но не совсем к прежней — ощущение первородства не покидает Костоготова: комендант не тот, манера разговаривать с ссыльнопоселенцем иная — человеческая, а потому все негативные приметы советской жизни, в частности вокзальный «апокалипсис», воспринимаются вполне оптимистично, а мир видится «молодом, зеленеющим» (373).

Примечательно, что Солженицын показывает *чужой* город, *чужую* культуру — как сторонний наблюдатель. Тем не менее, Ташкент не предстает экзотическим локусом — это часть страны, разделившая со всем народом перипетии и катаклизмы истории. «Я — у себя на родине, кого мне стесняться?» (52), — говорит Костоготов. Ташкент *вавилоноподобен* — клише ташкентского текста, работающее в повести Солженицына. В больничной палате лежат казах, «молодой узбек», просто узбеки, украинец, немец, русские, среди медперсонала — еврей, каракалпак, немка. С одной стороны, это реалия советского Ташкента, с другой — черта собственно ташкентского текста, выполнившая определенную функцию в сюжете повести — среза всеобщих бед и страданий.

Одним из частотных ответов на предложение назвать ассоциации-клише, вызываемые Ташкентом, стало слово *эвакуация*, также введенное Солженицыным в структуру образа изображенного города. Причем эвакуация в контексте повести раскладывается на подсмыслы: это и ссылка (по национальному цензу — немцев, в частности), и спасительный локус с разными коннотациями: «А вообще, вы — здешняя? — Нет, из Смоленска. — Во-о! И давно оттуда? — В эвакуацию, когда ж. — Это вам было... лет девять? — Ага. Два класса там кончила... А потом здесь с бабушкой застряли» (27); «Зое было только двадцать три года, однако она уже порядочно видела и запомнила: долгую умоисступленную эвакуацию из Смоленска сперва теплушками, потом баржей, потом опять теплушками; и почему-то особенно соседа по теплушке, который веревочкой отмерял полоску каждому на нарах и доказывал, что Зоина семья заняла два лишних сантиметра; голодную, напряженную жизнь здесь в годы войны, когда только и было разговоров, что о карточках и о ценах на черном рынке; когда дядя Федя тайком воровал из тумбочки ее, Зоину, дольку хлеба...» (125); «Шила она на старом бабушкином “Зингере” (дотащили из Смоленска)...» (123); о семье Русанова: «...но из К* они уехали до бомбежек... <...> И пересекая Черное море на пароходе...» (151); диалог Костоготова с медсестрой Митой: «Говорят, нас всех к концу года распустят! <...> — А кого нас? Вас? То есть значило —

спецпереселенцев, нации. <...> — Вы ведь — из-под Сальска?» (358); санитарка ленинградка Елизавета Анатольевна делится с Костогловым: «Дочь в ссылке умерла. После войны переехали сюда. Отсюда мужа взяли на второй круг, в лагерь» (367).

Одним из распространенных мифов ташкентского текста стал такой: «город хлебный», чему в большей мере способствовал роман А. С. Неверова¹⁰ (хотя сама «хлебность» неверовского образа возникла, надо полагать, не без мощного фольклорного представления о Ташкенте), а также пропагандистский дискурс, в частности пропетый в хите Д. Тухманова на слова Л. Ошанина:

Когда война опустошала и разрушала города,
Его земля теплом дышала, звала, звала друзей сюда.
Чье сердце было одиноко, к тому надежда здесь пришла.
Сияй, Ташкент, звезда Востока, столица дружбы и тепла.

И если больше половины участников анкеты по ассоциациям о Ташкенте сказали «Ташкент — город хлебный», то миф этот развенчивается Солженицыным, подчеркивающим, что голодала в войну вся страна, а вместе с ней и Ташкент.

Пока не исследован весь пласт мировой словесности о Ташкенте, трудно говорить, кто первым¹¹ обратил внимание на отличие его городских застроек от европейских городов. В структурировании реального локуса отражено не только архитектурное своеобразие, но особенности менталитета, экзистенциальные начала. Таким остранным представляется Ташкент взору героя Солженицына: «Олег нагнулся и по сырватому коридорчику прошел во двор. Двор еще не проснулся, но можно было понять, что тут-то и идет вся жизнь. Под деревом стояла врытая скамья, стол, разбросаны детские игрушки, вполне современные. И водопроводная колонка здесь же давала влагу жизни. И стояло корыто стиральное. И все окна вкруговую — их много оказалось в доме, все смотрели сюда, во двор. А на улицу — ни одно.

Пройдя по улице, еще в другой двор зашел он через такой же туннелик. И там все было так же, еще и молодая узбечка под лиловой накидкой с долгими тонкими черными косами, до самых бедер, возилась с ребятишками. Олега она видела — и не заметила. Он ушел.

Это было совсем не по-русски. В русских деревнях и городках все окна красных комнат выходят именно на улицу, и через оконные цветы и занавески как из лесной засады высматривают хозяйки, кто новый идет по улице, кто к кому зашел и зачем. Но сразу понял Олег и принял восточный замысел: как ты живешь — знать не хочу, и ты ко мне не заглядывай! <...> Все больше ему нравилось в Старом городе» (375—376).

Дом в мифологическом сознании людей Востока является закрытым от посторонних глаз пространством, это своеобразный *космос*, за пределами которого чуждый, а порой враждебный мир — *хаос*. Ребе-

нок, постигая мир, устав общежития: законы, правила разрешенного и табуированного поведения, — знакомится со своим *домом*, в состав которого на Востоке входит *двор*. В теплое время во дворе отдыхают, едят, спят, принимают гостей, двор — это пространство, синонимичное внутренним покоям дома. На патриархальных улочках восточных городов (там, где они еще сохранились не тронутыми современной архитектурой, как правило, эта часть городов на Востоке называется «Старый город», что также отражено в повести Солженицына) нет скамеек, на улице не собираются, не судачат, как, например, в русских деревнях; что происходит вне дома, на улице — не знают, так как неоткуда выглянуть: глухие стены домов «без глаз» образуют узкую улицу. «Улицы еще сузились, затеснились маленькие домишки, сбитые плечо к плечу, потом и окна у них исчезли, потянулись высокие глинобитные глухие дувалы, а если выше их выставлялись дома, то только спинами глухими, гладкими, обмазанными глиной. В дувалах мелькали калитки или туннелики — низкие, согнувшись войти. С подножки трамвая до тротуара остался один прыжок, а тротуары стали узкие, в шаг один» (374); «Он медленно шел, удивляясь, где же окна. Хотелось ему заглянуть за дувалы, внутрь» (375).

Тиражируя прецедентные реалии Ташкентского текста, Солженицын упоминает:

- артефакты, среди которых виды одежды и обуви местного населения: «...узбеки в стеганых ватных халатах... все в сапогах и в галошах» (6);
- яства: «Из-под козырька тянуло серым дымком. <...> Олег догадался: это и был шашлык! — еще одно открытие сотворенного мира, тот шашлык, о котором столько рассказывали в тюремных гастрономических разговорах. <...> Шашлык! Затягивающий был запах — этот смешанный запах дыма и мяса!» (377—378);

- социальные реалии Ташкента, связанные с почти рабским использованием труда школьников и студентов в советский период существования Ташкента: «Скажите, Зоя, но ведь каникулы, если я не забыл, раньше начинались 25 января. — Так мы осенью на хлопке были. Это каждый год» (27), — довольно мягко фиксирует эту особенность «образовательно-сельскохозяйственного» процесса автор. В реальной жизни города эти ежегодные «смычки» города и села вызывали бурю эмоций, доходящих до драматических, а также породили богатейший пласт хлопкового фольклора. Вот одна из песен, исполнявшаяся не одно десятилетие на филологическом факультете Ташкентского университета:

Товарищ Зинин¹², вы большой ученый —
В языкознанье знаете вы толк,
А я простой хлопковый заключенный,
И мой товарищ сырдарьинский волк!
Зачем я здесь — я сам еще не знаю,
Но в ректорате, видимо, правы,

И вот сижу я в Сырдарьинском крае,
Где раньше, может быть, сидели вы!
Вчера вы выгоняли двух студентов
Стипендии карающим мечом:
Один из них ташил с хирмана¹³ хлопок,
Другой, как оказалось, ни при чем.
Живите ж тыщу лет — желаю робко,
И как бы трудно ни было б здесь мне,
Я знаю: будет очень много хлопка
На душу населения в стране!¹⁴

Сегодня без труда можно распознать аутентичный текст этого студенческого эндемического варианта — это песня Юза Алешковского¹⁵:

Товарищ Сталин, вы большой ученый —
В языкознание знаете вы толк,
А я простой советский заключенный,
И мне товарищ — серый брянский волк.
За что сижу, поистине не знаю,
Но прокуроры, видимо, правы,
Сижу я нынче в Туруханском крае,
Где при царе бывали в ссылке вы. <...>
Вчера мы хоронили двух марксистов,
Тела одели ярким кумачом,
Один из них был правым уклонистом,
Другой, как оказалось, ни при чем. <...>
Дымите тыщу лет, товарищ Сталин!
И пусть в тайге придется сдохнуть мне,
Я верю: будет чугуна и стали
На душу населения вполне!¹⁶

Характерна переключка лагерной эстетики этих двух песенных текстов с содержанием повести Солженицына, автор не преминул даже охарактеризовать тюремный фольклор, как и самих урок: «А вы их не любите? <...> — Я их ненавижу. <...> Они охотно топчут того, кто уже лежит, и тут же нагло рядятся в романтические плащи, а мы помогаем им создавать легенды, а песни их даже вот на экране» (138). Подобная категоричность Костоглотова, конечно, не может распространяться на всех сидельцев, среди которых и сам герой, и реальные лица: Алешковский, Солженицын, — да и есть место благодарности многим сидельцам у самого героя Солженицына: «А уж где пришлось набраться вдосыть — это в переполненных послевоенных бутырских камерах. Там каждый вечер читались у них лекции профессорами, кандидатами и просто знающими людьми — по атомной физике, западной архитектуре, по генетике, поэтике, пчеловодству — и Костоглотов был первый слушатель всех этих лекций. Еще под нарами Красной Пресни и на нетесаных на-

рах теплушек, и когда в этапах сажали задницей на землю, и в лагерном строю — всюду он по той же дедушкиной пословице старался добрать, чего не удалось ему в институтских аудиториях» (96—97).

Отражая языковые реалии билингвального локуса, литераторы, как правило, всегда воспроизводят прецедентные ситуации повседневности, связанные с *интерференцией*, что также может быть включено как некий штамп в пространство городского текста. Есть такой фрагмент и в повести Солженицына: «Так что — сикиверное наше дело... очень сикиверное...» (14).

Метеоособенности городского текста — в нашем случае ташкентского — неперемный атрибут локального пространства, тиражируемый чаще всего в фольклорной повседневности. Присутствует он и в повести Солженицына: «В России в такую погоду выходят в плащах. Здесь же, на юге, другие представления о том, что холодно и жарко: в жару еще ходят в шерстяных костюмах, пальто стараются раньше надеть и позже снять, а у кого есть шуба — ждут не дождутся хоть нескольких морозных дней» (123).

Таков портрет ташкентского текста, представленного в «Раковом корпусе». И если в повести отсутствуют прецедентные тексты: «Ташкент — город хлебный», «Ташкент — город дружбы и тепла», то их присутствие ощущается в виде разомкнутого клише: гостеприимство, спасительный локус, полиэтничность — таковы штампы в ассоциативном ряду.

Характерной чертой в презентации ташкентского текста в повести Солженицына является то, что повествование ведется не представителем, знатоком «внутренней кухни» ташкентского текста, а сторонним удивленным носителем русской культуры.

И если у Солженицына в тексте ни разу не упомянут собственно топоним Ташкент, то он безошибочно узнаваем: по локусам единственного крупного культурного центра Средней Азии 50-х гг. XX в., по тем расхожим стереотипам, клише, которые рассеяны в пространстве русской культуры, носителями которой является читатель.

Таков уровень фольклоризма повести А. И. Солженицына «Раковый корпус». Надо сказать, что эта тема применительно к произведению Солженицына не исчерпана — мы коснулись лишь того феномена — прецедентного, фольклорно-литературного, который сформулирован как ташкентский текст. В тексте повести есть еще немало фрагментов, которые возможны для включения в анализ по данной проблеме, например, сюжеты восточных притч (23), безлика советская ритуальность празднования 8 марта (266—267), размыкание клише «Увидеть Париж — и умереть» (366), масленичный дискурс (101) и еще много фрагментов, вольно или невольно доказывающих, что фольклорен любой текст литературы, а подобный анализ позволяет видеть в литературном тексте не только «произведение» словесности как таковое, но и срез эпохи, ее культуры, ее систему ценностей.

Примечания

¹ Об этом уже шла речь в статье: *Шафранская Э. Ф.* К изучению фольклора на уроках словесности // Русская словесность. 2006. № 5. С. 16—20.

² *Гусев В. Е.* Фольклоризм // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987. С. 469.

³ *Джанумов С. А.* Фольклоризм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М., 2003. С. 1143. В статье говорится о трех аспектах фольклоризма — о воздействии фольклора на литературу, о судьбе литературного произведения в фольклорном бытовании, о творчестве литераторов как собирателей и исследователей фольклора.

⁴ Музыка *Джимми Макхью*, стихи *Дороти Филдс*.

⁵ Авторы перевода, сделанного в 1999 г., — *Г. Винокурова* и *Г. Вайнштейн* (информация Сети).

⁶ *Рубина Д. И.* На солнечной стороне улицы. М., 2006. С. 273—274.

⁷ Там же. С. 403.

⁸ *Солженицын А. И.* Раковый корпус / Малое собрание сочинений: в 7 т. М., 1991. Т. 4. С. 380. Далее ссылки на текст Солженицына в статье в круглых скобках с указанием страницы.

⁹ Здесь и далее в цитатах курсив мой. — *Э. Ш.*

¹⁰ *Неверов А. С.* Ташкент — город хлебный: Повесть. М., 1961.

¹¹ В частности, об этом писал Арминий Вамбери (1832—1913) — венгерский востоковед, этнограф, первый европейский путешественник, обошедший Среднюю Азию, а также В. Бартольд.

¹² Зам. декана филологического факультета, преподававший языковедение (аллюзия на работу Сталина «Марксизм и вопросы языковедения»).

¹³ Хирман — место сдачи собранного хлопка.

¹⁴ Самозапись. — *Э. Ш.*

¹⁵ Юз Алешковский — современный русский прозаик, поэт, сценарист; автор известных лагерных песен «Товариш Сталин», «Окурочек», «Советская пасхальная», до публикации в сборнике «Метрополь» (1979) воспринимавшихся как фольклорные.

¹⁶ *Алешковский Юз.* Песня о Сталине // Ю. Алешковский. Антология Сатиры и Юмора России XX в. М., 2004. С. 519—520.

Л. Х. МУХАМЕТЗЯНОВА
(Казань)

Историческое и эпическое в книжном дастане «Чура батыр»

Героический эпос, или исторический дастан, изображает историческое прошлое народа в масштабах героической идеализации. В этом смысле содержание эпоса всегда «исторично», поскольку отражает национальное прошлое. Поэтому отношение героического эпоса к исторической действительности должно быть предметом специального исследования.

Дастаны, связанные с именем Чуры батыра, относятся к литературно-культурному наследию сразу нескольких тюркских народов. Для нас представляет ценность и то, что дастаны «Чура батыр», популярные среди поволжских и крымских татар («Чора батыр»), ногайцев («Шора баьтир»), казахов («Шора батыр») и башкир, являются ценным источником для изучения истории Казанского ханства.

Важной задачей в изучении наших предков, нашей родословной также является изучение личности политического и дипломатического деятеля Чуры бека Нарыкова, жившего в первой половине XVI в. в Казани. Сравнительно-историческое изучение всех версий и вариантов героического эпоса дает возможность обратиться именно к этому историческому лицу.

Есть удивительное сходство, сближающее жизнедеятельность реального Чуры Нарыкова и его дастанного образа. Общими в трактовке этих образов является следующее: и дипломат, политик Чура, и герой тюркских дастанов были известны под именем «сын Нарыка»; местом событий во всех дастанах является Казанское ханство, особенно достойно внимания упоминание древней Казани; одно и то же время происшествий — середина XVI в., т. е. период Московского протектората в Казани с последующим взятием города; в тюркских дастанах можно увидеть упоминание реальных исторических личностей, состоявших в тех или иных отношениях с Чурой Нарыковым, и, наконец, борьба за свободу родины — это кредо и реальной исторической личности, и героя дастанов.

Годы жизни и деятельности Чуры Нарыкова — 1500—1546 гг. Это было крайне сложное и противоречивое время для Казанского ханства. На престол восходили то ставленники Крыма, то Москвы. Точнее, Сафагирей — из рода Гиреев из Крыма, Джангали и Шахгали — сыновья Касимовского хана Шейхаулиара, получившие русское воспитание, были посажены на трон Москвой.

Чура по происхождению аристократ. В наследство от отца ему достались крупные земельные владения, а его собственное вооруженное войско, видимо, формально состояло под общим ханским командованием. По источникам, в распоряжении Чуры находилось 500 вооруженных рабов (несущих военные обязанности. — *Л. М.*), 1000 воинов и преданные ему князья¹.

Видный историк Х. Атласи сообщает о том, что в 1526 г. Чура бек был отправлен в качестве посла от хана Сафагирия в Москву².

Время прихода Чуры Нарыкова в политику было ознаменовано разделением политических сил в ханстве на две партии — «восточников» и «русских», т. е. «западнических». «Восточники» были ориентированы на союз с Крымским ханством, стояли в оппозиции к «западнической» группе, склонявшейся к союзу с Россией.

Чура Нарыков играл весомую роль в промосковской партии татарских мурз, которая на протяжении 15 лет (1531—1546) вела постоянную работу в Казанском ханстве, ибо в эти годы внутри Казанского ханства имели место разногласия, неурядицы, что связано с частой сменой ханов, междоусобицами, военными столкновениями с русским государством.

В дальнейшем имя Чуры Нарыкова появится в источниках лишь под 1546 г. Возникает вопрос: а продолжалась ли его политическая деятельность в эти годы? Видимо, да, так как спустя несколько лет он предстанет в описаниях как крупный государственный деятель.

1526—1531 гг. — относительно стабильный период в жизни Чуры бека, годы его политического роста. В это время он проявляет себя как видный общественный деятель, политик, дипломат.

Известно, что с 1521 по 1531 гг. Казанский престол занимают представители крымской династии Гиреев. (1521—1524 — Сахипгирей, 1524—1531 — Сафагирей). Сформировавшуюся в это время оппозиционную группу возглавляет видный деятель Булат Ширин. После того как в 1531 г. Сафагирей был изгнан из Казани, оппозиция активизируется, ее ряды пополняются. В составе оппозиции было не менее 70—80 человек, причем из знати, мурз и беков³. Среди них — мурзы Нурали Ширин, Гаухершад, Сеид Боерган, Кадыш, Отуч, Баубек и Чура бек (Чура Нарыков), мурзы Бурнаш и Колыш и др. Эти годы (1531—1546) стали поворотными в судьбе Чуры бека. Его политическая деятельность в этот период должна рассматриваться в контексте его участия в вышеуказанной группировке.

Как известно, в 1531 г. Сафагирей был свергнут с престола и власть перешла в руки Джангали. Становится ясным, руками какой партии был

осуществлен переворот. В конце 1533 г. складываются благоприятные условия для осуществления Казанским ханством самостоятельной политики. Такая ситуация была связана с изменением отношений Казани с Москвой, возникших из-за смерти Василия III. Отмечается рост влияния восточной партии, активизируются торговые отношения с ногайцами. Гаухершад, Булат Ширин стараются воспользоваться сложившейся ситуацией. Резкое изменение в политике Казани завершается дворцовым переворотом. Джангали был убит. Сафагирей был вторично призван к власти. Здесь нужно отметить, что промосковская знать, недовольная переворотом, сбежала в Москву. Среди них были Шагбан, Шах Булат Япанчи, Карамыш и Яулыш (Евлуш) Хурсули⁴. Большинство же, храня верность родине, остались на земле своих предков. В их ряду был и знаменитый бек — Чура Нарыков.

Приход к власти Сафагирея не привел ханство к независимости. В Казани продолжались волнения: хан собирает вокруг себя близких, но общих целей нет. Представители «русской» партии в составе государства считают, что давление Крыма ничем не отличается от московского, так как изгнанный в 1531 г. Булатом мурзой и Чурой Нарыковым с трона Сафагирей больше опирался в государственных делах на верноподданных крымчан. Итак, в стране вновь наступают критические дни. В лице Булата Ширина, Чуры Нарыкова и др. усиливается оппозиция хану, они вновь принимают сторону Москвы и начинают вести переговоры с русским государством о свержении Сафагирея.

В Казани готовится переворот. Однако в действительности восстание не было окончательно подготовленным — и переворот не удался. Естественно, это событие выводит из себя Сафагирея. Для стоявших во главе оппозиции Булата мурзы, Гаухершада наступают черные дни. На их место приходят Сеид Боерган, Кадыш князь (родственник Отуч князя) и талантливый деятель Чура Нарыков⁵. Таким образом, события 1545 г. ставят Чуру бека в эпицентр политических событий. В Казани усиливается стремление к сохранению независимости. Чура Нарыков приходит на «поле битвы» в период резкого обострения конфликта. Чура бек, поднаторевший в дипломатии, возглавляет оппозиционное движение. Репрессии 1545 г. еще больше ухудшили обострившуюся ситуацию в стране. Наконец, давно подготавливаемый переворот произошел в январе 1546 г. В Казани собирается временное правительство в составе Сеида Боергана, Кадыша мурзы и Чуры Нарыкова. Из Москвы в Казань прибывает посольство с целью обновления соглашений и переговоров о кандидате на ханский престол. Хотя мнения разделились, но влияние русского государства оказывается сильнее и на престол вновь восходит Шахгали.

Но поджидавшая Чуру Нарыкова беда не заставила себя долго ждать. Шахгали было суждено «править» всего 1 месяц. В Казани он не пользовался никакой популярностью. «Сколько бы знатный Чура мурза ни расхваливал Шахгали и ни призывал быть к нему вежливым и вниматель-

ным, его увещевания прошли даром», — пишет ученый Р. Фахрутдинов (В сноске — Фахретдин)⁶. После того, как Шахгали, покинув престол, сбегает, на его место безо всяких лишних проблем вновь возвращается Сафагирей. В Казани возобновляются аресты, пытки оппозиционеров. Среди первых жертв оказались Чура бек и его сподвижники. Таким образом, осенью 1546 г. жизнь Чуры бека обрывается.

Деятельность Чуры бека Нарыкова в Казанском ханстве показывает его как политического деятеля и руководителя, дипломата, сумевшего завоевать доверие народа. Он боролся за независимость Казани путем компромиссов, которые он считал наиболее подходящими для своего времени.

Версия «Чуры батыра», распространенная среди татар в книжном варианте⁷, выделяясь некоторым своеобразием темы и сюжета, все же наиболее точно передает реальные события. Историческая подоплека произведения заключается в том, что завоевание Казани Москвой ощущалось как великая трагедия для татарского народа. В произведении можно выделить две тесно связанные между собой темы: судьба национального героя Чуры и разгром Казанского ханства. В то же время оно, отмечая факт завоевания других татарских ханств более сильным русским государством, еще более расширяет и углубляет тему.

Татарская версия дастана «Чура батыр» сильно отличается от других тюркских дастанов (в особенности от казахских) еще и своей книжностью. Книжные традиции проявляются в стиле и идейно-художественных особенностях дастана. Моментальная смена событий, избегание их детального описания, передача авторской речи в прозе, образный, книжный язык текста — вот те особенности, которые присущи этому дастану. Например, эпизод, где Чура собирает войско и выходит на берега Волги, передан в 2—3-х предложениях. И вообще все версии дастана «Чура батыр» в той или иной степени имеют тенденцию к книжности, что весьма характерно для более позднего слоя тюркского эпоса.

В дастане «Чура батыр» есть две самостоятельные, но одновременно генеалогически связанные между собой части: часть, посвященная Нарыку, и вторая, повествующая о Чуре батыре. Возникновение одного дастана на основе другого — традиция, идущая от чичянов Средней Азии и Казахстана. В то же время значительную часть занимает и повествование о Колынчак батыре, которое даже можно выделить в отдельный раздел — «Рассказ о Колынчак батыре». (Мы придерживаемся мнения, что прототипом Колынчака был представитель «восточной» группировки в Казани первой половины XVI в. Кошчак углан.)

Как это было свойственно эпическим дастанам, в «Чуре батыре» больше повествуется о действиях и поступках героя, чем о чувствах и переживаниях его. Если рассматривать таких героев эпоса, как Манас батыр у киргизов, Алпамыш у узбеков и других тюркских народов, цикл о сорока ногайских батырах в казахских народных даста-

нах, Идегея в различных национальных версиях сказания, то нельзя не заметить сходства в характерах этих персонажей. Эти персонажи резко выделяются среди обычных людей своим героическим характером. Еще с детских лет им присуща огромная физическая сила, храбрость, бесстрашие, справедливость. Но есть у них и отрицательные черты — излишняя самоуверенность, гордость, вспыльчивость, — которые приводят их к гибели. Эта закономерность наблюдается и в татарском варианте «Чуры батыра».

Тема борьбы за независимость Родины, за счастье народа, за мирные родо—племенные отношения, возвеличивание храбрости, справедливости, верности, ратование за недопустимость междоусобиц и вражды — вот основные темы дастана «Чура батыр».

Что касается языка и стиля этого произведения, то в нем стихотворные строки переплетаются с прозой. Как правило, авторская речь дана в прозе, а слова персонажей — в стихах. В тюркском эпосе подобная форма наблюдается в огузском эпическом цикле «Китаби Коркут». Некоторые моменты описываются кратко, а некоторым уделяется особое внимание. Все это происходит из-за того, что татарский вариант дастана «Чура батыр», в отличие от других тюркских вариантов, например казахского, был создан на основе книжных традиций, а не традиций певцов-импровизаторов.

Между татарским дастаном и общетюркским эпосом наблюдаются достаточно много типологических сходств. В целом, «Чура батыр» — это героический эпос, в котором сильно абстрагируется объект описания и в котором нашли отражение лишь самые важные исторические детали, приведенные в полное соответствие с особенностями, свойствами фольклору.

Не менее интересна с исторической и литературной точки зрения крымско-татарская версия дастана.

У крымских татар дастан «Чора батыр» распространен в нескольких вариантах. Все они завершаются возвращением героя в Казань, а в двух вариантах рассказывается о завоевании города русскими после его смерти. По содержанию эти произведения народного творчества касаются взаимоотношений между Крымским и Казанским ханствами.

Первый вариант — сильное, тщательно обработанное в поэтическом плане произведение⁸. Каждый эпизод, каждая деталь прописаны образным, красивым языком. При описании богатыря, его коня, чужой земли используются традиционные эпитеты: «булатный меч», «копье с черным наконечником», «я не из знати, а из черни», «Казань семи ханов» (т. е. намек на частую смену правительств), «вышитый золотом чикмен» и др. В произведении стихотворные строки перемежаются с прозой. В отличие от татарской версии, в дастане сильно ощущаются традиции чичянов. Создается впечатление, что читатель слышит произведение из их уст. Ни одна деталь не опущена, события достоверны, развитие сюжета построено логично, непрерывно.

От других вариантов это произведение отличается сухостью изложения трагических для Казанского ханства событий. Ближе к концу дастан резко меняется, ускоряется развитие сюжета, некоторые события вовсе не интерпретируются. Но не стоит забывать, что это не летопись, описывающая взятие Казани, а эпическое произведение, дастан.

Идея дастана сводится к тому, что в Казани были богатыри, но не было единства, поэтому народ потерял независимость. Это доказывается следующими примерами: не описывается участие друга и соратника Чуры Колынчака. Когда Сара ханум раздавала подарки батырам, то оставила Колынчака без подарка; унижают казанского пахлевана Кара хана. Вначале Чура отбивает его невесту — Сара ханым. «Кара — не пахлеван, вот Чура настоящий пахлеван!» — говорится в дастане. Конечно, это способ возвеличения Чуры, основанный на эпических традициях. Но такая развязка, кажется, не оправдывает себя, если рассматривать ее в контексте трагического для Казанского ханства исхода событий.

В крымско-татарском дастане герой, спасающий Казань от врагов, приходит из Крыма. Здесь нельзя не обнаружить связи с исторической действительностью. В XVI в. Крымское ханство могло сделать многое для сохранения свободы и независимости Казанского и других татарских ханств. Ведь тогда свою роль играли не только политические, но и родственные отношения. В крымско-татарском дастане «Чора батыр» показано стремление «вырвать» Казанское ханство из рук русского государства с помощью крымчан.

Второй вариант⁹ невелик по объему. Здесь пропущена часть, посвященная Нарыку. Героическое детство Чуры, путь в Казань с благословения святого старца, служба в Казани у хана — вот события, составляющие основу сюжета дастана. Эта версия рассматривается как отрывок, в который было добавлено несколько новых эпизодов из дастанов о Чура батыре.

Еще один из вариантов дастана¹⁰ довольно длинный и полный по содержанию. Для сюжета характерно изобилие неожиданных поворотов, сложность деталей. Два крымско-татарских варианта дастана не отличаются друг от друга основными линиями сюжета, а имеют различия лишь в трактовке некоторых отдельных мотивов. Первый вариант, конечно, более подробный, интерпретация сюжета, образов, событий глубже, яснее. Это нашло отражение и в идейно-содержательном плане. Однако и второй вариант по идеализации образа исторического Чуры Нарыкова, ссылке на происходящие в истории события, красоте языка заслуживает внимания как самостоятельное эпическое произведение.

Творчество крымских татар о Чуре батыре не ограничивается только этими произведениями. Есть еще один объемный дастан, посвященный герою¹¹. Основные его сюжетные линии составляют: служба Нарыка хану, женитьба на Минлесьлу, убийство хана из ревности, переезд в Крым, рождение Чуры, битва с Али бием, путь Чуры в Казань, встреча

с Колынчаком. Дастан не упоминает о богатырских деяниях Чуры в Казани. Не дошедший до Казани Чура отправляет Колынчака вперед, на разведку. Казанские батыры почему-то встречают Колынчака неприветливо. Вернувшись, он сообщает об этом Чуре. На этом дастан обрывается, а может и завершается.

Сравнение посвященных Чуре дастанов крымских татар между собой приводит к таким выводам: возможно, последние два варианта были созданы раньше, чем первый. Поэтические строки, приведенные как тирады, занимают важное место в двух последних вариантах. В них сильнее ощущаются и традиции чичянов. Об этом говорит и тот факт, что у импровизатора-чичяна эпические повторения, традиционные формулы являются опорой для творческого исполнения произведения.

В дастане крымских татар каждый эпизод, каждая деталь прописаны образным, красивым языком. Крымско-татарские дастаны являются великолепным образцом героического эпоса тюркских народов.

Дастан «Чура батыр» («Шора баьтир») также популярен у ногайцев.

В одном из ногайских вариантов¹² Крымское и Казанское ханства описываются как страны-соседи. Шора батыр, возвращаясь на родную землю, говорит такие слова:

*Ой родная земля, родная земля,
Земля моих родителей.
Земля, ставшая на границе
Двум ханам разделительным колом¹³*
(подстрочный перевод автора. — Л. М.).

Необходимо отметить, что Казанское ханство и до и после завоевания его русским государством долгие годы граничило «на востоке с Ногайской ордой, на юге с Астраханским ханством, на западе с Московским княжеством...»¹⁴. В дастане нет никакого отрыва от реальности, действительно исторически Крым и Казанское ханство были странами-соседями.

В некоторых сказаниях эпическая биография богатыря начинается еще до его рождения. Традиционная для других тюркских вариантов часть, посвященная Нарыку, в какой-то степени описывает жизнь Шоры до рождения.

Сон матери, изгнание из страны, рождение сына в дороге, появление воды в пустыне на месте прикосновения пятки ребенка к земле и др. эпизоды изображены как предпосылки к развитию эпической биографии героя. В то же время возвращение в конце дастана к образам отца—матери Шора батыра, окончание повествования словами Минсылу объединяют части о главном герое и его роде в одно целое, придают сюжету своеобразие звучания.

В ногайском варианте дастана уделяется большое внимание описанию детства героя. Шора со сверстниками пасет телят. Этот же мотив есть и в крымско-татарской, и в татарской версиях, но отсутствует в

дастанах «Шора батыр» казахского народного творчества. Ощущается близость в описании событий ногайского дастана с крымско-татарской версией. Визит к детям-пастухам суфия-странника, угощение его Шорой, проводы — вот схожие сюжетные линии. Суфий, благодарный Шоре, отличающемуся от других детей своим умом, смелостью, храбростью, обещает ему подарить жеребенка и саблю, когда мальчик подрастает.

В ногайском варианте особое внимание уделяется гостеприимству, уважению, оказанному Шорой старцу. Нарыка, переселившегося из Казани в Крым, очень тепло встречают, принимают как дорогого гостя. Это своего рода отражение фольклорной этики, свойственной тюркским народам.

В «Шора батыре» ногайцев есть несколько эпизодов выступления героя против вражеского войска. Самый важный из них — момент сражения Шоры с завоевателями Казани после того, как он перебрался из Крыма. Видимо, братский ногайский народ также тяжело переживал захват Казани русскими войсками в 1552 г., этот мотив нашел свое отражение и в дастане. В ногайском народном творчестве герой является участником этих кровавых событий, историческим фоном же являются отношения Казани и Москвы. Следовательно, это произведение и по своему духу, и по трагическому развитию сюжета отражает представление ногайского народа о завоевании Казани.

Дастан, как это свойственно ногайскому эпосу, завершается монологом-плачем. Плач Минлесьлу после смерти сына Шоры, плач Карлыгаш — после смерти Копланлы батыра («Копланлы батыр»), плач Даныбике после смерти Адель-Султана («Адель-Солтан»), плач певца-импровизатора после смерти Мамай («Мамай»), плач Акманлая после смерти мужа Кусеп («Эр-Кусеп») — вот типичные примеры этого явления.

Еще один вариант ногайского народного «Шора баытира»¹⁵ начинается с обязательного для всех остальных вариантов эпизода схватки с Али бием. Али бий, описываемый как личный враг Шоры батыра и его отца Нарыка (здесь он ханский визирь), врывается в дом Нарыка, грабит, унижает, оскорбляет его мать и сестру. И здесь, как это свойственно тюркскому эпосу, конь батыра — неременный атрибут дастана. Его кличка — Тасмагер (в татарской версии — Карагир, в крымско-татарской — Тасмалы кер, Кер туры, в казахском — Алмачуар тулпар, Туры ат). Кульминационным моментом посягательства Али бийя на собственность Нарыка в ногайском дастане является похищение его коня — Тасмагера. Услышав от отца о произошедших событиях, Шора отправляется в погоню за Али. В традиционном стиле происходит схватка: Шора побеждает, убивает врага, возвращает любимого коня.

Конфликт с Али бием (Гали би) в каждом из татарских, крымско-татарских, казахских и ногайских вариантов рассматривался как героический эпизод. Во всех вариантах результатом схватки стало отправление батыра в Казань.

Ногайский дастан описывает прощение батыра с родителями, сестрой, любимой девушкой Алтын в форме стихотворного плача.

В дастане особое ударение делается на том, что Шора был настоящим героем, бесстрашным батыром. Однако как бы ни был силен герой, дастан развивается в канве исторических событий: жизнь Шоры трагически обрывается после взятия Казани. Он бросается в Волгу вместе со своим конем. А в конце произведения мать Шоры Минлесьлу приезжает в разрушенную Казань в поисках сына, и поэтический диалог ее со старцем Абулькасимом является заключительным аккордом этой трагедии. В дастане превозносятся деяния Шоры батыра в борьбе за свободу родной страны.

Будучи прекрасно обработанным стилистически, имея стабильную поэтико-художественную форму, дастаны ногайского народа о Чуре батыре отражают политическую, общественную и культурную жизнь ногайцев XVI века.

Особое место среди эпических произведений тюркских народов, посвященных Чуре батыру, занимают казахские дастаны¹⁶. Они избегают изображение героя, его судьбы в контексте трагедии Казанского ханства. Дастаны, построенные на этом известном в тюркском мире сюжете, имеют тенденцию освещать проблемы, актуальные для казахского народа того времени. Например, русские войска здесь заменены на извечных врагов казахов — калмыков. Тем не менее каждый вариант связывает судьбу Чура батыра с городом Казань.

В казахских дастанах отчетливо просматривается тенденция провиденциализма, веры в могущество высших сил. Некоторые эпизоды своими корнями уходят в эпоху язычества, — например, поклонение могилам, обряды, связанные с образом Баба—Тукты—Чача, сопровождение героя сонмом святых и др. Все это, скорее всего, было связано с образом мышления, характерным для средневековья, а также с влиянием историко-культурных традиций иранских и тюркских народов. Для иллюстрации вышесказанного в исследованных нами казахских дастанах имеется множество примеров. Подобные эпические традиции, хотя и не так ярко выраженные, встречаются в ногайских, крымско-татарских и татарских версиях. Образ неизвестно откуда появившегося старца, который подарил молодому Чуре (Чоре, Шоре) батыру коня, когда тот приглядывал за телятами, — зримый пример наличия подобных традиций.

Прозаические дастаны «Шора батыр» казахского народа весьма богаты по своему содержанию. В них каждое событие тщательно прописано.

Итак, эпическая биография героя тюркских дастанов связана с завоеванием Казани в 1552 г., а в действительности Чура Нарыков был убит в 1546 г. Как известно, фольклорное произведение нередко видоизменяет исторические факты. Связь смерти Чуры батыра с великими трагическими событиями можно рассматривать как прием,

использованный для усиления силы воздействия произведения. Или же можно предположить существование другого «Чуры батыра, сына Чуры би»¹⁷. В татарских народных преданиях этот образ упоминается неоднократно. Однако в документальных источниках об этом факте ничего не говорится.

Поволжско-татарские, крымско-татарские, ногайские, казахские дастаны о «Чуре батыре» отразили напряженную атмосферу во взаимоотношениях между Казанью и Москвой в XVI в. Они являются объемными произведениями, возвысившими биографию представителей тех непростых времен до эпических высот. Наряду с объединением общих эпических мотивов, идей, сюжета, каждый из этих дастанов представляет ценность как самостоятельное, оригинальное произведение.

Примечания

¹ Казанская история (Ист. повесть 16-го в.). М.; Л., 1954. С. 82.

² *Атласи Х.* История Сибири. Сююмбикэ. Казанское ханство (на татар. языке). Казань, 1993. С. 298.

³ Там же. С. 331.

⁴ *Худяков М.* Очерки по истории Казанского ханства. (Репринтное воспроизведение издания 1923 г.) Казань, 1990. С. 99.

⁵ Там же. С. 104.

⁶ *Фахретдин Р.* Казанские ханы (на татар. языке). Казань, 1995. С. 120.

⁷ *Березин И.* Турецкая хрестоматия. Казань, 1862. С. 41—56.

⁸ *Радлов В. В.* Образцы народной литературы северных тюркских племен. Ч. VII. СПб, 1896. С. 122—132.

⁹ Там же. С. 21—22.

¹⁰ Там же. С. 167—183.

¹¹ Крымтатар агъыз яратыджылыгы. Ташкент, 1991. С. 57—72.

¹² Шора бабтир // Ногай давысы. 1992. № 59—60.

¹³ Там же. С. 17.

¹⁴ *Худяков М.* Указ. соч. С. 18.

¹⁵ Ногайдынъ кырк бабтиры. Эдиге . Махачкала, 1991. С. 59—89.

¹⁶ *Диваев А. А.* Шура батыр // Сборник материалов для статистики Сырдарьинской области. Т. IV. Ташкент, 1845. С. 117—139; *Он же.* Шура, сын Нарык батыра // Труды общества изучения Киргизского края. Вып. III. Оренбург, 1922. С. 117—126.

¹⁷ Татарское народное творчество. Предания и легенды (на татар. языке). Казань, 1987. С. 367.

Ф. Р. САЛАВАТОВА
(Уфа)

Взаимосвязь жанра парсы с фольклором и изустной литературой

Генезис парсы как жанра, его идейно-эстетические истоки лежат, с одной стороны, в памятниках классической восточной литературы, в том числе появившихся на местной почве, с другой стороны, парса ведет свое происхождение от фольклора и изустной словесности.

В Башкортостане расцвет творчества сэсэнов и йырау, их общественное признание приходится на период, когда в этих краях начинается распространение письменной культуры, основанной на арабской графике.

«Изустная словесность — “родина” искусства слова. Она находится между фольклором и письменной литературой, выполняет по отношению к каждой из них функцию поддержки, опоры. Рано или поздно, переходя из уст в уста, от одного человека к другому, произведение, созданное сэсэном или йырау, утрачивает имя своего создателя, становится народным, пополняя и обогащая фольклор. С другой стороны, письменная литература во многом черпает свои идеи, образы, принципы построения текста из фольклора, в том числе из произведений, когда-то входивших в состав текстов изустной словесности»¹.

«Йырау у многих тюркских народов выступает как создатель и исполнитель произведений устного народного творчества, одно из обозначений певца-импровизатора»². Расцвет творчества импровизаторов-йырау приходится на XIV—XVI вв. К какой бы теме ни обращались йырау и сэсэны, все их творчество пронизано углубленными философскими размышлениями о самых злободневных, животрепещущих вопросах современности, думами о предстоящем, призывами хранить верность «заветам предков», стремлением дать нравственную оценку всем деяниям современников.

Анализируя проблематику произведений йырау и сэсэнов, являвшихся интеллектуальной элитой эпохи, исследователи отмечают такие наиболее характерные темы их творчества, как забота о мире, героизм

защитников родины, деятельность правителей и оценка этой деятельности, верность традициям предков, смена поколений и проблема «отцов и детей», дружба, нравственное здоровье. В произведениях таких сказителей, как Хабрау, Асан Кайгы, Казтуган, Шалгыйыз, многие из этих вопросов рассматриваются ярким образным языком в виде поэтических миниатюр-парсы, близких по форме к пословицам и поговоркам, воплощающих в себе «народную философию». В то же самое время каждое такое произведение несет на себе явно выраженные черты авторского подхода. Например, Асан Кайгы в своих произведениях предстает задумчивым, но исполненным оптимизма «степным философом». Как можно видеть из приведенных ниже строк, каждое из двустихий представляет собой как бы маленькую парсу за счет предельной лаконичности и завершенности формы:

Күлдә йөрөгән ак өйрәк
Кыр кәзерен белмәс,
Кырза йөрөгән дуғазак
Һыу кәзерен белмәс,
...Күсеп — куньп йөрәмәгән
Ер кәзерен белмәс

Плавающая в озере белая утка
Не знает ценности полей (свободы),
Живущая в полях
Не знает ценности воды,
Кто не странствовал,
Не знает ценности родного очага.

В более позднюю эпоху мы можем видеть подобную же афористичность, философичный дидактизм, поэтическую точность во всей полноте проявления в творчестве М. Акмуллы. Все его творчество можно рассматривать как образец умения пользоваться парсой.

Говоря о влиянии творчества сэсэнов и йырау на становление и развитие жанра парсы, необходимо отметить, что основное внимание они обращали на общечеловеческие проблемы: свобода духа, защита родины, смысл жизни, в связи с чем в их творчестве значительное место занимают размышления о проблемах нравственности, современной им общественно-политической ситуации, они явились, таким образом, зачинателями «интеллектуальной» поэзии. Несомненно, что все это не могло не оказать влияния на появление и развитие в башкирской поэзии жанров малых форм.

В башкирском общественно-эстетическом сознании сэсэнны воспринимаются как цвет народа, люди долга и чести, активные и совестливые общественные деятели, которые в своем творчестве воплотили думы и чаяния народные, его надежды и мечты, его устремления. Сэсэнны, как и йырау в свое время, работали преимущественно в таких жанрах, как

эпос, песня, баит и в особенности в жанрах айтыш и кубаир. Айтыши обычно пронизаны углубленными размышлениями о предмете речи, его оценкой на соответствие этическим нормам, советами, наставлениями. Эти особенности айтыша показывают его типологическое сходство с парсой. Общими для обоих жанров являются такие свойства, как непрямая оценка предмета речи, использование иносказания; советы, наставления, даваемые слушателю (читателю), также высказываются не прямо, а исподволь.

Эта особенность прослеживается и в целом ряде малых кубаиров, особенно в тех случаях, когда они посвящены каким-либо бытовым проблемам, основаны на принципах народной педагогики. В этих произведениях широко используются приемы, характерные для парсы: контрастное противопоставление используемых понятий и явлений в рамках одной и той же композиционной структуры, употребление «ящичной» композиции для выражения своих мыслей и идей на основе принципа градации. Например:

Ололарзы ололау —
Якшылыктың билдәһе...
Олоға колак һалмау —
Яманлыктың билдәһе.

(Уважение к старшим —
Знак благородства...
Неуважение к старшим —
Знак подлости).

Или еще:

Кеселәрзе кеселәү —
Кешелектен билдәһе...
Кесене һанға алмау—
Насарлыктың билдәһе.

(Младших за младших держать —
Знак человечности.
Младших в расчет не принимать —
Знак бесчеловечности).

После подобного противопоставления в кубаирах обычно дается и наставление, точно так же как и в средневековых поэтических хикматах. Эта дидактическая часть чаще всего бывает построена в виде афористического высказывания.

Азамат менән дуҫ булһан,
Кәзерен артыр;
Белемле менән дуҫ булһан
Акылын артыр.

С достойным будешь дружить,
Сам станешь достойным;
С ученым будешь дружить,
Сам станешь умным.

В кубаирах часто встречаются исполненные глубокого смысла поэтические строки, воспринимаемые как парса. Эти особенности, на первый взгляд не очень заметные, как раз и связывают два эти жанра.

Среди сээнов часто встречались и такие, кто не ограничивался работой в рамках только какого-либо одного жанра, а использовал возможности самых разных жанров и форм. В этом плане заслуживает внимания творчество Еренсе-сээна. По стилевым особенностям своего творчества он занимает промежуточное положение между сээнами и сказителями-йырау. Подтверждением тому служит и исключительная всеохватность его творчества. Он работал не только в рамках афористических жанров, но и широко пользовался традиционным семисложным стихом кубаира для создания философских импровизаций. Однако наибольшую известность и признание он получил как выдающийся мастер афоризмов. Не указывая напрямую, точно бить в цель, говоря обиняками, иносказаниями, поставить на место, дать понять, в чем истина, — наиболее явно выраженные черты его произведений. Основное место в его творчестве занимают кулямасы.

В сравнении с другими жанрами, использовавшимися в творчестве сээнов, кулямасы занимают особое место. В башкирском языке для обозначения этого жанра существуют слова «кулямас», «мезек». Это слово соответствует пришедшему из греческого языка слову «анекдот». Поначалу оно использовалось для обозначения неопубликованного, распространяемого изустно произведения.

В настоящее время такие слова, как «кулямас», «мезек», «анекдот» обозначают произведение, очень маленькое по объему, в котором есть неожиданная развязка, рассчитанная на то, чтобы вызвать смех. Такое произведение воплощает в себе дух народа, его остроумие, его умение и в трудные для жизни времена сохранять оптимизм, с юмором относиться ко всем невзгодам, видеть в самом себе не только хорошие, но и дурные стороны. Анекдоты-кулямасы во все времена помогали противостоять произволу власть имущих, служили средством возвышения над трудностями, давали возможность не утратить веру в себя и свои силы. И во время словесных баталий-айтышей от рассказчика требовалось не лезть за словом в карман, уметь приковать к себе, своему выступлению внимание слушателей, уметь рассмешить их, а самое главное — выступить мастером точных, кратких, емких формулировок, чего невозможно добиться без мастерского владения языком, его возможностями, различными языковыми средствами. Человек, который к месту и вовремя умеет и анекдот рассказать, и уснастить свою речь шутками-прибаутками, всегда вызывал неизменное восхищение народа.

В кулямасах основную роль играет финал, концовка произведения. Это самая важная часть композиции кулямасов. В конечном счете, кулямас рассказывается именно ради этой концовки, поскольку именно в ней и заключен главный смысл. Начальная и центральная части кулямасов, как правило, представляют собой простые повествования или описания. Смеховое начало здесь себя еще никак не проявляет. Рассказчик (писатель) стремится не раскрывать до времени слушателю (читателю) всего того, что он хочет сказать. Все самое главное приберегается напоследок, для комического завершения. Последнее предложение, абзац, несущие главную мысль, наполненные глубоким смыслом, как правило, резко отличаются от всего текста своим строением, поэтичностью и, как правило, входят в народную культуру в качестве поговорок, пословицы, афоризма. Нередко бывает и так, что автор завершает повествование пословицей, которая и служит раскрытию всего содержания кулямаса. Таким образом, кулямасы, пословицы, поговорки, афоризмы представляют собой органическое неразрывное единство, существуют, дополняя и обогащая друг друга.

Если кулямасы раскрывают содержание этих афористических жанров, показывая их злободневность, сатирический, насмешливый характер и помогают раскрыть их происхождение, пути эволюции, то завершающие рассказ пословицы и поговорки, подводя итог, способствуют раскрытию философского содержания комической ситуации, представленной в повествовании. В развитии этого «острого» жанра башкирского устного народного творчества роль Еренсе-сэсэн оказалась наиболее значительной.

Еренсе-сэсэн предстает в кулямасах доброжелательным, благородным, тонким острословом. Характерной особенностью его речи было иносказание, намек, не прямое говорение. Например:

Как Еренсе-сэсэн заткнул рот мулле

Сидят как-то Еренсе-сэсэн и мулла, чинно, степенно разговаривают. Решил мулла проверить сэсэн на знание религиозных предписаний и спрашивает его:

- Скажи-ка, сэсэн, как ты откроешь двери рая?
- Скажу: бисмилла...
- А как ты их закроешь?
- Зачем же я буду закрывать их, если уж открыл. Я же не ты! Пусть и другие пользуются всеми радостями рая...

Тут мулла и заткнулся³.

Хорошая привычка

Еренсе-сэсэн был очень добропорядочным, приветливым, доброжелательным человеком.

— Как ты приобрел все эти черты характера, у кого перенял, — спросили как-то у него.

— У всяких бестолковых, злых, непорядочных людей я этому научился, — отвечает. — Я ведь смотрю на них и все делаю с точностью до наоборот⁴.

Как видим, Еренсе-сэсэн был не только остроумен, находчив, не лез за словом в карман, но и мог выпутаться из любой сложной ситуации.

В башкирском фольклоре есть и другие произведения, близкие по жанру к кулямасам. В каких-то из них преобладает комическое начало, в каких-то назидательно-дидактическое, в третьих же оба эти начала совмещаются. В эту группу фольклорных произведений входят насихаты (притчи), кулямасы-загадки.

«Насихат» (по-русски — притча) означает ‘призыв, поучение, наставление, увещевание’. И хотя это слово и обозначает ‘увещевание’, наставление в насихатах никогда не дается прямо, открыто, но всегда намеком. Обычно главным содержанием этих произведений являются вопросы нравственности и морали с призывом брать примеры с положительных образцов и избегать отрицательных.

«Кулямасы-загадки рассчитаны на выявление степени логичности мышления слушателя, служат образцом, примером надлежащего поведения». Именно этим они близки к притчам-насихатам. Однако в отличие от насихатов, они заканчиваются не моральным выводом, а вопросом.

Естественно, что различного рода повествования о комических, смешных ситуациях, постоянно возникающих в нашей повседневной жизни, не ограничиваются только лишь рамками кулямаса-анекдота, в определенной мере эти черты можно видеть и в рамках таких жанров, как риуайят (легенды о былом) или хатира (воспоминания). Однако своим комическим содержанием они ближе к кулямасам. Эти повествования условно можно назвать народными рассказами. Отличие их от кулямасов состоит в том, что в последних детальное описание события не является принципиально важным, в то время как в «народных рассказах» — это одно из основных требований.

В общем, «кулямас не является жанром письменной литературы, он принадлежит изустной словесности, парса, которая передается изустно»⁵, это один из самых кратких и емких жанров эпического рода литературы.

Примечания

¹ *Идельбаев М. Х.* Башкирская изустная литература (на башк. яз.). Уфа, 2001. С. 70.

² *Галин С.* Народной мудрости источник. Уфа, 1993. С. 91.

³ Башкирское народное творчество. Кулямасы. Уфа, 1985. С. 55.

⁴ Там же. С. 56.

⁵ *Хатинов Ф.* Эпические жанры. Казань, 1973. С. 73.

М. Х. ИДЕЛЬБАЕВ
(Уфа)

*Взаимосвязь и взаимовлияние башкирской
авторской изустной поэзии, фольклора
и письменной литературы*

Научный термин «изустная литература» в башкирском литературоведении стал применяться с 70-х гг. XX в. В некоторых других тюркоязычных — в казахской, азербайджанской, а также в среднеазиатских и др. — литературах этот термин вошел в научный обиход несколько раньше, в первой половине названного столетия. Присутствие изустного авторского творчества в китайской, индийской, персидской, арабской, западноевропейских, скандинавских традициях на определенных исторических этапах отмечалось еще в исследованиях XIX в. Изустная литература как словесное искусство индивидуального характера сочинялась и распространялась изустным путем и выражала личное мировоззрение конкретного автора, его этическую оценку действительности. Изустность приближает ее к фольклору, а индивидуальность — к письменной литературе. Но «это уже не фольклор, но еще не “письменная” литература со всеми вытекающими отсюда особенностями. Это первая историческая форма художественной литературы, которую найдем у всех народов»¹. Продолжительность бытования изустной литературы, ее удельный вес в словесном искусстве того или иного народа зависит от ряда факторов: социально-исторических условий, общественно-политического положения, географических особенностей, наличия своей аудитории и ее требований. В большинстве тюркоязычных литератур имелись благоприятные условия для ее многовекового расцвета.

В башкирской филологии понятие «изустная литература» употребляется в двух значениях: реже — как словесный фольклор (Г. Амантай, А. Харисов), чаще — как продукт конкретного авторского импровизаторского профессионального творчества (Г. Хусаинов, Г. Кунафин, З. Шарипова, А. Вильданов и др.). В нашей работе оно применяется только во втором значении. Именно в таком значении данный термин

ввел в научный оборот академик Н. Я. Марр в 30-х годах XX в., отмечая при этом, что изустная литература требует «тех же исследовательских приемов, что и писаная литература»². Однако в отечественной филологии этот термин получил неравномерное распространение. В литературоведческих словарях и энциклопедиях слово «изустная литература» отсутствует. Исследователи, пишущие о данном явлении в мировом словесном искусстве, обходятся без него, чаще употребляя слово «устное» — «устная литература», «устная поэзия» (А. Н. Веселовский, М. И. Стеблин-Каменский, Е. М. Мелетинский, И. С. Лисевич, Н. А. Гринцер, И. М. Фильштинский и др.). В тюркоязычных литературах, где удельный вес профессиональной изустности в течение столетий был весьма заметным, укрепились термины «ауыз-тел эзэбиәте» (башкирская), «ауыз әдебиәти», «ауызша әдебиет» (казахская), «ауыз еки әдебиәт» (каракалпакская) и др. (все — в значении «изустная литература»). Но и понятие авторская «изустная литература» содержит несколько оттенков значения: а) самые первоначальные авторские тексты фольклора, так как, «разумеется, всякое отдельное народное произведение было обязано своим началом одному лицу, которое, с горя или радости, вдруг запело его; но, во-вторых, это лицо, сочинивши, или, говоря его собственным языком, *сложивши* песню, само не знало, что оно — поэт, и смотрело на свое дело не как на дело, а скорее как на безделье от нечего делать; во-вторых, песня, переходя из уст в уста, претерпевала много изменений, то прибавляясь, то убавляясь, то улучшаясь, то искажаясь, смотря по степени присутствия или отсутствия поэтического чувства певших его»³; б) творческая деятельность мастера слова, который продолжает совершенствовать памятники, уже ставшие народным достоянием; в) произведения профессионального изустного автора, который в совершенстве владеет всеми секретами импровизаторского искусства. Как правило, его имя гораздо популярнее в сравнении с другими типами изустных авторов, а произведения — гораздо долговечнее; г) импровизации, сочиненные на самом последнем этапе бытования изустной литературы конкретным автором и им же зафиксированные на бумаге. Из этих четырех оттенков значений лишь пункт в) наиболее полно соответствует общепринятому в литературоведении понятию «изустная литература». Таким образом, изустная литература — это словесное импровизаторское творчество профессиональных сочинителей, в произведениях которых выражаются их мировосприятие, эстетические идеалы, индивидуальный стиль и средства изображения; она распространяется изустным путем, передается из поколения в поколение с сохранением первоначального авторского текста. Изустно-литературные творения со временем могут запечатлеться на бумаге, но до этого они непременно должны бытовать определенное время в устах автора или исполнителей. Импровизированные, но зафиксированные тотчас же на бумаге под диктовку или иным способом произведения к изустной литературе не относятся.

Как полагают, на заре человечества первые стихотворные тексты рождались в процессе труда или исполнения обрядов, ритуалов, сопровождаемых хоровым пением. Казалось бы, словесное искусство первоначально возникло как продукт коллективного творчества. Но здесь главную роль играл запевала, он начинал, остальные его подхватывали; он же являлся автором ритмических словосочетаний. С течением времени функции запевалы и хора дифференцировались, «при появлении связного текста роль запевалы — корифея должна была усилиться, участие хора сократиться»⁴. А слова и мелодия еще долго бытовали вместе, практически вплоть до появления письменности⁵. Представители изустной литературы тюркских народов свои сочинения зачастую исполняли в сопровождении музыкальных инструментов, что способствовало более длительному сохранению в памяти авторского текста. Именно текст служил основным выразителем идей — взглядов и мировоззрения сочинителя. Содержание произведения зависело от степени его мастерства. Автор художественного слова постепенно совершенствовался. От простого подражателя, «неосознанного авторства» (М. И. Стеблин-Каменский) прошел путь до всеобщего народного признания. Имена авторов, осознанно зафиксированных в текстах сочинений, встречаются еще в шумерской литературе. Например, в поэтическом споре «Лето и Зима, или Энлиль выбирает бога — покровителя земледельцев» спорящие между собой братья Энеш и Эnten за решающим словом обращаются к отцу Энлилю, а в его поэтическом ответе упомянуты имена всех троих⁶. В странах Западной Европы, например, понятия *skald* — «автор стихов» и *yrkia* — «сочинять стихи» употреблялись задолго до появления письменности⁷. Осознающий свою деятельность автор заботился о себе, фиксировал свое имя в тексте произведения (в изустной поэзии тюркских народов, как правило, в конце, в так называемом колофоне). С течением времени авторская осознанность обогатилась новыми качествами, проявившимися в свойственных только данному сочинителю языке и стиле, средствах изображения, вкусе, интересах, мировоззрении и др.

В истории мировой литературы время возникновения и продолжительность изустного этапа в различных историко-географических регионах были разными. Тысячелетняя шумерская литература представляла собой «процесс перехода от устной литературы к письменной», а древнейшие аккадские (вавилонно-ассирийские) памятники были созданы в письменном виде⁸. У народов с ранней или готовой письменностью изустный период литературы может быть весьма краткосрочным и незаметным, «прижатым» между фольклором и письменной литературой. Египетская литература «древнего царства», при широком распространении фольклора, была только авторской и известна только в письменном виде. Из далекого изустного периода китайской литературы остались следы в виде своеобразных жанров и жанровых форм. «Та поэзия, которая предшествовала в Китае литературной — юэфу (песенная поэзия), и

близкие ей по характеру произведения, где текст связан с музыкой, все еще были литературой устной, чем письменной», — пишет И. С. Лисевич⁹. Р. Н. Баимов отмечает схожесть основных этапов эволюции восточных литератур, имеющих древние корни (индийская, китайская, иранская), и «молодых» (японская, арабская, турецкая и др.): «общенародное устное творчество; искусство ораторов-импровизаторов (творчество сэсэнов, бахши, жанров, сказителей и т. д.); авторское (профессиональное) письменное творчество»¹⁰. Изустный этап пережили также доклассовая греческая, средневековые западноевропейские и др. литературы.

Создатели и исполнители изустной литературы, в зависимости от условий, в различных историко-географических регионах имели определенную преобладающую творческую направленность. Например, в древней Индии певцы делились на три группы: 1) знатоки священных индусских преданий; 2) бхараты, которые пели о боевых подвигах, знали «родословную и семейную историю местного властителя»; 3) певцы из обездоленных каст Индии¹¹. Кельтские друиды, барды, фили, древнегреческие аэды были носителями эпических традиций, пели про деяния предков на праздниках и пиршественных застольях при княжеских дворах, религиозных торжествах; друиды «не излагали письменно своего учения, ... они были прорицателями, знахарями, врачами, жрецами, наставниками; освобождены были от военной службы и окружены были почетом; друид шел рядом с королем, во главе общества»¹². Средневековые бургундские канторы, африканские гриоты, старогерманские шпопы — дружинные певцы — прославляли военные подвиги, победы. А жонглеры Франции, шпильманы Германии, скоморохи Болгарии и Руси в основном вели бродячий образ жизни с музыкальным или комедийным увеселительным репертуаром. Менестрели — английские и французские странствующие певцы XIV—XVIII вв., в отличие от них, не обязательно были создателями своих произведений, они часто исполняли произведения других авторов. Примерно такие же функции выполняли древнегреческие рапсоды — декламаторы эпических поэм аэдов, арабские равии — исполнители сочинений бедуинских поэтов. У тюркских народов изустные профессиональные творцы с широким диапазоном назывались по-разному: азан (древние турки), кедай (ногайцы), олонхосут (якуты), ашуг (азербайджанцы), ашик, бахши, баксы, шаир, манассы (узбеки, туркмены, киргизы), йырау, акын, сэсэн (казахи, башкиры).

Хотя изустные этапы литератур у различных народов отделялись по времени — тысячелетиями, по месту — континентами, в тенденциях развития мирового авторского изустного искусства слова наблюдается устойчивая закономерность. Первоначальные творения родились в родо-племенных условиях при содействии обрядов и ритуалов. Знатоки, ценящие магическую силу слова, использовали поэтические причитания в различных обрядовых (а значит, и жизненных) целях — для заговоров,

заклинаний, ворожбы, гадания, предсказания, врачевания и т. д. Далее из этих «жанров», связанных с использованием волшебной силы слова, на первый план выходило импровизаторское художественное творчество. Его тематический и жанровый репертуар также типологически тождествен для различных историко-географических регионов. На всех этапах развития изустной литературы заметное место занимает восхваление, воспевание кого- или чего-либо: божественные силы, святых духов, правителей, вождей, военачальников, батыров, победоносные походы, высокую мораль... Авторы, как правило, прекрасные знатоки религиозных и светских легенд и преданий, знаменательных исторических событий, родословной высокопоставленных лиц, используют их в публичных выступлениях или в создании больших эпических произведений. Изустные творцы всегда находятся в гуще общественно-политических событий, пользуются всеобщим уважением масс, смело вмешиваются в деятельность вождей и предводителей, в необходимых случаях влияют на них своими мудрыми советами. Характерная особенность творчества изустных сочинителей — затрагивать самые насущные проблемы времени, актуальные для данного общества именно к моменту публичного высказывания. Жгучие общественно-политические проблемы рождали широкий круг тематики и комплекс жанров от героических и социально-бытовых эпосов до исторических, лирических, афористических песен, гимнов. Арабские реджес — импровизированные народные гимны — позднее нашли распространение и у тюрков; древнейшее явление изустной литературы — поэтический спор двух мастеров слова — способствовал появлению в Греции в VIII—V вв. до н. э. жанра агон, на древнем и средневековом Востоке — назиры, в X—XI вв. в Европе — тенцоны и пастурели, длительному бытованию в тюркской среде айтыша. В средневековье в странах восточной Европы появились бродячие поэты-импровизаторы, — германские шпильманы, французские труверы содействовали дальнейшему процветанию героической эпике; творчество русских скоморохов своим увеселительным содержанием было направлено на поднятие духа народных масс, зачастую оно включало элементы устной народной драмы.

Имела бытование в изустной литературе и проза. Она получила распространение у древних персов и арабов. В XVII—XVIII вв. в русской среде были известны так называемые «народные книги». В это понятие входят «как элементарные подражания фольклорным образцам, механические заимствования в лубочные переложения, так и литературные произведения, созданные на основе художественного и идейного переосмысления фольклора различных жанров»¹³. Как видим, в изустной среде присутствовали элементы всех трех литературных родов, однако безусловно доминировала в ней поэтическая форма, способствующая более длительному сохранению первоначального авторского «оригинала».

Отпечатки устной словесности находятся еще в самых ранних тюркских рунических памятниках (VII в.). И. В. Стеблева пишет об орхонских

надписях: «В текстах памятников легко обнаруживаются следы влияния дружинного эпоса, складывавшегося в окружении предводителя войск»¹⁴. В Большой надписи Кюль-тегина мать правителя сравнивается с птицей Хумай, олицетворявшей в древнетюркской мифологии богиню земного начала и плодородия. Этот образ в том же значении занял место в древнем башкирском эпосе «Урал батыр». Большая и Малая надписи Кюль-тегина привлекают внимание еще и тем, что его слова высечены мастерами по устной диктовке автора Йолыг-тегина, родного брата героя этих двух текстов. В изустных традициях созданы также памятники рунического и уйгурского письма VIII—X вв. «Книга гаданий» («Брк битиг») и «Легенда о принце и тигре». А легендарный Коркут — «аксакал, мудрый патриарх, вещий певец и прорицатель»¹⁵, является, пожалуй, первым ныне известным представителем изустной литературы тюрков. Легенды и предания, эпические сюжеты под его авторством стали появляться у огузских тюрков в VII—XI вв. и записывались примерно в середине второго тысячелетия; то есть в течение пяти-восьми столетий они бытовали под его легендарным авторством в изустной среде. В конце каждого из 12-ти сюжетов, изданных в настоящее время, от имени Коркута благословляется изустное их распространение словами типа: «Пришел дед мой Коркут, сложил песнь, сказал он ... после меня пусть переймут и рассказывают ее певцы»¹⁶. В памятнике находим емкую характеристику изустного певца («С кобзой в руке, от народа к народу, от бека к беку идет певец; кто из мужей отважен, кто не годеи, знает певец ...»¹⁷), очень созвучную словам, какими обрисовывали башкирские сэсэн своих коллег («[Он] не защитник плохих деяний, не церемонится с врагом, любит справедливость, поет о нуждах страны»). Сюжеты, приписываемые Коркуту, легенды и предания о нем самом в настоящее время встречаются у многих тюркских народов, в том числе и у башкир. Созданное в XII—XIII вв. в Фергане поэтическое сочинение Ахмета Югнаки «Хибат аль-хакаик» («Подарок истин») можно назвать полностью изустным. Во-первых, автор, как и античный поэт Гомер, с рождения был незрячим и мог творить его только по памяти. Во-вторых, будучи представителем сформировавшейся в средневековой тюркской среде литературы суфийского направления, он адресовал свое произведение народным массам — простому неграмотному слушателю. В колофоне памятника автор сам высказался о его изустном характере («*Әйтмеш әдиб диккәти тел белә, әгәр белсә Кашғар тели, һәр кеше беләр ул әдибнең әйт(м)еше*» — «*Высказал [это все] поэт по всем изяществом языка, если кто знает кашгарский язык, то он будет знать все, что сказано*»¹⁸ (курсив наш. — М. И.)).

Таким образом, авторские изустные памятники в древней и средневековой общетюркской литературе бытовали наряду с письменными. А далее, на их традициях изустная поэзия долго и устойчиво функционировала в большинстве литератур тюркских народов. На наш взгляд, причины ее особой живучести в тюркском мире необходимо искать

в следующих обстоятельствах. 1) Словесное искусство, как известно, может служить мощным идеологическим оружием правящих классов. В зависимости от изменения соотношений социальных сил в обществе меняются и формы бытования словесности как средства идеологии. Процесс классовой дифференциации у тюрков, в силу ряда объективных исторических обстоятельств, протекал медленно и затянулся на несколько столетий. 2) Основным способом производства служило у них скотоводство, которое, по замечанию Л. Н. Гумилева, «является наиболее устойчивой формой хозяйства, почти не поддающейся усовершенствованию»¹⁹. Оно также по-своему повлияло на замедленный ход социальной дифференциации, более мирное взаимоотношение между рабовладельчества и крепостничества среди соплеменников. 3) Скотоводство само по себе создавало благоприятные условия для процветания изустного поэтического слова, рождения его новых жанров. Достаточно вспомнить античные буколики, идиллии, эклоги, средневековую французскую пастораль и др., появление которых было связано с природой. 4) Как ни парадоксально, сама письменная литература у тюрков, в отличие от другой аналогичной среды, содействовала параллельному устойчивому бытованию изустной. Дело в том, что письменные художественные памятники обычно создавались на недоступном даже для более или менее грамотного слоя населения языке, с обильно заимствованными арабизмами и фарсизмами. Такая литература удовлетворяла потребности лишь высокообразованной части общества. А остальное большинство выдвигало из своих рядов мастеров изустного слова, которые творили на живом разговорном языке. Зачастую они и книжные сюжеты письменников переложили на народный язык. Перечисленные обстоятельства были характерны для большинства тюркоязычных народов, и функционирование изустной литературы исчисляется у них несколькими столетиями.

Наиболее значительными представителями изустной поэзии тюркских народов, воплотившими традиции общетюркской эпохи словесности, были: турецкой — Юсуф Амре (XIII—XIV вв.), Пир Солтан Абдаль (XVI в.) и современные ашикы; азербайджанской — Гурбани, Ашуг-Аббас, Сары-Ашуг, Ашуг-Валех (XV—XVI вв.) и плеяда прославленных ашугов XIX—XX вв.; туркменской — шаиры Байрам-хан, Караджа-оглан, Бархудар Туркмен, бахшы Андалиб, Шабенде, Шайдан, Гурбанлы, Магрупи (XVI—XVIII вв.); киргизской — знаменитые манасы Сагинбай Оразбеков и Саякбай Каралаев и их ученики (XIX—XX вв.); казахской — когорта йырау XIV—XVI вв. и самобытные акыны Досмамбет, Бухар, Умбетай, Тати-Каре, Шал, Кутуш, Коблан, Жанкиси, Махамбет (XVII—XIX вв.). Общими, объединяющими началами в их импровизациях выступают созвучность идейно-тематических направлений, сходство жанров и жанровых форм, единство формообразующих показателей. И еще — сочинения изустных авторов принципиально

отличаются от фольклорных памятников, которыми был неизмеримо богат каждый из упомянутых регионов. Между мастерами изустного слова разных поколений — наставниками и их учениками — установились многовековые традиции взаимоотношений. Профессиональные творцы новых поколений относились к импровизациям своих старших коллег как к чему-то святому, ни в коем случае не осмеливались вносить в них существенные изменения. «Их “вмешательство” в текст своих предшественников, — как отмечает Х. Г. Кероглы, — было не более чем “вмешательство” переписчиков рукописей поэтов-классиков»²⁰.

Импровизация — не обязательно моментальное сочинение при прямом выступлении перед публикой. Профессиональный импровизатор — большая творческая личность, постоянно занятый проблемами своего времени. О публичном выступлении он, безусловно, заботится заранее, и многие наиболее важные его мысли в виде готовых поэтических строк могли рождаться раньше, до общения с аудиторией. Но это не исключает активного творческого процесса при выступлении: в зависимости от контингента слушателей, их настроения, расположенности, места, времени и обстоятельств произнесенной речи что-то добавляется, убирается, подчеркивается — иначе не было бы настоящей импровизации. Для большого мастера внесение необходимых коррективов в готовый текст не составляло большого труда. Зато рождался шедевр — тщательно обдуманная от начала до конца импровизация (будь она кубаиром, толгау, айтыш, воззванием, эпическим повествованием) приобретала неповторимую образно-поэтическую форму, уже не подлежащую изменению ее авторских индивидуально особенностей. И каждый такой подлинный импровизатор имел свой неповторимый голос.

Изустная литература находится в центре между фольклором и письменной литературой и служит опорой, базой для их развития. Первоначально все устные сочинения рождаются в ее среде и со временем, когда их авторы предаются забвению, становятся достоянием фольклора. А письменная литература, как известно, питается лучшими традициями как фольклора, так и изустной поэзии. К тому же авторские изустные сочинения на последнем этапе бытования этой литературы зачастую доводятся до читателей письменным путем. Выходит, богатейший фольклорный репертуар башкирского народа (последнее издание — в 36 томах) свидетельствует также и о длительности и богатстве древнего этапа изустной литературы. По подтверждению многочисленных фактов письменность в регионе тоже возникла рано; первые общетюркские письменные литературные памятники или образцы надписей, начиная с рунических, имели распространение и среди башкир с VII—VIII столетий. Стало быть, можно вести речь о длительной истории взаимоотношений изустной, письменной литературы и фольклора. Башкирские йырау и сэсэн, представители изустной поэзии XIV—XIX вв., хотя и выбирали устную речь в качестве единственного средства общения с публикой, в большинстве имели весьма высокое образование. Они

были осведомлены об исторических событиях страны, как правило, по письменным источникам, художественные памятники читали в оригиналах или полных версиях. При всем том сэсэнны предпочитали изустное изложение своих сочинений.

Принципиальная разница между изустной и письменной передачей художественного материала заключается в адресате его назначения и оперативности содержания. Все то, о чем говорит изустный автор, относится к «сегодняшнему» своего времени, чаще всего — безотлагательному к моменту выступлений. Его слушатель стоит рядом (а может быть, сидит на троне), непосредственно воспринимает, тотчас же делает выводы, принимает решения. Письменная же литература повествует о прошедшем. Если даже и поднимаются в ней самые злободневные вопросы, все равно проходит определенное время между фиксацией на бумаге и восприятием читателем. Между тем очень часто некогда оперативные сочинения изустной литературы потом служат базой, источником для литературы письменной. Сюжеты большого цикла восточных средневековых дастанов когда-то первоначально были сочинены изустными авторами. Таким образом, письменная литература с самого, можно сказать, своего рождения подвергалась влиянию изустной. В Большой и Малой орхонских надписях, например, как в зеркале, нашли отражение все три группы рассмотренного выше первого тематического направления изустной поэзии. Как бы в дополнение к ним, в миниатюрных притчах «Ырк битиг» и сборнике «Хибат аль-хакаик» А. Югнаки, созданных в характерной для изустной поэзии форме обращения к слушателю, сконцентрированы повседневные житейские вопросы, правила поведения, морально-этические нормы. Даже в эпитафийных поэтических изречениях Урало-Поволжья, Башкортостана XII—XVIII вв. зафиксированы философские мысли о бренности мира, о жизни и смерти, местами дословно совпадающие с афористичными строками кубаиров. В древнетюркских памятниках «Кутадгу билик» Ю. Баласагунлы, «Диван лугат ит-тюрк» М. Кашгари и средневековых кипчакских диванах и дастанах «Мухаббатнаме» Хорезми, «Гулистан бит-тюрки» Сарай, «Жумжума Султан» Катиба, «Хосроу и Ширин» Кутба обнаруживаются аналогичные признаки близости с башкирскими изустными памятниками. В частности, особое внимание привлекает «Хосроу и Ширин». Во-первых, в самом дастане есть образы изустных певцов Барбеда и Никисы, заимствованные, как и основная сюжетная канва, из одноименных персоязычных дастанов Фирдоуси и Низами. У Кутба они являются приближенными правителя Хосроу, и в самых критических ситуациях их поэтическое слово играет решающую роль. Во-вторых, судя по содержанию дастана, автор тоже проникнут духом этих своих героев, высоко ценит силу устной поэтической речи, сравнивает ее с волей человека, сидящего на троне. Причем дастан изобилует меткими образными выражениями, пословицами и поговорками, фразеологизмами, некоторые из них призывают употреблять

слова правильно, по назначению («Сүз үлсәб сүзләтелсә, сүзгә ошар, үкүш сүз йөк ишәккә, тип мэкәл бар» — «Слово оно есть слово, когда высказано взвешенно; поговорка гласит, что плохое слово — груз для ишака»)²¹. К тому же в поэтическом лексиконе автора, наряду с арабскими, персидскими, тюркскими, достаточное количество чисто башкирских слов, сохранивших свое звучание и правописание даже в современном употреблении: өлкәр, андыз, оторо, утлау, йәйләү, һомай кош, зиндан, нәүкәр, тойғон, ойоу, козок, кош һалыу, бистә, сатыр, һағыш һ. б. Эти слова часто применялись в башкирских эпических повествованиях, кубаирах, где имелись эпизоды, связанные с описанием природы, охоты, боевых походов. Остается полагать, что автор «Хосроу и Ширин» мог быть знаком с эпическим творчеством йырау и сәсэнәв. Нарушая хронологию, здесь мы вынуждены обратиться к более позднему письменному памятнику — к киссе Багауи под названием «Бузьегет». Созданная в середине XIX в. в г. Уфе, она известна тем, что в равной мере содержит признаки и письменного, и изустного сочинения. «Бузьегет» имеет и другие письменные версии среди башкир, казахов, татар, каракалпаков, ногайцев, а в Башкортостане распространены также и фольклорные варианты. В содержании уфимского же текста отчетливо обнаруживаются отдельные элементы сюжета «Хосроу и Ширин» Кутба. Схожие эпизоды присутствуют в разных местах текстов (главные герои узнают друг о друге и встречаются вследствие сновидений; и Хосроу, и Бузьегет при поиске возлюбленной обращаются к помощи ближайшего друга; влюбленные пары — дети правителей; главную героиню везде сопровождают ее подруги; присутствуют образцы изустных певцов, выступающих в решающие моменты с дельными советами; трагическая концовка: главные герои погибают почти в идентичных обстоятельствах и т. д.). Авторское повествование в киссе, как и в «Хосроу и Ширин», дано 11-сложными стихотворными строками, а речи героев построены на 7-сложном размере кубаира, что наблюдается во всех ее фольклорных версиях.

Первые ныне известные самобытные башкирские письменные памятники начали появляться в XV—XVI вв. До XVIII в. идет процесс становления и развития письменной башкирской литературы, характеризующейся разнообразием жанрово-стилевых форм. В российскую эпоху в башкирской среде создавались новые версии восточных дастанов, анонимные или авторские поэтические сочинения в духе агиографического и суфийского содержания, шежере, а также историко-художественные (таварихи), художественно-путевые (саяхатнаме); художественно-публицистические записи синкретического содержания. Степень близости их к изустной литературе не одинакова. Больше выражена она в шежере и публицистике. А особенно — в уникальном памятнике XV в. «Последний из Сартаево рода». В этом небольшом прозаическом сочинении объемом 6—7 книжных страниц повествуется об опустошительных боевых действиях Золотоордынского хана Тимура

на территории Башкортостана в конце XIV в. Автор его, Ялык Бурнак улы, был знатным бием, получившим образование, судя по тексту, в одном из среднеазиатских городов, умным военачальником, знающим древние воинские обычаи и ритуалы, главой рода, уважаемым именитыми современниками, прекрасным знатоком истории, талантливым мастером слова, искусственным в традициях как изустной, так и письменной литературы.

Есть все основания утверждать, что «Последний из Сартаево рода» сначала в стихотворной форме сочинялся изустно и с течением времени был зафиксирован письменно. Во-первых, произведение начинается привлекающими внимание публики словами: «Слушайте все!» К подобному приему часто прибегали йырау и сэсэн. Такое обращение в тексте повторяется неоднократно: «...я заставлю свой язык *рассказать* вам все, что было»; «тынлагыз барыгыз да!» («*слушайте* все!»); «я расскажу вам о своих детях»; «я *скажу*»; «эй, агайларым!» («эй, братья мои!»); «*слушайте!*»; «я буду *говорить* до конца»; «я вам скажу»; «знайте!»; «знайте все!»; «белегез, кышыларем!» («знайте, люди мои!»); «но я *скажу*». К тому же, рассказчик является непосредственным свидетелем всех описываемых событий. Некоторые из эпизодов происходят именно в момент произнесения речи, прямо перед глазами воображаемых слушателей. Главное, язык памятника в корне отличается от стиля письменных сочинений той эпохи, он весьма близок к речи импровизаторов: прост, лаконичен, образен, меток. («Он всегда смел и отважен, как раненый беркут»; «Аксакал Кара-Абыз имел дочь, которая затмевала своей красотой даже летнюю луну»; «Ее волосы были много чернее, чем крыло кузгуна»; «В вышине сверкал Ете-йондоз, который так походит на опрокинутый черпак для кумыса»; «Их столько (войско противника. — *М. И.*), сколько может быть дурных мух в сухое жаркое лето»; «Судьба родившегося в годы барса подобна весеннему ветру, изменчивому, как женщина, которая есть и тепло, и холод» и др.). Если присутствуют книжные выражения, то лишь в уместной, вполне допустимой для образованного человека норме. Наконец, даже в переводе на русский язык текст не потерял своей ритмичности, в какой, видимо, был в первоначальном стихотворном варианте. Главная мысль памятника передана в следующих предложениях, весьма созвучных с идейным содержанием многих импровизаций йырау XIV—XVI вв.: «В сердце каждого из нас кипела тогда отвага и ненависть. Мы шли защищать свои леса, защищать свои степи. Мы не хотели рабства»²².

Еще более очевидная связь с изустностью прослеживается у большой группы письменных памятников под общим названием «шежере». Это — генеалогическая запись родов и племен, создаваемая часто представителями нескольких поколений. Письменные фиксации историй родов и племен в виде летописей, исторических преданий, саг, книг событий, родословий и др. существовали в Западной и Восточной Европе, Скандинавии и особенно — у восточных народов. Историю создания

башкирских шежере можно разделить на два этапа. Как пишет Р. Г. Кузеев, «наличие шежере в башкирском роде было также обязательно, как обязательны такие родовые атрибуты, как тамга, птица, дерево»²³. Значит, время его возникновения относится к древности. Приблизительно до средних веков шежере составлялось устным путем в стихотворной форме, в таком виде оно «легче заучивалось и с меньшими искажениями передавалось из поколения в поколение»²⁴. Авторы изустной поэзии — йырау и сэсэнны — были прекрасными знатоками родословий предводителей, военачальников, вождей родов и племен, прославляли их, выступали в роли советчиков. Вполне возможно, что устное шежере составляло один из жанров их творчества. Следы изустной эпохи сохранились во втором, письменном, этапе шежере (XV — начало XX вв.). Например, два текста — шежере рода Усерген и Кара Табын — известны в стихотворной форме, первый из них был сочинен 7-сложным размером кубаира. Некоторые тексты родословной передают сюжеты эпических повествований, легенд и преданий. В шежере рода Карагай-Кыпсак зафиксирован один из вариантов эпоса «Кусяк бий», а шежере рода Юрматы начинается с описания события, связанного с мифическим образом дракона. Отрывки из кубаиров, песни, легенды и предания, байты, пословицы и поговорки, перекликающиеся с импровизациями йырау и сэсэннов, можно обнаружить как в средневековых, так и в более поздних (XIX — начало XX вв.) текстах шежере. Многие из них не просто запечатлели голую историю, цепь и ветвь поколений рода, а на подобающем литературно-художественном уровне поднимали злободневные проблемы времени, на них заостряли внимание вождей и всех сородичей. По сути, в шежере находили отражение все те общественные и социально-бытовые вопросы, которые волновали население страны.

Итак, факторы взаимосвязи изустной литературы с фольклором и письменной литературой или, наоборот, критерии их самостоятельности в первую очередь обнаруживаются в авторской природе, объектах изображения, круге поднятых проблем (тематических направлениях), жанровой системе. В определенных исторических условиях профессиональная изустная литература постепенно сливается с другими видами словесного искусства, но и за время своего полноценного функционирования оказывает положительное влияние на развитие фольклора и письменной литературы. Башкирская изустная и письменная литература, фольклор, взаимно дополняя и обогащая друг друга, в течение ряда столетий существовали параллельно.

Примечания

¹ Гаджиев А. А. Реализм в литературах советского Востока. Баку, 1978. С. 34—35.

² Марр Н. Я. Академик С. Ф. Ольденбург и проблемы культурного наследия // Сергею Федоровичу Ольденбургу: К пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1881—1931: Сборник статей. Л., 1934. С. 11.

³ *Белинский В. Г.* [Статьи о народной поэзии] // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 5: Статьи и рецензии 1841—1844. М., 1994. С. 331 (курсив автора).

⁴ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 160.

⁵ История всемирной литературы: в 9 т. Т. 1. М., 1983. С. 27.

⁶ *Крамер Самюэл Н.* История начинается в Шумере. М., 1991. С. 146.

⁷ *Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги. Становление литературы. Л., 1984. С. 47.

⁸ История всемирной литературы. Т. 1. С. 98, 100.

⁹ *Лисевич И. С.* Древняя китайская поэзия и народная песня. М., 1969. С. 233.

¹⁰ *Баимов Р. Н.* Восточная литература: Материалы по истории индийской, иранской, арабской литератур с древнейших времен до XVIII в. Уфа, 1999. С. 61—62.

¹¹ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. С. 252.

¹² Там же. С. 211.

¹³ *Базанов В. Г.* От фольклора к народной книге. Л., 1973. С. 66.

¹⁴ История всемирной литературы. Т. 2. С. 197—198.

¹⁵ *Жирмунский В. В.* Тюркский героический эпос. Л., 1974. С. 532.

¹⁶ Книга моего деда Коркута: Огузский героический эпос / перевод В. В. Бартольда. М.; Л., 1962. С. 63.

¹⁷ Там же. С. 12—13.

¹⁸ *Малов С. Г.* Памятники древнетюркской письменности. М.; Л., 1951. С. 199, 319, 320—321.

¹⁹ *Гумилев Л. Н.* Древние тюрки. М., 1993. С. 4.

²⁰ История всемирной литературы. Т. 5. М., 1988. С. 480.

²¹ *Zaiaczkowski A.* Naistarsza wersja turecka Husrau u Sirin Qutba: (Зайончковский А. Старейшая тюркская версия «Хосроу и Ширин» Кутба) Ozesc I. Tekst. Warszawa, 1958. С. 175 (на польск. яз.; тексты — на яз. тюрки).

²² Башкирское народное творчество: в 18 т. Т. 2. Предания и легенды. Уфа, 1987. С. 177.

²³ Башкирские шежере. Уфа, 1960. С. 10.

²⁴ Там же. С. 200.

К. Н. ПАРАНУК
(Майкоп)

Образ мифологического божества Тлепша и способы его художественной реализации в современном адыгском романе

Одной из характерных особенностей современного адыгского романа является его обращенность в прошлое и тесная связь с мифоэпической традицией, становящаяся с каждым разом все более глубокой и самобытной. Творчество разных авторов с совершенно разными творческими почерками и методами обнаруживает разные подходы к взаимодействию с народной традицией и ее творческому усвоению.

Для подтверждения данного тезиса в этой статье предлагается попытка проследить образ одного из самых популярных в адыгском пантеоне мифологических божеств Тлепша и варианты его трансформации в романах Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке» (1993), Д. Кошубаева «Абраг» (1999) и Н. Куека «Вино мертвых» (2001). Необходимо отметить, что все три романа, несмотря на широкое присутствие в них мифологических реминисценций, совершенно разные по творческому методу и приемам их использования в тексте. Также широко варьируется и время, отображаемое в романах: от мифического и исторического прошлого до современности. К примеру, если философско-мифологический роман Нальбия Куека «Вино мертвых» — это художественное исследование истории всего адыгского этноса, то реалистическое повествование «Сказания о Железном Волке» Юнуса Чуюко обращено прежде всего к современности, хотя и с широкими выходами в прошлое адыгов. Постмодернистский роман «Абраг» Джамбулата Кошубаева также начинается с повествования о современности, но затем автор совершает художественную ретроспекцию в прошлое адыгов и героический эпос «Нарты».

Образ бога кузнечного ремесла и огня Тлепша, нашедший полное художественное отображение во всех трех романах, занимает значительное место в пантеоне адыгской мифологии и носит, по сло-

вам исследователей, черты культурного героя. То есть он не только бог огня и кузнечного ремесла, бог-кузнец традиционно наделяется и магическими способностями, умением лечить людей и т. д. В частности, А. Ципинов совершенно резонно отмечает: «Деяния культурного героя осуществляются прежде всего богами. Опыт мировой мифологии свидетельствует о том, что боги сначала живут в «своем» мире, дистанцировавшись от людей <...> некоторые элементы образования богов нартского эпоса свидетельствуют о том, что традиция «некогда» располагала их отдельно от нартов, обитавших на Земле. На уровне мифологем закрепились и акты «приземления» богов и их воссоединения с нартами. Это происходит или по доброй воле самих богов, как в случае с Тлепшем, который, «уподобившись людям, ушел к ним», или по желанию нартов <...>. Налицо эволюция образов богов от мифологического (по возникновению) до мифолого-эпического (по пространственно-временным рамкам их жизнедеятельности) в нартском эпосе <...>. Известно, что к самым архаичным функциям «культурного героя» относится изготовление различных орудий производства. Эта роль сохраняется в адыгской мифологии за богом кузнечного ремесла Тлепшем, впервые создавшим серп, щипцы»¹.

Исследователи Нартиады указывают также на то, что «срисовывание» названных орудий героями с тех или иных явлений природы свидетельствовало об архаичности этих мотивов. Так, прообразом серпа была луна, <...> а механизм щипцов «подсказан» лежащей на дороге убитой змеей»². Проведение у постели больного магического обряда «чапщ» и исполнения врачевальных песен также традиционно связывается с именем Тлепша.

В романе Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке» мотив кузнечного ремесла получает широкое развитие и творческое осмысление, выливающееся в глубокий и многозначительный тезис: «мастерство нельзя убить...». С первых же страниц романа читатель знакомится с легендой о кузнецах из родов Мазлоковых и Челестеновых, история которых уходит в далекие времена средневековья. Два известных кузнеца, истинные мастера своего дела, слава о которых распространилась далеко за пределы аула, ковали великолепные сабли и кольчуги, а затем проверяли их на прочность, надевая друг на друга. Легенда гласит, что однажды Челестен погиб от пули, пробившей кольчугу, изготовленную Мазлоковым. С тех самых пор враждуют две семьи, подобно шекспировским Монтекки и Капулетти, и предание о двух легендарных кузнецах реально отзывается в жизни и судьбах представителей этих семей.

Курган, в котором захоронены два кузнеца и который собирается раскопать главный герой романа Сэт Мазлоков, — своего рода «эпицентр», сюжетное ядро, от которого ведутся нити повествования практически ко всем остальным героям. Он же является структурообразующим центром, связывающим разные временные пласты романа, точкой, где пересекается прошлое и настоящее, где решается судьба не только

кургана, но и всего аула перед его затоплением. По мере разворачивания сюжетной канвы романа мотив легендарных кузнецов получает дальнейшее развитие, обретая форму семейного предания и отзвучав в судьбе главного героя Сэта Мазлокова разлукой с любимой девушкой из рода Челестеновых. В конечном итоге, по верному замечанию Е. Шибинской, «кузнец становится символом родовой чести, мужества, достоинства. А затем вновь обретает реальные черты в образе кузнеца Урусбиа Юсуфокова»³. История Тлепша, рассказанная дедушкой Сэта Хаджекызом Мазлоковым, получает дальнейшее развитие в образе современника Урусбиа Юсуфокова, в биографии которого обнаруживается много любопытных параллелей с деяниями мифологического бога Тлепша. Автор ненавязчиво проводит эти аналогии, связывая историю и современность, миф и реалии сегодняшнего дня.

Одним словом, образ Тлепша и преломляющаяся через него тема кузнечного ремесла в романе Ю. Чуюко приобретают нравственно-эстетическое звучание и смысл, проводя идею сохранения и прумножения художественно-эстетического опыта народа. Мифоэпический материал, задействованный в романе, является прочной опорой в создании реалистического образа современника, в выражении идеи преемственности поколений и сохранении народных традиций.

В философско-мифологическом романе другого адыгейского писателя Н. Куека «Вино мертвых», состоящем из новелл, одна новелла посвящена именно Тлепшу и называется «Он, это бог, сотворен Хаткочесами». Эта новелла, будучи в кольцевой композиции романа заключительной, является значимой как в плане структурирования романа, так и в выражении его философской идеи.

Содержание новеллы восходит к космогоническому мифу об умирающем и воскресающем боге. А. Шортанов пишет: «В мифологии адыгов Тлепш не только кузнец — он чародей, и лекарь, и философ-мудрец, и бог, именем которого клянутся... Вера в сверхъестественную силу Тлепша как покровителя огня и железа и обусловила множество его функций»⁴. Из вышеперечисленных качеств или функций Тлепша автор акцентирует внимание на двух: Тлепш — мудрец, и он — бог. Отметим сразу, что автор отходит от узко детерминированного толкования языческого божества и создает свой миф о боге с неограниченными возможностями, пребывающем в вечности, беспредельности пространства. Философской основой новеллы являются сложнейшие философские категории: что есть истина, человек, Бог, что делает человека богоподобным, что есть время и каковы большие и малые циклы времени и т. д.

Новелла начинается с того, что Тлепш начинает осознавать, что он бог и в то же самое время начинает умирать. Одновременно приходит осознание какой-то связи с человечеством, о котором он раньше не задумывался, ибо все было целостным и являлось частью его. Предсмертные размышления Тлепша о жизни, человеке, вечности бытия перекликаются с эпикурейскими мотивами античных поэтов и фило-

софов Эпикура, Лукреция, Овидия. «Тлепш теперь знает, что он бог <...> Если мир, который он теперь стал видеть в отдельных предметах и явлениях, живет, порождая одних, чтобы исчезли другие, если это и является основным свойством жизни, и он это знает и думает об этом, тогда что ж, он тоже имеет начало и конец? Но что это может значить? Ведь ничто не исчезает, только меняется <... >. Мир вечен, и все, что в нем, тоже вечно»⁵. По мысли автора, эта вечность даруется тому, кто живет любовью и «может сотворить в себе бога».

В новелле практически нет сюжета в обычном его понимании, ведущей является мысль героя, его поиски истины, размышления о том, что есть бог, что собой представляет человек, каково его эволюционное предназначение и что приближает его к богам. Весьма примечательно, что для его рефлексий характерно ощущение существования чего-то более всеобъемлющего, целостного, единого: «Есть нечто такое, что носит в себе все, и все неосознанно стремится к чему-то единому или одному». «Истина — это то, что объединяет, соединяет, заставляет видеть других и принимать их за себе подобных... Невозможно всех объединить, потому что все уже объединены изначально...» [С. 290]. Языческий бог Тлепш чувствует себя «бессмертным» и «бесконечным в беспредельности пространства и времени», пока ему удастся слиться с этим Единым и целостным. Его образ дан в антитезе с простыми смертными. Тлепш размышляет о том, что мешает человеку стать богоподобным, и в его памяти всплывают поучения людей, с которыми он «всегда был чем-то связан»: «Не смотри так часто в небо. <... > Бесконечность заставит тебя забыть уголок, где ты родился, высота неба поразит тебя и поселит в твоём сердце беспомощность и бессилие. Небо бездонно, беспредельно и вечно, ты забудешь о земных делах и захочешь уподобить свою жизнь немеркнущему свету звезд». Но Тлепшу-человеку были чужды эти поучения, его больше убеждали совершенно иные заповеди, которые позволили герою возвыситься до богочеловека: «Ты выпьешь глоток воды, и она с того мгновения утвердится в тебе, и все воды в мире будут всегда знать тебя и отождествлять тебя с собой. Вода — во всем и везде»; «Возлюбивший небо, уподобивший свое сердце летучим облакам, вышел за грани видимых человеком пределов» [С. 286].

Мифологемы воды, воздуха, света, звука, земли, присутствующие в этих философских сентенциях — масштабны с одновременным обнажением глубинной сути и предназначения каждой стихии. Они формируют тот мифопоэтический пласт романа, в котором глубокие философские мысли героя приобретают черты универсализма и масштабности, его взору открываются зарождающиеся звезды, галактики и угасающие солнца. Н. Куек создает образ богочеловека Тлепша, обладающего всеобъемлющими качествами и универсальным взглядом на мироздание, что позволяет ему прийти к глубоким заключениям и широчайшим обобщениям.

Авторский миф проводит гуманистическую идею о том, что боги рождаются не на небесах, что они восходят от людей, хотя и «созданы из воздуха, неба и воды. Они сотворены из вечности, той вечности, которую мы, люди, носим в себе. Они вскормлены нашими надеждами и являются хранителями наших надежд» [С. 284].

Таким образом, трансформация образа Тлепша в романе Н. Куека носит характер глубокого, многозначного и творческого переосмысления, выражающегося прежде всего в развитии философского начала.

Несколько иные художественные решения для отображения образа Тлепша в своем романе находит молодой писатель из г. Нальчика Д. Кошубаев. Его постмодернистский роман «Абраг» явился свидетельством смелого и свободного обращения с сюжетами и мотивами адыгского мифоэпического наследия. Автор обращается к «теме на все времена» — Нартиаде для современного истолкования. Но само истолкование, точнее сказать, индивидуальная художественная мифологизация, интерпретация нартского эпоса ярко выраженного постмодернистского толка.

В романе широко и довольно полно представлен пантеон адыгских богов, изображенный в юмористических тонах, сменяющихся порой глубокой иронией. Образ Тлепша не исключение в этом ряду, и повествование о нем начинается с ироничного замечания о том, как Тлепш «перековал все орала и мечи в Стране Нартов». У бога-кузнеца, на досуге обнаружившего «тягу к философствованию», появляется мучительный вопрос: «В чем смысл мира?». Однако, в отличие от Н. Куека, автор сосредоточивается не на божественных качествах Тлепша и его способности к философствованию, а на его человеческих качествах. Тлепш, по утверждению автора, «будучи человеком действия, не долго думая, отправился на поиски ответа». Описание странствий Тлепша, продвигавшегося «строго на Запад» на своих железных ногах — протезах, «которые он себе сам соорудил и приклепал» и которые, «к счастью, не натирали мозолей», а также его встречи, приключения, свидетельствуют об отходе автора от привычных для эпической традиции стилевых канонов и использовании постмодернистских приемов.

К примеру, вот как описывается встреча Тлепша и мирового дерева-женщины: «Когда Тлепш достиг берега моря, он увидел дерево необыкновенной красоты. Дерево зашелестело, листва его раздвинулась, и перед ним возникло женское лицо, излучающее свет.

— Ты что там делаешь на дереве? — спросил он. — От кого прячешься, красотка?

— Я не красотка, — ответило лицо, — я мировое дерево — женщина. Моя вершина касается неба, и корни уходят до девятого дна земли, и я знаю все тайны. А ты кто такой?

— Я Тлепш, меня родила нерожавшая мать, а отец, не знавший отцовства, меня называет сыном.

— Сирота, что ли?

— Почему это, — обиделся кузнец, — бог я»⁶.

Образ бога-кузнеца Тлепша в авторской интерпретации антропоморфен, наделен человеческими слабостями, Тлепш предстает таким же обидчивым и уязвимым, как простые смертные. В нем типизируются черты народного умельца, способного изготавливать чудесные виды оружия, сражающиеся самостоятельно, поражающие одновременно нескольких врагов и т. д. В авторской позиции четко маркируется отход от традиционной героизации эпоса, восторженного романтического отношения к традиции, и стремление найти свой взгляд на «золотой век», посмотреть на прошлое «с понимающей улыбкой».

Таким образом, в романе Д. Кошубаева «Абраг» образ Тлепша получает весьма нетрадиционную трактовку, примечательную прежде всего постмодернистским подходом.

Резюмируя вышеизложенное об образе бога кузнечного ремесла и огня Тлепша и характере его художественного преломления в произведениях современных адыгских романистов, можно заключить, что художественная репрезентация данного образа в романах Ю. Чуяко, Н. Куека, Д. Кошубаева носит глубокий творческий и самобытный характер. Используемые писателями Ю. Чуяко, Н. Куеком, Д. Кошубаевым разные творческие методы от реализма до постмодернизма лишней раз свидетельствуют о новом этапе в развитии современного адыгского романа, характеризующегося динамичным творческим взаимодействием с мифоэпической традицией.

Примечания

¹ Ципинов А. А. Мифоэпическая традиция адыгов. Нальчик, 2004. С. 139.

² См. об этом: Нарты. Адыгский героический эпос / сост. А. И. Алиева, А. М. Гутов, А. М. Гадагатль, З. П. Кардангушев; вступ. ст. А. Т. Шортанова. М., 1974. С. 349—350.

³ Шибинская Е. П. Новаторство формы и высокая традиция // Шибинская Е. П. Космос «Железного Волка» или Панцирь кузнечика. Майкоп, 2001. С. 29.

⁴ Шортанов А. Т. Адыгская мифология. Нальчик, 1982. С. 98.

⁵ Куек Н. Ю. Вино мертвых. Майкоп, 2001. С. 287. Далее страницы из этого издания указываются в тексте.

⁶ Кошубаев Д. П. Абраг. Нальчик, 2005. С. 159.

В. П. ФЁДОРОВА
(Курган)

Аксиологический аспект «наивной литературы» Зауралья

Из всех определений одной из форм словесности, не претендующей на тиражирование ее и на высокий творческий статус авторов, наиболее удачным кажется «наивная литература». Его, как известно, ввел в науку С. Ю. Неклюдов. По его мнению, это понятие объединяет «прозаические и поэтические опусы неумелых людей, подражающих образцам «высокой словесности»¹. Публикации, обсуждения, а главное — наличие самих произведений убедительно говорят о том, что проблемы изучения «наивной литературы» существуют. Согласимся с С. Е. Никитиной в том, что исследования этой формы словесности «могут проводиться с разных точек зрения и с различными целями»². Один из подходов — изучение «ее ценностных ориентиров»³. Этот подход мы выбрали, обратившись к исследованию произведений, созданных зауральцами. Кто они?

Сибирский крестьянин Василий Александрович Плотников из деревни Постоваловой Юргамышского района. Родился в 1906 г.⁴ А. Н. Белозёров —выбившийся из крестьянского сиротства в служащие небольшой величины районного масштаба. Родился в 1918 г. в селе Ик современного Каргапольского района. Рукопись свою он начал главкой: «Я — крестьянин». Действительно, крестьянин, потомственный крестьянин. Родители отца из крестьян. Отец осиротел трех лет, воспитывался у дяди-крестьянина. В качестве свадебного надела дал ему дядя как будущему землепашцу «кой-какой сельскохозяйственный инвентарь, лошадь, телку и все. Отец переехал в деревню Ик, в родительский дом <...>, начал работать в своем хозяйстве, на земле своего отца»⁵.

Объектом исследования стали «Солдатские воспоминания» Н. Ф. Шульгина и Г. П. Еланцева⁶, «Летопись села Песковского», составленная малограмотным священнослужителем Е. Д. Золотовым, пытавшимся спрятаться в послереволюционные годы в окраинной, как ему казалось, глуши Пермской губернии⁷. Назовем еще книгу, составленную

широким семейным кланом, — «Живая летопись села Скоблино»⁸, а также воспоминания зауральца из села Кокорина современного Каргопольского района Е. И. Михайлова⁹, раскулаченного и отправленного восемнадцатилетним паренком — в качестве спецпереселенца на земли Ямало-Ненецкого округа — в холод, болота, голод.

Одним из источников информации является огромное рукописное собрание — «Полнейший русский Наутилус», — составленное крестьянином села Кресты, которое славились своей ярмаркой, третьей в России по товарообороту. Составитель Д. М. Торопов. Рукопись хранится в Государственном архиве Свердловской области (ГАСО)¹⁰.

Сразу оговоримся: мы не разделяем позицию, в соответствии с которой авторы «наивного письма» позиционируются как взявшиеся за перо авторы, которым «нечего сказать людям не своего круга»¹¹. Вместе с тем согласимся с наблюдением: «Те, кто занимается в обществе подчиненное положение, не пишет, а если пишет, то на языке, далеком от литературной нормы»¹². Что верно, то верно. Так, «Автобиографические записки Сибирского крестьянина В. А. Плотникова» можно смело назвать пособием по изучению диалекта западной части Юргамышского района. Профессор Б. И. Осипов, уроженец этих мест, тщательно описал все диалектные особенности этого текста от фонетики и морфологии до лексики, сделав вывод о севернорусских истоках говора В. А. Плотникова. По мнению ученого, диалектоноситель оставил рукопись, заполненную живой разговорной речью определенного локуса. Только лексических диалектизмов в тексте около двухсот¹³: опояска (это просторечие, зафиксированное СРЯ) — Т. Х.) (пояс), кОлоколо (колокол), анбАр (амбар), оmundировАние (одежда), сродный брат (дворяродный брат), лОпоть (верхняя одежда), айдА (пойдем, иди). Часто предложения не имеют внутренней логики, не учитываются знаки препинания: «Родился я. 1906 г. 19 марта нового стиля Отец и мать были неграмотными. Склонны крелигиозным обрядам Семья унас была 9 человек мать отец и две старухи и кроме меня 4 сестры»¹⁴. К концу рукописи диалектизмы убывают. Иная жизнь, иной быт, иная работа, окружение молодых сослуживцев, отрыв от традиционных домашних занятий и забот изменили речь. Она становится более олитературенной. Обратимся к записи за 1967 г. Автор несколько лет пребывает в роли заслуженного пенсионера, о чем очень сожалеет, чувствуя себя бездельником: «Сейчас немного стал привыкать к безделию — своей работы хватает по хозяйству». Грамотности не прибавилось, изменилась лексика.

Районный служащий А. Н. Белозёров, стараясь держать марку писателя, не мог совсем отойти от речи своей деревни. Текст его написан на «управленческом канцелярском просторечии»¹⁵. Воспоминания А. Н. Белозерова несут языковые приметы детства, которое еще не было оторвано от традиционной культуры. Особенно заметны диалектизмы на страницах, повествующих о детстве и отрочестве автора — фронтовика, орденоносца, получившего высшее образование: жёребий (жребий),

уважали (любили), пимы (валенки), бото (корни камыша), ложить (класть), кислятка (щавель), кой-какой, прясло (изгородь), ремки (поношенные вещи), литовка (коса) и т. д. Семейные корни Еланцева Григория Петровича связаны с Таловской волостью современного Юргамышского района. Одинаковое социальное происхождение, примерно один возраст авторов (рождение в конце XIX — начале XX вв.) позволяют предположить типологию шкалы ценностей в их представлениях. Филологический анализ требует выхода на различные уровни художественной структуры произведений. В частности, представляет интерес роль хронотопа в раскрытии означенной темы статьи. Рассказчики — герои произведений — наряду со своими современниками оказались в сложных условиях столкновения Человека с Историей, что привело к исчезновению неприкосновенности частной жизни и неустойчивости социального статуса личности. Наполненность воспоминаний жизненными ситуациями, впечатлениями, осознание автором становления себя как личности, обобщение наблюдений позволяют выявить шкалу ценностей, репрезентированных как основу бытия во все времена: вчера, сегодня, завтра.

В центре всех воспоминаний стоит личность, противостоящая условиям жизни, но, естественно, вынужденная принимать правила игры, понимая их чудовищную сущность. Только внутренняя стойкость, опора на традиционные ценности позволяют выдержать и оставаться человеком.

Характером столкновения с жизнью определены цели авторов воспоминаний, хронотоп, образная система. Сопоставительный анализ позволил высветить общее и глубоко индивидуальное в видении аксиологических граней мира авторами «наивной литературы», воспитанными в традициях одной локальной культуры.

Так, столкновение крестьянина Плотникова с историей проявилось в нарушении традиционной крестьянской жизни, ее лада. Основным композиционным приемом является противопоставление прошлого и настоящего. Прошлое — это самостоятельный землепашец, настоящее — колхозник, рабочий машинотракторной станции. *Крестьянин-философ главной ценностью назвал жизнь. Отсюда цель, выраженная афоризмом, который пронизывает текст, как рефрен: «Надо спасти жизнь от смерти». Как спасти? — Трудом.* Сосредоточенность на традиционном крестьянском труде, имеющем заверченный годовой цикл, мифологизировала время. Прошлое — это время сакральности землепашества, тайны соприкосновения зерна и человека с землей, тайны будущего урожая. Время предстает цикличным: посев — урожай, посев — урожай. Текущие годы маркируются урожаем, то есть тем, что «спасает жизнь от смерти» или, наоборот, грозит смертью.

Обратимся к тексту. После позиционирования своей семьи как крестьянской В. А. Плотников сразу же отметил первые жизненные впечатления, запавшие в память шестилетнего ребенка, — посев. Утро

человеческой жизни соотнесено с утром природы — весной: *«Первое впечатление о моей жизни я запомнил в 1912 г. Мы поехали на посевную. Отец запрягли лошадей, сложили семена, начали молиться. После этого поехали на поле. Запрягли лошадей в бороны, отец взял лукошко, начал сеять, а мне поручили разбросать вербочки, которые взяли с божницы»*. Так рассказчик введен в обряд народного календаря и приобщен к труду. Оставшись шести лет без отца, скоро стал основным работником — землепашцем, что измеряло жизнь теми же двумя важными вехами: посевом и уборкой, хотя, конечно, годовой круг сельскохозяйственного календаря многогранен¹⁶. Отрезки линейного времени чаще всего входят в мифологизированный устойчивый темпоральный круг, антропологически окрашенный. Сошлюсь на 1925 год: *«Пришла весна. Сею опять со сватом...»*, *«Пришла страда...»*. 1929 год: *«Продолжаем тем же путем: сею, пашем в хозяйстве, страдаем»*.

Нарушение реального цикла крестьянского труда революцией и гражданской войной проявилось в жизни времени: оно остановилось, так как нет посева и урожая. Остановившееся для крестьянина время заполнено чудовищной сменой красных белыми и наоборот. Жизнь защищать нечем, ее косит смерть: *«Под Колчаком мы жили весь 1918 год и до августа 1919 года. Житье было неважное: ни товаров, ни спичек, ни керосина не было, хлеб отбирали, лошадей добрых тоже отбирали для армии; телеги, хомуты — все собирали доброе. Одежду защитного цвета всю отбирали. Молодежь мобилизовалась в армию. В феврале месяце (1919. — В. Ф.) приехал к нам карательный отряд. Начали карать наших мужиков, лояльных к Советам и из боевой дружины, которые числились в списках боевой дружины. 4 человека расстреляли и 25 человек отодрали розгами. Что на селе творилось! Ужасное было время»*¹⁷.

Первый послевоенный год маркируется посевной: *«Посевную провели мы с сестрой Анной. После посевной Анну отдаем замуж в деревню Федюшино. Тоже вся работуха легла на меня. А я еще был мужик невелик»*¹⁸. В соответствии с главной жизненной установкой и лето характеризуется с точки зрения спасения жизни от смерти:

*«Хлеб не вырос, была засуха. Правда, мы намолотили пшеницы 25 пудов да ржи немного. Овса не было. Травы на парах выросли, мы их обмолотили, тоже пришлось пустить в продовольствие. Из пшеницы и ржи пришлось платить продналог»*¹⁹. Цикличность времени как основная форма бытия крестьянина проявляется в мотиве осенней заботы о семенах, которые понадобятся весной: *«Взяли мы с матерью два мешка пшеницы нагребли, затащили на палаты, положили взголова, спали на ней, дабы сохранить для будущего года на семена, а сами переключались на траву. Мякину прибирали, ее съели. Даже на мельницу возили мякину молоть. В согре резали мох, тоже ели»*²⁰. В годовом круге жизни самое важное — сохранить семена — основу жизни.

Линейное время, маркированное годами, характеризуется в соответствии с началом и с итогом труда сеятеля: *«1920 г. Посевную провели...»*²¹.

«1921 г. Февраль месяц. Последнюю сестру отдаем замуж. Остались мы с матерью вдвоем.

Пришла весна. Приехал новый сват, поехали с ним в поле. Он мне разбросал эти два мешка пшеницы и заборонил — одну десятину посеяли пшеницу. Овса комитет взаимопомощи дал на семена два пуда, и тоже рассеяли. Было сатину на рубаху для меня — их променяли на просо — 4 килограмма проса. Засеял 4 лехи просом. Лен, конопля, картошка — всего понемногу. Отсеялись и кушать совсем стало нечего»²². Историческое время крестьянин отмечает, оно для него зримо, но главным является течение времени сельскохозяйственного календаря. Так, 22 июня 1941 года вписано в ход крестьянских работ. Известие о войне, выступление И. В. Сталина с речью уместно в три предложения. Пространство текста занимают мотивы обездоленности земли и женщин: урожай земля дала, а мужчин нет. Наблюдательный, умный крестьянин отметил нарушение лада сельской жизни: остались в круге работ два женских начала. Разрушение архетипа бинарной оппозиции «мужское — женское» придает уборке драматизм, вызывает затратность сил земли и женщин, ставит под угрозу жизнь.

Перечислением итогов весенних работ сакрализуются труд и его результаты: «Хлеб вырос: пшеницы намолотили 20 пудов, ржи 40 пудов, проса 30, овса 20 пудов да кобылу продали за 22 пуда ржи. Остался у меня молоденький меринок Мухортко. Такой был умяга, только не говорил, а тут все меня понимал. Выросли мы с ним вместе: чуть когда что сбеднится — приду к нему, повешусь на шею, наревусь и опять дальше продолжаем»²³.

Главным назначением крестьянина на земле — обеспечением основ жизни — задана константность мотива беспокойства по поводу малого запаса зерна для посева. В 1921 г. записано: «Продналог заплатили — осталось хлеба опять немного»²⁴.

В более благоприятные 60-е гг. зрелый человек время измеряет теми же параметрами, что и полвека назад: посев и уборка: «1964 год. Начну с весны: весна была не очень благоприятная: сильные осадки выпали. И так все лето стояло ненастье. Пришла уборка — на полосу нельзя заехать: во пшенице вода.

У нас было сено накошено у Онаньина, после ненастья пришли грести, а тут море воды на одном участке. Я пришел, посмотрел на травку, поддел водички на оберушнике, и напился, и простился с травкой. Хлеба выросли хорошие, но убрать не давало: очень сырая почва. Комбайн двойной тягой таскали, каких только приспособлений не делали к ним»²⁵.

Цикличность, замкнутость крестьянского труда способствовали мифологизации пространства²⁶. Подобно времени оно представляет собой круг. В центре его расположен дом, далее следуют село, за селом поле, лес. Пространство открыто вертикально: над полем, лесом, речкой, человеком — небо, согретое солнцем и объединяющее все начала бытия, охраняющим куполом раскинулось. Благодаря солнцу, его

теплу и свету в единое целое заключается небо и земля. В центре круга находится человек, осознавший высшую ценность — жизнь. Пространство жизни земледельца антропологично, охранительно, спасительно. Мифологизация хронотопа естественна в воззрениях малограмотного пахаря 1906 года рождения. Она связана с мифологизацией земли и хозяйственного прошлого. Эта мифологизация обостряется в моменты слома традиционной крестьянской «философии хозяйствования». Утраченное благополучие идеализируется и становится противоположностью настоящему.

Мифологизирован прорыв за пределы своего замкнутого пространства. Выход в «чужой» мир опасен. Так, поездка за солью обернулась тяжелой длительной болезнью. В 1921 году «отсеялись, и кушать совсем стало нечего». К тому же «А соли нет!». Пришлось поехать на озеро Горькое — чужое пространство — набрать соленой воды в кадки. *«Домой приехали, а ночь ночевал — утром пошевелиться не могу, заболел <...>, я в тот год почти до осени все чувствовал эту соль»*. Отрыв от неразрушенного уклада жизни как опасность рассказчик воспринял с детства: с отцом ездили на базар. «Меня там еще потеряли в народе — я крепко наревелся»²⁷. Мотив ценности жизни получает трагедийное наполнение в связи с нарушением картины мира, центром которой является дом. Мы обращаемся к воспоминаниям *спецпереселенцев*. Этим словом обозначали в основном трудолюбивых, работающих крестьян, провинившихся перед советской властью тем, что имели крепкое хозяйство, нанимали чаще всего на уборку урожая работников или не вступали в колхоз. Выселенных из собственных домов, их отправляли обживать север Урала и Сибири. Это и есть спецпереселенцы. Другая группа «сельских эксплуататоров» не направлялась властью в определенное место, им запрещалось жить в пяти-семи ближайших районах. Лишенные имущества, они вынуждены были скитаться по чужим краям. На заключенных в тюрьмы власть была вынуждена выделять какие-то средства, спецпереселенцы выбрасывались на самовыживание. Об их судьбе сурово и правдиво написали В. Шаламов и В. Еловских. Страшная правда, но увиденная извне. Пережитое самими спецпереселенцами еще страшнее, что раскрывается через хронотоп. Он отличается от хронотопа воспоминаний крестьян, избывавших тяготы жизни в своих домах, в своем обжитом пространстве.

Крестьянское понимание жизни как величайшей ценности отражено и «наивном письме» спецпереселенцев, но по-своему. Обесцененность жизни спецпереселенцев проявляется в константном мотиве лишения дома как средства спасения жизни. Выброшенность из привычного быта обрекла людей на бездомовье и дорогу, противопоставленную устойчивости очага. «В традиционном обществе жилище — один из ключевых символов культуры. С понятием «дом» в той или иной мере были соотнесены все важнейшие категории картины мира у человека. Стратегия поведения строилась принципиально различно, в зависимости

от того, находился человек дома или вне его пределов. Жилище имело особое, структурообразующее значение для выработки традиционных схем пространства. Наконец жилище — квинтэссенция освоенного человеком мира», — пишет А. К. Байбурин²⁸. Рассказ о скитаниях по Сибири семьи Багрецовых начался знаковой ситуацией — исторжением из своего мира: *«Дом описали и продали с торгов»*. Е. И. Михайлов день изгнания из своего дома запомнил на всю жизнь:

*«Выселили нас из дома 5 марта 1929 года, как раз в день моего рождения, тогда исполнилось мне 18 лет. Дома я оделся в праздничную одежду»*²⁹. В сельсовете с них «сняли доброе и оставили то, в чем работали дома да по две пары белья. В этом и поехали на Север в ссылку»³⁰. И пошла дорога — Плотниково, Мишкино, Тюмень, Тобольск; далее водой на пароходе «Казанец». На вторые сутки догнали ледоход и с ним прибыли в поселок Питляр в июне в 1929 г. — выше Салехарда на сто одиннадцать километров. В остановившемся, застывшем от холода времени дорога как основное пространство обитания людей, продуваемая морозными ветрами, становится местом смерти. Бесчеловечность подобной организации бытия людей подчеркивается мотивом смерти опоры семей — мужчин. В семье Михайловых первым истаял в 1935 г. отец. Люди умирали, не выдержав холода. Мифологизация чужого пространства как враждебного проявляется в мотивах смерти и постоянного ее присутствия в разрушенности традиционного циклического календаря. Даже начало войны не отмечено конкретной датой. В остановившемся, бесперспективном времени катастрофы отмечается только время жизни семьи, утрата и поиски дома. Так, 1933 год означен в рукописи скоблинцев как самый трагический в истории семьи: не только описан и продан с торгов дом, разрушено все хозяйство — основа жизни: *«Корову тоже продали, скудные запасы хлеба и картофеля выгребли и увезли. Личные вещи, которые получше, продали. Нам оставили верхнюю зимнюю одежду, валенки, летнюю обувь, носки, чулки, несколько пар белья и самую необходимую посуду <...> Все оставленные нам вещи уложили в сундук и ящик, и 13 февраля 1933 года, гонимые продувающим дорогу ветром, мы вышли из дому в направлении деревни Гагарье. 12 км. до д. Гагарье мы шли весь день»*³¹. Рассказчику было 7 лет. Началась дорога. Она «в русской ритуальной и фольклорной традиции получает свою определенность, прежде всего, по отношению к дому, как его противоположность»³². Перечисляются бани, углы — имитация дома. Неустойчивость социального статуса, вторжение власти в частную жизнь проявляются в мотиве калейдоскопической смены жилья и постепенной утраты людьми веры в возможность иметь свой дом. Его заменяют клетушки в казенных бараках. Авторы (спецпереселенцы) показали целенаправленные усилия власти на разрушение чувства дома, что превращает человека в безличный винтик общего улья строителей новой жизни. Благодаря хронотопу «новая» жизнь предстает антинародной, противоречащей всем устоям крестьянского уклада. На примере семьи Михайловых показан

тернистый путь гонений по Северу. Построенный домишко пришлось оставить. Вместо своего *«дали дощатый <...> площадь метра два с половиной на три у самого лесозавода...»*³³. Утрата сакральности пространства дома переключается с мотивом утраты возможности свободно, по-хозяйски трудиться — добыть средства для жизни. Так в тексте предстает философия жизни зауральского крестьянина. Высшая ценность — дом, семья, труд, устойчивость. За пределами этого стоят болезни и смерть по дорогам Омской и севера Новосибирской областей³⁴.

Отсутствие дома, нарушение времени крестьянского сельскохозяйственного календаря как структурной единицы мироздания, отсутствие границ «своего» пространства приводят к перевернутости устоев внутреннего строя семьи, отмеченного высокой планкой аксиологического комплекса. Исторически русская крестьянская семья предполагала гармоничность обязанностей, каждый делал свое дело, выполнял ему предназначенные функции. Вдруг все перевернулось. Из всей семьи Багрецовых на ногах остался восьмилетний ребенок, который вынужден поддерживать свою семью, изнемогавшую от сыпного тифа: *«...ходил по миру, кормил и поил всю семью, топил баню»*³⁵.

Насильственное отторжение от «своего» пространства разорвало привычную связь крестьянина с полем, уничтожило годовой цикл календаря, превратило пахаря в изгоя. Василий Савельевич Багрецов, умный и работающий хозяин, распределявший внутри своего хозяйства дело и время, на Севере живет вне традиционного времени крестьян. Утрачены отношения с хозяйством, он ищет работу у власти, но ее ему не дают. Универсальные, конституирующие крестьянский мир ценности уничтожены. Без своего дела становится бессмысленной жизнь переселенца Е. И. Михайлова. Скитания с армией Калчака утвердили священника Е. Д. Золотова в том, что работа на земле есть высшая ценность³⁶.

В любой культуре сформированы свои представления о ценностях, их сочетаниях, способах выражения. В системе ценностей есть ядро, вокруг которого концентрируется вся аксиологическая шкала. Иван Васильевич, ребенком ходивший по Сибири, в зрелом возрасте задавал себе вопрос: как это работающий, умелый, мастеровой человек — его отец — мыкался по Сибири, но не подался в город, где все равно нашел бы себе какую-то работу? Почему? Пришел к такому выводу: отец *«психологически был крестьянин до корней волос и до последней нервной клеточки. Он не мыслил себя вне крестьянской жизни»*³⁷. Соглашусь с этим. Мне рассказывала Енафья Кирилловна Стешенцева из села Ильна современного Шатровского района о том, как на горьком пути спецпереселенцев уже где-то за Серовом ее мужу предложили остаться работать в какой-то столовой. Он отказался: «Не мое дело, у меня всегда в руках топор, продержу семью». Не продержал, умер на лесоповале. Про беды этой семьи долго рассказывать (архив автора). Еще раз подчеркну, что послереволюционный властный диктат отнес на периферию аксиологического круга ценности крестьянской цивили-

зации, что вызывало неуверенность крестьянина в себе, в завтрашнем дне. Лишение дома как ближайшей жилой зоны, миромоделирующего ядра, безопасного пространства, независимости выводит человека за рамки социальной устойчивости, превращая его в перекасти-поле. Не случайно родные дома изображены так детально. Пройдя страшный сибирский путь бездомности, Иван Васильевич Багрецов детально описывает дома скоблинцев: «Самый распространенный тип строения в нашей местности называется “изба — через сени горница”. Высокое крыльцо более метра высоты. Пол в избе, сенях и в горнице находился на высоте более метра от поверхности земли. С крыльца попадали в сени, из которых в одну сторону был вход в “избу”, то есть кухню, а в другую вход в чистую горницу. У более бедных дома состояли из одной лишь избы. В избе главное место занимала битая из глины печь, на ней свободно мог стоять человек, не доставая головой до потолка, такие высокие были дома. Просторные полаты, от поверхности которых от потолка было 130—150 см. <...> Первые дома не сохранились, хотя строились из бревен толщиной 50—60 см с тонкого конца бревна»³⁸. Первые дома простояли лет по 200 как свидетели истории. Но дома вместе с тем — свидетели семьи, ее роста. Так, дом Еланцевых манифестировал рост семьи. «К 1905 году старый дом окончательно перестал устраивать семью деда и отца <...>. Они купили в чайной старинный дом у бездетных стариков Усольцевых — Фомочки, его дом был большой, но старый...»³⁹. В 1925 год отец «начал строить новый дом»⁴⁰. Строительство домов рассчитывалось на разветвление рода, семьи. Оно соотносилось с устойчивостью жизни. Жительница села Скоблина А. И. Суханова строительство домов считает составной частью истории своей семьи: «У моего дяди в Бельковке дом был мал, он стал строиться в Дудиновке. Дескать, дети взрослеь стали <...> мал им показался родительский пятистенок, и они со своей супругой Матреной Тарасовной решили переехать в Дудиновку. Но не успели перебраться — их раскулачили, из дому высадили в Бельковку, в тот же родительский пятистенок обратно. Остались они совершенно голыми»⁴¹.

Осмысление политики новой власти относительно ценностных ориентаций крестьянства показывает ее глубоко антинародную, антикрестьянскую суть и способность увидеть главное звено, «ухватившись» за которое, можно подчинить себе всю цепь. Удар по глубинной, базовой, архетипической структуре — дому, роду — нанес невосполнимый урон понятию «семья» и конкретным семьям. На страницах воспоминаний история семьи складывается из двух противопоставленных этапов, раскрывающих представления зауральцев о семье как великой ценности, охраняемой домом и спасаемой трудом.

В зауральской ментальности выделяется значимость первопоселенцев, свет труда которых является составляющей частью семьи всех поколений. Ценностно ориентированными манифестируются «древность» рода на зауральской земле и многочисленность его. Григорий Петрович Еланцев вспоминает: «Семья у нас была большая, сядем округом стола.

Хлеба одного сколько перепечь надо было, да и приварок (все, что сварено для завтрака, обеда или ужина) изготовить»⁴². «Семья у нас была 9 человек: мать, отец и две старухи и, кроме меня, 4 сестры», — вспоминает В. А. Плотников⁴³. В семье Белозёровых к 1930 г. было 8 детей. Автор «Воспоминаний» родился в 1918 г. — «в воскресенье и в рубашке»⁴⁴.

В «биографии» всех семей как особая ценность репрезентируются владение землей и трудолюбие, что возвышало хозяев — собственников в общественном восприятии и самооценке. Хозяйство Белозёровых в 1930 г. было середняцким. Перечисление утраченного добра, накопленного трудом, мифологизирует прошлое как идеальное «золотое» время осмысленной и зависимой только от себя да Бога жизни: «...у нас было уже 2 рабочих лошади, два мерина: Сивко и Серко, подросток Манька, 2 дойных коровы, 2 полторника, 2 малых теленка, 12 овец, 3 свиньи, куры и гуси. В общем, наше хозяйство было крепкое...»⁴⁵.

Сакрализация семьи проявляется в космически организованной архитектоникой внутренних отношений поколений. Основу хорошей семьи составляют общий труд, взаимная любовь, распределение обязанностей, забота о стариках и детях. И, конечно, общий дом. А. Н. Белозёров пишет: «Мы с братом Василием рано стали помогать отцу по хозяйству, как в поле, так и дома. В поле учились пахать, боронить, а дома ухаживать за скотиной»⁴⁶.

Как известно, «идеология патриархальной семьи, зародившаяся в рамках родового строя, была основой экономической и культурной монолитности крестьянской общины и не предполагала какой-либо хозяйственной и духовной автономии ее членов в рамках малой семьи»⁴⁷. Отсюда такое внимание авторов воспоминаний к свадебной обрядности и разным формам брака. Григорий Петрович Еланцев сообщил о замужестве своих теток: дед Михаил Ерофеевич собрал хороший урожай, расплатился с кузнецами и дочерям купил подарки. Еще до революции все они были «споены и скормлены, и вышли замуж: Матрёна Михайловна в Гагарье, Мария Михайловна в Камаган, Анна Михайловна в Кипель, Прасковья Михайловна в Таловку»⁴⁸. Е. Д. Золотов добросовестно записал свадьбу села Пески⁴⁹. Брачный союз репрезентируется как основа космического лада округа. Заключение брака в советское время подается просто как факт.

Эстетизации семьи служат семейные предания, вошедшие в исследуемые тексты, а также собственные наблюдения авторов. В соответствии с фольклорной традицией идеализируется предок — «мастер на все руки». Дед «Михаил Ерофеевич, наверное, родился мастером, плотником. Он сам изготовлял всю молотильную снасть. Все было сделано из дерева: колесо, маховик, барабан»⁵⁰.

В традиции эстетизации предка и прошлого как особая ценность репрезентируются сила предков и знание ими законов природы. И. В. Багрецов с гордостью вспоминает отца: коренастый, широкоплечий, рост всего 165 см. Сила в нем была немереная. Кулак поражал мощью.

Удар наносил отец резкий и сильный. «С двухпудовой гирей справлялся играючи. Однажды в Куртамьше на базаре парни и молодые мужжики устроили состязание: кто перебросит двухпудовую гирию через амбар, стоящий на базаре. Бросали очень многие, но никто перебросить не мог. Отец подошел и говорит: «Дайте-ка я попробую». Кинул и перебросил. Окружающие удивлялись, что небольшой ростом, а перекинул. Ему говорят: «А ну-ка, еще попробуй!» Отец взял и еще дважды перебросил»⁵¹.

В другой раз на мельнице он «оборол» семнадцать человек⁵². На работе отец был «очень вынослив, мог поднимать значительные тяжести. Пятипудовый мешок отец с пола поднимал на плечо и заносил на второй этаж (на мельнице)»⁵³.

В текстах «наивной литературы» одним из частотных, аксиологически значимых является мотив заботы о детях — будущем семьи. В соответствии с крестьянскими представлениями дети были согреты любовью. «Родители о нас заботились и к каждой Паске нам, ребятишкам, шили бахилы или сапоги (бахилы — это обувь без каблуков, с длинными голенищами), а девочкам — бутки. Эту обувь смазывали дегтем, и она становилась мягкой и водонепроницаемой. Рубашки мать всегда шила сама — с косым воротом и обязательно с вышивкой на обшлагах, вороте и подоле, а также — гарусный пояс», — запомнил А. Н. Белозёров⁵⁴.

Обратимся к воспоминаниям Г. П. Еланцева. Запомнился ему 1911 год — голодный. Обществу не давали погибнуть: население строило дороги, мельницы и церковь в Скоблине. За работу платили людям и лошадям. Видимо, была какая-то работа в Юргамьше. Отец взял с собой Гриньку — показать новый мир, «где бегают по чугунным дорогам машины». Умный был человек, подвел сына к насыпи и научил: «Ты, Гринька, не бойся. Сейчас скоро придет поезд, паровоз шибко ревет». Хорошо, что предупредил, испугался бы малец насмерть: «Вот зашумело, загремело. Увидел я пыхтящий паровоз и пассажирские вагоны. Как назло, земля провалилась подо мной, хотел бежать, но отец удержал меня за руку»⁵⁵. Такая вот наука родителям от скоблинцев: берегли от испуга. Учили детей всему, что сами умели. Дед Михайла учил внука, как рыбачить, как рыбу укладывать, чтобы она не пропала. На всю жизнь запомнил автор воспоминаний, как дед накопил крапивы, разостлал ее по телеге и только тогда насыпал полвоза свежей рыбы, укрыли возок, подвязали веревкой. Дело было утром, а рыбу продавали вечером. Она была свежей»⁵⁶.

Подведем итоги. Аксиологическая составляющая ментальности зауральских крестьян многообразна. Что-то имеет общерусский характер, что-то является отражением жизни, местных условий. За рамками обозначенных черт остались представления о феноменах отношений человека и природы, красноречии, взаимовыручке, о презрении к жадности, жестокости, эгоизму.

Говоря об аксиологическом подходе к текстам «наивного письма», нельзя не отметить внимания авторов к феномену любви. По незыб-

лемой крестьянской этике никто не произносил любовных монологов, однако глубина чувств, «жаления» проявляется в поступках. Любовь, поддержка любимых видится авторам воспоминаний как восхождение к совершенству души, своеобразной святости. Любовь видится и как общий закон и как проявление личности. Дед Савелий Гаврилович Багрецов (1849—1922), похоронив жену, привел в дом красавицу, но при этом *«имел еще и любовниц. Не бросил дед свои любовные похождения и в пожилом возрасте»*. Хаживал и материально поддерживал. В голодный 1921 г., крадучись, нагреб муки около пяти килограммов и отнес ее к совсем ослабшей любовнице, хотя и своя семья голодала. Что скажешь, мужской поступок³⁷.

Подводя итоги исследованию, отметим, что свое творчество авторы вряд ли считали наивным. Но вот что любопытно: как все увязывается в логическую, гармоническую систему. Цель, стоявшая перед героем и автором — одним из них, задает соответствующую структуру произведения, отдельных ее компонентов, в частности, хронотопа. Он разнообразен, как разнообразны столкновения человека с историей и как многообразны средства «спасти жизнь от смерти».

Примечания

¹ Неклюдов С. Ю. От составителей // «Наивная литература»: исследования и тексты. М., 2001. С. 7.

² Никитина С. Е. «Наивная литература» в конфессиональной среде // До и после литературы. Тексты наивной словесности. М., 2009. С. 43.

³ Там же.

⁴ Автобиографические записки сибирского крестьянина В. А. Плотникова: Публикация и исследование текста / подгот. текста, предисл. и коммент. Б. И. Осипова. Омск, 1995.

⁵ Воспоминания А. Н. Белозёрова: «Записки районного служащего»: Публикация и исследование текста / предисл. и коммент. Б. И. Осипова, подгот. текста Б. И. Осипова и Е. С. Ситниковой. Омск, 2002. С. 23.

⁶ Солдатские воспоминания Н. Ф. Шульгина и Г. П. Еланцева: Публикация и исследования / подгот. текста Б. И. Осипова и Е. С. Ситниковой. Омск, 1999.

⁷ Золотов Е. Д. Летопись села Песковского // Фольклор и литература Зауралья: из истории русской фольклористики: Хрестоматия / сост. и авторы статей В. П. Федорова и Е. Н. Колесниченко. Курган, 2005.

⁸ Живая летопись села Скоблино: [Учебное издание по краеведению и родоведению / С. В. Плотников (руководитель авторского коллектива) и др.]. Челябинск, 2008.

⁹ Михайлов Е. И. Побратимы: автобиографическое письмо в газету «Красный Север». 1989. 5 января: Републикация: До и после литературы. Тексты «наивной словесности». М., 2009. С. 403—478. Цитация дается по названной книге.

¹⁰ ГАСО, Ф. Р. 2757, оп. 93.

¹¹ Козлова Н. Н. «Наивное письмо» и власть // До и после литературы... С. 26.

¹² Там же. С. 25.

¹³ Автобиографические заметки... С. 17.

¹⁴ Там же. С. 47.

¹⁵ Осипов Б. И. Предисловие // Воспоминания А. Н. Белозерова... С. 15.

- ¹⁶ *Сokolova В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979; *Некрылова А. Ф.* Круглый год. Русский земледельческий календарь. Челябинск, 1999; *Агапкина Т. А.* Этнографические связи календарных песен. М., 2000.
- ¹⁷ Автобиографические записки... С. 115.
- ¹⁸ Там же. С. 117.
- ¹⁹ Там же. С. 116.
- ²⁰ Там же. С. 117.
- ²¹ Там же. С. 116.
- ²² Там же. С. 117.
- ²³ Там же. С. 117—118.
- ²⁴ Там же. С. 118.
- ²⁵ Там же. С. 144.
- ²⁶ *Топоров В. Н.* Пространство // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 340.
- ²⁷ Автобиографические записки... С. 113.
- ²⁸ *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.
- ²⁹ *Николаев О. Р.* Из культурного наследия спецпереселенцев: Памятники письменности семьи Михайловых (пос. Питляр, Ямало-Ненецкий автономный округ) // До и после литературы. Тексты «наивной словесности». С. 431.
- ³⁰ *Шепанская Т. Б.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX — начала XX. М., 2009. С. 28.
- ³¹ *Михайлов Е. И.* Побратимы... С. 411.
- ³² Живая летопись... С. 190.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Живая летопись... С. 191.
- ³⁵ *Золотов Е. Д.* Летопись села... С. 58.
- ³⁶ Живая летопись... С. 196.
- ³⁷ Там же. С. 129.
- ³⁸ Там же. С. 143.
- ³⁹ Там же. С. 149.
- ⁴⁰ Там же. С. 384.
- ⁴¹ Там же. С. 35.
- ⁴² Там же. С. 135.
- ⁴³ Автобиографические записки... С. 113.
- ⁴⁴ Воспоминание А. Н. Белозерова ... С. 423.
- ⁴⁵ Там же. С. 43.
- ⁴⁶ Там же. С. 231.
- ⁴⁷ *Подгорбунских Н. А.* Семейные предания крестьян Южного Зауралья (Курганская область): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. С. 7.
- ⁴⁸ Живая летопись села... С. 26.
- ⁴⁹ Летопись села... С. 86—113.
- ⁵⁰ Живая летопись... С. 26.
- ⁵¹ Там же. С. 153.
- ⁵² Там же. С. 152.
- ⁵³ Там же. С. 86—113.
- ⁵⁴ Воспоминание А. Н. Белозерова... С. 24.
- ⁵⁵ Живая летопись... С. 30.
- ⁵⁶ Там же. С. 41—42.
- ⁵⁷ Там же. С. 145.

III
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ
МУЗЫКАЛЬНОГО
ФОЛЬКЛОРА
НАРОДОВ РОССИИ

Г. М. КАРПОВА
(Петрозаводск)

Саамские лывьт и карельские йойги: опыт сравнительного описания

Вопросы взаимодействия и взаимовлияния культур пограничных территорий всегда вызвали интерес исследователей и часто помогали уточнить характеристику каждой из них, а также пролить свет на «белые пятна» в истории традиционной культуры. Таковыми, не освещенными до настоящего времени, остаются вопросы взаимоотношения музыкально-поэтических импровизаций двух этносов — саамов и карел, живущих на соседних землях Севера России¹. В ходе экспедиционной работы автора статьи поразило не только их своеобразие, но и удивительное сходство интонационного и артикуляционного компонентов². Ситуация территориального пограничья проживания этносов заставила произвести некоторые изыскания с целью выяснить, имеют ли эти слуховые впечатления объяснение с научной точки зрения. Настоящая статья — попытка в свете новых открытий в области этнографии, этнолингвистики, археологии и компьютерных технологий обратиться к проблемам традиционной культуры саамов и карел, включив в круг средств научного поиска разные методики структурно-типологического анализа.

В настоящее время земли проживания саамов входят в государственные границы четырех стран: Норвегии, Швеции, Финляндии и России. Данные археологии и истории говорят о том, что ранее границы их расселения были гораздо южнее. Саамская топонимика широко представлена на территории всей Карелии, включая Обонежье, и распространяется далеко на восток от нее (Архангельская область, Республика Коми). Северную и среднюю Карелию саамы населяли вплоть до Онежского озера еще в XVI—XVII вв.

До XII в. н. э. в греческом языке народность имела название финой, а в латинском языке — фенни. Финны, русские и карелы длительный период времени называли их лопью, лопарями, лаппи, лаппонами, лаппу. «По мнению ряда этнографов, название «лопарь» происходит от карельского *lorri* или финского *lappi* — «конец», «край», «предел».

Русские исследователи Д. Островский и В. Львов соглашались, что «лопь — человек, живущий на самом краю земли»³. Исследователь и фольклорист Н. Н. Харузин, автор объемной монографии «Русские лопари»⁴, писал, что «саамы себя называют “саоме”, “суома”, “само”, “самбо”, “суоуме”»⁵. Общепринятым в России это самоназвание становится с 1930 г.

В силу многих исторических причин саамский этнос не имеет единого языка, о чем говорят ученые-лингвисты XX в. Профессор Д. В. Бубрих характеризовал саамскую речь таким образом: «Тут что ни река, что ни долина — особый диалект. Географически близкие друг к другу диалекты сходны, географически друг от друга отдаленные — различны, и это различие вместе с расстоянием нарастает. На расстоянии уже нескольких сотен километров возможность взаимопонимания полностью иссякает, — а тянется саамская речь больше, чем на сотни километров. Об одном саамском языке никак нельзя говорить... Выход их создавшего положения только один: говорить не о саамских языках, а о саамской речи»⁶.

Лингвисты говорят о западной и восточной группах диалектов саамского языка⁷. В данной статье речь пойдет о песнях-импровизациях *кильдинских* саамов, принадлежащих к восточной группе диалектов. Название таких импровизаций на кильдинском диалекте звучит как «льыввьт» — старинная саамская песня без постоянных слов⁸.

«Сведения о “русских лопарях”, — писал видный карельский ученый-саамовед, лингвист Г. М. Керт, — долгое время поступали лишь от немногочисленных путешественников, маршруты которых, повторяя друг друга, охватывали преимущественно узкую полосу “Кольского тракта”, проходившего по берегам озера Имандра и долинам рек Нивы и Колы. Публикации их рассеяны по страницам различных журналов и трудов научных обществ»⁹. Предметом же изучения ученых (впервые на эти земли обратили внимание европейские ученые) саамы Русской Лапландии стали во второй половине XVII в. Заметное место здесь принадлежит труду М. А. Кастрена «Путешествие по Лапландии, Северной России и Сибири»¹⁰.

Российские фольклористы обратились к культуре саамов Кольского полуострова лишь в конце XIX в. Н. Н. Харузин в своей монографии пристально и подробно описал быт, одежду, верования, фольклор русских лопарей. Много внимания уделил автор описанию пения и поэтических текстов песен этого народа. Нотных образцов лопарских песен монография Н. Н. Харузина не содержала. К началу 1900-х гг. в исследовательской среде утвердилась высказанная А. И. Кельсиевым мысль о том, что лапландцы — это единственный народ, не имеющий песен. Однако собиратели последующего времени — В. И. Немирович-Данченко, В. Харузина, А. И. Яценко, Д. А. Золотарёв, В. В. Чернолуцкий, М. М. Пришвин и др. — встречали поющий народ и прибегали к описанию саамского фольклора и пения, оставляя нам

свои бесценные впечатления от услышанного. Появившаяся в 1911 г. статья В. Ю. Визе «Лопарская музыка»¹¹ полностью опровергла точку зрения А. И. Кельсиева. Именно с этого момента началась фиксация и изучение музыкального фольклора саамов Кольского полуострова. В. Ю. Визе опубликовал восемь песен-импровизаций кильдинского локального стиля и параллельно с ними дал переводы поэтических текстов на русский язык. Отсутствие подтекстовки под нотным материалом объясняется тем, что лопари не имели письменности и записать текст на языке носителя было невозможно по объективным причинам. Для В. Ю. Визе, по всей вероятности, немаловажным представлялось показать, что лопари поют и песни их разнообразны. «Несмотря на свойственную лопарям чрезвычайно своеобразную манеру петь, которую вряд ли можно назвать “музыкальной”, в том смысле слова, как мы его привыкли понимать, — пишет автор статьи, — эта лопская песнь произвела на меня такое сильное впечатление, что оно останется у меня на всю жизнь. Сколько беспредельной тоски, покорной грусти в этой песне, вырвавшейся из груди народа, заброшенного судьбой на Крайний Север, как отражается в ней вся природа угрюмой Лапландии с ее черными голыми скалами, тихими грустными озерами, низким лесом и вечной ночью полярной зимы!»¹² Записанные мелодии В. Ю. Визе обозначает как похоронное пение лопарей (2 образца); дикарские песни (2 образца); песни, исполняющиеся при веселых обстоятельствах (4 образца).

Он подробно описывает манеру пения лопарей, отмечает «непомерное вибрато, с которым лопари поют каждую ноту» (правда, в его нотациях импровизаций этот признак практически не отражен). Даны краткие замечания по строению и ритмике песен. Несомненная ценность статьи состоит в том, что в ней музыкальный фольклор русских лопарей зафиксирован впервые, в том числе дикарские песни, ныне носителями традиции забытые.

Обобщение публикаций саамского музыкального фольклора, появившихся в XX в., позволило автору выделить несколько этапов собирательской деятельности. На первом этапе, в 1910 г., В. Ю. Визе записал на слух только песни-импровизации. На втором, в 30-е и 50-е гг. XX в., были произведены записи на фонограф. Известны записи М. И. Чулаки (четыре образца), опубликованные им в статье «Песни-импровизации саамов»¹³, и В. В. Сенкевич-Гудковой¹⁴ (тринадцать музыкальных образцов), опубликовавшей несколько статей с нотографией песен. То, что записаны они на фонограф, можно только предполагать, используя опосредованную информацию, так как прямой ссылки на способ записи нигде нет¹⁵. Полной документации они также не имеют.

Третий этап собирания, 60—70-е гг. XX в., характеризуется применением в собирательской деятельности магнитофона и полной документацией записанного материала. С помощью магнитофона были сделаны записи И. К. Травиной, 35 из которых с детальной расшифровкой

опубликованы в книге «Саамские народные песни»¹⁶. На этом этапе следует отметить деятельность по собиранию фольклора саамов Кольского полуострова карельских ученых КНЦ РАН Г. М. Керта, П. М. Зайкова, С. Н. Терешкина, В. П. Кузнецовой. Музыкальных образцов, записанных в результате их работы немного, все они хранятся в фонотеке ИЯЛИ¹⁷.

Четвертый этап собирания, с 1999 г., отмечен применением цифровой записывающей техники. Она использована в собирательской практике автора данной статьи. За все время фиксации песенного фольклора саамов опубликовано 69 музыкальных образцов.

Как видим, собирание музыкального фольклора в XX столетии не носило систематического характера. Тем бесценнее для лапонистики опубликованные музыкальные материалы. В частности, и потому, что большая их часть — песни-импровизации саамов кильдинского языкового диалекта. Это позволяет предполагать в них отражение известного стилевого единства и музыкального «диалекта» и видеть в имеющемся материале полноценный объект для этномузыковедческого исследования. В своих экспедиционных поездках 1999—2006 гг. автор побывала в местах расселения саамов как *кильдинского* языкового диалекта (г. Оленегорск, п. Ловозеро), так и *нотозерского* (п. Верхнетуломский). Было записано несколько музыкально-поэтических образцов традиции саамов *йоканьгского* диалекта. Сделанные записи подтвердили целесообразность пристального изучения на данном этапе песен кильдинского локального стиля.

Первый раздел нашей статьи посвящен описанию саамских лыввьт.

Поэтическое содержание текстов лыввьт отражает все стороны жизнедеятельности саамов, они обращены к тому, что в данный момент волнует исполнителя. Это может быть рассказ о каком-либо значимом событии в жизни саамов или личной жизни исполнителя, о его чувствах, о каком-либо человеке, его жизни, работе, о любимом животном, окружающей природе и любви к ней. Поскольку архаическому сознанию саамов присущ антропоморфизм, то природа (солнце, тундра) и природные явления, животные, камни в лыввьтэ наделяются человеческими чертами. Одна из лучших исполнительниц лыввьт в п. Ловозеро М. И. Захарова так перевела текст исполненной песни: «Дождик идет, дождик идет. **Окна плачут, окна плачут.** Засобиралась девушка к любимому...».

Строение поэтических лыввьт текстов своеобразно. В основе большинства из них лежат цезурированные стихи с разным количеством слоговых групп. Сами же слоговые группы имеют тенденцию к соразмерности (4+4, 4+4+6, 4+4+5). Приводим в пример схему структуры поэтического текста песни «Куара, куара...» («Шью, шью...»)¹⁸, исполненной А. П. Сорвановой и записанной в 1965 г. в с. Ловозеро И. К. Травиной.

№ стиха	Строфы	Количество слогов	Перевод на русский язык
	<i>Строфа I</i>		
1.	Куара, куара мунна малець,	4+4=8	Шью, шью я малицу,
2.	Куара, куара кирха мунна малецэ тэле я.	4+4+6=14	Шью, шью и сошью малицу вот.
	<i>Строфа II</i>		
3.	Тэле хэза оалкэхама пиматэ куаррэ.	4+4+5=13	Вот начну пимы шить.
4.	Куара пиматэ, кирха мазад.	5+4=9	Шью пимы, сшила опять.
	<i>Стих в функции строфы III</i>		
5.	Эмма тида, мэнна вяла куаррэгэдэ.	4+4+4=12	Не знаю, что ещё сшить.
	<i>Строфа IV</i>		
6.	Но давай я куара, куара мунна туфлять	4+4+4=12	Ну давай сошью, сошью я туфли,
7.	Туфлять киркха.	4	Туфли сошью.
8.	Куара, куара киркхавам мунн туфляйта	4+3+4=11	Шью, шью, сошью я туфли.

В приведенном тексте многократно повторяется слово «куара» — «шью». Объединяясь со словами «малица», «пимы», «туфли», оно образует краткие простые предложения — «стихи». Их повторы логически объединяются в «строфы», а иногда «стих» выступает в функции строфы.

Иначе строятся песенные тексты, которые изобилуют разного рода вставками, избыточными для смысла текста. Это, во-первых, *гласные звуки*, добавляемые к слову или появляющиеся в середине слова. Во-вторых, это *слоги-вставки* — слоги-возгласы, или синсемантические слоги. В-третьих, это *развернутые фонематические комплексы*, которые В. В. Сенкевич-Гудкова предложила обозначить как *дескриптивные звуковые комплексы* (далее — ДЗК). В повседневной речи саамов подобного рода вставки не встречаются. Положение всех этих видов вставок в поэтическом тексте строгому регламенту не подчиняется. Появление развернутых ДЗК сами носители объясняют таким образом: «Я их пою тогда, когда сердце быстрее слов говорит»¹⁹.

Вставки играют важную роль в композиции песенного текста и в координации ритмов текста и напева. Так, в следующем примере

лывьыта «Мелеш»²⁰ (кличка оленя), исполненного автору в 2000 г. в г. Оленегорске А. М. Агеевой, первые два стиха скреплены параллелизмом действия:

«Бежит олешка...» — 4+4=8 сл.

«Парни погоняют...» — 4+4= 8 сл.

Далее следуют цепи *синсемантических слогов*, которые образуют развернутые ДЗК. Повторность слогов внутри ДЗК (содержащим соответственно 8, 7 и 8 слогов) позволяет видеть в нем последовательность из трех «стихов», так как они равны по протяженности смысло-несущим «стихам». Вторая строфа объединяет пять «стихов». Первые два «стиха» объединены параллелизмом действия и содержат по 8 слогов. Третий «стих» представляет собой контаминацию слов (4 слога) и *синсемантических слогов* (4 слога). Импровизатор, спев короткую фразу — «За быстрым другом» (4 слога), — почувствовала избыток музыкального времени, установившегося в предшествующих «стихах», и воспользовалась способностью ДЗК к сокращению либо расширению, чтобы дополнить звучание «стиха» до нормы *синсемантическими слогами*. Следующие далее 4-й и 5-й «стихи» складываются целиком из ДЗК и содержат соответственно 7 и 8 слогов. Третья строфа повторяет композицию первой.

Схема 2

№ стиха	Строфы	Количество слогов	Перевод на русский язык
	<i>Строфа I</i>		
1.	Вуак(э) ярка + Меле(ге)ш(э).	4+4=8	Бежит олешка Мелеш,
2.	Нурр паррьн харян + велегештэ	4+4=8	Молодые парни хореем погоняют.
3.	Гэ-вэ, лей-е, (+) лей, гол лей-е,	4(+)4=8	Гэ-вэ, лей-е, лей, гол лей-е, го
4.	Гол лей да (+) лей, гол, лей-е,	3(+)4=7	Гол лей да лей, гол, лей-е,
5.	лей, гол, лей-е, (+) гол, лей да лей...	4+4=8	лей, гол, лей-е, гол, лей да лей...
	<i>Строфа II</i>		
1.	Нурр (гэл) ниййт(э+) пэйяль соанд	4+4=8	Молодые девушки, сидя в саночках,
2.	Ёадтёв чарр(э)+ Евнэ мыльтэ	4+4=8	Поедут в тундру за Иваном,
3.	Нюррькэсь каньц(э) +гэлэ лей-е,	4+4=8	За быстрым другом, гэлэ лей-е,

4.	Гол, лей да лей,(+) гол, лей-е,	4(+) $3=7$	Гол, лей да лей, гол, лей-е,
5.	лей, гол лей-е,(+) гол лей да лей.	4(+) $4=8$	лей, гол лей-е, гол лей да лей.
Строфа III			
1.	Сонн (<i>гэл</i>) сыллп(э)+ чазь(э) югк(э)	4+4=8	Она серебряную воду пьет,
2.	Сонн (<i>гэл</i>) сыллп(э)+ куэла шилл(э)	4+4=8	Он серебряную рыбку ловит.
3.	Гэ-лэ, лей-е, (+) лей, гол, лей-е,	4(+) $4=8$	Гэ-лэ, лей-е, лей, гол, лей-е, гол,
4.	Гол, лей да лей, (+) гол, лей-е,	4(+) $3=7$	Лей да лей, гол, лей-е, лей, гол,
5.	лей, гол лей-е, (+) гол, лей да лей.	4(+) $4=8$	лей-е, гол, лей да лей.

В схеме структуры следующего текста песни «И я, ля, ле-я»²¹, исполненной М. П. Кирилловым и записанной в 1965 г. на Сейдозере И. К. Травиной ДЗК играют явно преобладающую роль, так как по количеству слогов постоянно превышают протяженность слов.

Схема 3

№ стиха	Строфы	Количество слогов	Перевод на русский язык
Строфа I			
1.	<i>И я, ля, ле-я,(+) ле-я, эй, я,+ я, я, я, я,</i>	5(+) $4(+)=13$	И я, ля., ле-я, ле-я, эй, я, я, я, я, я,
2.	тонн(<i>а</i>) (<i>го</i>) + мола!	3+2=5	ты, мол!
Строфа II			
1.	Оара (<i>дья, дье-я</i>)+ лий-я,	5+2=7	Сижу (<i>дья, дье-я</i>) был я.
2.	я, я, я, е, е,(+) яё я, о, ля,(+) ла-дья-ла.	5(+) $4(+)=12$	я, я, я, е, е, яё я, о, ля, ла-дья-ла.
Строфа III			
1.	Оара (<i>ла, ла</i>), + тэля лойе элля	4+6=10	Сижу (<i>ла, ла</i>), вот пряжи нет
2.	ле-я, ладь-я-ла, (+) лей-я, ладь-ла).	5(+) $4=9$	ле-я, ладь-я-ла, лей-я, ладь-ла.
Строфа IV			
1.	Оара (<i>я,я</i>) +гота оара.	4+4=8	Сижу и сижу.

Пример 1

♩ = 120

И я, ля, ле-я, ле-я, я, эй я, я, я, я, я. Тон - н(а) (го)мо - ла!

Оа - ра, (дья, дья)лий - я. Я, я, я, е, е, я, я, о, ля, ля-дья - ля.

Оа - ра, (ла, ла). Тэ - ля лойе эл-ля, ле - я, лядья - ля, лей - я, лядь-я - ля.

Оа - ра, (я, я) го - та оа - ра.

При этом смысловнесущие слова и ДЗК в каждом «стихе» образуют следующие временные соотношения.

Схема 4

№ стиха	Количество слогов смысловнесущей части стиха	Количество слогов в ДЗК	Общее количество слогов в стихе
1.	5	13	18
2.	7	12	19
3.	10	9	19
4.	8	0	8

Все таблицы показывают, что, какое бы место ни занимали ДЗК в строке, в любом случае вместе со словами они образуют соизмеримые по времени построения. Это обстоятельство позволяет утверждать, что композицию поэтических текстов образуют **стихи**. Объединение смысловнесущих фрагментов с описательными комплексами в процессе импровизирования устанавливает своего рода «меру времени», которая, варьируясь, оказывается общей для всей традиции. Теперь термин «стих» в описаниях поэтических текстов лить можно употреблять уже без кавычек. Это наблюдение тем важнее, что, как отмечают все исследователи, описывавшие песенный фольклор саамов, песня, исполненная во второй раз, уже является версией первого исполнения. Более того, поэтический текст может быть изменен вообще.

Такая «политекстовость» импровизаций лывьт делает их и полифункциональными. Здесь уместно привести метафору известного ученого, этномузыковеда И. И. Земцовского — «общий котел»²², — которая характеризует тот этап развития культуры, когда один напев-формула обслуживал все поэтические жанры данной традиции. «...В ранний период “общего котла” она (дифференциация поэтических текстов. — Г. К.) была минимальной, ибо находилась на уровне элементарных, кратких, бесконечно повторяемых магических формул... Чем лучше сохранилась народно-песенная традиция, тем меньше в ней разных музыкальных формул и тем больше жанров охвачено формульностью»²³. Подтверждением гипотезы ученого служит сравнение экспедиционных записей автора статьи с записями собирателей-предшественников. Опубликованная И. К. Травиной песня «Куара, куара мунна малец» («Шью, шью я малицу») автором статьи записана в п. Ловозеро в 2001 г. от П. И. Коньковой как песня о любви к своему краю, к тундре. Импровизационность песнетворчества характерна для всей восточной группы саамов. Как писал М. И. Чулаки: «Удивления достойна также музыкальность саамского народа. Немного можно найти людей в его среде, которые не владели бы, в той или иной мере, искусством импровизации, требующим очевидной творческой одаренности»²⁴.

Напевы же лывьт отличаются большей устойчивостью, чем поэтические тексты. Они узнаваемы носителями традиции, передаются из рода в род и, если заимствуются, то вполне сознательно. В случаях заимствования чужого напева исполнитель всегда старается назвать создателя песни или род, которому она принадлежит.

Амбитусы лывьт имеют диапазон от секунды до септими/октавы. Представленные суммарно звукоряды напевов видятся как многозвучные. Реальное их наполнение возникает в результате последования узкообъемных мелодических оборотов. Повторяясь, варьируясь и смешаясь в разные регистры диапазона, сцепляясь в контрастные мелодические ячейки, они образуют композиции разной конфигурации, что может быть выражено схемами типа: f^1-c^1-g ; $e^1-g^1-h^1-c^2-e^2$; $d^1-f^1-g^1-a^1-b^1$ и т. п., где выделенные звуки являются общими. Координация мелодической композиции со структурой поэтического текста отличается изменчивостью отношений, что и производит впечатление импровизационной свободы. Это впечатление подкрепляется и принципиальным несовпадением цезур в поэтическом тексте и напеве.

Таким образом, саамские лывьт обладают яркими чертами древнейших музыкально-поэтических импровизаций. Об этом говорят и описанные особенности их вербальных текстов, и характер функционирования напева, при котором один напев обслуживает поэтические тексты разного содержания, а поэтические тексты сходного содержания распеваются на разные напевы. В самих же напевах жанрово-дифференцирующие черты не сложились²⁵.

Обратимся к йойгам — импровизациям соседей саамов — северных карел. В певческой культуре карел сложились три региональных стиля: южнокарельский, сегозерский (средняя Карелия) и севернокарельский. Именно на территории Северной Карелии, в пос. Кестеньга и Калевала (в прошлом — Ухта), в XIX в. были зафиксированы две отличающиеся друг от друга локальные традиции импровизаций — кестеньгская и калевальская.

Собирание йойг также прошло этапы слуховой записи, записи на фонограф и аудиозаписи на магнитофонную ленту. В 1930—40-е гг. XIX в. появились первые свидетельства о карельских импровизациях и первые их записи. Они принадлежат исследователям Й. Каяну, Э. Лённроту, Д. Европеусу. Единичные тексты записаны также С. Паулахарью, А. Ляхтеенкорва (Борениусом)²⁶ и др. Начало второго этапа ознаменовалось созданием целой коллекции записей йойг импровизаций на фонограф финским ученым-фольклористом А. О. Вяйсяненем. За полтора месяца экспедиции по Северной Карелии в 1910 г. он записал сто текстов йойг, половину из них — на фонограф. Всего же в архиве Финского литературного общества сейчас хранится 138 записей йойг. К этому же этапу относятся записи йойг, сделанные в Карелии, в пос. Кестеньга, Ристо Богдановым. Третий этап — фиксация карельских йойг на магнитофонную ленту учеными КНЦ РАН — принес коллекцию из 89 записей, хранящуюся в фонотеке ИЯЛИ. Изучению карельских йойг за прошедшие годы посвящены статьи и монографии карельских исследователей: Н. А. Лавонен, А. С. Степановой, Т. А. Коски, К. Х. Раутио, Р. Ф. Зелинского, выпускницы Петрозаводской государственной консерватории И. Субботиной.

Круг тем йойг, пишут А. С. Степанова и Н. А. Лавонен, включает описание разных сторон жизни карел. Любое необычное событие вызывало к жизни новую импровизацию. Есть йойги парню, вернувшемуся после обучения в родную деревню; «коробейнику, вернувшемуся из Финляндии» (С. 16). Посвящались йойги и собирателям. Так, архив Финского литературного общества хранит много текстов йойг, посвященных А. О. Вяйсянену. Поскольку такое обращение-импровизация было адресовано какому-то конкретному лицу либо событию, то «близка и понятна она была в момент исполнения, вызывала живой интерес, находила отклик в душе. По прошествии же времени, без живого, конкретного комментария, ее содержание становится для нас загадкой» (С. 55). Как отмечает Н. А. Лавонен, йойга повествует о событиях, известных слушателям, и предназначена жителям одной местности. К чужим и малознакомым с йойгами не обращались²⁷.

Основная же тема йойг — дела и заботы холостых парней, их любовные приключения, выбор невесты, неверность. Образы матери, отца, девушки-невесты в йойгах возникали, но опосредованно, в связи с парнем, которого «йойгают» (С. 11). Объект выпевания йойг — либо молодой человек, либо холостяк, вдовец, поведение которого в чем-то

небезупречно: ленивый, пьет водку, гуляет, обманывает и т. д. Отношение к ним, как правило, критическое. В этом просматриваются черты этнической педагогики. Исполнителями йойг, как правило, являются люди зрелого возраста, так как традиция не позволяет подшучивать над старшими.

Обычно «йойгали», что сравнимо с традицией саамских лывьть, на воздухе: на воде в лодке, по пути на рыбную ловлю, на сенокос, в лес за вениками, ягодами и т. д. «Йойгали» и в избах. Чаще это было связано с обрядовыми действиями: свадьба, проводы сельских парней на военную службу, предпасхальное мытье избы (С. 21—22). Собиратели пишут, что «человека, впервые услышавшего это своеобразное пение, поражает необычайная раздольная мелодия с периодически повторяющимся оригинальным ёйганьем²⁸ (joijunta, hehehtys), от которого веет глубокой древностью. Финский исследователь А. Лаунис не без оснований характеризует ёйгу как «лебединую песнь доисторических эпох»²⁹. Примером может служить йойга, записанная А. С. Степановой в 1963 г. в пос. Шонга Калевальского р-на от М. В. Маликиной, 1886 г. р., урожд. д. Хяме этого же р-на³⁰.

Схема 5

№ стиха	Строфы	Количество слогов	Перевод на русский язык
	<i>Строфа I</i>		
1.	Onkos myöten kašvuo + kanani + Muarien kannet-tusen,	6+3+6=15	По душе ли прихлась курочка выношенному (сыну) Марии,
2.	myöten sorttie šomaveri Muarien šuorimaisen?	4+4+6=14	по нраву ли румяная наряженному (сыну) Марии?
3.	O—o—o—o—o—o—o, (+) e—e—e—e.	7(+)+4=11	O—o—o—o—o—o—o, e—e—e—e.
	<i>Строфа II</i>		
1.	Onko še leppie + Muarie leivoja +...jaiseh	5+5+2=12	По душе ли она Марии его снаряжавшей (матери)?
2.	ta onko še vielä + šuorakka Muarie šuorijaiseh šomaveren?	6+5+8=19	по нраву ли утка Марии, его выносившей (матери)?
3.	O—o—o—o—o—o.	6	O—o—o—o—o—o.

Пример 2

$\text{♩} = 120$

On - kos myö - ten kas - vuo ka - na - ni Muari - en kan -
 4 net - tui - sen, myö - ten sort - tie sö - ma - ve - ri Muari - en
 8 suo - ri - mai - seh. O
 10 e On - ko se lep - pie Mua - rie
 13 lei - vo - ja... jai - seh, ta on ko se vie - lä
 15 suo - rak - ka Mua - rie suo - ri jai - seh so - ma -
 18 ve - re - n(e). O

Возможно, именно так А. О. Вайсянен и услышал впервые напевы йойги. Его поразило необычное импровизационное речитативное пение карел с повторяющимися распевками на слогах о—о, жоо—(i), хоо—(i), е—е, пе—е и т. д. Эти распевы могли звучать в начале напева, и в конце каждой его метрической фразы, и как завершение пения. Слоги-вставки появлялись и в середине слова, делали его «зашифрованным», непонятным. А. О. Вайсянен назвал их йойгами. Этот термин закрепился в фольклористике вместе с принадлежащим собирателю объяснением ономастического происхождения слов «joika», «joikua» и предположением того, что рефрен в йойгах восходит к подражанию песне лебедя, излюбленной птице народных песен. В устной поэзии карел «пению» лебедя соответствует глагол joikua (joutsen joikuu — лебедь поет). Поет лебедь ночью и пение это напоминает голос человека.

Сами же носители употребляли не существительное «joika», а глагол «joikua» (ёйгать), обозначающий пение ёйги (С. 6), и переводили его как «слова-пение» — viršielyšanat (слова-вирши)³¹. Это определение перекликается с приведенным выше переводом саамского слова «лыввьт» — пение без постоянных слов. По наблюдениям А. О. Вайсяне-

на, при повторном исполнении, даже когда речь шла об одном и том же человеке, текст йойги менялся, хотя тема в целом сохранялась. Объем текста мог быть самым различным и зависел от способностей исполнителей.

Поэтический язык йойги обладает чертами, указывающими на его принадлежность традиционной поэзии. Для него характерны повторы и аллитерация. Они «выдерживаются внутри определенной “ритмо-синтаксической единицы”, состоящей обычно из 1-2-х предложений, т. е. внутри поэтического периода. Последующий период, как правило, повторяет смысл предыдущего, но аллитерация уже меняется». Примером тому является одна их йойг Феклы Архиповой (С. 52).

Схема 6

№ стиха	Строфы	Количество слогов	Перевод на русский язык
	<i>Строфа I</i>		
1.	Anna k aksi— k olmi šanua k ovoriksente...len	4+4+6=14	Дай-ка два-три словечка выскажу
2.	k orkooni emen nenänašta k orkuojaista,	5+4+4=13	о подрастающем с высокого наволока,
3.	k un on k uklani k uvua muuten omalla kotiniemellä.	7+4+5=16	по душе ли ему куколка в своем краю деревни?
4.	K a tuloukko še k ukla k uvuajaiseni k uvan jälkeh?	6+5+4=15	И станет ли эта куколка по нраву создавшей его (матери)?
5.	Heeh joo hoo hoo hoo hoo hee.	4+3=7	Heeh joo hoo hoo hoo hoo hee.

Фекла Архипова была опытной причитальщицей, о чем говорит приведенный поэтический текст.

Так поэтика йойг вписывается в стилевую систему карельского фольклора, одной из вершин которого является *традиция причитывания*. Например, йойга, записанная в 1983 г. в д. Ниска (Зашеек) Кестеньгского р-на от Софьи Яковлевой, 1913 г. р.:

Пример 3

$\text{♩} = 144$

E jo no, nut kas - va-ja kaš - vo - var - si
 kan - ta-jai-set kau - ne-het kau - ni - lai - jet.
 Jo. no Jot - ta voi kan - ta-jai-seš kau - nis-sel - la
 kau - ni-hai-set kak - lus-ta šo - mat.

Столь же ясно прочитывается родство йойги с рунами, что сказывается и в поэтике их текстов, и в ритмическом строе их стиха.

Схема 7

№ стиха	Строфы	Количество слогов	Перевод на русский язык
	<i>Строфа I</i>		
1.	K otiniemen + k orkievarši.	4+4=8	Высокий стан деревенского наволока (деревенской заводи),
2.	V akoniemen + v armievarši.	4+4=8	Крепкий стан с полуострова,
3.	Š uovaniemen+ s uurivarši...	4+4=8	Рослый стан с подветренного наволока...
4.	He he he jo(+) joi jo o o ...nne	4(+) $5=9$	He he he jo joi jo o o ...nne
	<i>Строфа II</i>		
1.	V akoniemen+ v ajuakašvo,	4+4=8	Недоросточек с полуострова,
2.	P ihaniemen + p ienikašvo,	4+4=8	Малый ростом с усадьбы,
3.	O janiemen + o utokašvo..	4+4=8	Небольшого роста с заводи...
4.	He he he jo(+) joi jo o o ...nne	4(+) $5=9$	He he he jo joi jo o o ...nne

Описывая напевы йойг, карельский собиратель Терту Коски неоднократно отмечала интонационное родство кестеньгских напевов йойг с напевами местных рун (см. пример выше).

В свою очередь, характер звучания йойганья получил отражение в *лирической поэзии* карел — в песнях, включенных Э. Лённротом в сборник «Кантелетар» (С. 7).

Схема 8

Kivet silloin kielin lauloi, Paateret sanoin pakasi, Joet joikui , jdrvet järkki, Vuoret vaskiset vavahti...	Камни тогда языком пели, Скалы словами говорили, Реки ёйгали . озера рокотали, Горы медные сотрясались.
--	---

Сближение поэтических текстов йойг с лирической поэзией карел не случайно. Язык йойг богат смысловыми оттенками и нюансами. Так, желая определить точнее место пребывания того, о ком йойгают (имя его не называлось), в кестеньгской традиции употреблялись географические названия, указывающие на рельеф конкретной местности: *kaitaranta* — узкий берег, *ulvoja šelkä* — «ревуший» простор озера, *ualtojärvi* — озеро с волнами (волнующееся озеро), *vinke meri* — море с пронзительным ветром и т. д. » (С. 50).

Приведенные примеры позволяют увидеть, что при всем сходстве тематики лывьть и йойг в традиции последних есть черта, существенно их различающая. Если саамы воспевают природу, наделяя ее человеческими качествами, то карелам «обращение к природе, как правило, не свойственно». В тех случаях, когда это происходит, обращения приобретают философский смысл, соответствующий грустному настроению певицы (С. 15). О присутствии психологического параллелизма в поэтических текстах йойг говорят стилистические черты, описываемые знатоками карельской традиционной поэзии А. С. Степановой и Н. А. Лавонен.

Подводя итог сопоставительному описанию саамских лывьть и карельских йойг, подчеркнем следующее.

Во-первых, импровизациям обоих этносов принадлежит целый комплекс признаков, характерных для раннетрадиционной поэзии и музыки, сохранившихся в культуре многих народов мира. А именно, присутствие в вербальных текстах ономастопозитических словообразований, выполняющих структурную функцию в построении текста, как прием координации ритма стиха и напева; употребление различного рода огласовок и восклицаний; роль в структуре стиха повторов и параллелизма.

Во-вторых, импровизации саамов и карел роднит строго слоговой характер мелодии с редким распевом слогов; сложение напевов из

кратких мелодических оборотов и создание композиции напева на основе их вариантной повторности и контраста. Приведем пример напева йойги, которая почти буквально схожа с типичным напевом лыввьт, записанной А. О. Вяйсяненем в Беломорской Карелии в 1915 г. от жителя д. Лайтасалми, 62-летнего Ильи Митреляйна³².

Пример 4

Pi-täy ru - ve-ta lau - le - lo-mah lan - ta - lo - man lai - ho - tuk - koa

jot - ta kuin pi - tää laan - sik - sen - nel - la lai - (ha) - sen...

..en l - ron la - (ha)(ha)-te - (he) - si - (hi) - jo - (ho-ho-ho - ho)il - la

Vie - rek-sen - neHä vi - ti-lo... ..man vi-hant'... ..i-(ho)n poik - ki vill' - o - pel...

..to-jen vie - (he-he)-ri - (hi) - si - (hi) - jo - (ho - ho)il - la.

С другой стороны, очевидна принадлежность саамских лыввьт и карельских йойг разным типам певческих традиций. Так, в напевах лыввьт жанровое начало имеет сугубо обобщенный характер: на один и тот же напев могут импровизироваться поэтические тексты разного содержания, а поэтические тексты сходного содержания распеваются по-разному. Поэтика и напевы карельских йойг, как правило, ясно сориентированы либо на стилистику повествовательных напевов рун или причитаний, либо имеют выраженный лирический характер. Иными словами, в них ясно выступают черты развитой этнической культуры, создавшей свой поэтический и музыкальный образный мир. Напевы йойг принадлежат сформировавшейся *стилевой* системе северокарельского фольклора, в которой уже обозначились определенные жанровые слои. Такие стилевые единства складываются на высоких ступенях развития культур этноса. Сказанное не противоречит мнению филологов о том, что импровизации такого типа, как йойги,

сложились в традициях Северной Карелии под влиянием импровизационного искусства их северных соседей — саамов. Это заимствование вписалось в развитую *жанрово-стилевую* систему карельского песенного фольклора.

Примечания

¹ Вопросы происхождения двух явлений ставились в 70-х, затем 90-х гг. XX столетия, но видимых предпосылок для ответов на них в то время еще не было. Исследователь саамской музыкальной культуры В. В. Сенкевич-Гудкова в частых квартетных скачках мелодий усматривала влияние карельской йойги. Карельские исследователи Н. И. Лавонен и А. С. Степанова определяли как достоверный факт, что карельские йойги — это своеобразный сплав саамских йойг и карельских причитаний. Финские ученые, признавая общие черты карельских и саамских импровизаций, также задавались вопросом, являлись ли они «родственниками с самого начала или заимствованы с той или другой стороны».

² Впечатления от саамского пения получены в экспедициях автора статьи на Кольский полуостров в 1999—2007 гг. Карельские йойги автор изучала в практическом курсе фольклорного ансамбля во время обучения в Петрозаводской государственной консерватории (1996—2002 гг.). Затем — более углубленно, — обучая этому пению студентов во время работы на кафедре музыки финно-угорских народов в курсе фольклорного ансамбля (2005—2009 гг.).

³ *Киселев А. А., Киселева Т. А.* Советские саамы: история, экономика, культура. Мурманск, 1987. С. 11—15; *Большакова Н. П.* Жизнь, обычаи и мифы Кольских саамов. Мурманск, 2005. С. 11—14.

⁴ См.: *Харузин Н. Н.* Русские лопари. Очерки прошлого и современного быта. М., 1890.

⁵ Цит по: *Большакова Н. П.* Жизнь, обычаи и мифы Кольских саамов... С. 15.

⁶ Цит. по: *Терешкин С. Н.* К вопросу о диалектах саамского языка // Информационный бюллетень ЯЛИК. Санкт-Петербургский университет. 2002. № 50. С. 10.

⁷ Западная группа диалектов — Норвегия, Швеция, Финляндия; восточная — Россия; северо-восточная — часть Норвегии; северная — часть Финляндии. К восточной группе относятся: *колттские* (нятямё (Näätäjä) в Финмаркене (Норвегия); диалект патсйоки (Patsjoki) и суоникюля (Suonikylä) (Финляндия); нотозерский на северо-западе Кольского полуострова (Россия)); *кильдинский* (центральная часть Кольского полуострова), *бабинский* (окрестности озера Имандра), *йоканьгский* (восточная оконечность Кольского полуострова).

⁸ Саамско-русский словарь / под ред. М. Р. Куруч. М., 2005. С. 172. Написание слова в статье зависит от числа и склонения: «лывьыт» — ед. ч., им. п.; «лывьыт» — мн. ч., им. п.

⁹ Прибалтийско-финские народы России / отв. ред. Е. И. Клементьев, Н. В. Шлыгина; Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. М., 2003. С. 58.

¹⁰ См.: *Кастрен М. А.* Путешествие по Лапландии, Северной России и Сибири (1838—1844; 1846—1849) / Лапландия, Карелия, Россия // Кастрен М. А. Сочинения: в 2 т. / под ред. С. Г. Пархимовича. Тюмень, 1999. Т. 1.

¹¹ *Визе В. Ю.* Лопарская музыка // Известия Архангельского общества изучения Русского Севера. 1911. № 6. С. 481—486.

¹² Там же. С. 483.

¹³ *Чулаки М. И.* Песни-импровизации саамов // Советская этнография. 1940. № 4. С. 100—117.

¹⁴ *Сенкевич-Гудкова В. В.* Лирические песни нотозерских саами // Вопросы литературы и народного творчества. Петрозаводск, 1959. С. 41—59; *Она же.* Поэтическая структура саамской лирической песни-йойки // Проблемы изучения финно-угорского фольклора. Саранск, 1972. С. 241—246; *Она же.* Саамские песни Кольского полуострова // Проблемы музыкального фольклора народов СССР: статьи и материалы. М., 1973. С. 108—117; *Она же.* Комизм в саамских ёйгах // Музыкальное наследие финно-угорских народов / сост. и ред. Рюйтел И., Таллин, 1977; С. 292—306. *Она же.* Некоторые музыкальные и поэтические особенности саамских и хантыйских песен о зверях и птицах // Музыкальный фольклор финно-угорских народов и их этномузыкальные связи с другими народами / ред. Рюйтел И., Таллин, 1986. С. 42—43.

¹⁵ Известно, что некоторые записи хантыйского фольклора исследователь записывала на фонограф.

¹⁶ *Травина И. К.* Саамские народные песни. М., 1987. С. 63—139.

¹⁷ Аббревиатуры — Карельский научный центр Российской академии наук; Институт языка, литературы и истории КНЦ РАН.

¹⁸ *Травина И. К.* Саамские народные песни... С. 96.

¹⁹ *Сенкевич-Гудкова В. В.* Саамские песни Кольского полуострова... С. 112.

²⁰ См.: *Карпова Г. М.* Песенная традиция Ловозерских саамов Мурманской области: дипломная работа. Петрозаводск, 2002.

²¹ *Травина И. К.* Саамские народные песни... С. 97.

²² *Земцовский И. И.* Жанр, функция, система // Советская музыка. 1971. Вып. 1. С. 30—31.

²³ Там же. С. 30—31.

²⁴ *Чулаки М. И.* Песни-импровизации саамов... С. 100—117.

²⁵ *Карпова Г. М.* Песенная традиция Ловозерских саамов... С. 18.

²⁶ *Лавонен Н. И., Степанова А. С., Раутио К. Х.* Карельские ёйги. Петрозаводск, 1993. С. 8. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

²⁷ Там же. С. 63.

²⁸ Допускается двойное написание слова, в последнее время чаще употребляется «йойга».

²⁹ *А. С. Степанова, Т. А. Коски.* Карельские ёйги // Музыкальное наследие финно-угорских народов / ред. и сост. Рюйтел И. Таллин, 1977. С. 307.

³⁰ Там же. С. 311.

³¹ *Раутио К. Х.* Карельская йойга в контексте миропонимания и мироощущения носителей традиции (звуковой образ йойги) // Фольклористка Карелии / ред. Э. С. Киуру. Петрозаводск, 1998. С. 89.

³² Йойга кестеньской локальной традиции. Записана на фонограф, в настоящее время эта запись переведена с валика на CD-носитель, приложенный к книге финской исследовательницы Мари Каллберг «А. О. Väisänen ja Mitrelän Pija vienankarjalaisten joikujen piirteitä». Kuhmon musiikkiopisto, 2004 г., с CD-приложением.

С. Ю. НИКОЛАЕВА
(Петрозаводск)

Традиционное пение карелов: опыт выявления артикуляционно-тембровой модели

Последние десятилетия прошлого века отмечены все возрастающим интересом мировой гуманитарной науки к «человеческому лицу» культуры (Т. А. Бернштам). «Кризис абстрактных измерений человеческого общества в нежизненных условиях цивилизации, научно-технического прогресса и различного рода катаклизмов вернул из телеологического небытия вопрос: “Что есть человек?”, но уже в сугубо научном смысле понятия «человек» — индивид в объеме его биологических и надбиологических характеристик, а также собственно человеческая сфера бытия и шкала ее ценностей» [Бернштам 2004, 5].

Антропологические искания затронули самые разные области гуманитарного знания. Наиболее фундаментально и последовательно тема «человека» зазвучала в мировой философии и психологии. К проблеме «человек и традиция» вновь, после значительного перерыва, обратилась отечественная этнография [Там же]. В русле антропологической проблематики активно развивается и этномузыкология, объектом изучения которой все чаще становится «человек музицирующий, человек интонирующий, человек артикулирующий» [Земцовский 1991, 152].

Сегодня, в начале третьего тысячелетия, мы стоим на пороге огромных потерь, ибо, как писал К. В. Квитка, «в традиционной музыке невозможно возрождение забытого, что исчезает, то исчезает навсегда» [Квитка 1973, 8]. Стремительно уходят хранители традиции, унося с собой не только бесценные знания, но и звуковой код культуры, то конкретное, «явленное артикулирование» [Земцовский 1991], в котором как в магическом кристалле запечатлен звуковой мир среды обитания — «месторазвития» этноса (Л. Н. Гумилев), звуковой строй его языка, все то, что исследователь может назвать этническим «артикуляторным генофондом» [Там же, 155]. Понимание драматизма ситуации должно, на наш взгляд, лишь актуализировать интерес этномузыкологов к фиксации и изучению еще существующих звуковых феноменов традиции.

В центре нашего исследовательского внимания — специфика тембра и артикуляции в певческих стилях двух этноязыковых ареалов Карелии: собственно карельского, охватывающего Беломорскую Карелию и Сегозерье, и ливвиковского, локализуемого на Олонецкой равнине. Людиковский этнический ареал, располагающийся на западном побережье Онежского озера, отличается крайняя неоднородность, связанная с особой сложностью протекавших на его территории этнокультурных процессов. Потому людиковские певческие стили, на наш взгляд, должны стать темой отдельного исследования.

В комплексе явлений, формирующих звуковое поле певческой традиции, тембр выполняет важнейшую функцию, поскольку относится к наиболее архаичной, довысотной характеристике звука в традиционной культуре. Как отмечает Э. Алексеев, это «недвусмысленно отражается в певческой терминологии многих народов, различающихся, к примеру, не высокие и низкие, а «густые» и «тонкие» голоса» [Алексеев 1986, 37]. По мысли ученого именно такое «диффузное, темброво-высотное ощущение звука... остается преобладающим на протяжении очень длительного периода развития раннефольклорной культуры» [Там же], постепенно формируя в сознании носителей традиции ее звуковой идеал. Высказанный тезис позволяет отнести тембр к устойчивым этнодифференцирующим признакам традиционного стиля.

Будучи тесно связанным с фонетическим строем и артикуляционной базой языка этноса, его языковым мышлением, певческий тембр обусловлен и различными внеязыковыми факторами. К наиболее важным из них исследователи относят климато-географические условия и минеральный состав почв среды обитания этноса, которые формируют морфофизиологические особенности членов этнического сообщества, относящихся к тому или иному «адаптивному типу» [Алексеева 1977, 201].

Взаимосвязи биологии человека и географической среды убедительно обоснованы исследованиями Л. Н. Гумилева и целой плеяды отечественных и зарубежных ученых — физиологов, биологов, антропологов: Т. И. Алексеевой, Н. А. Агаджанян, К. Ю. Ахмедова, В. И. Вернадского, В. П. Волкова-Дубровина, Н. С. Смирновой, А. И. Бикбаевой, О. М. Павловского, И. Н. Золотаревой, Ю. Г. Рычкова, И. С. Кандрор и многих др.¹.

На какие же методики мы можем сегодня опираться в изучении певческого тембра?

Наиболее апробированный и активно практикуемый ныне исследователями метод определения тембра состоит в измерении амплитуды частотных составляющих изучаемого звучания. Выявленная с помощью инструментальных способов акустическая характеристика тембров, обладает, безусловно, высоким уровнем объективности. Однако, по мнению новосибирского исследователя В. В. Мазепуса спектральные характеристики «предопределяют нежелательный разрыв между теоретическим описанием и слуховым восприятием тембровой окраски звука. Кроме того, акустические параметры тембра ничего не говорят о том, *каким способом он достигнут*, таким обра-

зом, существенно ограничивается его культурологическая интерпретация» [Мазепус 1998, 26]. Акустическую классификацию тембров новосибирские ученые видят лишь «инструментом уточнения, но не первичного определения тембровых феноменов» [Там же]. Ими предлагается иной метод — фиксация не самого тембра, а *способа его достижения* (с помощью определенного вида артикуляции). Напомним, что акустический и артикуляционный методы классификации *звуков речи* уже достаточно давно практикуются в лингвистике, о чем свидетельствует обширная литература (Н. И. Жинкин, Л. Р. Зиндер, С. Н. Ржевкин, М. В. Панов, Л. В. Щерба и др.).

Артикуляционный подход к анализу певческого тембра требует серьезной лабораторной базы, позволяющей увидеть скрытые артикуляционные процессы и понять физиологические особенности фонации (например, разновидности смыкания голосовых связок при том или ином типе фонации, специфику работы надгортанных полостей, языка, увулы и т. д.). Примечательно, что экспериментальные исследования физиологии и акустики певческого (академического) голоса уже многие десятилетия ведутся в ряде лабораторий России, Европы и Америки. Из области же традиционной культуры для исследователей пока привлекательным оказалось лишь горловое пение тюркоязычных народов Центральной Азии (Б. П. Чернов, В. Т. Маслов, Л. Харвилахти).

Наше изучение тембровых особенностей карельских певческих стилей опирается на *артикуляционный метод* и терминологию, разработанную новосибирскими учеными. Ввиду отсутствия на данный момент лабораторной базы, оно вынуждено основываться на эмпирических данных, полученных посредством собственного слухового анализатора и визуального обследования традиционных исполнителей в полевых условиях.

Думается, что эмпирический путь не самый плохой, и нередко слуховые наблюдения оказываются достаточно точными. В данном случае они опираются на многолетнюю практическую работу автора по исполнительскому освоению певческих традиций разных финно-угорских этносов, в том числе карелов. В связи с этим хотелось бы напомнить мысль Д. Покровского о продуктивности изучения фольклора не извне, а «изнутри», посредством «вхождения» исследователя в фольклорную ситуацию [Покровский 1981, 245].

Опыт подобного «вхождения» активнее развивает особый тип слуха, который В. П. Морозов — известный исследователь певческого голоса — называет *вокальным слухом*. Его физиологической основой «является взаимодействие очень многих органов чувств в пении: слуха, мышечного чувства, вибрационной чувствительности, зрения, барорецепции (*оценка степени подвязочного давления*. — С. Н.) и т. д. Таким образом, вокальный слух — это целая система хорошо развитых обратных связей голосового аппарата» [Морозов 1967, 190], с помощью которых осуществляется управление певческим процессом. Развитый вокальный слух помогает, с одной стороны, по-настоящему осознать свой певческий инструмент как «самонастраивающийся и самоиграющий» [Юшманов 2002, 14], с другой стороны, учит понимать посредством слухового анализатора не только то, что поется,

но и как это делается. Существенной опорой в изучении темброво-артикуляционных особенностей пения является и знание биофизики певческого голосообразования, устройства и работы голосообразующих органов.

Итак, что же характеризует певческий тембр собственно карелов и карелов-ливвиков? В живой фольклорной реальности темброидеал традиции всегда представлен широким спектром индивидуальных тембров (особенно явственно это слышно на многоканальных аудиозаписях). Он может значительно варьироваться в разных жанрово-функциональных ситуациях, в сольных и ансамблевых версиях, в исполнении разных половозрастных групп; он зависит и от многих субъективных факторов (физического состояния певцов, их настроения, мастерства, владения тем или иным репертуаром и т. д.).

Мы попытались, опираясь на большой арсенал аудиозаписей каждого певческого стиля, по возможности четко дифференцировать инвариантные и вариативные компоненты с тем, чтобы выявить общие для обоих ареалов глубинные механизмы традиционного звукообразования. Нами были определены важнейшие, так называемые *суперсегментные свойства* (В. В. Мазепус) пения карелов, которые обеспечивают его узнаваемость в ряду иных традиций.

Итак, певческий тембр обеих диалектных групп карелов отличает сильнейшая *назализация* (включение в звукообразование носового резонатора) и особая уплощенность, «прижатость». Звук словно бы исходит из затылка и спины поющего человека, напоминая «голос» крякающей утки. На наш взгляд, подобная специфика тембра обусловлена, во-первых, артикулированием переднеязычных гласных карельского языка (д, і, е, ь, ц), сопровождающимся активным напряжением мышц задней стенки глотки. Не менее важную роль играет и способ артикуляции ряда согласных: смычно-проходных п, л, и смычной т. Кончик языка при их произнесении находится на верхних альвеолах, сам язык при этом словно бы «вдвигается» в область глотки, уменьшая тем самым объем глоточного резонатора и изменяя форму «раструба». Звук при этом формируется в области носоглотки. Подобный тип артикулирования определяется В. В. Мазепусом как *равномерная фарингализация (без фокусного сужения)* [Мазепус 1998, 37], подразумевающая сжатие глотки и уменьшение ее объема, что приводит к особому напряжению фонации.

Существенную роль в формировании певческого тембра карелов играет и специфическая озвученность грудного резонатора: резонаторным акцентом является *позвоночный столб*, а не передняя часть корпуса певца, в чем автор многократно убеждался во время полевых обследований народных исполнителей, проводимых им с 1982 г. среди карелов-людиков, карелов-ливвиков, певцов Заонежья, Пудожья, Поморья. На «поющую спину», свойственную «финно-угорским народам Карелии — карелам и вепсам, при исполнении песен, прежде всего на родном языке» указывала и карельский этномузыковед И. Б. Семакова [Семакова 2000, 27].

Отметим, что «поющая спина» зафиксирована нами не только у финно-угров края, не только в их пении на родном языке, но и у русских жителей

Обонежья. В наших многочисленных экспедиционных поездках нам, увы, не удалось найти и следов тех «... “школ” по овладению (*местными*. — С. Н.) певицами подобной техникой звукоизвлечения... какая существует у монголов, якутов, а также алтайцев и тувинцев» [Там же]. Думается, что тезис о существовании «школ» — лишь заманчивая гипотеза автора вышеназванной статьи, никакими фактами им не подтверждаемая. По-видимому, специфический, сходный тип резонирования корпуса обусловлен *общими морфофизиологическими особенностями* местных жителей — северян, о чем было сказано выше. Немаловажную роль, вероятно, играет и «*заднерядность*» (по В. В. Мазепусу), т. е. «отодвинутость» назад артикуляции, смещение звука в область носоглотки.

По нашим наблюдениям, описанный механизм звукообразования коррелирует с *разномадиальными* и *разножанровыми* явлениями традиционной культуры карелов, т. е. является чрезвычайно устойчивым компонентом их певческого стиля. В локальных традициях и в индивидуальных версиях варьируется степень продвинутой артикуляции языка (это связано с некоторыми артикуляционными отличиями в диалектах карельского языка). Варьируется также высота речевой и певческой позиции, отчасти и степень напряжения — сжатия задней стенки глотки. Но в целом певческий тембр обеих диалектных групп карелов имеет четко опознаваемое этническое «лицо».

Вместе с тем, привлечение нами довольно большого массива сравнительного аудиоматериала (финно-угорского, славянского, тюркского, самодийского) позволило обнаружить сходные фонационные явления в певческих стилях разных этносов и этнолокальных групп. Подобные факты могут быть объяснены, в первую очередь, общностью исторических судеб отдельных народов, их «творческими встречами» на перекрестках истории.

Так, с активно «*включенным*» *носовым резонатором* поют саамы — первоначальники карельских земель, севера Фенноскандии и лесной зоны Восточной Европы. Назализация свойственна традиционному пению всех финно-угорских народов, являясь одним из важных этнических маркеров их певческих стилей. Активным носовым звучанием отличается и пение жителей Обонежья (Заонежья, Пудожья), Поморья, Архангельской и Вологодской областей — территорий Российского Севера, культура которых складывалась в условиях длительных межэтнических контактов славян и финно-угров.

На землях северо-запада и центра России (судя по имеющимся у нас аудиоматериалам) назализованная техника встречается значительно реже — в певческих стилях лишь некоторых сел Ленинградской, Псковской, Калужской областей.

Назализация, сочетающаяся с фарингализацией (напряжением и сжатием стенок глотки) отчетливо слышится в отдельных очагах русскоязычных певческих традиций Заонежья (сел Шуньга, Толвуйа, Кузаранда, Падмозеро, Вегарукса, Ламбасручей). Примечательно, что именно эти села по свидетельству историков в прошлом были карельскими поселениями [Орфинский 1997, 99]. По-видимому «карельский след» ощущается и в

напряженной фарингализованной фонации жителей Карельского Поморья (общеизвестен факт участия карел в этногенезе поморов), в певческих стилях западных территорий коми-зырян, где лингвистами зафиксированы многочисленные карельские топонимы [Жеребцов 1982, 89].

На наш взгляд, во всех вышеприведенных случаях тембр можно рассматривать как, своего рода, *звуковой топоним*, который, наряду с иными памятниками материальной и духовной культуры этносов, является хранителем исторической памяти, свидетельством былых языковых и культурных контактов.

Однако ареал фонационных параллелей простирается значительно дальше на северо-восток, восток и юго-восток. В. В. Мазепус приводит многочисленные примеры назализованной фарингализации, назализованной ларингализации (сжатие гортани), их сочетания друг с другом и с иными типами фонации в певческих традициях коренных народов Сибири, Крайнего Севера и Дальнего Востока, *относящихся к разным языковым семьям* [Мазепус 1998, 36—42]. Более того, аналогичные типы фонаций являются знаковыми для неевропейского профессионального вокального искусства — например, для классической музыки Японии и Китая. «Вокальные партии японского театра *Но* требуют обязательной, не знающей исключения напряженной фарингализации — нижней или «широкой» (без фокусного сужения)» [Там же, 41]. «В «женских» (исполняемых мужчинами) партиях пекинской музыкальной драмы *цзинси* регулярно противопоставляются суперсегментные признаки назализации и ее отсутствия, ... напряженной и ненапряженной фарингализации. В соединении с фальцетом эти тембровые краски звучат очень своеобразно» [Там же].

Факты подобных соответствий вряд ли можно объяснить межэтническими контактами или общностью исторических судеб этносов. В данном случае речь может идти скорее о *типологических параллелях*, о проявлении неких *универсалий* традиционного пения, восходящих к эпохе архаики. В этой связи попробуем рассмотреть интересующую нас проблему в историко-генетическом ракурсе, с позиций общей эволюции произносительных способностей человека.

Так, по мнению антропологов, для древнейших типов артикуляции, свойственных ранним стадиям развития человека как вида, характерно следующее: «... большинство звуков неандерталец, видимо, артикулировал практически как современный человек, отличаясь только небольшими модификациями, например, *произношением в нос*» [Алексеев 1984, 222]. Возможно именно этот произносительный реликт (*назализация*), сохранившийся в артикуляционной базе многих языков мира, воплощается в певческой фонации разных народов, являясь по сути *универсалией*, проявлением *артикуляторного архаизма*.

Опираясь на эволюционную теорию, известный лингвист И. А. Бодуэн де Куртенэ предположил, «что переход от языкового состояния *животного и дочеловека* к языковому состоянию *человека* состоял в общем выходе

звукотворительной деятельности *из полости гортани в полость рта* и в появлении настоящей членораздельности (*артикулованности*) произношения» [Бодуэн де Куртенэ 1963, 120].

Сопоставим высказанную мысль с размышлением новосибирского исследователя Б. П. Чернова о древнейшем звуковом памятнике тюркских народов Центральной Азии — горловом двух- трехголосии («сольном дуэте»): «Учитывая, что при двухголосной фонации пение с текстом исключено, есть основание утверждать, что народы Тибета, Монголии, Тувы, Якутии, Башкирии донесли до нас древнейшую форму *искусства нечленораздельной речи*. Сложный механизм двухголосной фонации церебрально обусловлен, но формировать элементы членораздельной речи, гласные звуки не может, так как язык зафиксирован в определенной позиции, а вход в гортань перекрыт преградой в виде ложных складок со свистковым отверствием. Для того чтобы появилась возможность произносить гласные звуки, прошли тысячелетия, за которые из процесса фонации двумя звуками выключились вход в гортань, вестибулярные (ложные) связки и язык. За счет свободных движений языка в ротоглоточном рупоре появилась возможность формирования гласных и согласных звуков речи. <...> Факт появления и существования «горловой» фонации можно рассматривать как эволюционный этап развития речи человека в антропологическом генезисе» [Чернов 1986, 251].

Поясним, что с точки зрения техники фонации сольное двух-/трехголосие образуется благодаря особому виду *сжатия мышц гортани* (ларингализации с фокусным сближением). Иные многочисленные виды ларингализации, наряду с фарингализацией, широко распространены, как уже отмечалось выше, в самых разных, преимущественно архаических культурах Евразии. Это обстоятельство позволяет отнести их *к реликтовым* типам артикулирования, сохраненным в артикуляторном генофонде этносов, «вписанных в ландшафт» (Л. Н. Гумилев) в качестве *универсалии*.

В настоящем контексте традиционное пение карелов предстает перед нами как один из архаических тембро-артикуляционных феноменов. Его дальнейшее изучение должно идти по пути все большей объективизации данных, чему будет способствовать открытие в Петрозаводской консерватории Лаборатории системных исследований этнической музыки. Уточнение тембро-артикуляционных характеристик певческих стилей окажет существенную помощь и в практической, творческой работе по сохранению и развитию традиционных певческих культур финно-угорских народов.

Литература

- Алексеев 1984 — Алексеев В. П. Становление человечества. М., 1984.
Алексеев 1986 — Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М., 1986.
Алексеева 1977 — Алексеева Т. И. Географическая среда и биология человека. М., 1977.

Бернштам 2004 — *Бернштам Т. А.* Аспекты уникального в свете проблемы «человек-и-традиция» (Вступление в тему) // Русский Север. Аспекты уникального в этнокультурной истории и народной традиции. СПб., 2004. С. 4—28.

Бикбаева, Габдуллин 1986 — *Бикбаева А. И., Габдуллин Н. Т.* Нарушения голоса при дисфункции щитовидной железы // Вестник оториноларингологии. 1986. № 4. С. 51—55.

Бодуэн де Куртенэ 1963 — *Бодуэн де Куртенэ И. А.* Об одной из сторон постепенного человечения языка в области произношения, в связи с антропологией // Избранные труды по общему языкознанию: в 6 т. М., 1963. Т. 2.

Жеребцов 1982 — *Жеребцов Л. Н.* Историко-культурные взаимоотношения коми с соседними народами: X — начало XX в. М., 1982.

Земцовский 1991 — *Земцовский И. И.* Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. М., 1991. С. 152—189.

Квитка 1973 — *Квитка К. В.* Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям / Квитка К. В. Избранные труды: в 2 т. М., 1973. Т. 2.

Мазепус 1998 — *Мазепус В. В.* Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор. Комплексная текстология. М., 1998. С. 24—51.

Морозов 1967 — *Морозов В. П.* Тайны вокальной речи. Л., 1967.

Орфинский 1997 — *Орфинский В. П.* К вопросу о типологии этнокультурных контактов в сфере архитектуры // Фольклорная культура и ее межэтнические связи в комплексном освещении. Петрозаводск, 1997. С. 92—110.

Покровский 1981 — *Покровский Д. В.* Фольклор и музыкальное восприятие // Восприятие музыки. М., 1980. С. 244—255.

Семакова 2000 — *Семакова И. Б.* Певческий тембр как способ этнической идентификации // Культурные коды двух тысячелетий. Петрозаводск, 2000. С. 24—30.

Чернов 1986 — *Чернов Б. П.* Горловое пение — древнейший памятник духовной культуры // Культура народностей Севера: традиции и современность. Новосибирск, 1986. С. 251—259.

Юшманов 2002 — *Юшманов В. И.* Вокальная техника и ее парадоксы. СПб., 2002.

Примечания

¹ Так, анализируя воздействие на человека ландшафтно-климатических и геохимических факторов среды, Т. И. Алексеева выделяет приспособительные особенности человеческих популяций, живущих в различных районах Земли. Близкий жителям Карелии по многим показателям **арктический адаптивный тип** она характеризует следующим образом: это — «особая плотность тела, большое развитие костно-мышечной массы, прочный скелет..., преимущественно цилиндрическая форма грудной клетки, почти полное отсутствие астенического типа телосложения, высокая вентиляционная способность легких» и т. д. [Алексеева 1977, 199]. Вследствие расположения Карелии в районе залегания древних (докембрийских) пород почва, а соответственно, и вода почти не содержат важнейших микроэлементов, таких как кальций, магний, фтор, йод. Это в свою очередь ведет «к снижению функциональной активности эндокринной системы, особенно — щитовидной железы и гипофиза и развитию характерных морфо-функциональных особенностей коренного населения» [Бикбаева, Габдуллин 1986, 8], что не может не сказываться на функции голосообразования. Анализ подобных взаимосвязей затрагивает разные области научного знания и требует, безусловно, междисциплинарного подхода.

Т. В. КРАСНОПОЛЬСКАЯ
(Петрозаводск)

*Музыкально-поэтические импровизации
финно-угорских этносов России:
опыт структурно-жанровой типологии*

Импровизационные виды певческого фольклора являются одной из важнейших составляющих традиционной культуры финно-угорских этносов России. В промысловой и календарной обрядности, в обрядах семейного цикла и в быту они занимают большое место в виде причитаний и заговоров, песен эпических, детских и лирических. При этом навыки импровизации продолжают играть существенную роль как в сохранении этнического звукового идеала, так и характеристики музыкального мышления этноса, в становлении всей современной музыкальной культуры финно-угров. Подобная роль была отмечена исследователем коми фольклора П. И. Чисталевым, еще полвека тому назад писавшим об определяющей роли импровизации во всех жанрах *песен* народа коми. В наши дни И. М. Нуриева выявляет черты импровизационного начала в *песенности* южных удмуртов. Следы импровизационной свободы, запечатлевшиеся во внешне стабильных формах, прослушиваются в *песенных* мелодиях луговых мари. Все говорит о том, что последовательное описание и исследование музыкально-поэтического содержания, принципов композиции и структуры «традиционной импровизации» финно-угров, как определил это явление финский исследователь М. Хаавио, является важной задачей современного этномузыковедения, в частности, в интересующем нас аспекте структурно-типологического анализа.

Второй, не менее важный мотив, побуждающий обратиться к названной теме, хорошо понятен не только финноугроведам, но всем, кто занимается исследованием традиционной культуры Севера России. Известно, что она складывалась в эпоху средневековья как на основе формирующейся культуры великороссов, так и в опоре на мощный слой традиций финноугорских народов, сложившийся здесь задолго до продвижения на эти земли полиэтнического потока новопоселенцев в

XII—XVII вв. С тех пор, как это убедительно показали исследования К. В. Чистова¹, содержание севернорусской культуры становится актом совместного творчества разноязычного населения Российского Севера. Между тем, сама постановка этого вопроса стала возможной только во второй половине XX в., когда были собраны и обнародованы достаточно полные материалы, дающие представление о ее содержании и объеме. Само же научное осознание объекта исследования шло и продолжает идти разными путями, в разных темпах и с разной интенсивностью в региональных научных центрах России и зарубежных стран.

Это объясняется относительно поздним (1920—1930-е гг.) становлением отечественного научного этномузыковедения по сравнению с науками, изучающими другие области традиционной культуры: историко-этнографической, филологической, фольклористической. Однако уже в 1940—50-х гг. на основе структурно-типологического метода школа Квитки — Гиппиуса сформулировала целый ряд глубоких теоретических идей и создала специфические методики анализа как отдельных явлений традиционной культуры, так и локальных, региональных и этнических традиций. В последующие годы она приобретала все большую степень зрелости, что способствовало созданию теоретических основ таких жанров, как русская протяжная песня², одиночная³ и групповая причеть, в выработке принципов анализа важнейших стилевых черт русского фольклора: его музыкально-ритмического строя, ладо-интонационных и композиционных закономерностей мелодического строя⁴. Все эти открытия школы и разработанная ею методология явились научной базой, которая позволила определить специфические черты исследуемого нами объекта и наметить общие подходы к определению его места в традиционной культуре народов Севера России.

Выделим два положения, которые являлись для нас исходными в размышлениях над культурой музыкально-поэтической импровизации, и обозначили цели нашего исследования. Первое из них — представление о системном многоуровневом характере изучаемых явлений. Оно выражено в формулировке Е. В. Гиппиуса, которая сегодня звучит уже хрестоматийно: «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»⁵.

Второе положение, определившее ход нашей работы, вытекая из первого, в ходе аналитических изысканий обособливается в самостоятельный мотив. Речь идет о принципиально междисциплинарном характере современного этномузыковедческого исследования. Прежде всего, отнюдь не являясь собственно филологическим, оно с необходимостью затрагивает разные сферы вербального текста, в частности, его поэтику и структуру. При этом речь идет не только о таких чертах

традиционной поэзии, как система повторов, параллелизм, иерархия структур поэтического текста, но и аллитерация, культура метафорических замен и т. д. В отношении поэзии финно-угров эти вопросы представляют особую важность. Они связаны с мышлением этноса, особенностями языка и спецификой его функционирования в художественном произведении.

Что касается структуры поэтического текста импровизаций финно-угров, то ее характеристика, как показывает опыт, возможна исключительно лишь в координации усилий филологов и этномузыковедов. Их контакты в ходе комплексных исследований, предпринятых учеными Карелии⁶, оказались весьма полезными и перспективными для всех участников научного диалога. В частности, они способствовали актуализации звучания идей классической отечественной филологической науки (А. Н. Веселовский, В. М. Жирмунский, Ю. М. Лотман) в современных этномузыковедческих исследованиях. В свою очередь они привели к доказательному включению в эмпирические описания поэтических текстов импровизации такой общепринятой терминологии, как «стих», «строфа», «тирада», и позволили решительно отказаться от нередко встречающихся до сих пор в современных публикациях определения их вербальных текстов как прозаических.

Ключевым же для автора стало понимание цели современного научного исследования, как оно было сформулировано Е. В. Гиппиусом: «отражать структуру произведения (народной музыки) в том его виде, в котором оно мыслится исполнителем»⁷; основываться на «народно-творческой природе слогового музыкального ритма, его сущности как формы народного ритмического мышления, основанной на реально звучащем ритме»⁸. Достижение этой цели подразумевает, во-первых, поэтапное постижение путей движения научной мысли наших предшественников к ее осознанию и конкретным форм ее реализации. В отношении традиционной импровизации эти пути были сложны, а результаты их усилий — весьма противоречивы и поучительны.

Как известно, основополагающие идеи школы Квитки — Гиппиуса сложились в процессе исследования *песенных* жанров. При обращении к такому своеобразному явлению, как музыкально-поэтическая *импровизация*, методики анализа *стабильных* музыкально-поэтических форм, какими и являются формы песенные, должны были пройти отбор либо быть адаптированы к особенностям материала, либо уступить место иным методикам, адекватным его специфике. Перед этой задачей в свое время отступили этномузыковеды Финляндии, создавшие всемирно известные многотомные своды рунических напевов карел⁹. Подробно разработанные И. Кроном уже в конце XIX в. принципы систематизации материала позволили ученым его школы создать классификацию рунических (песенных) напевов, ставшую образцовой для всего европейского этномузыковедения XX в. Напевы причитаний в эти своды не входили. Причиной тому стала их импровизационная

природа, а именно — отсутствие устоявшихся конструкций в напевах и поэтических текстах и, как следствие, отсутствие соответствия между ними. Это сделало невозможным предложить наглядное, графическое изображение текстов и показать их варианты в сравнении. Так, около ста лет назад обозначились главные условия научного осознания специфики импровизаций: поиски принципов сравнения вариантов и наглядность изложения текстов.

В 1930-е гг. в России, в трудах Е. В. Гиппиуса зарождался, а в 1950-е гг. окончательно оформился и был обнародован метод аналитической графики — реальное воплощение идеи наглядности — перевода слуховых (временных) впечатлений в зрительные (пространственные). Е. В. Гиппиус писал: «Сущность метода аналитического нотирования звукозаписей народной музыки сводится к уточнению нотации на основе данных теоретического анализа музыкального и стихового ритмического строя каждой песни и последующего графического отображения особенностей музыкальной и стиховой ритмической композиции параллельно: в нотной записи напева и строфовой редакции песенного стиха...»¹⁰

Применение этого метода в изложении музыкально-поэтических импровизаций требовало соблюдения основных его принципов в особых условиях — фиксации принципиально нестабильных по структуре вербальных и музыкальных текстов. Повторюсь. Этот метод был создан и многократно опробован Е. В. Гиппиусом и его учениками на материале *стабильных* песенных форм. Возможности его применения в изложении музыкально-поэтических *импровизаций* необходимо было испытать на полноценном и достаточно широком материале. Этот материал предоставили ученому в 1970-е гг. сначала нотное приложение к сборнику «Карельские причитания» Т. А. Коски¹¹, а затем полевые записи фольклорных экспедиций Петрозаводской консерватории, руководимых Т. В. Краснопольской. Эти записи были опубликованы в сборнике «Песни Карельского края» уже в аналитической графике составителя¹². Вскоре описания этого материала были представлены в целом ряде докладов и статей автора¹³. Следуя основным принципам метода Е. В. Гиппиуса, опирающегося на параллелизм и иные виды повторности, определяющие специфику традиционной поэзии (Веселовский), аналитическая графика поэтических текстов и напевов причитаний представляла самостоятельную, *оригинальную версию* графического изображения музыкально-поэтического текста, имеющего *импровизационный* склад. Конечно, импровизационная природа напевов жанра не может реализоваться в столь строгих графических формах, какую демонстрирует изложение структуры песенных напевов. Но именно это «своеволие», «противоречие» между, безусловно, присутствующим в импровизации конструктивным началом и его реализацией в постоянно «вибрирующих» интонационно-временных микроструктурах только и могли наглядно продемонстрировать динамическое равновесие «структуры» и «процесса» (Асафьев) в становлении импровизационного целого.

Результат оказался столь впечатляющим и сам по себе, и по широте открывшихся возможностей для дальнейшей аналитической работы, что названная публикация стала отправной точкой для многолетних структурно-типологических исследований фольклора народов Карелии — разных этнических групп карелов, вепсов и других финно-угорских этносов: коми, удмуртов, мордвы. Это заставило по-новому взглянуть на весь массив имеющегося материала, в котором эти специфические черты встречаются с заметным постоянством, образуя более или менее заметные «сгустки» в виде своего рода «жанровых констант», описание которых и является одной из задач настоящего исследования. Для начала постараемся представить некий предварительный эскиз мелогеографической карты распространения импровизаций финно-угорских этносов на территории Российского Севера.

Определение границ исследуемого материала представляет для автора все еще известную сложность. Вне всякого сомнения, эти границы включают такие жанры, как плачи и причитания карел, вепсов, коми и мордвы, карельские и саамские ёйги, календарные ритуальные напевы коми, определяемые собирателями как собственно «импровизации», а также родственные им жанры певческого фольклора русского населения севера Восточно-Европейской равнины. Однако углубление в сущностные черты наблюдаемого явления делает эти границы все более проницаемыми и условными. Так, в последнее время были выделены и описаны такие виды импровизаций, которые указывают на их несомненную близость к напевам, имеющим черты стабильной, т. е. песенной композиции. Между тем последняя отмечена, с одной стороны, принципиальной нестабильностью всех уровней формы, с другой же основывается на вариантной повторности исходной композиционной конструкции, представляющей собой подобие песенной строфы. Таковы ритуальные северноудмуртские песнопения креси. Анализ музыкально-поэтических текстов крезя в свою очередь проливает свет на структурную роль в напевах собственно импровизаций ряда стабильных, прежде всего музыкально-ритмических конструкций. Это ставит вопрос о динамичности связей между разными полюсами изучаемой области, проливает свет на пути исторического развития традиционного музыкального мышления и позволяет наполнить более конкретным содержанием представления о проявлениях внутриэтнического, межэтнического и надэтнического в традиционной певческой культуре.

Итак, все названные явления «традиционной импровизации» образуют широкую область, представленную в традиции каждого этноса множеством видов и разновидностей, определять которые в категориях жанра, стиля, этнической характерности время еще не настало. Важно то, что все они имеют более или менее ярко выраженный ритуальный, магический характер. Изучены эти явления значительно менее, нежели песенные жанры, и в имеющейся литературе преобладающими остаются публикации их эмпирических записей и эмпирические описания последних.

Причин тому немало. Прежде всего — недостаточная разработанность теоретической базы, необходимой для его исследования, и как следствие — отсутствие опыта научного осознания содержания конкретных этнических традиций, что создало бы основу для их сравнительного изучения и постановки вопросов о чертах их структурной и стилиевой общности и различий. Главной причиной малой изученности музыкально-поэтических импровизаций по-прежнему остается специфика материала как такового. Сказанное заставляет нас по возможности четко определить те цели и задачи, решения которых мы можем предложить в настоящем докладе.

Одну из целей нашего исследования мы видим в терминологическом наполнении закрепившегося в научной литературе за произведениями изучаемой области традиционной культуры латинского слова *improvise* — неожиданность. Не считая возможным охватить всю проблему в целом, мы концентрируем свое внимание на одном вопросе: постоянной *изменчивости* течения интонационно-речевого потока во времени, видимой (и слышимой!) *непредсказуемости* развертывания музыкально-поэтической формы. Разумеется, в настоящее время сказанное звучит как преувеличение, в котором отражена спонтанная реакция непосредственного восприятия на эмоциональное, динамичное высказывание, творческое волеизъявление импровизатора, к тому же если оно звучит в обстановке, близкой его функциональной предназначенности, как правило, ритуальной. Необходимо выйти из-под власти *синкретического восприятия* явления *синкретической* культуры и стать на путь *анализа*, т. е. *выделения* составляющих его компонентов в поисках *синтеза* — *научного знания* о нем.

В своих исследованиях и публикациях автор придерживается позиции, продиктованной стремлением охватить предмет высказывания — конкретную импровизацию — в целом, чтобы «с птичьего полета» рассмотреть и описать основные его черты, которые определяют столетиями столь устойчивую реакцию воспринимающего сознания на производимое им впечатление как неожиданность, непредсказуемость, и описать в общих чертах особенности вербального и музыкального текстов импровизации и формы их взаимодействия в развертывании творческого акта. Содержанием первого раздела доклада является выделение малых, видимо «изначальных» составляющие вербального и музыкального уровней импровизации.

Фольклористы-филологи часто останавливаются перед дилеммой отнесения вербальных текстов импровизаций то ли к области поэзии, то ли к области прозы. Часто этот вопрос не формулируется, а решается графическим изложением публикуемого текста. За этим стоит проблема определения его ритмического строя, которую филологическая наука не может решить самостоятельно вследствие двойственной, музыкально-вербальной природы рассматриваемого вида традиционного искусства. *Реальную слышимость* этой связи первыми эмпирически зафиксировали

именно ученые-филологи на основе непосредственного восприятия живого звучания импровизаций. Важно то, что именно *живое* звучание и порождает впечатление *импровизации* и музыкально-поэтических текстов: слова, имеющие *разную* протяженность, вызывают к жизни мелодические образования, *соответствующие* их протяженности: мелодические конструкции, подчиняясь текстовым структурам, то сокращаются, то увеличиваются по времени звучания.

В результате постоянного следования друг за другом *разных* по протяженности музыкально-интонируемых словесных высказываний происходит постоянная «вибрация» художественного времени в напеве импровизации, закономерности которой сознание слушателя не в силах уловить. Более того, неуловимость такой закономерности и воспринимается как сама сущность воспринимаемого. «Однообразный в мелодическом отношении и нередко близкий речитативу эпический стих всегда определяет структуру сопровождавшей его и приспособившейся к нему мелодии», — писал В. М. Жирмунский¹⁴.

Означает ли это, что вербальный уровень импровизации не несет имманентно присущей ему тенденции к структурированию? Полное освещение этих вопросов могут дать лишь совместные изыскания филологов и этномузыковедов. Однако определенные объективные основания для этого сегодня уже существуют.

Начнем с того, что на *вербальном* уровне тексты импровизаций разных этносов, несомненно, разнятся и по своей лексике, и по структуре. Полярные явления в общей картине представляют, с одной стороны, тексты *карельской* причеты, изобилующие многословными словами и многосоставными словесными конструкциями, с другой стороны — вербальные тексты *северноудмуртских* крезей, которые, наряду с отдельными смыслонесущими словами, содержат множество 1-2-3-словых возгласов, которые определяются в лингвистике как «служебные» части речи, а в фольклористике как сенсемантические слова. В связи с этим в современных научных трудах удмуртоведов утвердилось определение крезей как «песен без слов»¹⁵.

Между тем, эти видимые структурные различия импровизаций карел и удмуртов имеют, как оказалось, общую природу. Блестящие исследования А. С. Степановой¹⁶ показали, что многосложные слова карельских ритуальных текстов, в том числе их «тайная тайных» — метафорические замены — также складываются из 2-3-словых составляющих (!), а поэтические тексты сохраняют столь же краткие слова-вставки, которые не имеют в настоящее время семантической нагрузки. Филологи высказывают предположения о ритмизирующей функции подобных вставок в поэтическом тексте, но это наблюдение тонет в отсутствии опоры на характеристику системы ритмического строя поэтического текста импровизации в целом.

Итак, составляющие вербального текста импровизации, как показывают современные филологические исследования, подвижны и сами

по себе не обнаруживают структурного, ритмизирующего начала, что и провоцирует мнение о принадлежности его области прозы. Что касается характерных для импровизаций финно-угров малых конструкций, лежащих в основе их вербальных текстов, то они, отображая особенности языка, должны быть отнесены, вероятно, к общеэтническому, наджанровому слою их культуры.

Что касается *напевов* импровизаций, то уже много лет назад автором было отмечено такое качество мелодики карельской причети, как соотнесенность разного рода мелодических конструкций (мелодических оборотов, фраз, предложений) с интонированием *отдельных* слов и фразеологических сращений поэтического текста, имеющих, естественно, разную протяженность. Материал импровизаций, и в первую очередь карельских причитаний давал основания для поисков в их поэтических текстах закономерностей ритмического строя. Так, уже в публикациях 1980-х гг. автором доклада было показано их тирадно-строфовое строение и выделены «малые» (2/3—5/6 слогов) и «большие» (8—12 слогов и 13—18 слогов) построения, что и дало основания для введения в их описания термина «стих». Типичность этих пропорций для традиционной поэзии финно-угров впоследствии была показана на широком материале коми импровизаций и причитаний мордвы.

Обратимся к описанию малых структур напевов импровизаций. Собственно речь идет о двух уровнях их музыкальной структуры: мелодическом и музыкально-ритмическом.

Малые мелодические конструкции напева импровизации — *инто-немы*, как уже сказано, находятся в непосредственной зависимости от звучания интонируемого слова. Это ручается за объективность их выделения и обеспечивает логику и доказательность предпринимаемого описания этой парадигмы музыки импровизаций. *Инто-немы* совпадают с «интонационным словарем» народно-песенных и инструментальных жанров разной стадияльной и этнической принадлежности как традиционной, так и профессиональной музыки. Они представляют собой поступательное, вращательное либо волнообразное движение в узкообъемных гемитонных и ангемитонных шкалах с краткими 2-3-звучными распевами слога и/или речитацией на одном звуке. Среди *инто-нем* мы выделяем *мелодические обороты*, которые завершаются на любой ступени, кроме нижней опоры лада, и *фразы*, завершающиеся звуком нижней опоры. Эти мелодические образования лежат в основе всех более сложных конструкций, образующих напев импровизации, что подтверждает мысль И. И. Земцовского о том, что каких-то специфически «*магических*» интонаций не существует. Представление о них связано с характером *интонирования* напевов и их *восприятием* в ритуальной ситуации¹⁷.

Следующие наблюдения касаются глубинных, сущностных сторон импровизации как явления собственно художественного. Речь идет о ее **музыкально-ритмической организации** как формы народного «ритмичес-

кого мышления, основанной на реально звучащем ритме» (Гиппиус), превращающей его видимо прозаический текст в поэтическую речь, а «сопровождающей его и приспособляющейся к нему мелодии» (Жирмунский) придает черты художественной композиции.

Анализ *малых музыкально-ритмических ячеек* напевов импровизаций показал, что они, подобно интонамам, также имеют не только наджанровый, но и надэтнический характер. Назовем, например, псалмодирование, описанное М. Г. Хрущевой на примере удмуртских куриськонов¹⁸; область ритмических форм, описанную теорией античного стиха. О них писали Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд, характеризуя ритмический строй традиционных удмуртских народных песен, в том числе импровизаций¹⁹. Мы выделили в напевах импровизаций еще одну область музыкально-ритмических форм, которые пока условно называем «повествовательными». Для них характерно движение равными временами: либо движение краткими, завершающееся одним-двумя долгими временами; либо симметричные рисунки — два долгих времени в окружении кратких либо два-три кратких в окружении долгих при кратном соотношении времен. Как видно, музыкально-ритмические формы «повествовательного» вида могут иметь как «замкнутый» (длгое время в конце), так и «разомкнутый» характер (краткие времена в конце). Из приведенного описания ясно, что данные структуры имеют столь широкую область распространения, что могут свидетельствовать лишь о самом факте присутствия в напевах импровизаций организующего музыкально-ритмического начала.

Итак, выделение малых, изначальных структур вербального и музыкального уровней в текстах импровизаций продемонстрировало их типизированный характер и позволило определить их базовую роль в процессе становления импровизационного высказывания как структурной парадигмы жанра.

Далее в нашем докладе описываются содержание и становление каждого «горизонтального» уровня импровизации в поисках более развернутых, синтаксически значимых структур. Сразу подчеркнем: в пределах своего уровня последовательности составляющих его малых компонентов не закреплены в устойчивые «цепочки» и видимо свободно комбинируются «по горизонтали», что обуславливает и свободу их координации «по вертикали». При этом на каждом из уровней происходит своего рода агглютинация, отражающая характер языкового мышления финно-угров: последовательное склеивание, сцепление изначальных структур. Это приводит к возникновению единств более высокого порядка, а в последовании этих единств проявляются закономерности, приводящие всякий раз к созданию целостных, логично выстроенных конструкций. (Это обстоятельство и объясняет наше желание избегать употребления слова «комбинаторика», так как оно определяет некий общий принцип свободы нанизывания структур. Описываемые же нами пути становления импровизации говорят о ней, как о творческом

мыслительном процессе, который подчиняется устойчивым закономерностям, хранителем и активным носителем которых поныне выступает традиционная община.)

В процессе формирования каждого уровня музыкально-поэтической импровизации наиболее «неожиданно» и свободно — особенно в причитаниях — проявляет себя вербальное начало. Ведь именно в нем со всей конкретностью и непосредственностью проявляют себя сильные эмоции и спонтанные реакции на происходящее. Сказывается ли это на структуре высказывания и, есликазывается, то как?

Первые ответы на этот вопрос дали наблюдения А. С. Степановой. Исследователем были отмечены существенные отличия поэтических текстов северо-карельских и южно-карельских причитаний. «Плач делится на прозаические строфы или периоды, внутри которых не выделялась стихотворная строка. Особенно наглядно это вырисовывается в *севернокарельских причитаниях*, где прозаическая строфа или период может состоять из двух-трех предложений, заключающих в себе одну законченную мысль. О том, что это одна строфа, свидетельствует и аллитерация, поддерживаемая на всем ее протяжении, и прием параллелизма. Чаще всего новая строфа повторяет мысль, выраженную в предыдущей, но уже с использованием других поэтических образов, с иной аллитерацией <...> В сегозерских и южно-карельских плачах строка более или менее определяется, но еще не очень четко, приблизительно; количество слогов в ней резко колеблется»²⁰.

Хотя исследователь говорит только о «прозаических строфах, периодах» и «строках», о масштабных различиях поэтических текстов разных региональных традиций, ее описания дают достаточно конкретное представление о тех чертах, которые отражают их собственно структурные особенности. Это было продемонстрировано в изложении поэтических текстов причитаний в сборнике «Песни Карельского края» в аналитической графике, аналогичной графике публикуемых параллельно с ними музыкальных текстов по принципу соотнесения по вертикали повторяемых фрагментов каждого из них²¹. Это и позволило внести существенные коррективы в понимание структуры поэтических текстов и севернокарельских, и южнокарельских причитаний и уже со всей уверенностью использовать в их этномузыковедческих описаниях такие категории, как «стих», «строфа», «тирада», т. е. вывести импровизации из области фольклорной «экзотики» и рассматривать их в ряду характерных явлений традиционной культуры²².

С другой стороны, появилась возможность уточнить и типы строения поэтических текстов разных региональных стилей карельской причети. Так, строение вербальных текстов причитаний Южной Карелии можно назвать собственно «повествовательным». Его содержание развертывается «от начала к концу», как в повествовательном предложении повседневной речи, решительно отличаясь от нее своим лексическим строем. В севернокарельских причитаниях, напротив, иносказательное,

метафорическое содержание причета реализуется в сложных, многосоставных лексических конструкциях. Замедленное их звучанием развертывание смысла произносимого текста подчиняется и ритмам ритуального действия — проходам причитывающей по избе в темпах и заданных обрядом направлениях: хождением кругами, длительными стояниями у икон, обращениями к участникам обряда и т. д. Анализ ритмического строя поэтических текстов этого рода опубликован в специально посвященной этому вопросу статье²³. Автором были отмечены и другие приемы ритмизации поэтического текста, используемые опытными импровизаторами, как то создание его композиционного единства с помощью *закономерной* смены и повтора аллитерированных конструкций; повтора синтаксического строения периодов-стихов, образующих развернутую тираду и др.

Собственно музыкально-ритмический и мелодический строй причетной импровизации мы анализируем как две самостоятельные сферы музыкального мышления. Причем основным для автора по-прежнему оставался анализ структурной функции компонентов каждой из этих сфер в создании форм высшего порядка.

Так, было установлено, что интонаемы повторяются и группируются таким образом, что с появлением мелодической *фразы* (касание первой ступени лада) в напеве образуется неглубокая, но заметная слуху цезура. Она отделяет в напеве более развернутые построения — **мелодические предложения**, а в поэтическом тексте — достаточно протяженные фрагменты — метафорическую замену или стих. Последовательность же из нескольких мелодических предложений, завершаемую глубокой цезурой, мы называем ее **мелострофой**. Она, как правило, совпадает с окончанием логического периода поэтического текста. Исключения возможны, однако они всегда возникают на фоне установившейся закономерности — совпадения окончания завешенного музыкального и поэтического фрагментов импровизации.

Специфично и наполнение **музыкально-ритмического** уровня импровизации «по горизонтали». Его образует чередование малых ритмических ячеек разной протяженности, последовательность которых лишена видимой упорядоченности. Это и создает отмеченную выше «вибрацию» времени в процессе развертывания (и восприятия!) импровизации. Проведенное нами исследование музыкально-ритмического строя импровизаций показало, что пределы такой вибрации — изменений временной протяженности малых и, соответственно, больших фрагментов поэтического текста — имеют зонную природу и пределы этих зон далеко не произвольны. Они поддаются типизации в пределах каждой конкретной этнической традиции.

Своеобразие развертывания времени импровизации «по горизонтали» отражается и в его координации с другими ее уровнями «по вертикали». Так, если на интонационном уровне появление ладовой опоры отражается эффектом цезуры, краткого торможения, то появление ритмической

ячейки, «замкнутой» долгим звуком, не связано с логикой развертывания других уровней структуры. Оно «минуется» цезуры и поэтического, и музыкального текстов, внося в развертывание импровизации особое качество, доступное только воплощению в ритме ощущение непрерывности, бесконечности течения времени. Это типично и для координации мелодических конструкций и строк поэтического текста: несовпадение границ поэтической строфы и мелострофы; несовпадение музыкальных и поэтических цезур; появление цезуры в середине слова и т. п. Такие случаи немногочисленны, но обладают большой выразительностью. «То, что определенный процент строк дает нарушение этой инерции, — пишет Ю. М. Лотман, — равно как и расхождение между строфической и синтаксической структурами, строфическими и лексическими интонациями и пр., нас уже не удивит. Мы помним, что именно эта свобода употребления и неупотребления каждого из этих структурных элементов определяет его структурную значимость»²⁴. Естественно, что указанные приемы закрепились в традиционной импровизации.

Из сказанного ясно, что нестабильность структуры, свойственная самой природе импровизации, не означает ее аморфности. Составляющие ее малые, «лексические» и более развернутые, синтаксические структуры, принадлежащие разным сферам искусства (музыке и поэзии) потенциально и в одновременности сосуществуют на разных ее уровнях и всякий раз «воспроизводятся» импровизатором в разных версиях. Так происходит структурирование содержания импровизации в формах, специфичных для каждого из видов искусства, взаимодействующих в процессе ее создания. И происходит это *на уровне мышления* импровизатора.

Это позволяет предложить первое, предварительное, определение импровизации как характерного явления традиционной певческой культуры финно-угров и поставить вопрос о том, что же представляет собой импровизация как целое и можно ли вообще говорить о целостности музыкально-поэтической импровизации, являющейся всякий раз результатом сиюминутного творческого акта. Итак, импровизация — это результат деятельности особого типа традиционного художественного мышления, которое: а) оперирует краткими типическими поэтическими и музыкально-ритмическими структурами; б) создает их нестабильные последовательности, образующие на каждом уровне целостные автономные формы;

в) координирует их «по вертикали» в процессе сиюминутного сложения нового композиционного целого. Иными словами, доминантой деятельности этого типа мышления является постоянное конструирование музыкально-поэтической формы высшего порядка, результат которого не имеет тенденции к закреплению в стабильном виде. Он является осуществлением некоей идеи художественной целостности, сложившейся в общественной практике этноса, отразившей его сакральные представления и обрядово-магические установки и навыки.

Теперь позволим себе сформулировать следующий вопрос: каковы те мыслимые носителями традиции творческие критерии, которыми руководствуется импровизатор в состоянии творческого вдохновения и по которым традиционная община оценивает его мастерство и адекватность импровизации объективным обстоятельствам ее рождения?

Наш ответ на этот вопрос сегодня может прозвучать так: художественная ценность и убедительность импровизации обеспечивается, с одной стороны, ее функциональным соответствием требованиям традиционного быта и, с другой, звуковому и мелодико-композиционному, т. е. художественному и мыслительному этническому идеалу.

Чем оправдан подобный ответ? Существованием в традициях разных финно-угорских этносов России нескольких, достаточно устойчивых *композиционных типов* импровизаций, которые различаются разными принципами сложения напевов музыкально-поэтических текстов импровизаций. По нашим наблюдениям таких типов четыре.

Первый из них мы называем **инвокационным**.

Напевы инвокационного типа представляют собой цепи кратких возгласов-взываний, последовательность которых не создает форм более высокого порядка. Они характерны для коми традиций.

*Пример 1. Коми ижемское погребальное причитание*²⁵

Йбз - лы тай - нб ма - й(н)-бырь - я - сбй - лы,

Га - жа ту - лыс лок - тэ, а ме - кам тай нб, ко - нерь - я - сбй

Ве - р(ы) - дб - мбй ди - ти - я сбй.

Напевы «**заклинательно-причетного**» типа образует слитная, бесцелурная повторность кратких узкообъемных мелодических оборотов, завершение которых образует построение, выполняющее функцию мелострофы. Напевы этого типа известны в традициях Северной Карелии, коми-ижемцев, мордвы-эрзя.

Пример 2. Коми вычегодское свадебное причитание²⁶

♩ = 56

и Спа - со - й(и) ко - вѣд да и пре - - - (э) -
 чи - - с(ы)та - - - я, и Ма - ти бо - жи -
 я (ѳ) - да и бо - (о)-го - ро - ди - т(ы) -
 са, и мый но - ни-н(ы) ба - ра та - я
 ме - ным и ко - не - ро - - - й(и)-лы ло - йи.

Напевы «повествовательного» типа имеют мелодическую композицию типа тирады. Ее образуют нисходящие цепи интоном в диапазонах сексты-кварты. Напевы этого типа встречаются во всех региональных стилях Карелии, у вепсов, коми и мордвы.

Пример 3. Свадебное причитание Южной Карелии²⁷

Vot kui - bo ru - bi-en ny - göi, ku-r(i)-jai - ne nai - ne,
 Вот как буду теперь несчастная женщина

ar - mas - tu i - dis - ta - ni i nai - nii - art - te - li - zii
 свой милый росточек в эти артелюшки

a - zet - te - le - mahgu?
 снаряжать?

Напевы «песенного» типа имеют преимущественно узкий диапазон и тенденцию к соразмерности мелодических построений, образующих композицию типа строфы. Сближает их с другими типами импровизаций принципиальная нестабильность всех уровней музыкально-поэтической формы. Таковы североудмуртские крезы.

Пример 4. Североудмуртский крез
(личный архив Н. О. Шудеговой, № 4)²⁸

$\text{♩} = 176$

I строфа

первый стих второй стих

А Б В К

Жи-льыре бен ги-нэ ме-да, я - лам-а ме-да-но. Айдо(й)ма бен ги-нэ-но, я - лам вад.
Жильыре да только ли, всегда ли да. Айдо(й) да только да, всегда было.

третий стих

Г К1

Эк, шу-ом-а пый, я - лам -а, эк,
Эх, скажем вель, всегда ли, эх,

четвертый стих

Д К2

жан - жан - жин жан - жан-жин жи-на-мы ме - да,
жинамы ли

Таковы сегодня представления о традиционных импровизациях финно-угров, сложившиеся у автора на основе их многолетнего изучения.

Примечания

¹ Чистов К. В. Проблемы этнографического и фольклорного изучения Северо-Запада СССР // Этнографические исследования Северо-Запада СССР. Л., 1977. С. 3—10.

² Енговатова М. А. Закамские протяжные песни и некоторые вопросы типологии жанра: Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1988.

³ Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть. М., 1980; Она же. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М., 2001.

⁴ Енговатова М. А., Ефименкова Б. Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Мир традиционной музыкальной культуры. М., 2008. С. 6—44.

⁵ Гуппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 23—36. С. 26.

⁶ Село Суйсарь: история, быт, культура. Комплексное исследование / отв. редакторы Т. В. Краснополяская, В. П. Орфинский. Петрозаводск, 1997.

⁷ *Гиппиус Е. В.* Указ. соч. С. 23—36.

⁸ *Балакирев М.* Русские народные песни / ред., предисл., иссл., и примеч. проф. Е. В. Гиппиуса. М., 1957. С. 229—281.

⁹ Suomen kansan vanhat runot, 1—12. Helsinki, 1908—1936; Inkerin runosavelmat, julkaisi A. Launis. Helsinki, 1910.

¹⁰ Песни Заонежья в записях 1880—1980-х гг. / сост. и автор вступ. статьи Т. В. Краснополяская; ред. Е. В. Гиппиус. Л., 1986.

¹¹ Карельские причитания / сост. А. С. Степанова, Т. А. Коски. Петрозаводск, 1976.

¹² Песни Карельского края / сост. и автор вступит. статьи Т. В. Краснополяская, ред. Б. М. Добровольский. Петрозаводск, 1977.

¹³ *Краснополяская Т. В.* О напевах карельских причитаний // Традиционное народное искусство и современность. Вопросы типологии. М., 1982. Вып. 60. С. 130—145. (Труды ГМПИ им. Гнесиных.); *Она же.* О композиционных особенностях мелострофы карельских причитаний // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. Таллин, 1986. С. 216—229.

¹⁴ *Жирмунский В. М.* Ритмико-синтаксический параллелизм в древнетюркском стихе // Вопросы языкознания. 1964. № 4. С. 24.

¹⁵ *Ходырева М. Г.* Песни северных удмуртов. Вып. 1. Ижевск, 1996.

¹⁶ *Степанова А. С.* Метафорический мир карельских причитаний. Петрозаводск, 1985; *Она же.* Толковый словарь языка карельских причитаний. Петрозаводск, 2004.

¹⁷ *Земцовский И. И.* Этномузыковедческий взгляд на балто-славянскую похоронную причетъ в индоевропейском контексте // Балто-славянские исследования. М., 1987. С. 60—70.

¹⁸ *Хрущева М. Г., Насибуллин Р. Ш.* О некоторых особенностях удмуртских куриськонов // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. Таллин, 1986. С. 229—243.

¹⁹ *Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.* К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни. Ижевск, 1941. С. 61—88. (Записки Удмуртского НИИ ИЯЛИ и фольклора. Вып. 10.)

²⁰ Карельские причитания... С. 36—37.

²¹ Песни Карельского края... № 17—20, 54—61.

²² *Краснополяская Т. В.* О напевах карельских причитаний...

²³ *Она же.* Певческая культура народов Карелии. Очерки и статьи. Петрозаводск, 2007. С. 28—53.

²⁴ *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1. Тарту, 1964. С. 96.

²⁵ Коми народные песни. Т. 2. Ижма и Печора / сост. А. К. Микушев, П. И. Чисталев. Изд. 2-е. Сыктывкар, 1994. № 106.

²⁶ Коми народные песни. Т. 1. Вычегда и Сыйсола / сост. А. К. Микушев, П. И. Чисталев. Изд. 2-е. Сыктывкар, 1993. № 98.

²⁷ Песни Карельского края... № 55.

²⁸ *Краснополяская Т. В., Шудегова Н. О.* Североудмуртский крезь: современные подходы к анализу структуры музыкально-поэтического текста // Рах сонорис. История и современность. Астрахань, 2009. С. 25.

И. М. НУРИЕВА
(Ижевск)

Импровизация в южноудмуртской песенной традиции: к проблеме жанровой атрибуции

В регионе Поволжья и Урала в результате сложных исторических, этно- и культурогенетических процессов сформировалась особая полиэтническая и поликонфессиональная зона, в которую входят русские, поволжские финно-угры и турки. Однако Удмуртия занимает в ней особое место, поскольку в силу особого географического положения, исторических условий она оказалась вписанной и в эту южную метакультуру, и одновременно в северную, относящуюся к Русскому Северу. При развитом земледелии в удмуртской традиционной культуре, как и в регионе Поволжья в целом, сформировалась жанровая система, доминантой которой является обрядовое общинное пение на заданные обрядом напевы-формулы.

Исследование удмуртской народной музыки, прежде всего, в контексте пермской традиционной культуры позволило выявить еще один пласт песенного интонирования — феномен импровизации. Впервые песенную импровизацию, отдельные импровизационные жанры удмуртские музыковеды выделили в культуре северных удмуртов и бесермян, символом которой является жанр *крэзь* — коллективное или сольное обрядовое и внеобрядовое импровизированное пение, по своим основным чертам сближающееся с традициями народов Крайнего Севера и Сибири: автобиографические импровизации, песни с асемантической лексикой (так называемые «припевные» слова). Богатый обрядовый мелос южных удмуртов, очевидно, заслонял перед собирателями редкие случайные эпизоды импровизированного пения, и поэтому южно-удмуртская импровизация еще не была предметом отдельного исследования удмуртских этномузыковедов.

Экспедиции Удмуртского института истории, языка, литературы УрО РАН, проводившиеся по специальному вопроснику, новые материалы студенческих фольклорных экспедиций Удмуртского государственного университета показывают, что импровизация присуща южно-удмуртской

традиции, причем в разных жанровых проявлениях. Первоочередная задача, встающая перед исследователем, — выстроить разнородный, разрозненный материал в стройную систему, классифицировать его, выявить основные релевантные признаки.

На сегодняшний день эта система выглядит следующим образом. Первую группу составляют напевы, прикрепленные к обрядовой (оказиональной) ситуации и имеющие явную магическую функцию: это промысловые (охотничьи и бортничьи) сольные песни-импровизации.

Жанр промысловых песен впервые зафиксировал венгерский ученый-лингвист Б. Мункачи в конце XIX в.¹ В 30-е гг. прошлого столетия в центральной Удмуртии фольклорная экспедиция впервые записала на фонограф один бортничий и два охотничьих напева². Основной же корпус бортничьих песен записала Р. А. Чуракова на территории южной Удмуртии в 70—90 гг. XX в.³ Тексты промысловых песен, как считают исследователи, являются в целом импровизируемым описанием производственного процесса, развернутым сюжетом о будущей охоте или действий пчел. Характерной чертой магических импровизаций является наличие заклинательных формул в виде рефрена (*дун-дун, дун-дун; доние-доние*), различного рода звукоподражаний — жужжанию пчел, лаю собак, кукареканья петуха, которые, по мнению Е. В. Гиппиуса, являются «словными словесными символами»⁴.

Муш утён гур, бортничья песня (Кизнерский р-н)

Ой, дониосы, дониосы, дониосы, Шуныт шундыя папады. Дониосы, дониосы, дониосы, Шуныт шундыя позырьясыкса погоды, Шуныт шундыя палдыны. Ой, дониосы, дониосы, дониосы, Жужыт кызэ пуксёды. Ой, дониосы, дониосы, дониосы, Ми тиледыз октомы бадзым кудыосы, Октомы пужо кудыосы. Ой, дониосы, дониосы, дониосы, Ми тиледыз коркады пыртомы, Чоге ошыса возёмы жытозь.	Ой, дорогие мои, дорогие, дорогие, Теплого солнца пташки. Дорогие мои, дорогие, дорогие, При теплом солнце, скручиваясь, вылетите, При теплом солнце чтобы роиться. Ой, дорогие мои, дорогие, дорогие, На высокую ель сядете. Ой, дорогие мои, дорогие, дорогие, Мы вас соберем в большое лукошко, Соберем ройником. Ой, дорогие мои, дорогие, дорогие, Мы вас в избу занесем, На колышке повесим, оставим до вечера. Ой, дорогие мои, дорогие, дорогие, Потом в улей ваш посадим. Ой, дорогие мои, дорогие, дорогие, Свежая трава поднимется, На свежей траве разные цветы расцветут. Ой, дорогие мои, дорогие, дорогие, Среди разных цветов ценные плоды будете собирать ⁵ .
---	--

Охотничья песня (Селтинский р-н)

Озы но шуом но,
Атасэд Чук султоз но,
«Кокорик!» кариз ке,
Тэлян потто мон
Зичыед, кионэд доры.
Зизыед, кионэд
Возьма меда та виын,
Возьма та капканам?
Пумеляд шедид ке,
Шумпотиськод, дыр, ук.
Ой, зичые, кионэ,
Шуком вал но,
Озы шуод ук но.

Так-так, скажем, да,
Утром петух проснется, да,
Когда «кокорик!» он пропоет,
Я пойду охотиться
На лису, на волка.
Лиса, волк
Ждут ли в этот час меня,
Ждут ли в тех капканах?
Как угодите вы в петлю,
Нам до чего бывает радостно ведь.
«Ой, моя лиса, мой волк», —
Говорим, бывало, да,
Так ведь сказываем, бывало⁶.

В отдельных текстах встречается жесткий императив: «<...> пчелы, летите сюда, жингыр-жингыр звеня»⁷, «Ой, скорее же да, ой, скорее, // пчелы-птахи вы. // Сквозь лес да вот, ой, да сквозь ветви // скорее прилетайте, пчелы-птахи. // Сквозь лес да вот, ой, да сквозь ветви // прилетайте ко мне, пчелы мои»⁸. Удмуртский фольклорист, просветитель Кузубай Герд, а вслед за ним и Р. А. Чуракова обозначили бортничьи напевы как песни-заклинания, песни-заговоры, учитывая, очевидно, сакральность ситуации (магический призыв)⁹. Но интересная деталь: этот императив в тексте («летите/прилетайте»), характерный для заклинательных/заговорных жанров в фольклорной традиции, не находит здесь адекватного музыкального воплощения. Напротив, по описанию Р. А. Чураковой, они звучат мягко, негромко. Например, одна информантка передавала свои воспоминания о том, как ее мать, взбираясь на ель за роем, «*тихонько напевала* (курсив наш. — *И. Н.*), поясняя свои действия и намерения»¹⁰. Ею же была описана и другая весьма любопытная исполнительская ситуация, при которой информантка Серебрякова Александра Марковна (с. Вавож), очень любящая пчел и часто с ними разговаривающая, при роении пчел, обращаясь к ним, «*с плачем приговаривает*: “Куда летите, не оставляйте меня хоть вы, не уходите!”»¹¹. Единственное описание исполнения пчелиной песни другим тембром зафиксировано П. К. Поздеевым: «Матрена Яковлевна пела низким голосом, звучавшим ровно и сильно так, что <...> спокойно слушать невозможно, тебя всего охватывает какая-то дрожь»¹².

По основным музыкальным характеристикам напевы промысловых песен в целом примыкают к южноудмуртским обрядовым узкообъемным песням, с преобладанием нисходящего движения и многократного повтора основного тона. Однако строфика, очень строгая в обрядовом слое южноудмуртского песенного фольклора, в пчелиных импровизациях нарушается, в ритмическом каркасе иногда выявляются пропуски¹³.

Подобные импровизации-заклинания нельзя считать локальным южноудмуртским «эксклюзивом». В этнографических описаниях северных удмуртов встречаются, к примеру, ценные сведения о пении во время охоты: «Нигде вояк так много не поет, как на охоте и преимущественно на белку, тут он ей поет разные панегирики с той целью, чтобы та остановилась, и тогда легче целиться»¹⁴. В фольклорном собрании Н. Первухина опубликованы тексты промысловых (охотничьих и рыбацких) *куриськонов-молитв*¹⁵. Учитывая, что тип хозяйствования удмуртов был довольно продолжительное время смешанным (земледелие и промысловое хозяйство), промысловые импровизации должны были иметь очень широкое распространение по всей территории расселения удмуртов, в том числе и на севере Удмуртии.

К отдельной группе мы отнесли внеобрядовые импровизации — пение для себя, песни-воспоминания. Этот жанр, напротив, репрезентирует северноудмуртскую и бесермянскую традицию. К сегодняшнему дню в фонограммарииве УИИЯЛ накоплен солидный корпус текстов этого жанра. На юге Удмуртии пение для себя документально не фиксировалось, хотя многие наши информанты рассказывали, что они были свидетелями исполнения подобных песен-воспоминаний. В частности, наш информант из Малопургинского р-на был свидетелем, как его мать «всю жизнь свою пропела» во время ночного бдения около тела своего умершего мужа. По воспоминаниям информантов завятской традиции, «бабушка, когда вязала или пряла, что-то всегда пела, но после этих песен всегда хотелось плакать, очень грустно пела». Зафиксировать этот очень интимный песенный жанр на магнитофон/диктофон постороннему человеку оказалось сложно — гораздо сложнее, чем на севере Удмуртии. Потому таких образцов южноудмуртского пения в нашей коллекции совсем немного. Но их ценность состоит в том, что они были исполнены по собственной воле, записаны в естественной обстановке и без участия постороннего собирателя. По форме и содержанию эти импровизации напоминают северноудмуртские сольные «горестные напевы» *курекьяськон крезь*: также являются автобиографическими, а само пение — это повод для излияния горестных чувств.

Импровизацию-воспоминание о прошлой жизни в исполнении Варвары Семеновны Андреевой¹⁶, которая в силу обстоятельств оказалась оторванной от родных мест, мы записывали примерно в течение двух часов. В традиции песенные тексты представляют собой строгие четырехстрочники, часто с синтаксическим и поэтическим параллелизмом. Текстовая импровизация в ее исполнении представляет собой свободную контаминацию отдельных традиционных четырехстрочных сюжетов и своих воспоминаний, причем все импровизируемые сюжеты она интуитивно выстраивает в характерную для традиции четырехстрочную структуру. Основу этой импровизации составляет полифункциональный гостевой напев, популярный в традиции и особенно любимый исполнительницей. Но мелодическую линию напева узнать очень сложно, кроме

ангемитонного четырехзвучного звукоряда и окончания мелостроф на опорном звуке с первоосновой не осталось ничего общего. Анализ мелодической формы наглядно показывает постоянное колебание слоговой структуры стиха. При нормативном соотношении 10+9, характерном для традиционного гостевого напева, в разных строках импровизации структура стиха меняется: 8+12; 10+7; 7+7; 7+9; 10+10. Нет четкого по музыкальному времени и ритмического (квантитативного) каркаса (130+150; 90+160; 100+160; 90+190 и т. д.):

Пример 1

$\text{♩} = 130$

ми бу - ди - мь(й) бõ- д'о - но- йа(й) ми у- жа - мь(й) паб-ри-ка - йан кук-мо-ро-йнь,
 ми бу - ди-мь(й) бõ-д'о-но-му-со-йэ ми у- жа - мь(й) паб - ри - кьн,
 ту-ки дак тук, тук, тук! ми у- жа - мь(й) паб - ри - кьн.
 ой кук-мо - ро(й), кук-мо-ро(й) кус-па-мь(й)чу - бор но(й) бат' - пу ван'
 ай кук-мо - ро(й), кук-мо-ро кус-па-мь чу- бор но(й) бат' - пу ван'
 со бат' - пу д'йль-ээ но ай ван- ды-са уз ас' - кэ ми - лам бон кук-мо-ро - йэ(й)...

Мы выросли на Перепелиной улице,
 Мы работали на фабрике в Кукморе.
 Мы выросли на Перепелиной милой улице,
 Мы работали на фабрике.
 Туки да тук, тук-тук-тук!
 Мы работали на фабрике.

Ой, Кукмор, Кукмор!
 Между нами кудрявая ива есть.
 Ай, Кумор, Кукмор!

Между нами кудрявая ива есть.
Верхушку той ивы да, ай, срубив,
Не виден ведь наш Кукмор!..

Если бы знала, когда рассветет,
Зачем бы легла да спать?
Если бы знала, что доведется повидать,
Не стала бы взрослеть (букв. вращивать тело)...
Ой, мой Кукмор, мой Кукмор!
Были бы крылья, полетела бы.
Ой, мой Кукмор, мой Кукмор!
Были бы крылья, полетела бы.

Второй образец в исполнении Ольги Яковлевны Рекаловой¹⁷ повествует о муже и сыне, погибших на войне. По словам ее родственников, эта тема была постоянной в ее импровизациях. По сравнению с первым примером импровизационное начало во втором примере выражено ярче: четырехстрочная строфическая структура текста дана лишь намеком при повторе отдельных строк. Мелодическая строфичность также обнаруживается только к концу исполнения.

Пример 2

$\text{♩} = 96$

л'у-го-рэ но бы-ры-ли... из ши-йэ но бы-ры-лиз вой-на-йэ
мон у-го туж бёр-дис'-ко... - о кыр-эк-тис'-ко со-йос пон-на
туж жал' по-тэ л'у-го-рэ но... о туж жал' по-тэ ван'-ка-йэ но вор-дэм ши-йэ
ас пон-нам кыл'-гис'-ко кэ кыр-за-са бёр-дис'-ко(й)
ас пон-нам кыл'-гн-са... а кыр-за-са бёр-дис'-ко... [плачет]
[Ас']-мэс ши-йэ-лэс' ши-йо-сэз... э а-чим у-т'и-са бы-дэс-ти

со-йос но ар-ми-йэ... э кош-кы-кы мон туж бёр-ди [плачет]

со-йос но ар-ми-йэ... э кош-кы-кы мон туж бёр-ди

а-л'и но мон бёр-дис'-ко... о ко-з'а-йэ пон-на ван'-ка пи-йэ по...

э-мэс'-пи-йэ-лэн пи-йэс пон-на

Егор мой погибал да,
 И сын мой погибал в войну.
 Я уж очень плачу,
 Горюю из-за них.
 Очень жаль и Егора,
 Очень жаль и Ваню да родного (букв. выращенного) сына.
 Если наедине остаюсь,
 С пением плачу.
 Оставшись наедине,
 С пением плачу <плачет>...

Своих сыновей моего сына
 Сама вынянчив вырастила,
 Они да в армию <плачет>
 Когда уходили, я очень плакала,
 Они да в армию
 Когда уходили, я очень плакала.
 И сейчас я плачу
 Из-за хозяина и сына Вани, из-за сына моего зятя.

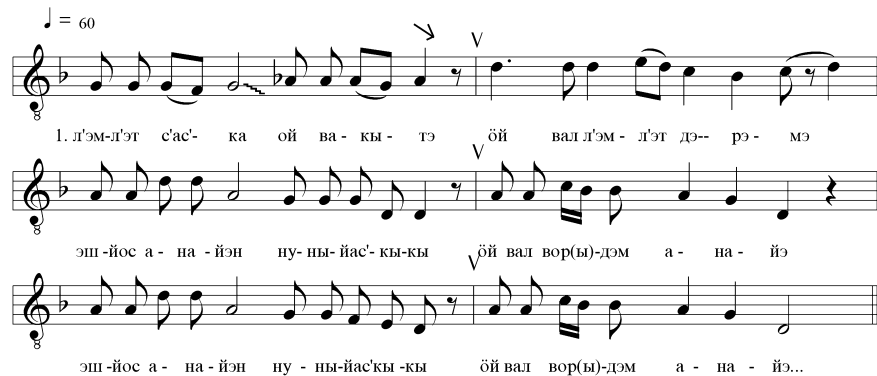
Приведенные выше примеры по типу исполнения нельзя отнести к собственно пению. Речитативный исполнительский стиль (полу-пропевание-полупроговаривание), заданный, возможно, изначальной установкой на пение для себя, отсутствие жестких ритмических (квантитативных) рамок и ярких выразительных интонаций при мелодической свободе — характерные черты этих импровизаций.

Автобиографической является и песня Елены Ефремовны Серебряковой¹⁸. Рано оставшись без родителей, она испытала все тяготы сиротской жизни. Сложенная ею песня о себе, о своих детях, в отличие от предыдущих образцов, приобрела форму законченного музыкального произведения, и лишь в последних строфах (в седьмой и восьмой)

наблюдаются не всегда удачные попытки уложить текст в ритмический каркас напева. По словам исполнительницы, и текст, и мелодию она сочинила сама. В мелодике легко угадываются интонации общераспространенных поздних удмуртских песен. Строфическая форма текста, образная система также лежат в русле южноудмуртской поэтической традиции:

Пример 3

$\text{♩} = 60$



1. л'эм-л'эт с'ас'- ка ой ва - кы - тэ ой вал л'эм - л'эт дэ-- рэ - мэ
 эш-йос а - на - йэн ну- ны- йас'- кы-кы ой вал вор(ы)-дэм а - на - йэ
 эш-йос а - на - йэн ну - ны-йас'кы-кы ой вал вор(ы)-дэм а - на - йэ...

Пример 4



7. нош та - бэ - рэ со -йос мо - нэ қам-мэ - тэн-ка - ла - чэн с'у - до
 нош та - рэ - зэ со -йос мо - нэ қам-пэ-тэн-ка - ла - чэн с'у - до
 8. кам-пэ-тэн-ка - ла - чэн с'у - до но ог - зы до - рис' ог - зы до - ры
 ма - ши - на - йэн нул - до
 ка-ла-чэн - кам - пэ - тэн с'у - до но ог - зы до - рис' ог - зы до - ры
 ма - ши - на - йэн нул - до

Во время цветения розовых цветов
Не было у меня розового платья.
Когда друзья около своих матерей нежились,
Не было у меня родной матушки...

Птенцу соловья, птенцу стрижа
Пищу дающего нет.
Оставшемуся сиротой ребенку
«Дитятко» говорящего нет...

А теперь они <родные дети> меня
Конфетами, калачом кормят.
А теперь они меня
Конфетами, калачом кормят.

Конфетами, калачом кормят да,
Друг к другу
На машине отвозят.

Спасибо говорю, спасибо говорю
Этим родным моим детям.
Их собственные дети тоже
Как и я в почете пусть состарятся.

Сочинение песен как сознательный творческий акт — довольно распространенное явление в современной южноудмуртской традиции. Широко известны в Удмуртии сочинительницы новых песен, искусные песельницы Соловьева Ольга Николаевна (Киясовский р-н), Зурбатова Елизавета Филипповна (Малопургинский р-н). Это явление наивного искусства, которое стоит на грани «фольклорного профессионализма», имеет под собой традиционную почву. Сочинение песен на память перед долгой разлукой у удмуртов отмечалось еще в этнографической литературе: «Уходит молодой парень в солдаты <...> Нужно о себе оставить память, пусть вспоминают его по бедным и заброшенным удмуртским гуртам. И поет-составляет он бесконечные заунывные песни <...> И эти сочинения “песни Эльбая, Митрея, Микты” целые годы распеваются в деревне. Выдают девушку замуж, и она сочиняет для подруг на память свои песни <...> И снова задушевные “песни Сэдык, Мати, Санди” звенят в деревне, получают новые вариации и оттенки»¹⁹. «Именные песни», о которых писал К. Герд, являются фактом и современной фольклорной действительности, образуя особый пласт удмуртской традиционной культуры²⁰.

Таким образом, опираясь на звучащие материалы, с полным правом можем констатировать, что импровизация существует не только на севере, но и на юге Удмуртии в разных жанровых воплощениях, вписанных в стилистическую парадигму своей зоны юг — север (строфика — тирада, поэзия — проза, сюжет — оноματοпозитическая лексика и т. д.). Кроме

того, импровизацию можно рассматривать в более широком аспекте: как стиль исполнения, определяемый архаическим типом мышления. В этом контексте становится понятным явление переинтонирования, тотально пронизывающее всю песенную культуру удмуртов, обрядовую в том числе. Немецкий этнограф М. Бух, например, еще в конце XIX в. отметил сложность при записи удмуртских песен: «...очень редко одна и та же песня исполнялась одним певцом два раза совершенно одинаково, всегда вносилось какое-нибудь маленькое изменение. Это не могло быть объяснено плохим слухом певца, так как звуки всегда были чистыми и правильными <...> Впрочем, записывать песни было очень сложно потому, что, с одной стороны, при повторении <...> всегда появлялись маленькие изменения, а с другой стороны, постоянно происходил переход с одного тона на другой»²¹. Австрийский музыковед Р. Лах также выделяет эту особенность: «пленные (удмурты. — *И. Н.*) при повторном исполнении одной и той же песни редко когда передавали тональные, ритмические, мелодические и прочие детали в полном соответствии с нотами. Наоборот, каждый повтор привносил большие или меньшие отклонения от первой редакции. Имеет также место пропуски ранее спетых тактов, добавление новых и т. п. Так что одна и та же песня при многократном повторе демонстрирует дивергенцию и колебания с точки зрения ритмики, тональности, а иногда — даже с мелодической точки зрения»²². В том же русле высказывание отечественного ученого-музыканта, этнографа В. Мошкова: «По сравнению с другими инородцами, записывание музыки от чуваш было очень легко, потому что они передавали мелодию чрезвычайно твердо, т. е. если нужно было повторить ее, они повторяли без малейшего изменения, тогда как многие вотяки и особенно мордва при передаче песен варьируют мелодии до бесконечности. Сколько бы раз вы ни заставили певца повторить его напев, вы слышите все новые и новые мелодические и ритмические фигуры, так что от такого певца нет никакой физической возможности уловить мелодию иначе, как с фонографом»²³.

Возможно, этот импровизационный тип мышления характерен не только для удмуртской, но и для песенной культуры всех финно-угров. Исследование феномена импровизации в финно-угорском, или, по крайней мере, региональном Волго-Камском контексте, вероятно, поможет выстроить схему, в которую уложатся «песни без слов» марийцев, чувашей, мордвы, и ответить на вопрос: не является ли этот стиль одним из тех релевантных признаков, по которому в полиэтническом регионе Волго-Камья можно было бы идентифицировать финно-угров?

Примечания

¹ *Munkácsi B.* Votják népköltészeti hagyományok. Budapest, 1887. P. 317, 318.

² *Гунтус Е. В., Эвальд З. В.* Удмуртские народные песни. Ижевск, 1989. (Памятники культуры. Фольклорное наследие). С. 15, 16, 46, 47.

³ Чуракова Р. А. Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях. Ижевск, 2002. С. 124—174.

⁴ Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Указ. соч. С. 16.

⁵ Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 133—134.

⁶ Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Указ. соч. С. 47.

⁷ Там же. С. 16.

⁸ Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 150—151.

⁹ Герд К. Удмурт в своих песнях // Кузубай Герд. О ней я песнь пою...: Стихи и поэмы, статьи и научные работы, письма. Ижевск, 1997. С. 126—162.130; Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 132.

¹⁰ Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 133.

¹¹ Там же. С. 138—139.

¹² Цит. по: Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 137.

¹³ Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 158—162.

¹⁴ Вотяки Вятской губернии // Вятские губернские ведомости. Отдел второй. 1856. С. 67.

¹⁵ Первухин Н. Г. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Вятка, 1888. Эскиз 3. С. 35.

¹⁶ Андреева Варвара Семеновна родом из д. Верхний Кумор Кукморского р-на РТ, 1914 г. р., в момент записи исполнительнице было 97 лет.

¹⁷ Рекалова Ольга Яковлевна родом из д. Кузили Алнашского р-на, 1896 г. р., запись производилась в 1994 г.

¹⁸ Серебрякова Елена Ефремовна родом из д. Гожня Малопургинского р-на, 1935 г. р., запись 2009 г.

¹⁹ Герд К. Указ. соч. С. 131.

²⁰ О жанре «именных» песен в удмуртской песенной культуре подробнее см. статью И.В. Пчеловодовой в настоящем сборнике.

²¹ Buch M. Die Wotjaken. Eine ethnologische Studie. Helsingfors, 1882. 2. Ausg. P. 90.

²² Lach R. Gesänge russischer kriegsgefangener. 1. Wien und Leipzig, 1926. P. 6.

²³ Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. 1. Мелодии чувашских песен. В. А. Мошкова. Казань, 1894.

С. В. КОСЫРЕВА
(Петрозаводск)

*Музыкальная культура вятских мари:
проблемы изучения традиционного стиля
(тембро-артикуляционный аспект)*

Музыкальная традиция мари — искусство яркое, живое, функционирующее по сей день. Уже в ранних этнографических описаниях духовной и материальной культуры мари упоминается об особом колорите звучания песен и наигрышей этноса [Риттих 1870, 183].

Марийская музыкальная культура складывается из нескольких самостоятельных музыкальных диалектов, различающихся по системе жанров и стилю. Своеобразие каждого из них во многом обусловлено историческими предпосылками, и прежде всего условиями расселения и контактами с соседними народами¹. Как известно, в Среднем Поволжье издавна сложились контакты между финно-угорскими, тюркскими и славянскими народами. В результате постоянного взаимного обмена материальными и духовными ценностями в процессе многовекового тесного взаимовлияния и взаимообогащения формировалась культура многонационального Волго-Уральского региона, и в частности музыкальная традиция вятских мари². Исследователи этнических музыкальных культур Среднего Поволжья, говоря об особенностях общерегионального характера музыкальных культур отмечают их общность на разных уровнях, в частности выявляют общие черты в ритмике напевов (главным образом древнейшего обрядового пласта), выделяют ритмические клише, встречающиеся в напевах татар, чувашей, мари, основой музыкального мышления называют монодию, отмечают, что «...почти все культуры региона основываются на ангемитонно-пентатонической ладовой системе» [Мамаева 1996; Альмеева 1989; Егорова 1978; Кондратьев 1980].

Вятские мари — одна из диалектных групп луговых мари (наряду с сернурскими, моркинскими и йошкар-олинскими) — составляют население территории нижнего течения реки Вятки в ее правобережье, охватывающее Уржумский, Малмыжский и Вятско-Полянский районы Кировской области, говорят на луго-восточном диалекте марийского

языка, имеют самобытную духовную и материальную культуру [Козлова 1978; Финно-угорское языкознание 1976]³.

Фиксация и изучение музыкальной традиции мари вообще и вятских, в частности было начато еще в конце XIX в., и связано, прежде всего, с именами таких выдающихся марийских ученых и музыкантов, как И. С. Ключников-Палантай, В. М. Васильев [Васильев 1991], К. А. Четкарёв [Четкарёв 1936], К. А. Смирнов [Асылбаев 1953], В. А. Акцорин [Акцорин 1961], И. С. Иванов [Иванов 2007], Д. М. Кульшетов [Кульшетов 1972, 1973, 1991, 1994], И. Г. Шабердин [Шабердин 1989], О. М. Герасимов [Герасимов 1997]⁴.

Музыкальная традиция вятских мари, вокально-инструментальная по своей природе, представляется разнообразием жанрового состава. Следует отметить, что в отношении жанровых наименований марийцы по сей день сохраняют народную терминологию. Области функционирования инструментальной музыки и, соответственно, формы бытования марийских народных инструментов в традиционной среде достаточно разнообразны. В обрядах, которые всегда играли важную роль в жизни вятских мари: в семейно-обрядовом и семейно-бытовом комплексах, обрядах аграрно-календарного цикла, обрядах моления, музыкальные инструменты и инструментальная музыка вместе с пением и плясками были важными составляющими.

Певческая традиция вятских мари содержит оригинальные качества: архаичные интонационные формы, свидетельствующие о ранних пластах музыкальной памяти народа; обладает уникальной традицией гетерофонного коллективного исполнительства. Особенностью вятской традиции является лад обрядовых напевов, выделяющий ее на фоне, в целом, пентатонной марийской культуры (звукоряд вятских напевов — гемитонный гексахорд: g a h c d e). Среди архаичных интонационных форм, присущих культуре вятских мари, привлекает внимание «контрастно-регистровое» пение. Этот вид интонирования «основан на сопоставлении поляризующихся тембров (регистров)» [Алексеев 1986, 50—53]. Признаком, характеризующим исследуемую традицию является «орнаментально-мелизматическая» мелодика (свойственная как напевам, так и наигрышам). Композициям вятских напевов присуща тембровая драматургия, которая проявляется уже на уровне мелостихов и определяется последовательностью трех этапов: первого, начального, интонируемого в головном регистре, второго — срединного, развивающегося, где происходит сопряжение регистров и взаимодействие тембров и, наконец, третьего, финального, где интонирование происходит в грудном регистре. В результате сопряжения регистров и взаимодействия тембров в процессе интонирования возникает гетерофония вятских мари, проявляющаяся в культуре в качестве «этнически маркированного признака»⁵ темброинтонирования. Названные особенности музыкальной традиции вятских мари выделяют ее на фоне марийской традиционной музыкальной культуры в целом и позволяют рассматривать первую в контексте культуры Среднего Поволжья.

Специфику темброинтонирования вятских мари обозначим как феномен гетерофонов⁶. *Гетерофон* — единица гетерофонной линии, сложный темброинтонационный комплекс (пучок, созвучие), слагающийся из звуков различной высоты (частоты), громкости (интенсивности), тембра (спектра). Темброинтонационный план гетерофонного ансамблевого исполнительства отличается наличием сложных тембрально обусловленных звуковысотных соотношений, возникающих в процессе исполнения между голосами и (или) инструментами. Появившийся за последние десятилетия музыкально-компьютерный инструментарий позволяет осваивать подобные явления. Изучение на уровне микропроцессов и во взаимосвязи элементов музыкального языка культур выявляют их самобытную специфику. Анализ гетерофонов⁷ проводился с помощью методов точных наук и в связи с закономерностями связи тембра с высотой⁸. Как выяснилось, гетерофоны в вятской музыкальной традиции реализуются на двух уровнях: как «зона звучащая в одновременности» [Гарбузов 1980], то есть ансамблевые унисоны, которые будем называть *унисонными гетерофонами*, и как созвучие, рамки которого шире унисонных, а расстояния между основными частотами фонации уже, чем в хоровом кластере — *кластерные гетерофоны*.

Наиболее репрезентирующими певческую культуру вятских мари являются особым образом исполняемые финалисы мелостроф. Эти унисонные гетерофоны исполнительницы особо маркируют, как бы расширяют во времени, выделяя их, таким образом, артикуляционно и динамически, из общего музыкального текста⁹. О подобного типа напевах с повторяющейся несколько раз ладовой опорой в мелодическом кадансе, принадлежащих к числу девичьих песен, поющих в праздники, во время прогулок по деревне (в лугах близ деревни), упоминает В. Ф. Коукаль. Исследователь марийской музыкальной культуры отмечает эти напевы как характерные для местностей, представляющих собою нечто вроде этнического «буфера» между луговыми и восточными мари [Коукаль 1951, 324]. Несомненно, напевы действительно исполнялись в условиях открытого пространства. Неслучайно такое пение отличается мощным, строго ориентированным в пространстве звуком¹⁰. Очевидно пение на воздухе повлияло на формирование певческого звука, усиленного за счет резонаторов грудной зоны корпуса певца, что отражается в структуре спектра фонем в процессе фонации¹¹. Особое восприятие природы, пространства лесного ландшафта повлияло на специфическое отношение к звуку, на темброинтонирование, породившее гетерофонию вятских мари, в рамках которой и вызревают финальные гетерофоны.

Можно предположить, что унисонные гетерофоны вятских мари в прошлом были важной составляющей языческих обрядов моления, сохранившихся и дошедших до наших дней в виде гетерофонных финальных унисонов (обрядовых и необрядовых) напевов. На это также указывает избирательность в использовании тех или иных фонем, звучащих в заключительном слого финальных слов, т. е. речь идет об

артикуляционной избирательности. Наибольший интерес в этой связи представляет этнографическое описание исполнения марийских языческих молитв *чокльмаш* А. И. Емельянова: «Молитва произносится громким, быстрым, монотонным речитативом с остановками в некоторых местах, причем *последнее слово растягивается* (курсив мой. — С. К.)». Отмечается также, что «*начало и конец строк подчеркиваются наиболее яркими высотными сдвигами*» (курсив мой. — С. К.) [Емельянов 1921].

В то же время сходство тембров вокальных и инструментальных наталкивает на мысль о том, что в генезисе названных явлений огромна роль марийской инструментальной традиции. Как известно, песенная и инструментальная традиции мари на протяжении многих веков были тесно связаны друг с другом и сыграли значительную роль в формировании жанров и стилей музыкального фольклора этноса. Так, тембр интонируемых в головном регистре инципитов мелостихов напоминает звучание марийского аэрофона *шиялтыш*¹². Наигрышам на марийской продольной флейте свойственно широкое мелодическое дыхание, обилие мелизматических украшений [Герасимов 1996, 95].

Тембр финальных унисонных гетерофонов напоминает звучание другого не менее известного марийского аэрофона — *шявыра*. Шявыр занимал огромное место в жизни марийского народа. Известно об обрядово-ритуальных функциях инструмента, в частности «играли в пузырь» во время семейных молений. Однако в молениях в священной роще шявыр не использовался [Там же, 140—168]. В то же время можно предположить, что вследствие того, что любимый инструмент мари шявыр не мог использоваться, в силу известных обстоятельств, в обрядах моления в священных рощах, его тембр, однако, культивировался вокально в языческих молитвах.

Таким образом, в происхождении рассмотренных выше вокальных феноменов разновременной (на уровне мелостиха) поляризации тембров (регистров) и гетерофонов, вероятно, велика роль длительного взаимодействия певческой и инструментальной культур, сформировавшей в первой голосовое звукоизвлечение инструментального типа. Основные признаки сходства тембров вокальных и инструментальных, выявленные в ходе акустического анализа спектров звуков (вокальные инципиты — *шиялтыш*, вокальные финалисы — *шявыр*) и последующего их сравнения, связаны с естественной структурой музыкального звука и с особенностями строения спектра, с распределением звуковой энергии в зоне «интонационного ядра» спектра и в зоне формантных областей.

Финальные унисонные гетерофоны также изучались на уровне *акустико-фонологическом*. Вятские мари говорят на луго-восточном диалекте марийского языка и обнаруживают яркую диалектную специфику. Эта специфика проявляется, прежде всего, в процессе певческого произнесения-артикулирования [Финно-угорское языкознание 1976, 197, 314]. В традиционной певческой культуре, где существует проблема музыкального произнесения поэтического текста, фонетическая картина в известных

пределах влияет как на звуковысотную организацию, так и на певческую артикуляцию, объясняет мелодическое значение формы в целом. В то же время фонетическое оформление гетерофонов связано с интонацией артикулируемого события, которая включает взаимозависимость элементов системы: звуковысотности (частоту основного тона голоса, так называемого, высотного или мелодического компонента; особенностей регистрового слышания), длительности (временного, темпорального компонента), интенсивности звучания (динамического компонента), тембра (спектра).

Финальные унисонные гетерофоны по своей акустической структуре (как и структуре любого квазислучайного акустического сигнала) делятся на три фазы: фазу атаки, стационарную часть и фазу затухания¹³. Наиболее информативными в этом плане являются как границы фаз, так и стационарные части урвнеграмм вокальных финалисов [Алдошина, Приттс 2006, 85]. Поэтому при анализе данных структур выделяются сочетания согласных и гласных фонем, чтобы затем, сквозь призму звуковысотности, длительности, динамического уровня, и артикуляции выявить их тембровые качества в процессе певческой фонации. Акустически звуковысотные характеристики структур соотносятся с изменяющейся во времени фундаментальной частотой — частотой основного тона. Изменение фундаментальной частоты гетерофонов во времени имеет сложную структуру (на диаграммах наблюдаются постоянные флюктуации частоты). Контуры частоты основного тона (изменения мелоса в виде подъемов, падений и более сложных конфигураций), реализующиеся в пределах фонационных слогов, передают интонационную информацию¹⁴. Тембровая сторона пения, связанная с артикуляцией как акустико-физиологическим средством ее реализации, является одной из самых устойчивых в историческом и этническом плане структур музыкальной традиции [Мазепус 1998, 2000]. Тембровый «архаичный довысотный» компонент, понимаемый как устойчивый и содержательный признак, становится важнейшим инструментом в изучении звукоидеала вятских мари, в основе выявления артикуляционной типологии (на уровне фонологическом): уровне выявления типов фонаций¹⁵, типов артикуляций¹⁶.

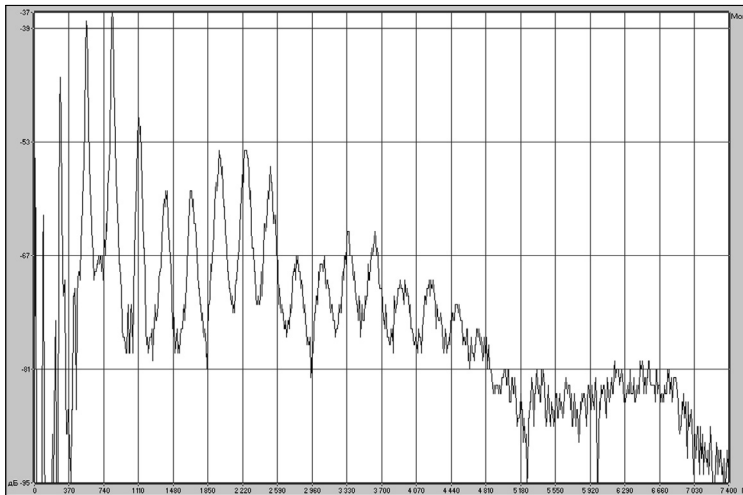
В качестве примера акустико-фонологического анализа приведем следующий пример анализа одного из финальных гетерофонов свадебного напева малмыжского локуса. Интонационная микроформа унисонно-гетерофонной зоны cis^1 — I распевается на слог “тен” слова “йцрыктен” (пример 1). В этом слогe выделяется гласная фонема “e”, которая в луго-восточном диалекте марийского языка является гласной полного образования. В классификации гласных фонема “e” характеризуется по положению языка передним рядом, средним подъемом, по характеру образования — неогубленная. В процессе певческой фонации происходит изменение позиции гласной фонемы “e” — из переднего ряда она переходит в средний, хотя подъем остается прежним. Вследствие

этого она становится еще более напряженной. Такое напряженное артикулирование марийской гласной фонемы “e” по своим акустическим нормам приближает ее к артикулированию “э” в русском языке.



Поющаяся фонема “e” обладает следующими акустическими характеристиками. Высота слога “тен” определяется акустической зоной звука cis^1 (277,12 Гц). Это звучание зафиксировано на трех графиках (см. Графики 1, 2, 3).

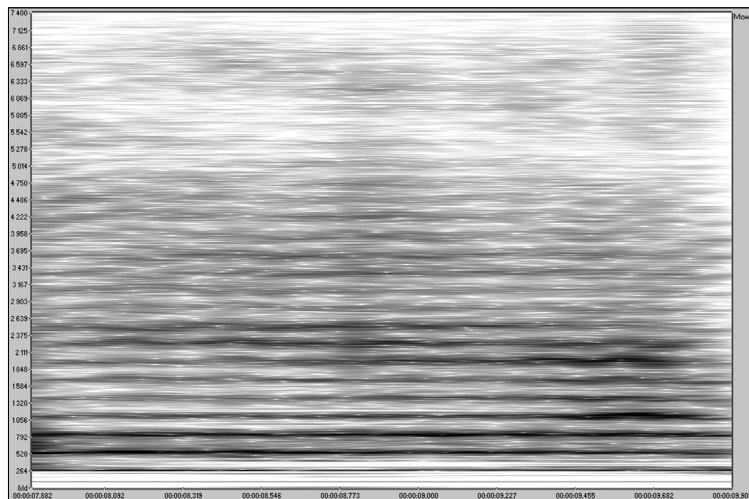
График 1



На графике 1 (спектрограмма звука, показывающая соотношение интенсивности звука в децибелах (по вертикали) с частотой колебаний в герцах (по горизонтали)) отображен обертоновый спектр финального унисонного гетерофона cis^1 — I, градация которого отмечается до 7400 Гц. Основной тон, колеблющийся в зоне частоты 277,12 Гц, обладает соотносительным динамическим уровнем в — 47 дБ. Спектр звука содержит 4 ярко выраженные формантные области в виде скоплений пиков. Первая форманта F_1 гласного “e” — 440 Гц связана с положением подъема языка (чем выше подъем тела языка относительно твердого нба (больше закрытость гласного), тем ниже частота первой форманты) [Алдошина, Приттс 2000, 406]. Вторая форманта F_2 — 1800 Гц связана с рядностью (положением тела языка относительно границ ротовой по-

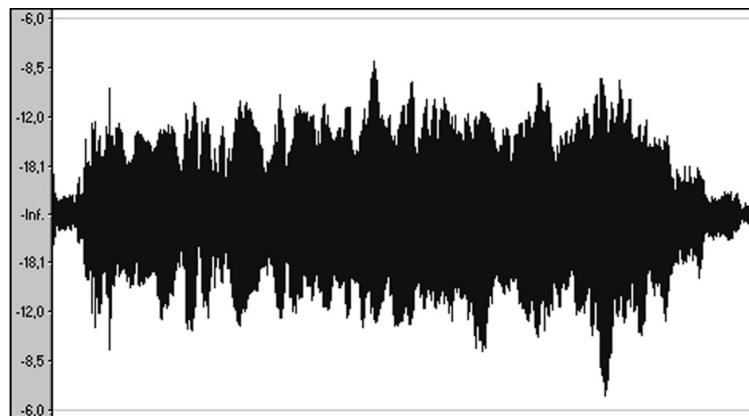
лости, — чем более передней является артикуляция гласного, тем выше частота второй форманты) [Там же]. Третья форманта F_3 — 2500 Гц объединена со второй формантой. Четвертая форманта — 3200 Гц — певческая форманта [Там же, 428].

График 2



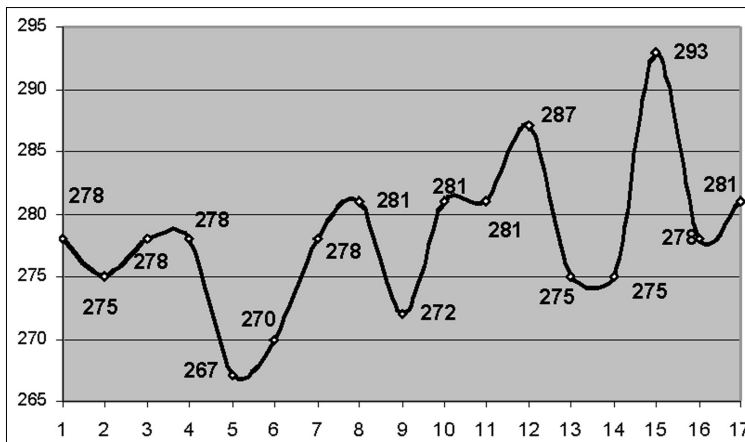
На графике 2 отражена спектральная сонограмма звучания финального построения $sis^1 - I$ (т. е. собственно спектр звука, включающий формантные области (по вертикали), отсчет времени (по горизонтали)). Отмечаются переходные процессы от согласной фонемы “т” к гласной “е — [э]” и далее к согласной “н”. Звук “е — [э]” является компактным, поскольку 1-я и 2-я форманты близко расположены к речевому центру [Панов 1979, 54].

График 3



Уровнеграмма (график 3) отражает зависимость изменения звукового давления во времени. В данном примере по всему звучащему отрезку слога “тен” сделано 18 мгновенных спектров. После снятия всех показателей фундаментальной частоты выстроена диаграмма, отражающая динамику основного тона в пределах зоны $\text{cis}^1 - \text{I} - 278$ Гц в процессе звучания, позволяющая реконструировать голосовые линии гетерофона. Продолжительность данного гетерофона — 2,338 с. Зона финального унисонного гетерофона $\text{cis}^1 - \text{I}$ (диаграмма 1) составляет 155 центов.

Диаграмма 1



Избирательность в использовании исполнителями тех или иных фонем, звучащих в заключительном слоге финальных слов наталкивает на мысль об особой артикуляционной избирательности, возможно, как проявление коммуникативной функции. В результате акустико-фонологического анализа выяснилось, что в финальных унисонных гетерофонах звучат в основном гласные фонемы: “а”, “е” (другие — в меньшей степени). Характер их артикулирования позволяет выделить несколько типов:

1) гетерофоны, в которых гласная фонема (“а”) звучит наиболее напряженно (в том числе и в следствие увеличения интенсивности), хотя фонетическое качество в целом не меняется;

2) гетерофоны, в которых гласная меняет свое фонетическое качество (“е” — “э”), вследствие увеличения интенсивности произносимого звука (напряженности) и изменения рядности, т. е. в данном случае происходит изменение позиции гласной фонемы “е” и последующий ее переход из переднего ряда в средний;

3) гетерофоны, заканчивающиеся слогом, в котором фонетическое качество гласной меняется за счет ее лабиализации (огубления), при этом редуцированная, неогубленная гласная фонема “ы” заднего ряда, среднего подъема в процессе интонирования трансформируется в

огубленную “о” — гласную полного образования, характеризующуюся задним рядом, средним подъемом;

4) гетерофоны, которые заканчиваются на слог, где гласная (“а” или “е”) палатализуется (смягчается) путем добавления к ней согласной “й”.

Таким образом, существующие во времени и в пространстве и имея строгую направленность, финальные гетерофоны, вероятно, выступают как инструмент апелляции, обусловленный коммуникативной функцией. Любопытным при этом становится преобладание фонем “а” и “е”, которые имеют компактную природу [Панов 1979, 54—55] (такая компактность — следствие четкой направленности в пространстве этих гласных). Интонационная сущность гетерофонов в традиционной музыкальной культуре вятских мари проявляется во взаимосвязи элементов музыкального языка вятских мари, которая обусловлена как разными артикуляциями (фонационной реализацией диалектных особенностей языка, специфичности национальной речевой интонации), типами фонаций, усложненными в связи с ансамблевым исполнением (темброинтонирование “разноголосицы”, темброинтонирование инструментального типа), так и реализацией как «зоны звучащей в одновременности» [Косырева 2007] в достаточно продолжительном временном континууме с усилением динамического уровня к концу стационарной части акустического сигнала. Проявляясь в качестве акустического кода музыкальной культуры вятских мари, они составляют важную часть интонационно-акустической архаики культуры, отражая, возможно, сложную и пеструю этнокультурную картину древнего Поволжья.

Литература

Абрамычев 1879 — *Абрамычев Н. И.* Сборник русских народных песен. СПб., 1879.

Акцорин 1961 — *Акцорин В. А.* Краткие итоги фольклорной экспедиции 1959 года к марицам Кировской области // Вопросы языка, литературы и фольклора. Йошкар-Ола, 1961. С. 171—197. (Труды МарНИИ. Вып. 15.)

Акцорин 1996 — *Акцорин В. А.* Фольклор как один из видов национального культурного комплекса марицкого народа // Историко-культурный комплекс республики Марий Эл. Йошкар-Ола, 1996.

Алдошина, Приттс 2006 — *Алдошина И. А., Приттс Р.* Музыкальная акустика. СПб., 2006.

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

Альмеева 1996 — *Альмеева Н. Ю.* Ритмические клише и мелодическая заменяемость в песнях татар-кряшен // Народная музыка: история и типология. Сб. научных трудов памяти профессора Е. В. Гиппиуса. Л., 1989. С. 157—165.

Альмеева 2004 — *Альмеева Н. Ю.* Татарский фольклор. Традиционное интонирование на фоне смены музыкальных формаций // Механизм передачи фольклорной традиции: сб. статей. СПб., 2004. С. 143—153.

Архипов 1996 — *Архипов Г. А.* К вопросу о региональном историко-культурном комплексе // Историко-культурный комплекс республики Марий Эл. Йошкар-Ола, 1996.

- Асылбаев 1953 — *Асылбаев А. А.* Краткие итоги фольклорной экспедиции 1952 года // Ученые записки МарНИИ. Вып. 5. Йошкар-Ола, 1953. С. 274—279.
- Васильев 1991 — *Васильев В. М.* Марий калык муро. Йошкар-Ола, 1991.
- Володин 1970 — *Володин А. А.* Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. М., 1970. С. 11—38.
- Гарбузов 1980 — Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. М., 1980.
- Герасимов 1996 — *Герасимов О. М.* Народные музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола, 1996.
- Герасимов 1997 — *Герасимов О. М.* Элнет кундемын поянлыкше. Музыкальный фольклор елабужских мари. Йошкар-Ола, 1997.
- Егорова 1978 — *Егорова О. К.* Вопросы ладообразования в марийской народной песне // Музыкальная культура народов Поволжья. М., 1978. С. 19—27.
- Емельянов 1921 — *Емельянов А. И.* Языческое моление черемис // Изв. О-ва археологии, истории и этнографии при Казан. ун-те. Т. 31. Вып. 4. Казань, 1921. С. 7—39.
- Иванов 2007 — *Иванов И. С.* Народные песни привятских мари Кировской области // Самобытная Вятка: история и культура марийского народа: сб. научных трудов и материалов. Киров, 2007.
- Козлова 1978 — *Козлова К. И.* Очерки этнической истории марийского народа. М., 1978.
- Кондратьев 1980 — *Кондратьев М. Г.* О некоторых параллелях между чувашскими и марийскими народными песнями // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980. С. 276—286.
- Косырева 2007 — *Косырева С. В.* Специфика темброинтонирования в традиционной музыке вятских мари // Этническая музыка и XXI век. Петрозаводск, 2007.
- Косырева 2008 — *Косырева С. В.* Гетерофония вятских мари: опыт комплексного изучения // Рукопись. 2008.
- Коукаль 1951 — Марий калык муро — Марийские народные песни / сост. сб. и коммент. В. Ф. Коукаль. М.; Л., 1951.
- Кульшетов 1972 — *Кульшетов Д. М.* Вязым муро аршаш — Песни уржумских мари. Йошкар-Ола, 1972.
- Кульшетов 1973 — *Кульшетов Д. М.* 50 марий куштымо сем. Йошкар-Ола, 1973.
- Кульшетов 1991 — *Кульшетов Д. М.* Музыкально-стилевые особенности народных песен северо-восточной группы марийцев // Фольклор и искусство в современной художественной культуре МАССР. Йошкар-Ола, 1991.
- Кульшетов 1994 — *Кульшетов Д. М.* Поса кундемын мурьжо. Марийские песни Байсинской стороны. Йошкар-Ола, 1994.
- Магницкий 1883 — *Магницкий В. К.* Поверья и обряды в Уржумском уезде Вятской губернии. Вятка, 1883.
- Мазепус 1998 — *Мазепус В. В.* Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор. Комплексная текстология. Новосибирск, 1998. С. 24—51.
- Мазепус 2000 — *Мазепус В. В.* Акустические основания артикуляционной классификации тембров // Теоретические концепции XX в. Новосибирск, 2000. С. 63—70.

Мамаева 1996 — *Мамаева М. Н.* Музыкальная культура марийцев: особенности жанровой системы // Историко-культурный комплекс республики Марий Эл. Йошкар-Ола, 1996. С. 60—73.

Никитина 2002 — *Никитина Т. Б.* Марийцы в эпоху средневековья (по археологическим материалам). Йошкар-Ола, 2002.

Панов 1979 — *Панов М. В.* Современный русский язык. Фонетика. М., 1979.

Риттих 1870 — *Риттих А. Ф.* Материалы для этнографии России: Казанская губерния. Ч. 1. Казань, 1870.

Теплов 1947 — *Теплов Б. М.* Высота звука и учение о двух компонентах высоты // Теплов Б. В. Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947. С. 69—79.

Финно-угорское языкознание 1976 — Основы финно-угорского языкознания: марийский, пермские и угорские языки. М., 1976.

Четкарёв 1936 — Колхоз муро (колхозные песни) // сост. К. Чоткарёв. Йошкар-Ола, 1936.

Четкарёв 1951 — *Четкарёв К. А.* Песни мари // Марий калык муро (Песни народа мари). М.; Л., 1951.

Шабердин 1989 — *Шабердин И. Г.* Марий шявыр. Марийская волынка. Йошкар-Ола, 1989.

Эшпай 1929 — *Эшпай Я. А.* Музыка народа мари // Музыкальное образование. № 3/4. М., 1929. С. 32—39.

Примечания

¹ По археологическим материалам I тысячелетия н. э. прослеживаются этнические связи с волжскими финнами, по памятникам конца I тысячелетия н. э. и рубежа I—II тысячелетий — в эпоху средневековья Марийский край развивался в системе взаимодействия с соседними племенами и государствами: в период с IX в. — в сфере торгового влияния Волжской Булгарии, а с конца XI в. устанавливаются торговые и культурные взаимоотношения с населением русских княжеств [Никитина 2002, 148—154].

² Марийская диаспора в Кировской обл. прошла свой исторический путь формирования, определивший ее этнокультурную (в том числе музыкально-фольклорную) самобытность.

³ Изучение культуры вятских мари начатое в XIX в., на протяжении всего XX в. касалось преимущественно истории, археологии, этнографии и лингвистики. Собирация сводилась, в основном, к накоплению этнографических описаний и источников. Однако проведенные работы были бесценны уже потому, что заложили основу научного осмысления истории и культуры марийского народа. Именно из этнографической литературы тех лет мы впервые узнаем о существовании у этноса самобытной музыкальной культуры, о напевах и инструментальных наигрышах, об удивительных музыкальных инструментах. Среди исследователей: В. К. Магницкий, Г. А. Архипов, К. И. Козлова, В. А. Акцорин, Д. М. Захаров, Л. Д. Макаров, А. С. Верещагина, А. А. Спицын и др. [Козлова 1978; Магницкий 1883; Архипов 1996, 5—10; Акцорин 1996].

⁴ Впервые музыкальная культура вятских мари была зафиксирована в конце XIX в. Н. И. Абрамычевым [Абрамычев 1879]. Однако данный сборник не является непосредственным обращением к музыкальной традиции вятских мари. В целом, историографический обзор музыкальной культуры вятских мари показывает, с одной стороны приоритет нотных публикаций (по результатам экспеди-

ций) и их немногочисленность, с другой — отсутствие целостного обобщающего исследования традиции [Васильев 1991; Четкарёв 1951; Эшпай 1929].

⁵ Выражение И. И. Земцовского.

⁶ Термин наш (С. К.). Впервые в [Косырева 2007, 95].

⁷ Метод анализа гетерофонов применим к расшифровке многоголосной музыкальной ткани.

⁸ Важными в определении этих явлений стали положения Н. А. Гарбузова о зонной природе звуковысотного, интонационного и тембрового слуха и А. А. Володина о спектре, как носителе не только тембровых, но и интонационных и динамических качеств музыкального звука [Гарбузов 1980; Володин 1970].

⁹ В современной вокально-инструментальной традиции вятских мари явление маркированных финальных гетерофонных унисонов существует при совместном звучании напевов в сопровождении гармошечных наигрышей. Одновременное звучание вокально-инструментальных финалисов предстает как некая соревновательность между голосом и инструментом. Такие финалисы встречаются во всех жанрах музыкальной традиции вятских мари за исключением жанра марийской частушки *мари такмак-влак*.

¹⁰ Параллельно подобное явление наблюдается и в тюркской культуре, а именно — у этнической группы татар Среднего Поволжья — татар-кряшен [Альмеева 2004, 147].

¹¹ На наш взгляд, аутентичным исполнительницам присуще тембровое восприятие высоты: «...то, что мы называем теперь высотой звука, довольно долго было полностью поглощено тембром — этим нерасчлененным и сложным комплексом, в виде которого является нашему непосредственному восприятию реальный единичный звук ... Диффузное, темброво-высотное ощущение звука, по-видимому, остается преобладающим на протяжении очень длительного периода развития раннефольклорной культуры, и, очевидно, изолированно четкое, внетембровое восприятие высоты для носителей этой культуры представляется столь же затруднительным, как даже для изолированного в высотном отношении современного музыкально-профессионального слуха нелегкой является высотная фиксация разговорной речи» [Алексеев 1986, 36—37]. Наблюдения на материале певческого фольклора вятских мари перекликаются с высказываниями Ф. Блуме о тембровом восприятии высоты, присущем культурам архаического типа и Б. Теплова, о двух стадиях развития детского музыкального слуха, совпадающих со стадиями развития взрослого музыкального слуха: «первая стадия свидетельствует о тембровом восприятии высоты, о том, что музыкальная высота еще поглощается тембром» [Теплов 1947, 111].

¹² Марийская продольная флейта. Существует два вида шиялтыш: с косым и прямым срезами. Шиялтыш с прямым срезом — инструмент более позднего происхождения [Герасимов 1996, 119—121].

¹³ К квазислучайным сигналам относятся музыка и речь. В целом изменение таких сигналов предсказать невозможно, хотя их значения предсказуемы на конечных отрезках времени [Алдошина, Приттс 2006, 57, 79].

¹⁴ Методику акустического анализа гетерофонов см. в [Косырева 2008].

¹⁵ То есть, способов участия голосовых связок в образовании звука [Алдошина, Приттс 2006, 405].

¹⁶ То есть, способов формирования структуры вокального тракта [Алдошина, Приттс 2006, 406].

Н. Ю. АЛЬМЕЕВА
(Санкт-Петербург)

*Проблемы этнической идентичности
обрядового мелоса в контактной зоне
Волго-Камья (финно-угры и тюрки)*

Волго-Камье — древняя контактная зона, имеющая, может быть, наиболее пеструю этническую историю в европейской части России¹, где в течение последних полутора тысяч лет прослеживается присутствие и этнокультурное взаимодействие различных этнических массивов (этносов, союзов племен). В результате длительных и сложных этноисторических процессов сложились современные этносы Среднего Поволжья и Приуралья: финно-угорские народы (мордва, мари, удмурты) и тюркские народы (чуваши, татары, ногайцы, башкиры). Сегодня Волго-Камье как историческая территория, генетически связанная с культурами, условно говоря, Севера, Востока, Юга и Запада, идентично осознана археологией², в определенной степени отражена этнографией в области изучения традиционного костюма (который очень информативен)³, а также в некоторой степени — лингвистикой (диалектологией и этимологией)⁴. Вопросы этнокультурной идентификации и генезиса регионального фольклора в этномузыкологии только начинают осознаваться⁵.

Интонационный анализ показывает, что в Волго-Камском регионе образовались такие мелодические слои, которые не подлежат прямолинейной этнической атрибуции. В этом слое мы находим единые для разных народов интонационные структуры в объеме мотива и фразы, а также ритмические структуры, причем, что замечательно, не мелкие — порядка попевок, — а достаточно крупные, в объеме ритмического периода. Это пласт формульного приуроченного мелоса. Присутствует он в песенных традициях восточных марийцев, низовых чуваш-анатри, татар-кряшен, татар-мишарей и южных удмуртов⁶, т. е. у поволжских финнов, приуральских угров и волго-уральских тюрков, которые относятся к разным языковым группам. В каждой культуре их анализируют как свои ис-

конные черты обрядового мелоса, а то и решают факт такого сходства в свою пользу. Назовем это детским периодом левизны. На самом же деле надо осознать, что в данном случае мы имеем дело с **музыкальными универсалиями единого формульного пласта в устных традициях Волго-Камского полиэтнического локуса**. Но как этнически идентифицировать эти явления? Попробуем представить себе возможность решения этого вопроса на сегодняшний день развития региональной науки.

* * *

Начиная с древнейших эпох ключевым для Волго-Камья является факт этнических **диффузий** как следствие многоэтапных этнических ассимиляций. Наиболее очевидной и как бы лежащей на поверхности (вследствие своей очевидности) является диффузия тюркского и финно-угорского элементов, которые взаимодействовали в регионе в течение последних полутора тысяч лет и представлены сегодня титульными народами в республиках региона. Архаичные лексические диффузии и субстраты в языках этих народов в области лексики материальной и духовной культуры также выступают как лингвисторические свидетельства теснейшего взаимодействия народов⁷.

Потребность исследования результатов этнокультурного взаимодействия финно-угорского и тюркского массивов совершенно очевидна. Но если для этнолингвистики принадлежность тюркского или финно-угорского слова к соответствующей языковой группе это нечто определенное, то для этномузыкологии не все так ясно. **Этномузыкологических критериев**, по которым можно определить принадлежность элементов музыкального языка, в науке пока не сформулировано. Если посмотреть на музыкальные культуры конкретных тюркских и финно-угорских народов евразийского пространства под углом тюркского или финно-угорского единства стиля с целью сформулировать такие критерии, то становится заметным, что в этих культурах скорее можно найти различие, чем сходство. В самом деле, можно ли говорить об общем «тюркском звуковом портрете» в таких оппозиционных парах, как, например, песенные культуры турок и казахов, якутов и азербайджанцев, чувашей и узбеков? Или о «финно-угорском» сходстве мелоса при сопоставлении культур эстонцев и удмуртов, мордвы и марийцев, финнов-суоми и венгров? Следовательно, со времен урало-алтайской общности, наличие которой уже оспорено, эти отдельные культуры уже представляют собой значительную самобытность. Мы видим, что языковая общность необязательно предполагает музыкальную общность, а народы со схожими параметрами музыки (региональными параметрами) могут принадлежать к различным языковым группам. И это нам демонстрирует Волго-Камский регион.

* * *

За сегодняшней номенклатурой поволжских этносов стоит сложная этническая история. До тюрков и финно-угров следует упомянуть ранних индоиранцев, древних венгров, индоевропейцев, оставивших след в археологических культурах, в антропологии и языках народов Поволжья⁸. Конечно, этнонимы «булгар», «алан», «буртас», «можар», «мадьяр», «гремевшие» в средневековую эпоху в Волго-Уралье, сегодня не имеют хождения в регионе. Носители этих этнонимов «растворились» в удмуртах, чувашах, марийцах, татарах, обусловив многокомпонентность генофонда волго-камских народов и культур. Сказанное не означает, что музыку устной традиции того или иного современного народа мы можем считать, к примеру, «скифской» или «буртасской» и т. п. Но степень изученности генезиса интонационных слоев такова, что еще никто не доказал и обратного. Установка на генетическую многокомпонентность любой песенной культуры в Поволжье и Приуралье предостерегает исследователя от категоричных утверждений типа «это — сугубо тюркское», «это — сугубо финно-угорское». А термин «диффузия» применительно к формульному мелосу в этом регионе предлагаю признать продуктивным для интонационного анализа.

* * *

В истории Волго-Камского региона имеет место такая специфическая черта региональной культуры, могущая на разных этапах анализа усложнять проблему идентификации, как **существование разных культурных контекстов**: наиболее древнего (условно говоря) языческого, а также более поздних контекстов конфессионального происхождения — мусульманского (с X в.) и православно-христианского (с XVIII в.). Глядя сквозь призму конфессиональных воздействий, можно констатировать, что тысячелетнее присутствие мусульманства⁹ совпадает с отсутствием обрядового пения аграрного типа и экстремальных тембров в песенной культуре деревенской общины, а также минимальную сохранность (у татар-мишарей и приуральских татар) или несохранность домусульманских обрядовых контекстов (как это сложилось у казанских татар). Христианский же культурный контекст, сформировавшийся у крещеных народов Поволжья и Приуралья реально с XVIII в.¹⁰, совпадает с сохранением обрядовых песенных систем деревенской общины и дохристианских контекстов культуры. При этом признаки более чем тысячелетнего присутствия мусульманского контекста в культуре региона имеются не только у татар. Отметим, например, кораническую терминологию, переместившуюся в мифологическую систему языческого слоя культуры, а также в сакральные сферы жизни чуваш, мари, удмуртов. Например: термин *пигамбар* (перс.), в мусульманстве означающий «пророк», находим в языке марийцев (*пнямбар*) в качестве обозначения божества-покровителя. *Карамат* (араб., мн. ч. от *карама*) — сверхъестественное деяние, чудо — у чуваш, мари, удмуртов означает как место жертвоприношения и мо-

лений, так и имя самого божества. *Киямат* (исламский термин 'конец света') у марийцев означает потусторонний мир¹¹.

Взаимодействие историко-культурных контекстов региона породило и новое качество. Например, такие явления, как татароязычная мордва-каратаи, чуваша-мусульмане, крещеные татары и крещеные финно-угры. С этим обстоятельством связана, к примеру, одна из проблем регионального этномусыковедения, находящаяся в процессе разработки — этническая принадлежность песенной культуры татар-кряшен (крещеных татар), на которую претендует чувашское, марийское, удмуртское, мордовское музыковедение, идентифицирующее ее в свою пользу (подчеркнем: представители разных языковых групп). Из этой проблемной ситуации в свою очередь вытекает вопрос: что же такое **татарское**, а также **чувашское**, **марийское**, **мордовское** и **удмуртское** в музыке устной традиции? Эта проблема упирается в проблему генезиса музыкального мышления, которая поневоле увязана с этнической историей, но тут опять нас ждут подводные камни.

Чрезвычайно важна исследовательская установка — не путать этногенез и культурогенез, поскольку это не всегда совпадающие процессы.

Этнокультурные субстраты и суперстраты в культурах контактных зон могут иметь разную степень взаимодействия и взаимопроникновения. В сфере музыки устной традиции следы этнического субстрата могут (1) присутствовать в виде реликтового слоя традиционной музыкальной памяти, как это было зафиксировано у венгров Б. Бартоком и З. Кодаи, когда они открыли старовенгерский пентатонный стиль. Могут они также (2) предстать в виде такого музыкального синтеза, что будут практически неразличимы. Первый вариант всегда достаточно очевиден (в Волго-Камье, например, это очень узнаваемые напевы с квинтовой транспозицией в фольклоре чувашей-вирьял, которые характерны для марийцев, и это подтверждает известный в исторической науке факт, что чуваша-вирьялы это «очувашенные» марийцы¹²). Второй вариант — самый сложный «продукт», идентификация которого требует от исследователя эрудиции и способности ориентироваться в огромном круге этнических материалов, и, прежде всего — большого слухового багажа в области музыки устной традиции, а также определенного музыкального исследовательского чутья (например, осталось ли что-то в песенной традиции у приуральских татар и башкир от древнего угорского субстрата, а у финно-угров — от ассимилированных ими ираноязычных скифов?). И на какой стадии диффузии оставил нам ту или иную песенную традицию исторический процесс, надо разбираться всякий раз специально. Такие сложности возможны в науке контактных зон по определению, особенно если параметры музыкальной культуры устной традиции успели в течение веков унифицироваться у проживающих в соседстве народов, тем более — со схожим типом хозяйства¹³.

Внутренняя структура каждого поволжского этноса — очередная сложность на пути идентификации мелоса. Каждая поволжская этни-

ческая культура складывается из локальных культур, имеющих свою историю формирования (об этом свидетельствует, например, очевидная локальная специфика традиционного костюма) и различия музыкального колорита (сравним, к примеру, северных и южных удмуртов, казанских татар и татар-кряшен, горных и восточных марийцев), вплоть до существенных различий в языке этнографических групп одного этноса (так обстоит с языками горных и луговых мари, мордвы — эрзи и мокши).

Вспомним такие исторические факты, как вытеснение марийского языка и замена его чувашским при ассимиляции горных мари и формировании верховых чуваш; вытеснение мордовского языка и замена его на татарский у мордвы-каратаев; а то и более древний, но не менее яркий случай замены тюркского языка у исторических болгар-болгар до их прихода на Дунай на славянский после их прихода на Дунай. При этом уровень традиционного музыкального мышления может сохранять предыдущую идентичность (хотя бы в отдельных его слоях). А в костюме практически всех народов Поволжья и Приуралья присутствует иранский элемент (монетные комплексы на нагрудниках и головных уборах) в сочетании с тюркскими, финскими и угорскими элементами. Следовательно, практика изучения волго-камской контактной зоны показывает, что такие составляющие культуры, как (1) традиционный костюм, (2) язык и (3) музыкальный фольклор могут принадлежать к разным этническим мирам, т. е. «ведут себя» автономно.

Приведенные примеры — лишь малая часть исторически сложившейся этнокультурной ситуации. Невольно встают, к примеру, такие вопросы:

— если в традиционной песенной культуре, к примеру, тюркоязычного чувашского этноса стиль песенной традиции верховых чувашей-вирьял отличается от стиля низовых чуваш потому, что вирьялы имеют горномарийский субстрат, то может ли чувашская народная песенность репрезентировать **тюркский мелодический стиль** в Поволжье;

— если подавляющее большинство обрядовых напевов финно-угорязычных восточных мари и южных удмуртов пентатонны, и это принято считать татарским влиянием (учитывая, что у них второй родной язык — татарский), то можно ли говорить о том, что марийская или удмуртская культуры репрезентируют **финно-угорский мелодический стиль** в Поволжье?

Отсюда: когда мы говорим «чувашское» в музыке Поволжья, всегда ли следует думать, что мы подразумеваем «тюркское»? И если тюркское, то какое — болгарское, кыпчакское, огузское, уйгурское (см. этническую историю)? Или говоря «удмуртское, марийское» в музыке Волго-Камья, следует ли думать, что мы подразумеваем «финно-угорское»? И если финно-угорское, то опять же какое (см. этническую историю)? И вообще: финское или угорское? А надо ли принципиально привязывать идентификацию волго-камского мелоса к тюрко-финно-угорской ди-

лемме в свете сказанного об этнической истории региона, в частности о большой роли в ней индоевропейцев и индоиранцев?

Изучение контактной зоны показывает, что для атрибуции явлений культуры может быть недостаточно их принадлежности к титульным этносам, и что для их идентификации требуется очень широкий круг сравнительного материала. Для определения истоков обозначенных явлений необходимо сопоставлять этот мелос с мелосом наиболее широкого круга этнических культур, генетически связанных с Волго-Камьем, к примеру, культур казахов, ногайцев, туркмен, балкарцев, кумыков, хантов, манси, коми, эстонцев, венгров, балтов, осетин, таджиков. Обрядовые контексты уже позволяют сделать это. Исходя из данных археологии и истории, следует расширять исследовательское поле зрения и привлекать данные отдаленных культурных кругов, таких как Сибирь, Китай, Индия, Центральная Азия, Передняя Азия, Кавказ, Прибалтика. Отдаленных только на первый взгляд, потому что данные археологии и исторические документы говорят о взаимодействии всех перечисленных регионов с Волго-Камьем. Есть и музыковедческие наблюдения¹⁴. И это еще один урок данной контактной зоны.

Сложность этнической идентификации мелоса народов Волго-Камья проявляется и в том, что участвовавшие в ней этносы «пришли» к региональному музыкальному стилю, проявленному в рамках отдельных жанровых сфер этих культур. Следовательно, какие именно этносы сыграли решающую роль в формировании региональных качеств музыкальной традиции, еще только предстоит выяснить. И самое сложное — датировать процессы слияния этнических массивов, формирования и кристаллизации музыкального стиля обрядового пения. Историческая наука констатирует постоянное тесное взаимодействие тюрков и финно-угров в период IX—XVI вв.

Взаимная корреляция музыкального фольклора и истории — сложная проблема, критерии решения которой только складываются. На этапе констатации выявить приоритеты той или другой этнической общности Волго-Камья в отношении «прав собственности» на музыкальные закономерности невозможно, поскольку сегодня в регионе все локальные этнические традиции еще подробно не описаны. Золтан Кодаи, пытавшийся в середине XX в. рассмотреть этническую историю венгров через этномузыковедческие данные, писал, что в венгерской народной музыке «пока трудно различить угорские и тюркские элементы»¹⁵, высказав надежду на изучение фольклора народов Поволжья «на месте», как он выразился. С тех пор решение этого сложносоставного вопроса, пожалуй, не сдвинулось. **Может быть, стоит сделать исследовательский «шаг назад», подвергнув сомнению этническую принадлежность обрядовой мелодики всех трех финно-угорских и трех тюркских народов Волго-Камья, и открыть эпоху ее ревизии и «пропахивания» огромного сравнительного материала? И даже если ответы будут получены не скоро, то они должны быть весомыми. А отрицательные ответы, как известно, тоже ответы.** Пос-

кольку в науке пока не обсуждались **критерии финно-угорского в музыке вообще и тюркского в музыке вообще**, видимо, следует говорить о *региональном тюркском и региональном финно-угорском в мелосе Поволжья и Приуралья*. Поэтому сейчас важно не столько оспаривать приоритет, сколько продолжать фиксировать факты сходства, общие элементы в традиционном музыкальном мышлении тюрков и финно-угров Волго-Камья, и, неуклонно изучая исторический контекст поволжского фольклора, целенаправленно создавать банк его **музыкально-стилевых данных**¹⁶. Это станет базой для перехода на следующий этап осмысления этнической принадлежности обрядового мелоса, когда можно будет позволить себе какие-то суждения по поводу **генезиса** того или иного явления музыкального стиля в каждой из культур Волго-Камья.

Примечания

¹ Народы Поволжья и Приуралья. Историко-этнографические очерки / отв. ред. Р. Г. Кузеев. М., 1985.

² *Смирнов А. П.* Очерки древней и средневековой истории народов Среднего Поволжья и Прикамья. М., 1952. (Материалы и исследования по археологии СССР. № 28); Очерки истории культуры дореволюционной Чувашии. Чебоксары, 1985; *Халиков А. Х.* Татарский народ и его предки. Казань, 1989; *Он же.* Основы этногенеза народов Среднего Поволжья и Приуралья. Часть 1. Происхождение финноязычных народов: учеб. пособие. Казань, 1991; *Казаков Е. П.* Волжские болгары, угры и финны в IX—XIV вв.: Проблемы взаимодействия. Казань, 2007.

³ *Гаген-Торн Н.* Женская одежда народов Поволжья: Материалы к этногенезу. Чебоксары, 1960.

⁴ *Ахметьянов Р. Г.* Общая лексика духовной культуры народов Среднего Поволжья. М., 1981; *Он же.* Общая лексика материальной культуры народов Среднего Поволжья. М., 1989.

⁵ *Кондратьев М. Г.* Чувашская музыка от мифологических времен до становления современного профессионализма. М., 2007. См.: Введение и Часть 1; *Макаров Г. М.* Формирование древнетюркского инструментария и татарская музыкальная культура (по материалам музыкальной терминологии) // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность. Труды международной конференции, Казань, 9—13 июня 1992 г., Т. 2. М., 1997. С. 205—207; *Он же.* К истории татарской музыкально-инструментальной культуры (XVIII—XIX вв.) // Материалы научно-практической конференции «Татарские музыкальные инструменты: традиции и современность». Казань, 1999. С. 49—59.

⁶ См.: *Герасимов О. М.* Элнет кундемьын поянлыкше. Музыкальный фольклор елабужских мари. Йошкар-Ола, 1997; Песни низовых чуваш / сост. М. Г. Кондратьев. Чебоксары, 1981. Кн. 1; Чебоксары, 1982. Кн. 2; Удмуртский фольклор: нотный сборник. Вып. 1. Песни южных удмуртов / сост. Е. Б. Бойкова, Т. Г. Владыкина. Ижевск, 1992; Удмуртский фольклор: нотный сборник. Вып. 1. Песни завятских удмуртов / сост. И. М. Нуриева. Ижевск, 1995; Удмуртский фольклор: нотный сборник. Вып. 2. Песни южных удмуртов / сост. Р. А. Чуракова. Ижевск, 1999; Песни татар-кряшен: нотное издание. Вып. 1. Пестречинская (примёшинская) группа / сост. Н. Ю. Альмеева. СПб.; Казань, 2007.

⁷ *Ахметьянов Р. Г.* Указ. соч.

⁸ *Халиков А. Х.* Указ. соч.; *Казаков Е. П.* Указ. соч.

⁹ Начало процесса распространения ислама в Поволжье ученые относят к VII в. Ислам как государственная религия официально провозглашен в Волжской Булгарии в 922 г. См.: Ислам и мусульманская культура в Среднем Поволжье: история и современность. Казань, 2006. С. 39.

¹⁰ *Афанасьев П. Н. И.* Ильминский и его система школьного просвещения инородцев Казанского края // Журнал Министерства народного просвещения. 1914. № 8/9.

¹¹ См.: *Ашмарин Н. И.* Словарь чувашского языка. Вып. 6. Чебоксары, 1934. С. 230—240; *Федотов М. Р.* Чувашско-марийские языковые взаимосвязи. Саранск, 1990. С. 196; *Бартольд В. В.* Работы по истории и филологии тюркских и монгольских народов. М., 2002. С. 520; *Тойдыбекова Л. С.* Марийская мифология. Йошкар-Ола, 2007. С. 104, 111, 189; *Салмин А. К.* Система религии чувашей. СПб., 2007. С. 404, 457.

¹² См., например: История Чувашской АССР. Т. 1. Чебоксары, 1983. С. 54.

¹³ В Волго-Камском регионе у всех перечисленных этносов традиционная культура связана с земледелием, исключая кочевые группы башкир на Южном Урале.

¹⁴ См., к примеру, о параллелях поволжских ритмических систем с ритмической системой Индии, Греции и Персии: *Кондратьев М. Г.* О ритме чувашской народной песни. К проблеме количественности в народной музыке. М., 1990; *Смирнова Е. М.* Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья. Казань, 2008. См. об исторических связях Поволжья в области музыкального инструментария в вышеупомянутых работах Г. М. Макарова. Упоминания китайской музыкальной терминологии в связи с Поволжьем имели место в научной литературе. См: *Ахметьянов Р. Г.* Семантическая структура и происхождение терминов вокальной музыки в татарском языке // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья. Вопросы теории и истории. Казань, 1989. С. 71—78; *Макаров Г. М.* Формирование древнетюркского инструментария и татарская музыкальная культура (по материалам музыкальной терминологии) // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность / Труды междунар. конференции: в 3 т. Июнь 9—13, 1992. Казань, 1992. Т. 2. С. 202—207.

¹⁵ *Кодаи Золтан.* Венгерская народная музыка. Будапешт, 1960. С. 60.

¹⁶ См. исследования в этом направлении: *Кондратьев М. Г.* О некоторых параллелях между чувашскими и марийскими народными песнями // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980. С. 276—284; *Он же.* О чувашско-удмуртских этномызыкальных параллелях // Этническая культура чувашей: Вопросы генезиса и эволюции. Чебоксары, 1990. С. 72—104; *Герасимов О. М.* К постановке вопроса об этномызыкальных связях елабужских мари и кряшен // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами: сб. статей. Таллин, 1980. С. 267—274; *Нуриева И. М.* Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов. Проблемы культурного контекста и традиционного мышления. Ижевск, 1999; *Альмеева Н. Ю.* Обрядовые напевы татар-мишарей (к вопросу об историческом контексте ритма) // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений: сб. науч. трудов. Саранск, 2008. С. 254—269.

Э. Р. КАЮМОВА
(Казань)

Жанровая атрибуция и реальность традиции (на примере татарских песен Нового времени)

Как известно, жанровая типология, жанровая классификация — важнейшие теоретические вопросы этномузыкознания. В то же время с ними мы постоянно сталкиваемся в своей повседневной работе: будь то целостное описание конкретной локальной традиции или составление нотных сборников; возникает необходимость определенным образом расположить материал, атрибутировать тот или иной фольклорный образец. Но не для всякой национальной культуры и науки, ее изучающей, данная проблема имеет такое животрепещущее значение, как для татарской или, скажем, для башкирской¹.

Песенная традиция Нового времени

В татарском фольклоре существует огромный слой песен, имеющих наддиалектное значение. Это так называемая традиция Нового времени², ставшая актуальной для татарской культуры со второй половины XIX в.³

Ядро новотатарской устно-музыкальной традиции составляют феномены, которые в татарской фольклористике обозначаются терминами: *авыл кәе* (деревенский напев), *такмак* (его часто сравнивают с русской частушкой), *уен кәе*, *тугарэк уен кәе* (игровой напев, хороводно-игровой напев), *кыска кәй* (короткий напев), *салмак кәй* (умеренный напев)⁴.

Все эти художественные явления образуют единую жанрово-стилевую сферу. Обозначая нишу, которую занимают рассматриваемые виды песен в фольклорном пространстве, можно сказать, что это область песенной лирики, связанная с досуговым музицированием. В традиционном музыкальном быту они исполняются во время уличных гуляний и праздничных застолий, часто в сопровождении гармоника.

Песни названных категорий объединяет ряд общих признаков. Они строфичны, основываются в большинстве своем на силлабическом 8-7-словом стихе, имеют равнопульсирующий слогоритм, строгие и

ясные пропорции (организованы чаще всего в квадратную структуру), т. е. достаточно просты и однородны по музыкально-поэтическим характеристикам. Они представляют собой монолитное целое, узнаваемое и по интонационному «словарю».

Классификации татарского песенного фольклора

Песни позднего стиливого пласта фольклора не раз привлекали внимание исследователей. Первые значительные публикации относятся к последним десятилетиям XIX в⁵. За более чем столетний период увидело свет немало работ. Между тем, трудно найти другой такой объект исследования, который при всей своей кажущейся простоте и изученности вызывал бы столько споров и противоречивых суждений.

Наиболее остро стоит вопрос классификации татарского песенного фольклора, который остается дискуссионным по сей день. Практически каждый исследователь, соприкасавшийся с этим песенным океаном, открывал его заново: вносил уточнения и дополнения в существующие систематизации, предлагал свою раскладку жанров, давал новые наименования. В результате мы имеем целый букет авторских классификаций. Причем, взгляды музыковедов не только существенно различаются между собой, но и не совпадают с представлениями филологов, у которых имеются свои классификационные сложности (Г. Рахим, Г. Юлдаш, Х. Ярми, И. Надиров, Ф. Урманчеев и др.)⁶.

Большинство классификаций осуществлялось по музыкально-стилистическим признакам (С. Рыбаков⁷, Я. Гиршман⁸, А. Абдуллин⁹, М. Нигмедзянов¹⁰, З. Сайдашева¹¹, Р. Исхакова-Вамба¹²). Однако такой подход не позволяет достаточно четко отделить художественные явления друг от друга, поскольку они имеют ряд общих черт.

Неопределенность жанровых признаков приводит к разночтениям в трактовке отдельных образцов народной музыки. Скажем, напев «Шахта» фигурирует то в группе *авыл көе* (по мнению многих этномузыковедов), то в группе *озын көй* (второй точки зрения придерживается А. Абдуллин)¹³. Или песня «Галиябану», относимая большинством исследователей к категории «умеренных», Я. Гиршманом определяется как «деревенский напев»¹⁴.

Совершенно иной подход был предложен Ю. Исанбет. В основу ее концепции положен признак, остававшийся вне поля зрения предшественников, а именно — строение поэтического текста. По мнению исследовательницы, соответственно двум видам народного стиха (*жыр*) необходимо различать две песенные формы: 1) песня на «длинный» стих — «длинная песня» (*озын көй*), 2) песня на «короткий» стих — «короткая песня» (*кыска көй*)¹⁵. При такой трактовке коренным образом меняется расклад песенных разновидностей. В группу «коротких песен» (поющих с 8-7-слоговым стихом) попадают музыкальные феномены, которые прежде определялись как *кыска көй*, *авыл көе*, *салмак көй* и строгие (метроритмически устойчивые) *озын көй*. Тогда как группу «длинных

песен» (поющих с 10-9-слоговым стихом) образуют импровизационные *озын кәй*.

Между тем и эта стройная теория оказалась несовершенной. Наблюдая взаимосвязь между формой стиха и способом его распевания, Ю. Исанбет выявляет такую закономерность: определяющим признаком структуры «короткой песни» служит четкая квадратность мелодии и равнодольность песенного ритма, тогда как «длинные песни» отличаются разнообразием структур и свободой метроритма¹⁶. Однако эта взаимосвязь не абсолютна, ибо форма распевания стиха может быть типологически разной. Дело в том, что и «длинные» 10-9-слоговые стихи могут соединяться не только с импровизационными мелодиями асимметричного строения, но и с метроритмически четкими, пропорциональными мелодиями (т. е. распеваются по образцу «короткой песни»). При этом соответствующие изменения происходят либо в тексте, либо в напеве. В первом случае «длинный» стих ужимается до нормативного 8-7-сложника путем пропуска одной из двух смежных гласных. В другом — лишние слоги укладываются в рамки квадратной структуры путем ритмического дробления долей такта. Кроме того, некоторые мелодии поются как с 8-7-слоговым, так и с 10-9-слоговым стихом (например, популярный *авыл кәе* «Сарман»). Возникает вопрос: куда относить такие песни? Наконец, признаками «короткой песни» обладает и *такмак*. Поэтому проблема дифференциации родственных явлений, поющих с «коротким» стихом, требует дальнейшей разработки.

Надо сказать, что данная тема волнует меня еще со времен написания дипломной работы в Казанской консерватории (1993)¹⁷. В то время, как и все, я шла по пути, проторенному нашим этномузыкальным знанием, — хотела найти очередной способ классификации. Тогда (может быть в силу неискушенности и молодого задора) казалось, что достаточно привлечь новый материал и современные методы исследования и песни разложатся без остатка, словно книги по полкам. Но этот путь на определенном этапе привел в исследовательский тупик, ибо многочисленные диффузии и переплетения обнаруживались по всем пунктам. Выяснилось, что этот внешне простой слой состоит из ускользающих, взаимопереходящих сущностей. Более того, различного рода связи и влияния имелись с произведениями других жанровых групп. А именно: 1) с импровизационными протяжными песнями, поющими с 10-9-слоговым стихом (*озын кәй*), 2) байтами (*бәет* — лиро-эпический жанр), мунаджатами (*мөнәжәт*), «книжными напевами» (*китап кәйләү*), которые, в свою очередь, характеризуются общностью музыкально-стилевых черт, 3) обрядовым фольклором и др.

В итоге я решила пойти от обратного: не стараться во что бы то ни стало разделить песни, а принять их общность как данность. Исходила из того, что их объединяет, и стремилась понять, почему так происходит. Пыталась найти закономерности процесса песнетворчества, его внутренние механизмы и, тем самым, приблизиться к пониманию

особенностей традиционного музыкального мышления. Это вывело анализ на новый уровень.

Итак, каковы же реалии самой традиции?

Специфика песенно-музыкального мышления татар

Развитие музыкальной культуры у казанских татар — репрезентантов традиции Нового времени — протекало стремительными темпами, чему в немалой степени способствовал высокий уровень социально-экономического развития и урбанизации. Достаточно сказать, что напевы архаического пласта фольклора не фиксировались уже с момента начала собирания образцов народной музыки в начале XIX в.¹⁸ (для сравнения: у кряшен, а также у чувашей, удмуртов и других народов Поволжья обрядовые жанры сохранились вплоть до наших дней). И что характерно, при интенсивной смене мелодических стилей (песенных циклов) наблюдается консерватизм в области форм и средств художественного выражения.

В новых исторических условиях творчески переосмысливаются завоевания предыдущих эпох. Краткий 7-8-слововой стих, считающийся наиболее древним метром общетюркского стиха, является излюбленной и господствующей формой не только татарской народной, но и профессиональной песенной поэзии (как классической, так и современной). Широко применяются традиционные поэтические приемы и нормы, такие как двучленная структура строфы, построенная по принципу образного параллелизма; аллитерация, служащая дополнительным средством организации стиха или средством звукописи (особенно — в игровых и плясовых песнях)¹⁹; глубокие и составные рифмы, а также рифма ааба, «унаследованная от восточной классической поэзии рубаи» (*робагый*)²⁰; повтор с вариацией грамматической формы слова — так называемая «этимологическая фигура», распространенная в архаическом стихе многих народов²¹.

К числу констант традиции относятся мелодические и ритмические клише, по которым творятся сотни образцов народно-песенного искусства. Разнотипные художественные стереотипы (аналоги которых обнаруживаются в обрядовых слоях фольклора у соседних народов Волго-Уральского региона) выступают как стабилизирующий фактор, обеспечивающий сохранность этнокультурных ценностей и стилевое единство традиции.

В механизме образования и функционирования структур, а также в соотношении жанрообразующих компонентов действуют закономерности, обозначенные как **«автономность — мобильность — комбинаторная вариативность»**.

Татарские песни строго упорядочены. Музыкально-поэтические конструкции складываются из обособленных и подвижных композиционных элементов (в объеме попевки, строки, полустрофы и т. д.), что позволяет заменять и использовать их в разных песнях.

Метод сравнительного анализа вариантов наглядно демонстрирует, что отдельно взятая мелодия способна:

1) соединяться с текстами не только различной тематики, но и разной стиховой структуры — 8-7-слоговыми и 10-9-слоговыми;

2) облекаться в разные формы — квадратные и неквадратные;

3) исполняться с несколькими ритмоклише;

4) иметь несколько функций (бытовать как игровая, свадебная, рекрутская и т. д.);

5) менять стилевую окраску.

Исследование показало, что песня — нетвердое образование с подвижной координацией элементов. В каждом конкретном случае подбирается индивидуальная комбинация разноуровневых составляющих, выбор которых диктуется особенностями местной традиции, условиями исполнения, мастерством певца и другими факторами.

Изучаемый песенный материал не поддается строгому членению по признаку жанра. Реальная картина бытования песен показывает изменчивость и текучесть жанровых черт, условность границ между различными видами народной музыки. Такой важный жанрообразующий компонент как функция является переменной величиной. **Полифункциональность** напевов, выступающая как принцип традиционного мышления татар, как одно из проявлений творческого метода выражается: а) в изначальной многофункциональности мелодий в пределах одной локальной традиции (в синхронии); б) в функциональном переосмыслении напевов в процессе эволюции, при их пространственно-временных перемещениях (в диахронии).

Данное свойство тесно связано с двумя другими особенностями татарских песен — **автономностью** текста и напева; **мобильностью** данных компонентов.

Подвижность мелодий обусловлена незакрепленностью текста за напевом, которая уже давно была подмечена как конституционная черта татарского песнетворчества. Поэтические тексты, бытующие, как правило, в виде отдельных четверостиший, свободно нанизываются на напев и подбираются сообразно случаю (могут заменяться). Вследствие этой закономерности возникает политекстовость напевов, что делает возможным использование их в различных ситуациях и служит причиной их мобильности. Соединяясь с типологически разными текстами (различной тематики и стиховой формы), мелодии могут входить в разные жанро-стилевые группы, мигрировать из одного разряда в другой. В результате автономного соотношения песенных составляющих (текста и напева) наблюдаются явления мобильности и полифункциональности напевов.

Авыл көе как полифункциональный напев

В статье «Народная музыка» И. И. Земцовский упоминает интересное явление: у алтайцев в каждом селении имеется один напев, который используется на все случаи жизни, т. е. поется с разными текстами, в

разных жанрах, по различным поводам²². Нечто сходное наблюдается и в татарской песенной культуре. Таковы особенности бытования *авыл кюев*, которые исполняются во время игр, застолий, коллективных помочей, проводов солдат в армию и невест в новую семью, лирического самообщения и в других ситуациях.

Следует заметить, что в татарской фольклористике термин *авыл көе* применяется по отношению к особому разряду песен, выделяемых по ряду музыкально-стилистических и исполнительских особенностей. Однако в народном понимании *авыл көе* — это не определенный стилистический тип, а прежде всего маркировка места бытования песен.

В локальной песенной традиции (в одном селе) напев, воспринимаемый информантами как *авыл көе* именуется либо *урам көе* (букв. — уличный напев), либо *мәҗлес көе* (гостевой напев). Это доминирующие функции, которые сами по себе являются универсальными, ибо фиксируют место исполнения напева — на открытом воздухе или в помещении, что само по себе предполагает многократное использование напева в различных ситуациях.

Наряду с ними существуют ситуативные, конкретизирующие определения. Это уже дальнейшая ступень градации напевов. В зависимости от исполнительского контекста *авыл көе* именуется: *уен көе* (игровой напев), *ома көе*, *утырма жыры* (помочный напев, посиделочная песня), *урак көе*, *хезмәт жыры* (жатвенный напев, трудовая песня) и др. Данные функции являются периферийными. Часто носители традиции не осознают, что во всех этих случаях употребляется один и тот же напев, ибо вспоминают, прежде всего, обстоятельства исполнения песни.

В традиционном сельском быту *мобильность* напевов (не только *авыл көе*) обусловлена исполнением их в сходных по эмоциональному строю и/или характеру выполняемых действий ситуациях.

В отличие от других напевов, *авыл көйләре* (имеется в виду *авыл көе* этнофоров) звучат не только в сходных, но и в разных ситуациях. Это, образно говоря, полифункциональные напевы широкого спектра действия. Закономерности их функционирования определяются особым отношением к ним носителей традиции.

Дело в том, что статус *авыл көе* получают лишь избранные напевы — те, которые этнофорами осознаются как исконные и с которыми связываются представления о некоем родовом напеве. Именно эти мелодии называются именем того населенного пункта, где функционируют, выступая его «визитной карточкой». Причем жители окрестных деревень знают *авыл кюи* своих соседей и различают «свой» и «чужие». И хотя нередко мелодии оказываются одни и те же, о чем сообщали сами исполнители, и вообще являются общераспространенными (в качестве типовых *авыл көе* бытуют популярные напевы «Арча», «Герман көе», «Шахта», «Алмагачы» и др.), они воспринимаются как свои, родные, традиционные.

Их запевают каждый раз, когда собираются все вместе — *бергә булган чакларда*, как очень точно выразила одна народная исполнительница.

В эти, особо важные для сельской общины моменты, когда происходит выплеск коллективных эмоций, *авыл кәйләре* становятся средством духовного единения. Являясь всеобщим достоянием, они невидимой нитью связывают всех членов общины. В такой исполнительской трактовке заложена изначальная многофункциональность «деревенских напевов» в рамках конкретной локальной традиции, необходимость их звучания в различных ситуациях.

Как показывает экспедиционная практика, в качестве традиционного *авыл кәе* функционирует один из самых любимых и широко распространенных напевов — «Алмагачы» («Яблоня»). Данный образец, известный еще до революции, вошел в золотой фонд татарского музыкального фольклора.

Полифункциональность мелодии «Алмагачы» прослеживается в рамках традиции одного села. К примеру, в д. Салтыганово Кайбицкого р-на Татарстана этот напев, именуемый жителями «Салтыган авылы кәе» («Напев деревни Салтыганово»), исполнялся на проводах в армию (*урам кәе*), во время застолий, в том числе и свадебных (*мәжлес кәе*), на молодежных посиделках (*уен кәе*) — см. нотные примеры 1а, 1б²³.

Функциональная подвижность напева в пределах микролокальной традиции приводит к соответствующим изменениям в характере его распевания и в структуре. В соответствии с атмосферой праздничного веселья, будь то застолье или уличное гуляние, он поется бодро, в подвижном темпе (*тизләтеп җырлыйлар*). Будучи исполненным в ситуации проводов в армию, звучит в распетом виде, в умеренном темпе. А для игрового общения, по словам информантов, употребляется укороченный вариант напева («Алмагачы» *кәенең кыскачарак варианты*).

Таким образом, *авыл кәе* предстает как *мобильный, полифункциональный, политекстовый* напев. Все это позволяет говорить о нем как о *формульном* напеве. Причем, речь идет о формульности особого рода, свойственной, например, культуре алтайцев (см. об этом выше).

Несмотря на то, что *авыл кәйләре* по мелодическому стилю являются песнями поздней формации, их принципиальная многофункциональность и отношение к ним этнофоров указывают на связь с «родовыми напевами»²⁴. В пользу данного предположения свидетельствует тот факт, что в музыкальной традиции татар-кряшен этим термином обозначаются не только напевы позднего мелодического стиля (как и у казанских татар), но и напевы архаические. Последние называются именем той деревни, в которой бытуют. Причем, у каждой деревни имеется свой «именной» напев: «Колбагыш авылы кәе» (д. Старый Карабаян Тюлячинского р-на Татарстана), «Алан авылы кәе» (д. Алан-Полян Рыбно-Слободского р-на), «Тәмте авылы кәе» (д. Тямти Тюлячинского р-на), «Албай кәе» (д. Албаево Мамадышского р-на) и др. Примечательно, что по своему назначению они являются хороводно-игровыми (*түгәрәк уен кәе*): исполняются на открытом воздухе при участии большого количества народа и имеют календарную приуроченность²⁵. Для сравнения, *авыл*

көе казанских татар поются на улице, большим коллективом собравшихся, в ритме шага, т. е. в тех же условиях (*урам көе* — это доминирующая функция *авыл көе*). Как показало исследование, именно напев уличных гуляний в сознании носителей традиции отождествляется с «общинным напевом» и обладает универсальностью. Эти же мелодии (и у казанских татар, и у кряшен) исполняются и во время совместных застолий. Может быть, эти косвенные доказательства отчасти объясняют бытование *авыл кюев* позднего формирования в качестве игровых.

Жанрово-стилевые трансформации напевов

Рассмотрим проявления мобильности и полифункциональности на других уровнях (в диахронии).

Бытование мелодии «Фазыл чишмәсе» («Родник Фазыла») связано с молодежными гуляниями. По сообщению Дж. Файзи, напев был сочинен в 1946 г. молодежью села Яна Ил Тюлячинского р-на Татарстана. Юноши и девушки пели его под гармонь во время вечерних игр у ручья и называли «Яна көй» («Новый напев») ²⁶. По данным Г. Тагирова, под этот напев идет игра «Гөлбану» ²⁷. Другой контекст исполнения — свадебные застолья. В варианте, приведенном в сборнике Р. Исхаковой-Вамба («Хужа жыры», № 61) ²⁸, это застольная песня хозяина дома, адресованная гостям:

<i>Ничек килдегез сез безгә,</i> (8)	Как прибыли вы к нам,
<i>Батмаенча диңгезгә, ди?</i> (8)	Не утонув в море?
<i>Кадерле кунак сез безгә,</i> (8)	Вы дорогие наши гости,
<i>Ни хөрмәт итик сезгә?</i> (7)	Чем же угощать мне вас?

(Перевод Р. Исхаковой-Вамба)

Этот традиционный обрядовый текст, исполняемый «на приход гостей», является непременным атрибутом гостевого ритуала кряшен ²⁹. Он распевается на протяжно интонируемые гостевые напевы (*мәҗлес көе*), поэтому при пении 8-7-слововые строки достраиваются до нужного размера путем введения распевочных слогов:

<i>Ничеккәй килдегез сезләр(е) безләргә(й),</i>	(12)
<i>Ай, тошмиенчә, ләй, кара(й) әле диңгезгә(й)?</i>	(13)
<i>Кадер(е)ле кунаклар(ы) сезләр(е) безләргә(й),</i>	(14)
<i>Ай, ни сый-хөрмәт(е)ләр(е) бирик, ти, сезләргә(й)?</i>	(15)

(«Мәҗлес көе», д. Субаш, запись Э. Каюмовой)

Другой пример — «Каз канаты» («Гусиное крыло»). В полевых условиях нами зафиксировано бытование данного напева в качестве игрового (для сопровождения игры типа «Ручеек» — д. Сауш, Малые Нырси Тюлячинского р-на), помочного (*каз өмәсе көе* — напев гусиной помочи, д. Старый Карабаян Тюлячинского р-на) и свадебного (д. Янцевары Пестречинского р-на). Своеобразен исполнительский контекст данного образца в свадебном обряде. Напев поется со специальными текстами в момент разделки гуся (ритуального блюда праздничного за-

столья татар) и угощения им присутствующих. Поющие, раздавая мясо гостям (шейку — сватье, крылышки — незамужним девушкам, ножки — жениху и невесте и др.), посвящают каждому отдельный куплет.

Повсеместно распространенный напев «Шахта» часто публикуется с текстами, повествующими о безрадостной судьбе шахтеров — отходников, вынужденных покинуть родные земли в поисках заработка³⁰. В сборнике Р. Исхаковой-Вамба один из вариантов напева помещен в раздел песен, исполняемых на свадьбе. Это диалог жениха и невесты, в котором жених клянется в любви, а невеста оплакивает девичество³¹. Экспедиционные материалы показывают, что рассматриваемый напев, определяемый информантами общим термином *авыл көе* («Елыш авылы көе» — «Напев деревни Елышево» Сабинского р-на, например), традиционно исполняется на проводах в рекруты, солдаты, т. е. бытует в качестве рекрутского напева. Во всех трех случаях использование напева обусловлено семантической близостью ситуаций — прощание с домом, родными (сам же напев выступает как символ разлуки).

В то же время отмечено бытование мелодии «Шахта» в совершенно противоположной по эмоциональному строю ситуации, связанной с увеселениями молодежи. По материалам фольклористов, в одноименной игре, распространенной в 1949—1952 гг. в Альметьевском, Балтасинском, Ютазинском и других районах Татарстана, напев исполнялся, сопровождая движение хоровода по кругу, т. е. функционировал в качестве хороводно-игрового³².

Кроме того, видоизмененный вариант напева под названием «Чалгы көе» («Покосный напев») исполнялся во время трудовых процессов (д. Черемшаны Апастовского р-на). Примечателен комментарий исполнительницы: для работы эта песня все равно, что «гармонь для пляски»³³.

В итоге, политекстовый и полифункциональный напев «Шахта», включаясь в различные ситуации, проявляет себя как рекрутский, свадебный, хороводный и трудовой напев.

Универсальность и гибкость татарских мелодий заключается в том, что при смене функции, художественно-целевой установки форма/характер их распевания может варьироваться. При необходимости одну и ту же мелодию можно спеть коротко и длинно, развернуть внутрислоговые распевы или, наоборот, их сжать. Поэтому один и тот же напев может бытовать как в малораспетом, так и в широкораспетом виде. Разностилевые исполнительские интерпретации некоторых песен и вызвали к жизни разнообразие их трактовок в музыковедческой литературе.

Метод анализа песни в совокупности ее вариантов (по крайней мере, нескольких из них) позволяет проследить вхождение одного и того же напева в разные жанрово-стилевые группы (*кыска көй, озын көй, авыл көе, уен көе, бишек жыры, мөнәжәт* и др.), а также выявить стабильные и мобильные элементы художественной формы. Обратимся к конкретным примерам.

Рассмотрим мелодию, наиболее ранний вариант которой под названием «Такмак» опубликован в конце XIX в. С. Рыбаковым. Напев квадратной структуры с типичным регистровым сопоставлением разделов: первый охватывает верхнюю часть амбигуса, второй — нижнюю (Пример 2а). Подобную композицию имеют сотни песен, относящихся к категории *кыска кәй*. Если вариант с названием «Ал гарнитур» («Розовый гарнитур») из собрания А. Ключарева близок по характеру, месту и времени записи (взят из рукописного сборника Г. Еникеева), то в двух других — «Күгәрчен» («Голубь») и «Моңаям» («Печаль») — изменения значительны³⁴.

Так, «Күгәрчен» (Пример 2б) трактована как протяжная песня (*озын кәй*): звучит в медленном темпе, мелодический остов мелизматически распет, квадратность завуалирована, «многослоговой» стих укладывается в иную слогоритмическую форму.

«Моңаям» (Пример 2в) вправляется в модель так называемых «сложных» («смешанных», «составных») протяжных песен, состоящих из контрастных (по темпу, типу распевов, стиху, слогоритму и т. д.) построений. Число разделов в них колеблется от двух до пяти. Для песен данного типа, на наш взгляд, более подходит название «контрастно-составные» песни. В анализируемом мелодическом варианте подобие трехчастной композиции с последовательностью «медленно — быстро — медленно» создается путем варьирования единицы слогоритма (укрупнения или учащения) при сохранении его равнодольности. Заметим, что аналогичное строение имеют такие классические образцы музыкальной лирики, как «Сибелә чәчәк», «Тәзкирә», «Дранча».

Таким образом, одна мелодия может существовать в нескольких «ипостасях» — быть распетой в духе *кыска кәй*, «простых» (однородных по структуре) протяжных песен и «сложно-смешанных» *озын кәй*. При движении из одной песенной группы в другую основа мелодии, ее костяк с индивидуальным интонационным обликом (что способствует узнаваемости напева) сохраняется, тогда как видоизменяется внешняя оболочка, «наряд». Каждая из названных песенных разновидностей обладает особым стилем, своими закономерностями композиции. Путем подбора характерных средств выразительности, своеобразных примет воспроизводится тот или иной тип напевов. Варьируются, как правило, распевы слогов (самый подвижный компонент формы), а также внутренняя структура напева. Как, например, в варианте «Моңаям» для придания формы «контрастно-составных» песен происходит композиционная перестройка напева (за счет темповых отклонений возникают элементы трехчастности).

В нотном примере 3(а—в) представлены разножанровые варианты мелодии, функционирующей как «книжный напев» («Бәдәвам көе»), колыбельная («Бишек жыры»), игровая («Чума үрдәк, чума каз» — «Ныряет утка, ныряет гусь»)³⁵.

Социальное переинтонирование

Полифункциональность как принцип музыкального мышления татар принимает форму и социального переинтонирования напевов.

Начало XX столетия в России ознаменовалось серией глубоких экономических и политических потрясений, чередой войн и революций. Изменение историко-социальной обстановки влекло за собой обновление и расширение круга образов и тем татарских песен. Возникла потребность в песнях, отвечающих духу времени. Эта тенденция выразилась, в частности, в переинтонировании старых мелодий и перетекстовке их на новый лад. Так, известная песня «Күбөләгем» («Бабочка моя») превратилась в «Батыр яшьләр» («Смелая молодежь»), «Абау алла, уф алла» («О боже, ох боже») — в «Алга, иптәшләр» («Вперед, товарищи»), «Каз канаты» («Гусиное крыло») — в «Халык өчен» («Для народа»), на напев «Мәкәржә» («Макарьевская ярмарка») распевались стихи «Төрмәдән» («Из тюрьмы»)³⁶.

Как сообщает Дж. Файзи, напев «Ком бураны» («Песчаная буря») ранее бытовал с названием «Закиржан бәете» («Баит Закиржана) и был сочинен еще до революции 1917 г. по случаю смерти приказчика троцкого богача Яушева. В годы Гражданской войны с новыми словами мелодия обрела новое звучание — превратилась в популярную революционную песню³⁷. Мелодии баитов, «коротких» песен приобретали маршевый характер, становились строевыми. По воспоминаниям Дж. Файзи, под напевы «Ком бураны», «Күгәрчен гөрлидер», «Сандугач, күгәрчен» в 1919—1920 гг. маршировали солдаты татаро-башкирских войск в Оренбурге³⁸. Вариант мелодии «Күгәрчен гөрлидер» («Голубь воркует») с названием «Кызыл эскадрон» («Красный эскадрон») был записан Х. Губайдуллиным в г. Касимове. В тексте восхваляется отвага, смелость, решимость красноармейцев в борьбе против Врангеля³⁹.

Примеры функционального переосмысления мелодий в процессе эволюции приводятся в исследовании З. Сайдашевой «Татарская советская песня». В частности, напев «Колыбельной песни» (в записи А. Эйхенвальда) в годы Русско-японской и Первой мировой войн бытовал как солдатская песня-жалоба с названием «Окоп кәе» («Окопная»), а во время Гражданской войны трансформировался в боевой марш «Бетсен патша, янсын тәхет» («Долой царя, да сгинет трон»)⁴⁰. Согласно другим источникам, во времена Октябрьской революции и гражданской войны мелодия бытовала с названием «Көзге ачы жилләрдә» («На осенних резких ветрах») и распевалась красноармейцами как походная песня-марш⁴¹.

Список примеров можно было продолжить. Подытожим сказанное.

Как показал анализ, в одних случаях смена функции не ведет к существенным изменениям в мелодии (наблюдается стилевое тождество при разных функциях), в других — преобразования значительны. Наиболее мобильными элементами музыкального текста являются:

а) распевы слогов (в разных исполнительских вариантах мелодический ствол можно «расцветить» орнаментальными украшениями или, наоборот, представить в более «обнаженном» виде);

б) слогоритм (отмечается вариативность ритмических «ячеек» при сохранении общего каркаса формы);

в) композиция (напевы обладают морфологической динамикой, возможно несколько способов композиционного оформления).

Приведенные нами примеры убедительно доказывают, что напев изначально не задан только одному стилю, жанру, форме. Напев словно живая материя, интонационный материал, который можно влить в разные сосуды, придать ему разную форму и облик.

Бытование «кочующих» мелодий демонстрирует условность и проницаемость границ между видами народной музыки. Произведения музыкально-поэтического творчества предстают в виде разомкнутых микросистем, активно движущихся внутри одной общей суперсистемы фольклора.

Таким образом, одна из причин, создающих серьезные трудности в создании четкой классификации, связана с тем, что такой важный жанрообразующий компонент как бытовая функция является переменной величиной.

Вместе с тем, возникает блок проблем, требующих дальнейшего разрешения и уточнения. Прежде всего — проблема варианта в народной музыке. Являются ли разностилевые, разножанровые и разноструктурные версии вариантами «одной и той же мелодии»? Или они мыслятся носителями традиции как разные образцы? Каковы пределы допустимых изменений? На эти вопросы еще предстоит ответить. И в первую очередь необходимо уяснить разницу в восприятии явлений исследователями и исполнителями (этнографами и этнофорами): совпадают ли их представления и в чем различия.

Жанровые теории

Итак, возвратимся к жанровой теории. Как писал В. Я. Пропп: «Жанр — понятие условное, и о его значении надо договориться»⁴².

В отечественном этномузыкальном знании общепризнанными считаются подходы И. И. Земцовского и Е. В. Гиппиуса. Напомним, что согласно концепции И. И. Земцовского, в основе формулы жанра лежит триада напев — текст — функция, впоследствии дополненная такими элементами как целевая установка, исполнительство, восприятие⁴³. По Е. В. Гиппиусу, жанр — это «выражение функции во взаимосвязи мелодических и поэтических структур», или «типизация структуры под воздействием общественной функции и содержания»⁴⁴.

Однако эти, проницательные по своей сути, определения не pokrывают всей сложности песенного бытия в татарском фольклоре, ибо характерна заменяемость практически всех компонентов. По нашему мнению, данные теории были выработаны на славянском обрядовом

материале, тогда как татарская (тюркская в своей основе) лирическая традиция имеет свою специфику. Просто мы имеем дело с иным типом мышления, и потому нужны другие подходы.

В связи с последним весьма существенно дополнение к вышеупомянутой формулировке жанра, высказанное Е. В. Гиппиусом на ФК СК РСФСР в 1977 г. В своем выступлении ученый отмечал, что данное им определение относится к «моножанровым явлениям. А полижанровые явления требуют иных определений (выделено мною. — Э. К.)»⁴⁵! Применительно к песням новотатарской музыкальной традиции справедлива также закономерность, сформулированная И. И. Земцовским: «полиморфизм всех функций и полифункциональность всех форм»⁴⁶.

В завершении необходимо отметить, что несовершенство и статичность существующих систематизаций, динамизм музыкально-фольклорной системы признаются исследователями различных традиционных культур (русской, украинской, удмуртской и др.)⁴⁷, а значит выработка оптимальной жанровой теории — дело будущего.

Пример 1а. Салтыган авылы кое
(напев уличных гуляний), д. Салтыганово

$\text{♩} = 90$

1. Без биг Кай-бы-ч(ы)рай - о - ны,
Дус - ка тү - гел, дош - ман - га да те - лә - мим ай - ры - лу - ны.

2. Жыр - лыйк ө - ле, жыр - лыйк ө - ле, жыр - ла - мый тор - мыйк ө - ле,
Ал - су чө - чөк яшь гү - мер - ләр буш - лай уз - дыр - мыйк ө - ле.

3. Үс - көн чак - та үс - көн и - дек тал та - мыр - ла - ры ке - бек,
Ү - сеп жит - көч ай - ры - лыш - тык ко - ш(ы)ба - ла - ла - ры ке - бек,
Ү - сеп жит - көч ай - ры - лыш - тык ко - ш(ы)ба - ла - ла - ры ке - бек.

Пример 16. Такмак эйтеш. Такмачное состязание
(игровой напев), д. Салтыганово

Ответ: $\text{♩} = 98$

1. Сө - ям си - не, чө - чө - гем,
«Сөй - мө ми - не, сөй баш - ка - ны», - ди - гәң - че сө - я - чө - гем.

$\text{♩} = 102$

2. Во - ен - ный ат - лар са - ен,
Яр бул - ма - сан, дус бу - лыр - сың, сер бир - мө ят - лар са - ен.

$\text{♩} = 104$

3. У - тыр ал - да - гы - сы - на,
Ул си - нең яр - ла - рың тү - гел, син ал - да - на - сың гы - на.

*Пример 2а. Такмак*⁴⁸

Довольно скоро

Припев:

*Пример 2б. Күгәрчен*⁴⁹

$\text{♩} = 42$

Ка - ра - ма - кай ду - га, ка - ра юр - га,
Кай - дан гы - на ал - дың бу ат - ны, кү - гөр - чен,
Ү - тө го - мер - лә - рең, си - зәм - сен?

Пример 2в. Моңаям⁵⁰

$\text{♩} = 63$

Таң ал - дын - нан тал тиб - рө - теп
Сай - рый са - ры сан - ду - гач, шул,
ай, был - бы - лым, гү - зө - лем, ө - зс - лө ич ү - зө - гем.
Әй, мо - - - - на - ям.

Пример 3а. Бишек жыры, колыбельная⁵¹

$\text{♩} = 172$

Әл - ли - бөл - ли и - төр бу, мөд - рө - сө - гө ки - төр бу,
Мөд - рө - сө - лөр - дин кай - ту - га га - лим бу - лып жи - төр бу.

Пример 3б. Бәдәвам көе, книжный напев, без текста⁵²

$\text{♩} = 144$

Пример 3в. Чума үрдәк, чума каз, игровая⁵³

$\text{♩} = 126$

Чу - ма үр - дөк, чу - ма каз, чу - ма үр - дөк, чу - ма каз,
Ти - рән күл - не я - ра - ташул, я - ра - та, ти - рән күл - не я - ра - ташул, я - ра - та.

Примечания

¹ Сулейманов Р. С. Башкирская народная песня (проблема жанровой системы): Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. СПб, 2005.

² Историки обычно связывают Новое время с утверждением буржуазных отношений в Западной Европе, начиная с английской революции середины XVII в. Однако новые процессы, ознаменовавшие глубокие перемены в экономике, политике, культуре, сознании людей, проходили неравномерно в различных регионах и имели свою специфику. Так, для татарской духовной культуры эпоха Нового времени наступила с середины XIX в. Хотя начальные импульсы были ощутимы и ранее (во 2-й половине XVIII — 1-й половине XIX вв.), однако они не имели решающего воздействия, ибо почти во всех областях жизни татарского общества законсервировались структуры средневековья. См.: Юзеев А. Н. Татарская философская мысль конца XVIII—XIX вв. Казань, 2001. С. 61—65, 144, 170, 186; Макаров Г. М. К вопросу об изучении татарского музыкально-инструментального искусства позднего Средневековья // Музыкальная наука Среднего Поволжья: Итоги и перспективы. Казань, 1999. С. 80—85.

³ Подробнее об этом песенном слое см.: Каюмова Э. Р. Татарская народно-песенная культура Нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции. Казань, 2005.

⁴ Включая такмаки и игровые песни в наследие эпохи Нового времени, мы имеем в виду не жанры в целом, возникшие на более ранних стадиях фольклорной традиции, но только их позднестадийные формы бытования.

⁵ Рыбаков С. О народных песнях татар, башкир и тептярей // Живая старина. 1894. Вып. 3/4. С. 325—364; Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб., 1897.; Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края // Известия общества археологии, истории и этнографии. Казань, 1895. Т. 12. Вып. 1. С. 1—67; 1897. Т. 14. Вып. 2. С. 265—291; 1901. Т. 17. Вып. 1. С. 1—41.

⁶ См. подробнее: Урманчеев Ф. И. Вопросы изучения татарских народных песен // Вопросы татарского языка и литературы. Казань, 1969. Кн. 4. С. 96—102.; Надиров И. Н. К вопросу классификации и жанровых разновидностей татарской народной песни // Итоговая научная сессия Казанского института языка, литературы и истории АН СССР за 1963 год. Казань, 1964. С. 32—37.

⁷ Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман...

⁸ Гишман Я. М. Музыкальная культура Татарской АССР // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М., 1957. С. 5—58.

⁹ Хотя в основу классификации А. Абдуллина положен жанровый критерий, внутрижанровая градация песен проводится по стилистическим, музыкально-композиционным особенностям. См.: Абдуллин А. Тематика и жанры татарской дореволюционной народной песни // Вопросы татарской музыки. Казань, 1967. С. 3—80.

¹⁰ Нигмедзянов М. Н. Народная музыка // Татары Среднего Поволжья и Приуралья. М., 1967. С. 442—480; Он же. К характеристике жанров татарских народных песен // Музыка и современность (Актуальные вопросы татарской музыки). Казань, 1980. С. 98—116; Он же. Народные песни волжских татар. М., 1982. С. 24 и др.

¹¹ Сайдашева З. Н. К вопросу о жанровой классификации песенного фольклора казанских татар // Тезисы докладов II научной конференции молодых ученых. Казань, 1971. С. 49—52.

¹² *Исхакова-Вамба Р. А.* Народные песни казанских татар крестьянской и городской традиций. Казань, 1976. С. 5, 94—99; *Она же.* Татарское народное музыкальное творчество (Традиционный фольклор). Казань, 1997.

¹³ *Абдуллин А.* Тематика и жанры татарской дореволюционной народной песни... С. 44.

¹⁴ *Гиршман Я.* Музыкальная культура Татарской АССР... С. 11.

¹⁵ *Исанбет Ю. Н.* Две основные формы татарской народной песни // Народная песня. Проблемы изучения. Л., 1983. С. 59.

¹⁶ *Исанбет Ю. Н.* Указ. соч. С. 63.

¹⁷ *Бухайрова (Каюмова) Э. Р.* Песни на «короткий» стих в контексте татарского фольклора (К вопросу жанровой типологии): Дипломная работа / Казанская гос. консерватория; рук. — Н. Ю. Альмеева. Казань, 1993.

¹⁸ Первые нотные записи татарских песен увидели свет в «Азиатском музыкальном журнале» И. Добровольского (Астрахань, 1816—1818 гг.).

¹⁹ Аллитерация (внутренняя и внешняя) в той или иной степени присутствует в стихе большинства жанров татарского фольклора и шире — в поэзии многих тюркоязычных народов. Как явствует из исследований авторитетного ученого В. Жирмунского, аллитерация является доминирующим фактором формообразования древнего эпического стиха. См.: *Жирмунский В.* Ритмико-синтаксический параллелизм как основа древнетюркского народного эпического стиха // Вопросы языкознания. 1964. № 4. С. 3—24.

²⁰ Цит. по: *Надиров И.* Поэтические особенности исторических и лирических песен // Поэтика татарского фольклора. Казань, 1991. С. 21. См. также: Эдэбият белеме сүзлеге. Казань, 1990. С. 154.

²¹ Об этом: *Жирмунский В.* Указ. соч.

²² *Земцовский И. И.* Народная музыка // Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т. 3. С. 899.

²³ Для удобства сравнения напевы в примерах транспонированы. В образцах, собранных и нотированных автором данной работы, указано место записи.

²⁴ Подробнее о «родовых напевах» разных народов см.: *Мухаринская Л.* Некоторые вопросы типологии народных напевов (на материале белорусского земледельческого и семейно-обрядового циклов) // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. Вып. 29. М., 1976. С. 79—82.

²⁵ О хороводных песнях татар-кряшен см.: *Альмеева Н. Ю.* К определению жанровой системы и стилиевых пластов в песенной традиции татар-кряшен // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья. Вопросы теории и истории. Казань, 1989. С. 5—21; *Она же.* Календарное пение татар-кряшен и его роль в этнокультурологических реконструкциях // Языки, духовная культура и история тюрков: Традиции и современность. М., 1997. Т. 2. С. 187—190.

²⁶ *Фэйзи Ж.* Халык жәүһәрләре. Күңелем кыллары. Казань, 1988. С. 154—155. См. комментарий к песне № 176. К слову заметим, что в концертной версии (по радио) мелодия «Родник Фазыла» исполнялась на стихи поэта С. Хакима.

²⁷ *Тагиров Г.* 100 татарских фольклорных танцев. Казань, 1988. № 13.

²⁸ *Исхакова-Вамба Р. А.* Татарские народные песни. М., 1981. С. 77.

²⁹ О гостевом ритуале кряшен см.: *Альмеева Н. Ю.* Традиция гостевого общения у татар кряшен // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., 1990. С. 180—191.

³⁰ *Музафаров М., Виноградов Ю., Хайруллина З.* Татарские народные песни. М., 1964. № 25. *Фэйзи Ж.* Указ. соч. № 88.

- ³¹ *Исхакова-Вамба Р. А.* Татарские народные песни. М., 1981. № 63.
- ³² См. описание игры «Шахта» и комментарии к ней в сб.: Татар халкынын жырылы-биюле уеннары. Казан, 1968. С. 38, 134.
- ³³ *Исхакова-Вамба Р. А.* Татарские народные песни. М., 1981. С. 181 (комментарий к песне № 64).
- ³⁴ Варианты мелодии см.: *Рыбаков С. Г.* Музыка и песни уральских мусульман... № 24; *Ключарев А.* Татар халык жырлары. Казан, 1988. Кн. 2. № 85, 99, 156.
- ³⁵ *Нигмедзянов М.* Татарские народные песни. М., 1984. № 91, 103; *Ключарев А.* Указ. соч. № 41.
- ³⁶ *Абдуллин А.* Тематика и жанры татарской народной песни в Советский период // Ученые записки. Казань, 1970. Вып.4. С. 202—206; *Сайдашева З.* Татарская советская песня. Казань, 1984. С. 20—24; *Абдуллин И. А.* Октябрьгә кадәрге революцион жырлар (текстлар һәм аңлатмалар) // Татар фольклорында социаль мотивлар (XIX йөз — XX йөз башы). Казан, 1986. С. 35—57; *Исхакова-Вамба Р.* Татарские революционные песни 1905—1907 годов // Вопросы истории, теории музыки и музыкального воспитания. Уч. записки КГПИ. Сб. 4. Казань, 1976. С. 3—25; *Исхакова-Вамба Р.* Татарские народные песни советского периода. Казань, 2000. С. 6—29.
- ³⁷ *Фәйзи Ж.* Халык жәүһәрләре... С. 12. Абдуллин А. считает, что мелодия «Ком бураны», бытовавшая и в качестве инструментального наигрыша, берет свое начало от «известных дореволюционных городских песен, о чем свидетельствует ее интонационно-ладовый строй, основанный на сопоставлении двух ладов — пентатонического и диатонического». См.: *Абдуллин А.* Тематика и жанры татарской народной песни в Советский период // Ученые записки. Казань, 1970. Вып.4. С. 204.
- ³⁸ *Фәйзи Ж.* Указ. соч. С. 11—14.
- ³⁹ Песня известна и как «Кыска эскадрон». См. публикацию: *Исхакова-Вамба Р. А.* Татарские народные песни. М., 1981. № 3, а также комментарий на с.179.
- ⁴⁰ *Сайдашева З. Н.* Татарская советская песня: исследование. Казань, 1984. С. 21.
- ⁴¹ По рассказам очевидцев, с этой песней в 1918 г. по улицам Казани проезжали кавалеристы — участники боев за освобождение города от белогвардейцев (*Абдуллин А.* Указ. соч. С. 202), а в 1920 г. — бойцы Красной Армии перед отправкой на войну с Врангелем (*Фәйзи Ж.* Указ. соч. С. 9).
- ⁴² *Пропп В. Я.* Принципы классификации фольклорных жанров // Пропп В. Я. Фольклор и действительность: избр. статьи. М., 1976. С. 35.
- ⁴³ *Земцовский И. И.* Жанр, функция, система // Советская музыка. 1971. № 1. С. 24—32; *Он же.* Введение в теорию жанра и стили в фольклоре // Artes populares 14. Budapest, 1985. С. 17—20; *Он же.* К теории жанра в фольклоре // Artes populares 14... С. 21—42; *Он же.* Стиль, жанр, форма // Там же. С. 43—58.
- ⁴⁴ *Гиппиус Е. В.* Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии). М., 1982. Вып. 60. С. 8; *Он же.* Программно-изобразительный комплекс в ритуальной музыке «Медвежьего праздника» у манси // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974. С. 73.
- ⁴⁵ Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. М., 2003. С. 37.

⁴⁶ *Земцовский И.* Введение в вероятностный мир фольклора // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 25, 29. Ранее эта мысль изложена в кн.: Мелодика календарных песен. Л., 1975.

⁴⁷ *Винарчик Л.* Жанровое переосмысление и проблема жанровой атрибуции напевов (на материале весенних календарных песен Смоленской области // Фольклорный текст: функция и структура. М., 1992; *Грица С. И.* Парадигматическая природа фольклора и принципы идентификации вариантов // Народная песня. Проблемы изучения. Л., 1983. С. 22—34; *Правдюк А. А.* Межжанровая рецепция в песенном фольклоре // Народная песня. Проблемы изучения... С. 35—44; *Нуриева И. М.* Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: Проблемы культурного контекста и традиционного мышления. Ижевск, 1999. С. 140.

⁴⁸ *Рыбаков С. Г.* Музыка и песни уральских мусульман... № 24.

⁴⁹ *Ключарев А.* Указ. соч. № 156.

⁵⁰ Там же. № 85.

⁵¹ *Нигмедзянов М.* Татарские народные песни... № 103.

⁵² Там же. № 91.

⁵³ *Ключарев А.* Указ. соч. № 41.

Т. А. ДАНИЛОВА
(Челябинск)

Песенная культура нагайбаков Челябинской области и пути ее сохранения

Нагайбаки — это самостоятельный этнос, проживающий на территории Челябинской обл., имеющий свою самобытную культуру и национальные традиции. Аксиологический подход к объяснению специфики и содержания культуры нагайбаков позволяет объединить ее бесчисленные свойства вокруг понятия ценности. На основании теоретических взглядов ученых-исследователей мы рассматриваем этнические ценности нагайбаков как специфические элементы материальной и духовной культуры.

В результате сопоставления материалов первых исследователей данного этноса (П. И. Рычкова, В. Н. Витевского, С. Г. Рыбакова, Е. А. Бектеевой) с современным состоянием традиционной культуры, рассматриваемых в научно-исследовательских работах М. С. Глухова-Ногайбека, Р. А. Имамеевой, А. Л. Худобородова, А. М. Маметьева, Л. Г. Максимовой, И. Р. Атнагулова, Ф. С. Баязитовой, И. Ф. Галигузова и т. д. мы выделяем доминирующие ценности нагайбаков: христианское вероисповедание, принадлежность к казацкому сословию; язык и письменность; внутрисемейные и межличностные отношения (уважение к старшим, равноправие мужчин и женщин); музыкально-поэтический фольклор (песни, загадки, пословицы, поговорки), драматический фольклор (календарная и семейная обрядность); этнография (жилище, одежда, пища).

Музыкально-поэтический фольклор, как наиболее сохранившийся компонент традиционной культуры нагайбаков, давно привлекал внимание ученых-исследователей.

Первая попытка изучения песенно-поэтической культуры нагайбаков была предпринята действительным членом Оренбургского статистического комитета В. Н. Витевским. В 1877 г. на рассмотрении IV Археологическому съезду в Казани им был представлен доклад «Сказки, загадки и песни нагайбаков Верхнеуральского уезда Оренбургской губернии»¹.

В работе В. Н. Витевского приводится следующая жанровая классификация песенного творчества нагайбаков: песни с религиозным оттенком, бытовые, песни романтического характера, хороводные, свадебные, походные, исторические.

Все отмеченные В. Н. Витевским тексты представляют интерес как первая публикация песенно-поэтического творчества нагайбаков, положившая начало изучению этой самобытной культуры, а также как материал для исследования исторического развития песенно-поэтической традиции нагайбаков.

Большое значение в изучении музыкальной культуры нагайбаков имеют исследования известного русского этнографа и музыканта-фольклориста С. Г. Рыбакова. В своем очерке «Русские влияния в музыкальном творчестве нагайбаков — крещеных татар Оренбургской губернии» он представил 18 музыкальных образцов (из них 7 многоголосных), где зафиксировал образцы сложного гетерофонно-контрапунктического многоголосия нагайбаков, а также обратил внимание на многоголосный склад их песен как явление, отличающееся от фольклора других нерусских народов².

С. Г. Рыбаков, согласно своей концепции заимствованного многоголосия, разделял песни нагайбаков на *иске кой* (старинные напевы) и *гана кой* (новые песни). Первые он представлял как подлинно нагайбакские старинные одноголосные напевы, а *гана кой* — как созданные под влиянием русского фольклора.

Из всего многообразия музыкальной культуры нагайбаков С. Г. Рыбаков уделяет особое внимание хороводным, качельным — *таган асты*, игровым — *кич уен*, а также свадебным и походным песням, получившим широкое бытование в среде нагайбаков.

В современном быту нагайбаков переплетаются песни различного исторического происхождения. Основу их репертуара составляют лирические казачьи песни, песни о родном крае. Широко бытуют в песенной традиции нагайбаков и общетатарские песни, что обусловлено широкими контактами с казанскими татарами Южного Урала и влиянием современных средств массовой информации — радио, телевидения. «Слушаем мы по радио песни, — говорили исполнительницы, — и подстраиваем свой голоса к ним». Кроме того, следует подчеркнуть сочинительский характер песенного творчества нагайбаков. Песни (тексты) сочиняются всеми: каждый нагайбак или нагайбачка при определенных обстоятельствах сочиняет песню, поет и ее перенимают другие.

С. Г. Рыбаков отмечал, что «среди нагайбаков появляются каждый год все новые мелодии, которых старики не знают, а старые мелодии забываются; тексты же сохраняются и появляющиеся новые все увеличивают их число»³. На одну и ту же мелодическую основу накладывались различные поэтические тексты. Все это было связано с конкретными событиями и социально-политическими изменениями в обществе (песни о Ленине, советской Родине).

Своеобразие песенного стиля нагайбаков заключалось в необычайно сложном и развитом искусстве многоголосного пения, основанном на сочетании старонагайского языка и русского песенного многоголосия. В многоголосии нагайбаков обнаруживается ряд черт, характерных для общерусского многоголосия (окончания на квинту, октаву или унисон) и общие элементы с песенным многоголосием донских казаков (пентатоника, подчеркнутое исполнение гласных звуков).

Поль Лафарг говорил, что «песня не может быть навязана, как новая мода на платье», что «сюжет порой может быть занесен извне, но он принимается в том случае, когда соответствует духу и обычаю тех, кто его усыновляет»⁴.

Большое значение в изучении песенной культуры нагайбаков имеют исследования Р. А. Имамеевой⁵. В своих работах она дает достаточно глубокий музыкально-теоретический анализ нагайбакских песен и предлагает следующую их жанровую классификацию:

1. Песни семейно-обрядового цикла:

Гостевые — *мэжлэс*, *кодалар* (застольные, песни родственников), *бэйрэм* (праздничные), *гыен* (артельные). Песни этого жанра поются в быстром темпе. Ритмика мелодии очень проста, незатейлива, все голоса совпадают не только на сильном времени такта, но и во внутридолевай пульсации. Основная мелодия напева чаще всего удвоена в нижнюю октаву. Ладовая основа песен — мажорная бестерцовая пентатоника.

Свадебные — *туй жыры*, *туй такмак* (свадебные частушки), *кодалар кое* (песни сватов), *гегет сыйлау* (припевки жениху). По словам нагайбаков, свадебное торжество представляет своего рода «музыкальный спектакль». Характерным для него является поочередное пение родственников жениха и невесты (*кара-каршы* — друг против друга, *чиратлашыт* — поочередное пение), в результате которого возникают своеобразные песенные диалоги. Незнание свадебных песен какой-либо из сторон (жениха или невесты) считалось позором. Поэтому свадебный песенный музыкальный спектакль предварялся специальными репетициями, во время которых родственные стороны пытались вспомнить и подготовить как можно большее количество песен.

Рекрутские песни-проводы (солдат, казак *озату*) — протяжные песни *озын кой*. Они пелись как мужчинами — казаками, отправляющимися на военную службу, — так и женщинами, провожающими своих родных.

Похоронные песни (*зьярат жыры*) пелись девушками в доме умершего после поминок.

2. Неприуроченные песни:

а) баиты (*бзет*) песни-сказания о драматических событиях;

б) такмаки — короткие напевы (*кыска кой*) типа частушек. Им свойственно монодийное изложение мелодии. Многоголосие в этих песнях — явление эпизодическое, в этих случаях второй голос является терцовой второй основному. Поются такмаки в очень быстром темпе;

в) уличные и игровые песни — *урам кое, кич уен кое*. Главной особенностью уличных песен является многоголосная фактура, где преобладает аккордовый склад;

г) протяжные лирические казачьи песни — *озын кой* — о встрече с родными (*курешу турында*) о тоске по близким (*сагыну жыр*), о родном крае (*ил турында*).

Р. А. Имамеева отмечает, что для протяжных лирических песен характерна особая манера пропевания поэтического текста. Помимо пропевных слов исполнительскому стилю нагайбаков присуще обильное включение в поэтический текст (часто вне синтаксических связей) отдельных слов, слогов, частиц и междометий: бит, да/дэ, ла/лау, та и т. д. Эта особенность поэтического текста в песенной традиции нагайбаков связана с отсутствием закреплённости текста и напева. В протяжных песнях возможно распевание, растяжение гласных посредством других гласных: таши-е-на, а-я-к, канна-я-тлары, бала-я-сый.

Песенный фольклор нагайбаков всегда являлся обязательной составной частью празднично-обрядовой культуры, что подтверждается результатами различного рода исследований. Так, в работах Е. А. Бектеевой⁶ и М. С. Глухова-Ногайбека описываются следующие традиционные обряды и праздники, сопровождающиеся соответствующими напевами:

1. Святочные игры — *нардуган* (календарный праздник зимнего солнцестояния), отмечавшийся до 19 января. По воспоминаниям старожилов, *нардуган* представлял собой всенародный праздник, во время которого разыгрывались юмористические музыкальные спектакли. Они сопровождалась пением специальных такмаков, игровых песен, плясками. Завершался этот праздник гаданиями (*гозек салу*), которые проводились под Старый Новый год. Во время гаданий каждая девушка могла исполнить около ста песен.

2. Следующий зимний праздник — масленица (*май чабу*), на которой исполнялись протяжные масленичные песни. «В масленицу, — писала Е.А. Бектеева, — молодежь катается по поселку с песнями, причем поют очень протяжные песни и ездят шагом». Большой популярностью у нагайбаков пользовались хороводные и качельные (*таган асты*) песни, которые исполнялись в период от Пасхи до Троицы.

Сохранение и пропаганда музыкально-поэтического фольклора нагайбаков осуществляется благодаря активной творческой деятельности аутентичных фольклорных ансамблей «Чишмелек» (с. Париж), «Гумыр» (п. Кассельский), «Сарашлы» (п. Остроленский), «Сак-сок» (с. Фершампенуаз).

Следует отметить, что в репертуаре вышеприведенных ансамблей сочетаются песни различного характера и различных жанров. Для многих песен характерными являются такие стилевые черты, как широкие интонационные ходы, размашистое мелодическое движение, смелость, раскованность голосоведения. Поют нагайбачки очень свободно, эмо-

ционально, темпераментно, с резкой, сильной подачей звука. Диапазон некоторых песен охватывает более двух октав. Верхние голоса отличаются более прикрытым звуком, нежели средние и низкие, в связи с фонетическими особенностями (носовые и горловые звуки). Высокая культура исполнения, активная концертная деятельность, широкая популярность и народное признание ансамблей выделяет их в разряд ведущих коллективов района и области, способных оказывать большое влияние на приобщение молодежи к песенному творчеству и стимулировать формирование новых коллективов-спутников.

Особая роль воспитания и обучения на идеях традиционной культуры, а следовательно, и ее сохранения отводится сфере дополнительного образования детей, в частности детским школам искусств. Основной задачей школ искусств является заполнение пробела духовного, нравственно-эстетического воспитания в системе общего образования, что в большей степени способствует популяризации этнохудожественного образования и доступности в реализации творческих потребностей детей, подростков и других групп населения.

С этой целью по инициативе заведующей отделом культуры администрации Нагайбакского района Р. А. Сидориной и преподавателей Челябинского колледжа культуры Т. А. Валиахметовой, А. В. Глинкина, в детских школах искусств п. Арсинский, Остроленский, Кассельский, и в с. Фершампенуаз были открыты фольклорные отделения.

Для обеспечения образовательного процесса возникла потребность в высококвалифицированных специалистах, владеющих художественно-эстетическими представлениями и ценностями, обладающих профессиональной педагогической культурой, и, как следствие, необходимость в *развитии профессиональной подготовки и переподготовки кадров в области традиционной народной культуры, этнопедагогике и этнопсихологии.*

В связи с этим при Челябинском колледже культуры были открыты специализация «Этномузыкальное творчество» и курс повышенного уровня обучения по данной специализации на заочном отделении. К обучению на данном курсе были привлечены педагоги фольклорных отделений детских школ искусств Нагайбакского района, что позволило им по окончании колледжа, на основе полученных знаний, вести образовательную деятельность на местах и стать ведущими специалистами в области этнохудожественного образования.

Предметы, изучаемые на отделении, были объединены в единый комплекс словесных, словесно-музыкальных, музыкально-хореографических, игровых и драматических видов народного творчества, в содержание которых были положены доминирующие ценности традиционной культуры нагайбаков. Специфика учебно-воспитательной деятельности на фольклорных отделениях детских школ искусств вызывает необходимость *построения образовательного процесса на основе выделенных нами ранее доминирующих ценностей нагайбаков.* Выделенная система ценностей выступила содержательной основой эффективного

функционирования фольклорных отделений, что обеспечило формирование нравственных отношений учащихся к социально-культурным ценностям своего народа.

В качестве учебно-методического материала, обеспечивающего образовательный процесс, была разработана *система учебных программ и методической литературы* в соответствии с современными требованиями к этнокультурному образованию. При разработке примерных этнообразовательных программ по предметам (фольклорный ансамбль, народный танец, народное творчество), возникли определенные проблемы, связанные с подбором материала для обеспечения их содержательной стороны. Сложности, возникшие на этом пути, были связаны с современным состоянием и уровнем сохранности подлинного нагайбакского фольклора. Активную методическую и практическую помощь в разработке образовательных программ по предметам оказали А. М. Маметьев — краевед, первый директор районного историко-краеведческого музея; Л. Г. Максимова — заведующая отделом краеведения районной библиотеки, сотрудники районного дома ремесел и др.

Основным предметом, способствующим приобщению учащихся к песенной культуре, в общей системе дисциплин учебного плана выступил *«фольклорный ансамбль»*. Он явился одной из основополагающих дисциплин, изучаемых на фольклорном отделении, поскольку песенный фольклор как наиболее массовый и доступный оказался самым «живучим» из всех видов народного творчества и проник во все сферы жизнедеятельности человека. Данный предмет аккумулирует в себе различные виды народного творчества (ансамблевое пение, элементы народного танца, использование традиционных музыкальных инструментов). Особенностью данной учебной дисциплины является изустный метод освоения народных песен с опорой на местную песенную традицию во всей ее комплексности и специфичности. Содержательной основой репертуара выступили нагайбакские народные песни, записанные от аутентичных фольклорных ансамблей и экстраполированные на возможности исполнения их детскими учебными коллективами.

Исследования показывают, что сохранение традиций в различных социально-культурных сферах обусловлено, с одной стороны, социально-культурным наследованием исторически накопленного опыта, с другой — природой человека и его способности к этому наследованию. Связывая настоящее с прошлым и будущим, преемственность тем самым обуславливает устойчивость духовной культуры любого этноса.

Как пример преемственности в области музыкально-поэтического фольклора можно привести творческое содружество аутентичных ансамблей «Гумыр» в п. Кассельский, «Сарашлы» в п. Остроленский и «Казаченька» в п. Арсинский и учащихся детских школ искусств выше указанных поселений, которое основывалось на совместной репетиционной работе и концертно-исполнительской деятельности. Общение детей с носителями традиционной культуры способствует не только

формированию позитивного отношения к национальной культуре, но и предоставляет возможность овладевать певческими навыками, расширять свой кругозор, общаться на родном языке и оказывать существенное влияние на уважительное отношение к национальным культурным традициям и людям старшего поколения.

Передача детям культурных ценностей, накопленных предыдущими поколениями, участие в формировании культурного опыта каждого, взаимодействие с окружающей средой (природной и социальной) на когнитивном, чувственно-эмоциональном и нормативном уровнях являются важным условием формирования нравственного отношения учащихся к историческим корням своего народа.

Большая роль в сохранении традиционной народной культуры и нравственном воспитании детей отводится сегодня и системе дошкольного образования

Ярким примером тому служит тот факт, что в детских садах п. Кассельский, Остроленский, с. Фершампенуаз открыты эстетические группы, которые в дальнейшем могут составить основной контингент учащихся фольклорных отделений детских школ искусств. Включение детей в активную учебно-творческую и концертно-исполнительскую деятельность организует, стимулирует учащихся, формирует их тягу к знаниям традиционной песенной культуры, способствует сохранению общей этнической культуры.

Рассматривая проблему сохранения песенной культуры нагайбаков, прежде всего необходимо коснуться вопроса *национального языка* как средства человеческого общения, мышления и выражения. Именно язык является одним из основополагающих условий сохранения общей традиционной культуры нагайбаков в том числе и песенной. В результате анкетирования на вопрос: «Говоришь ли ты на нагайбакском языке?» — мы получили ответы: «Понимаю, но плохо говорю», «Говорить не умею и понимаю с трудом», «Вообще не говорю и не понимаю». Данные ответы указывают на то, что нагайбакский язык, как и другие этнокультурные ценности, постепенно исчезает из обихода. Для сохранения языка и формирования возможностей речевого общения учащихся на национальном языке было предложено включение в процесс обучения специально спроектированных ситуаций общения (индивидуальных и коллективных), в которых педагог ставит определенные задачи развития речи, а учащийся участвует в свободном общении (приветственные слова педагогов и учащихся, отгадывание национальных загадок, исполнение нагайбакских песен). В таких ситуациях расширяется словарный запас, накапливаются способы выражения замысла, создаются условия для совершенствования понимания речи. Следовательно, использование национального языка в рамках образовательного процесса служит базисной основой этнического воспитания личности.

Большое значение в сохранении национальных традиций имеет *связь образовательного процесса с социально-культурным простран-*

твом, которая обуславливается привлечением ведущих специалистов социально-культурной сферы (библиографов, краеведов, музееведов, руководителей аутентичных ансамблей и их участников, директоров детских школ искусств, работников детских садов, преподавателей общеобразовательных школ, работников домов культуры), что способствует овладению определенных этнических норм и пониманию значимости своей национальной культуры.

Значительную роль в этом играют такие учреждения культуры, как Районный историко-краеведческий музей с. Фершампенуаз, Музей истории с. Париж, Остроленский историко-краеведческий музей, Фершампенуазский филиал магнитогорской картинной галереи, Дом ремесел и промыслов с. Фершампенуаз.

Анализ проблем этнического воспитания в контексте социально-культурного развития позволяет сделать вывод о том, что усвоение новой системы ценностей во взаимоотношениях с традиционной культурой поможет учащимся постичь науку о том, как жить в согласии с самим собой и другими людьми. Чем богаче традиции, тем духовно богаче этнос, тем выше его этническая гордость и человеческое достоинство.

В заключение следует сказать, что песни нагайбаков образуют самобытный, своеобразный и исключительно яркий в художественном отношении пласт фольклора, а традиционная культура нагайбаков в целом — это не только неиссякаемый источник мудрости и красоты, но и неоценимое средство воспитания подрастающего поколения, что связано с сохранением и развитием национального мировосприятия, оздоровлением нравственности общества.

Примечания

¹ *Витевский В. Н.* Сказки, загадки и песни нагайбаков Верхнеуральского уезда Оренбургской губернии // Труды Четвертого археологического съезда. Т. 2. Казань, 1891.

² Край Нагайбакский / сост. А. М. Маметьев, А. П. Моисеев. Челябинск, 1997.

³ Там же. С. 203.

⁴ *Лафарг П.* Очерки по истории культуры. М.; Л., 1928. С. 55.

⁵ *Имамеева Р.А.* Многоголосие татарской народной и профессиональной музыки (На материале песенной культуры нагайбаков — южноуральских татар-кряшен и произведений татарских композиторов 1960—70 гг.): Дисс. ... канд. искусствоведения. Ч. 2. Магнитогорск, 1997.

⁶ *Бектеева Е. А.* Нагайбаки (крещеные татары Оренбургской губернии) // Живая старина. 1902. № 1/2. С. 165—181.

Л. Р. СУРМЕТОВА
(Тюмень)

Интонационно-ладовые особенности песен сибирских татар

В данной статье речь пойдет об интонационных особенностях напевов, которые являются специфичными для музыкально-поэтической традиционной культуры сибирских татар. Материалом для анализа послужили образцы, записанные автором в татарских деревнях Ярковского и Тюменского р-нов Тюменской обл. Записи были осуществлены в музыкально-этнографических экспедициях в период с 1992 по 1998 гг.

Традиционный музыкальный материал, бытующий в Тюменской обл., различен. В музыкально-стилистическом отношении записанные в Тюменском регионе напевы отличает высокая степень своеобразия. Независимо от того, является ли напев коренным сибирским или представляет собой общекультурное для татарской традиционной музыки явление, он, как правило, несет на себе отпечаток татарско-сибирского «музыкального диалекта». Предпринятый ниже анализ направлен на раскрытие особенностей последнего; не претендуя на полноту решения проблемы, он представляет собой лишь начальный шаг на пути к теоретическому осмыслению музыкально-стилистических особенностей напевов сибирских татар.

Коренная сибирская музыкальная интонационность находит отражение в напевах различных жанров. Насколько позволяет судить собранный в Тюменской области материал, в наиболее концентрированном виде она проявляется в жанрах так называемого «сказываемого стиха»¹ — байтах, мунаджатах и такмаках. Однако ее присутствие достаточно отчетливо ощущается и в песенных напевах, даже если характерно сибирские обороты рассредоточены и вкраплены в интонационную среду, сближающую стилистику напева со стилистикой напевов поволжских татар.

Особенности татарско-сибирского музыкального диалекта формируются на основе взаимодействия целого ряда параметров музыкальной организации напева — ладового, структурно-мелодического и метроритмического. Рассмотрим указанные параметры последовательно.

Одной из самых ярких особенностей интонационного строя напевов тюменских татар является гемитонная ладовая основа. Нехарактерная для мелодики татар Поволжья и свойственная казахскому, алтайскому и русскому мелосу (мелосу народов, издавна живущих с сибирскими татарами в тесном соседстве), диатоническая ладовая организация придает напевам сибирских татар неповторимое своеобразие. Конкретные гемитонные ладовые структуры и формы их мелодической реализации достаточно разнообразны.

Одной из типичных форм ладовой организации напевов тюменских татар является гемитонный пентахорд типа тон-тон-полутон-тон. Его ступеневая позиция и, соответственно, ладофункциональное наполнение могут быть различными. Во многих случаях пентахордовый звукоряд разворачивается между V и I ступенями лада. Мелодической формой претворения данной ладовой модели является, как правило, поступенное нисходящее движение — примером может служить напев мунаджата «Рамасан эйтэ гилтем, сес байларга» — «Я всегда твердил вам богачи напев «Рамазана»:

Пример 1. Рамасан эйтэ гилтем, сес байларга²

Ра - ма - сан эй - тэ гил - тем, сес бай - ла - р(ы) - га,
Куш пи - ре - н(е) куш пир - мән, пес - тэй - лар - га.

В такмаке «Паш остэге куккэ читэ» — «Доходит до неба над головой» представлен вариант данной мелодической конструкции: нисходящая мелодия движется от IV ступени к I с захватом верхних вспомогательных звуков к каждой ступени:

Пример 2. Паш остэге куккэ читэ³

Паш өс - тэ - ге кук - кэ чи - тэ, Фер - ма - ның кай - гы - ла - ры.

Ладофункциональные свойства гемитонного пентахорда рассматриваемого интервального строения не ограничиваются позицией на I ступени лада. Его ступеневое положение может быть связано с отрезком диатонического звукоряда от квинты лада (внизу) до II (вверху) ступени.

Полутоновый мелодический ход при этом, как правило, возникает в двух интонационных ситуациях: он может быть связан с нисходящим движением от II к V ступени лада или же появиться в попевке, построенной на опевании I ступени⁴:

Пример 3. Ударница хэм прогулчы⁵

Представляется, что ладомелодический оборот, в основе которого лежит гемитонный пентахорд типа «тон-тон-полутон-тон» и определяемый рассмотренными формами мелодического движения, является достаточно характерным для мелодики сибирских татар.

Пентахорд мажорного наклона — не единственная гемитонная ладовая форма, встречающаяся в напевах сибирских татар. Иные по интервально-звукорядным и ладофункциональным свойствам гемитонные ладовые конструкции представлены в байтах *Мен тэ тугыс йостэ* («В тысяча девятсот»), *Борыгы бэет* («Древний байт»), мунаджате *Тонья, тонья тимэгес* («Не говорите о свет, этот свет»), лирической песне *Сэлам хат* («Приветственное письмо») и такмаке *Пейе, бейе остарак* («Танцуй, танцуй лучше»). Так, в напеве байта *Мен тэ тугыс йостэ* («В тысяча девятисотом») полутоновая интонация является основой трихорда в кварте, строящегося на I ступени лада. Интересно, что данный трихорд в напеве появляется только в определенной композиционной функции: он разворачивается в зоне каданса и все кадансы при этом оказываются мелодически однотипны, неизменно сохраняя полутоновый ход:

Пример 4. Мен тэ тугыс йостэ⁶

В напеве *Сэлам хат* сходный по мелодической структуре оборот связан с другой ладовой позицией — он возникает в ситуации нисходящего движения от I ступени к квинте лада:

Пример 5. Сэлам хат⁷

В напеве такмака *Пейе, бейе остарак* полутоновые ходы возникают между III-IV и VI-VII ступенями лада, в результате образуется полный миксолидийский звукоряд:

Пример 6. Пейе, бейе остарак⁸

О - лы юл - ныц па - га - на - сын, Са - ный - сынц кал - ган и - ган.

Күс гер - бек - ла - рем тал - ган - цы, Ка - рый - сым кал - ган и - ган.

Напевы *Тонья, тонья тимэгес* и *Борынгы бзет* являют собой примеры диатонических ладов минорного наклонения. В первом из названных напевов полутоновая интонация связана с III ступенью гемитонного лада и тем самым занимает позицию, уже знакомую по напевам *Рама-сан эйтэ гилтем сес байларга, Паш остэге куккэ читэ* и др. При этом, однако, реализуясь в условиях минорного ладового наклонения, она преломляется иными по мелодическому рисунку попевками:

Пример 7. Тонья, тонья тимэгес⁹

Тонь - я, тонь - я ти - ма - гес, Тонь - я гы - вып йөр - ма - гес.

А - ги - рэт - не уй - ла - гыс, Лә [и] - лә һе ия - л [ә] Ал - ла.

В напеве *Борынгы бзет* представлен эолийский семиступенный звукоряд. На его основе разворачивается целый ряд разнообразных гемитонных попевок — образованная восходящим движением от I к III ступени с захватом нижней субкварты (1 такт), нисходящим движением от III к I ступени с опеванием устоя (такт 2), поступенным восходящим движением от V к I ступени (такт 3) и др.:

Пример 8. Борынгы бзет¹⁰

Та - рих мен - та ту - гы - с (ы) йө - с (е) та, Е - гер - ме е - тен - це ел - та.

Кэ - си - с(е) па - шым ва - ват пул - ты.

Е - ге - р(е) ма ту - гыс я - шем - тә.

Гемитоновые обороты в напевах татар Тюменской области не всегда связаны с диатонической природой лада. Нередко полутоновые интонации вплетаются в пентатонный по звукоряду и общему интонационному строю напев. Это явление чрезвычайно характерное для татарских напевов рассматриваемого региона. Включение полутоновых ходов в ангемитонные пентатонные напевы осуществляется различными способами. Звук, образующий полутоновый оборот, может появляться в результате опевания тона, входящего в пентатоновый остов напева (пример 9, в напеве «Ай-ли малина» верхний вспомогательный тон образует миксолидийский тетраход). Усложнение пентатонной мелодии полутоновыми интонациями, как правило, происходит в зонах внутрислоговых распевов, однако последнее не является обязательным.

Пример 9. Ай-ли малина¹¹

Жәл - лә - мә - сән ят ку - лы - на.

Включение полутоновых оборотов в ангемитонные по своей природе напевы в музыке тюменских татар происходит очень естественно и свидетельствует об органичности для интонационного строя традиционной культуры региона диатонических гемитонных звукосопряжений. Заметим, что для интонационного строя татар Поволжья полутоновые интонации не свойственны. Единственная форма диатонического звукоряда в напевах татар Волго-Камья может быть образована так называемым хроматизмом на расстоянии, когда звукоряды двух попевок, каждая из которых является ангемитонной, в совокупности образуют диатоническую конструкцию¹². Такого рода явления можно найти и в напевах сибирских татар — укажем, например, на *Сэйнэп бэте* («Песня о Зайнапе»), *Аклы ситса кулмэгемне...* («Белое мое ситцевое платье...»), *Уйнат тальян гармунынны...* («Играй на своей гармонии»).

Подчеркнем, однако, что во всех случаях гемитонных усложнений пентатоники, описанных выше как характерных для мелодики сибирских татар, полутоновая интонация является реальной и выявляется отдельной попевкой, а не выступает как результат суммирования звукорядов пентатонных оборотов.

Гемитонные интонации — яркие, но далеко не единственные особенности мелодики сибирских татар. Не только диатонические, но и пентатонные по ладовым свойствам традиционные напевы татар Сибири обладают специфическими чертами, придающими им особое своеобразие.

Сравним варианты популярной лирической протяжной песни «Кара урман», записанные в Яркском р-не Тюменской обл. и на территории Татарстана. Однотипность мелодического остова напевов делает их различия особенно наглядными. Последние в первую очередь связаны с характером мелодического движения. Так, для мелодики варианта, записанного на территории Татарстана, как и для мелодики традиционных напевов татар Волго-Камья в целом, характерна поступенность. Как пишет Я. М. Гиршман, для татарской народной музыки характерным принципом мелодического движения является «плавное последование тонов по ступеням пентатонного звукоряда», «для пентатоники характерно движение по соседним ступеням, сопровождающееся образованием небольших мелодических ячеек, состоящих из соседних <...> звуков»¹³. Действительно, в примере 10 (а, б) напев образован на основе взаимодействия попевок, которые можно определить как трихорд в кварте и тетрахорд в квинте, т. е. попевок, в которых преобладает поступенное движение по тонам ангемитонного звукоряда. В вариантах же, записанных в Тюменской области, обращают на себя внимание непоступенные мелодические ходы. Интересно, что в каждом из записанных в Сибири напевов идея непоступенного движения реализуется по-разному: в одном случае специфичными оказываются квартовые мелодические ходы, в другом случае, наряду с ними выделяются ходы по тонам трезвучия (в примерах отмечены квадратными скобками, сравни с аналогичными фрагментами напева из сборника М. Музафарова).

*Пример 10а. Кара урман*¹⁴

Ка - ра - таг - най ур - ман, ка - раң - кы төн,
 Як - шы а - т(ы) - лар ки - рәк - лә ү - тәр - гә.
 Ка - рур - ман - ны үт - кән чак - та, А - тым кит - те сыу буй - лап,
 Әй! Мин сар - гай - тым, сес - н[е] уй - лап.

Пример 106. Кара урман

Ка-ра да-гы - най ур - ман, ка-раң - ғы төн,
 як-шы ат - лар ки - рәк лә ү - тәр - гә;
 Ка - ра ур- ман- ны чык- кан_ чак- та, ки- сеп ал- дым куш ка - ен.
 Әй, ае - рыл - ма - ек, дус - ка - ем.

Отмеченные мелодические особенности — ходы на кварту, движение по звукам трезвучия — оказываются неслучайными для интонационного строя напевов тюменских татар. Так, ходы на кварту встречаются едва ли не в каждом из представленных в настоящем сборнике напевов. Модификации данной интонации достаточно многообразны: кварта может быть восходящей, нисходящей, возвращаться к исходному перед квартовым ходом звуку.

Интересными представляются сцепления двух кварт — однонаправленные по направлению движения, они «отталкиваются» от соседних, находящихся в секундовом соотношении ступеней:

Пример 11. Яшем кенэ йетте, ай йетмешлэргэ¹⁵

Карт-лык кай - (тин) ки - леп пай - лән - те.

Композиционное положение квартовых интонаций также может быть различным. В одних случаях тоны, образующие квартовые звукосопряжения, являются элементами остова напева: каждый из них интонируется в момент произнесения слога поэтического текста. В других случаях кварта является опорной интонацией внутрислогового распева:

Пример 12. Яшем кенэ йетте, ай йетмешлэргэ¹⁶

Карт-лык кай - (тин) ки - леп пай - лән - те.

и восходящий квартовый ход от VII к III ступени. Наконец, четвертая строка, отличаясь от третьей лишь кадансом, вводит нисходящий мелодический оборот по звукам трезвучия от V к I ступени лада.

Пример 14. Энкэй¹⁹

Эн-кэй ми - не та-бып ки- тер - гач-тен, Эт-кэй ми - не пер-та
сөй - мә - те. Ней - гә кыс ки - тер - тен
ул тү - гел тип, Эн-кә - см - не пик нык тир - гә - те.

Закономерность ходов по трезвучию и его обращениям для мелодики сибирских татар подтверждается частотой их появления в напевах:

Пример 15. Ай, бэгырем²⁰

Мең-тә ту-гыс йөс-тә, У - нал - тын-чы ел - ла - рын-та.

Во всех многообразных модификациях интонации, связанной с движением по звукам трезвучия и его обращений, привлекают на себя внимание два момента. Первый связан с соотношением рассматриваемого мелодического оборота и слогоритмической структуры. Наиболее характерная слогоритмическая форма реализации «трезвучной» интонации определяется принципом силлабики, когда каждому слогу поэтического текста соответствует один звук напева. Достаточно часто строгое силлабическое соотношение поэтического текста и мелодии нарушается небольшими распевами, в этом случае мелодический ход по трезвучию включает в себя внутрислогового распев в качестве составного элемента. Гораздо более редкими, но, тем не менее, характерными для напевов татар Сибири являются ситуации, когда «трезвучная» интонация разворачивается, не выходя за рамки внутрислогового распева. Так, во фрагменте напева *Рәсуллулла Корьэн укый* («Расуллулла читает Коран») распев нисходящего квартсекстаккорда «укладывается» в слогоноту, равную самой короткой длительности слогоритмической структуры данного напева (в системе длительностей, выбранной для нотной фиксации, она равна ♩). Казалось бы, распевать слогоноту, а тем более такую корот-

кую слогоноту(!), гораздо удобнее с помощью прилегающих ступеней; именно так и происходит в большинстве случаев в напевах сибирских татар и почти всегда — в напевах татар Волго-Камья. Использование движущегося по квартсекстаккорду хода как средства внутрислогового распева свидетельствует о его необычайной естественности, органичности и типичности для интонационного строя сибирских татар.

Вторая особенность, связанная с движением по трезвучию и его обращениям, касается диапазона, охватываемого движущимся по трезвучию ходом. В одних случаях он равен квинте или сексте, в других достигает октавы. Последняя ситуация представляется особенно интересной. Само по себе явление объемного по звукоряду напева для различных «диалектов» татарской традиционной культуры — не редкость. Так, некоторые напевы поволжских татар достигают децимового или даже полуторативного диапазона — см., например, *Иске солдат бэете* («Баит старого солдата»), *Сугыш бэете* («Баит о войне»), *Сакмар су* («Воды Сакмара»), *Утырдым коймэнэн турэнэ* («Сел я на лодку»)²¹. Специфика напевов сибирских татар в данном случае связана с синтаксическим масштабом широких по диапазону мелодических фрагментов: октавный — а в некоторых случаях децимовый — объем охватывается в пределах одной (!) попевки. Такой «размашистости» мелодика поволжских татар не знает: широкий диапазон в ней набирается постепенно, за счет суммирования более узких по объему мелодических оборотов. Представляется, описываемую особенность можно выделить как еще одну специфическую черту музыкальной интонационной системы сибирских татар.

Интонационная идея быстрого охвата большого звукового пространства в напевах татар Сибири реализуется не только в мелодических конструкциях, связанных с движением по трезвучию или его обращениям, но и в скачках на широкие интервалы. Так, типичным для мелодики бытующих в Тюменской области напевов является скачок на квинту, сексту. Последние могут быть образованы как соседними слогонотами, так и внутрислоговым распевом:

*Пример 16. Талымкан бэете*²²



Ходы на квинту и сексту естественно сочетаются с движением по звукам трезвучий, квартовыми скачками. Родство «трезвучных» и квинтово-секстовых интонаций наглядно демонстрирует *Сабира бэете* («Баит о Сабире»). Его напев представляет собой популярную в татарской среде мелодию русской народной песни «Хазбулат удалой». Вариант, записанный у тюменских татар, несколько отличается от варианта, записанного у поволжских татар:

Пример 17. Сабира бэете²³



Ур-дык у-рак - ны(й), суй-дык зур ат - ны Кай-тар-га ди - еп жик-тек тур ат - ны.

Как видно из приведенных примеров, основные различия вариантов связаны с особенностями реализации интонации восходящего секстаккорда, звучащего в сибирском варианте и маскируемого традиционным для поволжских татар поступенным движением в варианте М. Нигмедзянова (см. первые строки напевов). Существенно, что в сибирском варианте напева мелодический ход по звукам секстаккорда сохраняется во всех куплетах и нигде не смягчается поступенными распевами. В данной традиционной среде секстовые скачки в мелодии оказываются удивительно уместными — настолько, что возникают даже в момент дробления метрических единиц и связываются с краткими длительностями. В данном случае имеется в виду вторая строка пятой строфы напева, где метрическая формула 1:1:1:2 (q q q q h), лежащая в основе метрической организации напева и связанная с 10-тисложной строкой, в связи с увеличением количества слогов в строке до 12-ти приобретает вид 1/2:1/2:1:1:1:2 (e e q q q h). Именно в момент интонирования самых коротких слогов, зафиксированных шестнадцатью длительностями, и звучит скачок на сексту. В данном метроритмическом оформлении интонирование секстового хода кажется достаточно неудобным, однако он не только выпевается исполнителем, но и дается в комбинации со вторым секстовым ходом, образующим симметричный по звуковысотному строению мелодический оборот:

Пример 18. Сабира бэете²⁴



И - се - нә төш - кән - дә у - ты-рып ег - лар - сын.

Своеобразие напевов татар данного региона определяется не только звуковысотными, но и метроритмическими особенностями. Образцы сибирских татар необычайно богаты в метроритмическом отношении. Прежде всего, в них преломляются типовые для татарской традиционной музыкально-поэтической культуры метрические формы, равно распространенные как у татар Сибири, так и у татар Волго-Камья. Не перечисляя их все, укажем на характерные для баитов и мунаджатов метры, образованные на основе формул e q q q (*Салаватның савабы күп* («Если говорить «Салават», то много будет пользы»)); e e q q (*Кайгы гүсрәтләр кармәтем* («Не видел я горя и печали»)), q q (*Борынгы бәет* («Древний баит»)), e e e q (*Сак-сок* («Сак-Сок»)), *Шэхэр читендэ, авыл*

йортында («На окраине города, дома в деревне»)); на типовые структуры короткой песни, определяемые поэтическим 7-8-сложником и строящиеся по схеме $q\ q\ q\ q\ q\ q\ q\ q$ “ $q\ q\ q\ q\ q\ h$. (примером ее преломления могут служить все деревенские напевы и такмаки); на многообразные метрические формы 9-12-тисложной озын көй — как ямбического типа: *Сэйнэп бэете* («Песня о Зайнап»), *Зилэйлюк* («Зилейлюк»), так и производные от метрических форм короткой песни: *Хай, яр якын* («Ай, берега близки»), *Уфаларга баргач жыр чыгартым* («Песню сочинил, когда поехал в Уфу»), где изменения метрической структуры короткой песни связаны с добавлением дополнительных слогоновот, имеющих одинаковую со всеми другими слогонотами временную протяженность, схематически это можно выразить как $q\ q\ q\ q\ q\ q$ “ $q\ q\ q\ q$; в *Сэлам хат* («Приветственное письмо»), *Сарман* («Сарман»), *Сэнгэр кулмэк* («Голубое платье») усложнение метрической схемы короткой песни происходит за счет дробления двух первых слогоновот — $e\ e\ e\ q$ “ $e\ q\ q\ q$). Вместе с тем метрическая организация представленных в сборнике образцов обнаруживает и немало специфического.

Так, в напевах сибирских татар можно встретить метрические формы, являющиеся достаточно редкими для музыкально-поэтической традиции татар Волго-Камья. Интересно, что для сибирской традиции, они, напротив, являются типичными и широко распространенными. Среди такого рода метрических форм выделим две, характерные для баитов и мунаджатов, и две, характерные для лирической песни.

Одними из наиболее характерных среди баитов и мунаджатов, записанных в Тюменской области, являются напевы, метрическое строение которых определяется формулой $e\ e\ e\ q$ (временная протяженность последней слогоновоты нередко варьируется в сторону увеличения). Данная метрическая формула является основой слогоритмической организации таких напевов, как *Укы иртэнке намасынны* («Читай утреннюю молитву»), *Рэсуллула Корьэн укый* («Расуллула читает Коран»), *Укы иртэ намасынны* («Читай утреннюю молитву»), *Экертен жил: монда кабер* («Тише ветер: здесь могила»), *Талымкан бэете* («Баит о Талымхане»), *Тонья, тонья тимэгес* («Не говорите о свет, этот свет»), *Тэскирэ* («Мунаджат»), *Жиханша бэете* («Баит о Жиханше»), *Намас угын караек* («Почитаем-ка молитву») и др.

Пример 19. Жиханша бэете²⁵

Пы - я - ла шка - ф ос - лэ - реп - тэ Са - бын ка - ла са - тыр - сың.

Ят - кан у - рын - на - рын ка - ла, Са - гын - са - гыс я - тыр - сың.

Как видно из приведенных примеров, метрическое клише является либо единственным структурообразующим средством метрической формы напева, либо вступает во взаимодействие с метрической фигурой (*Тонья, тонья тимэгес* («Не говорите о свет, этот свет»), *Намас угып караек* («Почитаем-ка молитву»)). Другая распространенная в байтах и мунаджатах татар данного региона метрическая форма строится на основе метрической фигуры е q (см. *Энкэй* («Маменька»), *Ментэ тугыс йостэ* («В тысяча девятисотом»), *Борынгы бэет* («Древний байт»)). В одних случаях она служит структурной основой моноформульной по метрической организации строфы (*Энкэй* («Маменька»), *Ментэ тугыс йостэ* («В тысяча девятьсотом»)), в других взаимодействует с описанной выше метрической формулой е е q q. Интересно, что рассматриваемые метрические клише обнаруживают способность замещать друг друга: формула е q в процессе развертывания напева нередко трансформируется в формулу е е q. Данную закономерность наглядно демонстрируют напевы мунаджатов *Экертен жил: монда габер* («Тише ветер: здесь могила»), *Укы иртэнке намасы* («Читай утреннюю молитву»), *Укы иртэ намасынны* («Читай утреннюю молитву»); ниже приводится метрическая схема первой и пятой строф последнего из перечисленных образцов:

*Пример 20. Укы иртэ намасынны*²⁶

1-я строфа

U - кы ир - тэ на - ма - сын - ны,

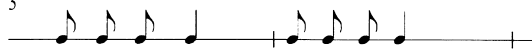
5
А - лыр - сын син бик күп са - вап.


9
Ү - леп ка - бер - гә кер - гәч - тә,


12
Күр - мäs - сeң һич - бер га - зап.

5-я строфа

Әй - тә тус - тым Газ - ра - ил,

5

 Жа-ным-ны а - лын ан бе-лэн.


9

 Жа-ным-ны ал - сан ан бе-лэн.

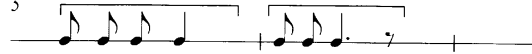
12

 Без ү-тэр-без И-ман бе-лэн.


Показательны статистические характеристики, связанные с частотой появления рассматриваемых метрических форм среди других в напевах тюменских татар: из 25 байтов и мунаджатов, записанных нами 13 имеют метрическую организацию на основе формул $e e q$ и $e q$. В публикациях же напевов татар Волго-Камья данные метрические формы встречаются достаточно редко: например, в сборнике М. Н. Нигмедзянова «Татарские народные песни»²⁷ их включает в себя только 12 напевов из 59-ти, представленных в разделе «Музыкальный эпос».

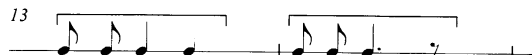
Сходная ситуация наблюдается и в отношении метрической организации некоторых лирических протяжных песен. Так, в основе напевов *Тарган песгэ ерак тугел* («Чечкино от нас не далеко»), *Цугэй кое* («Песня чукаев»), *Яшем кенэ йетте, ай йетмешлэргэ* («Года мои дошли до семидесяти») и *Шэм-Шэрифкэй тигэн калаларта* («В городе Шам-Шариф») лежат метрические формы, заимствованные из системы метров «сказываемого стиха». В слогоритмических схемах этих напевов, приведенных ниже, характерные «байтные» формулы отмечены квадратными скобками:

*Пример 21а. Тарган песгэ ерак тугел*²⁸


 Тар-ган пес - гэ е-рак тү - гел,

5

 Тар-ган пес - гэ су а-ша.

9

 Эл-лэ шу - на са-гын-кан - ка,

13

 Кош-лар моң - лы сай-ра-ша.

Пример 216. Цугэй кое²⁹

Ти-мә-тем - мә-тей мин си-на шул,

5
Ти-мә-тем - мә-тей мин си-на.

9
Өсе-леп сөй - мә ай ры-лыр-быз,

13
Тей-мә-тем - мә мин си-на.

Явление распевания татарских лирических напевов на метрические формы «сказываемого» стиха достаточно известно. Популярными лирическими песнями, построенными на основе типичных для байтов метрических структур, являются *Туган тел* («Родной язык»), *Тэфтилеу* («Тафтилеу»), *Анам кабере янында* («У могилы матери»), *Яз да була* («Бывает и весна»). В целом же такого рода напевов немного, в двух фольклорных сборниках М. Нигмедзянова³⁰, включающими в себя более 100 лирических протяжных песен, родство с метрическими формами «сказываемого стиха» обнаруживается в образцах, число которых не достигает десяти. В настоящей главе, в которой анализируется 18 протяжных напевов, где из них пять образцов, распеты на основе байтных метрических форм.

Среди напевов, записанных в татарских деревнях Тюменской области, можно встретить и уникальные метрические формы. Рассмотрим, например, слогоритмическую структуру напева *Яшем кенә йетте, ай, йетмешлэргэ* («Годы мои дошли до семидесяти»). Как было отмечено выше, ее составной частью являются формулы, характерные для метрической системы «сказываемого стиха». Уже их сочетание не может не обратить на себя внимание: образование полиформульной структуры второй и четвертой строк на основе взаимодействия формул $e e q q$ и $e e e h$ с цезурой, возникающей после четвертого слога, является достаточно необычным. Еще более интересными в метрическом отношении оказываются первая и третья строки: вторая полустрока 9-10-сложной первой строки состоит из пяти или же шести слогов (случай нехарактерный, обычно внутрискладовая цезура в озын кйй возникает после 5-го или 6-го слога, оставляя во второй полустроке 4 слога); их слогоритмическое оформление осуществляется по принципу равнодлительного чередования наименьших по длительности метрических единиц (1:1:1:1:1 или 1:1:1:1:1:1). Сходным образом метрическое оформление

осуществляется во второй полустроке третьей строки, но, поскольку последняя составляется из четырех слогов, ее метрическая схема состоит соответственно из четырех наименьших по длительности слоговот (1:1:1:1). Как в первой, так и в третьей строках не допускается углубление межстрочной цезуры за счет включения внеметрических пауз — и это, несмотря на то, что последняя слоговота рассматриваемых строк лишена типичного для строчных кадансов ритмического удлинения. Данные слогоритмические формулы являются весьма своеобразными и сами по себе, и как метрическое «продолжение» традиционного «байтного» клише е е q q . Напев *Яшем кенә йетте, ай, йетмешлэргә* («Годы мои дошли до семидесяти») является ярким примером исконно сибирской метрической организации.

Изложенные наблюдения относительно ладовых, мелодических, ритмических особенностей напевов сибирских татар не могут претендовать на исчерпывающее решение проблемы интонационной специфики музыкально-поэтической традиции татар Сибири. Не исчерпывает всех возможных подходов к анализу традиционной музыкально-поэтической культуры сибирских татар и круг вопросов, затрагиваемых в настоящей работе. Предлагаемый анализ представит достаточный материал для дальнейших исследований.

Примечания

¹ Сказывание» (эйтү) — одна из форм вокализации текста в татарской музыке устной традиции; см. об этом: *Харисов И.* Татарский стих в музыке устной традиции (на материале работ отечественных исследователей): Дипломная работа / Каз. гос. консерв. Казань, 1994. С. 8.

² Зап. от Галиевой Сайры, 1936 г. р., д. Каскара Тюменского р-на.

³ Зап. от Юнусовой Гайнии, 1935 г. р., д. Чечкино Ярковского р-на.

⁴ Отметим, что все такмаки с диатоническими напевами благодаря ладо-мелодическим особенностям обнаруживают несомненное сходство с русскими частушками. Показательно, что такого рода частушечные гемитонные напевы в такмаках сибирских татар далеко не редкость.

⁵ Зап. от Вагаповой Муршиды, 1930 г. р., д. Чечкино Ярковского р-на.

⁶ Зап. от Галиевой Сайры, 1936 г. р., д. Каскара Тюменского р-на.

⁷ Зап. от Зариповой Раузы, 1931 г. р., д. Карбаны Ярковского р-на.

⁸ Зап. от Шараповой Муршиды, 1917 г. р., д. Чечкино Ярковского р-на.

⁹ Зап. от Усмановой Сачиты, 1932 г.р., д. Каскара Тюменского р-на.

¹⁰ Зап. от Шараповой Зубары, 1930 г. р., д. Чечкино Ярковского р-на.

¹¹ Зап. от Усмановой Сачиты, 1932 г. р., д. Каскара Тюменского р-на.

¹² *Нигмедзянов М.* Народные песни волжских татар: исследование. М., 1982. С. 48.

¹³ *Гиришман Я.* Пентатоника и ее развитие в татарской музыке. М., 1960. С. 83.

¹⁴ Зап. от Шараповой Муршиды, 1930 г. р., д. Чечкино Ярковского р-на.

¹⁵ Зап. от Фастуллиной Халилы, 1928 г. р., д. Якуши Тюменского р-на.

¹⁶ Зап. от Фастуллиной Халилы, 1928 г. р., д. Якуши Тюменского р-на.

¹⁷ Подчеркнем, однако, что квартовые ходы в мелодике поволжских татар встречаются не в столь концентрированном виде и не в таких многообразных формах, как в напевах татар Сибири.

¹⁸ Зап. от Насыровой Шамсии, 1920 г. р., д. Каскара Тюменского р-на.

¹⁹ Зап. от Рахимовой Нургиты, 1937 г. р., д. Куртюганы Яркового р-на.

²⁰ Зап. от Башировой Магсумы. 1919 г. р., д. Янтык Тюменского р-на.

²¹ *Нигъмәтжанов М. Н.* Татар халык жырлары. Казан, 1976. № 51, 53, 80, 84.

²² Зап. от Шараповой муршиды, 1917 г. р., д. Чечкино Яркового р-на.

²³ Зап. от Ибрагимовой Сании, 1933 г. р., д. Есаулово Тюменского р-на.

²⁴ Зап. от Ибрагимовой Сании, 1933 г. р., д. Есаулово Тюменского р-на.

²⁵ Зап. от Ибрагимовой Сании, 1933 г. р., д. Есаулово Тюменского р-на.

²⁶ Зап. от Алиевой Сагидии, 1929 г. р., д. Якуши Тюменского р-на.

²⁷ *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные песни. Казань, 1984.

²⁸ Зап. от Сайфетдиновой Кафии, 1936 г. р., д. Каскара Тюменского р-на.

²⁹ Зап. от Насыровой Шамсии, 1920 г. р., д. Каскара Тюменского р-на.

³⁰ См.: *Нигъмәтжанов М. Н.* Татар халык жырлары. Казан, 1976. № 96, 114; *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные песни. Казань, 1984. № 100, 119, 120.

Л. Д. ДАШИЕВА
(Улан-Удэ)

Обрядовые песни западных бурят

Обрядовые песни представляют уникальный пласт традиционной культуры бурятского народа. В бурятской фольклористике изучению обрядов и отдельных жанров обрядовой поэзии посвящены работы этнографов, филологов, языковедов, культурологов. Однако в настоящее время отсутствуют специальные исследования, в которых была бы разработана жанровая типология богатейшей обрядовой культуры бурят. Кроме того, совсем не изучены эволюционные процессы, вопрос взаимодействия обряда и музыки, особенности функционирования музыки в обрядовой жизни бурят. К сожалению, в бурятском этномызыкальном изучении музыкальной составляющей ритуала не уделялось никакого внимания. Анализ мелодики, ритма, лада, фактуры и формы обрядовых песен, безусловно, станет ценным источником по изучению формирования традиционной культуры бурят, в том числе и музыкально-диалектной.

В настоящей статье исследование обрядов и обрядовых песен западных бурят основано на материале музыкально-этнографических экспедиций Института монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения Российской академии наук (ИМБТ СО РАН) в Иркутскую обл. в 2008—2009 гг., во время которых были обследованы шесть районов: Ольхонский, Эхирит-Булагатский, Баяндаевский, Качугский, Осинский, Боханский. Безусловно, в современной культуре западных бурят произошли неизбежные ассимиляционные процессы, связанные с влиянием русского языка и русской музыкальной традиции. Однако отметим все же сохранность традиционных западно-бурятских обрядовых песен.

В результате экспедиционного исследования выявлен жанровый состав песенного фольклора западных бурят, представленный хорошо сохранившимися обрядовыми песнями эхиритов и булагатов (свадебные *урөөрэй дуунууд*, застольные *архиин дуунууд*, танцевальные *ёохорой дуунууд* и др.).

Большой удачей в экспедиционной работе стали видео- и аудиозаписи уникальных образцов обрядовых песен *милаангай* и *гутаараа хаража*, *хотондоо хаагдааб* (досл. «прапраправнука увидела, в стайке закрыли»), сопровождающих обряд *хотондоо хааха*¹, зафиксированные в селах Анга и Бугульдейка Ольхонского района Иркутской области². Нам посчастли-

вилось не только беседовать со знатоками этой традиции, но и присутствовать на празднике *милаангууд*³ в селе Бугульдейка Ольхонского р-на Иркутской обл.

Обрядовые песни *милаангай дуунууд* обычно исполняются в честь рождения ребенка на празднике, устроенном его родителями. По сведениям известного бурятского этнографа и фольклориста С. П. Балдаева, родственники отца ребенка закалывали корову или быка, варили полный котел мяса, приглашали близких родственников и угощали их ритуальной пищей (мясом определенных видов, молочной водкой *архи*, саламатом)⁴. Приглашенные родственники дарили новорожденному ребенку подарки, произносили *юрөөлы* — благопожелания, пели обрядовые песни, в которых желали ему счастья, добра, благополучия и долгой жизненной дороги. От имени ребенка родители также одаривали присутствующих гостей подарками. По мнению М. Н. Хангалова, главными распорядителями на празднике *милаангууд* были женщины⁵. Особым уважением и почитанием пользовались старые женщины, в их числе бабушка-повитуха, принимавшая роды.

По-видимому, *милаангууд* включал другие обряды, в частности, обряд пеленания ребенка *улгыдэ оруулха*, на котором новорожденному дарили шкурки козлят, пеленки, рубашки, деньги, а мальчикам старики дарили стрелы с белыми миткалевыми лентами⁶.


Очевидно, многосоставный обряд *милаангууд*, до сих пор сохранившийся у западных бурят Прибайкалья, тесно связан с другим, не менее важным, обрядом *хотондоо хааха*, выявленным нами в Ольхонском и Осинском р-нах Иркутской обл. во время музыкально-этнографической экспедиции (МЭЭ) летом 2009 г. В этнографической бурятской литературе отсутствуют какие-либо упоминания об этом обряде.

По сведениям информантов, суть обряда *хотондоо хааха* заключается в следующем. Когда происходит рождение прапраправнука *гутаараа*, собираются близкие родственники и устраивают праздник, во время которого прапрапрабабушку⁷ или прапрапрадедушку этого ребенка закрывают в стайку (так называемый *хотон*) в компании родственников преклонного возраста. В хотоне заранее ставят стол с угощениями: молочной ритуальной пищей *сагаан эдээн* (белая еда), мясом, саламатом, тарасуном (молочная водка, приготовленная особым способом) и др. Приглашенные старики угощаются и веселятся, поют песни и танцуют круговой танец *ёхор*. Они очень радуются замечательному событию и гордятся тем, что дожили до рождения *гутаараа*. Они считают это большим счастьем, по словам информантов, *я ала золтой* (досл. «довольно счастливые»). После некоторого времени (время пиршества в стайке составляло от двух-трех часов до суток) хотон открывают снаружи, стариков выпускают и приглашают за большой праздничный стол, дарят подарки, поют песни и произносят в их честь благопожелания, в которых желают им здоровья, долголетия и счастья. В свою очередь они дарят *гутаару* подарки (у бурят принято дарить детям деньги, ягненка, теленка и др.), говорят ему благопожелания и поют песни.

Представим образец обрядовой песни *гутаараа хаража, хотондоо хаагдааб*, исполненной Е. С. Шорхоевой, 1925 г. р., и Г. А. Манжуевой, 1931 г. р., из с. Анга Ольхонского р-на (нотировка и перевод текста автора):

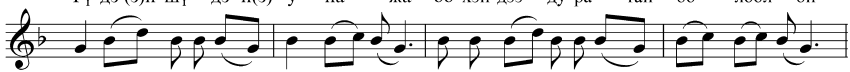
Гутаараа хаража хотондоо хаагдааб

1.

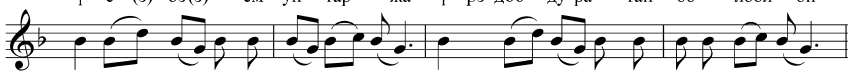


Үү-дэ-(э)н шү - дэ-н(э) у - на - жа өө-хэн-дээ ду ра - тай бо - лоол - би

2.

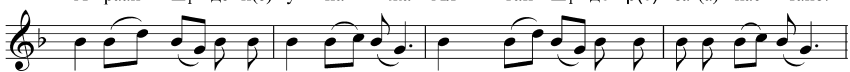


ү - е - (э) бэ(э) - см ун - тар - жа ү - рэ-дөө ду ра - тай бо лоол - би




А раан - шү - дэ-н(э) у - на - жа Ал - тан - шү - дө-р(э) за (а)- пас - тайб.

Дабталга



А - лья бэ - е-м(э) гу - тар - жа А - ша(а) гу - ша-ар(а) за-(а)- пас - тайб.



Һа - наа яа - га-аб һа(а) - нуу - жа һа - һан хой-ноо, ү - шөө ша-да-ха-(а) яась.




*Үдэн шүдэн унажа,
өөхэндэ дуратай болоолби.
Үе бэм унтаржа,
Үрэдөө дуратай болоолби.*

Передние зубы упали,
Теперь сало люблю (есть).
Здоровье (тело) угасает,
Теперь люблю своих потомков.

*Араан шүдэн унажа,
Алтан шүдөөр запастайб.
Аляа бэм гутаржа,
Аша гушаар запастайб.*

Коренные зубы упали,
Золотые зубы в запасе.
Мое тело дряхлеет,
Внуки, правнуки в запасе.

Дабталга:
*Һанаа яагааб һануужа
Һанаһан хойноо,
Үшөө шадаха яась.*

Припев:
Есть память у нас, чтобы помнить.
Если вспомним,
Ещё, (значит) можем.

Архитектоника данного напева представляет типичную для западно-бурятских народных песен четырехстрочную строфу с припевом. Нормативной является восьми-девятислоговая структура параллельных строк (первая — третья, вторая — четвертая), характерная для бурятского фольклорного стихосложения. Причем нужно отметить ненормативную

конфигурацию припева, представляющего девяти-пяти-семислоговую структуру (9+5+7), заимствованную из припевов застольных песен западных бурят. В основе самого напева лежат две мелодико-ритмические формулы (далее МРФ). Инициальная МРФ1 строится на терцовой интонации с акцентируемой побочной опорой — *b* и финальная МРФ2 — типичной трихордной интонации с опорой на *g*. Ладовая организация данного напева представляет третью ладозвукорядную модель — ангемитонный тетрахорд в амбигусе квинты (*g-b-c-d*)⁸.

Таким образом, в результате анализа обрядовой песни западных бурят *гутаараа хаража, хотондоо хаагдааб* отметим формульность, узкообъемный ангемитонный лад и типичную композиционную структуру. Безусловно, анализ единичного примера ни в коей мере не может позволить судить о целой традиции. Поиски других образцов этих обрядовых песен и необходимость дальнейшего исследования их музыкально-семантических особенностей очевидна.

В изучении обрядовых песен *гутаараа хаража, хотондоо хаагдааб* необходимо выяснить, прежде всего, ситуативный аспект самого обряда *хотондоо хааха*. Почему старых людей запирают на замок в темной стайке, предназначенной для содержания животных? Учитывая то, что обряд хорошо сохранился и до сих пор функционирует у западных бурят, остается загадкой почти полное отсутствие сведений о нем. Можно только предположить, что сакральность обряда перехода и закрытая традиция *хотондоо хааха* не позволяли членам семьи давать какую-либо информацию чужим людям (имеется в виду исследователям), опасаясь за здоровье и будущее, прежде всего прапраправнука *гутаараа*.

Вероятно, запрет был связан с мифологическими и религиозными представлениями бурят. По сведениям Г. А. Дамбуевой, известно, что «на Ольхоне <...> существует поверье о том, что если старики живут до 80 лет и у них не выпадают зубы, они не седеют, ходят прямо и выглядят молодо, то это большой грех, потому что они постепенно отнимают жизнь у своих детей, внуков и праправнуков»⁹. Действительно ли существует такое поверье и связано ли оно с этим обрядом? Входит ли обряд *хотондоо хааха* в обрядовую систему *милаангууд*? Уточнению этих и других вопросов послужат материалы дальнейших исследований.

Представления о затянувшейся жизни старых людей, имеющей негативное влияние на судьбу потомков, характерны для многих народов Востока и южных славян. В частности, в своей монографии «Ритуал в традиционной культуре» А. К. Байбурин пишет: «Если умерший “до срока” опасен для живых своей неизрасходованной энергией, то “зажившийся” опасен тем, что “заедает чужой век”. Последнее предполагает наличие представлений не только об “индивидуальном веке”, но и об общем, коллективном запасе жизненной силы, из которого “зажившийся” старик расходует чужую долю»¹⁰. Буряты верили в то, что если долгожителю перевалило за 100 лет, то это плохо отразится на потомстве, так как эти старики живут «за счет счастья» своих потомков. Не случайно у монго-

лоязычных народов бытует поговорка: *Жара хүрээжэ жаргалаа дуудаб, ная хүрээжэ наһаа дуудаб* («Прожив 60 лет — счастье исчерпал, прожив 80 лет — жизнь исчерпал»)¹¹.

Очевидно, для того чтобы восстановить порядок, уберечь праправнука и открыть ему дорогу в жизни, в качестве обряда перехода и функционирует *хотондоо хааха*. По сведениям ольхонского шамана бөө М. О. Дудеева, 1931 г. р., в прошлом этот обряд имел другое название — *гутаарай нүхэн соо оруулха* («закопать в яму налима»; слово *гутаар* имеет еще другое значение — «налим»; *гутаарай нүхэн* — «яма налима») и проходил следующим образом. Когда родился *гутаар*, для родственника, обычно старого человека, достигшего восьмидесяти лет, выкапывали яму в земле. На дно ямы ставили небольшой стол *ябган шэрээ* с угощениями (молочной пищей, тарасуном, мясом, саламатом и др.), сажали туда старика, и он находился там какое-то время (от двух часов до суток)¹².

В связи с тем, что обрядовое время (рождение *гутаараа*), условия (темная стайка, яма в земле, стол с ритуальной пищей) и, по-видимому, мотивация этих обрядов имеют сходство, единство их семантики очевидно. Символическая смерть старого человека, дожившего до рождения *гутаараа*, обусловлена признаками перехода (темная запертая стайка, земляная яма символизируют загробный мир) и выход из него обеспечивает старику приобретение нового статуса. По словам информантов, старые люди после обряда *хотондоо хааха* становятся приближенными богов и воспринимаются членами рода в качестве покровителей не только *гутаараа*, но и всей семьи и рода. Этим объясняется огромная радость и счастье старых людей (*яһала золтой*), в мифологическом сознании которых прапрабабушка становится *төөдэй* (досл. «бабушка, прамагерь»)¹³.

По-видимому, истоки обрядов *хотондоо хааха* или *гутаарай нүхэн соо оруулха* ведут к древнейшему обычаю кочевников, описанному известным бурятским ученым фольклористом М. Н. Хангаловым. По его сведениям, у предков бурят, живших по законам родового общества, был древний жестокий обычай насильственной смерти старых людей, достигших семидесятилетнего возраста, становившихся обузой при длительных кочевках. Этот обычай бытовал под названием *ухэ унгулхэ* (досл. «заставить глотать жир»)¹⁴. «Когда член какой-нибудь семьи, — пишет М. Н. Хангалов, — достигал преклонного возраста (около 70 лет), он устраивал у себя пирушку, на которую собирались знакомые и родные. Эти последние в свою очередь угощали старика (или старуху) каждый у себя на дому, окружая его возможным почетом. Затем приводили виновника торжества в его дом и заставляли его проглотить кусок жиру, вырезанный в виде длинной ленты. Некоторая часть этой ленты проглатывалась благополучно, а остальная, задерживая течение воздуха в грудь глотавшего, душила его, результатом чего была смерть»¹⁵.

Кроме описанного обычая М. Н. Хангалов предлагает красивую легенду о причинах отмены этого дикого и жестокого закона родового

общества. К сожалению, рамки статьи не позволяют привести ее содержание и дать комментарий.

Безусловно, в связи с ценной информацией М. Н. Хангалова необходимо специально изучать синтагматику ритуала *милаангууд* и *хотондоо хааха*. Кроме того, нужно продолжить экспедиционное исследование и поиски информантов, знающих музыкальную традицию исполнения обрядовых песен, связанных с обрядами *милаангууд* и *хотондоо хааха*.

Примечания

¹ *Хотондоо хааха* — закрыть в стайке (*хотон* — 1. загон, стайка, хлев; 2. стойбище; *хааха* — закрывать, затворять; запирать) См.: Черемисов К. М. Бурятско-русский словарь. М., 1973. С. 161, 524, 592.

² Информанты из с. Анга Е. С. Шорхоева, 1925 г. р., Г. А. Манжуева, 1934 г. р.; с. Еланцы: Е. Д. Бодоева, 1926 г. р., М. А. Николаева, 1931 г. р.; с. Бугульдейка: Н. В. Гаврилова, 1931 г. р., М. С. Болдакова, 1934 г. р.

³ *Милаангууд* — уст. день рождения (*который справляли только один раз, когда ребенка исполнялся год*). См.: Черемисов К. М. Указ. соч. С. 296.

⁴ *Балдаев С. П.* Песня при прощании на милаангуут (Баргузинские буряты). Рукопись // ЦВРК ИМБТ СО РАН. Улан-Удэ, 1956. С. 1—2.

⁵ *Хангалов М. Н.* Собр. соч.: в 3 т. Улан-Удэ, 1960. Т. 3. С. 372.

⁶ Там же.

⁷ У бурят обязательна родственная связь с прапраправнуком. По сведениям информантов, у западных бурят существует деление потомков на четыре колена родственных отношений: *аша* — внук, *гуша* — правнук, *душэ* — праправнук, *гутаар* — прапраправнук. В редких случаях проводят обряд родные прапрапра-бабушки и дедушки, чаще всего участие принимают двоюродные или троюродные по материнской или отцовской линиям [Дневник МЭЭ ИМБТ СО РАН, 2009 г.].

⁸ *Дашиева Л. Д.* Бурятский круговой танец ёхор: историко-этнографический, ладовый, ритмический аспекты. Улан-Удэ, 2009. С. 79.

⁹ *Дамбуева Г. А., Шармаева Т.* Причины интерпретации обычая *Уухэ эдоулхэ* в обряды *Гутаараа нухэн соо оруулха*, *Хотондоо хааха* у бурят Приольхонья // Байкальское кольцо: материалы областной научно-практической конференции учащихся. Иркутск, 2004. С. 75.

¹⁰ *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993. С. 102—103.

¹¹ *Галданова Г. Р.* Доламаистские верования бурят. Новосибирск, 1987. С. 75, 87.

¹² *Дамбуева Г. А., Шармаева Т.* Причины интерпретации обычая... С. 75.

¹³ *Төөдэй* — лит. и зап. «бабушка, мать отца». См.: Черемисов К. М. Указ. соч. С. 433; 1) *туодэй* — по древнебурятской мифологии, праматерь всех бурятских племен, мать всех 99 тэнгэринов; 2) *дух-туодэй* — шаманистическое табуирование любого почитаемого духа женщины с трагической судьбой. См.: Манжигеев И. А. Бурятские шаманистические и дошаманистические термины. М., 1978. С. 72.

¹⁴ *Хангалов М. Н.* Собр. соч.: в 3 т. Улан-Удэ, 1958. Т. 1. С. 11, 29—32.

¹⁵ Там же. С. 11.

Е. И. ЖИМУЛЁВА
(Новосибирск)

*Музыкально-этнографические экспедиции
к теленгитам Улаганского района
Республики Алтай
в 1984—1985 гг. и в 2008—2009 гг.¹*

Теленгиты — коренной малочисленный этнос Сибири, относящийся к южноалтайской этнической общности и проживающий преимущественно на территории Улаганского и Кош-Агачского р-нов Республики Алтай. Согласно официальной переписи 2002 г. численность теленгитов — около 2,5 тыс. человек, из них на территории Улаганского р-на находится 1890 человек². Возможно, в действительности это более многочисленный этнос, поскольку многие теленгиты во время переписи записывались алтайцами. Основными традиционными занятиями теленгитов являются скотоводство и охота. Благодаря компактному проживанию этноса, его относительной удаленности от крупных населенных пунктов в Улаганском р-не в настоящее время относительно хорошо сохраняются родной язык, народная культура и фольклор.

В 1984 г. к улаганским теленгитам была совершена экспедиция преподавателей и студентов теоретико-композиторского факультета Новосибирской государственной консерватории, в ней участвовали Ю. И. Шейкин, О. А. Шейкина, Н. М. Кондратьева, Г. Б. Сыченко, Е. Ф. Карих, И. Г. Барицкая³. Эта поездка являлась первой музыкально-этнографической экспедицией в Улаганский район, поэтому ее цель заключалась, прежде всего, в «разведке» необследованной ранее территории. Поставленная задача была успешно выполнена: вместе с разведкой был осуществлен достаточно обширный сбор образцов, в основном, музыкального фольклора.

В 2008 и 2009 гг. по населенным пунктам Улагана состоялись фольклорно-этнографические экспедиции Института филологии СО РАН, организованные сотрудниками сектора фольклора народов Сибири Н. Р. Ойноткиной и автором настоящей статьи. Основной целью

этих поездок являлось изучение влияния православия, принятого теленгитами во второй половине XIX в., на их фольклорную традицию. При этом осуществлялась подробная фиксация всех фактов народной культуры теленгитов; особенное внимание уделялось образцам музыкального творчества. Таким образом, предпринятые в 2008—2009 гг. поездки в Улаган оказались «по следам» экспедиций, состоявшихся четверть века назад. Подобная ситуация является достаточно редким случаем для сибирской полевой фольклористики, поскольку одной из ее задач вплоть до настоящего времени остается запись фольклорных произведений на совершенно неисследованных ранее фольклористами территориях.

Экспедиция 1984 г. в селах Улаганского р-на проводилась в течение 13 дней; в 1985 г. фольклористы, возвращаясь из Кош-Агачского р-на, в течение трех дней побывали в Язуле и в Чибите. В составе экспедиции от консерватории работало два отряда параллельно в разных населенных пунктах, запись велась на кассетный магнитофон; было опрошено более 50 носителей традиции. Поездки 2000-х гг. продолжались в течение семи, затем — десяти дней, в них участвовали музыковед и филолог, запись производилась на цифровой диктофон и видеокамеру, выполнялись также фотоснимки исполнителей и предметов традиционного обихода теленгитов; участникам экспедиции удалось пообщаться более чем с 60 представителями коренного населения Улагана. Собранные материалы позволили составить представление о бытующей в настоящее время жанровой системе и степени сохранности музыкального фольклора теленгитов и сравнить их с записями, выполненными четверть века назад.

Эпическое пение. Участникам экспедиции 1984 г. посчастливилось записать более или менее протяженные образцы эпического пения (*кай чөрчөк*), представляющие собой исполнение эпических сказаний в особой тембровой манере (*кай*) в сопровождении топшура (цельночасечная щипковая лютня), в совсем еще недавнем прошлом игравшего ключевую роль в интонационной культуре теленгитов⁴. К ним относятся фрагменты сказаний «Караты Каан», «Алтай Буучай». Исполнению сказаний, как правило, предшествовало *благословение топшура* — пение каем под аккомпанемент топшура, восхваление этого особо почитаемого среди алтайцев инструмента; в некоторых случаях благословение топшура исполнялось самостоятельно, вне зависимости от эпического сказания.

Сферу эпического пения к настоящему моменту можно считать практически утраченной, что связано во многом с уходом из жизни выдающегося исполнителя эпических сказаний Алексея Григорьевича Калкина (1925—1998). Существует мнение о возрождении этой традиции в творчестве Алексея Калкина, внука выдающегося сказителя А. Г. Калкина⁵, но, к сожалению, нам не удалось встретиться с этим исполнителем.

Заговоры для успокоения домашних животных. Вплоть до настоящего времени среди улаганских теленгитов сохраняется обрядовая традиция скотоводческих заговоров. Эти заговоры для коровы, козы, овцы поются «самкам домашних животных в случаях их отказа от кормления новорожденных детёнышей, при необходимости приучить чужого детёныша, а также для успокоения во время доения»⁶. В заговорах часто употребляются звукосимволические слова, закрепленные за каждым из названных животных (*фо* — для овцы, *chəchu* — для козы, *you* — для коровы)⁷. Исследователями была выявлена закрепленность верхней регистровой зоны за пением заговоров козе, средней — для заговоров овце, в нижней регистровой зоне поются заговоры для коровы⁸.

Вероятно, в 2000-е гг. заговоры менее часто встречаются в живом бытовании, чем в 1980-е гг., однако нам удалось записать несколько образцов большей или меньшей степени сохранности от девяти исполнительниц (в предшествующих экспедициях заговоры фиксировались от десяти носительниц традиции). Были обнаружены любопытные модификации образцов этого жанра, например, в одном случае исполнительница пела заговор с частушечным мотивом. По нашим наблюдениям, регистровая закрепленность звучания заговоров для определенных животных не всегда строго выдерживалась, зачастую заговоры для козы пелись в верхнем регистре, обращения же к корове и овце исполнялись в одном — среднем регистре. Примечательно, что местные жители уверены в действенности заговоров в начале XXI в. так же, как и четверть века назад.

Календарно-обрядовые песни. В отношении календарно приуроченного фольклора укажем на песни, звучавшие в процессе обрядов почитания природы. К настоящему моменту эти образцы сохранились в памяти отдельных пожилых людей. Так, в 2009 г. была записана песня, исполнявшаяся на празднике *Дьылгайак* — встрече весны и Нового года, отмечаемом в период весеннего равноденствия. В подобных песнях приветствуется приход весны и пробуждение природы от зимнего сна, нередко в них присутствует звукоподражание — имитируется звук, издаваемый весной зайцем. Песнями сопровождалось также и празднование *Чага-байрам* — Нового года по восточному календарю, отмечаемого в феврале. По воспоминаниям М. М. Манзыровой (1928 г. р., с. Улаган) в дни *Чага-байрам* исполнялись специальные песни-благопожелания. В этих песнях отражена надежда носителей традиционной культуры на наступление нового года, на продолжение существования мира по его вечным, неизменным законам. В целом же, можно сказать, что в настоящее время преобладает практика пассивного хранения подобных образцов календарной обрядности. В 1980-е гг. подобные образцы обрядового пения не фиксировались.

В ходе работы экспедиции 2008—2009 гг. записывалась информация о ряде христианских праздников, таких как Крещение, Вербное воскресенье, Пасха, Родительский день (Радоница), Троица, день Ивана

Купалы, Ильин день, Покров. Судя по многочисленности рассказов о них, эти праздники вошли в традиционную культуру улаганских теленгитов достаточно прочно. Как правило, они за редким исключением не сопровождаются исполнением церковных песнопений за пределами храма. Лишь однажды от одной из пожилых прихожанок храма д. Коо (П. П. Ядомыкова, 1940 г. р.) нам удалось записать пение пасхального тропаря, звучащего во время празднования Пасхи на алтайском и церковно-славянском языках. Примечательно при этом, что в напеве образца, звучащего на родном языке носительницы традиции, гораздо более заметны отклонения от канонической мелодии, чем в варианте, звучащем на церковно-славянском языке.

Свадебные песни. В настоящее время в Улагане достаточно активно бытует свадебный фольклор. В последние десятилетия после периода отступления от традиционных канонов и забвения свадебной обрядности, теленгитские свадьбы справляются с соблюдением многих старинных обычаев. Так, например, присутствует символическое умыкание невесты, сватовство, калым, расплетение девичьих косичек и заплетение двух кос замужней женщины, сидение жениха и невесты за *кõжõком* — ритуальным занавесом для молодых, свадебный пир, на который приглашают всех родственников и практически всю деревню⁹. Родители жениха шьют для невесты свадебный наряд — женскую алтайскую верхнюю одежду — *чегедек*, дарят ей красивый платок и другую одежду. Песни-благопожелания (*алкыш кожонг*) и величальные песни звучат, когда невеста первый раз вступает в дом жениха, а затем величание молодых, их родителей и сватов продолжается в течение всего свадебного пира. Пением сопровождается также расплетение и заплетение волос невесты.

В записях 1980-х гг. свадебные песни также встречаются достаточно часто. Обращает на себя внимание их большее разнообразие в плане жанровых разновидностей. Среди них *куда кожонг* — песни сватовства, *той кожонг* — песни праздничного пира, в которых прославляются жених и невеста, корильные песни, *алкыш-кожонг* — песни-благопожелание, *куурелей* — круговые песни, исполняющиеся на свадьбе¹⁰. Возможно, двадцать пять лет назад степень сохранности этого пласта обрядового фольклора была лучше, чем в 2000-е гг., или же предшествующие собиратели более тщательно его фиксировали.

Колыбельные песни. Представляется удивительным, что некогда столь развитая традиция колыбельных песен¹¹, к настоящему моменту у улаганских теленгитов практически угасла. Известно, что в 1980-е гг. колыбельные фиксировались значительно чаще, чем четверть века спустя, и, по мнению исследователей, составляли собой моделирующую страту (т. е. в пении колыбельных моделировалось звучание других жанров интонационной культуры теленгитов — кая, заговоров, кожонг и частушек, посредством преломления характерных особенностей их интонирования)¹².

Участникам экспедиций 2000-х гг. удалось записать лишь единичные образцы колыбельных, и те зачастую пелись на мотив частушки или еще более поздние ассимилированные напевы. Вероятно, подобная ситуация возникла в связи с особенностями уклада жизни исполнителей 1930-х — 1940-х гг. рождения (каждодневный труд женщин в колхозах)¹³, а также их меньшую, начиная со времени детства, «погруженность» в традиционную культуру, поскольку последняя уже начала претерпевать процессы эрозии в середине XX в. Так или иначе, но колыбельные с традиционными или ассимилированными из русской традиции напевами фиксировались нами весьма редко.

Неприуроченная лирика. Значительную часть записей 2000-х гг., так же как и материалов 1980-х гг., составляют образцы неприуроченного лирического пения — песенно-поэтические импровизации *janar kojong*. Содержание этих песен очень разнообразно, это благопожелания и восхваление Алтая, лирические размышления о жизни, шуточные, игровые песни и т. д.¹⁴ При всем многообразии содержания в теленгитских *janar kojong* присутствуют общие принципы организации напевов. Исследователи выделяют четыре ритмических модуса, «регламентирующих соотношение коротких и долгих слогов в строке, как правило, семисложной, а также определяющих допустимое интонационное развитие»¹⁵. Большая часть зафиксированных нами песенных образцов по предварительным данным относится ко второму ритмическому модусу, ритмоструктуры, характерной для песенной традиции улаганских теленгитов¹⁶. Заметим также, что упомянутые выше свадебные песни основаны на тех же напевах, что и образцы неприуроченной лирики.

Звукоподражания. Подзывания. В 1980-е гг. был записан обширный материал, включающий звукоподражания голосам различных диких (маралу, медведю, суслику, белке, волку, лосю, косуле, кукушке, удоу, вальдшнепу, вороне, ворону, филину, перепелке и др.) и домашних (корове, лошади, барану, овце, козе) животных, — всего около ста образцов. Фиксировались также другие формы возгласного интонирования — сигналы-подзывания козы, овцы, барана, коня, яка, коровы, верблюда. В 2000-е гг. подзывания животных также иногда фиксировались, звукоподражания же почти не записывались, возможно, по той причине, что исполнители на подобные вопросы откликались без энтузиазма.

Частушки. Гораздо большая инициатива была проявлена носителями традиции в пении частушек, которые, судя по многочисленности их записей в 2000-е гг., являются одним из самых исполняемых и любимых жанров у улаганских теленгитов. В 1980-е гг. частушки также фиксировались, хотя и в меньшем количестве. Это закономерно, поскольку четверть века назад собиратели отдавали явное предпочтение другим жанрам аутентичного теленгитского фольклора, находящимся в то время в лучшей степени сохранности, чем в 2000-е гг., и, вероятно, поэтому не стремились зафиксировать в полном объеме образцы частушек — жанра, периферийного для данной интонационной культуры.

В настоящее время на родном языке исполнителей поются тексты с широко известными ассимилированными частушечными напевами (чаще всего это напев «Подгорной», но иногда встречаются и другие, например, «Цыганочка») самого различного содержания. Содержание этих текстов самое разнообразное. Это и лирико-философские размышления о жизни, о друзьях, родных и близких, и тексты, отражающие напряженное ожидание ушедших на фронт солдат и радость от встречи с вернувшимися с войны близкими; многие тексты родились в ситуации молодежных игр и гуляний. Кроме того, с частушечными напевами могут звучать тексты свадебных кожонг, поющих во время сватовства. Напев «Подгорной» всегда звучит в измененном, порой значительно трансформированном виде, при этом, как правило, оставаясь узнаваемым на слух. Каждая носительница традиции поет известные ей частушечные тексты со своим индивидуальным, сложившимся в ее исполнительской практике вариантом напева. Полевые материалы начала XXI в. отражают факт достаточно прочного закрепления напевов русских частушек в интонационной культуре улаганских теленгитов. Помимо их широкой распространенности, это подтверждают также мнения исполнительниц об этнической принадлежности частушечных мелодий. Как правило, носительницы традиции склонялись к мысли, что напевы частушек в равной степени принадлежат как к русской, так и к алтайской народной музыке. Чаще всего частушки исполнялись под аккомпанемент балалайки или гармони, так же ставшими популярными в Улаганском р-не примерно с середины XX в.

Инструментальная музыка. В полевых материалах 1980-х гг. широко представлена инструментальная музыка теленгитов. Среди ее образцов — записи наигрышей на топшуре, на *шооре* (продольная флейта, сделанная из стебля дягиля), на *абыргы* (манок на марала), реже — импровизации на *комусе*; описаны также детские звуковые игрушки: вихревые аэрофоны *кырлюш* и *учукту апаш*. Всего было зафиксировано 56 фонограмм инструментальной музыки.

В начале же XXI в. эти инструменты почти не используются в музыкальной практике теленгитов, как, впрочем, и инструменты, заимствованные из русской традиционной культуры и пользовавшиеся большой популярностью у теленгитов в середине — второй половине XX в. (балалайка, гармонь, гитара, мандолина).

Тем не менее, участникам экспедиции посчастливилось записать наигрыш на топшуре, исполненный самым старшим информантом — М. И. Курмановым (1918 г. р., с. Кара-Кудюр), а также краткие припевки, поющиеся под топшур. Другая исполнительница (М. С. Тонтушева, 1928 г. р., д. Паспарты) продемонстрировала несколько наигрышей на шооре. Удалось также записать звучание охотничьего манка — *абыргы*. В целом же, можно констатировать, что традиция игры на инструментах постепенно уходит из музыкальной практики теленгитов. Возможно ее возрождение, хотя и в ином, модернизированном, качестве. Об этом

свидетельствует постепенно растущий интерес у молодежи к инструментальному исполнительству, реализующийся в обучении игре на тошшуре в музыкальных школах и домах культуры.

В заключение можно сказать, что повторные экспедиции в одни и те же места через определенный временной промежуток позволяют проследить динамику развития и существования той или иной фольклорной традиции. С помощью сравнения зафиксированных в разные десятилетия материалов можно проследить «жизнь», способ бытования, как отдельных жанров, так и всей интонационной культуры. В настоящее время можно сказать, что, несмотря на утрату ряда жанров, пусть даже чрезвычайно важных для интонационной культуры (эпическое интонирование, колыбельные песни, развитая традиция инструментальной музыки), музыкальный фольклор теленгитов в начале XXI в. продолжает существовать и содержит яркие образцы духовного наследия своего народа. Присутствующие в нем жанры, заимствованные из других традиций (в частности частушка), позволяют рассмотреть адаптационные свойства интонационной культуры, ее способность приспосабливаться к изменяющимся условиям современности, возможность переосмыслить чужеродные элементы и таким образом развиваться.

Кроме того, в ходе работы последних лет обозначились несколько иные подходы к фиксации полевого материала и интерпретации полученной информации. Совершенно очевидно, что необходимо в полной мере и глубоко учитывать историко-этнографический контекст бытования фольклорных произведений, представления о традиции самих ее носителей, проявлять особое внимание к текстам, звучащим на родном языке исполнителей (т. е. в процессе сбора материала должен участвовать человек, свободно владеющий родным языком информантов). Только таким путем можно составить объективное и адекватное действительности представление о рассматриваемой традиционной культуре.

Примечания

¹ Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (грант № 08-04-00415а «Исследование влияния христианизации на фольклорную традицию теленгитов»).

² Национальный состав населения // Всероссийская перепись населения 2002 г. URL: <http://www.perepis2002.ru/index.html?id=17> (дата обращения 28.08.2009).

³ Здесь и далее, приводя информацию об экспедициях 1984—1985 гг., автор опирается на рукописные и звуковые материалы, хранящиеся в архиве традиционной музыки Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки (коллекции 014, 015, 025).

⁴ *Кондратьева Н. М., Мазенус В. В., Сыченко Г. Б.* К теории интонационных культур: интонационная культура теленгитов // Вопросы музыковедения: сб. статей / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1999. С. 216.

⁵ Демчинова М. А. О предварительных результатах экспедиций 2008 г. по районам Республики Алтай // Актуальные проблемы сибирской фольклористики: материалы Всероссийской научной конференции. Новосибирск, 2008. С. 348.

⁶ Кондратьева Н. М. Скотоводческие заговоры теленгитов: Автореф. ... канд. иск. Новосибирск, 1996. С. 3.

⁷ Кондратьева Н. М., Сыченко Г. Б. Алтайцы: Алтай-кижи, теленгиты, телёсы, телеуты, тубалары, чалканцы, кумандинцы // Музыкальная культура народов Сибири. Новосибирск, 1997. Т. 1. Кн. 1. С. 226.

⁸ Кондратьева Н. М., Сыченко Г. Б. Указ. соч. С. 217.

⁹ Сыченко Г. Б. Песня и обряд в традиционной культуре алтайцев // Вопросы музыкознания: сб. статей / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1999. С. 249; информация, записанная в 2009 г. от П. М. Койткиной, 1955 г. р., д. Паспарты.

¹⁰ Сыченко Г. Б. Традиционная песенная культура алтайцев: Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1998. С. 70—75.

¹¹ См. Кондратьева Н. М., Сыченко Г. Б. Указ. соч. С. 237—240.

¹² Кондратьева Н. М., Мазепус В. В., Сыченко Г. Б. Указ. соч. С. 220.

¹³ В большинстве случаев на просьбу спеть колыбельную песню звучал недоуменный ответ: «Что вы, некогда было детям петь, надо было на работу бежать!»

¹⁴ Сыченко Г. Б. Указ. соч. С. 75—77.

¹⁵ Кондратьева Н. М., Мазепус В. В., Сыченко Г. Б. Указ. соч. С. 216.

¹⁶ Сыченко Г. Б. Указ. соч. С. 104—110; Кондратьева Н. М., Сыченко Г. Б. Указ. соч. С. 244.

Г. Б. СЫЧЕНКО, Е. Л. ТИРОН, А. Х. КАН-ООЛ
(Новосибирск, Кызыл)

*Результаты полевых и научных исследований
Новосибирской консерватории
в Республике Тыва (1997—2009 гг.)*

В 1984 г. состоялись первые поездки сотрудников и студентов Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки (далее — НГК) в Тувинскую Автономную Советскую Социалистическую Республику (ныне — Республика Тыва в составе Российской Федерации, далее — РТ) с целью записей музыкального фольклора. Одна из них проходила в составе комплексной филолого-музыковедческой экспедиции по Южной Сибири (руководитель А. Б. Соктоев, музыковед Ю. И. Шейкин), другая — в рамках музыкально-этнографической практики студентов теоретико-композиторского факультета (руководитель Б. Лисицын).

Во второй половине 1980-х гг. было проведено также несколько экспедиций по линии Фольклорной комиссии Сибирского отделения Союза композиторов РСФСР, однако данные материалы в настоящий момент в консерватории отсутствуют.

С 1997 г. экспедиции в Туву возобновились, а с 2005 г., благодаря поддержке Российского гуманитарного научного фонда¹, они приняли систематический и планомерный характер. Полевые исследования преподавателей, сотрудников, аспирантов, соискателей и студентов НГК на территории РТ проходят при активном участии молодого поколения тувинских музыковедов (М. М. Бадырғы, А. Х. Кан-оол, А. Д.-Б. Монгуш), являющихся или являвшихся соискателями кафедры этномузыкознания НГК.

Полевые исследования в Туве являются продолжением изучения традиционной музыкальной культуры тюркоязычных народов Южной Сибири. Подобные исследования ранее проводились на территории Республики Алтай (Кондратьева, Сыченко и другие, 1984—2007 гг.), Республики Хакасия (Скворцова, Сыченко и другие, 1996—2006 гг.), Горной Шории (Арбачакова, Назаренко и другие, 1995—2007 гг.).

Целью настоящего проекта является обследование всех тувинских кожуунов (районов), сбор материалов по всем жанровым сферам тувинской традиционной музыки для ее дальнейшего исследования в региональном и музыкально-диалектологическом аспектах. Подобная проблематика в тувинском музыковедении только начинает ставиться². До сих пор считалось, что локальная специфика тувинского фольклора либо отсутствует, либо проявляется лишь в манере пения³.

Действительно, по сравнению с родственными соседними этносами — алтайцами и хакасами — тувинцы в целом гораздо более едины в плане музыкального выражения. Одни и те же *ырлар* — песни — звучат в самых разных кожуунах, одни и те же мелодии типовых напевов, характерных для жанра *кожамыктар*, фиксируются на всей территории республики. Определенным единством отличаются традиции поющих скотоводческих заговоров, горлового пения *хөөмей*, музыкальный инструментарий. Даже напевы *өпөй ырлар* — колыбельных песен — распространились повсеместно, и практически любой исполнитель на просьбу спеть колыбельную вспомнит, прежде всего, эти общераспространенные напевы.

Тем не менее, для ответа на вопрос о локальных вариантах тувинской музыкальной культуры недостаточно общих утверждений. Требуются специальные и главное — планомерные, проходящие по единой программе исследования, которые бы не только установили наличие либо отсутствие диалектно-локальной специфики, но и попытались объяснить причины существующего положения вещей.

В Новосибирской консерватории сложился подход к исследованию каждой новой территории как единого целого. Выявление жанровой системы и сбор материалов по всем жанровым традициям, функционирующим на данной территории, является приоритетной задачей начального этапа полевых исследований. Экспедиции проводятся примерно по одному отработанному в течение многих лет плану, благодаря чему собранные материалы вполне сопоставимы и могут стать основой сравнительных исследований самого разнообразного характера.

Хотя в настоящий момент работа на территории Тувы еще далека от завершения, собранный материал уже представляет собой определенную ценность и целостность. В настоящее время проведены восемь музыкально-этнографических экспедиций в Тоджинский (1997, 1999, 2003⁴), Эрзинский (2005, 2007), Сут-Хольский (2005), Тере-Хольский (2007), Монгун-Тайгинский (2008), Овюрский (2009) кожууны, начата работа в Тес-Хемском (2007) кожууне.

Приведем перечень экспедиций с указанием года, кожууна, состава участников и источника финансирования (буква «р» означает «руководитель экспедиционного отряда»):

■ **1997; Тоджинский;** Г. Б. Сыченко (р), О. В. Дондупова (Новикова); ФЦП «Интеграция».

■ **1999; Тоджинский;** Г. Б. Сыченко (р), Н. М. Скворцова; ФЦП «Интеграция».

■ **2003; Тоджинский;** Г. Б. Сыченко (р), Ж. М. Юша, К. А. Сагалаев, Е. Л. Крупич (Тирон), С. М. Орус-оол (р.), О. К. Шыырап, Ч. С. Чондан; совместный грант Президиума СО РАН (Институт филологии, г. Новосибирск и Тувинский Институт гуманитарных исследований, г. Кызыл).

■ **2005; Эрзинский;** Г. Б. Сыченко (р), Е. Л. Крупич (Тирон), А. Х. Кан-оол; грант РГНФ.

■ **2005; Сут-Хольский;** Н. М. Кондратьева (р), О. В. Новикова, М. М. Бадыргы, М. В. Петрунина; грант РГНФ.

■ **2007; Тере-Хольский, Эрзинский, Тес-Хемский;** Г. Б. Сыченко (р), А. Х. Кан-оол; грант РГНФ.

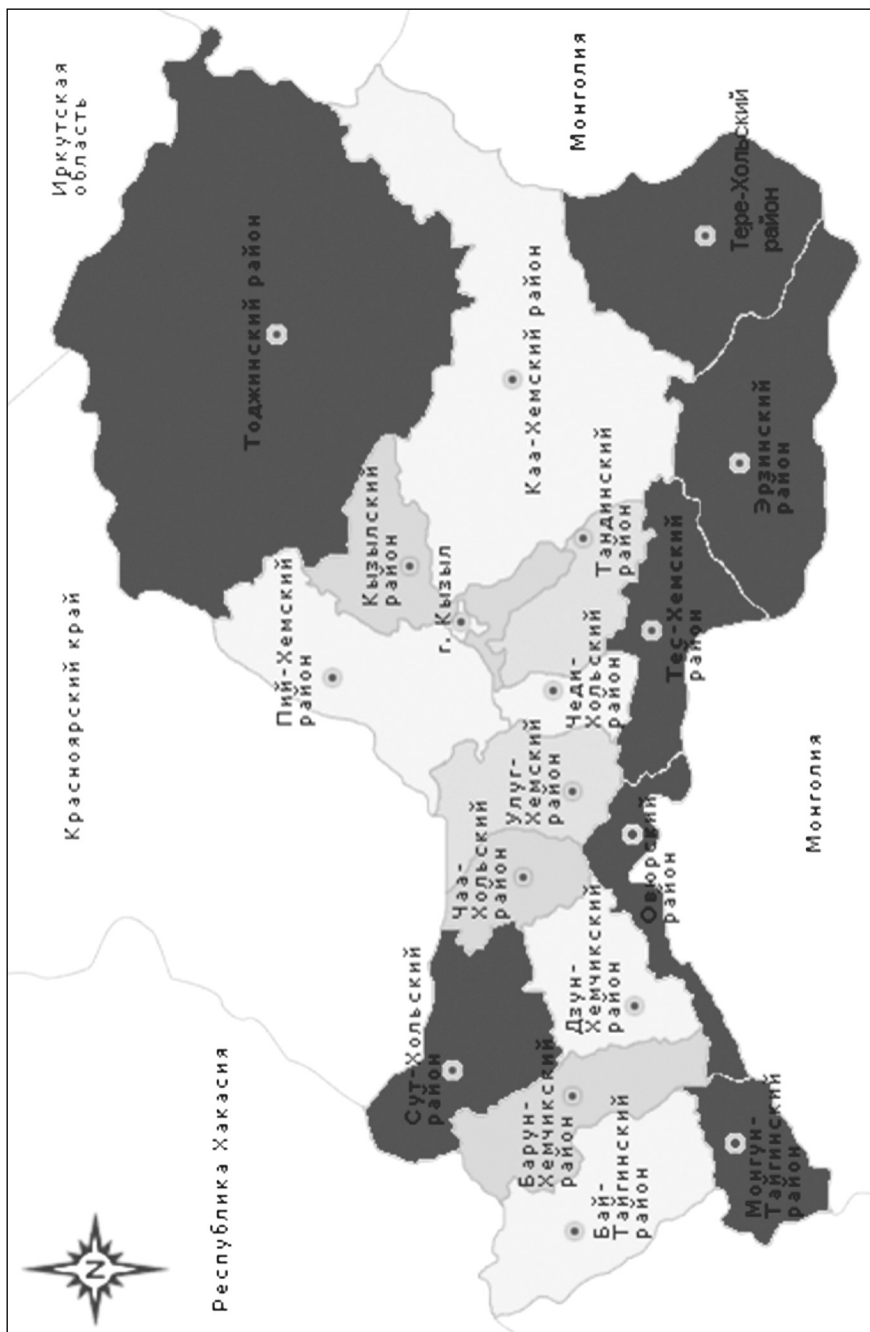
■ **2008; Монгун-Тайгинский;** Г. Б. Сыченко (р), А. Х. Кан-оол, А. Д.-Б. Монгуш; грант РГНФ.

■ **2009; Овюрский;** Е. Л. Тирон (р), А. Х. Кан-оол, М. М. Бадыргы; грант РГНФ.

Таким образом, к настоящему моменту обследованы, в большинстве своем, южные (юго-западные, южные и юго-восточные) и восточные (северо- и юго-восточные) кожууны, основной же массив западных и центральных кожуунов пока нами не охвачен (см. карту 1). Подобные географические приоритеты были связаны, во-первых, с тем, что именно окраинные, отдаленные районы до сих пор были в меньшей степени охвачены полевой работой музыковедов. Во-вторых, пограничные зоны (данные кожууны граничат с юга с Монголией, с востока — с Окинским р-ном Республики Бурятия, в котором проживают оленеводы-сойоты, с севера — с Нижнеудинским р-ном Иркутской обл., где проживают оленеводы-тофалары), являясь зонами межэтнических контактов, предрасполагают к формированию локальной специфики.

Собранные материалы представлены в виде обобщающей таблицы, дающей возможность их сравнения (пока в самых общих чертах) и предварительной оценки — не только количественной, но и качественной (см. табл. 1). Следует отметить, что данные табл. 1 являются приблизительными, так как она составлена на основе полевых дневников, где зафиксирована первичная информация. Здесь под одной фонограммой могут скрываться несколько песен. Кроме того, не все жанры пока точно установлены, поскольку исполнители часто одни и те же явления обозначают разными терминами и наоборот. Тем не менее, общая картина записанных материалов выявляется достаточно отчетливо.

Анализ данных табл. 1 выявляет значительную степень схожести жанровых систем, удельный вес разных жанров (так, практически везде отмечается приоритет песенных жанров, в особенности жанра *кожамык*). Однако это не является аргументом в пользу отсутствия локальной специфики, поскольку похожая жанровая картина обнаружилась бы и у других родственных этносов.



Карта 1

Таблица 1. Количественный и качественный (жанровый) состав записанных материалов

Время и место записи	Песенные жанры	Горловое пение	Инструменты	Сказки и сказочная проза
Тоджа (1997, 1999, 2003)	<i>кожамык</i> 208 <i>ыр</i> 100	нет	8 наигрышей (<i>бызаанчы</i> , баян)	8 сказок 51 <i>тогуу-чугаа</i> (в речевом исполнении)
Тере-Холь (2007, Кунгуртуг)	<i>кожамык</i> 91 <i>ыр</i> 21 частушки на рус. языке 6	13 образцов, 4 стили (<i>хөөмей</i> , <i>сыгыт</i> , <i>каргыраа</i> , <i>борбаннадыр</i>)	отдельных наигрышей не записано; <i>дошпулуур</i> как инструмент сопровождения горлового пения	1 сказка <i>тоол</i> , 21 сказочная проза,
Эрзин (2005, 2007)	<i>кожамык</i> 76 <i>ыр</i> 57 (народные и авторские) <i>моол ыры</i> 10	17 образцов, 2 стили (<i>хөөмей</i> , <i>каргыраа</i> ; есть кожамык, колыбельные и сказки)	14 наигрышей, в том числе сопровождение пения (<i>бызаанчы</i> , <i>мошинхуре</i> , <i>игиле</i> , <i>демир-хомусе</i> , <i>мургу</i> , <i>эдиски</i>)	10 <i>тоол</i> , в том числе 3 в напевном исполнении; около 90 сказочной прозы
Тес-Хем 2007	<i>кожамык</i> 60 <i>ыр</i> 16	4 образца, 2 стили (<i>хөөмей</i> , <i>хову каргыраа</i>)	нет	8 разных речевых
Сут-Холь 2005	<i>кожамык</i> 85 <i>ыры</i> 51	39 образцов 6 стилей (<i>хөөмей</i> , <i>сыгыт</i> , <i>борбаннадыр</i> , <i>эзенгилер</i> , степной и <i>горный каргыраа</i>)	24 наигрыша (<i>демир-хомус</i> , <i>тошпулуур</i> , <i>игил</i> , <i>чанзы</i> , <i>бызаанчы</i>)	2 <i>тоол</i> в напевном исполнении; несколько речевых
Монгун-Тайга 2008	<i>кожамык</i> 98 <i>ыр</i> 57	22 образца 8 стилей (<i>хөөмей</i> , <i>узун хөөмей</i> , <i>өпөй хөөмей</i> , <i>сыгыт</i> , <i>борбаннадыр</i> , <i>эзенгилер</i> , <i>каргыраа</i> , <i>сарлык каргыраа</i>)	13 наигрышей (<i>бызаанчы</i> , <i>мошинхуре</i> , <i>игиле</i> , <i>темир-хомусе</i> , <i>дошпулууре</i> , <i>баяне</i> , <i>гармони</i>)	всего 41; 6 <i>тоол</i> , из них 3 в напевном исполнении
Овюр 2009	<i>кожамык</i> 150 <i>ыр</i> 117	21 образец, 5 стилей (<i>хөөмей</i> , <i>каргыраа</i> , <i>сыгыт</i> , <i>борбаннадыр</i> , <i>эзенгилээр</i>)	18 наигрышей, в том числе сопровождение пения (<i>бызаанчы</i> , <i>игиле</i> , <i>демир-хомусе</i> , <i>чанзы</i> , <i>лимби</i> , <i>дошпулууре</i> , <i>баяне</i>)	36 образцов сказочной прозы в речевом исполнении
Всего	768 <i>кожамык</i> , 419 <i>ыр</i> , 10 <i>моол ыры</i> , 6 частушек	116 образцов	77 образцов	27 <i>тоол</i> , из них 8 в напевном исполнении, более 250 различных жанров сказочной прозы

Таблица 1. Количественный и качественный (жанровый) состав записанных материалов (продолжение)

Колыбельные песни и укачивания	Обряды и обрядовые жанры	Поющиеся скотоводческие заговоры	Сигналы	Малые жанры (паремии)
32, структурные типы разные, в том числе 1 колыбельная-шутка	обрядов 4 <i>хам ыры</i> 8 заклинаний (<i>алгыш-йорезл, чалбарыг</i>) 32	19, из них 1 заговор оленихи	скотоводческие 45 оленоводческие 35 охотничьих (включая звукоподражания ЗП, в том числе заячье камлание) 61	3 (загадка, поговорка, скороговорка)
8, в том числе хомеем	заклинаний <i>чалбарыг</i> 7	11 (корова, овца, коза, лошадь)	1 оленоводческий, 2 скотоводческих	1 пословица 3 стихотворения
15, в том числе хомеем	заклинаний <i>йорезл, чалбарыг</i> 10	19 (корова, овца, коза, лошадь, верблюд)	27 (скотоводческие, охотничьи)	1 образец <i>улегер-домактар</i>
10, в том числе хомеем	заклинаний и благопожеланий 6 1 <i>тарина</i>	10 (коза, овца, корова, лошадь)	нет	нет
16 образцов, в том числе 1 колыбельная-шутка	4 обрядов <i>хамнаар</i> ; 2 речитации секундантов- <i>салыкчи</i> на борьбе <i>хуреш</i>	58 (корова, овца, коза, лошадь, верблюд)	есть ЗП, в том числе заячье камлание 6, сигналы управления	нет
всего 24; 4 разных структурных типа	3 обряда с <i>хам аялга</i> (1 камлание, 2 гадания) 13 заклинаний (<i>чалбарыг, йорезл</i>) 2 <i>тарина</i> (будд. молитвы)	более 50 (лошадь, корова, сарлык, овца, коза)	сигналы управления, охотничьи ЗП (тарбагану, суслику, вороне, журавлю, кукушке, филину, вальдшнепу, коршуну)	загадки поговорки
18 образцов	2 обряда (очищения и гадания), 8 заклинаний (<i>чалбарыг и йорезл</i>)	44 образца (овца, коза, корова)	сигналы управления домашними животными	авторские стихи, загадки
123 образца	13 обрядов, в том числе с пением 76 заклинаний (<i>чалбарыг, йорезл</i>), 8 <i>хам ыры</i> , 3 будд. молитвы, 2 речитации секундантов	более 211	около 200	около 10

На наш взгляд, в табл. 1 довольно заметны и отличия. Так, **в интонационной культуре тувинцев-тоджинцев явно выражена оленеводческая и охотничья специфика**. Уже на данном этапе можно отметить ряд характерных черт, выделяющих эту традицию. В частности, только в интонационной культуре тоджинцев присутствует система оленеводческих сигналов. Тоджинцы гораздо охотнее, чем остальные тувинцы исполняют звукоподражания животным и птицам, демонстрируя при этом большое мастерство владения сигнальным интонированием. У них отсутствует такая характерная для тувинцев жанровая сфера как горловое пение, музицирование на инструментах зафиксировано в минимальном количестве, причем наигрыши на *бызаанчы* записаны от Э. С. Чульдума, выходца из Бай-Тайгинского кожууна, живущего в Тодже. При внешне значительном числе поющих скотоводческих заговоров они исполнялись либо представителями западных кожуунов, либо самими тоджинцами, но не столь мастерски и виртуозно, как западными и южными тувинцами, иногда же и вовсе проговаривались. Среди заговоров зафиксирован поющий заговор оленихи — уникальный и требующий специального анализа образец⁵, традиционность и реликтовость либо же инновационный характер которого предстоит установить. Таким образом, у тоджинцев уже на данном этапе исследований можно отметить, наряду с проявлением оленеводческо-охотничьей специфики, **отсутствие или слабую выраженность «степного комплекса»** (куда мы относим горловое пение, инструментальную музыку и поющиеся скотоводческие заговоры). Разумеется, специфика той или иной локальной традиции будет проявляться и в вербальных текстах (см. ниже). Однако наиболее интересным стало бы выявление локальной специфики на уровне грамматической организации — например, аналогичных жанровых традиций у разных локальных групп.

Сравнение интонационных культур пограничных с Монголией кожуунов показывает, что они далеко не в одинаковой степени подверглись монгольскому влиянию. Монгольские элементы в культуре наиболее сильно выражены в традиции эрзинцев, где записано значительное количество песен разных жанров на монгольском языке. В меньшем количестве монгольские проникновения имеются у тере-хольцев⁶; у монгун-тайгинцев и овюрцев они выражены в минимальной степени. Обрядовая шаманская составляющая интонационной культуры отсутствует в настоящий момент у эрзинцев, активно вытесняясь буддийской ритуальной традицией. Совершенно очевидно, что для дальнейшего прояснения данного вопроса необходимо проведение полевых исследований и среди тувинцев, проживающих в Монголии.

Уже приведенных примеров достаточно, чтобы поставить под сомнение тезис об отсутствии локальной специфики тувинской интонационной культуры. Однако более детальное аналитическое изучение отдельных локальных традиций позволит выявить данную специфику.

Помимо записанных жанров в каждом из кожуунов выявлен довольно значительный пласт народной терминологии, которая также, на наш взгляд, во многом носит локальный характер. Так, экспедицией 2005 г. в Сут-Хольском кожууне было установлено, что в данной локальной традиции исполнители подразделяют песни *ырлар* на *узун* 'долгие' или *шойун* 'протяжные', *ой тавында* 'средние' и *турген* 'скорые, быстрые'⁷ в зависимости от стиля исполнения. В Монгун-Тайгинском р-не схожая оппозиция — *оожум* 'тихие, спокойные' и *дурген* 'быстрые' была зафиксирована по отношению к жанру *кожамык*.

Интересным фактом является то, что практически повсеместно существует представление о «своих» родовых напевах, которые, по твердому убеждению исполнителей, различны не только в каждом кожууне, но и у каждого родового объединения. В реальности они оказываются одними и теми же типовыми напевами⁸, свойственными жанру *кожамык*, и по каким-то причинам для исполнителей таковыми не являющимися. Чем вызвано такое явное противоречие, как бы «не замечаемое» исполнителями, необходимо разбираться. Однако само наличие подобных представлений свидетельствует о значимости идеи локальной специфики не только для исследователей, но и для самих носителей традиции.

В ходе проведения полевых исследований возникли планы последующих проектов. Первый из них связан с научной публикацией материалов. Это серия сборников материалов, работа над которой начата в 2004 г.⁹ Данное издание будет сочетать этномузыковедческий, филологический и лингвистико-фонетический подходы¹⁰. Второй проект связан с идеей «возвращения культурных ценностей» тем, от кого материалы записывались. Это публикация компакт или DVD-дисков, предназначенных, в первую очередь, для жителей соответствующих кожуунов.

Две из локальных песенных традиций — тоджинская и эрзинская — являются в настоящий момент объектом диссертационных исследований (Е. Л. Тирон и А. Х. Кан-оол соответственно), предварительные результаты которых излагаются ниже. Данный раздел статьи завершает формулирование некоторых перспективных исследовательских направлений, в которые может вылиться начатая нами работа:

1) региональные и музыкально-диалектологические исследования тувинской музыкальной культуры;

2) жанровая система тувинского фольклора: уточнение терминологических, жанровых и стилистических характеристик;

3) историко-морфологическое изучение музыкальной культуры тувинцев.

Песенный фольклор тоджинцев

Тувинцы-тоджинцы — этнолокальная группа тувинцев, проживающая в Тоджинском кожууне в северо-восточной части Республики Тыва в Восточных Саянах и принадлежащая к числу малочисленных

народов Севера¹¹. Тувинцы-тоджинцы имеют существенные отличия от остальных тувинцев по этногенезу, антропологии, хозяйственно-культурному типу, языку¹².

Фольклор тувинцев-тоджинцев целенаправленно не изучался. Некоторые тексты песен, сказок, пословиц, загадок опубликованы в трудах известных ученых и местных краеведов¹³, записи тоджинского фольклора (в основном, рукописные, но также и фонозаписи) имеются в архивах Тувинского института гуманитарных исследований. Музыкальная культура тоджинцев изучена в еще меньшей степени. Единичные образцы тоджинских песен опубликованы в монографии А. Н. Аксенова¹⁴.

Экспедиции Новосибирской консерватории в Тоджинский р-н существенно пополнили аудио-, видео- и фотофонд, обеспечили фиксацию современного состояния традиции и, в какой-то мере, ее сохранение. Корпус текстов двух тоджинских коллекций (1997 и 1999 г.) был расшифрован и переведен на русский язык кандидатом филологических наук, носителем тоджинского диалекта З. Б. Чадамба, работа над текстами третьей коллекции (2003 г.) ведется доктором филологических наук С. М. Орус-оол, Н. М. Скворцовой, Е. Л. Тирон и Г. Б. Сыченко выполнена расшифровка и нотный набор традиционных образцов тоджинских песенных жанров (*ыр*, *кожамык*, *өпөй ыры*, *хам ыры*, *чалбарыг*).

Исследование песенной традиции тувинцев-тоджинцев направлено на выявление системы дифференциальных признаков двух основных песенных жанров — *ыр* 'песни' и *кожамык* 'припевки, частушки'. Опозиция жанров проводится с точки зрения семантики, временной и звуковысотной организации¹⁵.

С точки зрения семантики был описан этнокультурный контекст бытования песенных жанров, в частности, проанализированы представления носителей культуры о роли и значении песенной традиции, выявлены временные и ситуативные обстоятельства исполнения песен, определено соотношение песни и обряда. Анализ поэтических текстов песен выявил характерные для жанров образно-тематические сферы родной природы, этнородовых отношений и любовной тематики с доминированием первой в *ыр*, последней в *кожамык*. Кроме того, в поэтических текстах зафиксирован пласт специфической для тоджинцев тематики, связанной с оленеводством. На локальную принадлежность песен указывают также упоминания в текстах огромного количества местных топонимических терминов. Помимо тематической специфики жанры имеют и другие отличия, а именно *ыр* свойственен серьезный стиль высказывания, употребление высокой лексики, *кожамык* — шуточность, юмористичность. К поэтическим приемам песенных текстов отнесем образно-синтаксический параллелизм строф и полустроф, употребление синонимичных парных слов.

На уровне поэтических текстов выявляется важнейшая оппозиция жанров: устойчивый (*ыр*) — импровизационный (*кожамык*). Количество текстов *ыр* ограничено (собственно тоджинских *ыр* всего четыре — *өдөгөн-*

Тайга, Чашпы-Хем, Тоора-Хем и Тожамы), множество возможных текстов *кожамык* — бесконечно.

Временное устройство песенной традиции тоджинцев рассматривается на уровнях стихосложения, слогоритма и темповой организации. Система стихосложения тоджинской лирики описана впервые. Выявлен силлабический тип системы стихосложения, основанный на восьмисложных строках структуры 4+4, группирующихся в четырехстишные строфы¹⁶. В качестве дифференцирующих жанры признаков выступает характер отклонений от строгой силлабики и способы их изотемпорального выравнивания. В *кожамык* чаще встречаются укороченные с точки зрения количества слогов строки, в *ыр* — удлиненные. В пении все ненормативные строки уравниваются по длительности и по положению цезуры с нормативными восьмисложными строками.

Типизированность слогоритмической структуры песен проявляется на уровне стиха. Выявлено пять слогоритмических типов *кожамык*, и четыре типа *ыр* (соответственно количеству песен). Они состоят из родственных сегментов, а различный темп исполнения жанров отражается на графической записи:

Кожамык	Ыр
1. 	
2. 	«Өдүген-Тайга» 
3. 	«Тоора-Хем» 
4. 	«Чашпы-Хем» 
5. 	«Тожамы» 

Все анализируемые темповые показатели (метрономический, архитектурный, внутренний темп, строковая плотность, средняя продолжительность и др.)¹⁷ подтверждают различие песенных жанров.

При описании звуковысотной организации *ыр* и *кожамык* рассматривается количественный (количество тонов, амбитус) и качественный (тип звуковысотной системы, функциональность ступеней) уровни. Ладовая система *ыр* представляет собой ангемитонную пентатонику в чистом виде, о чем свидетельствует, в частности, устоявшийся октавный амбитус. В *кожамык* наряду с пентатоникой существуют другие типы ладовых систем (в частности, «дорийская пентатоника»). Используемые виды ангемитонной пентатоники в *ыр* и *кожамык* совпадают

лишь в случае с первым ладом. Остальные виды четко дифференцируют данные жанры: для *кожамык* характерны II и V, а для *ыр* — IV лады. Функциональные системы двух песенных жанров также весьма различаются, причем в *ыр* система гораздо проще и тяготеет к централизации.

В связи со звуковысотностью рассматривается также и мелодика песен. Так, если типизированность слогоритма тоджинских песен проявляется на уровне стиха, то типизированность мелодической модели *кожамык* — на уровне строфы, *ыр* — на уровне полустрофы (дистишия).

Один из существенных различающих жанры признаков выражается в типе связи поэтического текста и напева — устойчивой в *ыр* (закрепленность индивидуального напева за конкретным вербальным текстом) и свободной в *кожамык* (политекстовость напевов). Поэтому отдельной задачей является проведение мелодической дифференциации типовых напевов *кожамык*, выявление их количества, а также определение степени и ареала их распространенности.

Пример 1. Ыр «Тоора-Хем»
(исп. К. Т. Чашпыяк, пос. Адыр-Кежиг)

1 Доо _ ра - ла кы _ я - ла са _ гын _ мас мен 4.88 s

2 Тоо _ ра - ла Хе _ мим - не доо _ раш _ кы _ лыг 4.87 s

3 Чай _ зы - ла кый _ зы - ла са _ гын _ мас мен 4.62 s

4 Ча _ лың - на ше _ лум - не ча _ маш _ кы _ лыг 4.91 s

О другом, о неприятном не буду думать я,
Мой Тоора-Хем изобилует <рыбой>.
Ошибочно, вскользь не буду думать я,
Мой Чалын-Шол имеет заплату.

Пример 2. **Кожамык**
(исп. Л. О. Комбукай, с. Тоора-Хем)

Сы - тыг - Хе - м - ниң сы - гыр ба - жың

Хөр - түк дуг - лай бер - ген - не бе

Сы - - - кы - ның ча - раш ар - нын

Ча - жы дуг - ла - й бер - ген ар - нын.

Сыстыг-Хема исток
Сугроб закрыл неужели?
Сыккы красивое лицо
Косой своей закрыла ведь.

Итак, анализ тоджинской песенной лирики показал достаточно четкое содержательное и структурное разделение жанров *ыр* и *кожамык*. Однако следует отметить, что в исполнительской практике тоджинцев имеются образцы, демонстрирующие диффузную природу жанровой системы¹⁸. Так, например, встречаются образцы, сочетающие поэтический текст *ыр* (чаще варьированный) и напев *кожамык*. Исполнители в данном случае могут использовать и один, и другой термин.

Песенная традиция эрзинских тувинцев

Песенная традиция тувинцев Эрзина входит в более сложную систему интонационной культуры данной локальной группы, являясь в ней доминирующей жанровой традицией. Она относится к **лирической сфере**, куда, помимо песен, входят традиционная инструментальная музыка и образцы, исполненными различными стилями горлового пения *хөөмей*. С точки зрения вербального текста и напевов многие из образцов *хөөмей* представляют собой те же песни, однако некоторые тексты устойчиво связаны именно с традицией горлового пения. Следует отметить, что все жанры лирики могут сопрягаться также с обрядовой и трудовой сферами.

Вокальные жанры помимо песен и горлового пения включают напевно исполняемые сказки *тоол*, колыбельные *өпөй ыры*, скотоводческие заговоры *мал алзыр*. Песни, в свою очередь, представлены двумя основными жанрами — *ыры*¹⁹ и *кожамык*. Данная жанровая оппозиция, как и в культуре тоджинцев, является фундаментальной для песенной традиции.

Как показывают наши полевые исследования, эрзинские тувинцы используют в качестве основного глагола «петь» слово *кожамыктаар* вместо *ырлаар*. В других кожуунах последний является наиболее общим термином и обозначает не только «петь *ыр*», но и просто «петь», тогда как *кожамыктаар* подразумевает «петь припевки». В Эрзинском же кожууне именно *кожамыктаар* выступает в роли глагола для понятия «петь» вообще. Возможно, это связано с наибольшим распространением жанра *кожамыктар*, чем *ырлар*, однако не исключено, что такое положение дел объясняется приоритетом самого термина *кожамык*.

Напомним, что у южных алтайцев (теленгитов и алтай-кижи) существует один основной термин *кожонг*²⁰, обозначающий песенную традицию, и он родственен тувинским терминам *кожаө/кожамык*²¹. В. А. Рассадин считает данный термин монгольским заимствованием, проникшим к южносибирским тюркам из среды западных монголов в период Джунгарского ханства (30-е гг. XVII в.)²². Возможно, у алтайцев он полностью вытеснил древнетюркский термин *ыр*, а у тувинцев стал использоваться наравне с последним. Большая распространенность термина *кожамык* у эрзинских тувинцев может таким образом объясняться близостью последних к территории Монголии.

В настоящее время в Эрзинском кожууне как *ыры*, так и *кожамык* поют в различных ситуациях: во время работы (выделки шкур, когда пасут скот, косят сено и т. д.), досуга (при встрече родственников, гостей, во время концертов, среди молодежи), в различных празднично-обрядовых ситуациях: во время встречи *Шагаа* (Нового года), *Наадыма* (летний праздник чабанов), проведения свадьбы, обряда *Хылбык* (*хыл* — ‘волос, первая стрижка’). Песни исполняются в дороге во время езды (как на традиционном, так и современном транспорте). Значительная часть песенного репертуара исполняется вне связи с конкретными ситуациями: многие исполнители сообщали нам, что они поют в одиночестве, «для себя». Для эрзинской традиции, как и для общетувинской песенной культуры в целом характерен запрет исполнения песен во время периода похоронно-поминальных обрядов, а также в сакральных местах (перевалы, источники, священные горы), где нельзя шуметь и громко разговаривать.

Для всех песенных жанров характерен вокальный тип интонирования, причем манера исполнения песен отличается от других жанров. Песни исполняются с достаточно сильным напряжением певческих органов, в полуприкрытой позиции. Это самая общая характеристика

песенного интонирования, однако, у каждого исполнителя можно отметить и свою индивидуальную манеру пения.

Важной проблемой является соотнесение выделенных жанровых групп и функционирующих в них напевов, поскольку в традиционной культуре жесткая корреляция жанров и напевов часто отсутствует. Во всяком случае, в одной и той же культуре часто сосуществуют напевы с разным статусом. В течение ряда последних лет разрабатывается типология напевов²³, в соответствии с которой выделяются следующие виды напевов, характерные и для вокальных жанров эрзинской песенной традиции:

1) типовые напевы (или типовые напевы общей функции) — напевы, незакрепленные за конкретным жанром и/или исполнителем;

2) групповые напевы (или напевы группового прикреплени) — жанрово закрепленные типовые напевы;

3) песенные напевы (или «песенные типы») — типовые напевы, закрепленные за конкретной песней; могут постепенно «обрастать» новыми вербальными текстами;

4) индивидуальные напевы — напевы, импровизируемые отдельным исполнителем;

5) единичные напевы — напевы, зафиксированные в единственном числе; статус таких напевов может изменяться с появлением новых материалов.

Кроме того, все виды напевов (кроме единичных) существуют в вариантах, наряду с которыми в некоторых случаях имеют место **индивидуализированные версии типовых напевов**, отличающиеся от вариантов трансформацией структурного типа напева. Большинство видов напевов являются политекстовыми, включая индивидуальные напевы. Тенденция к политекстовости проявляется и для некоторых песенных типов: напев, первоначально закрепленный за определенным текстом, в дальнейшем может использоваться для создания новых песенных текстов²⁴.

В результате проведенного нами анализа удалось установить, что, несмотря на присутствующую в интонационной культуре эрзинских тувинцев диффузность, имеются достаточно определенно выраженные закономерности жанрово-мелодических соответствий. Так, в каждом из вокальных жанров имеются собственные, характерные напевы. Вместе с тем, некоторые типы напевов могут использоваться в разных жанрах. Наибольшей универсальностью обладают типовые напевы.

Суммируем наши наблюдения в виде таблицы, показывающей распределение вокальных жанров и различных видов напевов, а также место песенных жанров в общей системе (см. табл. 2). Среди всех вокальных жанров выделяется *хөөмөй*, который фигурирует и как самостоятельное, и как своего рода наджанровое явление, пронизывающее почти всю систему вокальных жанров²⁵.

Обращаясь к проблеме классификации песенной традиции эрзинцев, следует отметить, что в ее основу нельзя положить в чистом виде

ни функциональный критерий (из-за отсутствия у большинства песен явно выраженной прагматической функции), ни стилистический, ни содержательный. Все эти критерии действуют ограниченно и не дают четких оснований для проведения классификации. Вместе с тем, имеются другие критерии, как жанровые, так и нежанровые, которые будут рассмотрены ниже.

Оппозиция «*ыр* — *кожамык*», впервые выявленная А. Н. Аксеновым²⁶, подтверждается как для тоджинской, так и для эрзинской традиций. Однако носители эрзинской традиции осмысливают ее несколько иначе. Не отрицая импровизационный характер *кожамык* и стабильный характер *ыр*, опрошенные информанты высказывали убеждение в том, что *кожамык* являются народными произведениями, не имеющими и никогда не имевшими авторства. *Ыр*, по мнению некоторых исполнителей, произведения авторские, даже если в настоящее время имя автора никому неизвестно. Когда-то любая *ыр* была кем-то специально сочинена, в отличие от *кожамык*, которые импровизируются на ходу.

Таблица 2. Вокальные жанры в интонационной культуре эрзинских тувинцев

Жанры	Тоол	Песни		Хөөмей	өпөй ыры
		Ыры	Кожамык		
Функция	Воспитательно-развлекательная, художественная	Лирическая, развлекательная, художественная		Все функции	Прагматическая, магическая
Напевы	Групповые напевы	Песенные типы; типовые напевы	Типовые напевы	Групповые напевы; напевы других жанров	Индивидуальные напевы; групповые напевы; групповые напевы <i>тоол, хоомея</i> ; типовые напевы;
Хөөмей	+	+	+	+	+

Народные исполнители проводили различие между своими собственными и чьими-то *кожамыктар*, а также различали народные (с безвестным автором) и авторские (как правило, современные, с установленным авторством) *ырлар*. Таким образом, значимыми для эрзинцев оказываются, по меньшей мере, два критерия: степень устойчивости текста и тип авторства — «свое/чужое» для *кожамык* и «неизвестное (народное)/известное» для *ыр*.

Стилистические критерии в настоящий момент не играют большой роли в определении песенной традиции, поскольку традиция протяжных песен почти исчезла. Нам подтверждали, что раньше существовали специальные «долгие» песни, которые назывались *узун ырлар* или *узун хоюг* ‘долгие, нежные [песни]’. Однако о подразделении песен на *узун* и *кыска ырлар* ни один из информантов не сообщил.

В ходе полевых исследований выявился другой значимый для исполнителей критерий, связанный с этнолокальной принадлежностью песен (и слов, и напевов). По этому признаку их можно разбить на три класса: местные, «общетувинские» и монгольские песни. Причем такая атрибуция песен характерна для обоих жанров. В табл. 3 мы попытались представить ту классификацию песен, которая существует внутри современной эрзинской традиции (количество знаков «+» условно передает количественное распространение данной группы песен, в скобки заключены единичные образцы, репрезентирующие данную группу).

Таблица 3. Классификация песенной традиции эрзинских тувинцев

		Местные	Общетувинские	Монгольские
Кожамыктар	Свои (личные, родовые)	+++	—	—
	«чьи-то» (личные, родовые)	+++	(+)	(+)
Ырлар	Народные	++	+	+
	Авторские	++	+	(+)

В дальнейшем сопоставления локальных традиций — тоджинской и эрзинской — предполагается продолжить и по структурным параметрам.

Примечания

¹ Проекты №№ 05-04-18028е, 07-04-18033е (руководитель Г. Б. Сыченко), 08-04-18040е, 09-04-18020е (руководитель Н. В. Леонова).

² *Сыченко Г. Б.* Региональные исследования в Южной Сибири и в Республике Тыва // Тезисы научных докладов V Международного этномузыкологического симпозиума «Хоомей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии. Кызыл, 2008. С. 60—66. *Кан-оол А. Х.* Музыкально-диалектологическое изучение Тувы: к постановке проблемы // Там же. С. 82—88.

³ *Аксенов А. Н.* Тувинская народная музыка. М., 1964. С. 231—232.

⁴ Данная экспедиция проводилась не по линии консерватории, однако мы включили ее в общий перечень, поскольку это была третья по счету экспедиция в Тоджинский кожуун, с одним и тем же руководителем и по тем же населенным пунктам, что и первые две. Она зафиксировала во многом схожий материал: варианты песен, обрядов, а также ряд новых произведений. На наш взгляд, целесообразно рассматривать все три тоджинские экспедиции в комплексе.

⁵ Анализу скотоводческих заговоров и сигнального интонирования тоджинцев будет посвящены отдельные публикации.

⁶ *Кан-оол А. Х., Сыченко Г. Б.* Музыкальный фольклор Юго-Восточной Тувы // Сибирская этномузыкологическая экспедиция: Сравнительное изучение процессов трансформации в интонационных культурах народов Сибири и Непала. Новосибирск, 2009. С. 7—19.

⁷ *Кондратьева Н. М., Новикова О. В.* О результатах музыкально-этнографической экспедиции в Сут-Хольский район Республики Тыва // Народная культура Сибири: Материалы XIV научного семинара СРВЦФ. Омск, 2005. С. 43—45.

⁸ О понятии «типовой напев» применительно к песенным традициям тюрков Южной Сибири см.: *Сыченко Г. Б., Крупич Е. Л., Пинжина О. С.* Типовые напевы в интонационных культурах тюрков Южной Сибири: проблемы изучения // Народная культура Сибири: Материалы XV научного семинара СРВЦФ. Омск, 2006. С. 36—40.

⁹ Работа над первыми пяти выпусками серии была начата в рамках проекта, поддержанного РГНФ, № 04-04-00358а (руководитель Г. Б. Сыченко). Среди них — выпуск «Песни тоджинцев».

¹⁰ Более подробно о данном издании см. *Казанцева Т. Г., Леонова Н. В., Сыченко Г. Б.* Новые подходы к изданию сибирского фольклора // Народная культура Сибири: Материалы XII научного семинара СРВЦФ. Омск, 2004. С. 43—45.

¹¹ Согласно переписи 2002 г. численность тувинцев-тоджинцев составляет 4442 человека.

¹² *Вайнштейн С. И.* Тувинцы-тоджинцы. Историко-этнографические очерки. М., 1961; *Чадамба З. Б.* Тоджинский диалект тувинского языка. Кызыл, 1974.

¹³ *Вайнштейн С. И.* Тувинцы-тоджинцы...; *Чадамба З. Б.* Тоджинский диалект тувинского языка...; Тувинские народные сказки: научное издание / сост. З. Б. Самдан. Новосибирск, 1994. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока); Тувинские песни и частушки / сост. Ю. Кюнзегеш. 2-е изд. Кызыл, 2005; *Кушкаш Т. Т.* Тожунун бурунгузу (Древние традиции Тоджи). Кызыл, 1996.

¹⁴ *Аксенов А. Н.* Тувинская народная музыка...

¹⁵ *Дондупова О. В.* О некоторых интонационных традициях тувинцев — тоджинцев // Народная культура Сибири: Материалы VII научно-практического се-

минара СРВЦФ. Омск, 1998. С. 80—84; *Мазенус В. В., Скворцова Н. М.* Тофалары и тоджинцы: музыкально-поэтические параллели // Народная культура Сибири: Материалы XII научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. Омск, 2003. С. 91—94; *Крупич Е. Л.* Песенная культура тувинцев-тоджинцев // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: тезисы докладов НМНСК «Интеллектуальный потенциал Сибири». Новосибирск, 2004. С. 44; *Крупич Е. Л.* Этнокультурный контекст песенной традиции тувинцев-тоджинцев // Народная культура Сибири: Материалы XIII научного семинара СРВЦФ. Омск, 2004. С. 96—100; *Крупич Е. Л.* Образно-тематическая характеристика песен ыр тувинцев-тоджинцев // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: тезисы докладов НМНСК «Интеллектуальный потенциал Сибири». Новосибирск, 2005. С. 16—17; *Скворцова Н. М.* Наблюдения над изменениями фонетики распетого стиха в тоджинских песнях ыр // Народная культура Сибири: Материалы XIV научного семинара СРВЦФ. Омск, 2005. С. 46—49; *Крупич Е. Л.* Слогоритмическая организация ыр и кожамык тувинцев-тоджинцев // Там же. С. 50—52; *Крупич Е. Л.* Чадаган в песенной культуре тувинцев-тоджинцев // Чатхан: История и современность: Материалы II Международного симпозиума по чатханной музыке и горловому пению. Абакан, 2005. С. 61—66; *Крупич Е. Л., Сыченко Г. Б.* Сакрализация среды обитания в песнях ырлар тувинцев-тоджинцев // Сибирский музыкальный альманах. 2004. № 5. Новосибирск, 2007. С. 44—52; *Сыченко Г. Б., Крупич Е. Л., Пинжина О. С.* Типовые напевы в интонационных культурах тюрков Южной Сибири...; *Крупич Е. Л.* Образно-тематическая характеристика жанра кожамык тувинцев-тоджинцев // Мельниковские чтения: Материалы второй региональной научно-практической конференции. Новосибирск, 2007. С. 303—308; *Крупич Е. Л.* Система стихосложения песенной традиции тоджинцев в контексте родственных традиций Южной Сибири // Материалы международной научной конференции «Немецкие исследователи на Алтае», посвященной 170-летию со дня рождения выдающегося ученого-востоковеда, исследователя Центральной Азии Радлова Фридриха Вильгельма (Василия Васильевича). Горно-Алтайск, 2007. С. 86—89; *Сыченко Г. Б.* Песенные и шаманские традиции народов Южной Сибири: некоторые аспекты сравнения // Народная культура Сибири: Материалы XVI научного семинара СРВЦФ. Омск, 2007. С. 78—87; *Тирон Е. Л.* Колыбельные песни тувинцев-тоджинцев // Народная культура Сибири: Материалы XVIII научного семинара СРВЦФ. Омск, 2009. С. 140—145; *Sychenko G.* About two types of texts in the shamanic traditions of Southern Siberia // Perspectives on the song of the indigenous peoples of northern Eurasia: performance, genres, musical syntax, sound / ed. by J. Niemi. Tampere, 2009. P. 88—121.

¹⁶ Композиционным приемом, скрепляющим четырехстишную строфу, является начальная рифма. В тоджинских песенных текстах встретились строфические (аааа, абаа, аааб), смежные (аабб) и перекрестные (абаб) начальные рифмы. Аллитерация может быть как точной, так и неточной. В последнем случае действует чередование согласных, то есть согласных, артикулируемых одним и тем же органом, но отличающихся способом образования: губных б//м, переднеязычных т//д, ч//с//ш и заднеязычных к//х. Ассонансы гласных могут быть как полными, или точными, так и частично-полными (совпадение гласных только по ряду их образования). Наши наблюдения показали, что в тоджинских текстах действие данных принципов проявляется в специфической форме. Так, для них совершенно не характерна простая аллитерация, так как

начальный повторающийся согласный всегда сопровождается одним и тем же гласным. То есть, начальная рифма образована целым слогом, состоящим из согласного и гласного. Принципы аллитерации и ассонанса здесь объединены и, по сути, образуют особый вид начальной рифмы, который уместно определить как слоговую начальную рифму. Рифма, образованная гласным звуком выдерживается более последовательно, чем аллитерация. В некоторых случаях начальный согласный в одной из строк может отсутствовать, гласный при этом сохраняется. Можно сделать предположение о том, что для тоджинской системы песенного стихосложения более существенным является принцип ассонанса.

¹⁷ При анализе темповых показателей мы опираемся на разработки новосибирских исследователей Н. М. Кондратьевой, Н. С. Капицыной и В. В. Мазепуса. *Капицина Н. С., Кондратьева Н. М.* Темповые характеристики как жанродифференцирующие признаки песенной традиции обских чатов // Народная культура Сибири: Материалы XIII научного семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. Омск, 2004. С. 71–73; *Коллински М.* Определение темпа / пер. В. В. Мазепуса и Н. С. Капицыной // Сибирский альманах — 2005. Новосибирск, 2009. С. 125–132.

¹⁸ См. *Галицкая С. П.* Теория монодии. Ташкент, 1984.

¹⁹ В тувинском языке возможны два варианта произнесения термина *ыр* — односложного и с конечной огласовкой — *ыры*. У эрзинцев предпочтение имеет второй вариант.

²⁰ Сочетание «нг» передает заднеязычный носовой сонант, который в алтайской орфографии обозначается символом, отсутствующим в стандартных компьютерных азбуках.

²¹ *Сыченко Г. Б.* Традиционная песенная культура алтайцев: Дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1998.

²² *Рассадин В. И.* Монголо-бурятские заимствования в сибирских тюркских языках. М., 1980.

²³ *Сыченко Г. Б., Крупич Е. Л., Пинжина О. С.* Типовые напевы в интонационных культурах тюрков Южной Сибири...; *Сыченко Г. Б., Пинжина О. С.* Метод построения диаграмм движения для изучения звуковосотности в типовых напевах // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Международной научной конференции. М., 2008. С. 123–130.

²⁴ См., например, анализ вербальных текстов песенного типа «Самагалдай» в: *Кан-оол А. Х., Сыченко Г. Б.* Музыкальный фольклор Юго-Восточной Тувы...

²⁵ *Сыченко Г. Б.* Региональные исследования в Южной Сибири и в Республике Тыва...

²⁶ *Аксенов А. Н.* Тувинская народная музыка... С. 24.

О. Э. ДОБЖАНСКАЯ
(Дудинка)

*Обрядовый музыкальный фольклор
самодийских народов как объект изучения:
основные результаты и перспективы исследования¹*

Обрядовая музыка является одним из наиболее консервативных элементов культуры, поэтому изучение музыкального языка шаманского обряда способно ответить на многие вопросы современной науки. В частности, наличие общего музыкального языка и общего мелодического фонда является показателем исторической близости или даже единства народов, разделенных в более позднее время. В связи с этим этномузыковедческие выводы являются важнейшим материалом для интердисциплинарных исследований, связанных с изучением этнической истории и культурного развития коренных малочисленных народов Сибири.

К самодийским народам, объединенным в единую группу на основе лингвистической общности, относятся ненцы, энцы, нганасаны и селькупы. Самодийские народы относятся к коренным малочисленным народам Российской Федерации². В настоящее время народы, говорящие на самодийских языках, населяют большую территорию тундры и тайги на севере Евразии (от полуострова Канин на западе до Таймыра на востоке, бассейны рек Таз и Пур, среднее течение реки Обь, среднее и нижнее течение реки Енисей). Все современные самодийские языки признаны исчезающими и входят в Красную книгу языков народов России³. До последнего времени это были бесписьменные языки (это значит, что культурная традиция передавалась исключительно устным путем, и главную роль в передаче знаний играл фольклор). Письменность в самодийских языках была создана в XX в. (если письменность ненецкого и селькупского языков стала разрабатываться с 1930-х гг., то нганасанская и энецкая письменность появляются только в 1990-е гг.), и она до сих пор является малоупотребительной в народной среде: ею овладели, в основном, представители национальной интеллигенции — учителя, журналисты, писатели.

Критическое состояние характеризует не только состояние языков, но и культуры самодийских народов в целом. В развитии культуры самодийцев, как и у других коренных народов Сибири, произошел разрыв культурной преемственности и связи поколений: воспитанное в отрыве от традиционной жизни молодое поколение (20—30-летних) не унаследовало культуру старшего поколения (50—60-летних). Это было связано с несколькими причинами: утратой кочевого образа жизни (насильственный перевод на оседлость), постоянно растущем процессе ассимиляции коренного населения, русификацией всех сфер жизни, интернатной системой воспитания детей, разрушившей естественные механизмы передачи языка и традиционной культуры от старшего поколения к младшему⁴.

Для устных культурных традиций, которыми являются самодийские, разрыв преемственности поколений означал утрату огромных культурных пластов, связанных как с материальной, так и с нематериальной культурой. До сих пор с каждым днем, уносящим жизни старейших знатоков традиционной культуры, утрачиваются знания и культурное наследие коренных народов Сибири в целом, и самодийцев в частности. Данное критическое состояние культуры коренных народов вызвало необходимость немедленной фиксации традиционных музыкальных культур народов Сибири и последних уцелевших образцов шаманского культа, скорейшего изучения и осмысления этих исчезающих феноменов, учитывая возможность обсуждения зафиксированных образцов с живущими носителями культуры.

Изучение музыкальных особенностей шаманства самодийских народов немислимо без привлечения многочисленных материалов по этнографии ненцев, энцев, нганасан, селькупов из российской и зарубежной этнографической литературы. Автор считает, что для адекватного понимания звуковых явлений в культуре коренных народов значимо рассмотрение этих феноменов в культурном контексте. Этнографические работы Е. А. Алексеенко, А. Ф. Анисимова, В. И. Анучина, Г. М. Василевич, Л. Гейденрейха, Г. Н. Грачевой, Б. О. Долгих, К. Доннера, В. Евладова, М. А. Кастрена, А. И. Мазина, Г. И. Пелих, А. А. Попова, Г. Н. Прокофьева, Е. Д. Прокофьевой, П. Хайду, Л. В. Хомич и др. интересны для исследователя с нескольких точек зрения. Во-первых, они содержат ценный фактический материал по отдельным этносам (описания шаманских верований, обрядов, атрибутов), позволяющий восстановить утраченный ныне культурный контекст для сохранившихся в записях шаманских песнопений, во-вторых, на основе этих описаний возможно сравнительное сопоставление шаманской атрибутики и приемов камлания у самодийских и родственных народов.

К изучению шаманской музыки самодийских народов обращались российские и зарубежные исследователи, среди которых в первую очередь необходимо указать финских фольклористов и музыковедов Т. Лехтисало, К. Доннера, А. О. Вайзьянена и Я. Ниemi⁵, эстонского

музыковед Т. Оямаа, российских этномузыковедов А. М. Айзенштадта, И. А. Богданова, О. Э. Добжанскую, Т. Ю. Дорожкову, Н. А. Скворцову, Ю. И. Шейкина.

Образцы шаманской музыки нганасан впервые были представлены в альбоме «Нганасанская музыка», который выпустил в начале 1980-х гг. музыковед И. А. Бродский (И. А. Богданов)⁶. Большой вклад в полевое изучение и публикацию нганасанских шаманских обрядов внесли Т. Оямаа, Ю. И. Шейкин. Шаманская музыка нганасан с этномузыковедческой точки зрения была описана и проанализирована в исследовании О. Э. Добжанской «Песня Хотарэ»⁷.

Первые записи ненецких шаманских напевов на фонографе были осуществлены в начале XX в. финским лингвистом Т. Лехтисало, в середине века нотировки этих напевов были опубликованы А. О. Вяйзяненом, а в конце XX в. — вновь пересмотрены Я. Ниemi⁸.

Записанные в более позднее время шаманские напевы тундровых ненцев приведены в работе Я. Ниemi «Nenets songs»⁹, отрывки ненецких шаманских ритуалов проанализированы в статье Н. М. Скворцовой в томе «Фольклор ненцев» 60-томной серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока»¹⁰. Таймырский контекст ненецким шаманским песням дает репертуар Деньчуде Мирных, записанный Ж. -Л. Ламбером в поселке Волочанка Таймырского района Красноярского края. Шаманские напевы лесных ненцев обсуждались в статье Я. Ниemi «Песни сновидения у лесных ненцев»¹¹, интересные образцы были опубликованы Т. Оямаа и К. Мяги в компакт-диске «Песни лесных ненцев»¹².

Шаманскую музыку селькупов впервые записал на фонограф в начале XX в. финский исследователь К. Доннер, его материалы изучили и опубликовали музыковеды А. О. Вяйзянен и Я. Ниemi¹³. В сборнике Ю. Юнкерова «Старинные и современные селькупские песни» представлены ноты и тексты нескольких шаманских напевов селькупов¹⁴. Современные данные по музыкально-обрядовому фольклору селькупов приведены в статьях Я. Ниemi «Музыкальный анализ селькупских шаманских песен»¹⁵, Т. Ю. Дорожковой «Кеты и селькупы»¹⁶. К имеющимся музыкальным материалам хотелось бы приобщить и шаманские песни, опубликованные на диске А. Лекомта «Ненцы и селькупы» из серии «Музыка мира»¹⁷.

Ю. И. Шейкин в монографии «Музыкальная культура народов Северной Азии» дает краткую, но емкую характеристику шаманской музыки всех самодийских народов¹⁸.

Первым сравнительным исследованием шаманской музыки самодийских народов Сибири является монография О. Э. Добжанской «Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края», в которой имеющиеся в литературе сведения по шаманской музыке самодийцев обобщены и синтезированы с собственными исследовательскими материалами автора, в результате чего представлена целостная концепция

шаманской музыки на основе эстетического и музыкально-теоретического осмысления данного феномена¹⁹.

Музыкальным материалом монографии стали уникальные аудиозаписи полных шаманских обрядов и единичных шаманских песнопений, собранные на территории расселения самодийских народов в течение последних ста лет усилиями российских и зарубежных ученых, а также опубликованные нотные образцы шаманской музыки. Наиболее полно оказалась представлены нганасанские шаманские обряды, исполненные представителями двух последних поколений нганасанской шаманской династии *Нгамтусуо* 'Щедрые' (русская фамилия рода — Костеркины):

- 2 шаманских обряда Тубьяку Дюходовича Костеркина (зафиксированы в августе 1989 г. в пос. Усть-Авам Таймырского автономного округа музыкально-этнографической экспедицией Сибирского отделения Союза композиторов РСФСР);

- обряд Демнине Дюходовича Костеркина (записан в 1977 г. на Таймыре, студия «Таллинфильм»);

- обряд Дюлсымяку Демнимеевича Костеркина (записан в 1990 г. в Новосибирске, в студии Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки).

Исследование шаманской музыки самодийских народов, предпринятое автором статьи в монографии «Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края», привело к выводу о существовании общего для этих народов обрядового музыкального мышления, которое выражается посредством определенного набора средств музыкального языка. Это обрядовое музыкальное мышление, воплощающееся в конкретных языковых формах шаманского обряда, формирует неповторимый музыкальный стиль шаманского ритуала, характерными чертами которого являются:

- многоголосное коллективное пение,
- респонсорная техника многоголосия (типа солист/запев — хор/ответ),
- наличие сопровождающих пение звуковых инструментов (бубна и его заменителей),
- контрастно-составная музыкальная композиция, состоящая из «нанизанных» мелодий духов-помощников,
- звукоподражательные сигналы в вокальных партиях,
- восьмисложная метрика стиха,
- обрядовые ритмические формулы в мелодике,
- тенденция к повышению тональности пения, обусловленному повышению эмоционального тонуса певцов²⁰.

Выявленные характерные черты музыкального языка самодийского шаманства противопоставляют шаманскую музыку другим жанровым сферам самодийского фольклора. Они являются для данного культурного явления своего рода «порождающей грамматикой», на основе которой

могут быть реконструированы утраченные традиции шаманской музыки самодийских народов (например, энецкая или камасинская).

Представляя себе музыкальный стиль шаманского обряда как обобщенную целостность, необходимо учитывать, что шаманские обряды всегда индивидуальны, и связаны с личностью их творца — шамана как культурного деятеля. Индивидуальность шаманских исполнительских манер, атрибутов, обрядовых приемов, напевов духов-помощников обусловлена тем, что каждый шаман проходит свой собственный путь становления («свою дорогу»), на котором он обретает собственные способы, методики, секреты взаимодействия со сверхъестественным миром. Это явление ярко проявилось в различии индивидуальных стилей нганасанских шаманов из рода Нгамтусуо (эпической манере Тубяку, драматически-театрализованной манере Демниме, шаманском ритуале с элементами шоу Дюлсымяку), а также в различии мелодики ненецких, селькупских шаманских напевов, представляющих порой индивидуальные мелодические стили каждого шамана²¹. Поэтому поиск общего музыкального стиля самодийского шаманства, основанного на осознании закономерностей построения шаманского обряда как музыкального целого, выявлении основных моментов обрядового действия и мелодических констант, является длительным многоступенчатым путем обобщения, абстрагирования, исследовательского размышления.

Преобладание индивидуального начала в шаманском ритуале объясняется особенностями этой музыкально-ритуальной формы, вытекающими из ее сущности. Согласно предложенной Г. Б. Сыченко типологии музыкально-ритуальных форм музыкально-ритуальные формы подразделяются по признаку каноничности — на храмовые (письменно зафиксированные, являющиеся принадлежностью одной из классических религий) и нехрамовые (устные, характерные для фольклорных культур), а по типу адресанта — на персональные и коллективные²². С этой точки зрения шаманский ритуал, принадлежащий к персональным нехрамовым формам, закономерно несет большой отпечаток личностного начала.

Вследствие индивидуальности манер и стилей шаманства самодийцев, исследовательский процесс вряд ли можно считать полностью законченным. Шаманские музыкальные традиции и отдельные музыкальные факты, которые, как надеется автор, будут обнаружены у северных (тазовских) селькупов и ненцев полуострова Гыдан (у которых этномузыковедами пока не проводилась планомерная работа по фиксации музыкального обрядового фольклора), возможно, потребуют внесения корректив в сложившееся на сегодняшний день понимание музыкального мышления и языка самодийского шаманства. Однако, учитывая современное состояние шаманской традиции, которая исчезает буквально на наших глазах, переходя от живого бытования в разряд культурных раритетов, данную возможность не следует преувеличивать.

Вызывает интерес историческая ретроспектива рассмотрения самодийского шаманского обряда как особой культурной системы со сложившимися ментальными и художественными механизмами, в ракурсе определения времени возникновения этого явления. Поскольку выявленные типологические черты музыкального стиля связаны с типом интонирования (коллективным исполнением, респонсорным многоголосием, звукоподражательными сигналами), а также установленной стиховой метрикой и музыкальной ритмикой, они являются корневыми для данных культур. Общность музыкального стиля вряд ли может быть объяснена культурными контактами самодийских народов, заимствованиям и ассимиляцией культурных черт. Тотальное господство и укорененность в самодийских культурах «шаманского музыкального стиля» свидетельствует о том, что его возникновение относится, вероятнее всего, к эпохе культурной общности самодийцев — так называемой **прасамодийской эпохе** (начало IV тысячелетия до н. э. — конец I тысячелетия до н. э.).

Датировка прасамодийского периода и определение территории «самодийской прародины» в таежной зоне бассейна реки Енисей производилась венгерскими учеными П. Хайду и П. Верешем на основе сведений палеолингвистики и палеоботаники, а также Е. А. Хелимским на основе лексических данных²³. Для темы статьи наибольший интерес представляет лексика, связанная с религиозно-мифологическими системами древних самодийцев: «прасамодийское происхождение обозначений верховного небесного божества-демиурга **num*, идолов («шайтанов») **kājka*, шамана **tāce(pā)*, а также таких атрибутов и понятий шаманства, как бубен (**peŋkir*), колотушка шамана (**peŋkepsn*), ‘исполнять шаманские песнопения’ (**sāmpə-*), ‘жертва’ (**kāso(j)*) свидетельствует об архаичности тех религиозно-мифологических систем, где хорошо сохранена соответствующая номенклатура, в первую очередь ненецкой, селькупской и маторской...»²⁴. Указанные ученым корневые основы, сохранившиеся в современных самодийских языках, указывают не только на древность словарного состава этих языков, но и на существование прасамодийской мифологической картины мира и сформировавшегося института шаманства.

Дальнейшая история самодийцев связана с распадом их праэтнической общности, произошедшей в конце I тысячелетия до н. э., переселением пра-северосамодийских народов на север, к местам их современного расселения, и распадом пра-языковой общности на отдельные языки. Глоттохронологическая оценка, свидетельствующая о расхождении нганасанского и ненецкого языков более чем 1,5 тысячи лет назад²⁵, датирует предел существования пра-самодийской общности народов, в течение которой могли быть выработаны общие для этих народов стилевые закономерности шаманской музыки, серединой I тысячелетия н. э. Таким образом, к этому времени распада пра-северо-самодийской общности на отдельные народы (к середине первого

тысячелетия н. э.) музыкальный стиль шаманского обряда самодийцев должен был быть сформирован.

Лингвистические данные, свидетельствующие о наличии в IV тысячелетии до н. э. — I тысячелетии н. э. шаманистических представлений, сопоставимы с данными археологии и этнографии, которые относятся к периодам неолита, бронзового и железного веков и свидетельствуют о наличии на территории Сибири шаманских погребений и культовых мест, а также многочисленных изображений шаманов на наскальных рисунках-петроглифах²⁶. Эти графические, скульптурные, знаковые изображения представляют зооморфные и антропоморфные образы (шаман с бубном, шаман-птица, солнце, мировое дерево и др.), они свидетельствуют о широком распространении шаманизма по всей территории Сибири и раскрывают мировоззренческую сущность этого явления. В частности, наскальные рисунки, зафиксированные по берегам рек Лена и Ангара, представляют многочисленные законченные изображения шамана с бубном в орнитоморфном (птицеподобном) костюме. В связи с этим, при изучении самодийского шаманства необходимо учитывать его связи с наиболее древним пластом шаманизма, отличительным признаком которого является шаманство с бубном, который сформировался на территории Северной Азии в период неолита (IV—II тысячелетия до н. э.) и ранней бронзы (конец II тысячелетия до н. э. — начало I тысячелетия до н. э.).

Еще одну интересную ретроспективу изучаемого явления дает знакомство с трудом финского музыковеда Тимо Лейсио «Stylistic elements of runo song. The runo code». Изучая музыкальный стиль рунической поэзии, Т. Лейсио пишет о древнейшей форме исполнения рунических поэм и эпоса, существовавшей у протофиннов более 10000 лет назад. Это форма вопроса/ответа (или призыва/отклика), которая была типична для исполнения рунических поэм по время медвежьего праздника солистом и хором, и сохранилась до сих пор в хоровом пении карел-ижемцев, и в противопоставлении двух партий основного певца и подпевалы в повествовательном фольклоре финнов. Описывая респонсорий как древнейшую форму музыкальной организации целого, исследователь также указывает на восьмисложную метрику стихотворной строки как древнейший протофинский тип ритмической организации песни²⁷.

Принимая во внимание, что население этой территории было частично палео-европейским, частично прото-уральским (они говорили на прото-финно-угорском языке), восьмисложная метрика и респонсорная форма организации многоголосия, отмеченные как характерные черты шаманского музыкального стиля самодийцев, приобретают более древнее происхождение. В свете данных Т. Лейсио, возникновение респонсория как способа организации многоголосной музыкальной ткани необходимо отодвинуть как минимум на 6 тысяч лет назад (к периоду мезолита, XII—X тысячелетия до н. э.).

Шаманский ритуал вследствие своей консервативной природы (характерной в целом для обрядовой традиции, основанной на следовании образцовому канону) мог сохранить свойственные первобытному обществу древнейшие формы музыкального выражения, за которыми устанавливалась функция коммуникации со сверхъестественным миром духов. Данная гипотеза существования некогда общего древнейшего музыкального языка, служившего для общения людей со сверхъестественным миром, объясняет удивительные совпадения в средствах музыкального выражения шаманских заклинаний не только Восточной, Западной Сибири и финно-угорского культурного мира, но и более широкого географического ареала. Данное предположение, хотя и согласуется с мнением ведущих специалистов палеоэтнографии и палеолингвистики, требует дальнейшего осмысления с точки зрения музыковедения, так как в области данной науки оно высказывается впервые.

Именно с позиции изучения древнейших форм музыкального выражения, сохраненных в шаманском ритуале, интересно рассматривать родство музыкальных языков шаманского ритуала самодийцев и эвенков, долган, якутов и других территориально близких сибирских этносов. Автор не исключает прямых культурных контактов между соседними этносами и некоторых фактов культурных заимствований, в том числе, связанных с шаманской практикой (например, использование нганасанскими шаманами эвенкийского языка при пении определенных обрядовых песен)²⁸. Однако рассмотрение музыкального стиля шаманского пения как особого сакрального языка, выработанного для общения со сверхъестественным миром, открывает исследователю заманчивое пространство для мысли и новые перспективы.

Проблема респонсория — отличительной стилевой характеристики шаманского пения самодийских народов — приводит нас к проблеме «шаман и сказитель», достаточно разработанной в фольклористике и этнографии, но пока новой для музыковедения. Шаман и сказитель являются представителями сферы сакрального знания, вдохновленного сверхъестественными инспираторами-духами (с одной стороны — обрядово-экстатической практики освоения космоса, с другой стороны — мифолого-эпической картины мира). И шаману, и сказителю в традиционной обстановке шаманского обряда или эпического повествования вторят своими голосами помощники — «подпеватели» (нган. *туоптусу/туоптугусу*, нен. *тэлтана/тэлтаңода*, сельк. *кякакьльтымьль куп*, эвенк. *д'аридачатин*). Свидетельства музыковедов и этнографов позволяют рассматривать респонсорий как элемент музыкального языка эпических жанров балтийско-финских народов²⁹, что свидетельствует о близости шаманства и эпического сказительства.

И хотя культурно-мировоззренческая роль помощников-подпевателей благодаря исследованиям фольклористов ясна, однако закономерности строения музыкально-речевой ткани эпического повествования, образующейся благодаря «вторжению» в мелодизированный речитатив

сказителя реплик, вопросов и голосов помощников, пока не изучены. Однако очевидно, что для решения этой исследовательской проблемы недостаточно только музыковедческого подхода, но необходима совместная практическая работа с лингвистами-самоедологами.

Вдохновляющей перспективой для этномузыковеда является сотрудничество с лингвистами также в разработке теоретических проблем, имеющих отношение к музыкальной речи. Например, широкие нисходящие мелодии южных селькупов (диапазон которых составляет октаву и более) не имеют музыкальных аналогов в западно- и южно-сибирском регионах. Их происхождение, как кажется, обусловлено доминирующей нисходящей фразовой интонацией в селькупской речи (мнение лингвиста О. А. Казакевич). Интонационное родство и взаимообусловленность речевой и музыкальной интонаций селькупов является для исследователя побудителем к дальнейшему исследованию этой проблемы.

Особого внимания заслуживает проблема систематизации и описания обрядовых музыкальных инструментов самодийских народов и создание на ее основе объемного Атласа шаманских музыкальных инструментов Северной Азии как своего рода энциклопедии сибирского шаманства. При этом необходимо обращать внимание не только на конструкцию инструментов и способы игры на них, но и на украшающие инструменты орнаменты, украшения, рисунки. Изображения на шаманских бубнах уже анализировались этнографами и искусствоведами с точки зрения воплощения в них мифологических и ритуальных сюжетов, семантики этнического культурного пространства. Однако есть и новая идея для аналитического изучения бубнов. Во время частной беседы автора с археологом, доктором исторических наук Б. Фроловым во время VI Шаманского конгресса (Москва, 2004) им была высказана интереснейшая, но пока совершенно не разработанная мысль о том, что в рисунках на шаманских бубнах содержится кодировка исполняемых на этих бубнах ритмов (!). Этнографам известны изображения «северного сияния», состоящие из ритмически чередующихся черных и красных полос на обечайках нганасанских и энецких бубнов, изображения многочисленных оленей или человечков черного и красного цветов на внутренней полости бубнов. Известно, что рисунки на бубнах имели сакральное значение и наносились на новый бубен со всей возможной ответственностью. Поэтому автор считает, что применение к анализу этих рисунков математических методов может приблизить нас к пониманию закодированной в бубнах информации.

Исследование музыкального стиля самодийского шаманства является определенным вкладом в решение проблемы описания и идентификации этномузыкального контекста циркумполярной зоны, остро стоящей в настоящее время. Общность географического и культурного пространства государств, входящих в данную зону (России, США, Канады, Гренландии, Скандинавии), вызвала интерес к поиску культурных параллелей, сближающих народы этих стран.

Примечания

¹ Исследование выполнено при поддержке National Science Foundation (NSF), проект 0631970.

² По данным Всероссийской переписи населения 2002 г., ненцев насчитывается 41302 человека; селькупов — 4249 человек; нганасан — 834 человека; энцев — 237 человек. (Коренные малочисленные народы Российской Федерации: Итоги Всероссийской переписи населения 2002 г.: в 14 т. / Федер. служба гос. статистики. М., 2005. Т. 13. С. 17, 19, 25).

³ Красная книга языков народов России: Энциклопедический словарь-справочник / гл. ред. В. П. Нерознак. М., 1994.

⁴ Добжанская О. Э. Современное состояние фольклора коренных народов Таймыра // Семинар по выполнению Рекомендации ЮНЕСКО (1989) о сохранении традиционной культуры и фольклора в регионе Сибири Российской Федерации: сб. выступлений участников семинара / Нац. ком. Респ. Саха (Якутия) по делам ЮНЕСКО. Якутск, 19—22 августа 2001 г. Якутск, 2003. С. 50.

⁵ Пристальный интерес финских и венгерских ученых к языку и культуре самодийских народов, начиная с XIX века и до нашего времени, связан с единством происхождения и интересом к культуре родственных народов. Финны и венгры принадлежат к финно-угорской ветви уральской языковой семьи, а самодийские народы происходят от другого ответвления этой же семьи (самодийского).

⁶ Бродский И. А. Нганасанская музыка: Аннотация к пластинке. М.: Мелодия, 1982. 2 грп. м с30—17651003.

⁷ Добжанская О. Э. Песня Хотарэ. Шаманский обряд нганасан: опыт этномузыковедческого исследования. СПб., 2002.

⁸ *Väisänen A. O. Samojedische Melodien. MSFOu 136. Helsinki, 1965. Niemi J. Transcriptions of nenets songs in A. O. Vaisanen's "Samojedische melodien" re-evaluated // Journal de la Societe Finno-Ougrienne. T. 86. Helsinki, 1995. P. 129—166.*

⁹ *Niemi J. The Nenets songs: A structural analysis of text and melody. Tampere 1998.*

¹⁰ *Скворцова Н. М. О музыке традиционных ненецких песен // Фольклор ненцев / сост. Е. Т. Пушкарева, Л. В. Хомич. Новосибирск, 2001. С. 50—86.*

¹¹ *Niemi J. Dream songs of the Forest Nenets // Shamanhood: Symbolism and Epic, ed. J. Pentikäljnen. Budapest, 2001. P. 135—154.*

¹² *Ojamaa T. Discovering Siberia: Songs of the Forest Nenets // Music of the Finno-Ugric peoples. Vol. 1. Estonian Literary Museum, 2002.*

¹³ *Väisänen A. O. Samojedische Melodien. MSFOu 136. Helsinki, 1965. Niemi J. Kai Donnerin tallentamat Selkupi- ja Kamassisamojedilaulut A. O. Väisänen "Samojedische Melodien" — nuottinnosjulkaisussa // Ethnomusicologian vuosikirja 1994. Helsinki: Suomen Ethnomusicologinen seura. P. 103—134.*

¹⁴ Старинные и современные селькупские песни / сост. и муз. редактор Ю. Юнкеров. Салехард, 1999.

¹⁵ *Niemi J. Tracing musical dialects of Selkup songs // Лингвистический беспредел: Сборник статей, посвященных 70-летию А. И. Кузнецовой / ред. Т. В. Агранат и О. А. Казакевич. М., 2002. С. 179—193.*

¹⁶ *Дорожкова Т. Ю. Кеты и селькупы // Музыкальная культура Сибири. Т. 1. Кн. 1. Традиционная культура коренных народов Сибири / гл. ред. Б. А. Шиндин Новосибирск, 1997. С. 103—129.*

¹⁷ *Lecomte H. Voices from the Arctic Land's End. Nenec. Sel'kup. Rec. 1997 // Music from the World. Siberie 7. P. (92743-2).*

¹⁸ *Шейкин Ю. И.* Музыкальная культура народов Северной Азии. Якутск, 1996. С. 24, 26, 29, 34.

¹⁹ *Добжанская О. Э.* Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края. Норильск, 2008.

²⁰ Там же. С. 92—105.

²¹ Там же. С. 33, 40, 46, 50.

²² *Сыченко Г. Б.* К проблеме типологии музыкально-обрядовых форм // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика: Материалы междунар. науч. конф. / Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки; Римский университет «Тор Вергата». Новосибирск, 2004. С. 83—95.

²³ *Hajdó P.* Über die alten Siedlungsräume der uralischen Sprachfamilie // Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1964. 14. P. 47—83. *Вепеш П.* К вопросу финно-угорской прародины и этногенеза венгров в свете новейших палинологических данных // CIFU 6: Studia Hungarica. Budapest, 1985. P. 9—17. *Хелимский Е. А.* Компаративистика, уралистика: Лекции и статьи. М., 2000.

²⁴ *Хелимский Е. А.* Указ соч. С. 16.

²⁵ Там же. С. 23.

²⁶ Шаманизм как религия: генезис, реконструкция, традиции: тез. докл. междунар. науч. конф. Якутск, 1992. С. 23—24. Regional Aspect of Shamanism. The International Conference on Shamanism. Seoul, 22—28 July, 1991. ISSR, University Kyung Hee, 1991. P. 146. *Фролов Б. А.* Дар знания и мотивация творчества // Шаманский дар. К 80-летию доктора ист. наук А. В. Смоляк / отв. ред. В. И. Харитонов. М., 2000. С. 278—291.

²⁷ *Leisiö T.* Stylistic elements of runo song. The runo code // Inspired by Tradition. Kalevala poetry in Finnish music. Finnish Music Information Centre Fimic, 2005. P. 45.

²⁸ *Грачева Г. Н.* Шаманы у нганасан // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири. Л., 1981. С. 69—89. *Попов А. А.* Нганасаны: Социальное устройство и верования. Л., 1984.

²⁹ *Leisiö T.* Stylistic elements of runo song. The runo code // Inspired by Tradition. Kalevala poetry in Finnish music. Finnish Music Information Centre Fimic, 2005. P. 30—55.

IV
ВОПРОСЫ
ЭТНООРГАНОЛОГИИ
И ВОКАЛЬНОГО
ФОЛЬКЛОРА

Т. В. КИРЮШИНА
(Москва)

Первая и вторая жизнь костромской рожечной традиции

Известно, что крестьяне нечерноземной зоны России не могли прокормить свои семьи земледелием и издавна были вынуждены уходить на отхожие промыслы. Одним из таких промыслов был пастуший. В некоторых районах Тверской и Владимирской губерний из поколения в поколение передавалось вместе с профессиональными пастушескими знаниями искусство игры на рожках (язычковых и мундштучных). Владимирские пастухи-рожечники обслуживали большую территорию верхнего и среднего Поволжья. В Тверской и Московской губерниях они конкурировали с зубцовскими пастухами, которые играли на жалейках¹, а также ходили наниматься на сезон пастьбы («рядились») в Вологодскую, Ярославскую, Костромскую, Ивановскую, Нижегородскую губернии. Там рядом с местными пастухами и подпасками пришлые пастухи-рожечники работали с Егорьева дня² до Покрова и невольно передавали им свое искусство игры на рожках. Играющим пастухам платили больше, так как они не только пасли скот, но и принимали участие в календарных и престольных праздниках, их приглашали на свадьбы. Это побуждало рожечников осваивать репертуар той местности, где они работали, и совершенствовать игру постоянными тренировками и «струбливанием» с другими пастухами. В больших селах пасла целая бригада пастухов, во главе которой стоял «коренной» пастух, или «большак»³. Пастухи-рожечники, как правило, были мастерами игры и на других музыкальных инструментах — балалайке, гармошке. На досуге они делали свистульки, жалейки и флейты из подручного материала и музицировали.

В пограничье нынешних Ярославской, Костромской и Ивановской областей постепенно сложилась своя локальная традиция рожечной игры, отличная от владимирской. Эту «ярославскую» традицию игры на рожках не раз описывала в своих статьях К. М. Бромлей⁴. Основные отличия данной традиции от владимирской тесно связаны с особенностями инструментов, на которых играли местные пастухи (ярославско-иванов-

ско-костромского пограничья). Владимирские рожки были точеные, из цельного куска дерева (встречались даже из пальмового), их изготавливали мастера-кустари. Строй ансамблевых инструментов, по свидетельству Б. Смирнова, был унифицированным. В репертуаре преобладали подвижные и быстрые плясовые наигрыши. И, судя по дошедшим до нас фонографическим и граммпзаписям, нотациям Е. Линевой, Е. Гиппиуса, Б. Смирнова и других, их стиль игры был виртуозно-импровизационным, наигрыши были насыщены чисто инструментальными приемами. Даже трудовые сигналы (натрубы) представляли собой сольные импровизации, включавшие в себя традиционные интонационные ячейки.

Нерехтские и ярославские пастухи играли на самодельных инструментах, часто сделанных с помощью топора, ножа да металлического прутка («жигала») для прожигания отверстий (пастухи последнего поколения пользовались также стамесками). Почти все играющие пастухи в начале обучения покупали рожки, а потом делали их сами. Звукоизвлечение на таких рожках было довольно сложным, требовало хорошего здоровья, зубов и постоянной тренировки. Особенно трудно играть на маленьком рожке с высоким звуком. Все «подстройки» в ансамблевой игре рожечники осуществляли губами и регулировкой силы вдувания. Поэтому в репертуаре рожечников ярославско-костромского пограничья преобладали неторопливые напевы лирических традиционных и городских песен, а плясовые напевы игрались (исполнялись) гораздо медленнее, чем у владимирцев. К. М. Бромлей справедливо называет эту традицию «песенной», так как сольные наигрыши лирических песен на самодельных рожках максимально приближаются к вокальному варианту мелодии, украшены кружевом мелизматика, основной напев мало изменяется. Даже трудовые сигналы их песенны. Вместо натрубов при утреннем сгоне скотины местные рожечники играли песни. *«Я вот Маишу⁵ всегда играл. Она была самая моя любимая»* (И. Н. Невредимов) Пастухи при игре на рожке мысленно пропевали слова песен, соответственно строя фразировку, что и отразил поэтический текст известной песни *«Хорошо пастух играет, выговаривает»*. В практике фольклористов, записывавших пастухов-рожечников, нередко были случаи, когда пастухи отказывались играть какую-то песню из-за незнания до конца текста песен. *«Если слов не знаешь, уже ничего не выйдет. Ведь в рожок как будто говоришь! На рожке я трубку по-своему, хоть вывожу пальцем все эти же слова. А иначе никак»* (Рогушин).

Звук самодельных рожков был более ярким, сочным и больше приближался к тембру человеческого голоса и животных.

Известно, что в свободное от пастыбы время (от Покрова до Егорьева дня) пастухи-рожечники подрабатывали игрой на ярмарках, в скверах, в ресторанах, а в советское время были активными участниками художественной самодеятельности. С 1921 г. в районе ярославско-ивановско-костромского пограничья очень известным был коллектив рожечников из д. Лепилово под руководством И. Мутина, а затем М. Потемкина. Последнее выступление четырех его участников состоялось в 1960 г. в Ярос-

лавле. Позже Б. Смирнов, К. М. Бромлей, Б. Добровольский и другие собиратели фольклора записывали и вызывали в Москву и Ленинград отдельных рожечников и ансамбли на этнографические концерты для записи на радио и на грампластинки. До середины 1970-х гг. рожечная музыка еще звучала на ярославской, костромской и ивановской земле. Но в 1980-е гг., когда в эти места направилась наша экспедиция,⁶ мы уже застали картину сильного угасания традиции. Несколько пастухов-рожечников Нерехтского и Некрасовского р-ов⁷, еще крепких физически, практически уже не играли на рожках из-за отсутствия зубов, инструментов и необходимости в их игре, так как с немногочисленным стадом вполне можно было справиться с помощью одного кнута (к тому же к этому времени перестали пасти скот в лесах). Зато нам удалось узнать много интересного о быте и праздниках пастухов, проследить технологию изготовления рожков. От бывших и еще работающих пастухов удалось сделать записи наигрышей на гармошке, балалайке, охотничьих рогах. Вот что рассказывали нам пастухи в 1986 г.

«Владимирские пастухи — там они большинство наигранные, они же все трубачи тамоде! А у нас трубачи токо и пошли от них, науком научиться. Я учился у “большака”, у Козлова Григория Ивановича в 1950 году, он давно помер. “Большак” — это старший пастух, он за все отвечает и получает больше. Если они (владимирицы. — Т. К.) видят, что ты хочешь и можешь научиться, начинали обучать. Я вот первую песню “Уж ты сад” научился играть. Начал пасти лет с 12. Сразу я не трубил еще, только дурился. Работал подпаском в Ивановской области, тут неподалеку, а там владимирицев не было. А как сюда попал, в эту деревню, тогда у меня пошло желание учиться. Потом бабы поют другой раз, с им легче учиться-то. Вообще, где женщины песни поют, там легче научиться трубеть, и в компании... В один голос не сольешь с женщинами, рожок все равно отличается.

Рожки держали, кому как удобнее, и слева, и справа. Если палец не достаёт, закрываешь лишнюю дырочку и все.

Тогда было интересно трубеть, а кто не умел, еще и не поредят (не наймут)! Было время... Ковровские были точеные рожки, я у Невредимова Ивана и Сакина в Нерехте видел. У нас наши мастера распиливали вот так... Их проверяют рукой. Хлопнешь в самое дульце, если отзыв хороший, значит будет трубить. Делают из елохи (ольхи), елки, можжухи. Пробовал я делать сам, тростям, курком прожигал. Получилось, но мороки много. Потом разбил его случайно. И мастера-то бывало ошибаются, когда делают. Или лишку выберешь из середины, или не доберешь. Сделаешь половинку и сравнишь с другой. Стамесками или хорошим острым ножом выбирают, потом складывают 2 половины и прожигают дульце. А если чуть переберешь, или подстрогаешь в том месте, где распилил, он уже трубеть не будет, уже не то все равно. Можно выбрасывать. На полубасе звук уже не такой, с другими рожками уже на нем не сыграешь. А делали их, потому что на них легче было трубеть. Сначала вот хорошо учиться на нем легче, воздуху меньше надо. Я учился на басу.

Я недавно взялся трубетъ, пошел в гороховое поле за коровник, а у меня с нижней губы кровь пошла, отвык уж. Когда часто трубишь, она затвердеет и ничего. А раньше по вечерам летом играли целые кадрили, и ничего. Пели песни под рожок. “Молодая девчонка” — любили эту песню с рожком петь, тяжелая песня, сейчас мне не сыграть уж. Помню, бабы начнут, а я пристаю.

Раньше в пастухи шли одни бедняки, богатый не пойдет, это самая проклятая работа. Это как “2Г”⁸ — или выиграл, или проиграл. Бывало, придешь домой позже, а она (жена) уже бесится. А там у тебя задуло (клевером объелись) штук 5-6 коров, вот и возисся там, а здесь с ума сходит семья-то! Не углядел — все с тебя вычтут, сумел — значит зарабатываешь.

Трубля везде одинаковая. Вот когда чего-то сделалось в табуне, играют “Кирилу”. Если пастух один не справится, то трубит “Кирилу” 3 раз подряд. Зовешь на помощь. Или я кнутом хлопну 3 раз, значит надо идти, значит зову. А скотину сманивают когда, играют “Тела, тела!”. Сигнал “Тетенька” — это охальная, дразнить же женщин. Слова выговариваются. “Тетенька, тетенька... ну... дай пожалуйста!”» (д. Попадайкино Григорьевского с/с, рассказывал Рогушин А. Ф., 1931 г. р. К/к 973. Архив РАМ им. Гнесиных, запись Кириюшиной Т. В. и Ткаченко Г.).

«Я на рожке научился в 1946 году, а в 1947 уже нас с братом. У Потемкина за полтора десятка яиц купил рожок. Сам по себе, по слуху учился. Слышал, как брат трубел и налаживал мотив. Я учился на рожке, а брат на басы. А Потемкин уж был без зубов, он рожки делал. Потемкин-то ездил в Москву, 12 человек всего ездили трубели. Вот я с Корневым нас в 1949 году в Острове, вот он тоже ездил. Трубел тоже на басы. Он был местный, жил в Ленилове.

Утром играли “На зоре, на зорюшке”, “По Дону гуляет”, “Машу”, “Ключника» трубели на зоре, какую струбишь. Между собой трубнешь “Кирилу”, если что надо. Он (соседний пастух) понимает, что-то значит случилось. Вот к примеру к нам попала с другого табуна корова. Раньше все в лесах пасли. Вот пастух вышел из лесу, коровы нету. Куда идти искать? А мы трубим “Кирилу”, значит у нас чужая корова. Он сразу понял и идет к нам на трублю. Сманивали скотину — тоже своя игра. Вот выходишь, нету скотины, трубишь. Она слышит и на трублю идет.

Раньше старший пастух поредится в деревню, а потом себе в помощь нанимает одного, другого, там третьего. Третьего — на мелочь. С череда сколько возьмет, договаривался с народом. Раньше все хлеб давали да картошку. Денег тоже давали. Народ спрашивали: “Если трубишь, то поредим!”, а не трубишь, то может и не возьмут. Тем, кто трубит, дорожке давали, интереснее ведь! Раньше ведь рано выгоняли. Сперва пройдеши по деревне, струбишь, а потом уж попозже выгоняют. Оне проснутся по трубе, подоят и выгонят.

По чередам ходили обедали... Корова — черед, овца — полчереда, теленок — четверть. На черед⁹ давали пуд зерна. Корова — черед, значит два дня здесь жить. А если нас двое, мы один день здесь живем и дальше пошли. В Петров

день раньше собирали «петровщину». Яиц да молока кто несет. Тут тоже с череды несли. Несли, сколько могли. Теперь уж нет такого» (д. Ковалево Лавровского с/с Нерехтского р-на Костромской области, рассказывал Бочигин Дмитрий Павлович, 1933 г. р., урож. д. Лепилово Ярославской обл. К/к 974. Архив РАМ им. Гнесиных, запись Кирюшиной Т. В. и Ткаченко Г.).

Ныне существующий ансамбль «Нерехтские рожечники» под руководством Г. Киселева образовался в 1984 г. и стал уже известным в 1985 г., на второй год своего существования, когда выступал на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве. В его состав вошли участники художественной самодеятельности г. Нерехты, имеющие достаточный опыт игры на духовых амбушюрных инструментах. В короткое время ансамбль стал популярным не только в Костромской области, его постоянно приглашают на фестивали фольклора в другие города, на праздники в Москву. Он принимал участие в съемках фильма Н. Михалкова «Сибирский цирюльник», в праздновании 850-летия Москвы. Сначала репертуар ансамбля состоял только из несложных рожечных наигрышей (плясовых и песенных). Наигрыши разучивались по нотам, и на слух с записей на пластинках и аудиолентах. Участники ансамбля постоянно консультировались у старых рожечников, совершенствовали свою игру под их контролем. Немного позже они стали записывать фольклор в своей области и распевать на голоса песни мужского репертуара (солдатские, казачьи, плясовые, шуточные, частушки), постепенно учились двигаться на сцене, плясать. Этому способствовала также и творческая дружба «Нерехтских рожечников» с полупрофессиональным московским ансамблем «Русичи». В 1989 г. в Нерехтском р-не для программы «Народное творчество» ЦТ был снят фильм «Егорьев день» с участием «Нерехтских рожечников» и «Русичей». Несмотря на разницу в строе рожков двух ансамблей, они несколько раз делали попытки совместной игры и даже выступлений¹⁰. Мечтой этих двух ансамблей в то время было сыграть и восстановить программу хоров Кондратьева и Пахарева.

Для гастролей по Германии в 1991—1993 гг. ансамблем «Нерехтские рожечники» были подготовлены программы, в которые вошли обрядовые сцены Костромской традиции, игры с пением, духовные стихи, трудовые сигналы на рожках. Появились в постановках и другие традиционные музыкальные инструменты: сначала барабанка, балалайка, гармошка, а позже, очевидно под влиянием «Русичей», — гусли, гудок. Участники ансамбля сначала пользовались инструментами чужого изготовления, но постепенно научились делать их сами и даже снабдили некоторых старых рожечников инструментами. Конечно, при изготовлении рожков теперь пользуются токарным станком и другими современными инструментами и приспособлениями.

В настоящее время все участники ансамбля постоянно имеют практику амбушюрной игры, обслуживая праздники, свадьбы, похороны в своем районе. Большинство их играет в джазовом и духовом оркестре

при Дворце культуры «Юбилейный»¹¹. И это очень важно для поддержания формы, ведь игра на деревянном рожке — дело сложное и без постоянной тренировки невозможное. Несколько лет назад Областной Дом народного творчества стал частично финансировать коллектив и организовывать его выступления. Но для настоящего поддержания этого ансамбля еще далеко. Местные жители очень тепло принимают выступления «Нерехтских рожечников», гордятся ими и хвалят за то, что те продолжают умирающую традицию. Сейчас некоторые участники ансамбля работают с детьми и подростками, учат их игре на рожках и других музыкальных инструментах, передают песенный репертуар. Со временем игра их приобрела такую виртуозность, что возможным стало исполнять плясовые напевы владимирцев в очень быстром темпе с многочисленными и разнообразными вариациями. «Нерехтские рожечники» освоили все сложные технические приемы в плясовых, варьируют их как и владимирцы в инструментальной манере, а лирику играют так же, как и раньше — понерехтски певуче. И мне кажется, что нерехтская традиция пока еще не умерла, а продолжается в новой, современной форме.

Примечания

¹ По предположению С. Н. Старостина, у зубцовских пастухов под влиянием владимирцев появилась ансамблевая игра песенных напевов. См.: *Старостин С. Н. О некоторых разновидностях пастушьих музыкальных инструментов Верхней Волги // Методы музыкально-фольклористического исследования / МДОЛГК. М., 1989. С. 64—82.*

² Пасти начинали по погоде, когда подрастет трава, но обрядовый обход скотины совершался хозяевами и пастухом чаще всего в Егорьев день.

³ Подробно традиция пастухов-рожечников описана в: *Смирнов Б. Ф. Искусство владимирских рожечников. М., 1965.*

⁴ См., например: *Бромлей К. М. Ярославский рожок // Русские рожечники. М., 1990. С. 225—237; Он же. Музыкальные инструменты и инструментальные наигрыши пастухов Ярославской области // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей: в 2 ч. / общ. ред. Е. В. Гиппиус. Ч. 2. М., 1988. С. 31—47.*

⁵ Лирическая песня городского происхождения «Что ты Маша приуныла».

⁶ Несколько экспедиций (1986, 1987, 1989, 1993) в Нерехтский р-н Костромской и Некрасовский р-н Ярославской обл. состоялись после знакомства с ансамблем «Нерехтские рожечники» в 1985 г.

⁷ Нерехтский р-н Костромской и Некрасовский р-н Ярославской обл.

⁸ «21», или «очко», — карточная игра.

⁹ Черед — одна условная единица для расчета с пастухом.

¹⁰ Строй рожков нерехтцев на полтона ниже и им при совместной игре с «Русичами» приходится подтягивать его губами.

¹¹ Участник ансамбля С. Киселев пас один сезон стадо вместе с другими (неиграющими) пастухами в Григорцевском сельсовете.

КАОРИ ЮНОКИ-ОИЭ
(Осака, Япония)

Исследование традиционной балалаечной культуры в русской деревне XXI века

Не мною первой отмечалось, что на протяжении достаточно долгого времени основным объектом исследования музыкальной фольклористики в России были музыкальный текст и музыкальная этнография. И наибольшее количество таких собираемых сведений имели под собой либо временное обоснование, т. е. концепцию «традиции» — как можно дальше в глубь истории, либо эстетическую концепцию «искусства». Не сложно понять, что балалайка, как инструмент позднего происхождения, к тому же не обладающий широкими музыкальными возможностями, в отличие, скажем, от гармони, со своими достаточно однообразными музыкальными текстами, не привлекала должного внимания ученых. Исследователей балалайки в бесписьменной традиции немного: Ф. В. Соколов¹, В. К. Галахов², А. С. Кошелев³, Ю. Е. Бойко⁴. Вполне логично, что центром внимания этих искусствоведов второй половины XX в. являлся музыкальный текст: ими были осуществлены сбор, нотация и классификация звучащих материалов, уточнены приемы игры. Но за прошедшие с тех пор годы ситуация, окружающая деревенское балалаечное исполнительство, изменилась радикально, а методы исследования, которые позволили бы компенсировать такое изменение, — нет. Поэтому цель написания данной статьи — обозначить сложившуюся ситуацию с носителями балалаечной культуры и указать теоретическое пространство, откуда можно было бы извлечь адекватные методы исследования стремительно исчезающей балалаечной традиции в деревне XXI века. Для более живой и успешной реализации цели предлагаю рассмотреть сведения о конкретном исполнителе и по ходу повествования теоретически обосновать некоторые проблемы и их решения.

Речь пойдет о Борисе Ивановиче Морозове, 1930 г. р., уроженце д. Холмеево Федоровского с/с и жителе с. Федоровское того же с/с.

Сведения о нем относятся к 2001—2003 гг. и были получены в экспедиции в Костромскую область⁵ во время моей учебы в РАМ им. Гнесиных (г. Москва).

Посмотрим на ситуацию сквазь призму статистики: Б. И. Морозов является одним из 44 тысяч жителей Нерехтского р-на Костромской обл., где наиболее хорошо сохранена инструментальная музыка. В районе нам удалось записать сведения от 41 исполнителя (17 мужчин и 24 женщины). Кроме того, основное количество информантов составляли исполнители 1920—1930-х гг. рождения, меньше — 1940-х и ни одного 1950-х. Этого небольшой набор цифр высвечивает две проблемы: сокращение носителей традиции (сейчас из 41 информанта осталось меньше половины) и отсутствие последователей — мы понимаем, что для людей 1950-х годов рождения балалаечное исполнительство уже является традицией предыдущего поколения. Представленные данные дают, думаю, возможность говорить и о радикальных изменениях в сфере традиционного балалаечного исполнительства, и о стремительном его угасании. Это как раз то, с чем мы не можем ничего поделать. И пессимизм, характерный для некоторых исследователей, вполне закономерен: когда решается вопрос об актуальности исследования, то позиция многих ученых в Японии определяется тем, стоит ли вообще выбирать объектом своих научных изысканий уходящую традицию. Возможно, следует говорить о подобных тенденциях и в России. К примеру — после защиты мною в 2004 г. диссертации о балалайке в бесписьменной традиции⁶ ни одного монографического исследования (по крайней мере, в Москве) на эту тему больше не появилось. Если все же ученый решает исследовать исчезающее, то здесь появляется третья проблема, относящаяся уже исключительно к самим ученым — это разработка адекватной методики исследования, коррелирующей с реальным положением культуры. (Специально данная проблема рассмотрена в моей предыдущей статье⁷.) И, безусловно, стоит уделить самое пристальное внимание влиянию СМИ на самостоятельность и традиционное музицирование. Однако до сих пор у нас сохраняется ряд ранее не использованных возможностей применения новых алгоритмов исследования, которые мы и реализуем, вернувшись к Борису Ивановичу.

Используя ранее сложившийся метод исследования, про него можно было бы сказать следующее: репертуар информанта весьма обширен⁸ и включает в себя:

1. Традиционные крестьянские наигрыши:
 - 1.1. Под проходку — *Страдание, Месяц, Некрута*.
 - 1.2. Под пляску — *Маргарита, Месяц, Сени, Семёновна, Яблочко, Цыганочка с выходом*
2. Более поздние:
 - 2.1. Под парные танцы — нет.
 - 2.2. Под кадрили — (*Маргарита, Месяц, Сени*) на гармонии.

2.3. Поздние городские и авторские песни — *Златые горы, Коробочка*;

3. Подражание любительскому репертуару, собственные сочинения.

Видим, что сохранено много балалаечных наигрышей. «Игрок» («исполнитель» на местном диалекте) говорит, что игрой на балалайке он сопровождает в основном пляски, а танцы и песни — на гармонии. Когда нет гармонии, то и на балалайке (см. *кадриль 2.2*). Строй балалайки для этих наигрышей — терцовый (так называемый «гитарный»), а «Светит месяц» и «Златые горы» были показаны и в квартовом строе (так называемом «русском»).

Он играет легко, четко и стабильно, как следует «игроку» на гуляниях. Его нынешняя балалайка «Москва-80», будучи сувениром массового производства, имеет качественные акустические свойства и «звучит» так, что никто не скажет о ней как о подарочном инструменте, сделанном для украшения, а не для игры. Сюда прикладывается расшифровка нотных текстов, и этого оказывается достаточно для понимания традиции. Однако большая часть полученных нами от информанта сведений не соотносится с такой категоризацией.

Непреложен факт, что форма исполнения и репертуар Бориса Ивановича помимо того, что сохранены, еще и приумножены. Причины этого следующие:

1) Синтез опыта и знания. Музыкальная жизнь Бориса Ивановича не была ограничена рамками деревенских гуляний. Он служил в армии в Москве с 1951 по 1953 гг., где познакомился с городской культурой; признает влияние радио и телевидения, с особым уважением относится к народному артисту РФ М. Ф. Рожкову. Соответственно, в его музыкальном мышлении произошло слияние традиции с элементами самодеятельности, профессиональных музыкантов и СМИ.

2) Условия исполнения. На начальном этапе навыки игры на инструменте приобретались на гуляниях, а после того, как этот обычай сошел на нет, он до сих пор берет инструмент по праздникам, на застольях. Без слушателей он играет один, «для себя», и говорит, что значительно больше стал играть после выхода на пенсию.

3) Самостоятельность. При отборе музыки главным критерием для него является его собственный вкус: он играет то, что ему нравится. Морозова знают еще и как гармониста, но он говорит о балалайке как о более интересном для него по звучанию инструменте; играет на ней каждый день до двух часов.

Итак, у данного исполнителя присутствует музыкальная база, включающая опыт и знание из разных сфер, а также место, повод и желание для воплощения традиции.

Ясно, что существует целый пласт неисследованной культуры бытования балалайки, описывая который мы еще можем получить ряд сведений для понимания происходивших культурных процессов. Однако здесь правомочно озвучить еще одну (четвертую) проблему — пе-

редачи знаний будущим профессиональным исполнителям-балалаечникам. Дело в том, что народники-инструменталисты при обучении по специальности ориентируются на признание своего искусства элитарным в ценностной системе европейского академизма, причем все касательно фольклора и бесписьменной традиции отторгается, считается устаревшим, нехудожественным, неценным. При этом фольклорные истоки как бы и не отрицаются⁹. Например, в РАМ им. Гнесиных мне была предоставлена возможность в качестве апробации положений диссертации прочитать лекцию студентам-народникам о балалайке в бесписьменной традиции, и, надо сказать, отношение слушателей к ней не было научным: они воспринимали наигрыши исключительно оценочно, приняв за критерий профессиональное исполнительство. Безусловно, это правомочно, так как в каждой замкнутой социальной системе есть свои критерии, с другой стороны — неадекватно, поскольку деревенская балалаечная музыкальная традиция, что, впрочем, ими признается, является коренным истоком существования самой системы, к которой они себя относят. Досадно, что человек, обучающийся по специальности «народный инструмент», не знает истории своей культуры, ее содержания, руководствуясь непонятным чувством дискомфорта, удаляет «неудобный» для своей «истории» элемент или даже скрывает само его существование. На мой взгляд, решение этого вопроса позволило бы собрать пока еще уцелевшее, и, возможно, в будущем можно было бы говорить не об исчезновении традиционной балалаечной культуры, а о некоем определении ее места в истории, где просматривалась бы последовательность и взаимосвязь бесписьменной и письменной традиций.

Перед тем, как попрощаться с Борисом Ивановичем, предлагаю остановиться на одной пьесе из его репертуара. Это интерпретация музыки, услышанной по телевизору: мелодия и гармония подобны цыганскому мотиву, а по приему игры первая половина исполняется защипыванием одной струны (как в его версии «Цыганочки с выходом»), а вторая — как тремоло по трем струнам, освоенное им в самодеятельности. Главное, что на протяжении пьесы наиболее часто встречаются определенные гармонические последовательности, которые, видимо, ему наиболее нравятся. Какое-либо научное обозначение жанра этого произведения на данный момент привести нельзя — остается только назвать его подражанием. Однако именно в нем наиболее полно нашли отражение вкус и опыт исполнителя, в силу чего встают вопросы: как нам к этому относиться и как это понять? В предыдущих исследованиях подобные элементы либо были игнорированы (таких сведений нам нигде не встретилось), либо представлены в ключе академического исполнительства, как у В. К. Галахова¹⁰. Его подражание некоторые исполнители-народники могут критиковать или, наоборот, хвалить за «достижение» или «развитие» от фольклора до уровня самодеятельности. Но для меня такая позиция абсолютно чужда.

Игнорировать наигрыш ни в коем случае не следует, нельзя не считаться с ним, раз он существует. Отнести его к полноценному фольклору невозможно и неудобно: он непривычно, нехарактерно звучит и в реакции зала на него это чувствовалось. Попытки оценивать его по какому-то иному критерию безуспешны. Нам просто надо принять его как данность и понять причину возникновения данного явления перед тем, как его оценивать. В принципе, перед нами зафиксированная звучащая часть музыкальной жизни исполнителя, причем та часть, которая является квинтэссенцией не только его игровых навыков, но и самого отношения к балалайке. В наигрыше объединены разные элементы исполнительства, приобретенные в разных обстоятельствах, — без них его могло бы не быть. И делить его на знакомые части, приписывая их сложившимся сферам, бессмысленно. Важно принять в свое культурное пространство это явление целиком — словом, не делить, а объединить.

Таким образом, мы совершили культурологический подход к деятельности виртуоза-балалаечника Б. И. Морозова. Традиционная музыка и музицирование действительно явились для него базой всей музыкальной деятельности, но нашлось и то, что не вписалось в рамки «традиции»: самодеятельность и СМИ. На данном примере нам удалось увидеть два подхода к исследованию: 1) фольклористический и искусствоведческий, где объектом исследования служит «традиция»; 2) культурологический, где объект исследования — культурное пространство, в котором «традиция» сосуществует вместе с другими элементами культуры. Во втором — моем — подходе именно совокупность последних сохранила столь богатый музыкальный материал, в том числе традиционные наигрыши. Данный подход дает возможность полнее охватить явление, не оценивая, не определяя, а заполняя пробелы, появляющиеся при первом подходе. Определение и выяснение сведений о самой традиции, ее окружении и обстоятельствах — задача дальнейших исследований.

В исследованиях деревенского балалаечного исполнительства есть и еще одна задача — выяснение вопроса об информантах. Поскольку их количество сокращается, надо стараться, пока не поздно, записать не только наигрыши, но и беседу с ними¹¹. В Нерехтском районе мы встретили много «рядовых» исполнителей, что доказывает, что балалайка действительно была буквально *народным* инструментом также и по причине своей доступности. В молодости многие умели играть, но так как они не были виртуозами, то и не привлекли внимания ученых, не стали объектами их исследовательского интереса. Однако чтобы обобщить информацию о бытовании инструмента, фиксировать их необходимо. Таких исполнителей много, и они еще доступны.

Во время записей и исследований балалаечной музыки Соколовым, Галаховым, Кошелевым традиция еще не была разрушена в такой мере, как сейчас, а описание ее не было столь необходимым. К сожа-

лению, сейчас уже не везде находятся информанты. Балалаечная бесписьменная традиция умирает, а сведения о ее бытовании передаются следующему поколению носителей культуры некачественно. Если методике, которая дает возможность описывать окружающее пространство балалайки, называть культурологией, то верю, что культурология послужит необходимым дополнением к современной фольклористике и поможет российскому молодому поколению полнее познать свою родную культуру.

Примечания

¹ Соколов Ф. В. Русская народная балалайка. М., 1962.

² Галахов В. К. Искусство балалаечников Дальнего Востока. М., 1982; Исполнительское искусство балалаечников Дальнего Востока (по материалам экспедиций 1970—1975 годов в Хабаровский, Приморские края, Сахалинскую и Амурскую области). Дис. ... канд. искусствовед. Л., 1984.

³ Кошелев А. С. Некоторые особенности собирания народной балалаечной музыки на юге России // Методы музыкально-фольклористического исследования. Сборник научных трудов. М., 1989. С. 95—112.; Русские балалаечные наигрыши. М., 1990.

⁴ Бойко Ю. Е. Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Севера-Запада. Дис. ... канд. искусствовед. Л., 1982.

⁵ Экспедиции были финансированы *Matsushita International Foundation* при фирме *Panasonic* (по гранту 99-812) и *Asian Scholarship 2000* при Министерстве образования, культуры, спорта, науки и техники Японии. Участие в экспедиции под руководством зав. ПНИЛ РАМ им. Гнесиных Т. В. Кирюшиной, помимо автора, принимали балалаечники А. Афанасьев и И. Громов, звукорежиссер Н. Ковалев.

⁶ Оиэ (Ююки) К. Культура балалайки в России с 1917 по 1948 год. Дис. ... канд. культурологии. М., 2004.

⁷ Оиэ (Ююки) К. Балалайка и ее исследование // Сборник статей Международной конференции «Фольклор и мы: традиционная культура в зеркале ее восприятий» (к 70-летию И. И. Земцовского). СПб., 2010. С. 221—228.

⁸ Классифицировано мной по назначению наигрышей. См.: Балалайка в бесписьменной традиции довоенного времени: Исследовательский очерк. М., 2004. С. 30.

⁹ См.: Балалайка и ее исследование... С. 223.

¹⁰ Галахов В. К. Указ. соч.

¹¹ По данной теме существует работа: Ромодин А. В. Традиционные рассказы о северо-белорусских народных музыкантах-инструменталистах // Музыкант в культуре: Концепция и деятельность: сборник статей. СПб., 2005. С. 102—120.

Е. Л. ЙОВАНОВИЧ
(Белград, Сербия)

Элементы различных музыкальных диалектов в жатвенных песнях Центральной Сербии

Моя работа посвящена изучению музыкальных диалектов, весьма архаичной сербской сельской певческой традиции, элементы которой идентифицированы в области центральной Сербии. Результаты этномузыкальных исследований вокальных диалектов в Сербии, проведенные до настоящего времени, опубликованы в многочисленных монографиях, касающихся традиции отдельных географических областей. Помимо этого, несколько работ синтетического характера обобщает имеющиеся на сегодняшний день знания по отдельным аспектам этой проблематики. Продолжается также работа над новыми трудами по этномузыковедению на эту тему.

Понятие «центральная Сербия», согласно официальному определению, чаще всего заменяет два понятия: Шумадия (Шумадија) и Поморавье (Поморавље). Под Поморавьем подразумевается долина реки Великой Моравы, которая течет в направлении с юга на север, где впадает в Дунай, и ее притока Западной Моравы. Эти две реки одновременно служат восточной и южной границами области, именуемой Шумадия, чье положение определяют реки: на севере — Сава и Дунай, на западе — Колубара, а на юго-западе — место слияния речек Каменицы и Чемерницы¹.

Музыкальное наследие центральной Сербии на сегодняшний день изучено в этномузыкальном отношении лишь в небольшой своей части, а научной общественности доступно лишь несколько монографий — сбораний напевов данной области, которым сопутствуют исследования и комментарии². Интенсивная исследовательская работа в этой области проводилась во второй половине XX в., прежде всего, в 70—80-х гг.; в отдельных же регионах еще предстоят исследования.

Облик традиционной культуры в областях центральной Сербии определяют, как показывают исследования, особенности рельефа этой ее

части и происхождение ее населения. С этой точки зрения, речь идет об области с достаточно сложными и противоречивыми характеристиками. Мы имеем в виду, прежде всего, то обстоятельство, что это область, через которую с конца XIV до конца XVIII в., перед лицом турецкой опасности, протекали процессы миграции, в основном с юга на север, а также и в других направлениях³. С начала XIX в. и образования первого сербского государства на освобожденной территории местности, лежащие в центральной Сербии, притягивают к себе население из многих, еще не освобожденных областей⁴. Благодаря этому в течение последних двух столетий на этой территории происходят встречи и пересечения различных групп сербского населения. Этот край, в соответствии с выводами этнографов, относится к числу областей с наиболее выраженными процессами миграции на Балканах в целом⁵. Кроме того, лингвистические исследования в этом регионе свидетельствуют и о присутствии слоя старожилов, который сохранил местные поселения⁶.

В течение второй половины XX в. исследованиями в этих местах были охвачены все виды традиционной музыкальной выразительности: вокальная, инструментальная и вокально-инструментальная традиции, музыка в рамках календарной и семейной обрядности и в повседневной жизни. Установлено присутствие старого народного пения, более нового народного пения и так называемых гибридных форм⁷.

Особенности рельефа этой области являются существенным элементом, влияющим на состав населения этого края. Этнографические исследования показали, что западная часть Шумадии, в основном холмистая и гористая, заселялась по большей части переселенцами из западных и юго-западных горных динарских краев (где преимущественным родом занятий было скотоводство)⁸. В восточной, равнинной части, особенно в долине Великой Моравы, весьма ощутимо присутствие представителей других потоков переселения: косовско-метохийского, шопского, тимочко-браничевского и моравско-вардарского (в этом краю преобладающим занятием на селе является земледелие)⁹. В качестве воображаемой границы между этими субрегионами, которые населены жителями различного происхождения, принимается линия, проходящая в направлении северо-запад — юго-восток через центральный район области¹⁰.

Музыкальное наследие районов, лежащих на западе, на склонах гор, в основном в структурном и жанровом отношении гомогенно, что соответствует однородному составу их населения. Частичное влияние на это оказывали и природные границы (горный рельеф), вызывая большую изолированность этих районов. Однако в восточных областях, на равнине, веками существовали большие возможности коммуникации и наряду с этим и большая миграция населения и смешение разнородных культурных элементов. Так, различия между отдельными

частями некоторых районов могут быть неожиданно значительными, несмотря на их географическую близость¹¹.

Центральная Сербия, таким образом, — область миграции между различными районами Сербии, где преобладает население различного происхождения. На основе изучения этномызоведческого, а также этнографического и этнолингвистического материала становится очевидным, что эта область может считаться пограничной зоной крупных ареалов традиционной духовной культуры; она является их периферией — территорией их встречи и взаимопроникновения или, в некоторых случаях, преобладания элементов одного из этих ареалов, имеющих множество характерных местных стилистических особенностей, что является общей характеристикой таких территорий¹².

Исследованиями и публикациями в основном охвачены области западной Шумадии — районы, которые имеют также название «высокая Шумадия». Установлено, что и в жанровом, и в структурном отношении традиция этих областей близка к традиции западных районов Сербии и динарского, западного края Балканского полуострова. Области равнинных районов Шумадии и Поморавья изучены в ходе местного исследования лишь в малой степени. В этих местах в более старой вокальной традиции преобладают другие элементы музыкальной структуры, прежде всего одноголосие и другие звукоряды. По этой причине в этой части центральной Сербии существует вокальная традиция, известная также на юге, юго-востоке и востоке страны.

Элементы различных вокальных диалектов на территории центральной Сербии рассмотрим на примере типичных жатвенных песен из нескольких областей этого края: западной — из Такова, Грузи и Рудничкого Поморавья; центральной — из Ясеницы и Лепеницы; северной — из Космая; восточной — из Белицы и Поморавья Великой Моравы (см. приложенную географическую карту). Не учтены области центральной Сербии, частично из-за того, что в существующих сборниках этой местности нет жатвенных песен¹³, а и частично из-за того, что в отдельных районах до сих пор не проводились этномызоведческие исследовательские работы¹⁴. Примеры взяты из опубликованных источников¹⁵, из Звуковой коллекции Музыковедческого института САНУ¹⁶ и фонозаписей из частных коллекций отдельных исследователей¹⁷.

Для этой работы избраны примеры только одного жанра, потому что предварительные результаты исследования показали, что вокальная традиция в этой местности весьма сложная: встречаются многочисленные перекрещивания элементов различных музыкальных традиций, именно на уровне музыкальной структуры и на уровне жанра. По этой причине параллельное обозрение песен двух или нескольких жанров превзошло бы предусмотренные рамки работы. Примеры, о которых идет речь, не единственные записанные примеры жатвенных песен из этой местности, но между ними есть самые характерные и

значительные уже потому, что содержащиеся в них элементы встречаются в этих краях только в жатвенном жанре. Другими словами, в моей работе не были рассмотрены другие, менее характерные примеры жатвенных песен, которые сочетают в себе непосредственную связь с другими жанрами (в первую очередь, со свадебным)¹⁸.

Жатвенные песни на территории центральной Сербии в большинстве своем были записаны в 70—80 гг. XX в. В то время у исполнителей этих песен еще существовало живое восприятие исполнения их в оригинальном контексте. Более того, разные события во время полевых работ сопровождалось пением определенных текстов песен: начиная от прихода в поле, в ожидании людей, которые приносили обед и ужин, во время отдыха, и заканчивая завершением полевых работ и возвращением домой перед закатом солнца¹⁹. Хотя некоторые примеры записаны в течение 90-х гг. XX и начала XXI в., они исключительно редки, в них отражены большие перемены в способах ведения сельскохозяйственных работ, которые полностью исключают ручную жатву.

В процессе мелодическо-поэтического и фактурного анализа жатвенных песен найдены общие и различающие их элементы, т. е. *морфологические доминанты*²⁰ в жатвенных песнях центральной Сербии. Эти элементы проявляются в зависимости от географического положения их носителей. Речь идет о следующих элементах: о версификации, метро-ритмической основе, мелодических особенностях, звуковысотной организации, присутствии двуголосия или одноголосия и звукоряде. Единственная особенность, которая считается общей для жатвенных песен центральной Сербии, — это манера исполнения, подразумевающая длинное, затянутое держание тонов.

Жатвенные песни центральной Сербии делятся на три основные группы, отличающиеся друг от друга мелодическо-поэтическими и фактурными характеристиками. Каждую из этих трех групп характеризует сбор мелодических ячеек, из которых созданы мелодии, и это делает напевы стилистически оригинальными. Затем определены правила, по которым мелодические ячейки объединены в музыкальную синтагму, а также во взаимную зависимость мелодических движений и метро-ритмических основ²¹.

Первая группа жатвенных песен распространена в западной части области, в горно-холмистой местности: в Таково, в Груже и Рудничком Поморавье (примеры 1—3). Эти песни могут быть основаны как на тринадцатисложном (4+4+5), так и на восьмисложном (4+4)²² и десяти-сложном стихе (4+6)²³. Форма в основном состоит из двух частей. Причем первая часть в свободном ритме (*rubato*) и с продолжительными тонами, а вторая часть — силлабическая. Стих произносится один раз, с повторением последней части (4,4,5,5, примеры 1, 2). Объединяет их тот же общий мелодический тип, который состоит из коротких мотивных ячеек, как типичных мелодических оборотов. Их мелодии стремятся к центральному (основному) акцентированному мелодичному тону.

Пример 1

♩ = cca 100

с. Савицац (Таково)

Ој, де - вој - ко, бе - ла ра - до, о, о,
бе - ла ру - ме - на, бе - ла, ру - ме - на.

o. f.

Пример 2

Tempo rubato ♩ = cca 60

♩ = cca 75

с. Црнућа (Груза)

И - звор во - да из - ви - ра - ла,
а, 'ла - дна, ле - де - на, 'ла - дна, ле - де - на.

o. f.

Пример из Рудничког Поморавља (пример 3), в котором находим идентичные мотивные ячейки, отличается по версификации: основан на десятисложном стихе (4+6), по облику: после пропетого куплета, повторяется первая часть куплета (4,6,4), потом следует большая пауза, дальше следует стих в инверсии (6,4), который находится в полном единстве с мотивом из предыдущей части.

Звукоряд составляют узкие, нетемперированные интервалы: *f-g-as-heses*. Фактуру составляет гетерофонно-бурдонское двухголосие, в котором вокалисты попеременно набирают дыхание, чтобы мелодическая фраза имела длительное непрерывное звучание. Характерна длительная задержка на опорном тоне с созвучием большой секунды, *f-g*, которая происходит при перекрещивании частей. В музыкальной

Пример 3

Rubato $\text{♩} = \text{cca } 60$ с. Опланићи (Рудничко Поморавље)

Ле - по пе - ва за го - о,
ром де - вој - ка, а, ле - по пе - ва,
за го - о-ром де - вој - ка, а, ле - по пе - ва.

o. f.

литературе эти элементы описаны как основная характеристика старого пения в Балькане и Сербии²⁴.

Вторая группа жатвенных песен распространена в средней и северной части центральной Сербии, которая охватывает горно-холмистые и равнинные части: Горн(у)ю и Нижнюю Ясеницу, Космай, Лепеницу и Белицу (примеры 4—8).

Основная характеристика этой группы песен — свободный (*rubato*) ритм и отсутствие твердой ритмической формулы, которая была бы общей для большей части напевов. С этой точки зрения, определенные совпадения между отдельными примерами существуют, но их сопровождает и большая степень индивидуальной деятельности в создании метро-ритмической основы. Примеры из этой группы объединяют прежде всего две общие характеристики: версификация (стихосложение) и мелодическо-поэтическая форма. Когда речь идет о версификации, такие примеры в десятисложном стихе (4+6). А характерная мелодическо-поэтическая форма определяется в следующем: первая часть формы начинается односложным или двухсложным припевом, затем следует повторный первый полустих (4+4) и выкрик, потом следует большая пауза, вторая часть песни — припев, второй полустих (6) и выкрик (примеры 4—7).

От этого правила отступает пример из области Белицы, где преобладает мелодическо-поэтическая форма в трех частях с двумя паузами между ними. Первая часть формы состоит из припева и только один

Пример 4

с. Шаторња (Доња Јасеница)

♩ = cca 80 *Rubato*

Ој.

ју ³ - трос ра - но,

ју - трос ра - но, И!

Detailed description: This musical score is for a vocal piece in a minor key (three flats). It consists of three systems of two staves each. The first system starts with a tempo marking of ♩ = cca 80 and the instruction 'Rubato'. The vocal line begins with the syllable 'Ој.' followed by a melodic phrase. The piano accompaniment starts with a whole note rest, followed by a half note. The second system continues the vocal line with the lyrics 'ју ³ - трос ра - но,'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes. The third system concludes the vocal line with 'ју - трос ра - но, И!' and ends with a fermata. The piano accompaniment also concludes with a fermata.

Пример 4а

♩ = cca 80

Ој.

сун - це о - гре - ја - ло. И!

Detailed description: This musical score is for a vocal piece in a minor key (three flats). It consists of two systems of two staves each. The first system starts with a tempo marking of ♩ = cca 80. The vocal line begins with the syllable 'Ој.' followed by a melodic phrase. The piano accompaniment starts with a whole note rest, followed by a half note. The second system continues the vocal line with the lyrics 'сун - це о - гре - ја - ло. И!'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes. The score concludes with a fermata on both the vocal and piano lines.

o. f.

Detailed description: A short musical notation consisting of a treble clef, a key signature of three flats, and a whole note chord with the notes G2, Bb2, and D3.

Пример 5

с. Вишевац (Доња Јасеница)

$\text{♩} = 72$ *accelerando*

I

Еј, по - стој, сун -

це, по - - стој, сун - - це.

II

Еј, ој.

па по - гле - дај ов - це.

o. f.

раз исполненного первого полустаха (4), вторая часть — из припева и первых семи слогов стиха с апокопом, а третья часть — из остальных четырех слогов стиха (пример 8). Вопреки разнице в мелодическо-поэтической форме, и в этом примере присутствуют такие же мотивные ячейки, как и в примерах из Ясеницы, Лепеницы и Космая. Таким

Пример 6

$\text{♩} = \text{cca } 70$ с. Неменукуће (Космај)

Еј, ој, ко пре кра-ја, о - но-га де-вој - ка. И!

Еј, ој, о - но - га де - вој - ка. И!

o. f.

Пример 7

$\text{♩} = 60$ с. Десимировац (Лепеница)

на Еј, на - жње - ва се, на - жње - ва се,

е еј, ој, мом - че де - вој - че. И!

o. f.

Пример 8

$\text{♩} = 96$ с. Ловци (Белица)

Ој, над - жње - - ва се,

е, ој, над - жње - ва се Мар - ко

и и Мо - рав - ка.

образом, можно констатировать мелодическо-ритмическое сродство этих напевов.

Весьма важно подчеркнуть, что когда речь идет об этой группе песен, то именно внутри этой группы, несмотря на уже описанные общие особенности, могут наблюдаться и значительные отличия в фактуре и звуко-

ряде. На западе области (в Горней Ясенице), эти напевы исполняются в гетерофонно-бурдонском двухголосии, в звукоряде узких, нетемперированных интервалов *f-g-as-heses-ceses* (пример 4); эти особенности присутствуют в жатвенных песнях западной части Шумадии. На востоке области (в Нижней Ясенице, Лепенице и Белице) песни этого вида исполняются одногласно (примеры 5, 7, 8) и с особым звукорядом, близким диатонике: *f-fis-g-as-b* (пример 5), *f-g-as-b-ces* (пример 7), *f-g-as-a-b-c* (пример 8). Встречается и нестабильная, то есть, варьирующая высота гипотоники (пример 5) и гипертоники (пример 8). Эти элементы составляют общую характеристику вокальной традиции восточного края Шумадии.

В примере из северной части центральной Сербии, из области Космая (пример 6) сталкиваемся с рядом узких интервалов, *f-g-as-heses-ces* и одногласным исполнением. Это свидетельствует о сложных взаимных влияниях различных элементов вокальной традиции на этих территориях.

Третья группа жатвенных песен распространена в средних и восточных частях центральной Сербии: Нижней Ясенице, Лепенице и в Поморавье Великой Моравы, в равнинных краях (примеры 9—11). Характеристики этих песен значительно отличаются от вышеописанных и указывают на другую музыкальную чувствительность.

Песни из этой группы основаны на восьмисложном (4+4) или на десятисложном стихе (4+6). Основную ячейку мотива, составляющую эту мелодию, отличает «характерный, изломанный профиль из двух частей, как две волны мелодий»²⁵, который в сербской традиции по правилу появляется в песнях в симметричном восьмисложном стихе²⁶.

Другая важная особенность песен из этой группы — присутствие припева, который длиннее самого стиха; в этом случае, форма состоит из двух частей (примеры 9, 10). В том случае, если песня основана на десятисложном стихе (4+6, пример 11), припевы короче — двухсложные или четырехсложные — и способствуют построению более сложной формы, состоящей из трех частей, во второй части припев дополняет первый полустих (4) до восьмисложной целостности (4+4), необходимой для полного выражения основной ячейки мотива. За этим следует второй полустих (6). Благодаря появлению припева и второго полустиха в последней части формы этот пример становится родственными песням второй группы.

Пример 9

с. Баничина (Доња Ясеница)

♩ = 52

О - ће сун - це да во - ју - је, да - до - ле, Ми - ле! до - ле, Ми - ле!

Еј! Ој! Ој! Ла - де, ој!

Пример 10

с. Богунье (Лепеница)

И-ван ко-си по - за - ла - де, ла - до - ле, ла - де.

е ој, ла - де, ој.

о. ф.

От вышеописанных эту группу песен значительно отличает их ритмическое устройство: силлабический ритм в равномерной последовательности четвертных длительностей (или, в зависимости от выбора мелографа, — в восьмых, как в примере 9), в медленном темпе. Также значительное отличие по отношению к первой и, частично, второй группе представляют собой фактура — эти песни исполняются исключительно в одногласии — и звукоряд, который близок диатонике: *f-g-a-b-c* (пример 9), *f-g-as-b-ces* (пример 10), и *f-g-(as)-a-b-c* (пример 11).

На основании всего изложенного и на основании проанализированных примеров жатвенных песен центральной Сербии становится очевидна определенная регулярность в проявлениях различных структурных и фактурных элементов, которые непосредственно зависят от географического положения места, откуда происходят отдельные примеры песен. С запада до востока страны меняется метро-ритмическое устройство песен, затем происхождение и форма ячеек мотива, как и consistentных частей мелодическо-поэтической целостности. Различается тип мелодическо-поэтической формы — или монолитный,

Пример 11

с. Рајкинац (Поморавље)

Ши - ро - ко је, ма - де, ши - ро - ко је, ста - ра ма - де.

по - ље до Мо - ра - ве, ој, по - ље до Мо - ра - ве.

о. ф.

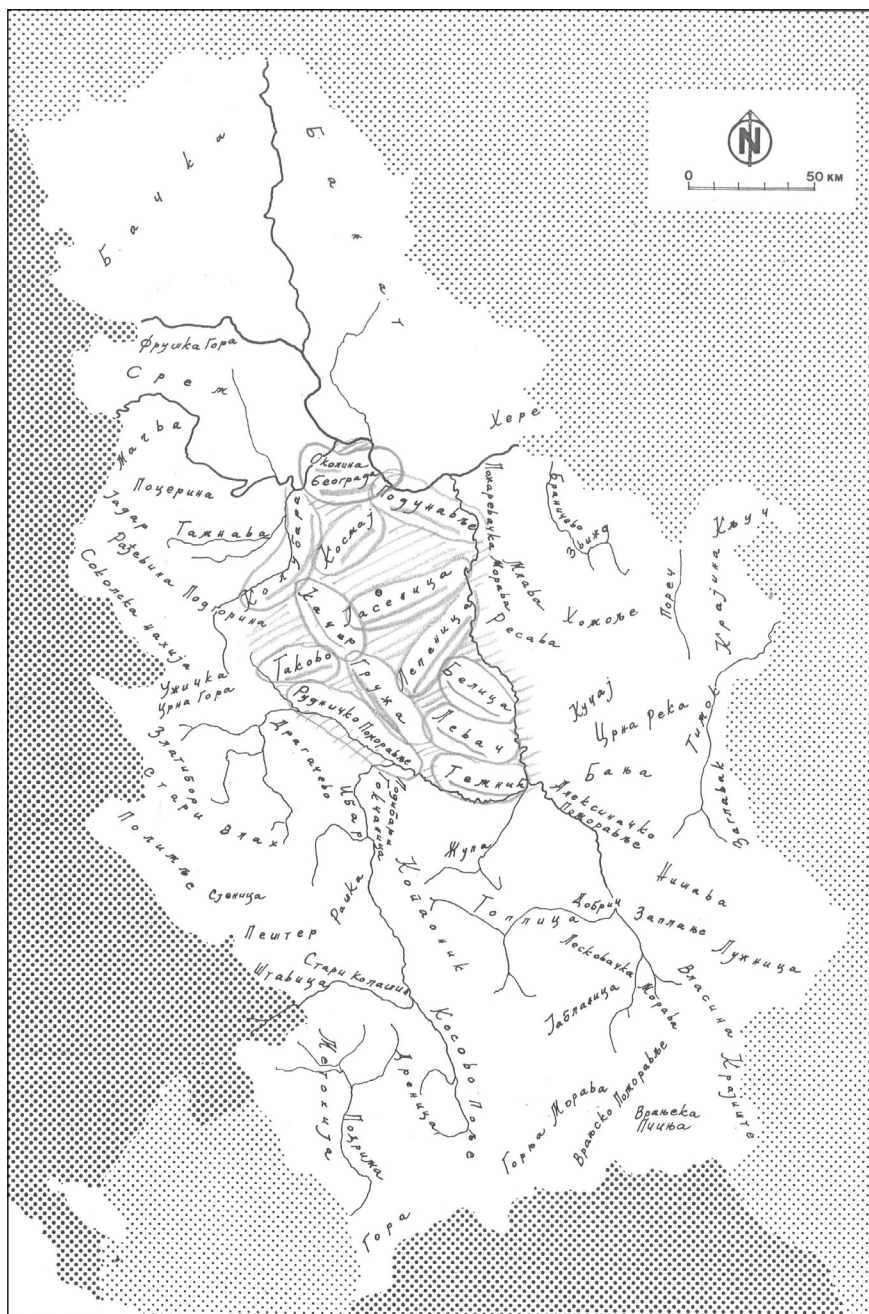
или с большой паузой как своей интегральной частью. Наконец самые очевидные различия — на уровне фактуры, то есть как двухголосие или одноголосие, и на уровне звукоряда.

Если говорить о музыкальной структуре жатвенных песен западной Шумадии, то она относится к типу более старого двухголосия: это гетерофония-бурдон, затем звукоряд узких, нетемперированных интервалов. Особенности местного исполнения охарактеризованы этномузыковедом Любинко Мильковичем таким образом: «Понятие красивого двухголосного пения <...> предполагает уверенное движение голосов, как в ритмическом, так и в интонационном смысле, а передышки в пении при этом происходят на точно определенных местах»²⁷. Эстетическим мерилем красоты динарского типа пения является также экспрессия в сильных акцентах и своеобразная, так сказать, «статичность» мелодического рисунка. Это можно заметить в первой группе жатвенных песен, которые записаны в западных частях Шумадии.

Любинко Милькович так описал одноголосие в Шумадии: «Это слияние многих голосов в один, помимо идеальной звучности, которая является последствием интерференции звука, представляет и основу фольклорной эстетики одноголосия. Это и такое понимание красоты, которые связаны со звуковой гармонией исполнителей, как очевидной целью» и подразумевает «высокую степень спетости»²⁸.

Изложенные характеристики, различные *морфологические доминанты*, которые показывают и отличия противопоставляемых вокальных диалектов, обнаруживаются в первой и третьей группе песен. Внутри второй группы песен, которые преобладают в центре области, о которой идет речь — Ясеницы, Лепеницы и Белицы, — могут быть заметны влиянием некоторых особенностей первой и третьей групп. Особенности, которые были найдены на западе, в Горней Ясенице: гетерофонно-бурдонское двухголосие и звукоряд узких, нетемперированных интервалов, как *морфологические константы*, совпадают с особенностями вокального диалекта динарской вокальной культуры²⁹. Особенности, найденные на востоке, в Нижней Ясенице, Лепенице и Белице, совпадают с характеристиками вокальной традиции восточных, юго-восточных и южных областей Сербии, они наиболее присутствуют в примерах жатвенных песен юга Сербии³⁰, что может свидетельствовать о влиянии вардарско-моравской волны эмиграции, особенно интенсивной в Поморавье Велике Моравы³¹.

С учетом сложности этой проблематики, мы надеемся, что дальнейшие исследования и выявление *морфологических доминант* различных сербских вокальных диалектов восполнят знания о традициях центральной Сербии и дадут более ясную картину ее этногенетических и других связей на этой территории.



Карта Центральной Сибири

Примечания

¹ *Недељковић М.* Записи о Шумадији II. Београд, 2000. С. 13.

² *Бушетић Т. М.* Народне песме и игре с мелодијама из Левча (Предисловие, записи и редакција: Стеван Ст. Мокрањац). Српски етнографски зборник. Књига 3. Београд, 1902; *Миљковић Љ.* Доња Јасеница. Смедеревска Паланка, 1986 (пример 270); *Васић О. и Големовић Д. О.* Таково у игри и песни. Горњи Милановац, 1994; *Големовић Д. О.* Балкански музички корени: Народна музика Такова. Београд, 1997; *Јовановић Ј.* Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници (у Шумадији). Београд, 2002; *Петровић Р. и Јовановић Ј.* 'Еј, Рудниче, ти планино стара — Традиционално певање и свирање групе «Црнућанка». Београд, 2003; *Јовановић Ј.* Шта се чује кроз гору зелену — певање и свирање у Горњој Јасеници. Београд, CD; *Jovanović J.* Ethnomusicological Researches in Љумадија // Research of Dance and Music on the Balkans, International Symposium Врчко, Decembre 06-09. Врчко: International Musicological Society & Musicological Society of RS, Banja Luka & Musicological Society FBiH, Sarajevo & Ваštinar, 2007. С. 190—197.

³ См. *Цвијић Ј.* Балканско полуострво и јужнословенске земље. Београд, 1966. С. 93.

⁴ Там же. С. 91.

⁵ Там же. С. 95.

⁶ *Ивић П.* О неким проблемима наше историске дијалектологије // Јужнословенски филолог. Београд: Српска академија наука, Институт за српски језик, XXI. Књ. 1—4, 1955—1956. С. 97—125; *Ивић П.* Српски дијалекти и њихова класификација (редакција С. Реметић). Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2009; *Реметић С.* Говори централне Шумадије // *Српски дијалектолошки зборник*, књ. XXXI. Београд, 1985; *Бошњакковић Ж.* Фонетске особине говора источне Шумадије // *Српски дијалектолошки зборник LV*. Београд, 2008.

⁷ *Petrović R.* Narodna muzika Šumadije // Traditiones, Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje, 19. Ljubljana, 1990. С. 164—165; *Девућ Д.* Хибридни облици вишегласног певања у Србији // Четврти међународни симпозијум Фолклор-Музика-Дело. Београд, С. 132—151.

⁸ *Николић Р. Т.* Околина Београда // Српски етнографски зборник. Књига 5, Насеља. Књига II. Београд, 1903. С. 953, 954, 956; *Ракић М. Т.* Качер // Српски етнографски зборник. Књига 6, Насеља српских земаља, књига III. Београд 1905, 748; *Драгић М.* Гружа // *Српски етнографски зборник*, Књига 10, Насеља. Књига 21. Београд, 1921; *Дробњаковић Б.* Јасеница — антропо-географска испитивања // Српски етнографски зборник. Књига 25. Београд, 1925, 250—251; *Павловић Ј.* Качер и Качерци. Београд, 1928; *Петровић П. Ж.* О народним песмама у Рудничком Поморављу. Београд: Етнографски музеј, посебна издања, свеска 8. 1935. С. 7—8; *Петровић П. Ж.* Шумадијска Колубара // Српски етнографски зборник. Књига 31, Насеља. Књига 59. Београд, 1949; *Филиповић М.* Таково // Српски етнографски зборник LXXV. Насеља и порекло становништва. Књига 37. Београд, 1960. С. 14, 130.

⁹ *Бушетић Т.* Левач // Српски етнографски зборник. Књига 5. Београд, 1903. С. 480—481; *Мијатовић С. М.* Темнић // Српски етнографски зборник. Књига 6. Насеља српских земаља. Књига III. Београд, 1905. С. 276—283; *Мила-*

диновић М. Н. Пожаревачка Морава // Српски етнографски зборник. Књига 25. Београд, 1928. С. 31—41; Дробњаковић Б. Смедеревско Подунавље и Јасеница // Српски етнографски зборник. Књ. 34. Београд, 1925. С. 238—272; Дробњаковић Б. Космај // Српски етнографски зборник. Књига 26. Београд, 1928. С. 45—46; Мијатовић С. Белица // Српски етнографски зборник. Књига LVI. Београд, 1948. С. 48—56; Недељковић М. Записи о Шумадији. Крагујевац, 1996. С. 96.

¹⁰ Дробњаковић Б. Јасеница — антропогеографска испитивања... С. 197; Дробњакловић В. Sur la composition ethnique de la population de la Љумадја // Comptes rendus du III-e Congrès des géographes et ethnographes slaves en Yougoslavie 1930. Belgrade, 1932. P. 203. Јовановић М. Народна ношња у Србији у XIX веку // Српски етнографски зборник. Књига ХСII, Живот и обичаји народни. Књига 38. Београд, 1979. С. 41.

¹¹ См. Ердельановић Ј. Етнографска грађа о Шумадинцима // Српски етнографски зборник. Књига LXIV, Расправе и грађа. Књига 2. Београд, 1951. С. 8. Петровић Р. Narodna muzika Љумадје... С. 165; Миљковић Љ. Доња Јасеница... С. XXXI.

¹² Согласно иследованију: Плотникова А. А. Этнолингвистическая география Южной Славии // Традиционная духовная культура славян. М., 2004. С. 251.

¹³ Смотреть: Бушетић Т. М. Народне песме и игре с мелодијама из Левча...

¹⁴ Речь идет об областях на северо-западе: Шумадинской Колубаре и Качере; на севере: белградский округ; на юге: Темнице и Левче.

¹⁵ Васић О. и Големовић Д. О. Таково у игри и песми... (пример 29); Миљковић Љ. Доња Јасеница... (пример 270); Ранковић С. Истраживање традиционалне вокалне праксе у Белици // Етноумље 4. Јагодина, 2008 (пример 4).

¹⁶ Колекција фонограмм Музыкологического института САНУ, касета № 48, записала Р. Петровић; снимки с Фестивала народног творчества Србије в Тополе в 2000. г. (касета без номера), записала Е. Јовановић.

¹⁷ Речь идет о снимках, которые сделали в экспедициях этномузыковеды Елена Јовановић и Петар Д. Вукосавлевић и хореограф Славица Михайловић. Супруге покойного Петра Д. Вукосавлевића, Светлане Стевич-Вукосавлевић, а также и Славице Михайловић я сердечно благодарна за предоставленный материал.

¹⁸ Свадебные и жатвенные песни на одной части этой территории связывает тот же мелодический тип. Поскольку эта тема касается сложных вопросов этногонеза и вокальной традиции в диахроническом размере, она превосходит объем этого доклада и потому теперь не принимается во внимание.

¹⁹ См. Јовановић Ј. Жетеличко певање у Горњој Јасеници // 25. Сабор народног стваралаштва Србије. Топола, 1997. С. 27.

²⁰ Мацневский И. О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке // Искусство устной традиции. Историческая морфология, Сборник статей, посвященный 60-летию И. И Земцовского. СПб., 2002. С. 12—27.

²¹ Анализ произведен по примеру: Пашина О. А. Типологическая систематика весенних закличек // Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1. Календарные обряды и песни. М., 2003. С. 34.

²² Васић О. и Големовић Д. О. Таково у игри и песми... (примеры 27 и 28).

²³ Там же (примеры 23—26, 30); Петровић Р. и Јовановић Ј. `Еј, Руднице, ти планино стара — Традиционално певање и свирање... (пример 3).

²⁴ *Девућ Д.* Народна музика Драгачева. Београд, 1986. С. 13; *Девућ Д.* Динарско и шопско певање у Србији и метанастазичка кретања // Нови звук. Интернационални часопис за музику. 19. Београд, 2002. С. 33–56.

²⁵ *Големовић Д. О.* Srpsko narodno pevanje u razvojnem procesu: odobredne do ljubavne lirike // Etnomuzikološki ogledi. Beograd, 1997. С. 26.

²⁶ *Големовић Д. О.* Odnos funkcije i forme u narodnom pevanju // Čovek kao muzičko biće. Beograd, 2006. С. 67.

²⁷ *Миљковић Љ.* Доња Јасеница... С. XXXII.

²⁸ Там же.

²⁹ См. *Големовић Д.* Народна музика ужичког краја. Београд, Посебна издања. Књ. 30, Св. 2, 1990 (примеры 134, 152); *Големовић Д.* Narodna muzika Podrinja. Sarajevo: «Drugari», 1987 (примеры 36–38, 41, 44, 51).

³⁰ *Васић О. и Големовић Д.* Народне песме и игре у околини Бујановца, Београд: Етнографски институт САНУ. Посебна издања. Књига 21, 1980 (пример 25).

³¹ *Цвијић Ј.* Балканско полуострво и јужнословенске земље... С. 93.

А. В. ГЛИНКИН
(Челябинск)

Современное состояние песенного фольклора Челябинской области

Песенный фольклор Южного Урала следует рассматривать прежде всего с позиции предпосылок его заселения русскими людьми, что напрямую связано с развитием промышленности и образованием оренбургского казачества.

Первый поток переселенцев датируется второй половиной XVII в. и связан со строительством Закамской линии крепостей на северо-востоке современной Челябинской области. Это были государственные и монастырские крестьяне, прибывшие из Верхотурского и Тобольского уездов. Вторая волна новоселов вызвана установлением двух линий крепостей — Исетской и Уйской, охвативших башкирские земли в кольцо. Наиболее интенсивное заселение Южного Урала начинается со второй половины XVIII в., когда здесь строятся крупные горные заводы Твердышева, Мясникова, Осокина, Демидовых, Строгановых. Русские прибывают на Южный Урал из самых различных частей России: с пермских, соликамских, приволжских заводов, а также из Тульской, Московской, Рязанской, Калужской, Нижегородской губерний. С конца XIX в. немалое количество украинцев в поисках лучшей доли переезжает на дешевые казенные и башкирские земли Южного Урала (нынешний юг и юго-запад Челябинской области)¹.

Постепенно край заселялся крепостными крестьянами, здесь находили убежище участники крестьянских восстаний, сюда направлялись на поселение политические ссыльные.

В результате сопоставления материалов исследователей традиционной культуры Южного Урала (В. Е. Гусева, В. И. Даля, И. С. Зайцева, Д. К. Зеленина, А. И. Кривошекова, В. П. Кузнецова, А. И. Лазарева, П. И. Рычкова и др.) и фольклорно-этнографических экспедиций центра музыкального фольклора Челябинского колледжа культуры, мы пришли к выводу, что южноуральский фольклор характеризуется

такими особенностями, которые делают его очень ценным в научном и художественном отношении. В песенной культуре Южного Урала переплелись традиции Русского Севера, Поволжья, центральных, южных и западных территорий Европейской части России; происходили этнические взаимодействия с коренными и пришлыми народами; сложились самобытные субкультуры оренбургского казачества и горно-заводских мастеровых, крестьян и старообрядцев. Все это определяет богатство и разнообразие традиционной культуры различных групп населения, уклада жизни, обрядов и обычаев местных жителей. Собранные нами песни, как и ранее опубликованные сборники В. П. Бирюкова, В. Е. Гусева, И. С. Зайцева, А. И. Лазарева, показывают, что переселенцы, придя на Урал, не только не забыли свою песенную культуру, но и, напротив, явились ревностными хранителями своих исторических традиций. «Южноуральский фольклор характеризуется такими особенностями, которые делают его очень ценным в научном и художественном отношении»².

Своеобразие народной певческой культуры Южного Урала, как отмечает А. И. Лазарев, обусловлено сочетанием различных материнских традиций, которые, оказавшись на новой географической и социально-культурной почве, естественно трансформировались и породили новую ветвь на стволе могучей общерусской культуры, образовав самостоятельное искусство как в поэтическом, так и в музыкальном отношении. Южный Урал стал своеобразной «фольклорной копилкой», где хранятся произведения песенного творчества, созданные в разных уголках России представителями разных национальностей и сословий³. Многие из них, выдержав испытание временем, определили основу традиционной песенной культуры Южного Урала.

Следует отметить, что по территориальным признакам южноуральский регион не однороден и распадается по крайней мере на три условные зоны: горнозаводскую, лесостепную (земледельческую) и степную (казачью).

Песни горно-заводской зоны вобрали в себя элементы заводского и городского быта. Здесь отчетливее, чем в сугубо земледельческих и казачьих районах области, проявилась тенденция изображать жизнь с большей реалистичностью, социально-бытовой конкретностью.

В песенной культуре лесостепной зоны преобладают крестьянские традиции и в то же время просматриваются элементы как горно-заводского, так и казачьего фольклора.

Песенный материал южных районов (степная зона) Челябинской области в большей степени отражает казачьи традиции, поскольку заселение этой территории происходило казаками-переселенцами с Дона, Кубани, из Ставрополя в период создания новой оборонительной линии для охраны южных границ России.

На сегодняшний день известны семь опубликованных нотных сборников с записями народных песен Южного Урала⁴.

В данной статье современное состояние песенного фольклора Челябинской области рассматривается по результатам полевых исследований А. И. Лазарева, Т. А. Валиахметовой и А. В. Глинкина (середина XX — начало XXI в.).

В жанровом и тематическом отношении песни Южного Урала ничем не отличаются от общерусской традиции. Здесь, как и на всей территории России, бытуют исторические, военно-походные, военно-бытовые, семейно-бытовые, календарно-обрядовые, игровые, хоро-водные, шуточные и плясовые песни.

Большой интерес вызывают **исторические** песни, ибо их содержание по самой природе жанра связано с конкретным историческим временем и пространством. Если судить по записям второй половины XX в., то можно утверждать, что историческая песня, в классическом ее виде, вымирает. В то же время еще сохранились песни, прославляющие отдельных исторических деятелей: князя Г. С. Волконского («На заре-то было, да на восходике»), царя Александра I («Как поехал царь наш Александр»), Емельяна Пугачева («На Уралечке пышет пламечко») и др.

В разряд исторических следует отнести и **военно-походные песни**, в которых отразились все перипетии трудной и опасной жизни оренбургских казаков. В них мы находим отражение больших исторических событий: русско-турецкой и кавказской войн («Прощай Россия, прощай Кавказ», зап. в с. Владимировка Варненского р-на; «Прощайте девки, прощайте бабы», зап. в г. Миньяр Ашинского р-на; «Слышно было за Дунаем», зап. в с. Орловка Катав-Ивановского р-на»). Переломный этап в Отечественной войне 1812 г. раскрывается в песне «Шумел, гремел пожар Московский» (зап. в с. Травники, Чебаркульского р-на и в с. Мордвиновка Увельского р-на). Тема Туркестанской войны прослеживается в песне «Не для меня придет весна»:

*Сражусь с народом азиатским,
Там пуля ждет давно меня.*

Отражение данной темы можно увидеть и в песне «Утром рано, весной», где есть такие слова:

*Завтра рано восход, собирайтесь в поход
Всех степных дикарей жечь аулы.*

В особый разряд песен, связанных с воинской службой, можно отнести **рекрутские** (солдатские) песни, бытующие в большей степени в горно-заводских районах области. Часто в рекрутских песнях царская служба сравнивается с символическим растением — полынью, которая вызывает печаль, горе, тоску:

*«Полынушка, ой да горька травушка...
Горчей полынушки только служба царская»
(зап. в Брединском р-не)*

или с образом кукушки:

«Да не кукуй-ка ты кукушка,
Да не кукуй-ка ты моя рябая...
Я домой маменька сулюся
Через 25 годочков
(зап. в г. Сим и Миньяр Ашинского р-на).

Песни, характеризующие этап империалистической войны, нам удалось записать в с. Звягино Чебаркульского р-на «Шли три солдата» и в с. Белоусово Еткульского р-на «Вот шли три героя с германского боя», «На возморье мы стояли» зап. в с. Воскресенка Каслинского р-на.

В ходе фольклорных экспедиций было записано много песен времен Гражданской войны, воспевающих таких героев, как В. Чапаев («Командир наш был герой», «Был герой, герой Чапаев»), С. Буденный («Командир герой, герой Буденный»).

До настоящего времени хорошо сохранились песни **военно-бытового** характера. Зона распространения этих песен различна: в восточных и южных районах преобладают казачьи («Прослужил казак три года», «Доля казака», «Сторона ли ты, моя сторонка», «Стлала, стлала полковница», «Конь боевой», «О чем задумался служивый», «Конь боевой» и др.), в горно-заводских районах в большей степени бытуют солдатские («Не ветер в поле воет», «Там, в дали гром грохотал», «Надоела солдатская служба», «Из-за гор-то, гор», «Головушка моя буйная» и др.).

Из числа наиболее распространенных на Южном Урале военно-бытовых песен можно выделить следующие: «Вы поля», «За Уралом, за рекой», «Среди гор крутых Карпатских», «Последний нынешний денечек», «Течет речка по песочку», «Ехали казаки со службы домой», «В Оренбурге случилась беда» и др.

Достаточно прочно удерживаются в памяти народа **семейно-бытовые песни**. Тематическое содержание семейно-бытовых песен безгранично и отражает все многообразие жизненных положений: любовь и измену, рождение и смерть, разлуку и встречу, молодость и старость. Н. А. Добролюбов отмечал, что «большая часть наших народных песен отличается тяжелой грустью. То в них плачет мать по сыну или невеста по жениху, то молодая жена жалуется на суровость мужа и злость свекрови, то добрый молодец на чужой дальней стороне тоскует по Родине...»⁵.

До настоящего времени хорошо сохранились **протяжные («долевые») лирические** песни с характерной для них напевностью и многоголосием. Среди них можно выделить «Кукует кукушка», «Мамашенька все бранится», «Как в саду при долине», записанные в Ашинском р-не; «Ты послушай, моя сестра», «Не дают мне комарочки ночку спать», «Собачка верная да ну моя» записанные в Еткульском р-не; «Веселая беседушка» и «При долине куст калины» — в Каслинском р-не.

Чаще всего в лирических песнях находит свое отражение любовная тематика, которая, как камертон, определяет тональность человеческого бытия. Если есть любовь — и солнце сияет, нет ее — тоска одиночества. К таким песням можно отнести «Ой, ночь моя», «Зелененький дубочек», «Развесело было время», «Что ты пташка приуныла», «Соловей-соловьишек», «Что за Ваня за купец», «Не один парень, да раз девчоночку улещал» и другие.

Семейно-бытовая лирика включает в себя **хороводные, игровые, плясовые и шуточные песни**. Традиция бытования этих жанров наиболее ярко проявляется в южных районах, что можно объяснить более благополучным социальным положением казачества по сравнению с крестьянским и рабочим людом. А где материальное довольство, там и радость, и праздник, и песни, и игры. В качестве примера можно привести хороводные песни: «Ой, да во лузях», «Как во городе царевна», «По реке, реке», «Плетень вейся, завивайся», игровые: «Ходит царь», «Бел зайныка», — плясовые: «Ох ты, гульба моя, гульба», «У Катюши муж гуляка» — и шуточные: «Пошли девки на работу», «Ой вы, гости мои, гости» и др.

В особом положении оказались **свадебные песни**. Первоначально тесно связанные с народным свадебным обрядом, они постепенно стали отрываться от обрядовой традиции, переходить в группу бытовых песен, сохраняя при этом неповторимое жанровое своеобразие. Свадебные песни несли в себе идеал любви, мечту о счастливом и вечном браке, возвеличивая тем самым идеал любви как главное условия человеческого счастья. В разное время нам удалось записать такие свадебные песни, как «Отставала лебедь белая», «А ягодка, со ягодкой», «Ты река ли, моя реченька», «Не вставай-ка, Любушка, рано по утру», «Виноград по горам растет», «Друженька» и др. Кроме того, были записаны два плача невесты-сироты «Вот ты вставай-ка, да родная маменька» в с. Губернском Аргаяшского р-на и «Дуньте, дуньте-ка ветры буйные» в с. Булзи Каслинского р-на.

Полный цикл песен свадебного обряда нам удалось записать в с. Катенино Варненского р-на от Т. В. Салищевой: сватовство — «Ни от ветра, ни от вихорю»; девичник — «Куда наша Марьюшка глядела», «При последнем было вечере», «Как по сеньюшкам Марьюшка ходила»; благословление — «Что не верба к земле клонится»; свадебный поезд — «Быстрая речка»; выкуп невесты — «Ой вьюн над водой»; величание жениха и невесты — «Ой, хмельюшко», «Вот поплыла селезенюшка»; свадебный пир — «Люблю я казаченьку», «Хороша наша Татьяна»; проводы гостей — «Пора гостям со двора».

Из разряда **календарно-обрядовых** песен на Южном Урале встречаются: святочные — «Таусень», «Каляда»; гадальные — «Затевай-ка мать опару»; семицкие — «Как на горке калина», «Кума к куме приходила». Следует сказать, что в живом бытовании их сегодня немного. Во многих поселениях нам охотно рассказывали, как раньше под Рож-

дество ходили славить, как встречали и провожали Масленицу, как в майско-июньские дни ходили в лес «завивать березку», но сами песни, исполняемые во время этих обрядов, народ уже не помнит.

Значительное место в традиционной музыкальной культуре Челябинской области занимают **духовные стихи**, отражающие основы народного православия. Богатый материал собран во время фольклорной экспедиции в с. Бородиновка Варненского р-на. В 2004 г. нам удалось записать около 30 духовных стихов и молитв от В. М. Труфановой, 1931 г. р., В. М. Труфановой, 1930 г. р., Н. М. Заслоновой, 1946 г. р. Традиция исполнения духовных стихов по сей день сохранилась в п. Янгельский Агаповского р-на, в с. Николаевка Варненского р-на, п. Арсинский Нагайбакского р-на. Музыкально-поэтические тексты «Житейское море», «Господи, помилуй», «Зачем мы, братья, собрались», «Я умру в чужой стране», «Стоит гора» и другие до сих пор исполняются во время похоронного и поминального обрядов в указанных поселениях

Большое место в песенной культуре Челябинской области занимают украинские народные песни. Песни украинского происхождения бытуют по всему Южному Уралу, но более традиционно и достоверно они исполняются в районах, относительно компактного проживания украинского населения (Чесменский, Октябрьский р-ны). Из наиболее популярных можно услышать: «По лугам по зэлэнэньким», «Закувала зозулэнька в саду на помости», «На вгороди вэрба рясна» и др.

Следует отметить, что украинская песня на Южном Урале достаточно популярна и широко распространена и в среде русского населения. В то же время исполнение этих песен русскими существенно отличается от украинских традиций: не всегда правильно проговаривается литературный текст (поют наполовину по-русски, наполовину по-украински), видоизменяются мелодические обороты и гармоническая фактура песен, более низка, по сравнению с украинской, tessitura исполнения, отсутствуют характерные для украинцев «гагканья», глоссандирования («спады») в конце фраз и т. д.

Очень своеобразны и самобытны песни, записанные от уроженки Брянской области Е. Д. Покрашенковой. Основанные на сочетании элементов русского, белорусского и украинского фольклора, они в полной мере отражают ладово-интонационные и исполнительские особенности брянских песен («Ты верба, верба», «Вечер Валечка со двора», «Плыла уточка рякою» и др).

Особо хочется сказать о песнях с. М. Шумаково Увельского р-на (основано в 30-х гг. XIX в. крестьянами Курской губернии). Почти через сто лет, в 1978 г., нам удалось записать уникальные традиционные курские песни с сохранившимся курским многоголосием и диалектом — «Прилетела пава», «Благодарствуй Авдотьюшка», «Зимой, летом сосёнушка была зелена», «У бору, бору», «Развеселая беседушка» и др. Однако уже в 2004 г. в этом же селе мы смогли записать всего лишь

две песни из числа записанных ранее «У бору, бору» и «Прилетела пава»). Все остальные песни, напетые нам, можно охарактеризовать как общерусские.

В заключение хочется отметить, что сегодня на территории Челябинской области остается все меньше песен, характерных для периода ее освоения. Однако это не говорит о полном исчезновении местных певческих традиций. Многие песни ряда поселений, сохраняя общерусскую песенную традицию, достаточно полно отражают свои неповторимые локальные особенности. Традиционная локальность этих песен определяется не только мелодической и словесно-поэтической основами, но и определенными, непохожими друг на друга законами многоголосия.

В данной статье была освещена лишь малая толика того огромного песенно-поэтического материала, собранного участниками фольклорно-этнографических экспедиций Челябинского государственного университета и Челябинского колледжа культуры, который, несомненно, расширяет представление об истории становления, формировании и современном бытовании песенного фольклора на Южном Урале.

Примечания

¹ *Гусев В. Е.* К изучению народного творчества Южного Урала. Фольклорно-диалектологический сборник: материалы и метод. указания / под ред. Я. И. Горяева. Челябинск, 1953. С. 16—39.

² Там же. С. 17.

³ *Лазарев А. И.* Современное состояние фольклора Челябинской области // Русский фольклор. М.; Л., 1984. Т. 22. С. 50—60; *Глинкин А. В.* Любовь-песня: народные песни Южного Урала / А. В. Глинкин, А. И. Лазарев; вступ. ст. А. И. Лазарева. Челябинск, 1999. С. 10.

⁴ См.: *Копосов А. П., Маковский В. С.* Русские народные песни Челябинской области. 1956; *Лазарев А. И., Хоменко В. Л.* «Родные напевы»: Старинные и современные народные песни Урала. Челябинск, 1969; *Зайцев И. С.* Уральские народные песни». 1969; *Глинкин А. В., Лазарев А. И.* Песни оренбургских казаков. 1996; Любовь — песня. 1999; *Глинкин А. В., Валиахметова Т. А.* Народные песни Южного Урала. 2003; Народные песни Южного Урала. 2008.

⁵ *Добролюбов Н. А.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 125—126.

А. С. ЯРЕШКО
(Саратов)

*Народные песни
Великой Отечественной войны:
динамика фольклоризации в пространстве
традиционной культуры*

Народные песни Великой Отечественной войны — ярчайшие патриотические страницы в истории отечественного искусства. Являясь отражением грандиозных общественных коллизий, эти песни впитали мысли и чувства людей фронтового поколения, испытавших неслыханные страдания, но вынесших свою тяжкую ношу до конца, выстоявших и победивших в смертельной борьбе с фашизмом. С этих позиций данный фольклорный пласт представляет собой подлинный исторический материал, с психологической точностью фиксирующий трагическую, но и величественную в своих жизненных потрясениях эпоху.

В то же время народные песни фронтовых лет — явление глубоко художественное, отразившее мир чувств людей разных поколений и профессий, разного жизненного уклада, воспитания и образования, но объединившихся в едином патриотическом движении. В их создании принимали участие фронтовики, партизаны, трудовое население тыла; а среди них — профессиональные деятели искусств, самодеятельные поэты и композиторы, участники художественной самодеятельности, народные аутентичные ансамбли и отдельные исполнители, шлифующие в своей творческой практике созданные произведения; наконец, люди, в силу обстоятельств попавшие в плен, в лагеря. Именно поэтому песни войны многожанровые в своей основе, разностильные, представляющие с научной точки зрения сам процесс народного творчества, а не его окончательный результат. Об этом писал Л. Христиансен в своем исследовании современного народного творчества уральского региона: «Нет сомнения, что о грандиозных событиях Великой Оте-

чественной войны народ будет петь столетиями, и лучшие из песен, возникших в военные годы, станут в будущем классическими народными песнями»¹.

Поражают масштабы художественных явлений, созданных народом на этой творческой волне. Так, в результате одной лишь Брянской фольклорной экспедиции, организованной в 1945 г. Институтом этнографии Академии Наук, было записано 300 песен и 2 тысячи частушек². Т. Акимова, изучавшая фольклор Саратовского Поволжья, сообщает, что «в репертуаре молодого поколения встретилось... около 200 песен, созданных в Великую Отечественную войну»³. Саратовский исследователь фронтовых песен П. Лебедев пишет, что в его творческом архиве содержится до десяти тысяч фронтовых и партизанских песен⁴. Подобных фактологических сведений можно привести достаточно много.

В то же время изучение песен Великой Отечественной войны выдвигает ряд проблем, среди которых вопрос трактовки фольклорного процесса является основным. В самом деле, а можно ли считать данный материал фольклором? Нет ли здесь концептуальной «натяжки», касающейся его сути? Ведь мнение исследователей об этом неоднозначно. В этих вопросах нам импонирует точка зрения В. Гусева, высказанная в 60-х гг. XX в. на страницах коллективной монографии, посвященной фольклору Великой Отечественной, который писал: «Нельзя отказывать новым произведениям народного творчества в “фольклорности” только лишь потому, что они отличаются от исторически определившихся в прошлом форм народного творчества». И далее. «Задача научного исследования заключается в том, чтобы, учитывая всю совокупность фактов, дифференцировать различные слои и различные тенденции в фольклоре, определить их сравнительную ценность и степень их актуальности, установить основные закономерности в развитии русского фольклора в годы Великой Отечественной войны»⁵.

Указанная монография является фундаментальным коллективным трудом фольклористов, исследовавших различные жанры народного творчества фронтовых лет и внесших важный вклад в их осмысление.

Фольклору Отечественной войны Саратовского Поволжья посвятила обширную статью известный саратовский фольклорист Т. М. Акимова еще в 1949 г., изучая масштабы и формы его бытования, предлагая тематическую классификацию песен, разрабатывая теоретические основы данного пласта народного творчества с глубоким исследовательским интересом⁶. Эту же тему продолжила В. К. Архангельская спустя 30 лет, изучая сохранность песенного материала фронтовой поры в народной среде, формы и жанры его бытования, что дало ей возможность сделать ряд интересных наблюдений и выводов⁷. Следует отметить исследование данной темы П. Лебедевым и его сборник текстов военных песен, почерпнутых им из архивных собраний⁸.

Но, к большому сожалению, фольклор военных лет еще не нашел должного отражения в публикациях. И если фольклористами-филологами в этой области проделана большая работа, то музыкальных публикаций чрезвычайно мало. На эту тему имеются лишь главы с нотными примерами песен в исследованиях Л. Христиансена⁹ и Т. Поповой¹⁰. В 1985 г. были опубликованы 62 песни, записанные и нотированные К. Свитовой. (Записи производились в послевоенные годы в различных областях страны¹¹.) Об этой проблеме писал Б. Добровольский в указанной монографии, обращая внимание, что «песенный фольклор Великой Отечественной войны... до сих пор не является предметом специальных музыкальных исследований... Трудность исследования заключается еще и в том, что в нашей печати было чрезвычайно мало опубликовано музыкальных записей»¹². Об этом же писала фольклорист-музыкант Т. В. Попова еще четверть века назад, отмечая, что «разнообразные по содержанию и в жанровом отношении песни героических военных лет далеко еще не полностью собраны и изучены»¹³. Стоит отметить, что в 2005 г. появились две музыкальные публикации данного материала — сборник «Нас не люди разлучили, разлучила нас война...»¹⁴, содержащий 30 песен и частушки Отечественной войны, и книга «Военные песни Ржевского края»¹⁵, в которой содержится 10 произведений на эту тему. Но говорить о том, что «лед тронулся», не приходится. Нужна планомерная запись материала, которым располагают все без исключения регионы страны.

Причины отсутствия музыкальных публикаций разные: в прошлом они в значительной мере были связаны с технической сложностью нотопечатания и монополией на этот вид деятельности столичных издательств, в результате чего существовали официальные запреты на музыкальные публикации в областных издательствах; другая причина — недооценка фольклористами-музыкантами современных явлений в народном искусстве, не устоявшихся в певческой практике, а следовательно, по мнению некоторых, — малая музыкально-художественная ценность такого песенного материала. Но одна из существенных причин — невозможность публикации этих песен в недавние годы в полном объеме из-за их «идеологической невыдержанности». Этому мешал сложившийся в идеологических постулатах стереотип воина-бойца, который не оставлял места для переживаний трагических коллизий, а тем более для пессимизма и едкой сатиры. Невозможно было напечатать трагическую исповедь нашего защитника Отечества, вернувшегося калекой домой и потерявшего семью. Пессимизм такого куплета:

*Выпью водки — и все позабуду,
Позабуду, что было со мной.
Лучше было погибнуть под Ржевом,
Чем вернуться калекой домой. —*

не укладывался в психологические рамки «нашего» человека. А строки, вроде этих

Наутро вызывают в особый отдел.

— Что ж ты вместе, с танком, курва, не сгорел?

— Товарищ начальник, я вам говорю:

«В следующей атаке обязательно сгору!» —

могли стоять и исполнителю, и фольклористу, мягко говоря, серьезных неприятностей. Та однобокая «правда», которая господствовала в идеологии, к сожалению, нивелировала жанровую многоплановость и многосоставность произведений современного народного творчества, подгоняла содержание сборников и исследований в заданный ракурс. Поэтому у нас пока не сложилась в полном объеме жанрово-тематическая классификация народных песен Великой Отечественной войны, что предстоит сделать нынешнему поколению фольклористов.

Песни Великой Отечественной войны записывались автором данной статьи в течение четверти века наряду с произведениями традиционного фольклора. Результатом данной работы был сборник «Народные песни Великой Отечественной войны»¹⁶, содержащий свыше ста произведений народного творчества. Данная фольклорная работа ведется и в настоящее время с лучшими аутентичными коллективами и исполнителями, в репертуаре которых нет ничего случайного, наносного. Весь их репертуар — это сложившаяся в вековой или, применительно к современному фольклору, многолетней песенной практике традиция, идущая от предшествующих поколений. Следовательно, их песни — это подлинное творчество народа, прошедшее испытание временем, устоявшееся в процессе коллективной или индивидуальной шлифовки в устах мастеров народного пения. Думается, что такой подход к собирательской работе в этой области фольклора даст ключ к теоретическому осмыслению народности в песнях Великой Отечественной войны. Ряд песен записан от самих участников фронтовых событий, что сообщает материалу документальную достоверность. Таковы, например, записи от О. К. Ильинской из г. Камышина, большой любительницы пения, в творческом багаже которой оказалось свыше десятка интереснейших песен. Она их буквально вынесла из огня, из фронтовых окопов и землянок, где распевала их с друзьями, в большинстве погибшими... Другие песни записаны уже от детей фронтовиков, нынешних ветеранов труда, знающих песни своих отцов не понаслышке, а непосредственно из личного общения, совместного пения. По сути, мы здесь имеем дело с извечным принципом фольклоризации индивидуального творчества, когда песни передаются из уст в уста от непосредственных слагателей или ближайших к ним исполнителей к потомкам, которые их усваивают, дорабатывают, шлифуют.

Вызывает определенные затруднения жанрово-тематическая классификация представленных песен, так как в них наблюдаются живые

процессы, происходящие в современном творчестве народа. На мой взгляд, песни можно сгруппировать по следующим разделам.

Первый — *песни героико-патриотические*. Удельный вес их в современном бытовании не столь значителен, как в годы войны. Это естественно, так как произведения с целевой героической тематикой нужны были прежде всего во фронтовой обстановке в качестве вдохновителя боевых сражений. Таковы песни «На тихом, на вольном, на синем Дону», «Моряки», «Сталинград», «У наших танкистов», «То не тучи черные» и другие. Истоки их разные. Если первые две — плод профессионализма, то последующие представляют собой, по-видимому, значительную трансформацию исходного профессионального материала как в поэзии, так и в музыке. Во все времена особую роль в создании песен играли одареннейшие народные исполнители-творцы. Такова пензенская народная певица Е. Медянцева, создавшая ряд современных песен с опорой на традиционный материал, которые были распеты затем в руководимом ею коллективе, обрабатывались профессионалами. Ее песня «То не тучи черные» представляет собой попытку передать патриотическую идею былинным эпическим стилем. В напеве ошутима опора на интонационные элементы известной «Ой, да ты, калинушка», но с достаточно самостоятельным мелодическим развитием. Записанный вариант незначительно отличается от подлинника, но подголосочная фактура свидетельствует о коллективном творческом процессе шлифовки исполнителями и, вероятно, руководителем данного ансамбля:

То не тучи чёрные

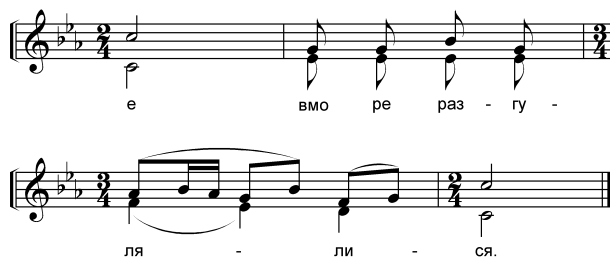
$\text{♩} = 72$ Одна

1..То не тучи чёр -

ны - е в не - бе со - би -

ра - ли - ся,

то не вол - ны хму - ры -



1. То не тучи чёрные в небе собиралися,
то не волны хмурые в море разгулялися.
2. Это наши недруги войной собиралися,
они отнять вздумали нашу волю вольную.
3. Вы забыли, коршуны, как стоим за Родину,
за наше Отечество, не жалея силушки.
4. Люди мы свободные, не пойдем за помощью.
Встанем мы за Родину силой всенародною!
Встанем мы за Родину силой всенародною!

Особую группу составляют **трагические песни и баллады**, которые в свою очередь можно разделить на несколько тематических линий: традиционные женские плачи на гибель близких; смерть воина в лазарете или на поле брани; страдания, тоска девушек-полонянок; гибель ни в чем не повинных людей от рук фашистов; трагическая жизненная коллизия возвращения фронтовика домой. Это, как правило, оригинальные произведения с устоявшимся текстом, со своеобразным ладо-мелодическим развитием, подголосочной фактурой, что позволяет говорить об их яркой художественности. Таковы песни и баллады «Ночь тиха в полевом лазарете», «На горизонте заря догорала», «Дрались по-геройски, по-русски», «На пригорке возле церкви», «На опушке леса» и другие. Истоки данной темы — в традиционных солдатских и казачьих песнях о смерти воина; эта же тема широко разрабатывалась в годы Первой мировой войны и логично была продолжена в Великую Отечественную. Эти песни любимы в народе, они известны повсеместно, их любят петь и бережно хранят в памяти наряду с традиционным фольклором. В сборнике намеренно приведены по два и более варианта, что является основным доказательством их фольклорности.

Характерна глубокая патриотичность этих трагических произведений, которая передается через общий сюжетный элемент: умирающий воин пишет или диктует письмо, где он «не хочет родных огорчать», рассказывая о себе, о своих товарищах:

*А вы брату моему напишите,
Что наш полк отличился в бою,
Что с фашистом я жарко сражался
И за вас, и за землю свою.*

Не менее интересным и достаточно самобытным является музыкально-выразительный комплекс многих песен. Такова, например, баллада «Ночь тиха в полевом лазарете», где музыкальная интонация тонко подчеркивает выразительно-смысловые элементы текста повествовательной речи, основанной на лейт-ритме траурного шествия. В то же время в кульминационных эпизодах мелодического развития неожиданно ярко заявляет о себе распевность, которая, словно в горестном плаче, выплескивает эмоцию, становясь выразителем и трагического начала, и душевного национального характера:

Ночь тиха в полевом лазарете

♩ = 68

Одна

1. Ночь ти - ха в по - ле - вом ла - за -

ре - те, где де - жу - ри - ли док - тор с сест -

Все

рой, там, при туск - лом, о - сен - нем рас -

све - те у - ми - ра - ет от ра - ны ге -

рой. Там, при // рой.

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of five staves of music in a single system. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked as quarter note = 68. The first staff is labeled 'Одна' and contains the lyrics '1. Ночь ти - ха в по - ле - вом ла - за -'. The second staff continues the lyrics 'ре - те, где де - жу - ри - ли док - тор с сест -'. The third staff is labeled 'Все' and contains 'рой, там, при туск - лом, о - сен - нем рас -'. The fourth staff continues 'све - те у - ми - ра - ет от ра - ны ге -'. The fifth staff has two endings: the first ending is marked '1' and leads to 'рой.', the second ending is marked '2' and leads to 'Там, при // рой.'.

Баллады, посвященные фронтовикам-калекам, были широко распространены в музыкальном быту после войны. Часто их исполняли бывшие воины-калеки, зарабатывая себе на пропитание и выпивку. В этом отношении баллада «До войны жил с женой молодою» является типичным образцом такого творчества, где передана одна из трагичес-

ких жизненных коллизий; характерно, что в качестве музыкальной основы взят напев известной песни Б. Мокроусова «Одинокая гармонь», который своей «слезливой» интонацией /VI—V ступени/ отвечал эстетической потребности нового текста. В указанном примере выявляется одна из типичных музыкальных особенностей песен Великой Отечественной войны — способность адаптировать напевы, ранее созданные и популярные в народной среде. Этот прием в народном искусстве не нов, но здесь проявляется особая любовь народных исполнителей к определенному кругу напевов, с одной стороны, с другой — выявляются потенциальные возможности напевов к адаптационному развитию. Они не только приспособляются к новому тексту, но и развивают художественные элементы, заложенные в напеве.

Другие песни-баллады совершенно самостоятельно по своему музыкальному содержанию. Такова песня «Мой платочек с розовой каймой»:

Мой платочек с розовой каймой

♩ = 60 Одна

1. Мой пла - то - чек с ро - зо - вой кай-

мо - ю по - да - ри - ла пар - ню од - но-

му, - Что - бы э - тот скром - ненный пла -

то - чек о - бо мне на - пом - нил что - ни -

будь. что - бы - // - будь.

Эта сторона музыки песен Великой Отечественной войны особенно ярко заявила о себе в самом, пожалуй, многочисленном разделе фольклора этого периода — *лирическом*. Надо отметить, что подобрать точный термин для названия этого раздела довольно сложно из-за синтетической сущности представленных в нем произведений. В них тесно переплетены личные чувства с героико-патриотическим настроением. Яркий пример тому — песни «Студенточка», «Повезло нам сегодня с ночлежкой», «Анюта», «Я помню, Оксана», «На опушке леса» и другие, где личные переживания, тоска по любимой, горестные чувства матери об убитом сыне сочетаются с уверенностью в победе, яростью по отношению к врагу, желанием отомстить за поруганное счастье:

На опушке леса

Одна

1. На о - пуш - ке ле - са

Все

ста - рый дуб сто - ит,

А под э - тим ду - бом

пар - ти - зан ле - жит.

Он ле - жит, не ды - шит.

он как буд - то спит.

The musical score is written in G minor (one flat) and 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff is a vocal line starting with the word 'Одна'. The second staff is a piano accompaniment line. The third staff is a vocal line starting with '1. На о - пуш - ке ле - са'. The fourth staff is a piano accompaniment line. The fifth staff is a vocal line starting with 'А под э - тим ду - бом'. The sixth staff is a piano accompaniment line. The seventh staff is a vocal line starting with 'пар - ти - зан ле - жит.'. The eighth staff is a piano accompaniment line. The ninth staff is a vocal line starting with 'Он ле - жит, не ды - шит.'. The tenth staff is a piano accompaniment line. The eleventh staff is a vocal line starting with 'он как буд - то спит.'. The twelfth staff is a piano accompaniment line.

Следует отметить индивидуализированность образного содержания песен данного раздела, их неповторимый личный характер. Это проявляется и в так называемых «ответах» на всенародно известные сти-

хи К. Симонова «Жди меня» и А. Суркова «Землянка». В песнях «Я знаю, что ты меня ждешь», «На закате, в саду заброшенном», «Повезло нам сегодня с ночлежкой» — удивительно искренняя задушевность и теплота интонации. И хотя по своим поэтическим достоинствам они, безусловно, уступают творениям выдающихся поэтов, но высокая художественность в них налицо.

Известно, что в создании песен принимали участие как профессиональные поэты и композиторы, так и любители-солдаты, офицеры, партизаны и т. д. Имена некоторых авторов можно установить по публикациям фронтовых газет, листовок, где печатались отдельные тексты. Но большинство песен анонимны. В этом плане показательна, например, знаменитая песня «Синий платочек» («Двадцать второго июня ровно в четыре часа»). Этот текст был занесен в записную книжку фронтовика Н. И. Немчинова уже 29 июня 1941 года на Украине, но уже через месяц песня была записана в Ивановской области от бойца А. И. Смирнова¹⁷. Эта простая довоенная (муз. Г. Петербургского, слова Я. Галицкого) песенка получила необычайно широкое распространение на фронте и в тылу, но уже с новым текстом, который также подвергался варьированию, переделке. Приведу один из вариантов, записанный во Владимирской обл., г. Покрове от К. А. Клоповой (1916 г. р.):

*1. Синенький, скромный платочек,
С плеч не успевший упасть...
Пришли фашисты, взяли платочек
И бросили в грязь.*

*2. Порой ночной
Грабят фашисты рукой:
Кофты, платочки, юбки, носочки,
Все, что лежит под рукой.*

*3. Защитного цвета фуражка,
С красной звездой впереди,
Черные брови, карие очи —
Снова ко мне ты приди!*

*4. Платок родной,
Год уже сорок второй...
Нет больше мочи, синий платочек,
Милый, желанный, родной.*

*5. Снова прочла я в газете:
Бой был большой у реки,
Пал ты на поле, пулей сраженный,
Но не забыл обо мне.*

б. Все я теперь потеряла,
 Синий платочек в крови.
 И не увижу, не поцелую
 Алые губы твои...

Многообразна палитра музыкального воплощения лирической поэзии. В ней широко применяется указанный принцип адаптации популярных в народе песенных мелодий и так называемых *бытующих* напевов. Как сообщает П. Лебедев, «в большинстве случаев авторы стихов сознательно “нацеливались” на знакомую мелодию... Так, уже в первые дни войны Александр Твардовский создает “Песню девяносто девятой дивизии” с подзаголовком: “На мотив «По военной дороге»»¹⁸.

Но часто опора на бытующий напев происходила у исполнителей творцов интуитивно, на уровне подсознания, когда на первый план выдвигался творческий элемент, неся с собой заряд нового мироощущения, новых мелодических импульсов. Такова интереснейшая песня «Межа» с поэтикой, идущей от «страданий», с их горькой, шемящей ноткой. В основе ее музыкального развития лежит известный бытующий напев сиротской песни «Хороша я, хороша, да плохо одета». Однако его применение и тщательный интонационный отбор, с опорой на развитую подголосочную фактуру, сообщает напеву новые оригинальные черты, отличные от первоисточника:

Межа

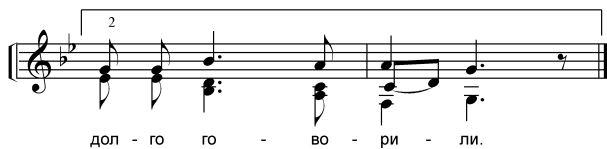
♩ = 68

1. Как по э - той по ме - же

с ми - лень - ким хо - ди - ли, -

- - ши тай - ны - е сло - ва -

- дол - го го - во - ри - ли.



1. Как по этой по меже
С миленьким ходили,
Наши тайные слова
Долго говорили.

2. Говорили о любви,
Распевали песни,
Голубые васильки
Мы срывали вместе.

3. Из цветов венок плела
На его коленях.
Вспоминаю я теперь
Золотое время.

4. Его слушала слова,
Ему говорила:
— Ты уедешь далеко,
Меня позабудешь.

5. Ты уедешь далеко,
Меня позабудешь,
Только в памяти моей
Ты навеки будешь.

6. Дорогая, я вернусь,
Тебя повстречаю
И на этой меже
Тебя обвенчаю.

7. Только счастьеце моё
Коротенько было:
Вдруг нагрянула война
И его сгубила.

8. Той межи уж в поле нет —
Всё война сровняла,
Только наша с ним межа
В памяти осталась.

Особую распространенность получил напев «Раскинулось море ши-роко», интонации которого можно слышать в ряде песен фронтовиков. Но все же значительное количество произведений представляют собой в музыкальном отношении новообразования с достаточно оригиналь-

ной мелодикой. В некоторых из них ощутима опора на интонации бытового романса с его типичными ладовыми оборотами (гармонический минор), трехдольным ритмом. Таковы песни «Повезло нам сегодня с ночлежкой», «Любимый мой». В других — элементы «романсовости» сочетаются с пунктирным ритмом воинских песен, мелодизированной речитацией, и такой сплав дает яркий художественный результат («Студенточка»).

Светлым, мажорным колоритом наполнена музыка песни «Дрались по-геройски, по-русски». Преобладающая в ней оптимистическая образная линия текста находит опору в музыкальном воплощении, где элементы песни И. Дунаевского (из кинофильма «Волга-Волга») лишь слегка расцвечивают мелодию, не заглушая в ней самостоятельного начала.

Индивидуализированность интонационно-мелодического развития отличает также песню «На закате в саду заброшенном». Ее достоинства — в опоре на лучшие образцы народной лирики, русскую распевность, подголосочную фактуру, что в сплаве дает оригинальность музыкального высказывания.

В подобном музыкальном ключе решены песни и баллады о любви, ожиданиях, расставаниях, встречах как военной поры, так и послевоенной. Некоторые из них по тематике неотделимы от будней военных лет («Или в Вологде, или в Рязани»), в других — война проходит «за кадром», оставляя печальные жизненные раны в сердце или становясь причиной неординарных жизненных ситуаций («Мой с каемкой розовый платочек»).

Особый раздел — *песни шуточные, сатирические, частушки*. Они представляют собой плод народного юмора, иногда резкого и по-фронтальному грубоватого, иногда задиристого, но всегда искреннего. В этом плане показательны две шуточные песни: «Принесли мне в землянку посылку» и «Любо, братцы, любо». Если первая — светлая, жизнерадостная зарисовка фронтового быта, то вторая, напротив, — суровая и страшная изнанка войны, своего рода — смех сквозь слезы:

- Любо, братцы, любо,
Любо, братцы, жить,
Нашим танкистам
Не приходится тужить.*
1. *Первая болванка пробила бензобак,
Я из танка вылез — сам не знаю как!
Припев: Любо, братцы, любо,
Любо, братцы, жить,
Нашим танкистам
Не приходится тужить.*
2. *Вторая болванка пробила бензобак,
Я из танка вылетел — сам не знаю как!
Припев.*

3. *Радисты, радисты вяжут раны мне,
Где-то догорает танк мой в стороне.*

Припев.

4. *На утра вызывают в особый отдел:*

— *Что ж ты вместе с танком, курва, не сгорел?*

Припев.

5. *Товарищ начальник, я вам говорю:*

— *В следующей атаке обязательно сгорю!*

Припев.

Главным объектом сатиры, конечно, был враг. Использование в сатирических песнях популярных напевов и внедрение в структуры текста подлинных песенных фраз — типичная черта переделок. Они бьют «не в бровь, а в глаз».

Великолепны *частушки* военных лет, которые еще хранят в памяти женщины старшего возраста. С одной стороны, их отличает глубоко традиционный характер в поэтике, образности, типовых напевах, но, очевидно, что все это обновляется. Новые темы, новая терминология, военная лексика, новые «объекты» для шутки вносят существенно новые элементы в их общий музыкально-поэтический стиль.

В творчестве народа бытуют песни прошлых лет с измененными текстами. Эти песни, своими истоками уходящие в фольклор традиционный, представляют собой образно-тематическую модификацию в русле новых событий. К этому явлению нельзя относиться пренебрежительно, в этом усматривается один из законов функционирования фольклора, возможность его адаптации к новым условиям. Так было и в далеком прошлом, когда песни о походах Ермака через сотню лет переосмысливались и превращались в «разинский» цикл, так происходит и в современную эпоху. Знаменательно, что некоторые песни прошлого в новых, исторически сходных условиях вспыхивают, словно факелы, неся с собой те же чувственные образы, соединяя поколения, являясь живым свидетелем прошедших и новых эпох. Такова песня «Измученный, истерзаннный кровавою войной», которая «вписалась» в жизнь и быт простых людей, испытавших все тяготы военной трагедии: «Запели и все!» — так ответили мне хранительницы фольклора на традиционные мои «научные» вопросы. В других же произведениях, вошедших в репертуар с войной, происходят более сложные процессы. Обращает на себя внимание новый мелодико-интонационный склад: опора на широкие секстовые ходы, осязаемый гомофонно-гармонический склад в сочетании с «литературным» силлабо-тоническим стихом — все это признаки нового этапа развития фольклора, ведущего свое начало от городского стиля, который привел в итоге к современной массовой песне. Подобные песенные примеры убедительно демонстрируют жизнеспособность традиционного фольклора, позволяют рассматривать его как

функционирующий пласт современной культуры, отвечающий жизненным потребностям.

Неотделимы, наконец, от общего контекста песни, созданные в послевоенные годы, образный и музыкальный строй которых тесно связан с творчеством военных лет. Некоторые из них несут ярко выраженный традиционный стиль, как, например, казачья песня Волгоградской области «Мы сражались в родном Сталинграде». Другие созданы в стиле профессионального современного песенно-эстрадного творчества. Отдельные песни, безусловно, не претендуют на «роль» народного творчества, так как созданы в недавнее время талантливыми людьми — участниками песенных коллективов. Но именно так и происходило с песнями войны в недавнем прошлом. Возникая как произведения определенных авторов и откликаясь на происходящие события, они становились выразителем коллективной психики людей того поколения, отражали их мысли и чувства, становились популярными и, наконец, начинали развиваться по законам фольклорных произведений. Вполне возможно, что такая судьба ждет и некоторые современные песни, которые этого заслуживают.

Например, глубоким патриотизмом проникнута лирическая песня послевоенных лет — «Седина», в которой последний куплет несет в себе понимание вечных ценностей — любви к отечеству, бессмертие долга:

*Я родною странюю горжусь,
Если надо, я вновь поднимусь,
Встанем в строй, как прикажет страна...
Седина ты моя, седина.*

Это произведение безымянных авторов стало популярным во многих уголках России, его с удовольствием поют и солисты, и ансамбли, и нет сомнений, что это уже подлинно народная песня.

Можно было бы анализировать художественные достоинства каждой песни, но главное заключается в том, что каждая из них, обладая своей неповторимостью в музыкальном отношении, становится своего рода субстанцией, соединяясь в конечном итоге в общий песенный сплав, имя которому — песни Великой Отечественной войны.

Сила народного искусства огромна. Во все времена, в прошлом и настоящем, подчиняясь своим внутренним законам возникновения и художественного развития, народная песня несла свой неповторимый заряд жизненной энергии, отражая свою неповторимую эпоху. Песни войны — это произведения одной «семьи», удивительно разнообразной в своем составе, но и единой в своей сущности. Этот фундаментальный пласт современного фольклора не может исчезнуть, так как за ним не только формально количественная сторона, но и величественная история целого поколения.

А такая история не забывается в веках. И песня Великой Отечественной войны — весомая часть этой памяти, которая будет жить вечно.

Примечания

¹ *Христиансен Л. Л.* Современное народное песенное творчество Свердловской области. Свердловск, 1954. С. 102.

² *Крупянская В. Ю., Миц С. И.* Материалы по истории песни Великой Отечественной войны. М., 1953. С. 6.

³ *Акимова Т. М.* Песни Саратовского Поволжья в годы Великой Отечественной войны // Литературный Саратов. Кн. 10. Саратовское областное гос. изд-во, 1949. С. 214.

⁴ *Лебедев П.* Песни боевых походов. Саратов, 1986. С. 6.

⁵ Русский фольклор Великой Отечественной войны. М.; Л., 1964. С. 7—8.

⁶ *Акимова Т. М.* Указ. соч. С. 209—231.

⁷ *Архангельская В. К.* Песни Великой Отечественной войны в записях начала 80-х годов. Фольклор народов РСФСР. Межвузовский научный сборник. Уфа, 1989. С. 81—89.

⁸ *Лебедев П.* По фронтовым дорогам: песни. Саратов, 1982; *Лебедев П.* Песни боевых походов. Саратов, 1986.

⁹ *Христиансен Л. Л.* Указ. соч.

¹⁰ *Попова Т. В.* О песнях наших дней. М., 1969.

¹¹ Незабываемые годы. Русский песенный фольклор Великой Отечественной войны в записях К. Г. Свитовой. М., 1985.

¹² Русский фольклор Великой Отечественной войны. С. 144.

¹³ *Попова Т. В.* Указ. соч. С. 23.

¹⁴ «Нас не люди разлучили, разлучила нас война...» Народные песни Прикамья / составит. Ж. Г. Никулина. Пермь, 2005.

¹⁵ Военные песни Ржевского края / автор-составитель О. М. Кузьмина. Ржев, 2005.

¹⁶ *Ярешко А. С.* Народные песни Великой Отечественной войны. Саратов, 2001.

¹⁷ Русский фольклор Великой Отечественной войны. С. 103.

¹⁸ *Лебедев П.* Указ. соч. С. 270.

V
ПРОБЛЕМЫ ХРАНЕНИЯ
И СИСТЕМАТИЗАЦИИ
ФОЛЬКЛОРА

З. Д. ДЖАПУА
(Сухум)

*К составлению указателя сюжетов нартского эпоса**

Одной из чрезвычайно важных и актуальных задач фольклористики (в прошлом, настоящем, по всей вероятности, и в будущем) остается решение вопроса систематизации и классификации, составления различных указателей текстов. И абсолютно верно замечено А. В. Рафаевой, что «фольклорные указатели, первоначально возникшие как вспомогательное средство, постоянно превращаются во все более мощный инструмент сравнительного изучения фольклорного и литературного фонда вообще, позволяющий ставить и решать самые разнообразные исследовательские задачи»¹. К тому же в последнее время интерес к этой проблеме значительно возрос. Об этом свидетельствует в том числе и дискуссия по проектам восточнославянского и международного указателей заговоров, инициированная Т. А. Агапкиной и А. Л. Топорковым на страницах научного альманаха «Традиционная культура»², и специальный сборник статей по указателям³, и книга Г. Ясон по составлению фольклорных указателей⁴.

Известно, что при составлении указателя сюжетов и мотивов особое значение, конечно же, имеет учет специфики того или иного жанра, к которому относятся систематизируемые материалы. Эпос, например, в силу своей особой этнопоэтичности и уникальности непосредственно связан с мировоззрением и историческим прошлым его создателей и хранителей. Вероятно, потому в фольклористике столь немногочисленны указатели эпических текстов. Как отмечала Л. А. Астафьева, «современная фольклористика еще не располагает достаточно надежными каталогами эпических сюжетов и мотивов»⁵. Правда, уже составлены несколько каталогов эпических произведений. Среди них значительный интерес представляют, например, указатели Ю. И. Смирнова⁶, Б. Крстича⁷, Л. Богдановой⁸, Л. А. Астафьевой⁹, Н. В. Петрова¹⁰, Е. Н. Кузьминой¹¹. Между тем созданы сотни указателей сказок разных типов и масштабов, самый популярный из которых международный

* Работа выполнена при поддержке РГНФ, проект №10–04–00574а/А.

«Указатель сказочных типов» Антти Аарне¹² в известной серии *Folklore Fellows Communications*, переработанный уже давно Стифом Томпсоном¹³ и несколько лет тому назад — Гансом-Йоргом Утером¹⁴.

При всей этнопоэтичности и локальности произведений разных этносов Х. Ясон пытается найти в них сходные или близкие повествовательные единицы, отталкиваясь от мысли, что «каждый поджанр эпоса и каждая культура используют одни и те же сюжеты по-своему»¹⁵. И все же, на мой взгляд, предложенные Х. Ясон модели и категории эпического нарратива (при всей своей открытости и универсальности) более пригодны для описания классического и исторического эпосов, чем эпоса древнего, героико-архаического — типа кавказской Нартиады, сюжетно-мотивный состав, которой отличен от более поздних эпических традиций. Ныне, как кажется, наличествуют минимальный набор текстов и иные основные условия для составления указателей сюжетов и мотивов по каждой национальной версии и сравнительного указателя сюжетов и мотивов всех версий нартского эпоса народов Кавказа. Условия эти складываются из двух составляющих — из эдиционно-текстологической и теоретической.

Запись и публикация текстов нартского эпоса были начаты во второй половине XIX в. и продолжаются до сих пор. Назову некоторые из основных научных изданий (или готовящихся к изданию) текстов нартского эпоса. Это многотомное издание текстов адыгской, осетинской и абхазской версий эпоса на языках оригинала. Тексты адыгского эпоса изданы А. М. Гадагатлем в семи томах, издание текстов осетинского эпоса продолжается Т. А. Хамицаевой (на сегодняшний день вышли в свет пять томов), тексты же абхазского нартского эпоса на протяжении ряда лет готовятся к многотомному изданию. В настоящий момент работа эта почти завершена. Издание под названием «Нарты: Абхазский героический эпос» (Составление, предисловие и комментарии З. Д. Джапуа) в семи томах на языке оригинала в скором времени выйдет в свет. Также произведено академическое издание в двуязычной серии «Эпос народов Евразии» текстов адыгской¹⁶ (в одной книге), осетинской¹⁷ (в трех книгах) и балкаро-карачаевской¹⁸ (в одной книге) версий эпоса. Академическое издание абхазского нартского эпоса в данной серии находится в процессе подготовки. На языке оригинала и в переводе на русский язык изданы абазинские¹⁹ и ингушские²⁰ нартские сказания.

Изучение нартского эпоса, начатое давно (можно сказать, с первых комментариев к первым публикациям текстов), достигло весьма существенных результатов и породило собственное исследовательское направление под названием нартоведение. И почти во всех монографических исследованиях данного памятника при описании образов, сюжетов и мотивов так или иначе исследуемый материал классифицировался и систематизировался, правда, далеко не по единым текстологическим принципам.

Таким образом, имеющаяся в нартоведении текстовая и теоретическая база позволяет поставить вопрос о составлении указателей, отражающих сходство и разнообразие, межжанровые взаимодействия, всю картину образов, сюжетов и мотивов кавказской Нартиады. Один из первых и крупнейших исследователей эпоса о нартах В. И. Абаев еще более полувека назад замечал: «Пока мы не разберемся во взаимоотношениях, связях и расхождениях всех национальных типов нашего эпоса в рамках Кавказа, изучение каждого из этих типов в отдельности будет лишено солидной научной основы»²¹. С тех пор издано немало текстов и написано большое число исследований по нартскому эпосу, однако нет полной ясности в вопросах его сюжетно-мотивного состава, сходного и несходного в разных национальных версиях.

Одним из возможных и главных путей к такой систематике текстов нартского эпоса является составление указателей, которые учитывали бы все национальные версии эпоса, принадлежащего ряду родственных и неродственных по происхождению и языку народов Кавказа, как, например, «Гэсэриада» и «Кёр-оглы». Для этого целесообразно составить указатели сюжетов отдельно, самостоятельно (но не отрывая друг от друга) по каждой версии по возможности в сопоставлении с другими версиями, с тем, чтобы впоследствии свести воедино полученные результаты.

Впервые примерный указатель сюжетов нартского эпоса (по русским источникам) составил Е. М. Мелетинский еще в 1957 году²², в исследованиях которого нартский эпос занимает очень заметное место. В указателе тексты сгруппированы по циклам, а внутри цикла — по сюжетам. Хотя заметна скудность текстовой базы из-за ограниченного количества материалов, переведенных тогда на русский язык, однако сам принцип раскладки циклов и сказаний в указателе Е. М. Мелетинского интересен и позволяет на нем основываться. В 1974 г. А. Х. Бязыров составил указатель осетинских нартских сказаний²³ по тому же принципу эпической циклизации, который, на мой взгляд, можно охарактеризовать скорее как аннотированный список записей, как вспомогательное средство, а не как полную и доскональную систематизацию материала. В нем даже сказания об одном и том же герое разделяются между двумя циклами Сослана и Созрыко, тогда как исследователи видят здесь не два персонажа, а две формы имени одного персонажа. А. И. Алиева в своей монографии по поэтике адыгских волшебных сказок²⁴ особое внимание уделяет сюжетным взаимодействиям волшебной сказки адыгских народов с другими жанрами. Автор в полном объеме выявляет всю сумму сюжетов и мотивов, общих для волшебной сказки и адыгского нартского эпоса, сопоставляя их с аналогичными примерами из фольклора других народов Кавказа.

В своих текстологических разысканиях по составлению указателя сюжетов и мотивов абхазского нартского эпоса я, конечно же, учитываю вышеприведенный опыт, опыт составления указателей эпических и

иных фольклорных жанров. В этом смысле весьма продуктивен текстологический опыт Л. Г. Барага, И. П. Березовского, К. П. Кабашникова, Н. В. Новикова²⁵, Б. П. Кербелите²⁶, Ю. И. Смирнова²⁷, Е. С. Котляр²⁸, А. И. Алиевой²⁹, В. Л. Кляуса³⁰ и Ю. Е. Березкина³¹.

Однако в осмыслении сюжетики нартского эпоса и вопросов выявления его сюжетно-мотивного состава я опираюсь, прежде всего, на собственный опыт, который берет свое начало с 1980-х гг. В моей кандидатской диссертации (написанной под руководством В. М. Гадцака)³², тексты абхазского нартского эпоса группируются по сюжетно-тематическому критерию (на уровне законченных сюжетных единиц). Следовательно, вся картина эпической сюжетики передается в четырех пластах. Первый пласт содержит весь круг сюжетных тем эпоса, второй — контаминированные тексты, третий — «разрушенные» тексты, четвертый — иножанровые включения. Иными словами, тогда мною был избран принцип систематизации материала по сюжетам, а не по персонажам. Далее в продолжение начатого опыта систематизации эпического материала мною предпринята попытка составления сравнительных указателей сюжетов абхазо-адыгских, абхазо-осетинских, абхазо-карачаево-балкарских, абхазо-чечено-ингушских нартских сказаний³³.

Во всех этих начинаниях основной проблемой оставалось отсутствие полного научного издания текстов абхазского нартского эпоса. Хочется надеяться, что вышеназванное семитомное издание, охватывающее около 1 000 текстов (со всеми аутентичными вариантами), станет подлинной и абсолютно надежной источниковой базой будущего указателя. В самом семитомнике размещается указатель сюжетов, который явится остовом полного самостоятельного указателя.

Таким образом, предлагаемый тип указателя сюжетов абхазского нартского эпоса (а затем и сводного указателя сюжетов всех национальных версий) планируется составить по принципу классификации сказаний по персонажам. В системе таксономии нартских сюжетов будут учтены самые характерные их особенности. Соответственно каждая статья указателя включает в себя следующие рубрики:

1. Основной герой (герои) цикла, сказаний (сказания).
2. Название сюжета.
3. Описание сюжета по мотивам.
4. Источники, в которых учитываются самостоятельные и контаминированные тексты, усеченные или «полуразрушенные» тексты (обозначаются знаком «минус» после номера и страниц текста), замена героя другим персонажем (обозначаются указанием в скобках собственного или нарицательного имени героя после номера и страниц текста), форма повествования (песенная, прозаическая, песенно-прозаическая), первая и последняя записи текстов, число вариантов.
5. Возможные версии и трансформации сюжета (обозначены символом, например: 1₁).

6. Иножанровые проявления (обозначены символом, например: 1₂).
7. Национальные версии (абазинская, адыгская, осетинская, караево-балкарская, чечено-ингушская).
8. Основные особенности сюжета во всех версиях эпоса.
9. Основные исследования, посвященные данному сюжету.

Подобный аналитический указатель необходим не только и не столько для ориентации в материале, сколько для выявления подлинной картины сюжетно-мотивного состава сказаний и для реконструкции архаической семантики нартских сюжетов, сюжетных циклов и образов. И наконец, не исключено, что если указатель сюжетов столь архаического нартского эпоса будет составлен теоретически и текстологически правильно, то его результаты могут войти в архаическую часть возможного в будущем международного указателя эпических сюжетов типа указателя Аарне-Томпсона и Утера, который бы объединял эпические традиции различных культур.

В качестве иллюстрации структуры планируемого указателя, порядка подачи в нем тематических разделов и подразделов предлагаю модель систематизации сюжетов и основных мотивов абхазского нартского эпоса. В ней пока что отсутствуют описания сюжетов и другие текстологические подробности, но должны быть узнаваемы пласты, главные, промежуточные и второстепенные повествовательные звенья в виде трансформации и иножанровых проявлений. (Источники даются по номерам текстов в рукописи названного семитомного издания). Можно сказать, это всего лишь схема, но главное, чтобы она отражала и опознавала разнопластность и повторяемость эпической иерархии. В противном случае, указатель не может стать основой для освоения и осмысления многомерности эпоса.

1. Сасыркуа (Сатаней-Гуаца, Зыртыгж, Айнар-жи)

1.1. *Рождение и богатырское детство Сасыркуа*

1.1.1. Сасыркуа рождается чудесным образом: семя пастуха, посланное с противоположного берега реки, попадает в камень/скалу. Тексты: Самост. № 2, 7, 8, 14, 15, 16, 21 (—), 22, 23, 25, 26, 28, 30, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 50, 77 (—), 80 (—), 86 (—), 87 (—), 88, 89 (—), 90. Конт. № 3, 4, 5, 6, 17, 18, 19, 20, 24, 27, 31, 39, 40, 46, 44, 45, 47, 48, 49, 68, 69, 71, 73, 81, 96, 97 (—), 98 (—), 100 (—), 101 (—), 111 (—), 123 (—), 137 (—), 138, 139, 140, 141, 142, 143, 147 (—), 149, 150, 151, 152, 153, 154, 160 (—), 161, 163 (—), 167, 168, 169, 173, 174 (—), 175, 176, 177, 178, 186, 187, 188 (—), 189, 190, 191, 192, 194 (—), 195, 205, 208 (—), 209 (—), 210 (—), 227 (—), 228, 232 (—), 233 (—), 235, 237 (*Батакуа*), 245 (—), 254, 255 (—), 270, 320, 322, 342 (—), 364 (—), 369, 378, 383, 392, 406 (—, *Нарчхьоу*), 408, 409 (—), 486, 607, 609, 610, 613, 651 (—, *Нарджхьоу*).

1.1.2. Сасыркуа рождается: семя пастуха попадает в лоно Сатаней-Гуаца. Тексты: Самост. № 29 (—), 35, 41, 78 (—), 79, 82 (—), 84 (—). Конт. № 70, 72, 144 (—), 145 (—), 146 (—), 148 (—), 155, 157, 164 (—),

170, 171, 172, 222, 223, 225 (—, *Ахсауыд*), 236 (—), 522 (—, *Полусухой-Полуживой*), 736 (*юноша*), 737 (*юноша*).

1.1.3. Сасыркуа рождается: Сатаней-Гуаша и «пастух» «встречаются» на берегу реки. Тексты: Самост. № 12 (—). Конт. №13 (—), 159 (—), 162 (—), 184 (—), 185 (—), 209 (—), 221, 226 (—), 229 (—), 512 (—), 619 (—).

1.1.4. Сасыркуа рождается посредством непорочного зачатия. Тексты: Самост. № 91 (—). Конт. № 92 (—), 95, 99, 166, 193, 231, 370, 407, 855 (—).

1.1.5. Нартский кузнец Айнар-жи закаливает Сасыркуа в горниле кузницы. Тексты: Конт. № 27, 31, 42, 68, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 151, 222, 234, 378, 379, 409, 410, 613.

1.1.6. Нартский кузнец Айнар-жи изготавливает железную люльку для Сасыркуа. Тексты: Конт. № 24, 42, 92 (—), 99, 101 (—), 137, 138, 153, 159, 184.

1.1.7. Одновременно с Сасыркуа рождается богатырский конь (араш), герой приводит его и укрощает. Тексты: Самост. № 74, 93 (—). Конт. № 3, 4, 5, 6, 24, 43, 44, 45, 47, 48, 73 (—), 92 (—), 94 (—), 95 (—), 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 154, 159, 164, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 205, 225 (*Ахсауыд*), 234, 237 (*Батакуа*), 255, 342, 343, 372, 378, 393, 708 (—, *Аелдыз-юноша*), 709 (—, *Иалдыз*).

1.1.8. Сасыркуа находит своего богатырского коня. Текст: Самост. № 52.

1.1.9. Сасыркуа выбирает из табуна невзрачного, паршивого на вид коня — «коня-горбунка» (сказочный мотив). Тексты: Конт. № 149, 221.

1.1.10. Сасыркуа укрощает дикого коня. Тексты: Самост. № 53, 54, 55. Конт. № 281, 282.

1.1.11. О богатырском коне Сасыркуа. Текст: Самост. № 112.

1.1.12. Нартский кузнец Айнар-жи выковывает меч для *Сасыркуа*. Тексты: Самост. № 56, 58, 59. Конт. № 57, 486.

1.1.13. Песня о первом походе Сасыркуа. Тексты: Самост. № 63, 64, 65, 66, 67.

1.1.14. Разговор Сасыркуа со своей тенью. Текст: Самост. № 62.

1.1.15. Сасыркуа сбивает созвездие (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 827.

1.1.16. Сасыркуа вонзает копьё в дерево (героико-исторический сюжет). Текст: Самост. № 865.

1.1.17. Песня матери нартов Сатаней-Гуаша об обработке шерсти во время ее путешествия по реке Бзыбь. Текст: Самост. № 1.

1.1.18. Из грудного молока Сатаней-Гуаша вырастает кукуруза (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 818.

1.1.19. Сатаней-Гуаша покровительствует Сасыркуа. Текст: Самост. № 103.

1.1.20. Сатани-Гуаш благословляет своих сыновей. Текст: Самост. № 104.

1.1.21. Сатаней-Гуаша умерщвляет тех своих сыновей, которые не смогли принести ее одежду. Текст: Конт. № 464.

1.1.22. Сатаней-Гуаша переходит реку, становясь на камни. Текст: Самост. № 105.

1.1.23. О матери нартов Сатаней-Гуаше. Текст: Самост. № 102 (—), 106.

1.1.24. О нартском кузнеце Айнар-жи. Тексты: Самост. № 107, 108, 109, 110.

1.2. Сасыркуа спасает братьев-нартов.

1.2.1. Сасыркуа добывает огонь у великана. Тексты: Самост. № 115, 116, 117 (—), 118, 119, 120, 121, 122, 124 (—), 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132 (—), 133, 134, 135, 136 (—), 197 (—), 198 (—), 199 (—), 200 (—), 201 (—), 206 (—), 207 (—), 211 (—), 213 (—). Конт. № 39 (—), 40 (—), 46 (—), 47 (—), 92 (—), 96 (—), 98 (—), 123, 137, 138, 139, 140, 141, 142 (—), 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158 (—), 159 (—), 160, 161, 162 (—), 163 (—), 164, 165, 166, 167, 168 (—), 169, 170, 171, 172, 173, 174 (—), 175, 176, 177, 178, 179 (—), 196, 202 (—), 205 (—), 208 (—), 209 (—), 210 (—), 234 (—), 235 (—), 236 (—), 242 (—), 244 (—), 322 (—), 340 (—), 350 (—), 372, 378, 476 (—), 608 (—).

1.2.2. Сасыркуа сбивает звезду. Тексты: Самост. № 180, 181, 182, 183, 203 (—), 204 (—), 238. Конт. № 17, 18, 19, 20, 48, 68, 95 (—), 97, 184 (—), 185 (—), 186, 231, 232, 233, 240, 486, 609, 610, 611 (—).

1.2.3. Сасыркуа спасает братьев-нартов от холода. Тексты: Самост. № 212 (—), 214 (—), 215 (—), 216 (—), 217 (—), 218, 219, 220 (—), 221 (—), 224, 230 (—), 246 (—). Конт. № 13 (—), 44 (—), 48, 49, 69, 70 (—), 71, 81 (—), 94 (—), 149 (—), 187, 188 (—), 189, 190 (—), 191, 192, 193, 194, 195, 222, 223, 225 (—, *Ахсауыд*), 226, 227, 228 (—), 229, 237 (—), 239, 241, 243, 245, 342, 392, 393, 408 (—), 619 (—), 650.

1.2.4. Сасыркуа встречается со слепым великаном-мертвецом. Тексты: Конт. № 162 (—), 254.

1.2.5. Сасыркуа спасает братьев-нартов от вступившего с ним в бой целого войска (героико-исторический сюжет). Текст: Самост. № 859.

1.2.6. Сасыркуа освобождает братьев-нартов от царского плена (сказочный сюжет). Текст: Конт. № 262.

1.2.7. Сасыркуа спасает своего тестя (сказочный сюжет). Текст: Конт. № 856.

1.2.8. Сасыркуа спасает братьев-нартов от старухи-ведьмы. Тексты: Самост. № 247, 248, 249, 253. Конт. № 250, 251, 252, 254 (*Татраз*), 255 (—), 703 (—, *Уахсум*).

1.3. Сасыркуа попадает в подземный мир, освобождает источник воды от запрудившего его дракона/великана. Тексты: Самост. № 256, 257, 258, 259, 260, 261, 264 (—), 265 (—), 266 (—), 267 (—), 268, 269 (—). Конт. № 47 (—), 166, 167, 242 (—), 243 (—), 250, 251, 255 (—), 262, 263, 270 (—), 322 (—), 378, 379.

1.3.1. Сасыркуа встречается в подземном мире с покровителями охоты Ажвейпшаа (сказочный сюжет). Текст: Конт. № 271.

1.4. Сасрыкуа героически умыкает (похищает) дочь Айргов (или Ажвейтцаа). Тексты: Самост. № 276, 277, 278, 279, 285 (—). Конт. № 272, 273, 274, 275, 280, 281, 282, 283, 284 (—, славный сын Зухбовых).

1.4.1. Сасрыкуа возвращает похищенную суженую (сказочный сюжет). Текст: Самост. № 850.

1.4.2. Сасрыкуа сбивает кольцо царевны (сказочный сюжет). Текст: Конт. № 855, 856.

1.5. В поисках своей жены Сасрыкуа посещает потусторонний мир. Тексты: Самост. № 286, 287, 289, 290 (—), 291 (—), 292. Конт. № 281, 282, 288, 389 (—), 461 (—).

1.5.1. Сасрыкуа оживляет жену/суженую с помощью травинки или листа (сказочный сюжет). Тексты: Самост. № 842, 843.

1.6. Сасрыкуа случайно убивает своего сына, воспитывавшегося тайно от него в подземном мире. Тексты: Самост. № 293, 295, 296, 297, 299, 300, 301 (*Нарт Жакья*), 302 (*Татрац*), 303 (*Хныц*). Конт. № 275, 281, 282, 294, 298.

1.6.1. Сыновьям Сасрыкуа суждено было погибнуть от волка (сказочный сюжет). Текст: Самост. № 844.

1.6.2. Сасрыкуа хитростью испытывает своих сыновей (героико-исторический сюжет). Текст: Самост. № 864.

1.7. Сасрыкуа встречается с великаном-пахарем. Тексты: Самост. № 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 321, 323, 324 (—), 325 (—), 326 (—), 327 (—, *Нацбабух*), 328, 329 (—), 330 (—), 331 (—), 332 (—, *вдовый сын*), 333, 334 (—, Сатани-Гуаша). Конт. № 95 (—), 169, 170, 171, 172, 173, 319, 320, 322, 699 (—).

1.7.1. Сасрыкуа встречается с отцом (великаном-пахарем). Тексты: Конт. № 45, 46, 47.

1.8. Сасрыкуа хитростью убивает великана-всадника. Тексты: Самост. № 335, 337, 338, 339. Конт. № 156, 158 (—), 164 (*великаны*), 169, 170, 172, 173, 336, 340, 341 (—), 342, 518 (—).

1.9. Борьба Сасрыкуа с чудовищами — великанами, драконами, дьяволами.

1.9.1. Сасрыкуа вступает в бой с великанами и побеждает их. Тексты: Самост. № 344, 345, 349 (*нарты*), 354, 355 (—). Конт. № 322, 343, 346, 393.

1.9.2. Сасрыкуа освобождает девушку от захвативших ее великанов. Текст: Самост. № 347.

1.9.3. Сасрыкуа побеждает врагов (героико-исторический сюжет). Тексты: Самост. № 860, 861, 862, 863 (*нарты*), 866. Конт. № 319, 332.

1.9.4. Сасрыкуа встречается с великаном (сказочный сюжет). Тексты: Самост. № 848, 849.

1.9.5. Сасрыкуа вступает в бой с драконами и побеждает их. Тексты: Самост. № 351, 352, 353 (*нарты*). Конт. № 350 (—).

1.9.6. Сасрыкуа вступает в бой с дьяволами и побеждает их. Тексты: Самост. № 348. Конт. № 411, 459, 770 (—, *нарты*).

1.9.7. Сасрыкуа побеждает красавицу-дьяволицу (сказочный сюжет). Текст: Самост. № 847.

1.9.8. Сасрыкуа хитростью изводит малярию (сказочный сюжет). Тексты: Самост. № 851, 852.

1.10. Гибель Сасрыкуа и его героическая судьба.

1.10.1. Братья-нарты/противники убивают Сасрыкуа, сбрасывая на него огромный камень. Тексты: Самост. № 356, 357, 358 (—), 359, 361, 362, 363, 365 (—), 377, 388 (—), 399, 400 (—), 404 (—), 405 (—). Конт. № 72, 99 (—), 142 (—), 175, 176, 177, 178, 233, 234, 239, 240 (—), 263, 280, 322 (—), 360, 364, 366, 368, 369, 370, 371, 372, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 392, 393, 406 (—, *Нарчхьоу*), 407 (—), 409, 410, 614, 652.

1.10.2. Противники убивают Сасрыкуа выстрелом в него. Тексты: Самост. № 367, 390, 391, 402 (—). Конт. № 95 (—), 100 (—), 141 (—), 193, 384, 385, 386, 389, 408, 461 (—), 651 (*Нарджхьоу*).

1.10.3. Сасрыкуа умирает собственной смертью. Тексты: Самост. № 394, 395, 396, 397, 401 (—). Конт. № 194.

1.10.4. Сасрыкуа отправляется/не отправляется в потусторонний мир (сказочный сюжет). Тексты: Самост. № 373, 374. Конт. № 177, 178, 368, 369, 370, 371, 372, 375.

1.10.5. Сасрыкуа поднимается в небо/на луну на вечный покой. Тексты: Самост. № 398, 404, 412, 413. Конт. № 95 (—), 350 (—).

1.10.6. Сасрыкуа спасается от гибели (сказочный сюжет). Тексты: Самост. № 853, 854. Конт. № 252.

1.10.7. Братья-нарты/противники убивают (утопают) богатырского коня Сасрыкуа. Тексты: Самост. № 387, 403 (—). Конт. № 281, 282, 384, 385, 386, 411.

1.10.8. Сасрыкуа случайно затмевает луну и солнце (мифологический сюжет). Тексты: Самост. № 414, 415.

1.10.9. От крови, текущей из раны Сасрыкуа, рождается Абрьскил (эпический сюжет об Абрьскиле). Тексты: Конт. № 378, 379.

1.10.10. Человек, заночевавший в могиле Сасрыкуа, устраивает по нему поминки (мифологический сюжет). Тексты: Самост. № 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437 (—), 438, 439, 440. Конт. № 47, 195 (—), 237 (*Батакуа*), 244, 298, 376, 380, 381.

1.10.11. Гибель Сасрыкуа порождает плач (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 825.

1.10.12. Сасрыкуа создает жертвоприношение (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 821.

1.10.13. Сасрыкуа наделяет охотника дичью (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 822.

2. Цвицв (Кун, Зылха, нарты, ацаны)

2.1. *Рождение и богатырское детство Цвицва, встречи нартов и ацанов (карликов).*

2.1.1. Цвицв рождается недоношенным: дочь ацанов Зылха вырезает из своего чрева младенца в результате ссоры с мужем. Тексты: Самост. № 442, 443, 449 (—), 450 (—), 451, 452 (*Натраз*), 454 (—), 458 (—), 461 (—), 472 (—). Конт. № 46 (—), 441, 444, 445, 446, 447, 448, 453, 455, 459 (—), 462 (—, *Хабжыр*), 464 (—), 469 (—), 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 500, 507 (*Патраз*).

2.1.2. По совету Зылхи нарты кормят Цвицва сталью. Тексты: Конт. № 441, 453, 464 (—), 469, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 491, 492, 500, 507 (*Патраз*).

2.1.3. Цвицв тайно пригоняет скот, умножая богатство нартов. Тексты: Конт. № 441, 469, 487, 495, 497, 499, 500, 501, 505, 506, 523.

2.1.4. Герой (один из нартов) женится на дочери ацанов. Тексты: Самост. № 456 (—), 457 (—), 470 (—), 471 (—). Конт. № 460 (—), 463 (—), 465 (—).

2.1.5. Сасрыкуа встречается с ацаном. Тексты: Самост. № 466, 467, 475 (—). Конт. № 467.

2.1.6. Ацан проводит ночь с матерью нартов Сатаней-Гуашей. Тексты: Конт. № 463 (—), 464.

2.1.7. Ацаны и нарты изобретают соху и серп (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 823.

2.1.8. Ацаны приобретают лучшую породу баранов (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 824.

2.1.9. Лисица поворачивает жилища ацанов (сказочный сюжет). Тексты: Самост. № 473. Конт. № 174.

2.1.10. Ацаны исчезают в результате пожара после хлопкового снегопада (мифологический сюжет). Тексты: Самост. № 474. Конт. № 455, 468.

2.2. *Цвицв овладевает крепостью великанов: герой, словно пуля, пробивает крепостную стену /нарты перебрасывают его через крепостную стену, вступает в бой с великанами и побеждает их.* Тексты: Самост. № 508 (*Хабж*), 509 (*Сасрыкуа*), 510 (*Сасрыкуа*), 524 (—), 530 (—, *черный человек*), 532 (—, *сын Соуфыджа*), 534 (—, *нарты*), 535 (—, *нарты*). Конт. № 168 (*Сасрыкуа*), 379 (*Сасрыкуа*), 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 498, 499, 500, 503, 504, 507 (*Патраз*), 511 (*Сасрыкуа*), 517, 523 (—), 711, 727 (—, *Уахсит*).

2.2.1. Цвицв выручает братьев-нартов в различных боях. Тексты: Конт. № 441, 444, 445, 446, 447, 453, 496, 502, 505, 506 (—), 518 (—), 519 (—), 520 (—), 522 (—, *Бжаиа-Бжас*), 525 (—, *Сасрыкуа*), 531 (—, *Получерный-Полуседой*), 651 (—, *Нарджхью*).

2.2.2. Цвицв находит оленьё молоко для излечения больного тестя (сказочный сюжет). Текст: Конт. № 448.

2.2.3. Цвицв губит коня Сасрыкуа. Тексты: Конт. № 517, 518.

2.3. Выясняются подвиги Цвицва и появляется вино в Абхазии. Тексты: Самост. № 513 (*Сасрыкуа*), 514 (*Сасрыкуа*), 515 (*Сасрыкуа*), 516 (*Сасрыкуа*), 526 (*Сасрыкуа*), 527 (*Хабау сын Патара*), 528 (—, *Сасрыкуа*), 529 (—, *Гуацахан*), 533 (—, *нарты*). Конт. № 294 (—, *Сасрыкуа*), 346 (—, *Сасрыкуа*), 350 (—, *Сасрыкуа*), 380 (*Сит*), 441, 444, 445, 446, 453, 459, 469 (—), 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 484, 487, 488, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496 (—), 497, 498 (—), 499, 500, 501, 502, 503 (—), 504 (—), 505 (—), 506, 507 (*Патраз*), 511 (*Сасрыкуа*), 512 (*Сасрыкуа*), 517, 518, 519, 520, 522 (—, *Полусухой-Полуживой*), 525 (—, *Сасрыкуа*), 531 (*Получерный-Полуседой*), 652 (*Сасрыкуа*).

2.3.1. Охотники приносят виноград (мифологический сюжет). Тексты: Самост. № 521. Конт. № 519.

2.3.2. Люди находят винный кувшин нартов (устный рассказ). Текст: Самост. № 923.

2.4. Кун вступает в бой с великанами/иноземными захватчиками и побеждает их. Тексты: Самост. № 536, 537, 538, 539, 540.

3. Нарчхью, Гунда-красавица, Хуажарпыс

3.1. Умыкание Гунды-красавицы.

3.1.1. Хуажарпыс сватает Гунду-красавицу. Тексты: Конт. № 273, 5м75, 576, 577, 581, 582, 648 (*Алхуз-юноша*).

3.1.2. Нарчхью умыкает (похищает) Гунду-красавицу. Тексты: Самост. № 589, 590, 591 (—), 592, 593, 594, 595, 596 (—), 597 (*Хуажарпыс*), 622 (—), 623 (—), 626 (—), 627 (—), 628 (—), 629 (—, *Уджух-Наджух*), 630 (—), 631 (—), 632 (—, *великаны*), 633 (—, *некий человек*), 634 (—, *Атхуазба*), 646 (—, *Хуажарпыс*). Конт. №45 (—), 46 (—), 47 (—), 51 (—), 100 (—), 161 (—), 192, 240 (—), 263 (—), 273, 280, 283, 322 (—, *Хуажарпыс*), 376, 522 (—, *Хуажарпыс*), 563, 564, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 584, 585, 598, 599, 600, 601, 602, 604, 605, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 618, 635 (—), 648 (—, *великан*), 650, 652 (*Хуажарпыс*), 739 (—, *Хуажарпыс*).

3.1.3. Нарчхью и Хуажарпыс вступают в жаркий поединок из-за Гунды-красавицы. Тексты: Самост. № 241 (—), 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554 (—), 555, 556, 557, 558 (—), 559, 560, 561, 562 (—), 565, 583, 586 (—), 587 (—), 588 (—), 603, 615 (—), 616 (—), 617 (—), 620 (—), 621 (—), 624 (—), 649 (—). Конт. № 45 (—), 273, 280, 283, 563, 564, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 578, 579, 580, 581, 582, 584, 585, 606, 607 (—), 608, 609, 610, 611, 612, 613, 618, 619 (—), 625 (—), 684 (—).

3.1.4. Нарчхью в сердцах кидает большой камень. Тексты: Самост. № 636, 637, 642, 643, 644, 645.

Конт. № 341, 376, 567, 578, 579, 580, 611, 625, 635, 638, 639 (—, *Сасрыкуа*).

3.1.5₁. О жилище Нарджхью. Текст: Самост. № 640.

3.1.6₁. О герое Нарчхью. Текст: Самост. № 641.

3.1.7₁. О герое Хуажарпысе. Текст: Самост. № 647.

3.1.8₁. Нарджхью-героя ловят архангелы (сюжет об Абрискиле). Текст: Самост. № 817.

3.1.9₂. Нарты оживляют окаменевших Нарчхью и дочь Айнаров (сказочный сюжет). Тексты: Конт. № 598, 599, 611, 601, 602, 604, 605.

3.1.10₂. Нарджхью сватает дочь Сасрыкуа (сказочный сюжет). Текст: Конт. № 651.

3.2. *Нартские невестки пытаются погубить Гунду-красавицу*. Тексты: Самост. № 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667. Конт. № 858 (—, *Хцамын*).

3.2.1₁. О Гунде-красавице и Хьгу. Текст: Самост. № 653.

3.2.2₁. Гунда-красавица прячет обувь Сасрыкуа. Текст: Самост. № 654.

3.2.3₁. О Гунде-красавице. Текст: Самост. № 655.

3.2.4₂. Песня о Гынды (пародия). Тексты: Самост. № 914, 915, 916, 917, 918, 919.

4. Кятауан

4.1. *Появление свирели (ачырпына), струнного инструмента (апхьярцы) и песни*.

4.1.1. Кятауан изобретает свирель (ачырпын). Тексты: Самост. № 668, 669, 670, 671, 672, 674 (—, *Зартыж*), 676 (*Хабаджа и Цвицв*), 677 (*нарты*), 678 (*нарты*). Конт. № 675 (*Махсут и Хмыц*).

4.1.2. Кятауан изобретает песню. Текст: Самост. № 673.

4.1.3. Струнный инструмент апхьярца берет свое начало от трагической любви Апхьяра и Цар. Тексты: Самост. № 679, 680.

4.1.4₁. Песня о Кятауане. Текст: Самост. № 681.

4.2. *Кятауан отменяет истребление людей войной*. Тексты: Самост. № 682, 683. Конт. № 684, 685.

4.2.1₁. О герое Кятауане. Текст: Самост. № 686 (—).

5. Бадын

5.1. *Нарты отменяют обряд убиения стариков*. Тексты: Самост. № 687, 688, 689 (—). Конт. № 366.

6. Хайдух

6.1. *Хайдух губит своего мужа и кончает с собой*. Тексты: Самост. № 690, 691, 692 (*Светящийся мизинец*), 693 (*жена Сасрыкуа*), 694 (*Тайсхана*). Конт. № 360.

6.2₁. Сасрыкуа вместе с табуном падает в заводь, а Гунда-красавица спасает его. Текст: Самост. № 695.

6.3₂. О доме нартов и крови Хайдух (устный рассказ). Текст: Самост. № 924.

6.4₂. Жена Сасрыкуа гадает на фасоли. Текст: Самост. № 841 (—).

7. Уахсит

7.1. *Уахсит вступает в бой с великаном, побеждает его и героически умыкает (похищает) невесту.* Тексты: Самост. № 696, 697, 698, 700 (—, один из сыновей нартов), 701 (—), 702 (—, *Хсауыт*). Конт. № 499, 699, 703 (—).

8. Щаруан (Елдызовы)

8.1. *Щаруан мстит великанам за смерть предков и героически умыкает (похищает) невесту.* Тексты: Самост. № 704 (*Амышмыжци*), 705 (*Амышмыжци*), 706 (*Амалхуз*), 707 (*Амалхуз*), 708 (*Аелдыз-юноша*), 709 (*Иалдыз*), 710 (*Потомок Тхуазовыз*), 712 (*Акулхуз*), 713 (*Акулхуз*), 714, 715 (*сын Елдызовых*), 716 (*сын Елдызовых*), 717, 718, 719, 720, 721, 722 (*Алдыз*), 723, 724 (*племянник Албузовых*), 725 (*Тхайхуз*), 726 (*Амышхуз*), 728, 729, 730, 731, 732 (—, *сын Елхузовых*), 733 (—), 734 (—, *Албуз*), 738 (—, *сын Жаки*), 740 (—, *Амагба*), 741 (—, *всадник*), 742 (—, *всадник*), 743 (—, *Сасрыкуа*). Конт. №288 (—, *Мылхуз-юноша*), 382 (—, *Амышхуз*), 385 (—, *Амалхуз*), 711, 727 (*Амалхуз*), 736 (—, *юноша*), 737 (—, *юноша*), 739 (—, *сын Мылхузовых*).

8.1₁. Младший брат Сасрыкуа пригоняет его табун. Текст: Самост. № 735.

9. Чамаз

9.1. *Чамаз мстит за смерть отца.* Тексты: Самост. № 744, 745, 746.

10. Дыд

10.1. *Дыд берет в жены дочь Лыдзовых.* Тексты: Самост. № 747, 748, 749, 750, 751, 752.

11. Башнух

11.1. *Башнух вступает в бой с похитителями и побеждает их.* Тексты: Самост. № 753, 754.

12. Ханиа

12.1. *Ханиа вступает в бой со сватами-похитителями и побеждает их.* Тексты: Самост. № 755, 756, 757, 758, 759, 760 (*Рацц*), 761 (—).

13. Нарты

13.1. *О появлении, происхождении, нравах нартов и их имена.* Тексты: Самост. № 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787 (—), 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796. Конт. № 51, 57, 101, 179, 226, 244, 523, 525, 600, 638, 639, 770.

13.1.2₁. Нарты и мелкие люди воюют между собой. Текст: Конт. № 770.

13.1.3₂. Человек появляется на земле (мифологический сюжет). Текст: Конт. № 228.

13.1.4₂. Нарты рождаются от Анан и Адама (мифологический сюжет). Текст: Конт. № 143.

13.1.5₂. Бадрак/Дадрык основывает молитву Всевышнему (мифологический сюжет). Тексты: Самост. № 819, 820.

13.1.6₂. Анарт женится на дочери Ажвейпшаа (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 826.

13.1.7₂. Нарты перестают охотиться на молодую дичь (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 828.

13.1.8₂. Нарты добывают соль (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 829.

13.1.9₂. Пища нарта уменьшается до одного быка (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 830.

13.1.10₂. Сатани-Гуаша положит начало общественной молитве — «Ацу-ныхуа» (мифологический сюжет). Тексты: Самост. № 831, 832.

13.1.11₂. Сатани-Гуаша положит начало безмолвию невестки перед старшими (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 833.

13.1.12₂. Джаджы положит начало молитве «Анапа-нага» (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 834.

13.1.13₂. Иатыр положит начало молитве «Айатыр» (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 835.

13.1.14₂. Скамга положит начало молитве «Скамгариа» (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 836.

13.1.15₂. Возникает молитва в честь Етыра и Скамги (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 837.

13.1.16₂. Щашан положит начало молитве «Ачыщашан» (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 838.

13.1.17₂. Джгоу и Хыхь положат начало новой молитве (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 839.

13.1.18₂. Скяндыр положит начало молитве «Алыскяндыр» (мифологический сюжет). Текст: Самост. № 840.

13.1.19₂. Омар срывает кольцо царевны (сказочный сюжет). Текст: Конт. № 101.

13.1.20₂. Мыса срывает кольцо царевны (сказочный сюжет). Текст: Самост. № 857.

13.1.21₂. Племянник нартов спасается от смерти (сказочный сюжет). Текст: Самост. № 845.

13.1.22₂. Нарты спасают свою сестру от дракона (сказочный сюжет). Текст: Самост. № 846.

13.1.23₂. Камса приводит невесту (сказочный сюжет). Текст: Конт. № 858.

13.1.24₂. Нарты и Заурымовы воюют между собой (героико-исторический сюжет). Текст: Самост. № 867.

13.1.25₂. Нарты и Акудзбовы побратились (героико-исторический сюжет). Текст: Самост. № 868.

13.1.26₂. Чачалоу наказывает зазнавшегося человека (героико-исторический сюжет). Текст: Самост. № 869.

13.1.27₂. Сатани-Гуаща во сне предвидела войну (героико-исторический сюжет). Текст: Самост. № 870.

13.2. *Нарты исчезают*. Тексты: Самост. № 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816. Конт. №46, 111, 179, 228, 336, 407, 606, 607, 685, 736 (—), 737 (—).

13.2.1₂. О нартах (устный рассказ). Тексты: Самост. № 920, 921.

13.2.2₂. Нарты возвращают свою золотую чашу (устный рассказ). Текст: Самост. № 922.

13.2.3₂. О происхождении нартов и об основании хора «Нарты» (устный рассказ). Тексты: Самост. № 925, 926.

Примечания

¹ Рафаева А. В. От составителя // Проблемы структурно-семантических указателей: сб. статей / под ред. А. В. Рафаевой. М., 2006. С. 11.

² Обсуждение проектов восточнославянского и международного указателей заговоров // Традиционная культура. 2008. № 4. С. 3—16.

³ Проблемы структурно-семантических указателей: Сборник статей / под ред. А. В. Рафаевой. М., 2006.

⁴ Jason H. Motif, Type and Genre. Helsinki, 2000. FF Communications № 273.

⁵ Астафьева Л. А. Указатель мотивов, сюжетных ситуаций и повествовательных звеньев богатырских былин // Фольклор. Проблемы историзма. М., 1988. С. 200.

⁶ Смирнов Ю. И. Былины. Указатель произведений в их вариантах, версиях и контаминациях. М., 2010.

⁷ Krstić B. Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena. Beograd, 1984.

⁸ Богданова Л. Преглед на мотивите на българските народни юнашки песни и на произведенията в проза за героите на юнашкия епос // Български юнашки епос. Научен ръководител Цв. Романска. София, 1971. С. 849—970.

⁹ Астафьева Л. А. Указ. соч.

¹⁰ Петров Н. В. Рабочие материалы к указателю элементарных эпических сюжетов (ЭЭС) русских былин // [Электронный ресурс]: Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/petrov/index.htm>

¹¹ Кузьмина Е. Н. Указатель типических мест героического эпоса народов Сибири (алтайцев, бурят, тувинцев, хакасов, шорцев, якутов): Экспериментальное издание. Новосибирск, 2005.

¹² Aarne A. Verzeichnis der Mdrchentypen. Helsinki, 1910. FFC № 3.

¹³ The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography Antti Aarne's «Verzeichnis der Mdrchentypen». FFC № 3 / Translated and Enlarged by S. Thompson. Helsinki, 1981. FFC № 184.

¹⁴ The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson by Hans-Jürg Uther. Part 1—3. Helsinki, 2004 (FFC. Vol. CXXXIII. № 284).

¹⁵ Ясон Х. Модели и категории эпического нарратива // Проблемы структурно-семантических указателей: Сборник статей / под ред. А. В. Рафаевой. М., 2006. С. 44.

¹⁶ Нарты. Адыгский героический эпос. М., 1974.

¹⁷ Нарты. Осетинский героический эпос: в трех книгах. М., 1989—1991.

¹⁸ Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994.

¹⁹ Нарты. Абазинский народный эпос. Черкесск, 1975.

²⁰ Антология ингушского фольклора. Т. 4 / сост., перевод, коммент. и послеслов. И. А. Дахкильгова. Нальчик, 2006.

²¹ Абаев В. И. Проблемы нартского эпоса // Нартский эпос: Материалы совещания 19—20 октября 1956 г. Орджоникидзе, 1957. С. 28.

²² Мелетинский Е. М. Примерный указатель сюжетов нартского эпоса // Нартский эпос: Материалы совещания 19—20 октября 1956 г. Орджоникидзе, 1957. С. 74—81.

²³ Бязыров А. Х. Указатель циклов и сюжетов осетинских нартских сказаний и песен // Известия Юго-Осетинского научно-исследовательского института. Вып. 17. Цхинвали, 1971. С. 43—71.

²⁴ Алиева А. И. Поэтика и стиль волшебных сказок адыгских народов. М., 1986.

²⁵ Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / составители: Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л., 1979.

²⁶ Кербелите Б. Типы народных сказаний: Структурно-семантическая классификация литовских этиологических, мифологических сказаний и преданий. СПб., 2001; Она же. Типы народных сказок: Структурно-семантическая классификация литовских народных сказок (в двух частях). М., 2005.

²⁷ Смирнов Ю. И. Указ. соч.

²⁸ Котляр Е. С. Указатель африканских мифологических сюжетов и мотивов. М., 2009.

²⁹ Алиева А. И. Указ. соч.

³⁰ Кляус В. Л. Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян. М., 1997.

³¹ Березкин Ю. Е. Мифы заселяют Америку: Ареальное распределение фольклорных мотивов и ранние миграции в Новый Свет. М., 2007; Он же. Мифология аборигенов Америки и Сибири: Тематическая классификация и распределение по ареалам // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/Berezkin/Index.htm>

³² Джануа З. Д. Систематизация текстов абхазского нартского эпоса // Фольклор: Проблемы тезауруса. М., 1994. С. 218—237. Он же. Нартский эпос абхазов: Сюжетно-тематическая и поэтико-стилевая система. Сухум, 1995.

³³ Джануа З. Д. Сходные сюжетно-тематические единицы в абхазо-адыгских нартских сказаниях (Опыт составления указателя) // Абхазоведение: Язык. Фольклор. Литература. Вып. 1. Сухум, 2000. С. 115—126. Он же. Абхазские и осетинские нартские сказания о Сасрыкуа / Сослане / Созырыко (Опыт сравнительного анализа) // Кавказоведение: Опыт исследований. Материалы международной научной конференции (Владикавказ, 13—14 октября 2005 г.). Владикавказ, 2006. С. 246—266. Он же. Сюжетные параллели абхазских и балкарско-карачаевских нартских сказаний (Опыт сравнительного указателя) // Caucasus philologia. Научный журнал. №1. Пятигорск, 2006. С. 83—88. Он же. Абхазские и чечено-ингушские нартские сказания о Сасрыкуа / Соска Солсе (Опыт сравнительного указателя сюжетов) // Кавказская цивилизация: Историко-культурное наследие народов Юга России. Сборник материалов круглого стола. Магас, 2009. С. 74—87.

Л. А. ЕФРЕМОВА
(Киев, Украина)

Первый каталог украинского песенного фольклора

Идея создания каталога украинского песенного фольклора (далее — КУПФ) у автора этой статьи, русской, уроженки Кузбасса (г. Прокопьевск Кемеровской обл., Россия), вывезенной в детстве родителями в Донбасс (г. Горловка Донецкой обл., Украина), возникла вследствие нескольких причин. Первоначально это были незабываемые впечатления от первой студенческой фольклорной экспедиции в 1976 г. Ее организатором и идейным вдохновителем был преподаватель Одесской государственной консерватории им. А. В. Неждановой, ученый с высоким интеллектом и всепоглощающей любовью к народной и церковной музыке Г. Н. Вирановский.

Во время этой и последующих экспедиций, уже в аспирантуре Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского НАН Украины (руководитель доктор искусствоведения А. А. Правдюк), в процессе знакомства с профессиональной и популярной литературой, внимание автора привлекал один и тот же вопрос, задаваемый многими исследователями и любителями фольклора: возможно ли подсчитать количество украинских народных песен, сколько их? Приводились также приблизительные цифры, колеблющиеся от одной тысячи до трехсот тысяч. Очень хотелось уточнить, хотя бы приблизительно, эту цифру.

Второй причиной был интерес к возможным точным исследованиям украинской народной песни, к созданию баз данных, каталогизации песенного фольклора, проводившегося В. В. Гошовским в Ереване и Львове¹, А. И. Деєм в Киеве² и др. Основным достижением В. В. Гошовского было создание подробной аналитической карты (далее — АК) для анализа народных песен с последующей обработкой данных машинным способом. Работа по составлению АК и ввод данных в вычислительную технику велась вручную, что, по нашему мнению, привело к последующей ее остановке, попытке создания новых, более совершенных технологий. Сейчас теми или иными способами работу по систематизации и каталогизации осуществляют архивы, собиратели

народных песен и т. п. На роль каталога может претендовать любое достаточно полное собрание народных песен разного масштаба: от записей у одного исполнителя, в одном селе, районе, области до различных сводов фольклора³, серийных изданий и др.

Каталог баллад А. И. Дея⁴, так же как и вышедший впоследствии каталог Ю. И. Смирнова⁵, основан на индексированном перечне сюжетных резюме украинских народных баллад. Этот подход был оправдан в связи с тем фактом, что основным опознавательным критерием баллад была ключевая сюжетная фабула. Опубликованный, результативный (а не процессуальный, находящийся в постоянном процессе становления) каталог баллад А. И. Дея натолкнул автора этих строк на мысль о возможности создания каталога, который включал бы в себя основную массу украинских народных песен, в том числе баллады. При этом можно было вести приблизительный подсчет общего количества украинских народных песен. Кроме того, подобный каталог мог существенно облегчить региональные исследования украинского фольклора, межэтнические сравнительные дискурсы.

Для создания КУПФ необходимо было решить несколько основных вопросов: какой будет структура каталога, какой материал он должен включать, какие преимущества исследователю или любителю народной песни он будет давать? В процессе создания КУПФ эти вопросы решались следующим образом. КУПФ должен был представлять собой индексированный перечень фольклорных произведений, которым можно было бы оперировать в исследовательской практике для ориентации в песенном материале (не секрет, что необрядовая украинская лирическая песня до сих пор остается белым пятном в украинской фольклористике) и который можно было бы использовать как инструмент идентификации фольклорных произведений.

В процессе отбора материала для КУПФ были введены следующие ограничения: каталог должен вмещать только: а) украинские (язык, как основной принцип отбора) песни, записанные на территории Украины (имеющие точную географическую паспортизацию, которая может быть идентифицирована с современным административным делением Украины) в полном объеме (текст и мелодия, обрядовый контекст); б) песенный материал (исключаются речитативные жанры — думы, причитания, звукоподражания и т. д.); в) фольклоризированные тексты (песни, имеющие три, редко два, варианта, записанные в разных населенных пунктах). В каталог не включены песни литературного происхождения, большинство романсов. В силу технических причин не были учтены фонозаписи без нотных и текстовых расшифровок.

Степень фольклоризации народной песни, показателем которой можно считать большее или меньшее количество записанных вариантов из произвольно взятых различных источников (печатных и рукописных), например от 3 до 80 в нашем случае, а также важность степени распространенности большинства аналитических факторов, послужили

предпосылкой для признания одной из важнейших характеристик КУПФ — **частотности**. По аналогии с существующими частотными словарями каталог был назван частотным.

В отличие от системы индексов, использованной в каталоге баллад А. И. Дея (трехчленный индекс включал римскую цифру для обозначения основных разделов баллад: любовные, семейные, социальные; латинскую заглавную букву для обозначения подразделов; порядковую арабскую цифру для индексации сюжета; внутри сюжетов также были использованы маленькие буквы кириллицы со скобкой для обозначения версий), в КУПФ использованы подобные трехчленные индексы, несущие в себе информацию о песне в таком же порядке: основной раздел, подраздел, порядковый номер. Предполагалось, что основной раздел условно будет соответствовать жанровой группе, подраздел — жанру или тематической группе.

В то же время в трехчленном индексе невозможно было не учесть основную трехмерность народно-песенного пространства: текст, напев и принадлежность к обряду (функциональность). Вряд ли возможно исследовать свадебную песню в отрыве от обряда, т. к. основной характеристикой обрядовой песни является ее принадлежность к обряду, колыбельную — без учета ее функции укачивания ребенка, танцевальную — вне танца. Поэтому в индексах обрядовых песен на первом месте стоит их принадлежность к обряду (группа О), в индексах песен, принадлежащих к детскому фольклору — указание на группу Д, танцевальных — Т. Огромный массив необрядовых лирических и лиро-эпических песен сгруппирован по темам, представляющим основные коллизии и жизненные ситуации, отраженные в фольклорных произведениях.

Недостаток подобной индексации заключается в том, что здесь часто возникает двойственность (или тройственность) классификационных подходов. Одна и та же песня может быть, например, отнесена одновременно к любовным и рекрутским, семейным и танцевальным. Возможно, это станет одним из недостатков предложенного каталога, которые едва ли могут быть полностью устранены перекрестными ссылками. Поэтому задачей первого каталога украинского песенного фольклора была попытка создания некоей ориентационной системы в огромном богатстве украинской народно-песенной культуры.

Дискретность индексации позволяет расширять и дополнять каталог по мере накопления материала именно в актуальных позициях, не нарушая его общей концепции. Сплошная индексация позволяет делать дополнения преимущественно в конечной позиции, затрагивая проблему исчерпывания индексов (алфавит, одно-, дву-, трехпозиционная числительная символика). Индексация КУПФ предусматривает практически безлимитное дополнение новым материалом.

На основании имеющегося песенного материала из рукописных и печатных источников (картотека каталога насчитывает более 30 тысяч единиц песен в совокупности их мелодий, текстов, паспортных данных,

указания на обрядовую функцию) в КУПФ были выделены следующие основные автономные разделы: детский фольклор, обрядовый (календарные и семейно-обрядовые песни), необрядовая песенная лирика и эпика (любовная, семейная, социальная), шуточно-танцевальные (моторные, преимущественно так называемые малые песенные жанры). При этом образуется своеобразный круг, поскольку детский фольклор стоит между обрядовыми и моторными песенными жанрами:



Наибольшее удаление детский фольклор, за исключением западно-украинских колыбельных песен, имеет от необрядовой песенной лирики и эпики. В то же время моторные песенные жанры имеют много точек соприкосновения с обрядовым песенным фольклором. Эта логика взаимоотношений между жанровыми группами украинского песенного фольклора нашла отражение в их последовательности в КУПФ.

Каталог состоит из описания входящих в него песен, антологии-хрестоматии и системы указателей. Изначальной его базой стала картотека каталога, состоящая из карточек с мелодиями, текстами песен и их паспортами. Основной единицей каталога изначально должна была стать **одна** песня в совокупности ее вариантов (записи от разных исполнителей, в разных населенных пунктах Украины). Наиболее трудоемким и сложным оказался процесс идентификации вариантов в группу по признаку: одна песня. Варианты могли иметь разные начальные слова (инципиты), неполный текст, значительные расхождения в сюжетах, контаминации и т. д. Похожие по сюжету песни были определены как версии, которые следовали за условно основным сюжетом с начальными буквами кириллического алфавита.

Из вышесказанного следует, что основным в украинской народной песне в большинстве случаев признавался сюжет песни в рамках уже упомянутых групп детского, обрядового, необрядового лиро-эпичес-

кого и моторно-танцевального жанров. Кроме того, для детского и обрядового фольклора основополагающее значение часто имеет наличие типовых (групповых по Ф. Колессе) напевов (системы типовых напевов), с которыми исполняют значительное количество поэтических текстов песен. Характерная определенность ритмики в этих напевах сближает значительную их часть с типовыми ритмическими фигурами моторно-танцевальных жанров. Для необрядовой лирики и эпики основополагающим становится строфичность (стиховой размер строфы, устоявшаяся ритмическая структура строфы, ладовые характеристики).

В общем указателе КУПФ большое значение придавалось частотности записи той или иной песни, которая отмечалась возле индекса в скобках. Песни, имеющие десять и более вариантов, были отмечены жирным шрифтом индекса.

Сюжетно-тематический принцип классификации народных баллад, принятый за основу А. И. Деєм, поставил исследователя перед необходимостью формулировки для каждого (у него) типа баллады ее короткой, максимально исчерпывающей и адекватной фабулы. При этом она может быть более обобщенной (II-N-4: судьбы богатой и бедной сестер) либо более конкретной (II-O-6: отец с мачехой разгоняют детей, а потом зовут их возвратиться домой)⁶. Этот принцип, только относительно не типов, а конкретных песен в совокупности их вариантов, был положен в основу КУПФ. Для каждой песни была коротко сформулирована основная сюжетная коллизия таким образом, чтобы нельзя было смешать два различных похожих фольклорных произведения. Эта формулировка может состоять из одного слова (имени главного героя в шуточно-танцевальных песнях — Саврадим, Василица; названия игры в веснянках — «Мак», «Огірочки», «Дзьобка»), быть короткой или достаточно развернутой, в зависимости от особенностей песенного сюжета. Иногда длинная (балладная) песня сокращается и обретает статус самостоятельного фольклорного произведения. В таком случае в описании КУПФ вводятся перекрестные ссылки.

В рамках лиро-эпической песенности в отдельных случаях значительную трудность представляло разграничение лирических (в каталоге Л) и эпических (балладных Б) песен. В этом случае мы опирались на каталог баллад О. И. Дея и особенности песенного сюжета и мелодии, сознавая, что часто это разделение носит достаточно условный характер. Выделение ведущего значения поэтического текста в украинской народной песне было более всего оправдано в рамках лиро-эпической песенности. Его рейтинг значительно падает в детском, обрядовом и шуточно-танцевальном песенном фольклоре. В обрядовых и детских (своей ситуативностью колыбельные, многие пестушки, дразнилки и т. д. приближаются к обрядовым жанрам) песнях особенное значение приобретает ситуативность, быстрое реагирование на нее в импровизации поэтических текстов на устоявшиеся типовые напевы. В шуточно-

танцевальных песнях основу составляет ритмическая канва реального или подразумеваемого танца, на которую накладываются готовые поэтические формулы или импровизация (коломыйки, гопаки, козачки и т. д.). Поэтому в силу значительной текстовой импровизационности, вне частотного каталога остается значительное количество именно шуточно-танцевальных, обрядовых и детских песен и наименьшее количество баллад с развитым канонизированным сюжетом.

Достаточно условным можно считать также деление песенной лирики на любовную и семейную, поскольку не в каждом сюжете можно определить общественный статус действующих лиц лирических песен, особенно когда исполнение идет от первого лица.

На следующем месте после ситуативности исполнения и песенного сюжета по важности для аналитико-классификационных исследований в украинской народной песне стоит ритмика стиха и напева. Они также дают определенную частотность, которая позволяет говорить о ритмических особенностях национального песенного фонда. Следует отметить, что каждый песенный массив обладает также своими особенностями стиховой и мелодической ритмики. Так, наибольшую формализацию и ведущее значение стиховой ритмики наблюдаем в лиро-эпической и шуточно-танцевальной песенности. Но в последней стиховая ритмика находится в непосредственной корреляции с мелодической, а в первой — эта корреляция более разнообразна и опосредована. В шуточно-танцевальных песнях наблюдаем почти полное отсутствие сюжетной и ритмической корреляции, в лиро-эпических произведениях эта корреляция присутствует довольно часто, особенно между сюжетом и музыкальной ритмикой.

Ритмика стиха в детском фольклоре находится в зависимости от речевой просодии, хотя существует и обратная зависимость: приспособление текста песни к ритмической формульности скандирования или попевки. Здесь особое значение приобретает так называемая виртуальная ритмика стиха и напева, которую мы также наблюдаем в наиболее архаичных типах обрядовых песен. Так, например, для украинских свадебных песен с самым распространенным обрядовым напевом с зачином характерно респонсорное пение: импровизационного характера зачин и гуртовое исполнение основной строфы-тирады. При этом для основной строфы, исполняемой с типовым напевом, наиболее характерна шестискладовая строка четырехстрочной строфы в ровном движении одинаковыми длительностями (восьмыми или четвертями), при этом в зависимости от импровизации текста она может быть растянута до 11 и даже 13 слогов с соответствующим дроблением длительностей в напеве.

Это явление наблюдаем в значительной части древнейших свадебных, жатвенных, колыбельных песен. В исторически более поздних обрядовых песнях (преимущественно колядках и щедровках, купальских и петровочных, в свадебных лирических) преобладает строфичность с определенной стиховой и музыкальной ритмикой. Допесенные явления

наблюдаем в детском и обрядовом игровом фольклоре (например, в игровых веснянках), где строфичность находится преимущественно в зачаточном состоянии, а мелодия имеет мозаичный характер (с точки зрения строфической песенности — недостаточно упорядоченная смена контрастирующих музыкальных эпизодов).

Для раннего фольклора (детского, обрядового, танцевального) характерна речитативность, стремление к нерегулярной ритмизации, ритмическая и мелодическая формульность (РФ). В рамках строфической песенности ритмическая формульность перерастает в ритмическую структурность, которая является по сути формульностью высшего порядка, формульностью на уровне строфы. Для украинской лиро-эпической народной песни характерна двурядковая четырех- — шестисегментная строфика, в которой ритмическая структура напева может соответствовать одной строке (тип aa), может варьироваться на уровне строфы (тип aa₁) либо соответствовать сквозному музыкальному развитию на уровне строфы (тип ab). Ритмическая формульность является основополагающей в группе шуточно-танцевальных песен, которые в КУПФ были систематизированы именно по этому принципу.

Мелострофа в КУПФ выступает в двух ипостасях: как типовой напев, исполняющийся со множеством поэтических текстов, с определенными структурными, звуковысотными и ладовыми характеристиками, и как структурно определенная единица. Типовые напевы характерны для детского фольклора, свадебных и календарно-обрядовых песен летнего цикла. Мелострофу-структуру наблюдаем преимущественно в лиро-эпической песенности. Устоявшиеся мелострофы-структуры, преимущественно рефренного типа, наблюдаем в календарно-обрядовых песнях зимнего цикла (колядки и щедровки).

Ладовые характеристики также учтены в КУПФ в двух видах. Это ладово-звукорядная основа напева в цифровом выражении, например 41022122, где 0 — основной тон, который можно определить в большинстве украинских народных песен (модальные лады характерны преимущественно для наиболее архаичных образцов), 1 — следующий звук на расстоянии полутона, 2 — тона и т. д. Ладовая определенность с экстраполяцией на устоявшуюся европейскую мажоро-минорную ладовую систему характерна для большинства украинских народных песен. Для большинства детских, игровых, шуточно-танцевальных, календарно-обрядовых и древнейших свадебных напевов это преимущественно мажорный пентахорд, для колыбельных — минорный трихорд с субквартой, для летних календарно-обрядовых песен — минорный пентахорд с субтонами, для лиро-эпических песен — мажорные и минорные лады в объеме сексты—октавы—ноны.

Второй вид ладовой характеристики — ладовые константы (ЛК) — отражает ладовые окончания сегментов мелостроф. Для наиболее архаичных образцов обрядовой песенности, детского фольклора характерна тоническая ориентация напевов — преимущественно тонические

окончания сегментов мелостроф. Общий указатель КУПФ и указатель ладовых констант свидетельствует о зарождении устойчивых тонико-квинтовых отношений в третьей четверти свадебных строф, медиальных III-I — в весенне-летнем календарном обрядовом фольклоре, в балладах с семейной тематикой, в любовной лирике, секундовых II-I (или II-I-II) — в лирических свадебных песнях. Более сложные ладовые отношения (например, I-III:II-I) наблюдаем в лиро-эпической песенности, как и зарождение тонико-квинтовых отношений в первой половине мелострофы в западно-украинской лирике (I-V:I-I).

Таким образом, частотный КУПФ основан на системе указателей, которые дают возможность в большинстве случаев идентифицировать ту или иную песню, определить ее место в жанровой системе украинского песенного фольклора. Идентифицировать песню можно за указателем инципитов (начальная строка песни), сюжетно-тематическим указателем (сюжетная основа песни), указателем ключевых слов, составленным на основании сюжетно-тематического указателя (он позволяет идентифицировать песню и в том случае, если она «заблудилась», например, рекрутскую, если она попала в разряд любовной лирики). Вспомогательными указателями для идентификации песни могут послужить также указатели структур поэтического и музыкального текстов, указатели стиховой и музыкальной ритмики. В то же время последние являются основополагающими при стилевом анализе песенных массивов разного уровня, выявлении основных стилевых особенностей этнической принадлежности песенного богатства Украины, компаративистских исследованиях.

Существует также региональный указатель распространения (в том числе и частотности) той или иной песни в областях Украины в соответствии с современным административно-территориальным делением Украины⁷. Этот указатель дает возможности характеристики региональных особенностей украинского народно-песенного творчества на основании всей системы указателей, а особенно территориального.

Перечисленные указатели соединены в один общий указатель, который позволяет увидеть общую картину каталога, частотную характеристику каждого фольклорного произведения по основным параметрам: исполнительского контекста (принадлежность к обряду и др.), сюжетно-тематического содержания, особенностей поэтического текста и мелодии, регионального распространения. В силу значительного объема не всегда удобно пользоваться общим указателем, тогда на помощь приходят частные указатели.

Основным результатом создания КУПФ стала возможность одномоментного описания и анализа всей совокупности украинского, преимущественно традиционного, песенного фольклора. Это особенно важно в отношении необрядовой песенной лирики, поскольку обрядовый песенный фольклор и частично песенная эпика в настоящий момент исследованы достаточно хорошо. В то же время необрядовая

песенная лирика, в силу значительного объема накопленного материала и недостаточной разработки методики ее исследования, остается по-прежнему белым пятном в украинской фольклористике и этномузыкологии. В КУПФ впервые была осуществлена попытка описания этого значительного пласта украинской народной песенности. Безусловно, попытка создания полного каталога украинского песенного фольклора могла дать более полное представление о состоянии этого важнейшего раздела народной культуры. Однако частотность каталога позволила избежать нефольклоризированных песен, иноязычных, случайных, авторских и т. д. Принцип частотность в каталоге позволил увидеть массив украинских народных песен в их наиболее существенных, характерных, типичных проявлениях.

Сравнительная частотность позволяет определить жанровое соотношение украинского песенного фольклора на этапе его активной фиксации с мелодиями (конец XIX — начало XXI вв.), степень активности их бытования, региональные особенности в практически точном цифро-частотном выражении. Это же касается и многих стилевых особенностей украинского песенного фольклора. В процессе накопления материала, который продолжается по сегодняшний день, каталог расширяется и обогащается. На данном этапе он включает в себя более 960 единиц, каждая из которых в среднем имеет 11 вариантов. Таким образом, КУПФ позволяет определить, что украинский песенный фольклор насчитывает около **тысячи** фольклоризированных, наиболее распространенных произведений.

Издание каталога предполагалось осуществить в трех частях. В первой, опубликованной⁸, дано последовательное описание песен, включенных в каталог в следующем порядке: наиболее распространенный инципит, каталожный индекс, краткое содержание песни, ее региональное распространение, основные стилевые особенности, перекрестные ссылки и т. д. Во второй части предполагается дать антологию-хрестоматию КУПФ, в которой будут представлены наиболее распространенные народные песни в частотном соотношении: один вариант — для песен, имеющих 10 и больше вариантов, два варианта — для песен, насчитывающих 25 и более вариантов, три — для образцов с 50-ю и более вариантами. При этом песни должны быть представлены в полном объеме: мелодия, текст, паспорт; по возможности из рукописных источников, достоверных и редкостных изданий; наиболее полные и адекватно представляющие каталог; с территорий наибольшего распространения или из разных (по возможности наиболее удаленных друг от друга) областей.

В третьей части будут сосредоточены уже упоминавшиеся указатели с соответствующими комментариями, описанием и научной обработкой. Это должна быть наиболее информационно наполненная часть в смысле стилевой характеристики компонентной структуры народных песен (обрядовое значение, текст, напев).

Примечания

¹ *Гошовский В.* Фольклор и кибернетика. Опыт каталогизации напевов // Советская музыка. 1964. № 12. С. 83—89; *МАНФАН'75*. Первый всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов. Ереван, 1977.

² *Дей О. І.* Українська народна балада. Київ, 1986. С. 51—85.

³ *Українські народні мелодії*. Зібрав і зредагував Зіновій Лисько. У 10 томах. Нью-Йорк, 1967.

⁴ *Дей О. І.* Указ. соч.

⁵ *Смирнов Ю. И.* Восточнославянские баллады и близкие им формы. (Опыт указателя сюжетов и версий.) М., 1988.

⁶ *Дей О. І.* Указ. соч. С. 78—79.

⁷ *Украинская ССР*. Административно-территориальное деление на 1 января 1979 года. Киев, 1979. С. 512.

⁸ *Єфремова Л. О.* Частотний каталог українського пісенного фольклору. В трьох частинах. Ч. 1. Опис. Київ, 2009.

Н. К. КОЗЛОВА
(Омск)

Проблемы составления указателя мотивов мифологической прозы

Несмотря на усилия ученых, занимающихся вопросами изучения народной прозы, до сих пор не выработаны единые принципы составления систематических указателей, не создана такая система, которая удовлетворила бы большинство исследователей. Это касается и сказок (хотя здесь существуют общепринятые каталоги и накоплен большой опыт структурного анализа материала), и, тем более, несказочной прозы, «бум» исследования которой пришелся на конец XX столетия.

О важности, сложности и актуальности проблем, связанных с классификацией и систематизацией народной прозы, свидетельствуют материалы, размещаемые на сайте «Фольклор и постфольклор» (руководитель проекта С. Ю. Неклюдов)¹ Российского государственного гуманитарного университета. Материалы сайта избавляют нас от необходимости давать историографию вопроса и обзор существующих систем².

По большому счету, нет, наверное, правильных и неправильных указателей. Каждый из введенных в научный оборот — по-своему делает свое дело, отражает ту или иную специфическую черту народной несказочной прозы. Различие в указателях, в первую очередь, зависит от того, что составители ставят перед собой разные цели и задачи. Отсюда — и указатели получаются разные. Одни пытаются показать систему представлений и элементов, связанных с тем или иным персонажем (С. Г. Айвазян, Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская и др.), другие — весь набор функций мифических существ, характерный для традиционного мировоззрения (Е. С. Ефимова), третьи — принципы и механизмы сюжетосложения былички (М. Л. Лурье, И. А. Разумова), ее «элементарных сюжетов» (Б. П. Кербелите), четвертые — определить традиционную систему оберегов и запретов (М. В. Рейли), пятые — обрисовать круг мотивов и элементов, бытующих в традиции, и проч.

Даже один из первых указателей С. Г. Айвазян и О. Якимовой³ при всей его закрытости сыграл свою «историческую» роль: показал, что

народная мифологическая проза имеет свой круг устойчивых повествовательных элементов, основанных на определенном круге мировоззренческих стереотипов.

Работа над классификацией и систематизацией фольклорного материала — кропотливая и сложная. Составители каталогов сталкиваются с массой проблем, порождаемых, в первую очередь, тем, что живой и подвижный материал традиционной культуры с трудом укладывается в изобретаемые для него схемы.

В нашем докладе пойдет речь о тех проблемах и трудностях, с которыми мы столкнулись при составлении указателя мотивов темы «Мифический любовник».

Прежде всего отметим, что вслед за Ю. И. Смирновым⁴ под систематизацией мы понимаем распределение материала по изменчивым признакам, тогда как под классификацией — распределение материала по признакам устойчивым. К устойчивым относятся, например, персонаж, функция, тема, к изменчивым — такие формальные категории, как сюжет и мотив.

Одна из проблем состоит в выборе единицы классификации. Чаще всего обращаются к классификации по персонажам. Этот принцип избран исследователями Института славяноведения и балканистики при описании мифологических персонажей⁵, при составлении электронного банка данных о них⁶.

Таким образом классифицирован восточнославянский материал в «Указателе сюжетов-мотивов русских быличек» С. Г. Айвазян и О. Якимовой⁷ и в его дополненной В. П. Зиновьевым версии⁸. К системе Айвазян и Якимовой, несмотря на явные неудобства и ее закрытый характер, по сей день обращаются составители региональных сборников мифологических рассказов и, видимо, еще долго будут обращаться. Составителям важно дать самое общее представление о публикуемом материале, что указатель Айвазян в той или иной степени позволяет сделать. Другой системы, которая охватывала бы в целом круг сюжетов и мотивов быличек (или выделила бы их), пока никто еще не предложил. Однако уже не раз было отмечено, что указатель по персонажам не позволяет показать своеобразие народной мифологической прозы, в частности особенностей ее повествовательной стороны; ее семантика не сводится только лишь к образам мифических существ и их функциям.

По-своему интересен и оправдан выбор классификации по функциям персонажей. «Функции персонажей устойчивы, они составляют основу былички. Различные персонажи быличек имеют одинаковые функции, имена их могут меняться, а функция постоянна»⁹.

В качестве классификационного мы выбрали тему «Мифический любовник». Возражения о том, что это название может означать не тему, а персонаж, нельзя принять, так как способностью вступать с женщиной (девушкой) в любовные отношения наделены самые различные мифические существа, свойства которых не сводятся к роли любовника.

Это название нельзя считать обозначением лишь функции персонажа, так как указанием на эту функцию далеко не исчерпывается смысл и семантика заключенного в теме материала. В теме важен не столько сам предикат, сколько весь контекст (представления и повествовательные формы), который с этим предикатом связан. И не только этот предикат, и не только действия мифических существ, но и людей — участников конфликта, действия свидетелей происходящего, обстоятельства, признаки и проч.

При этом мы не беремся утверждать, что все содержание народной мифологической прозы можно легко уложить в ряд тем, стоит только хорошо над этим подумать. Может быть, и удастся, а может быть, и нет. Это можно установить только «опытным путем» на конкретном материале.

Мифологическая тема включает в себя определенный круг сюжетов и мотивов. Эти уровни должны быть строго разграничены. «Гибридных» образований в виде формулировки «сюжет-мотив» быть не должно. Смещение повествовательных уровней привело к тому, что в системе Айвазян, например, в одних случаях сюжет разбивается на мотивы, детали, атрибуты, которые помещаются под отдельными индексами, в других — учитывается вся форма в целом. Различий между индексами сюжетов и других формальных единиц нет.

Сюжетный уровень должен быть показан указателем сюжетов (в дальнейшем — УС), мотивный — указателем мотивов (в дальнейшем — УМ). УС по названной теме составлен нами и опубликован в печати и на сайте РГГУ¹⁰.

Еще одна проблема связана с самим пониманием категории мотива.

Характеристику становления и развития теории повествовательного мотива дал в своих работах И. В. Силантьев¹¹. К единому определению мотива исследователи так и не пришли. Большинство из них структуру мотива соотносит со структурой предложения¹².

Наше понимание мотива близко к определению, данному Н. А. Криничной, обобщившей опыт изучения этого формально-содержательного компонента текста. Она понимает мотив как сложное структурное единство, в котором определяющая роль принадлежит действию или состоянию, а определяемыми являются субъект, объект, обстоятельства действия или состояния¹³. Таким образом, это та же структура предложения.

Однако помня о семантической структуре мотива, заметим, что в повествовательном тексте не все подобные структуры можно назвать мотивами, а лишь те, которые, по замечанию А. Н. Веселовского, образно отвечали «на запросы первобытного ума или бытового наблюдения»¹⁴. Иными словами, мотив должен содержать или мифологему, или обобщение народного опыта и наблюдения. Например, структуру «Женщина тоскует об умершем муже» нельзя назвать мотивом, так как она не включает в себе ни мифологического представления, ни бытового наблюдения, ни обобщения народного опыта. А форма

«Мифическое существо вступает в любовную связь с женщиной по определенной причине...» по тем же соображениям — уже мотив.

Из-за неразработанности теории отказалась от выделения мотивов в текстах Б. П. Кербелите. По ее мнению, такая зыбкая и трудноопределимая единица плохо поддается формализации¹⁵. Однако, как нам кажется, права Л. Н. Виноградова, признавая мотивы «минимальными единицами мифологической системы». «Они свободно мигрируют в “персонажном пространстве”, — пишет исследовательница, — общий их состав образует некий вполне устойчивый (для самых разных этнических традиций) фонд содержательных элементов славянской демонологии»¹⁶.

Итак, за единицу систематизации мы принимаем мотив.

Следующая проблема состоит в четком определении целей и задач систематического указателя. Допустим, мы задались целью определить мотивный фонд восточнославянских мифологических рассказов. Но стремление сразу «объять необъятное» обязательно приведет к серьезным промахам и просчетам. Чтобы сделать такую систему, необходимо тщательно, с применением одних и тех же принципов и подходов к систематизации разработать множество мелких тем, разделов, групп представлений и т. п. Такая работа требует от исследователя глубокой погруженности в материал, а не поверхностного с ним знакомства. После этого можно свести все воедино и посмотреть, везде ли работают принятые принципы и подходы, выделяются ли при этом какие-либо общие закономерности и т. д. Лишь после этого можно приступить к созданию сводного каталога, претендующего на учет восточнославянского материала в целом.

Допустим, мы ограничили свою исследовательскую задачу одной какой-либо темой, например — «Мифический любовник». Указатель — ключ к исследованию темы. А чтобы этот ключ мог «открывать замки», составитель должен располагать достаточным количеством текстов, хорошо чувствовать и понимать логическую связь выделяемых элементов. Эту логическую связь диктует сам фольклорный материал. Попытки идти не от него, а от своих схем и концепций всегда, на наш взгляд, кончатся неудачей.

Отсюда следует, что мы, исходя из специфики самого фольклорного материала, должны показать:

- его многообразие (содержание);
- его устойчивость;
- его изменчивость.

Приведенное ранее определение мотива показывает, что мотив — это структура, которую, в любом случае, моделирует сам исследователь, извлекая эту «модель» из живого материала. Мотив — это не цитата из текста, поскольку «мотив не есть реальная часть сюжета, а рабочий термин, служащий для сравнения сюжетов между собой»¹⁷. Абсолютно верно высказывание А. Л. Бема: «Мотивы, — это фикции, получаемые в результате отвлечения от конкретного содержания»¹⁸.

Еще одна проблема состоит в том, что эту «фикцию» исследователь должен умудриться сформулировать так, чтобы формулировка была точной, емкой, показывающей стереотип мышления, основанный или на мифологеме или на народном жизненном опыте. В целом, формулировки мотивов темы должны отражать содержание и устойчивость материала. И это не так просто, как кажется на первый взгляд. И здесь возникают сложности и проблемы.

Дело в том, что мифологическая тема включает в себя мотивы, отражающие уровень представлений, и мотивы, показывающие процесс отражения действительности в рамках этих мифологических представлений (иными словами: уровень мировоззрения и уровень творчества на основе этого мировоззрения). Наверное, последний уровень можно назвать еще «повествовательным» (или «сюжетным»). Указатель мотивов темы призван отразить и то, и другое.

Мотив является одним из «кирпичиков» повествовательного сюжета. Но в сюжете есть «кирпичики» разного рода, не только мотивные.

В конфликте повествовательного мифологического сюжета, как правило, участвует мифическое существо, человек, который вступает с ним в непосредственный контакт, иногда — второстепенные персонажи, люди, которые принимают косвенное участие в основном конфликте. Эти три группы участников конфликта в рамках темы могут иметь свой набор мотивов, продиктованный, с одной стороны, народным мировоззрением, а с другой, — обобщением народного опыта, творческим осмыслением конфликтной схемы, отсюда — будут связаны с теми или иными сюжетными ходами.

При этом мотив нельзя отождествлять с сюжетным ходом. Например, мотив «Окружающие люди вмешиваются в отношения женщины с мифическим существом» может порождать разные сюжетные ходы, но в то же время, в целом, он отражает народный жизненный опыт (женщина живет не в изоляции, естественно, окружающие не остаются равнодушными к ее судьбе и т. п.).

Есть сюжетные ходы, которые вообще не являются мотивами, хотя имеют структуру предложения, например: умер муж, жена начинает тосковать по нему и т. п.

Некоторые мотивы, относящиеся к разным участникам конфликта (например, мифической существо/женщина), могут быть параллельными, так как, по сути дела, отражают отношения причины и следствия. Например: мифическое существо своей нечеловеческой природой воздействует на женщину = женщина, состоящая в связи с мифическим существом, изменяется в своем внешнем виде и поведении. Указатель должен продемонстрировать эти параллели. Но здесь можно идти разными путями: например, объединить их в одной формулировке: «Женщина изменяется в своем внешнем виде и поведении под воздействием нечеловеческой природы мифического существа». Но мы имеем дело с разновременным материалом, и потому в этом случае

есть опасность искусственно приписать современным текстам то, чего в них может и не быть. Например, в тексте сказано, что тоскующая начинает сохнуть и желтеть. Современный текст уже утерял причинно-следственную связь: потому что змей своей огненной природой ее сушит. Это уже эволюционный процесс в народном мировоззрении, и указатель должен каким-то образом это продемонстрировать. А продемонстрировать можно, только разделив причину и следствие и показав их синхронный уровень отдельно. Тогда будет видно, что следствие осталось во многих текстах (женщина сохнет), а причина (объяснение: «почему») — выветрилась, ушла из народной памяти, особенно если изменился персонаж (уже не змей, а черт, покойник, которые огненной природы не имеют).

В пределах темы «Мифический любовник» мы выделили 16 мотивов. Мотив обозначили римской цифрой и показали **строчными полужирными буквами** (см. Приложение).

Вслед за В. Я. Проппом¹⁹ мы признаем, что мотив морфологически разложим на отдельные элементы. К этим элементам отнесем субъект; действие, совершаемое персонажем или главным действующим лицом; объект, на которое действие направлено; и различного рода обстоятельства. В структуре мотива субъект (будем считать им мифическое существо, так как наш указатель в основном идет от акций мифического существа) обозначаем арабской цифрой 1, объект (женщина, девушка) обозначим цифрой 2. Этой же цифрой будем обозначать и других людей — действующих лиц сюжетов, несмотря на то, что в ряде форм люди (и сама героиня) являются не объектами, а субъектами. Но все равно закрепим за героями быличек и поверий постоянные номера. Обстоятельства (мотивировки) образа действия можно обозначить цифрой 3, другие обстоятельства — следующими арабскими цифрами, стоящими за римской (4, 5). При этом цифровые обозначения вставляем в саму формулировку мотива (см. Приложение).

Мотивы — это динамичные элементы темы, главным в них является предикат (функция). Но тема может включать в себя и статичные элементы, в которых важен не предикат, а различные обстоятельства, признаки субъекта и объекта и т. п. (например: вид летящего мифического существа, вид родившегося у женщины ребенка, особенности мифического любовника в человеческом образе и т. п.).

Мы не знаем, как статичные элементы поведут себя в пределах других тем, но в пределах названной — они все вошли в структуру выделенных мотивов. Но, повторяем, это совсем не значит, что при составлении указателей по другим темам нужно стремиться «затолкать» статичные элементы в предикативные мотивы. Всегда нужно идти от материала: а он либо позволит, либо не позволит это сделать.

Чтобы показать те обстоятельства, которые мотив потенциально содержит, но его формулировка не вмещает (такowymi могут быть статичные элементы, о которых речь шла выше), обозначаем их допол-

нительными цифрами со знаком * после первой арабской цифры (см. Приложение: I. 5*, I. 6*, I. 7*, I. 8*).

Выделенные элементы (структурные части) мотива мы обозначили *полужирным курсивом*.

Итак, сами мотивы и их элементы показывают содержательное устойчивое наполнение темы. Они отражают синхронный уровень бытования материала (то есть мы указываем все, что к настоящему времени зафиксировано в восточнославянской традиции). (Составитель указателя, естественно, может включить то, что ему известно, тот материал, которым он располагает.)

Еще одна задача указателя — показать разнообразие материала. Выполнение этой задачи важно, так как при этом указатель будет отражать специфику фольклорного материала, то есть его вариативность. Если мы «замкнем» все разнообразие материала в одной статичной формулировке, то будем противоречить самой природе фольклора и наш указатель не решит поставленных перед ним задач.

Есть мнение, что показать вариативность мотива невозможно, так как это приведет к «дурной бесконечности», не поддающейся никакой систематизации²⁰. На наш взгляд, отказывать мотиву в вариативности нельзя и прав В. Я. Пропп, писавший о варьировании каждого в отдельности элемента мотива²¹.

Можно ли это проиллюстрировать в указателе и каким образом? Показать варьирование мотива в целом, в виде его алломотивов в быличках невозможно. Это мало что даст и, действительно, породит «дурную бесконечность». Но вариативность мотива, на наш взгляд, можно учесть через показ версий его элементов.

В нашем указателе версии элементов мотива обозначены второй арабской цифрой, идущей после первой, и показаны строчными светлыми подчеркнутыми буквами (см. Приложение). Если версия требует дополнительной детализации, ставим третью арабскую цифру после второй и обозначаем строчными светлыми буквами. Если необходимо дальнейшее дробление (что уже встречается гораздо реже), то применяем прописные буквы, стоящие рядом с третьей арабской цифрой и также обозначаем светлыми прописными буквами (см. Приложение: XV.3.1.5. Маковое семя. XV.3.1.5а. Семя дикорастущего мака. Мак-«самосей», «выдюк» («выдняк»)).

Варианты всех версий и их разновидностей показаны отсылками на источники и обозначены на письме *светлым курсивом*. О наполнении отсылок — см. ниже.

Если варианты представляют разнообразие и распространенность материала, то выделение версий не только показывает, как шел процесс народного творчества, но и позволяет показать его историческую жизнь; другими словами, демонстрирует, как изменялось народное мировоззрение с течением времени, а значит — его диахронный уровень.

Для того, чтобы указатель отражал эволюцию представлений и форм, мало просто выделить версии, необходимо расположить их в относительной эволюционной последовательности (от более ранних — к более поздним). Например, выделяя в мотивах такой элемент, как «Статус героини (любвицы мифического существа)», мы можем показать, как изменялось народное мировоззрение (см. Приложение: I. 2.): Если раньше любовью змея была целомудренная девушка, которую он сам выбирал, то потом появился мотив тоски (видимо, сначала по змею, который эту любовную тоску разжигал). Затем мотив таких любовных отношений стал связываться с тоской по умершему — и появляется версия «вдовы». Такая любовная связь начинает осуждаться, и героиня темы приобретает статус «распутной женщины», а то и «колдуньи».

Выстраивание эволюционной последовательности версий — не такое легкое дело, как может показаться на первый взгляд. Здесь также возникает ряд трудностей и проблем. Одна из них связана с тем, что эволюционную последовательность может определить лишь исследователь, который глубоко погружен в систематизируемый материал. Вторая — связана с линейной формой указателя, а схема соотношения форм далека от линейной (на что обращает внимание в своем указателе Ю. И. Смирнов²²). Это, видимо, под силу только электронному указателю. А в линейном — мы вынуждены даже синхронным формам давать последующие порядковые номера.

Например, в первом элементе первого мотива «статус, название мифического существа» (см. Приложение: I. 1), располагая версии этого элемента в названной последовательности, мы покажем эволюцию взглядов народа на сам образ мифического любовника. Если изначально им был огненный змей, то в дальнейшем его заменили другие мифические существа, вплоть до черта и самого покойника. Но при этом синхронные формы I.1.3., I.1.4., I.1.5. мы вынуждены помещать друг за другом, хотя здесь эволюционной последовательности нет. А формы I.1.9., I.1. 10., I.1.11, I.1.12, I.1.13 могут быть просто общими названиями для змея, черта, покойника.

И третья проблема заключается в том, что эволюционной эта последовательность будет для материала, на котором в данный момент указатель создавался. Введение в него новых источников может потребовать его корректировки.

Итак, варианты версий показаны отсылками на источники. Отсылки указателя — это не просто указание на источник. При соответствующем оформлении они могут нести в себе много дополнительной важной информации. Но чтобы эта информация «работала», необходимо соблюдать единообразие в оформлении. Источник показываем *светлым обыкновенным курсивом*. Если это публикация, то указываем его сокращенное название (список библиографических сокращений прилагаем к указателю), затем № или страницу. Чтобы можно было получить представление о традиции, указываем место записи (если в публикации

эти сведения есть). Наш указатель, кроме опубликованных, включает в себя тексты сибирские, например, из фольклорного архива Омского государственного педагогического университета. В этом случае отмечаем шифр архивного хранения текста и в скобках — указание на традицию, которую уже определяем сами по содержащимся в архиве сведениям (место записи, биография исполнителя), если это, конечно, удастся. Если сведений нет, то ничего не указываем. Помещение в указатель ссылок на места записи в пределах того или иного сибирского региона не «работает», так как читатель не будет знать характер народной традиции этого села (откуда там переселенцы). Указание на ФИО исполнителя в случае, когда речь идет о мотивах, тоже роли не играет. Но чтобы дать дополнительную информацию, в Приложения к указателю можно поместить указатель мест записей прииртышских текстов (с краткой историей населенных пунктов) или вообще указатель мест записи.

На наш взгляд, ссылки УМ должны быть более информативными, чем ссылки УС, поскольку сам по себе тот или иной элемент мотива представляет деталь без контекста. А контекст в данном случае дает дополнительную информацию к семантике мотива. Что может входить в контекст? Во-первых, указание на повествовательный уровень, то есть в состав какого сюжета или бессюжетной информации выделенная деталь входит. При этом мы опираемся на составленный нами УС по этой теме. Такая информация, в частности, показывает или закрепленность элемента за определенной формой, или его универсальный характер. За указанием на сюжет мы бы поместили указание на персонаж. В принципе, это можно установить и по отсылкам. Например, в пределах мотива мы можем найти отсылку на один и тот же источник — и перед нами целиком предстанет редакция мотива в этом источнике. Но это займет определенное время. Дополнительное же указание на персонаж сразу дает информацию о связи с ним выделенного элемента и возможность делать вывод о том, насколько это закономерно. Например, такая деталь, как наличие у мифического любовника копыт и хвоста связано, конечно же, с чертом, а крылышек под мышками — со змеем. В отсылки можно включить и другую краткую информацию, которая, по усмотрению составителя, даст дополнительные возможности для характеристики элемента мотива.

Например, при оформлении отсылок в мотиве XV — о применении оберега — важно указать, с какими средствами тот или иной оберег сочетается, как применяется. Если это не будет сделано, то можно прийти к неверным выводам о семантике самого защитного средства. Например, возьмем индекс указанного мотива XV.3.1.4. Конопляное семя (см. Приложение).

Это средство может быть значимым само по себе, если им просто обсыпают дом, а может иметь совершенно другое значение в следующем обереге: XV.3.8.2. Сесть на порог, насыпать в подол (фартук) конопляного семени, расчесывать распущенные волосы и грызть коноплю. Эти

действия связаны с определенным типом сюжета²³ и имеют значение как комплекс, в котором конопля значима и сама по себе, и как имитация вшей, которых якобы ест женщина. Если это не указать, то мы искажем глубинный мифологический смысл выделенного элемента. Обратимся, к примеру, к индексу В.П.2.3.5 Указателя Рейли: «Расчесывание волос, шелкание семечек, особый диалог с покойным»²⁴. Не будучи знакомым с контекстом «змеиных тем», в частности темы «Мифический любовник», составитель посчитал неважным отметить, что в диалоге речь идет о поедании вшей, а шелкать нужно не любые семечки (как в поздних текстах), а конопляные. А именно эти детали оказываются самыми значимыми для прояснения смысла всего отгонного комплекса²⁵. Тот же контекст показывает, что данный оберег связан в первую очередь со змеем, а не с покойником, как следует из анализируемого указателя.

Указатель мы составляем на основе восточнославянского материала. Но при этом не разделяем его на русский, украинский и белорусский (традиция, как уже говорилось ранее, указана в отсылках). Такое разделение искусственно и нарушает преемственные связи. Особенно это относится к сибирскому материалу, где часто трудно отделить русскую традицию от традиций других восточнославянских этнических групп.

Чтобы показать восточнославянский материал в контексте общеславянского, то, вводя в указатель, например, болгарский или сербский источник, можно обозначить отсылку знаком *, западноевропейский — соответственно — **, а, например, материал тюркский, монголоязычный и др. —***.

Беда многих указателей (в частности указателя С. Г. Айвазян) — их закрытый характер. Сюда очень сложно внести новый материал. Систематический указатель должен иметь открытый характер. Такой характер создается при использовании списочной структуры.

Предлагаемая нами система мотивов о мифическом любовнике открыта для введения новых форм. Они легко в нее входят, без всяких дополнительных ухищрений и обозначений — стоит лишь подставить следующую римскую, очередную арабскую цифру или буквенное обозначение. Правда, при этом нарушается логика эволюционного расположения материала, но, в конце концов, когда максимально будет учтен имеющийся в традиции материал, эту логику можно выстроить заново.

Итак, назовем еще раз *ключевые, проблемные моменты, возникающие при составлении систематического указателя*:

- единицей классификации может быть мифологическая тема;
- тема включает в себя сюжеты и мотивы;
- уровни сюжетов и мотивов должны быть разграничены;
- тема, как система мотивов, показывает систему взглядов, систему мышления;
- мотив как единица систематизации представляет собой единство логической и семантической структур;

- как семантическая структура он включает в себе «единицу мировоззрения»;
- как повествовательная форма — отражает уровень творчества на основе этого мировоззрения;
- мотив не равен сюжетному ходу;
- мотив — абстрактное и отвлеченное от конкретного повествования понятие;
- мотив морфологически разложим на элементы;
- назначение систематического указателя мотивов: показать специфику фольклорного материала, его разнообразие, устойчивость, изменчивость, его историческую жизнь (эволюцию);
- проблема показа вариативности мотива мифологической темы решается через показ вариативности его элементов;
- благодаря списочной структуре, система открыта для введения нового материала;
- при введении дополнительных обозначений указатель может включать и иноэтнические формы;
- указатель — ключ к исследованию темы.

Чтобы этот ключ мог «открывать замки», составитель должен:

- не стремиться «объять необъятное», а начинать с разработки отдельных тем, разделов, групп представлений и т. п.;
- глубоко погрузиться в исследуемый материал;
- располагать его достаточным количеством;
- чувствовать и понимать логическую связь выделяемых элементов;
- при составлении указателя идти от материала, а не от своих умозрительных схем и концепций;
- стремиться к точным, емким формулировкам и отсылкам, соблюдая при этом единообразие.

Система, представленная нами, конечно же, содержит ряд спорных вопросов. Она может показаться излишне подробной. Но в таком виде она может послужить основой для разработки электронного указателя.

В заключение отметим, что принципы, о которых шла речь в нашем докладе, опробованы на разном материале, и мы убедились, что они «работают». Но все же нужна тщательная их проверка на каждой выделенной при классификации группе.

Было бы идеально, если бы какой-либо коллектив исследователей, выработав общие принципы и распределив материал между собой, попытался создать сводный каталог сюжетов и мотивов восточнославянской мифологической прозы (что, конечно, совершенно не исключает самостоятельные поиски отдельных ученых). Такой возможностью можно считать работу над томом русской сказочной прозы (мы входим в число его составителей) в рамках академической серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», создаваемой в СО РАН большим коллективом российских фольклористов. Надеемся, что работа над томом поможет продвинуться вперед в систематизации повествовательных элементов мифологических рассказов.

Примечания

- ¹ [Электронный ресурс] <http://www.ruthenia.ru/folklore>
- ² Китанина Т. А. Указатели сюжетов и мотивов // [Электронный ресурс] URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/kitanina1.htm>
- ³ Айвазян С. Г., Якимова О. Указатель сюжетов русских быличек и бывальщин о мифологических персонажах // Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 162—182.
- ⁴ Смирнов Ю. И. О классификации и систематизации эпических произведений // Македонски фолклор. 1981. № 27—28. С. 79—89.
- ⁵ Виноградова Л. Н., Толстая С. М. К проблеме идентификации и сравнения персонажей славянской мифологии // Виноградова Л. Н. Народная демонология и мифоритуальные традиции славян. М., 2000. С. 27—68.
- ⁶ Левкиевская Е. Е. Компьютерные способы создания тезаурусов мифологических функций // [Электронный ресурс] URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/levkievskaya1.htm>
- ⁷ Айвазян С. Г., Якимова О. Указ. соч.
- ⁸ Зиновьев В. П. Указатель сюжетов сибирских быличек и бывальщин // Локальные особенности русского фольклора Сибири. Новосибирск, 1985. С. 62—76.
- ⁹ Ефимова Е. С. Основные мотивы русских быличек // [Электронный ресурс] URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/efimova7.htm>
- ¹⁰ Козлова Н. К. Восточнославянские былички о змее и змеях. Мифический любовник / Указатель сюжетов и тексты. Омск, 2000. *То же*: [Электронный ресурс] URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/kozlova1.htm>
- ¹¹ Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Новосибирск, 1999. *Он же*. Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа. Новосибирск, 2001.
- ¹² Мелетинский Е. М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семантического указателя мотивов и сюжетов // Текст и культура. Труды по знаковым системам. Тарту. 1983. Вып. 16. С. 115—125.
- ¹³ Криничная Н. А. Русская народная историческая проза. Вопросы генезиса и структуры. Л., 1987.
- ¹⁴ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 500.
- ¹⁵ Кербелите Б. П. Историческое развитие структур и семантики сказок. Вильнюс, 1991.
- ¹⁶ Виноградова Л. Н. Славянская народная демонология. Проблемы сравнительного изучения: Дис. ... докт. филол. наук. М., 2001 // [Электронный ресурс] URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/vinogradova/htm>
- ¹⁷ Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения (набросок плана) // Контекст 1983. М., 1984. С. 222.
- ¹⁸ Силантьев И. В. Указ. соч. С. 20.
- ¹⁹ Пропп В. Я. Морфология сказки. Л., 1928.
- ²⁰ Jason H. Motif, Type and Genre: A Manual for Compilation of Indices & a Bibliography of Indices and Indexing. Helsinki, 2000.
- ²¹ Пропп В. Я. Указ. соч. С. 22.
- ²² Смирнов Ю. И. Восточнославянские баллады и близкие им формы: Опыт указателя сюжетов и версий. М., 1988. С. 3—14.
- ²³ Козлова Н. К. Восточнославянские былички... Б.П.IV.
- ²⁴ Рейли М. В. Опыт классификации быличек // Русский фольклор: Материалы и исследования. Т. 32. СПб., 2004. С. 203—222.
- ²⁵ Козлова Н. К. Восточнославянские мифологические рассказы о змеях. Систематика. Исследование. Тексты. Омск, 2006. С. 81—117.

Схема указателя мотивов темы «Мифический любовник»

I. Мифическое существо (1) вступает (пытается вступить в любовные отношения (3) с девушкой (женщиной) (2) по определенной причине (4).

I.1. Статус (название) мифического существа

I.1.1. Змей (огненный змей)

I.1.1.1. Перелестник

I.1.1.2. Любостай

I.1.1.3. Любак

I.1.1.4. Обаянник

I.1.2. Закаменник

I.1.3. Леший

I.1.4. Воляной

I.1.5. Домовой

I.1.6. Покойник

I.1.7. Упырь

I.1.8. Черт, бес, нечистый, сатана, дьявол

I.1.9. Летун

I.1.10. Летавец

I.1.11. Маньяк

I.1.12. Хлопотун

I.1.13. Налет

I.1.14. Вихрь

I.1.15. Огненный сноп

I.1.16. Персонаж не определен

I.2. Статус героини

I.2.1. Девушка

I.2.2. Женщина (не вдова)

I.2.3. Тоскующая женщина (девушка)

I.2.4. Вдова

I.2.5. Распутная женщина

I.2.6. Колдунья

I.3. Характер любовных отношений (каким образом вступает в любовные отношения)

I.3.1. Одноразовый контакт

I.3.2. Встречи в течение длительного времени

I.3.3. Похищает, уносит к себе

I.3.4. Вступление в брак

I.3.5. Пытается вступить в любовные отношения

I.3.6. Просто кажется, «блзнится»

I.3.7. Окликает

1.4. Мотивировка (по какой причине)

1.4.1. Отсутствие мотивировки

1.4.2. Влюбленность мифического существа

1.4.3. Так как женщина находится в его власти (попадает в его владения, беззащитна, остается одна и т. п.)

1.4.4. Так как отдана мифическому существу неосторожным словом (проклята)

1.4.5. Так как женщина тоскует

1.4.6. Так как на женщину напущена тоска

1.4.7. Так как женщина (девушка) выражает желание увидеть мифическое существо (вступить с ним в люб. отношения)

1.4.8. Так как выражает желание выйти замуж за любого

1.4.9. Так как поднимает вещь, принадлежащую мифическому существу (в которую оно превращается) покойник очень любил жену до того, как умер

1.4.12. Так как мифическое существо носит богатство (плата за работу)

1.4.13. Так как женщина — колдунья (ведьма, волхитка)

1.4.14. Так как женщина ведет распутный образ жизни, занимается прелюбодеем

1.4.15. В наказание за грех

1.5.* Обстоятельства первой встречи

1.5.*1. Похищает из хоровода

1.5.*2. Овладевает в своем докусе

1.5.*3. Просто начинает летать (ходить)

1.6.* Календарная закреплённость любовных встреч (первой любовной встречи)

1.6.*1. Пасха

1.6.*2. Иван Купало

1.6.*3. Весенние дни

1.6.*4. На новый месяц

1.6.*5. Нет закреплённости

1.7.* Время суток любовного свидания

1.7.*1. День

1.7.*2. Полдень

1.7.*3. Вечер

1.7.*4. Ночь

1.7.*5. Полночь

1.8.* Место любовных свиданий

1.8.*1. Планина

1.8.*2. Гора

1.8.*3. За деревней (в поле, лесу, у реки и проч.)

1.8.*4. За пределами своего двора (на улице)

1.8.*5. В хороводе

- I.8.*6. На вечерке
- I.8.*7. Двор, клеть, сарай, амбар
- I.8.*8. Баня
- I.8.*9. Чердак
- I.8.*10. В доме

II. Мифический любовник (1) принимает человеческий образ (3)

II.1. Статус (название) мифического существа
(См. I.1.)

II.3. Принимает человеческий образ

- II.3.1. Красивого парня (мужчины)
- II.3.2. Умершего (отсутствующего) мужа (возлюбленного)
- II.3.3. Мертвый приходит сам
- II.3.4. Умершего родственника

II.4* Каким образом оборачивается

- II.4.*1. Рассыпаясь искрами
- II.4.*2. Ударившись об землю
- II.4.*3. Сняв шкурку или крылья
- II.4.*4. Не указано

III. Мифическое существо (1) в человеческом облике (3) имеет необычные свойства (4), странности в поведении (5)

III.1. Статус (название) мифического существа
(См. I.1.)

III.3. Особенности облика

- III.3.1. Глаза навывкате
- III.3.2. Крылышки под мышками
- III.3.3. Змея на груди
- III.3.4. Голова волнистая, в шишках
- III.3.5. Особое строение половых органов
- III.3.6. Нет бровей и ресниц
- III.3.7. Горящие (красные) глаза
- III.3.8. Открытая (прозрачная) спина
 - III.3.8.1. «Спина корытом»
- III.3.9. Копыта, козлиный след, хвост
- III.3.10. Наличие военной формы

III.4. Необычные свойства

- III.4.1. Огонь, дым изо рта
- III.4.2. Обладает необычной силой
- III.4.3. Имеет очень холодное, ледяное тело
- III.4.4. От него исходит смрад
- III.4.5. Его не видят другие люди (могут только слышать)

III.4.6. Посторонние люди могут увидеть мифического любовника не-
обычным способом:

III.4.6.1. Смотреть из огорода

III.4.6.2. Смотреть в отверстие выпавшего сучка

III.4.6.3. Смотреть из глухого конца ворот

III.5. Странности в поведении

III.5.1. Не смотрит в глаза

III.5.2. Проходит сквозь стену, закрытые двери

III.5.3. Стучит по-особенному

III.5.4. Еда остается нетронутой

III.5.5. Уходит до пения петухов

III.5.6. Странно крестится и читает молитву

III.5.7. Не дает обнимать себя за спину

IV. Мифический любовник (1) может принимать различные образы (3)

IV.1. Статус мифического существа

(См. I.1.)

IV.3. Принимает образ

IV.3.1. Какой образ

IV.3.1.1. Образ человека (см. II)

IV.3.1.2. Огненного петуха

IV.3.1.3. Серебряной плитки

IV.3.1.4. Мониста

IV.3.1.5. Женской сорочки

IV.3.1.6. Различных животных

IV.3.1.7. Свой настоящий облик

IV.3.2. При каких обстоятельствах

IV.3.2.1. Когда пытается овладеть девушкой (женщиной)

IV.3.2.2. Во время любовных свиданий

IV.3.2.3. После применения оберега

V. Мифический любовник (1) появляется особым образом (2)

V.2. Каким образом появляется?

V.2.1. Встает радугой

V.2.2. Летит по небу в каком-либо виде

V.2.2.1. Как змея, уж

V.2.2.2. Радугой

V.2.3. Летит по небу в виде огненного предмета:

V.2.3.1. Молнии, стрелы

V.2.3.2. Огненного змея

V.2.3.3. Звезды

V.2.3.4. Длинной звезды

V.2.3.5. Хвоста (длинного хвоста)

- V.2.3.6. Огненной вьющейся веревки
- V.2.3.7. Огненного шара
- V.2.3.8. Головешки
- V.2.3.9. Дуги
- V.2.3.10. Коромысла
- V.2.3.11. Снопа
- V.2.3.12. Огненного столба
- V.2.3.13. Искр
- V.2.3.14. Огня, пламени, огоньков, «жара»
- V.2.3.15. Заступа

V.2.4. Рассыпается искрами

- V.2.4.1. При полете
- V.2.4.2. Когда злится, бушует
- V.2.4.3. Исчезая
- V.2.4.4. Когда обращается в человека
- V.2.4.5. Когда принимает другой образ
- V.2.4.6. При падении:
 - V.2.4.6а. Над трубой
 - V.2.4.6б. Над крышей, домом
 - V.2.4.6в. В огороде
 - V.2.4.6г. Во дворе, около дома
 - V.2.4.6д. В доме

V.2.5. Появление сопровождается вспышкой, блеском

V.2.6. Появление сопровождается ветром

V.2.7. Появление сопровождается шумом, жужжанием

V.2.8. Просто приходит

V.2.9. Не уточнено

VI. Мифический любовник (1) у женщины/девушки (2) сосет грудь (3)

VI.1. Статус (название) мифического существа

(См. I.1.)

VI.2 Статус героини

(См. I.2.)

VI.3. Сосет грудь и при этом:

VI.3.1. Высасывает молоко

VI.3.2. Высасывает кровь

VII. Мифический любовник (1) оказывает на женщину (девушку) (2) негативное воздействие (3)

VII.3. Воздействие какое?

VII.3.1. Сушит свою возлюбленную

VII.3.2. Женщина сохнет, чахнет

VII.3.2.1. «Жива умряла»

VII.3.3. Женщина желтеет

- VII.3.3.1. У женщины «обжелтел рот»
- VII.3.4. Цвет лица и кожи становится зеленым
- VII.3.5. У женщины (девушки) начинают расти усы
- VII.3.6. У нее становятся прозрачными уши
- VII.3.7. Она теряет слух
- VII.3.8. Оставляет на теле женщины «синявки» (синяки) (у женщины на теле появляются синяки)

VIII. Мифический любовник (1) заботится о своей возлюбленной (2) по-своему (3)

VIII.3. Заботится каким образом?

- VIII.3.1. Обогащает женщину, обеспечивает достаток в доме
- VIII.3.2. Носит ей подарки
 - VIII.3.2.1. Подарки мифического существа обращаются в гадость
- VIII.3.3. Помогает по хозяйству
 - VIII.3.3.1. Может собрать стадо, чтобы не разбегалось
 - VIII.3.3.2. Собрать урожай на корню
 - VIII.3.3.3. Просто оказывает помощь в хозяйственных делах

IX. Мифический любовник (1) ставит перед женщиной (девушкой) (2) определенные условия (3)

IX.3. Условия какие?

- IX.3.1. Запрет произносить то или иное слово
- IX.3.2. Запрет определенных действий
- IX.3.3. Запрет рассказывать о нем и об их отношениях
 - IX.3.3.1. Женщина скрывает свою связь с мифическим любовником
- IX.3.4. Запрет выходить замуж за другого (вступать с другим в любовные отношения)

X. От мифического существа (1) женщина (2) беременеет (3)

X.3. Характер беременности:

- X.3.1. Беременность может исчезать и опять появляться («то беременна, то проста»).
- X.3.2. Не уточнен

X.4. * Длительность беременности

- X.4.*1. 20 дней
- X.4.*2. 11 месяцев
- X.4.*3. 2 года
- X.4.*4. 7 лет
- X.4.*5. Пожизненная (не кончается родами)

X.5. * Беременная приобретает необычные свойства

- X.5.*1. Становится очень сильной и выносливой

XI. Женщина (2), состоящая в связи с мифическим существом (1), рождает (3) ребенка (4)

XI.3. Женщина рождает

XI.3.1. Как женщина переносит роды

XI.3.1.1. Легко рождает

XI.3.1.2. В страшных муках

XI.3.2. Роды происходят при определенных обстоятельствах

XI.3.3. Роды происходят в определенном месте

XI.3.3.1. На голом току (на току)

XI.3.3.2. В доме

XI.3.3.3. В бане

XI.3.3.4. Не уточнено

XI.4. Кто рождается

XI.4.1. Богатырь-змеевич

XI.4.2. Дети с крылышками под мышками

XI.4.3. Глаза навывкате

XI.4.4. Змей

XI.4.5. Добродетельное существо

XI.4.6. Калека

XI.4.7. Урод, ребенок со страшным обликом

XI.4.8. Ребенок с физиологическими странностями

XI.4.8.1. Холодный, как мертвец

XI.4.8.2. Без костей

XI.4.8.3. Зверообразный, покрытый шерстью

XI.4.9. Мертвый ребенок

XI.4.10. Черт

XI.4.11. Кикимора

XI.4.12. Неизвестно что, «страсть»

XI.4.13. Головешка (с глазами)

XI.4.14. Ребенок, не имеющий тени

XI.4.15. Нормальный ребенок

XI.4.16. Не указано

XI.5.* Судьба родившегося существа

XI.5.*1. Становится покровителем, защитником селения

XI.5.*2. Становится прародителем человеческого рода

XI.5.*3. Становится ясновидящим

XI.5.*4. Становится «вампириджем»

XI.5.*5. Становится колдуном, ведьмой

XI.5.*6. Становится человеком со сверхъестественными способностями

XI.5.*7. Становится способным управлять тучами (облакопрогонником)

XI.5.*8. Только что родившись, уползает под печь и там обитает

XI.5.*9. Сразу же разливается смолой

- XI.5.*10. Сразу же исчезает (поблагодарив мать) (с визгом и хохотом)
- XI.5.*11. Его забирает мифическое существо
- XI.5.*12. Немного живет (умирает до крещения)
- XI.5.*13. Живет в подполье, за печью.
- XI.5.*14. Просит хлеба — дают снега. говорит, что 7 лет не будет снега
- XI.5.*15. Живет обыкновенной жизнью
- XI.5.*16. Таких детей сразу убивают

- XI.6.* От связи с мифическим существом детей не бывает*
- XI.7.* Женщина рождает черта в наказание за грех (легенд.)*
- XI.8.* Рождение антихриста от блудницы (легенд.)*

XII. Мифический любовник (1) женщину (2) губит (3)

XII.3. Губит каким образом?

- XII.3.1. Уносит в свой мир
- XII.3.2. Она умирает, став его женой
- XII.3.3. Сохнет, чахнет, умирает
- XII.3.4. Убивает
 - XII.3.4.1. Убивает в бане
- XII.3.5. Душит, давит
- XII.3.6. «Задавилась» сама
- XII.3.7. Сходит с ума
- XII.3.8. Смерть=замужество (свадьба-смерть)

XIII. Люди (2) замечают (3) связь женщины с мифическим существом (1)

XIII.2. Кто из окружающих?

- XIII.2.1. Знающий человек
- XIII.2.2. Мать, отец
- XIII.2.3. Свекровь, свекор
- XIII.2.4. Соседи, односельчане

XIII.3. Что именно замечают?

- XIII.3.1. Видят летящее мифическое существо
- XIII.3.2. Замечают изменения в облике женщины и странности в ее поведении
- XIII.3.3. Видят (слышат) само мифическое существо

XIV. Люди (2) вмешиваются (3) в отношения женщины и мифического существа (1)

XIV.2. Кто из окружающих?

(См. XIII.2.)

XIV.3. Вмешиваются каким образом?

- XIV.3.1. Похищают его крылья (шкурку)

- XIV.3.2. Останавливают летящее мифическое существо
XIV.3.2.1. Расстегивая-застегивая пряжку от ремня
XIV.3.2.2. Развязав веревку от штанов
XIV.3.2.3. Сказав «Тпру-у!»
XIV.3.2.4. Сказав: «Аминь, аминь, рассыпья!»
XIV.3.2.5. Сказав: «Чур!»
XIV.3.2.6. Пресекают путь, прочертив по воздуху ножом, который 7 лет лежал под пасхой
XIV.3.3. Предупреждают женщину об опасности
XIV.3.4. Знающий человек дает совет
XIV.3.5. Заставляют женщину применить оберег
XIV.3.6. Сами применяют оберег, лечат женщину
XIV.3.7. Караулят мифического любовника и заставляют его отказаться от женщины

XV. Женщина (2) (окружающие) применяет защитное (отгонное) средство (оберег) (3) против мифического существа (1)

XV.2. Кто применяет оберег

- XV.2.1. Сама женщина (девушка)
XV.2.2. Знающий человек
XV.2.3. Родные, близкие
XV.2.4. Соседи, односельчане

XV.3. Защитное средство

- XV.3.1. Травы
XV.3.1.1. Просто травы («зелье»), без уточнения
XV.3.1.2. Травы, входящие в состав или служащие основой растительной краски (красного цвета)
XV.3.1.3. Льняное семя
XV.3.1.4. Конопляное семя
XV.3.1.5. Маковое семя
XV.3.1.5а. Семя дикорастущего мака. Мак-«самосей», «выдюк» («выд-няк»)
XV.3.1.5б. Семя трехгодовалого мака.
XV.3.1.5в. Семя глухого (головка без отверстий) мака
XV.3.1.5г. Освященное маковое семя
XV.3.1.6. Дедовник (чертополох, репей, шипига, чертогон, царь Муром)
XV.3.1.7. Богородская трава
XV.3.1.8. Татарник
XV.3.1.9. Пострел, прострел, прикрыт
XV.3.1.10. Тоя
XV.3.1.11. Терлыч
XV.3.1.12. Оман

- XV.3.1.13. Троян
- XV.3.1.14. Белоголовник
- XV.3.1.15. «Брат и сестра» («Иван да Марья»)
- XV.3.1.16. Донник
- XV.3.1.17. Горечавка
- XV.3.1.18. Гвоздика полевая.
- XV.3.1.19. Чересполосная трава
- XV.3.2. Деревья
- XV.3.2.1. Липа, липовые лутошки, лутошечные кресты
- XV.3.2.2. Осина, осиновый кол
- XV.3.3. Вещества
- XV.3.3.1. Земля с могилы
- XV.3.3.2. Вода
- XV.3.3.2а Заговоренная вода
- XV.3.3.3. Зола, пепел
- XV.3.3.4. Уголь
- XV.3.3.5. Соль
- XV.3.3.6. Крещенский снег
- XV.3.3.7. Металл. Железо.
- XV.3.3.8. Сало.
- XV.3.4. Предметы
- XV.3.4.1. Хлеб
- XV.3.4.2. Печь
- XV.3.4.3. Ухват
- XV.3.4.4. Банный ковш
- XV.3.4.5. Корыто
- XV.3.4.6. Нож.
- XV.3.4.7. Топор
- XV.3.4.8. Лошадиная узда, недоуздок, обороть
- XV.3.4.9. Сыромятный ремень
- XV.3.4.10. Веник (метелка, помело), которым заматают угли в печь
- XV.3.5. Одежда
- XV.3.5.1. Пояс
- XV.3.5.2. Сорочка
- XV.3.5.3. Подол
- XV.3.5.4. Фартук, передник
- XV.3.6. Живые существа
- XV.3.6.1. Безгрешное дитя
- XV.3.6.2. Вши (имитация поедания)
- XV.3.6.3. Свинья
- XV.3.6.4. Конь (См.: 3.4.8. Лошадиная узда, недоуздок, обороть)
- XV.3.7. Вербальные обереги
- XV.3.7.1. Произнесение заклинания
- XV.3.7.2. Ругань, мат
- XV.3.8.3. Диалог о вшах

XV.3.8.4. Диалог о свадьбе брата и сестры

XV.3.8.5. Другие диалоги типа «А разве может...?»

XV.3.8. Действия

XV.3.8.1. «Предательство» (не предупредить мифическое существо о грозящей ему опасности)

XV.3.8.2. Сесть на порог, насыпать в подол (фартук) конопляного семени, расчесывать распущенные волосы и грызть коноплю

XV.3.8.2а. То же + диалог

XV.3.8.3. Распустить волосы, расчесывать волосы

XV.3.8.4. Сборы на свадьбу брата и сестры + диалог

XV.3.8.5. Обман

XV.3.8.6. Подкуривание травами

XV.3.8.7. Купание в травах

XV.3.8.8. Обсыпание семенами, зернами

XV.3.8.9. Очертиться кругом

XV.3.8.10. Бить наотмашь

XV.3.8.11. Совершать действия, противоречащие здравому смыслу

XV.3.8.12. Уйти «взад пятки»

XV.3.8.13. Выйти замуж

XV.3.8.14. Мена положением

XV.3.8.15. Одежда навыворот, наизнанку

XV.3.8.16. Присутствие посторонних

XV.3.8.17. Не отзываться

XV.3.8.18. Ловить проходящего любовника

XV.3.8.19. Лечение от тоски

XV.3.8.20. Плюнуть через левое плечо

XV.3.8.21. Не пускать

XV.3.9. Христианские обереги

XV.3.9.1. Крест, крестное знамение

XV.3.9.2. Чтение молитвы, упоминание Бога

XV.3.9.3. Чтение псалтыри

XV.3.9.4. Зааминивание

XV.3.9.5. Иконы

XV.3.9.6. Святая вода

XV.3.9.7. Ладан

XV.3.9.8. Святые мощи

XV.3.9.9. Венчальные предметы

XV.3.9.10. Поминование

XV.3.9.11. Покаяние

XV.3.9.12. Отпевание в церкви, молебен

XV.3.9.13. Освященные языческие обереги

XVI. С мифическим существом (1) после применения оберега происходит (3):

XVI.3.1. Сразу исчезает и больше не появляется

XVI.3.2. Вступает в диалог с человеком, а потом улетает (уходит).

XVI.3.3. Упрекает женщину и исчезает

XVI.3.4. Продолжает посещения, пока не принимают дополнительные меры

XVI.3.5. Кричит: «А! Догадалась!»

XVI.3.6. Бушует за дверью (вокруг дома)

XVI.3.7. Исчезает вихрем

XVI.3.8. Каменеет

XVI.3.9. Рассыпается в прах

XVI.3.10. Принимает свой настоящий облик

XVI.3.11. Гибнет

Ю. В. ПРИКАЗЧИКОВА
(Мурманск)

*Указатель мотивов исторической прозы
Вятского края:
к проблеме систематизации
повествовательного фольклора*

Необходимость создания универсального указателя мотивов для систематизации фольклорных текстов находится среди первоочередных задач исследователей. Как отмечает С. Ю. Неклюдов, «ко второй половине XIX в. количество текстов повествовательного фольклора, собранных европейскими и русскими учеными, достигло тех критических величин, за пределами которых привычные приемы работы с материалом становились все менее и менее эффективными. Необходимы были каталогизация существующих записей и составление своего рода “навигационных карт” для ориентации в этом материале»¹. Проблема хранения собранных материалов заключается не просто в их складировании, а в удобном поиске и дальнейшем использовании. Одним из шагов в решении этих проблем стало создание разного рода указателей.

Начало каталогизации народной прозы связано с исследованием сказки. По сравнению с другими жанрами фольклора структура сказочной прозы оказалась наиболее исследованной. В начале XX в. рамках финской школы фольклористов в издании «Folklore Fellows Communications» появился «Указатель сказочных типов» А. Аарне, получивший международную известность и распространение. В указателе Аарне сказки делятся на группы, а внутри групп подразделяются на гнезда по тематическому принципу. Указатели по системе Аарне стали общепризнанными инструментами фольклористов разных стран. На основе системы Аарне в 30-е гг. XIX в. американским исследователем С. Томпсоном был издан шеститомный международный указатель сказочных сюжетов², который многократно дорабатывался и стал универсальным каталогом, «без обращения к которому не может обойтись ни

один исследователь устных повествовательных традиций»³. К русскому материалу данный указатель был приспособлен Н. П. Андреевым⁴. На основе международных принципов указателя Аарне—Томпсона в 1979 г. вышел в свет «Сравнительный указатель сюжетов»⁵, подготовленный авторским коллективом. В настоящее время публикуются материалы, дополняющие сказочные каталоги сюжетов и мотивов, с помощью каталога Аарне—Томпсона описываются национальные и региональные традиции, проводятся структурно-семантические исследования сказки и других жанров фольклора, создаются электронные версии указателей и программные комплексы (СКАЗКА и СКАЗКА-2 А. В. Рафаевой, МЕДИАТОР А. В. Козьмина), осуществляющие заданный поиск в корпусе текстов сказок.

На волне международного интереса к повествовательным жанрам фольклора осуществляются попытки создания систем классификаций несказочной прозы. На материале мифологической прозы появился «Указатель русских быличек и бывальщин»⁶, составленный С. Г. Айвазян при участии О. Якимовой под руководством Э. В. Померанцевой. В нем применен «принцип классификации по содержанию»⁷. Этот указатель В. П. Зиновьевым был расширен и дополнен новыми рубриками на основе обширного пласта сибирских записей быличек и бывальщин⁸. Кроме того, указатели сюжетов и мотивов быличек разработаны К. Шумовым и Е. Преженцевой⁹, указатели сюжетов и мотивов мифологических рассказов о змеях — Н. К. Козловой¹⁰.

В 60-х гг. XX столетия в странах Европы были осуществлены попытки создания единой системы для каталогов преданий и легенд, подобно системе сказок, развернулась широкая дискуссия о принципах систематизации несказочной прозы. На Будапештском международном совещании 1963 г. был выработан проект схемы основных рубрик общеевропейского каталога легенд и преданий, а на Московском этнографическом конгрессе 1964 г. в эту схему были внесены поправки¹¹. Разработке основных принципов классификации посвящены также работы К. В. Чистова¹². Относительно международной классификации преданий и легенд В. Я. Пропп указывал, что признаки, по которым строится классификация, должны быть существенными, постоянными и исключать возможность различного понимания. По его мнению, возможны три способа классификации: «по наличию или отсутствию одного и того же признака; по разновидностям одного признака; по исключаящим друг друга признакам», а «в пределах одной рубрики (класс, род, вид) допустим только один прием»¹³. Наиболее частая логическая ошибка, по его утверждению, состоит в том, что в классификациях признаки берутся из разных рядов и не исключают друг друга¹⁴.

Систематизация исторической прозы была осуществлена в указателе сюжетов В. К. Соколовой в книге «Русские исторические предания»¹⁵. Одной из важнейших особенностей преданий, по мнению исследова-

теля, «является повторение в них общих мотивов и сюжетов, которые переходят из века в век, связываются с разными событиями и лицами, разными местными объектами. Поэтому можно группировать предания по сюжетам и мотивам, но при этом расплывются исторически сложившиеся циклы и их центральные образы. Группировка же преданий по основным циклам дает возможность проследить, как эти циклы складывались и развивались, и представить образы исторических деятелей такими, какими они сложились в народном представлении»¹⁶. Автор выделяет основные циклы преданий по историческим лицам — предания об Иване Грозном, Петре I, Ермаке, Разине и Пугачеве. В отдельных циклах также рассматриваются ранние типы исторических преданий, предания о борьбе с внешними врагами, предания о разбойниках и о кладах. Подобные указатели сюжетов преданий были составлены Л. Е. Элиасовым¹⁷ и А. И. Лазаревым¹⁸ на материале локальных традиций.

На следующем этапе накопления материала и его научного осмысления перед исследователями встала задача более подробного описания и морфологического изучения преданий. В исследовании «Жанры несказочной прозы уральского горнозаводского фольклора» В. П. Кругляшова применяет тематическую классификацию, основанную на «психолого-эстетических началах народных представлений». По ее мнению, такая классификация позволяет выявить специфику преданий как движущего жанра фольклора в таких компонентах, как предмет изображения, тематика, сюжетика, персонажи (образы), функция. В. П. Кругляшова выделяет те сферы жизни, из которых «берут материал предания и которые определяют тематическую их направленность»: I) предания о новых землях и народах; II) предания о труде, о горнозаводском деле; III) о борьбе за социальную свободу¹⁹.

М. Н. Ожегова объединяет коми-пермяцкие предания в поэтические циклы в соответствии с сюжетами и важнейшими мотивами: I) Предания о Кудым-Оше 1) связанные родовым тотемом-медведем; 2) об экзогамном браке у древних коми-пермяков; 3) отразившие родоплеменную борьбу героя с внешним врагом; 4) топонимического характера; II) Предания о Пере-Богатыре 1) помощь Перы-богатыря русским в борьбе с татаро-монгольскими завоевателями; 2) борьба Перы с графом Строгановым; 3) жизнь Перы-богатыря в условиях северного лесного края; 4) борьба богатыря с мифическими существами; 5) Пера-богатырь и христианская религия²⁰.

Помимо рассмотренных каталогов наиболее удобным при систематизации текстов народной исторической прозы является указатель мотивов преданий Н. А. Криничной. Выделение элементов на основе действия удобно в практическом применении и оказывается безошибочным. При систематизации мотивов в текстовом сборнике «Северные предания»²¹ исследовательница группирует их в циклы. В этом случае ведущим элементом при компоновке оказывается чаще

всего не действие (вразрез с признанной автором определяющей ролью действия в мотиве), а, например, субъект действия. На его основе выделяются такие циклы, как предания о древнейших насельниках, о богатырях, о врагах, о разбойниках, об исторических лицах. На основании совершенно другого принципа выделяются предания об освоении и заселении края.

Качественно новым принципом систематизации исторической прозы является указатель Н. А. Криничной в сборнике «Предания Русского Севера»²², составленный на основе предыдущего указателя и переработанный «с учетом опыта, накопленного в процессе изучения структуры народной исторической прозы и ее генезиса». В новой редакции указателя автор отображает наряду с синхронным рядом и диахронный «срез», учитывая многослойность, вариативность, полисемию основных структурных слагаемых народной исторической прозы. В отличие от предыдущего указателя, в последнем мотивы не распределены по циклам, поскольку, как указывает автор, «практически любой мотив может оказаться в структуре преданий, принадлежащих различным циклам. Иное дело, что едва ли не каждый мотив играет сюжетобразующую роль преимущественно в одном из циклов, в то время как в других он занимает в основном периферийное положение»²³. В указателе Неонила Артемовны выделяются структурные компоненты преданий, представленные на разных уровнях: это типы, мотивы и основные элементы²⁴.

Таким образом, основными типами классификации народной прозы являются тематический, сюжетный и мотивный. Тематический принцип систематизации появился раньше других и использовался многими исследователями. Темы фольклорных текстов, на первый взгляд, лежат на поверхности, но их вычленение бывает субъективным, и такая классификация может варьироваться до бесконечности. Категории вычленения тем оказываются зачастую разноплановыми, как, например, рубрики «судьба», «мир духов», «животные», выделенные Московским этнографическим конгрессом. В то же время один текст народной прозы может подходить под несколько тематических рубрик.

Многие из международных и отечественных классификаций базируются на сюжетном принципе. По сравнению с тематическим, этот принцип более удобный, но при классификации текстов исследователь также сталкивается с проблемами бесконечной вариативности: при сюжетной классификации появляется опасность выделять не сюжеты, а их вариации. Наиболее продуктивным способом систематизации оказывается принцип, основанный на выделении мотивов.

При системном описании устной исторической прозы Вятского края мы во многом опираемся на основные принципы построения каталога Н. А. Криничной, считая ее систему объективной. В соответствии с теорией В. Я. Проппа о стабильности в структуре лишь действия (функции

героя) и лабильности других элементов, Н. А. Криничная в каталоге сохраняет приоритеты за действием. Кроме того, в указателе нами использованы элементы, выделенные в структуре преданий Т. Г. Владыкиной²⁵. Опыт систематизации мотивов исторических преданий оказывается приемлемым не только для этого жанра. С помощью указателя мотивов исторической прозы каталогизируются и смежные жанры не-сказочной прозы, в которых фольклорным сознанием осмысляются объекты, персонажи и события, вписанные в контекст локальной истории. К подобным текстам мы относим предания о древнейших насельниках края, богатырях, разбойниках, этнических соседях, известных личностях в местной истории, старообрядцах, беглых, мифических персонажах, предания с превалированием топонимического мотива, предания и поверья о кладах, захороненных персонажами в конкретной местности, народные верования, связанные с различными объектами в той или иной местности. Таким образом, «жанровой специализацией» (по Б. Н. Путилову) исторической прозы являются исторические персонажи, общественно-значимые события, объекты в местности и поведение человека по отношению к ним.

Указатель мотивов исторической прозы был разработан нами в диссертационном исследовании «Историческая проза Вятского края (региональная специфика, мотивы и образы)»²⁶ и апробирован при составлении материалов книги «Устная историческая проза Вятского края»²⁷. В книге указатель использован при выделении традиционных мотивов в текстах, составлении сводного указателя мотивов исторической прозы Вятского края, а также формировании разделов книги.

При составлении указателя мы опирались на определение мотива, данного Н. А. Криничной: «мотив — это сложное структурное единство, в котором определяющая роль принадлежит действию или состоянию, а определяемыми являются субъект, объект, обстоятельства действия или состояния, оказывающие в большей или меньшей степени влияние на основополагающий элемент — предикат»²⁸.

За основную структурную единицу в каталоге нами принят тип мотива (по Н. А. Криничной), который выражает типы действий или состояний, свойственных для обобщенного персонажа или объекта. Тип мотива (обозначен прописной буквой): В. «пребывание персонажей в местности». В сочетании с конкретным персонажем или объектом тип мотива реализуется в мотиве: В-1 — «пребывание древнейшего населения в местности», F-2 — «хозяйственная деятельность богатырей».

Арабской цифрой обозначен персонаж, встречающийся в исторической прозе Вятского края. Для облегчения использования указателя основным персонажам исторической прозы присвоены постоянные номера: 1-древнейшие насельники²⁹, 2-богатыри (жена богатыря), 3-разбойники, 4-этнические соседи³⁰, 5-старообрядцы, 6-беглые, 7-историческое лицо, 8-мифический персонаж, 9-представитель божественного пантеона /святой.

Для обозначения основных мотивов исторической прозы двух элементов оказалось недостаточно. При структурном анализе текстов некоторые единицы не поддавались классификации, например, существование объекта ландшафта или клада в местности, не связанного с каким-либо персонажем. Так появилась третья структурная единица каталога — объект, обозначенная римской цифрой: I-объект ландшафта, II-селение (жилище, улица), III-строительный объект (следы хозяйственной деятельности), IV-дорога, V-культовый объект, VI-клад, VII-предметы материальной культуры, VIII-становище (место битвы), IX-захоронение, X-документ (запись). Сочетание трех структурных единиц позволило классифицировать большое количество элементов исторической прозы при значительном сокращении типов мотивов (до 14). В указателе отражаются причинно-следственные отношения между субъектом и объектом. Например, C-2-II — «выбор богатырем места для основания селения», но D-I-2 — «существование объекта ландшафта, связанное с богатырем». Кроме того, в мотиве возможно взаимодействие двух субъектов: J-4-3 — «борьба этнических соседей с разбойниками» или J-4-4 — «борьба этнических соседей». Четвертый элемент каталога — версия мотива — обозначен строчной буквой. Это обстоятельства действия или состояния, оказывающие влияние на мотив. В устной исторической прозе локальной традиции некоторые версии мотивов могут не реализовываться.

При сочетании четырех структурных элементов мотива появляется возможность классифицировать практически все повествовательные единицы исторической прозы, в том числе и межжанровые повествования. Например, мотив N-IV-b — «народные верования этнических соседей, связанные с культовыми объектами, почитание свойств и находок с них» — позволяет классифицировать тексты народной прозы об особом отношении местных жителей к культовым объектам, использовании их свойств в лечебных целях: *«Часовня при ручейке, впадающем в Немду близ д. Косогор Яранского уезда. Как говорит предание, здесь вятчане когда-то перебили устюжских купцов; родственники убитых отыскали место избияния и построили тут часовню, куда и стали приезжать служить панихиды по убитым. Со временем на эту панихиду стало стекаться много народа, и затем открыта ярмарка. Кости убитых считаются чудодейственными: ими трут больные места и пьют воду, текущую с них»* [С. 274].

Современные повествования об окружающих объектах действительности и персонажах лаконично систематизируются с помощью данного указателя. Например, тип мотива G — «исполнение персонажем функции вождя» — можно продлить до современных форм проявления лидерства, вплоть до «исполнения функций представителя администрации», а версию мотива Gb — «взимание податей» — до версии Gb — «взимание налогов»: *«Старовер один остался я только. Наша деревня основалась при царствии царя Михаила, значит, когда пришли старовер-*

ская, старообрядческая вера, сюда пришли. Мы здесь окоренились и свою веру сохранили. <...> Уходили в леса, а в лесах разрабатывали кому сколько нужно было земли. И так что тут конкурентов не было никогда. Лес расчищали и жили и все. Теперь вот глава (администрации. — Ю. П.), он думает с моей земли еще налог взять — я ему скажу: «вот, х... вот» [С. 193—194].

Настоящий указатель является алгоритмом, опытом структурного анализа устной исторической прозы, основанным на исследованиях преданий и смежных жанров. Ниже приведена схема указателя мотивов исторической прозы [С. 339—343], в которой вычленены основные структурообразующие элементы.

А. Появление персонажей в местности

(1-древнейших насельников, 2-богатырей, 3-разбойников, 4-этнических соседей, 5-старообрядцев, 6-беглых, 7-исторических лиц, 8-мифического персонажа)

- a) происхождение/прежнее место жительства;
- b) особенности внешнего облика;
- c) особенности языка/диалекта;
- d) особенности конфессии;
- e) ведение хозяйства;
- f) брачные/родственные отношения;
- g) взаимоотношения с другими персонажами.

В. Пребывание персонажей в местности

(1-древнейших насельников, 2-богатырей, 3-разбойников, 4-этнических соседей, 5-старообрядцев, 6-беглых, 7-исторических лиц, 8-мифического персонажа, 9-представителя божественного пантеона/святого).

- a) происхождение/прежнее место жительства;
- b) особенности внешнего облика;
- c) особенности языка/диалекта;
- d) особенности конфессии;
- e) ведение хозяйства/военных действий;
- f) брачные/родственные отношения;
- g) взаимоотношения с другими персонажами/обнаружение жителей соседнего селения.

С. Выбор персонажами места/повода для основания объекта/учреждения крестного хода (молебна)

(1-древнейшими насельниками, 2-богатырями, 3-разбойниками, 4-этническими соседями, 5-старообрядцами, 6-беглыми, 7-историческими лицами, 9-представителем божественного пантеона/святым)

(I-объектов ландшафта, II-селения, III-строительного объекта, IV-дороги, V-культового объекта, VI-клада)

- a) выбор места посредством обряда/атрибутов (высокого дерева, животного, иконы, строительных материалов);
- b) выбор места по принципу удобства расположения;
- c) выбор места по принципу скрытности и труднодоступности;
- d) выбор места, на котором произошло (чудесное) спасение/в память избавления от смерти (болезни, пожара, нападения противников), природных катаклизмов/по обету;
- e) выбор места, где произошла битва, гибель персонажа/одержана победа;
- f) в честь (по указанию) святого/исторического лица;
- g) выбор по случайному признаку.

D. Существование/появление объектов в местности, связанное с персонажами

(I-объектов ландшафта, II-селения, III-строительного объекта, IV-дороги, V-культового объекта, VI-клада, VII-предметов материальной культуры, VIII-станoviща/места битвы, IX-захоронения, X-документа)

(связанное с 1-древнейшими насельниками, 2-богатырями, 3-разбойниками, 4-этническими соседями, 5-старообрядцами, 6-беглыми, 7-историческим лицом, 8-мифическим персонажем)

- a) основание/захоронение/изменение объекта одним персонажем;
- b) основание/захоронение/изменение объекта (соседних объектов) братьями (родственниками);
- c) основание/захоронение/изменение объекта группой персонажей;
- d) местоположение объекта, связанное с горой (возвышенностью, камнем);
- e) местоположение объекта, связанное с лесом (деревом);
- f) местоположение объекта, связанное с водой/оврагом (берегом водоема/оврага)/ямой;
- g) местоположение объекта, связанное с открытым пространством/полем;
- h) местоположение объекта, связанное с культовым объектом;
- i) местоположение объекта, связанное с селением/домом/строительным объектом/границей административного округа;
- j) местоположение объекта, связанное с дорогой;
- k) особенности объекта;
- l) неудобное местоположение объекта;
- m) местоположение объекта, связанное с захоронением.

E. Происхождение названия объекта, связанное с персонажем/происхождение имени, фамилии, прозвища

(I-объектов ландшафта, II-селения, III-строительного объекта, IV-дороги, V-культового объекта, VI-клада, VIII-станoviща/места битвы, IX-захоронения)

(связанное с 1-древнейшими насельниками, 2-богатырями, 3-разбойниками, 4-этническими соседями, 5-старообрядцами, 6-беглыми, 7-историческим лицом, 8-мифическим персонажем, 9-представителем божественного пантеона/святого)

- a) связанное с былым пребыванием персонажа;
- b) от имени (прозвища)/воршуда/названия животного;
- c) от этнической принадлежности;
- d) от названия рода занятий населения;
- e) связанное с предыдущим местом жительства поселенцев;
- f) от наименования объекта культового назначения/религиозного праздника/имени святого;
- g) от особенностей местности;
- h) связанное с историческими событиями;
- i) по случайному признаку (народная этимология).

Ф. Хозяйственная деятельность персонажей

(1-древнейших насельников, 2-богатырей, 3-разбойников, 4-этнических соседей, 5-старообрядцев, 6-беглых, 7-исторического лица, 8-мифического персонажа, 9-представителя божественного пантеона/святого)

- a) ведение домашнего хозяйства/разведение скота;
- b) ремесленные работы/торговля;
- c) охотничий промысел;
- d) рыболовство;
- e) пчеловодство;
- f) сельскохозяйственные работы;
- g) лесоразработки;
- h) военная деятельность/разбой/воровство;
- i) кладоискание;
- j) знахарство/врачевание.

Г. Исполнение персонажем функции вождя/князя/царя/предводителя/жреца/священнослужителя/старосты/председателя/представителя администрации

(2-богатырем, 3-разбойником, 4-этническим представителем, 7-историческим лицом)

- a) утверждение в качестве вождя (князя, царя, предводителя, жреца, священнослужителя, помещика, старосты, председателя);
- b) взимание податей (налогов)/грабеж;
- c) руководство переселением/военными действиями/разбоем/хозяйственной деятельностью;
- d) благоволение/не благоволение вождя (князя, царя, предводителя, жреца, священнослужителя) к подданному (наказание, одаривание, кумовство).

Н. Обладание персонажем необыкновенной физической силой
(1-древнейшим населением, 2-богатырем (силачом), 3-разбойником, 4-этническими соседями)

- a) обретение/восстановление необыкновенной физической силы (во сне);
- b) перебрасывание тяжелых предметов на большие расстояния (топоров, палиц, дубинок);
- c) проявление необыкновенной физической силы в поднятии и переноске огромных тяжестей;
- d) проявление необыкновенной физической силы в изготовлении/владении необычных по величине оружия и орудий труда;
- e) проявление необыкновенной физической силы и меткости в стрельбе;
- f) проявление необыкновенной физической силы в пинании кочки;
- g) проявление высокой скорости при ходьбе/на лыжах;
- h) обладание необычным по силе конем;
- i) проявление необыкновенной силы голоса;
- j) утрата сверхъестественной физической силы.

I. Обладание персонажем магической силой

(1-древнейшим населением, 2-богатырем, 3-разбойником, 4-этническими соседями, 8-мифическим персонажем, 9-представителем божественного пантеона/святым)

- a) способность к перевоплощению;
- b) неуязвимость;
- c) способность к предсказанию;
- d) владение магическим словом (молитвой)/ворожба;
- e) обладание магическими предметами (конем, мечом/ножом, лыжами, посохом, книгой, шубой/шкурой, поясом и др.);
- f) утрата магической силы/магических предметов.

J. Борьба персонажей с противниками/природными катаклизмами

(1-древнейшими насельниками, 2-богатырями, 3-разбойниками, 4-этническими соседями, 7-историческим лицом, 8-мифическим персонажем, 9-представителя божественного пантеона/святого)

- a) нападение противников/набег на противников;
- b) захват противников посредством магической силы/благодаря счастливой случайности, «чуду»;
- c) захват противников посредством (военной) хитрости;
- d) бегство от противников (отступление)/сдача в плен;
- e) разорение противниками мирного населения;
- f) предложение трудной задачи противнику;
- g) непосредственная борьба противников;
- h) избавление от противников посредством магической силы/благодаря счастливой случайности, «чуду»;

- i) избавление от противников благодаря (военной) хитрости;
- j) победа над противником (благодаря военной мощи)/поражение;
- к) уничтожение союзников.

К. Исчезновение персонажей в местности

(1-древнейших насельников, 2-богатырей, 3-разбойников, 4-этнических соседей, 6-беглых, 8-мифического персонажа)

- a) погружение в землю/гору/воду;
- b) окаменение;
- c) самозахоронение;
- d) гибель;
- e) уход из данной местности в иные земли;
- f) ассимиляция.

L. Оставление персонажем следов (объектов) пребывания/столкновения в конкретной местности

(1-древнейшими насельниками, 2-богатырями, 3-разбойниками, 4-этническими соседями, 7-историческим лицом, 8-мифическим персонажем, 9-представителем божественного пантеона/святого)

(I-объектов ландшафта, II-селения, III-строительного объекта (следов хозяйственной деятельности), IV-дороги, V-культового объекта, VI-клада, VII-предметов материальной культуры, VIII-станoviща/места битвы, IX-захоронений, X-документа)

- a) оставление завета/зарока/заклятья/выражения в местности;
- b) оставление памятника/памяти о себе;
- c) необыкновенного роста, силы;
- d) фамилии;
- e) потомков.

M. Исчезновение объектов в местности, связанное с персонажами

(I-объектов ландшафта, II-селения, III-строительного объекта, IV-дороги, V-культового объекта, VI-клада, VII-предметов материальной культуры, VIII-станoviща/места битвы, IX-захоронений, X-документа)

(1-древнейшими насельниками, 2-богатырями, 3-разбойниками, 4-этническими соседями, 7-историческим лицом)

- a) разрушение;
- b) погружение в землю/воду/превращение;
- c) перемещение объекта на новое/старое место/разделение объекта;
- d) естественное исчезновение (утрата).

N. Народные верования персонажей по отношению к персонажам и объектам в конкретной местности

(1-древнейшим насельникам, 2-богатырям, 3-разбойникам, 4-этническим соседям, 5-старообрядцам, 8-мифическим персонажам, 9-представителю божественного пантеона / святому)

(I-объектам ландшафта, II-селению, III-строительному объекту, IV-дороге, V-культовому объекту, VI-кладу, VII-предметам материальной культуры, VIII-становищу/месту битвы, IX-захоронениям, X-документу)

- a) поминовение/почитание персонажей (как предков рода);
- b) почитание объектов, свойств и находок с них;
- c) святотатство/невыполнение завета;
- d) кара за святотатство/за невыполнение завета;
- e) явления на объектах/объектов/персонажей.

Подробный указатель мотивов приведен в книге «Устная историческая проза Вятского края» [С. 343—365]. Апробация указателя при систематизации исторической прозы Вятского края показала его универсальность в классификации любых текстовых элементов. На наш взгляд, указатель является исчерпывающим с точки зрения охвата вариантов мотивов исторической прозы, достаточно стройным и непротиворечивым. Он пластичен и может быть дополнен типами мотивов, персонажами, версиями для создания единого каталога несказочной прозы. Следующим шагом в каталогизации нам видится создание электронной версии книги «Устная историческая проза Вятского края», снабженной системой навигации и электронными ссылками между указателем мотивов и текстом.

Можно с полной уверенностью заявить, что приведенный указатель мотивов является готовой структурой для базы данных исторической прозы Вятского края, поскольку позволяет систематизировать материалы таким образом, чтобы они могли быть найдены и обработаны с помощью вычислительной техники. Выделенные элементы указателя — тип мотива, персонаж, объект, версия — являются связанными и представляют один из видов иерархической базы данных. В базе данных необходимо учитывать и дополнительные элементы паспортизации текста, такие как библиографическая справка, информация о собирателе, год записи, информант, место записи или место действия. Географическая составляющая текста имеет важное значение в ведении баз данных, так как позволяет «привязать» все тексты к карте. При этом необходимо унифицировать географические названия: чтобы топонимы текстов XIX — начала XX вв., имели современные эквиваленты названий. Все приведенные элементы базы данных позволяют осуществлять смысловой поиск необходимой информации.

Использование системы управления базами данных (*далее СУБД*) позволит осуществлять поиск, редактирование, внесение новых данных, запросы и выводы их результатов из корпуса текстов. Любые данные СУБД можно отобразить наглядно в виде схем, диаграмм, графиков, карт. С помощью СУБД можно автоматически совместить пространственные данные текста с картой. Географическая информационная система (ГИС) дает возможность отобразить данные на

карте, наглядно увидеть ареал распространения явления, отобразить качественные и количественные характеристики явления в цветовой отмывке, совместить данные разных фольклорных жанров, этнографии, археологии в едином информационном пространстве.

Примечания

¹ Неклюдов С. Ю. Проблемы структурно-семантических указателей / сост. А. В. Рафаева. М., 2006. С. 31. (Традиция — текст — фольклор: типология и семиотика).

² *Tompson S. Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest Books and Lokal Legends.* 6 vols. Copenhagen, Bloomington, 1955—1958.

³ Неклюдов С. Ю. Указ. соч. С. 32.

⁴ Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.

⁵ Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л., 1979.

⁶ Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 162—168.

⁷ Там же. С. 162.

⁸ Зиновьев В. П. Указатель сюжетов сибирских быличек и бывальщин // Локальные особенности русского фольклора. Новосибирск, 1985. С. 62—76.

⁹ Указатель сюжетов-мотивов быличек // Правдивые рассказы о полтергейсте и прочей нежити на овине, в избе, в бане / сост. К. Шумов, Е. Преженцева. Пермь, 1993.

¹⁰ Козлова Н. К. Восточнославянские мифологические рассказы о змеях. Систематика. Исследование. Тексты: Монография. Омск, 2006.

¹¹ Азбелев С. Н. Проблемы международной систематизации преданий и легенд // Русский фольклор. Специфика фольклорных жанров. М.; Л., 1966. С. 176—195.

¹² Чистов К. В. К вопросу о принципах классификации жанров устной народной прозы. М., 1964. С. 9.

¹³ Пропп В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров // Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976. С. 43.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Соколова В. К. Русские исторические предания. М., 1970.

¹⁶ Там же. С. 6.

¹⁷ Элиасов Л. Е. Русский фольклор Восточной Сибири: Народные предания. Ч. 2. Улан-Удэ, 1960. С. 23—25.

¹⁸ Лазарев А. И. Предания рабочих Урала как художественное явление. Челябинск, 1970.

¹⁹ Кругляшова В. П. Жанры несказочной прозы уральского горнозаводского фольклора. Свердловск, 1974. С. 18.

²⁰ Ожегова М. Н. Коми-пермяцкие предания о Кудым-Оше и Пере-богатыре. Пермь, 1971.

²¹ Северные предания (Беломорско-Обонежский регион) / сост. Н. А. Криничная. Л., 1978.

²² Криничная Н. А. Предания Русского Севера. СПб., 1991.

²³ Там же. С. 8.

²⁴ Там же. С. 278.

²⁵ *Владыкина Т. Г.* Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики. Ижевск, 1997. С. 169—240.

²⁶ *Приказчикова Ю. В.* Историческая проза Вятского края (региональная специфика, мотивы и образы). Дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2002.

²⁷ *Она же.* Устная историческая проза Вятского края: Материалы и исследования / сост., автор вступ. статей, коммент. и указат. Ю. В. Приказчикова. Ижевск, 2009. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

²⁸ *Криничная Н. А.* Указ. соч. С. 19.

²⁹ Термин «древнейшие насельники» использован Т. Г. Владыкиной в значении «великаны», «люди-дикари», «дочеловеки». См.: *Владыкина Т. Г.* Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики. Ижевск, 1997. С. 175.

³⁰ Термин «этнические соседи» удачно использован А. А. Ивановой в исследовании межэтнических культурных взаимодействий в фольклорной традиции. См.: *Иванова А. А.* Этническое самосознание как фактор межэтнических культурных взаимосвязей // Традиционная культура. 2000. № 2. С. 56.

АНУ КОРБ
(Тарту, Эстония)

*О проблемах, возникающих при публикации
и экспонировании материалов,
собранных в диаспорах, а также
при возвращении их обратно в общины*

Предыстория

Более широкая трактовка понятия фольклора, имевшая место в последние десятилетия, повлекла за собой расширение областей исследования и собирательской деятельности. Все более важным становился сбор современного материала (детского, профессионального фольклора и пр.), также расширились возможности распространения фольклора (масс-медиа). Однако исследование традиционных сельских общин никуда не исчезло, в них также стало больше возможностей для исследования и собирательской деятельности. Наряду с текстом, в поле интересов исследователя попали контекст, исполнение, функционирование общины и т. п.

В 1980-е гг., а особенно в период перестройки, начатой по инициативе последнего главы Советского Союза Михаила Горбачева (годы руководства 1985—1991), давление советской идеологии стало сходить на нет. Это позволило обратиться к исследованию опальных в советское время областей, таких как народные целители, духовный фольклор и пр. Вместе с повышением самосознания малых народов России возрос интерес к корням и наследию предков как на уровне отдельно взятого человека, так и на уровне общины¹. Откровенно говоря, повышение интереса к своим корням и фольклору можно наблюдать по всему миру, поскольку люди видят в глобализирующемся мире угрозу своему идентитету².

**Эстонские общины в России —
объект исследований эстонских фольклористов**

Летом 1991 г. (почти одновременно с восстановлением Эстонской Республики) вместе с экспедиционной группой Эстонского фольклорного архива мною был начат сбор устного наследия эстонцев сель-

ских регионов России, а также в какой-то мере их жизнеописаний и рассказов об истории их деревень. В ходе 15 экспедиций я побывала почти во всех (около 40) сохранившихся на сегодняшний день общинах российских эстонцев, а деревни с богатым наследием я посещала даже неоднократно³.

Основную массу живущих в России эстонцев составляют потомки переселенцев, покинувших Эстонию в различное время, начиная с середины XIX в. Некоторая часть эстонцев проживала вне пределов своей этнической территории и раньше, например в окрестностях Пскова, в Петербурге, к этой же категории относятся сосланные в Сибирь. Заветной целью большинства переселенцев из Эстонии было получение земельного надела⁴. Подавляющая часть поселений формировалась по национальному признаку, а костяк их жителей составляли выходцы из одного и того же региона.

После восстановления Эстонской Республики живущие в России эстонцы, особенно в отдаленных регионах, ощутили себя отрезанными от своих. Они оказались почти в полном неведении относительно происходящего в Эстонии. Поэтому нас принимали радушно и обращались с нами, как с дорогими гостями. Для эстонских сел и деревень России характерно то, что в них встречается относительно мало людей, по своей инициативе записавших историю своей семьи или родной деревни, не говоря уже о сохранении устного наследия (песен, преданий, описаний обрядов и пр.). Поэтому приходится надеяться прежде всего на собирателей-исследователей извне. Обстоятельства для сбора материала в эстонских общинах были вполне благоприятными: члены общины осознавали свою особенность и были заинтересованы в передаче своих знаний, а ослабление идеологического давления позволило информантам чувствовать себя свободнее.

Я старалась поддерживать связь со своими информантами и по окончании экспедиций. С течением времени я познакомилась со многими эстонцами, родившимися в России и переехавшими сразу после войны или позже в Эстонию. К настоящему моменту у меня образовалась своя сеть информантов. Эти люди помогают мне при необходимости дополнить или уточнить данные о российских эстонцах, через них же до меня доходят отзывы о моей работе, я получаю представление о своих ошибках.

Цели сбора устного наследия

Материал, собранный мною и моими коллегами во время экспедиций к общинам российских эстонцев, содержит фотографии, видео- и звукозаписи, рукописные записи и полевые заметки собирателей.

Я долгое время проработала в Эстонском фольклорном архиве, и для меня совершенно естественно передавать собираемые материалы на хранение в архив. В архивных условиях материалы сохраняются, как правило, лучше, чем в обычных домашних условиях, и основная их часть доступна для заинтересованных людей. И потом, передача собранного

в архив ни в коей мере не уменьшает возможности дальнейшей работы исследователя с собранными им материалами.

К сожалению, мне достаточно часто приходилось встречаться с собирателями, никак не желающими расстаться с собранными материалами. Увы, опасность порчи материалов, находящихся в частных руках, достаточно велика. Многие осознают важность архивов, однако, занятые множеством иных дел, не в состоянии упорядочить материалы для передачи в архив. В некоторых случаях информанты считают, что собранная у них информация хранится в архиве, однако при поиске материалов выясняется прискорбный факт, что они туда даже не поступали.

На использование передаваемой в архив приватной информации следует, разумеется, наложить ограничение. Решение о том, какая часть материалов не должна стать общеупотребительной, обычно принимается собирателем или работниками архива, общеустановленных норм по традиционному наследию просто-напросто не существует.

Смысл собирательской работы состоит, конечно же, не только в том, чтобы собранные материалы попали на хранение в конкретный архив. Это лишь первый этап, цель которого состоит в том, чтобы материал не пропал, чтобы было, что исследовать, представить общественности, опубликовать, создать фильмы и пластинки и т. д.

Информируемые нами люди проявляли любопытство и спрашивали, что мы собираемся делать с собранным материалом. Зачастую знатоки песенной традиции полагали, что мы собираем песни для того, чтобы их выучить. Ведь традиционные песни, как и народные предания, обычаи и прочее, во все времена усваивались как раз посредством личного опыта. Сбор материала для последующей передачи в архив для местных жителей не всегда казался достаточным аргументом и требовал дополнительного обоснования. Цели же научного исследования фольклора в большинстве случаев так и остались для них непонятными и далекими.

Члены эстонских общин из года в год становились сознательнее и просили передать им собранные нами материалы для использования в своих деревнях. Просьбы жителей сибирских деревень заставили меня серьезнее задуматься над тем, что и в каком виде должен вернуть собиратель-исследователь людям, которых он исследует. В качестве руководителя проекта по исследованию российских эстонцев я осознавала ответственность за дальнейшую судьбу собранных материалов перед людьми, поделившимися своими знаниями. Разумеется, возникающие с архивами проблемы имеют достаточно общий характер и, возможно, будут интересны для более широкого круга.

Публикация/экспонирование собранных материалов

Я придерживаюсь мнения, что собиратель устного наследия или какого-либо иного материала не может быть лишь получателем, он должен предлагать что-либо от себя. Во время экспедиций к российским эстонцам я пришла к выводу, что о живших/живущих там соплеменни-

как в Эстонии известно крайне мало. Поэтому по мере сил я стараюсь делиться своими знаниями: мною опубликованы как научные, так и научно-популярные статьи о жизни и традициях эстонских общин России, составлена серия книг «Eesti asundused» (Эстонские поселения, 1995—1999), основанных на материалах о традициях эстонцев Сибири, издана CD-антология «Siberi eestlaste laulud» (Песни сибирских эстонцев, 2005), две монографии (2005, 2007), также я принимала участие в разработке Интернет-страницы «Эстонка» (www.folklore.ee/estonka, курирует Астрид Туйск), в сотрудничестве с Эстонской академией искусств была подготовлена выставка «Siberi eestlased» (Сибирские эстонцы, 2008). С 2003 г. я регулярно организую в Эстонском литературном музее дни российских эстонцев «Venemaale veerenud» («Уехавшие в Россию»), задуманные как для вернувшихся из России в Эстонию, так и для более широкого круга интересующихся людей. В рамках этих мероприятий в популярной форме рассказывается об эстонских общинах России и представляются собранные материалы. Демонстрируются документальные фильмы и видеоклипы, созданные на основе экспедиционных записей Эстонского фольклорного архива. Некоторые из них были также показаны по Эстонскому телевидению.

Проблемы, связанные с возвращением собранного материала

Опираясь на собственный опыт и на опыт многих других исследователей⁵, я могу утверждать, что люди, как правило, заинтересованы в том, чтобы собранная у них информация тем или иным образом достигла общественности, а также вернулась в общину.

Вначале я получала лишь позитивные отзывы на свою работу: люди были тронуты уделенным им вниманием. Например, одна жительница д. Лилейки (Омская область) написала: *Большое спасибо вам за эту работу. Вы написали книгу, в которой можно прочитать свои собственные речи и увидеть односельчан и себя.* Отправленная мною в деревни CD-антология «Песни сибирских эстонцев» была оценена также детьми и внуками исполнителей, просивших мать бережно хранить издание. Повторно навещая общины сибирских эстонцев, я сделала открытие, несколько испугавшее меня вначале,— некоторые сибиряки использовали составленные мною издания в качестве справочников, применяя содержащиеся в них заговоры, премудрости народной медицины, советы по земледелию в повседневной жизни. По правде говоря, подобное использование книги можно считать естественным, ведь многие следуют магическим советам, советам по народной медицине, наставлениям, распространяемым в других книгах и посредством масс-медиа.

Критические замечания по проделанной работе стали доходить до меня лишь после того, как у меня наладились долговременные контакты с эстонцами, родившимися в Сибири, и меня все больше стали принимать за своего человека. Вопрос об обратной связи, возвращении собранного материала общине или определенным лицам не всегда

однозначно прост, хотя при наличии современной записывающей аппаратуры это технически легко осуществимо. Обращу внимание на некоторые проблемы, с которыми мне приходилось сталкиваться в своей исследовательской работе и популяризации собранного материала.

По возвращении с полевых работ я отправляла в деревни снимки своих собеседников, членов их семей и других сельчан. Иногда информанты сами просили себя сфотографировать, а также желали сфотографироваться вместе с собирателями. Фотографии — это символ памяти, знак заботы. Однако некоторая часть опрошенных не всех сельчан считает достойными фотографирования. Например, можно заработать упрек за фотографирование пьяницы, бросающего тень на общину. Также фотография может разочаровать информанта: ему может показаться, что он на ней плохо выглядит (например, лицо уставшее, одежда темная, волосы не расчесаны). О недочете одного из коллег по экспедиции при фотографировании (женщины на снимке были босые, и это фото было опубликовано в журнале) я узнала через год, приехав в ту же общину. Все четыре женщины на снимке посетовали, что такая фотография никуда не годится. Заходя в дом, они по обыкновению оставляли обувь за дверью и никак не предполагали, что их босые ноги будут видны на снимке. Манера поведения людей перед объективом фотоаппарата во многом базируется на культурных традициях⁶. При фотографировании полезно знать нормы, принятые в данной конкретной общине. Однако нормы не постоянны, они меняются.

Обычно ценятся старые фотографии, на которых люди старательно позируют. Старинные семейные фотографии, увеличенные для выставки «Сибирские эстонцы» в несколько раз, пробудили на экспозиции всеобщее восхищение. Особенно были растроганы переселившиеся в Эстонию, узнавшие на снимках своих родных или знакомых. Российские эстонцы и в наше время желают видеть себя и свою семью на парадных фотографиях⁷. Фольклористы же именно такие снимки стараются не делать.

Еще сложнее ситуация, когда собиратель-исследователь намеревается публично экспонировать (на выставке, в фильме, в книге) сделанные им снимки. Однажды у меня спросили, почему я опубликовала фотографию одного человека на всю страницу, тогда как снимки других людей в том же издании вполтину меньше. В данном случае таково было желание оформителя издания. Однако же выделение чьей-либо фотографии путем публикации ее большего размера в глазах общины выглядело безосновательным. Возможно, члены общины смирились бы с выставлением на передний план человека, имеющего руководящую позицию в деревне. Выставленный напоказ снимок или кадр из фильма авторами может пониматься совершенно иначе, нежели людьми, связанными с общиной. Например, на выставке «Сибирские эстонцы» была экспонирована фотография из одной деревни, на которой деревенская скотина пытается укрыться возле церкви от солнца. Съёмочная группа

посчитала этот кадр удачным, этаким отображением действительности. Но человека, с 2002 г. руководившего религиозной жизнью деревни, увиденная фотография задела. Скитание животных вокруг церкви не нравилось ему давно. Он даже просил финансовую помощь для возведения ограды вокруг церкви, однако денег не получил. Таким образом, описанная ситуация задела его за живое.

Многие родившиеся в Сибири были возмущены кадрами из документального фильма Андреса Корьюса «Võõra maade sees» (На чужих землях, Exitfilm 2005 г.), на которых показаны неблагоустроенные места в деревне. Последовали вопросы, почему показываются именно эти ужасные места. В действительности же, красивой природы в фильме значительно больше, но внимание обращается прежде всего на то, за что цепляется взгляд. Родившиеся в России эстонцы не желают, чтобы чужие видели, тем более снимали неприглядную сторону их родной деревни. Похожая проблема может возникнуть и с текстом фильма. Например, короткометражный фильм «Krinbergi Miku» (Мику Кринберг), смонтированный Мадисом Туудером из видеоматериалов сибирской экспедиции Эстонской академии искусств, дает хорошее представление о жизни сельской молодежи Сибири. Однако, по мнению многих сельчан, местами непотребная речь молодых исключает публичный показ фильма.

Иногда у собирателя складываются весьма близкие отношения с интервьюируемыми им людьми и ему доверяют информацию, которой не делятся даже со своими близкими — проявляется так называемый терапевтический эффект⁸. Доверенная исследователю информация может задеть чувства какого-либо человека или семьи из своей или соседней деревни. Собиратель может и не почувствовать с трудом различимую грань между тем, что можно обнародовать, и тем, чего нельзя.

В некоторых случаях часть собранных архивных материалов (например, песни, рассказы) копировалась нами для использования местными жителями. Несомненно, проще делать копии подряд, ничего не вырезая. Уникальный с точки зрения исследователя устного наследия материал, где сообща пытаются вспомнить ту или иную песню или рассказ, неоднократно запевая или начиная рассказ сначала, у членов общины может вызвать конфуз, поскольку путаница воспринимается как неудача.

Одни и те же рассказы или другую фольклорную информацию сообщают многие. Для публикации в каком-либо издании или показа на выставке из имеющихся материалов следует сделать относительно жесткий выбор. Чей текст или снимок заслуживает экспонирования? Кому-то может показаться, что исследователь поступил несправедливо. Членам общины хотелось бы, естественно, читать/видеть информацию о своей семье, односельчанах или о родной деревне. Жители других деревень их не заинтересуют. Если в публикации, фильме или на выставке собран материал нескольких деревень, людям может показаться, что их деревня представлена недостаточно полно.

Как правило, людей интересует правда и соответствие сказанного в книге или архивных материалов действительности. Иногда в ходе работы с материалами по устной истории выясняется, что одни и те же события люди помнят и толкуют по-разному⁹. Члены одной общины могут посчитать опубликованную информацию неверной и выразить составителю книги упрек в том, что тот не выяснил истину. Многие представители молодого поколения считают фольклорные рассказы несказочного содержания (былички) или традиционные лечебные заговоры, магические действия и прочее пустой болтовней, не заслуживающей сохранения. Некоторых мужчин с рациональным мышлением, в молодом возрасте уехавших из деревни, подобные тексты даже рассердили.

Проблемы могут быть обусловлены и доставкой готовых изданий или фильмов информантам. В большинстве случаев, по причине больших затрат на почтовые пересылки невозможно отправить материалы всем жителям той или иной деревни. На основе чего делать выбор? В деревнях материалами делятся в основном с друзьями, подаренные издания не всегда желают давать другим почитать/посмотреть из боязни их потерять. Поэтому не все потенциально заинтересованные люди могут ознакомиться с опубликованными материалами.

Заключение

Собиратель устного наследия не может быть только лишь получателем, он должен предлагать что-либо от себя. Наличие в деревнях изданий, а также собранных материалов в виде копий помогает дольше сохранять традиционное наследие. Разумеется, следует заранее знать о технических возможностях на местах. Прослушивание звукозаписей, просмотр видеофильмов, чтение текстов содействуют закреплению ранее услышанного в памяти молодого поколения. Таким образом, рассказы, песни, танцы, игры и обряды будут жить дальше и тогда, когда носители традиции отойдут в мир иной. При необходимости молодежь сможет восстановить забытое. При наличии достаточного количества заинтересованных людей традиционное наследие может получить другую жизнь.

Как бы то ни было, мы никак не можем дать собранное обратно общине в полном объеме. И прежде всего из-за отношения самих членов общины, необходимости защиты людей, поделившихся информацией, и т. п. Следует со всей ответственностью взвесить, какие материалы можно запускать в повторное употребление. Выбор в любом случае субъективен и необязательно окажется единственно верным для всех. На оценку неминуемо повлияют ценности людей, отношения внутри общины и прочие факторы. Обратная связь негативного характера, выявление ошибок исследователя обычно дают больше информации, чем позитивные отзывы. Думается, что указание исследователю на его

ошибки одновременно говорит и о признании его своим человеком. Эмпатия и активное общение с членами исследуемой общины так или иначе содействуют принятию решений. Они дают возможность обосновать свой выбор или сгладить какой-либо недочет.

Примечания

¹ См.: *Цветкова А. Д.* Восточнославянский фольклор в Казахстане: современное состояние и проблемы исследования // От конгресса к конгрессу. Навстречу Второму Всероссийскому конгрессу фольклористов. Сборник материалов / сост. В. Е. Добровольская, А. С. Каргин. М., 2010. С. 107—109.

² *Cheng, Vincent J.* Inauthentic. The Anxiety over Culture and Identity. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2004. P. 28—61.

³ Миграция и эстонская диаспора / сост. А. Корб, М. Кыйва. Тарту, 2006. С. 6—7.

⁴ *Rosenberg, T.* Eestlaste väljaränne 19. sajandil — 20. sajandi algul: taust ja võrdlusjooni naabritega // Eesti kultuur võõrsil. Loode-Venemaa ja Siberi asundused. Tartu, 1998. Lk. 34—40.

⁵ См.: *Ruotsala, H.* Mie kotona kentällä ja kentällä kotona // Integraatio, identiteetti, etnisuus. Tarkastelukulmia kulttuuriseen vuorovaikutukseen. Turku, 1998. S. 107.

⁶ *Becker, K.* Picturing a Field: Relationship between Visual Culture and Photographic Practice in a Fieldwork Setting // Folklore, Heritage Politics and Ethnic Diversity: A Festschrift for Barbro Klein. Botkyrka, 2000. P. 101.

⁷ *Korb, A.* Venemaal rahvuskaaslasi küsitlemas: folkloristliku välitöö meetoodilisi aspekte / Studia Ethnologica et Folkloristica Tartuensia 9. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2005. Lk. 89.

⁸ *Alver, B. G.* Ethical issues in Folkloristic Research // Folklore Processed. In Honour of Lauri Honko on his 60th Birthday 6th March 1992 / Studia Fennica. Folkloristica I. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1992. S. 59.

⁹ *Kirss, T.* Rändlindude pesad. Eestlaste elulood võõrsil. Tartu, 2006. Lk. 660.

Н. В. ДРАННИКОВА,
С. А. МЕНЬШИКОВ
(Архангельск)

*Систематика и архивация
фольклорного материала
в Поморском государственном университете.
Опыт создания информационно-справочной
и информационно-поисковой систем*

Современная культура отличается лавинными процессами глобализации. Основная опасность глобализации усматривается в том, что из культуры уходят ее локально-специфичные, народные формы. Современное общество по сравнению с предыдущим, которое базировалось на универсальных нормах и принципах, подверглось существенным потрясениям и изменениям. В нем возрастает роль локальных идентификаторов (связанных не с нацией, не с государством и даже не с этносом, а с локальными сообществами). Подлинная этническая культура нуждается в сохранении своего «месторазвития» и, конечно, в носителях, создающих и передающих ее в процессе социализации новым представителям этноса. Важная составляющая глобализма — мировые информационные технологии. Большую роль в поддержании локальной идентичности и в сохранении традиционных форм культуры имеют информационные (мультимедийные) технологии. Используя мультимедийные средства (видео, компьютер, Интернет, DVD- и CD-Rom'ы), уместно говорить о диалоге культур. Во многом благодаря Интернету, компьютерным каналам, аудиовизуальной технике записи и воспроизведения символической информации удалось включить в современный культурный контекст язык, ритуалы, традиции этнических культур, умирающих под натиском цивилизации.

Центр изучения традиционной культуры Европейского Севера Поморского государственного университета (далее — Центр), деятельность которого мы представляем в данной статье, работает над исследователь-

ской темой «Фольклор Европейского Севера: система локальных вариантов». За время работы Центра (до 2006 г. он имел статус Лаборатории фольклора) были организованы 30 фольклорно-антропологических экспедиций в различные районы Архангельской области.

С 1999 года Центр изучения традиционной культуры Европейского Севера приступил к использованию информационных технологий в процессе изучения и преподавания фольклора и к созданию электронной версии своего архива. Работа проходила в нескольких направлениях:

- 1) создание электронной версии и
- 2) мультимедийной базы данных архива;
- 3) создание сайта Центра,
- 4) разработка информационно-справочной системы (2007 г.) (далее — ИСС) и
- 5) информационно-поисковой системы «Мультимедийный архив традиционной культуры Русского Поморья (2008 — 2009 гг.)» (далее — ИПС),
- 6) издание учебных компакт-дисков и фильмов, преимущественно основанных на аудиовизуальных экспедиционных записях.

Методика архивации

Для систематизации текстов и оформления фольклорных материалов были выпущены методические рекомендации «Систематика и оформление материалов фольклорной практики»¹. В настоящее время архив Центра состоит из записей (текстов), а также аудио- и видеозаписей, сделанных как во время экспедиций, так и самостоятельно студентами-филологами. Тексты хранятся в архиве в виде папок с полным научным описанием, которое включает в себя описание, отчет, список информантов, историко-краеведческую справку, словарь диалектной и малоупотребительной лексики. Папке присваивается порядковый номер архива, который затем заносится в «Топографический указатель» и «Общий указатель всех единиц архива».

Аудио- и видеоматериалам аналогично присваиваются порядковые номера, записи расшифровываются, создаются описи материалов по исполнителям, жанровой классификации и типу носителя информации. Паспорт записи содержит информацию о месте и годе записи, данных исполнителя и собирателя. После указанной систематики материалы сохраняются в архиве в оригинальном виде, в основном это записи на аудио- и видеокассетах формата Mini DV. Записи, сделанные на цифровой диктофон, сохраняются на оптических носителях и заносятся в архив в том же порядке, им присваивается номер, который заносится в указатели, и делается описание.

Для облегчения последующей работы с фольклорными материалами была создана электронная версия архива.

Электронная версия архива

Все материалы систематизируются по методике, разработанной в Центре.

Текстовые и рукописные материалы, находящиеся в архиве в виде папок, переводятся в электронный вид, при этом происходит дополнительная систематизация материала.

Аудио- и видеоматериалы оцифровываются (переводятся в электронный вид). Аудиоматериалы переносятся на оптические носители в формате wav и хранятся в оригинале, составляется описание материала, каждой единице присваивается номер, который заносится в указатель, определяющий ее положение в архиве. В дальнейшем оцифрованная аудиозапись дополнительно обрабатывается, разбивается на жанры и переносится в электронный архив.

Видеозаписи, как и аудиозаписи, оцифровываются, и в дальнейшем хранятся на оптических носителях в формате DV-AVI и в той же последовательности заносятся в цифровой архив.

Сайт Центра изучения традиционной культуры Европейского Севера

С 2000 г. Центр имеет свой сайт на сервере Поморского государственного университета (<http://folk.pomorsu.ru>). В течение 10 лет сайт модернизировался и пополнялся новыми материалами. Он имеет научное, учебно-методическое и информационное значение. Сайт активно используется нами как учебный ресурс. На нем представлены история Центра, выставлены научные и учебно-методические материалы, топографический указатель архива, сведения о конференциях, организованных Центром, информация об экспедициях Центра с картами, на которых обозначен их маршрут, фотоальбом, некоторые выдержки из оцифрованного звукового ряда, реализуется проект «Координация экспедиций 2008—2010», опубликованы статьи и книги, вышедшие в Центре. В 2009 г. была разработана модель дистанционной системы обучения по предметам «Устное народное поэтическое творчество» (для студентов), «Русский фольклор» (для магистрантов).

Информационно-справочная система

Работа над ИСС продолжалась с 2000 по 2007 г. ИСС представляет собой текстовую базу данных и программу «Систематизатор», посредством которой происходит заполнение (внесение данных в базу) и последующая работа с ними. ИСС ориентирована на работу как в локальной, так и в глобальной сети. Интерфейс программы включает в себя режимы редактирования (занесения данных) и поиска.

ИСС используется нами в учебном процессе. Жанровая классификация, положенная в основу программы, является авторской. Она основывается на современных научных классификациях фольклора,

адаптирована к культурной традиции Архангельского региона и носит обучающий характер. Занесение текстов происходит строго в соответствии с современными научными критериями.

Система облегчает последующее издание фольклорных материалов, так как благодаря программе «Систематизатор» тексты распределены по жанрам, районам и другим критериям, которые исследователь и каталогизатор считают существенными для полного описания материалов.

Информационно-поисковая система

Опыт, накопленный ранее сотрудниками Центра, позволил приступить в 2009 г. к реализации Гранта президента РФ для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства «Создание мультимедийного архива традиционной культуры Русского Поморья». Целью проекта является репрезентация этнокультурных традиций Архангельского Севера, распространение накопленных знаний и материалов и их интеграция в общеобразовательный, культурно-просветительный, научный и учебные процессы.

Работа по проекту состояла из следующих этапов:

- 1) отбор и обработка материалов, находящихся в архиве Центра,
- 2) создание открытого ресурса (сайта) «Мультимедийный архив традиционной культуры Русского Поморья», который представляет собой WEB ресурс, или сайт информационно-поисковой системы. WEB ресурс организован в виде электронного каталога и поисковой системы, взаимодействующих с реляционной базой данных.

Система предполагает два способа внесения данных: комбинированный (для опытных пользователей) и пошаговый (для начинающих пользователей), а также использование шаблонов, составленных на основании часто повторяющихся типов записей.

Комбинированный способ представляет собой формирование записи на одной странице с указанием нужных параметров и заполнением необходимых полей, пошаговый — на разных страницах посредством ответов на вопросы системы и дальнейшее подключение к записям графических файлов, аудио- и видеозаписей.

Нами предусмотрено временное хранение записей в буфере системы для дальнейшего уточнения, которое применяется для записей, вызвавших сомнение при занесении. Электронный каталог — часть системы, позволяющая просматривать, выделять (добавлять в «портфель» для дальнейшей работы) и сортировать записи по одному из параметров описания.

Для поиска через каталог доступен любой из параметров, которыми описаны тексты, внесенные в базу данных, в том числе это поиск по ключевому слову или фразе — названию записи. Приведем некоторые примеры параметров: это название (наименование) записи, жанр, населенный пункт (место записи), исполнитель, собиратель, год записи и т. д. Из каталога возможен прямой переход к редактированию выбранной записи.

Информационно-поисковая система — механизм, позволяющий производить поиск записей по ряду параметров. Результат поиска выводится в виде списка записей (таблицы) либо для большей наглядности на географической карте. Пользователь самостоятельно определяет параметры, по которым производится поиск. Помимо основных параметров, которые относятся к характеристикам записей в БД, поиск возможен по ряду дополнительных, таких как наличие текста, графического файла, аудио- или видеофайла.

Результат поиска выводится в зависимости от уровня доступа каждого конкретного пользователя, который определяет администратор. Пользователям могут быть доступны

- все записи с их названиями и краткими описаниями;
- записи с описаниями и с первыми строчками текста;
- записи с описанием, с текстом и дополнительными файлами мультимедиа.

На наш взгляд, существуют дополнительные возможности, которые делают ИПС конкурентоспособной аналогичным системам. Попытаемся доказать это. ИПС имеет автоматический анализатор текстов, позволяющий вести поиск уникальных слов и словоформ и осуществлять их подсчет для автоматического составления списка ключевых слов. Совместно с другими параметрами поиска данный анализатор, помимо своей основной функции, может проводить анализ степени распространения того или иного слова или словосочетания на определенной территории.

Помимо автоматического анализатора, ИПС имеет географический анализатор, который выводит результат поиска по заданным параметрам на карте с графическими пояснениями. Таким образом, строится схема, по которой можно представить распространение того или иного текста или сюжета в определенной/ом местности/районе.

Компакт-диски и учебные фильмы

За последнее годы сотрудниками Центра были созданы учебные компакт-диски, которые используются нами во время преподавания курса «Устное народное поэтическое творчество», спецкурсов и спецсеминаров по фольклористике и в магистратуре.

Для каждого семинара существует свой компакт-диск, например: «Мифологические рассказы», «Эпические песни», «Волшебные сказки» и др. На компакт-диски помещены наиболее репрезентативные мультимедийные материалы, сделанные во время экспедиций, а также жанровые указатели, статьи, книги.

В 2006 г. по итогам наших экспедиций в Пинежский район был издан «Электронный атлас традиционной пинежской культуры». Цель нашей работы над диском мы видели в том, чтобы показать разнообразие традиционных форм пинежской культуры. Компакт-диск состоит

из пяти карт. На диске помещены видео-, аудиозаписи, фотографии и информация о книгах, посвященных пинежскому фольклору.

Выбор региона для наших экспедиционных исследований не был случаен. Пинежье — регион с интересными этнокультурными традициями.

В 2009 г. издан новый диск «Пинежские свадебные и игровые песни». Содержание диска составляют записи свадебных и игровых песен, сделанные во время фольклорно-антропологических экспедиций Центра изучения традиционной культуры Европейского Севера в Пинежский район, а также отдельные материалы, переданные в архив.

Диск представляет собой электронное издание на оптическом носителе, которое включает в себя аудио- и видеоматериалы, подвергшиеся научной классификации, и комментарии к ним. Диск снабжен простой системой навигации в виде меню для выбора разделов. Он предназначен для использования в учебном, научном и культурно-просветительном процессах, а также может использоваться как методический материал в преподавании и изучении культурно-антропологических дисциплин.

Подведем некоторые итоги. Привлечение информационных технологий в процесс преподавания и изучения фольклора позволило оптимизировать эти процессы, дало возможность показать фольклор как мультимедийную субстанцию, ввести в изучение современного фольклора социокультурные методы, облегчило подготовку фольклорных текстов к публикации.

Примечания

¹ Дранникова Н. В., Кандыбо В. А., Меньшиков А. А. Систематика и оформление материалов фольклорной практики. Архангельск, 2004.

С. М. ОРУС-ООЛ
(КЫЗЫЛ)

Фольклорная экспедиция 2009 года

С 8 по 19 июля 2009 г. сектор фольклора Тувинского института гуманитарных исследований при правительстве Республики Тыва провел комплексную экспедицию в Сут-Хольский *кожуун*. Задача экспедиции — сбор традиционного устного народного творчества по всем жанрам, изучение современного его состояния, учет всех имеющих в настоящее время сказителей, носителей фольклора, а также сбор этнографических и лингвистических материалов *кожууна*.

Записи производились во всех 7 населенных пунктах *кожууна*: Алдан-Маадыр, Бора-Тайга, Ак-Даш, Сут-Аксы, Кара-Чыраа, Кызыл-Тайга, Ишкин и летних стойбищах.

Сут-Хольский *кожуун* расположен на севере Тувы и граничит с Хакасией. На его территории находятся такие горы, как Кызыл-Тайга (Красная-Тайга), Бора-Тайга (Серая-Тайга), Улут Кызыл-Тайга (Большая Кызыл-Тайга), горные реки — Хемчик, Манчурек, Ак, а самое главное — знаменитое озеро Сут-Холь (Молочное озеро), расположенное на высоте 1814 м над уровнем моря, откуда берет свое название *кожуун*.

Территория *кожууна* — 6700 кв. км. Население — 9145 человек.

Сут-хольцы издревле жили обособленно из-за природных преград, поэтому они не имели постоянной связи с внешним миром. Это позволило им сохранить свою самобытность. Сут-Хольский *кожуун* вызывает усиленный интерес как языковедов, историков (здесь, на территории нынешнего села Алдан-Маадыр, в 1883—1885 гг. происходило единственное в истории Тувы восстание под названием «Шестидесяти богатырей»), так и фольклористов (в Сут-Холе сохранились вековые фольклорные традиции тувинского народа).

Этот *кожуун* издавна славился своими знаменитыми народными сказителями, певцами, шаманами, охотниками, непревзойденными мастерами горлового пения — хомейжи, искусными мастерами по изготовлению музыкальных инструментов и скульптурных произведений, непобедимыми борцами и силачами. Здесь родились и жили такие уникальные сказители, как М. М. Агылдыр, О. Н. Маннай, М. С.-Х. Хургул-оол, М. С. Килчен, О. С. Шыдыраа и др.

Фольклорные экспедиции в этот район проводились и ранее. Так, в мае 1984 г. комплексная экспедиция сектора фольклора народов Сибири Института истории, филологии и философии Сибирского отделения АН СССР под руководством А. Б. Соктоева, совместно с ТНИИЯЛИ, работала в данном кожууне в рамках программы подготовки 60-томной серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». В состав экспедиции входили член-корреспондент А. Б. Соктоев, музыковед Ю. И. Шейкин, звукорежиссер Всесоюзной фирмы грамзаписи «Мелодия» М. Л. Дидык, специальный фотокорреспондент газеты «За науку в Сибири» В. Т. Новиков, фольклорист А. Р. Бадмаев, художник Н. А. Соктоева (г. Новосибирск), а также научные сотрудники сектора фольклора ТНИИЯЛИ О. К.-Ч. Дарыма, С. М. Орус-оол, З. Б. Самдан.

В Сут-Хольском районе местная администрация провела большую подготовительную работу по выявлению наиболее полного репертуара исполнителей фольклорных и музыкальных произведений; собрала в местном клубе большое количество информаторов специально для записи лучших образцов устной поэзии.

Во время экспедиции в Алдан-Маадыр и на стойбища, расположенные в Манчуреке, были произведены полноценные записи фольклорных текстов самых разных жанров на высокочувствительной аппаратуре, специально выделенной Всесоюзной студией грамзаписи «Мелодия»; подготовлены качественные фотоиллюстрации, музыкальные приложения к тувинским томам.

Нынешняя экспедиция, конечно же, как по своим целям, так и по маршрутам, существенно отличается от предыдущей. Временной разрыв между последней и нынешней — более 25 лет. За это время в республике произошло много изменений как в социально-экономической, культурной, так и научной жизни.

После названной выше экспедиции трудно было надеяться найти какие-нибудь новые, еще неизвестные науке эпические и сказочные сюжеты; но представлялось очень интересным обследовать еще не разведанные другими собирателями места; выяснить наличие в них фольклорной традиции и установить преемственную связь с материалом, записанным несколько десятков лет тому назад.

Результат, чего мы не ожидали, оказался впечатляющим: во время фольклорной экспедиции в Сут-Хольский кожуун в общей сложности было записано 941 наименование разных аудиоматериалов, в число которых входит: фольклорный материал — 879; этнографический — 137; лингвистический — 19; литературный — 4; исторический — 2. Некоторые материалы были записаны повторно. Всего было опрошено 75 информаторов в возрасте от 28 до 82 лет.

По маршруту экспедиционной работы был сделан видеофильм: 15 видеокассет представляют подробные записи обряда освящения *оваа*, *суг дагыры*, повседневной жизни и хозяйства чабанов-тысячников и т. д. Снято около 500 фотографий.

Жанровая система тувинского фольклора

Героический эпос

В течение 11 дней работы в Сут-Хольском кожууне сотрудники экспедиции встретились с единственным исполнителем эпического репертуара *Тырык Бады-Байыр Дамбаловичем*, 1935 г. р., из села Кара-Чыраа. Он родился в селе Чааты Овурского кожууна. Приветливый, кроткий старик, высокого роста. Отец его Кыргыз Тырык-Кара Дажанович был ламой. В годы репрессий хотели его поймать и посадить, но он убежал в Монголию. Он был известным сказителем, знал много героических сказаний и сказок. Репертуар свой он перенял от известного сказителя из Улуг-Хема Т. Х. Баазаная.

Его сын Тырык Бады-Байыр Дамбалович с детства слышал все эпические произведения из уст отца. Но, к сожалению, по его словам, запомнил только один эпос «Ханныг каралыг Кара-Когел» и несколько сказок («Увул-Авыл ашак», «Кодээлей-Кадай»). Нам удалось дважды записать от него исполнение героического эпоса «Ханныг каралыг Кара-Когел» на видео и на диктофон, а также повторно (трижды) сказку «Увул-Авыл ашак». (Только магнитофонная запись в сочетании с видео- или фотосъемкой может передать все особенности рассказывания (поведение сказителя, манеру исполнения, реплики, мимику, жесты и т. д.)). Поэтический язык его эпоса, речитатива значительно слабее, он часто сбивается на язык прозы. Очевидно, это связано с тем, что сказительством он занимается относительно недавно, когда эпических певцов уже не осталось.

Сейчас уже редко можно встретить исполнителя, знающего несколько эпических произведений, но каждая из единичных записей ныне представляет большую ценность для науки. Свидетельства об эпической традиции очень важны для изучения эпоса, поэтому мы не стали пренебрегать ни кратким прозаическим пересказом сюжета, ни даже простым упоминанием сюжета или персонажа героических сказаний. Нам известно, что на последнем этапе своего бытования эпос часто пересказывали в виде сказки, без речитатива и стихотворных частей.

Таким образом, во всем кожууне записан всего один эпос, что свидетельствует о постепенном его исчезновении из репертуара сказителей, из активного бытования.

Сказка

В Сут-Хольском кожууне имеются почти все жанровые виды сказок (бытовые, волшебные и сказки о животных). От 9 информаторов записано всего 27 сказок. Среди записанных преобладают бытовые сказки, которые пользуются у жителей кожууна большой популярностью. Особенно популярными оказались сказки «Кодээлей-Кадай», «Озурук-Кадай», которые встречались нам и в виде полных текстов, и в

отрывках. Они богаты вариантами, что обусловлено устным характером распространения народной поэзии.

Большинство бытующих здесь сказочных сюжетов встречается и в других кожуунах Республики Тыва.

Основным информатором по сказкам явилась **Ондар Дайыза Дамдыновна**, 1937 г. р., из Манчурека. Она исполнила нам 7 сказок.

Д. Д. Ондар родилась в Манчуреке. Окончила 4 класса, грамотная, читает изданные сказки на тувинском языке, чем можно объяснить заметное иногда влияние на ее сказки публикаций фольклорных текстов других тувинских сказителей и некоторых заимствованных из русского фольклора сказочных сюжетов. Прочитав и запомнив содержание фольклорного произведения, Дайыза Дамдыновна свой характер и свое отношение к жизни передает в сказках уже по-своему, только ей присущим складом, сущность которого — драматичность или трагичность (она инвалид). Ее персонажи — мачехи, всегда очень красивые и молодые, но коварные и злые женщины. Самую обыкновенную и известную всем сказку она сумеет раскрасить описанием этих персонажей и трагическими деталями. Хотя услышанные от отца сказки, например «Кодээлей-Кадай» или «Озурук-Кадай», она старается передать с большой точностью (зачин сказки, основное содержание и отдельные эпизоды — все, как сказывал отец), но бытовые подробности на фоне готовых мотивов, а также концовки произведения рассказывает от себя, черпая из своего жизненного опыта. Поэтому ее сказки носят отчасти локальную окраску.

Поэтический язык таких сказок не всегда хорошо сохраняется, но даже в этих случаях они представляют интерес хотя бы в сюжетном отношении.

Ее репертуар содержит 23 куплета *кожамык*, 2 фрагмента шаманского песнопения, множество мелодий для приручения домашнего скота, колыбельные песни, легенды, утреннее заклинание, свадебное пожелание, загадки, пословицы и поговорки.

Она исполняет их с громадным увлечением, все больше и больше воодушевляясь во время исполнения, сама же предлагает нам рассказать все, что знает. Только такие одаренные исполнители с самого начала чувствуют себя свободно с малознакомыми людьми, поют и рассказывают в естественной для них манере.

Три сказки «Кодээлей-Кадай», «Мого Сарыг-лама», «Дилгижек-оол» рассказала нам и **Ондар Масын Килченовна**, 1935 г. р., мать-героиня. Всю жизнь она работала чабаном. Живет у младшей дочери в Манчуреке.

Сказки слышала с детства от своего отца-сказителя Килчена Максима Седеновича, 1906 г. р., знавшего и исполнявшего героические сказания. Записанные от него фольклорные произведения до сих пор хранятся в фольклорном фонде ТИГИ. Она считает себя единственной наследницей репертуара отца, от которого многое осталось незаписанным. Сказки она рассказывала своим детям и теперь с трудом вспоминает, *что* она рассказывала когда-то.

В целом же, число сказителей в обследованном районе оказалось, к сожалению, небольшим. Из записанных 9 информаторов — 6 женщин и 3 мужчин. Самому старшему из них 80 лет, самому младшему — 41 год. Они различаются по степени мастерства и в отношении репертуара. Некоторые знают не по одной сказке, рассказывают уверенно, твердо, не сбиваясь. Другие помнят немного, знают только фрагменты сказок.

Сказочников и эпических сказителей с большим репертуаром, известных в кожууне, нет. Сказочная проза существует в современных селах и стойбищах в основном для детей, поэтому узнать о сказочниках бывает сложно: если раньше сведения о них можно было получить от стариков (прежде сказки и эпические произведения исполнялись во взрослой аудитории и были фактом культурной жизни целого *аала*), то сейчас сказки бытуют в ограниченном круге, в основном в рамках одной семьи.

В населенных пунктах Сут-Хольского кожууна, где нет настоящих сказителей, бытуют разножанровые сказки. Наблюдается некоторое обеднение художественных средств, редко встречаются развернутые традиционные зачины и концовки, нет подробных описаний. Манера и стиль исполнения лаконичны и суховаты.

Трудность при записи сказок состоит в том, что сказочники обна-руживаются сейчас нелегко, их стало гораздо меньше, чем в прошлом. Найти сказочника, послушать и записать его сказки — большая удача для любой фольклорной экспедиции.

Мифы, легенды, предания и устные рассказы

Собирание фольклора в течение двух недель дает нам право утверждать, что несказочная проза очень популярна в кожууне, особенно легенды, предания, устные рассказы. Записанные тексты достаточно разнообразны. Это **легенды**: «Адаканнын ала бугазы», «Манчурек», «О Сут-Холе», «Кыс-Халыыр», «Албыс Ширээзи», «Хор-Тайга», «Оршэ-элдиг-Даг», «Киир-Шанчыг», «Хойтпаактар-Балык», «Олээттиг-Мээс» и т. д. **Мифы**: о духах-хозяев озера Сут-Хол, водного источника, тайги; о встрече с *Шулбусом*, о зимней стоянке чабанов, где водятся *аза* (черти). **Предания и устные рассказы**: о знаменитом едоке, о легендарном красноречивом человеке, об искусных мастерах изготовителях музыкальных инструментов, о местных сказителях, шаманах, о происхождении их способностей и случаях исцеления, о ламах; о родоплеменных группах; о встрече тувинских охотников с Лениным и т. д.

От 38 информаторов членами экспедиции записаны: 51 легенда вместе с вариантами; 82 предания и устных рассказа с вариантами; 15 мифов. Как правило, рассказчиками являются мужчины.

Для записи несказочной прозы мы предварительно ознакомились с историей населенного пункта, кожууна, так как легенды, предания, устные рассказы являются локальными. Часто информаторы рассказывают нам сюжеты несказочной прозы в ответ на нашу просьбу объяснить

название окрестных достопримечательностей, рек, озер, гор, населенных пунктов и т. д. Например, в Манчуреке была записана легенда, рассказывающая о том, почему река Манчурек так называется. Легенда была записана от нескольких информаторов, причем у некоторые из них запись была сделана повторно.

Во многих селах рассказывают легенду «Адаканныё ала бугазы» («Сивый бык (старика) Адакана»). Центром этих легенд является озеро Сут-Холь, где по преданию хозяином-духом данного озера был *Ала-Буга* (Сивый Бык) старика по имени Адакан. Когда этот Бык поднимался на поверхность озера, то гремел гром, сверкали молнии, волны высотой с человеческий рост ударялись в прибрежные скалы, громадные деревья падали на землю. Это был огромный Бык: люди из села Ак-Даш могли его увидеть издалека. Он пасся на полянах территории Суг-Аксы и Бора-Тайга.

Некоторые информаторы считают, что хозяйкой этого священного озера является *женщина с белым лицом на белом коне*. Поэтому по сегодняшний день существуют различные связанные с этим запреты: например, женщины не должны купаться в озере, даже мыть лицо, а мужчины не должны, глядя в сторону озера, справлять свою нужду, на озере нельзя произносить слова «рыба» и «верблюду», чтобы не рассердить хозяйку озера и т. д.

В экспедиции нами, хотя и по крупницам, постоянно собирались сведения о жизни и творчестве сказителей и сказочников прошлого, память о которых в народе все еще жива. Это дает возможность хоть в какой-то мере восстанавливать историю бытования отдельных фольклорных произведений, узнать о жизни и творчестве сказителей, воссоздавать общую картину их репертуара. От детей, внуков, родственников и односельчан мы записали новые сведения о сказителях кожууна — О. Агылдыре, М. Амашкыне, О. Маннае, Х. Монгуше, М. Килчене, Б. Сарыгларе, О. Тевек-Кежеге и др.

Почти в каждой деревне имена замечательных сказителей и сказочников, певцов и *хомейжи* и их репертуар земляки хранят в своей памяти до сих пор. О них рассказывали почти все люди почтенного и среднего возраста.

Выявлены также интересные сообщения, устные рассказы-легенды о людях необыкновенной физической силы и др.

Песня и жанр *кожамык*

Кроме несказочной прозы, самым распространенным видом тувинского фольклора в Сут-Хольском кожууне являются песни и *кожамык* (частушки), в которых тувинский народ выразил свое отношение к тем или иным событиям в жизни родного края.

Кожамык — один из активно бытующих жанров современного фольклора, тексты которого вспоминаются и рождаются в процессе творческого диалога и соревнования. Очень важно, если нет условий

для записи *кожамык* в естественном бытовании, создать обстановку, близкую к реальному исполнению. Для этого необходимо, прежде всего, чтобы запись велась не от одного частушечника, а от нескольких одновременно. Припоминая *кожамык*, исполнители воодушевляются, начинается творческое соревнование. В процессе такого исполнения певцы вспоминают много больше *кожамык*, чем при обычном опросе.

Во время экспедиции мы убедились в этом дважды. В первый раз, во время освящения *оваа* в Манчуреке в м. Хайырлыг-Каыт, когда состоялся конкурс в жанре *кожамык*. Во второй раз — в м. Биче-Холчук, по дороге к озеру Сут-Холь, — мы сами специально создали обстановку состязания с информаторами Норбу Биченей Арган-ооловной, 1938 г. р., и Бопууна Шойдан Кууларовной, 1936 г. р.

В конкурсе *кожамык* принимали участие 6 исполнителей от 28 до 75 лет. Из них 5 женщин (от 48 до 75 лет) и 1 парень 28 лет. На песенные состязания вышли только представители Манчурека и Алдан-Маадыра. Отрадно, что появились молодые люди, которые с большим достоинством продолжают традиции народных песен. К ним и относится 28-летний участник конкурса Ооржак Вадим Сергеевич.

Во время этого состязания нами было записано 43 куплета *кожамык* на разные темы и горловое пение в стиле *сыгыт*, *хомей*, *каргыраа* с песнями, в том числе 8 куплетов *кожамык* в сопровождении гитары. Мелодии и тексты многих из них ранее не фиксировались. У каждой певицы есть свои тексты и напевы, которые имеют узко местный колорит, их можно услышать только в Манчуреке.

В репертуаре каждой исполнительницы есть *кожамыки*, широко распространенные в данной местности, на тему родины — Манчурек, на тему любви и семейных отношений, о летнем стойбище и т. д. Наиболее популярные в местности *кожамыки*, например о Манчуреке, записаны нами в нескольких вариантах. После состязания *кожамык* каждый член экспедиции в отдельности работал специально с пятью участниками конкурса — исполнительницами песен и *кожамык*, чтобы проверить и дополнить записи и наблюдения. В м. Биче-Холчук в результате состязания членов экспедиции с двумя частушечницами Б. А. Норбу и Ш. К. Бопууна было записано 46 куплетов *кожамык*.

В целом, собранные и записанные частушки весьма разнообразны и по тематике, и по идейному содержанию.

В *кожамыках* раскрывается красота родных мест: высокогорного озера Манчурек, священного с чистой водой озера Сут-Холь, красивых красного и белого цвета гор Кызыл-Тайга, Киров, Ак-Даш и др.

Есть *кожамыки* сатирические, любовно-лирические и даже общественно-политической тематики. Среди них имеется много традиционных *кожамык*, исполнявшихся во время *ойтулааш* — ночного сборища, гулянья молодежи в дореволюционной Туве.

Народные *песни* посвящаются в основном родному краю. Некоторые певицы стремятся сейчас ввести в свой репертуар такие

известные и распространенные во всей Туве народные песни, как «Самагалдай», «Кожай и Торгалыг», «Чашпы хемим», «Баян-Чүрээм», «Чес-Булуң» и т. д.

Всего записано 429 куплетов кожамык и 22 куплета песен от 29 информаторов разных профессий и возрастов, среди которых — 20 женщин и 9 мужчин. От 20 информаторов-исполнительниц песен было записано 375 куплетов частушек-*кожамык* и около 30 куплетов песен. Именно певицы-женщины сохраняют до сих пор в своем репертуаре традиционную народную песню.

55 куплетов записано от мужчин. Репертуар певцов-мужчин отличается от репертуара исполнительниц-женщин. Мужчины знают больше *кожамык*, посвященных «серьезной теме», например родной земле. Количество мужчин, поющих песни и *кожамык* очень мало, всего их в кожууне 9 человек, причем они поют песни с явной неохотой.

Среди мужчин своим талантом особенно выделяется *Ховалыг Данил Суванович*, 1954 г. р., учитель русского языка и литературы Бора-Тайгинской школы. Он вместе с семьей и родственниками лето проводит в местечке Ортаа-Доора-Ажык, возле озера Сут-Холь. Его родители были чабанами, он с детства помогал им, занимаясь их личным хозяйством, выращивая скот. Он наравне с женщинами умеет доить коров и коз. От Ховалыга Д. С. мы записали 9 куплетов частушек, в основном на любовно-лирические темы.

В целом, фольклор Сут-Хольского кожууна, сохраняя общие тувинские корни, носит локальный характер и имеет некоторые своеобразные черты, которые, в частности, проявляются в песнях и *кожамыках*. Даже самые известные сюжеты песен в различных местностях кожууна различаются мелодиями, географическими и этнографическими деталями: в их варианты проникают местные названия, имена, детали быта. Особенно это заметно в частушках, где упоминаются река Манчурек, озеро Сут-Холь и различные летние стойбища, населенные пункты, — другими словами, местная топонимика отражена в ней достаточно отчетливо.

Эти записи дают ценные сведения о том, что фольклорные жанры живут, бытуют в условиях, когда не осталось в живых крупных знатоков тувинского фольклора.

В жанровом составе тувинского фольклора видное место занимает **обрядовая поэзия**, которая сохранилась и в наши дни. Она разнообразна по своему содержанию и форме.

Во время экспедиции в Сут-Хольском кожууне мы записали почти все жанры обрядовой поэзии: заговоры и заклинания (*чалбарыглар*), благопожелания (*йорээлдер*), восхваления (*макталдар*), скотоводческие заговоры (*мал алзыры*) и проклятия (*каргыштар*).

Заговоры и заклинания — одна из самых ранних форм тувинского фольклора, основанных на вере в магическую силу слова. Они созданы в стихотворной форме и содержат небольшое количество строк; про-

износятся в определенное время при возникновении конкретной потребности. Пожелания материального достатка, благополучия в жизни, успеха в труде, удачи в мирных делах, добра и здоровья, закреплённые различными магическими формулами, высказывались по разному поводу бытовой жизни (отправление в дорогу, употребление молочных напитков, при совершении трудовых процессов и пр.). Заклинания обязательно сопровождаются угощением духов-хозяев.

Выделяются следующие группы заклинаний, записанных нами во время экспедиции:

Культовые заклинания обращены к духам-хозяевам местности, имеют магическую, оберегающую функцию, предохраняя человека от их гнева, от грозных стихий природы, болезни и пр. К ним относятся *чалбарыг* — заклинание для освящения огня; заклинания, обращенные к хозяину-духу озера Сут-Хол; утренние заклинания. Духи, по народным представлениям тувинцев, — живые существа, способные проявлять гнев, посылать милость, удовлетворять просьбу людей.

У тувинцев существовал культ огня и связанные с ним обряды, которые сопровождались заклинаниями. Огонь в юрте считался священным, в него бросали кусочек пищи и произносили при этом соответствующие заклинания. Огнем с помощью дыма можжевельника окуривали больного, отпугивали злых духов в жилище, предметы домашнего обихода и т. д.

В утренних заклинаниях хозяйка или хозяин дома обращаются к небу, солнцу, луне, звездам, земле, местным горам, местным рекам, которые они почитают, с целью получения милости у природы своим детям, народу, скоту, прибегая при этом к магии слова.

Заклинания не имеют постоянного, раз и навсегда заданного текста.

Кроме перечисленных выше обрядовых текстов, участники экспедиции записали на диктофон и другие культовые заклинания: во время моления хозяину—духу целебного источника (*аржаан ээзи*); во время перекочевки; во время захоронения пуповины новорожденного ребенка; во время гадания на камнях-*хуванак*; во время взбивания шерсти.

Промысловые заклинания. Наряду с охотой, скотоводством, собирательством, главным занятием коренного населения Сут-Хольского кожууна было рыболовство. Трудовая деятельность людей сопровождалась также обрядами, в основе которых были магические действия, направленные на обеспечение хозяйственного благополучия. В охотничьих и рыболовных заклинаниях, так же как и в культовых, главное место отводится духу-хозяину местности.

Промысловые заклинания возникли из хозяйственных нужд людей, связаны с их трудом и бытом. Рыбаки и охотники отдавали дань признательности духу-хозяину местности, пытались умиловить его жертвами и заклинаниями, совершали обряд «угощения». Они привя-

зывали *чалама*-ленты на деревья или *оваа*, жгли *сан салыр*, произносили заклинания хозяину местности. К промысловым заклинаниям относятся заклинания во время рыбалки и во время охоты.

Вера в магию слова и связанные с ней обряды жертвоприношения, заклинания адресовались хозяевам-духам местности. Удача рыболова и охотника расценивалась как результат расположения к нему «хозяина тайги», реки, озера, а неудачный промысел как свидетельство его гнева. В заклинаниях излагалась конкретная просьба к «хозяину», чтобы он помог наполнить их суму: рыбаку подарить большую рыбу, а охотнику — определенного зверя (марала и маралуху, которые иносказательно называются в заклинаниях «*имеющие раздутое вымя*» и «*ветвистые рога*»).

Заговоры (*сымыраныг, тарбыдаары*) исполняются, когда человек или скот заболит. В арсенале древней обрядовой поэзии на этот случай имеется целый ряд заговоров с конкретной магической направленностью. Среди них есть и заклинания против ячменя на глазу в исполнении Сарыглар Даш-Суу Манзыр-ооловны, 82 лет, из села Ак-Даш. Например, при болезни глаз производится специальный обряд, сопровождающийся заговором «*Дому ол-дур, тамы ол-дур*», который, по мнению информатора, обладал магическим свойством и обозначал лечение и очищение. Как правило, заговоры состоят из немногочисленных стихотворных строк.

Заговоры, связанные с лечением, делятся на 2 типа: относящиеся к людям и относящиеся к животным. Исполнительница рассказала участникам экспедиции и об обряде лечения домашних животных.

Скотоводческие заговоры (*мал алзыры*). Во время экспедиции мы записали 21 обрядовый текст от 6 информаторов о приручении козленка к козе; ягненка к овце; теленка к корове; жеребенка к кобылице и как призывать лошадь.

Информаторами были главным образом женщины. По объяснению информатора Д. Д. Ондар, скотоводческие заговоры — *мал алзыры* — исполнялись в основном во время отказа матки от своего детеныша. Чтобы накормить детеныша, во время доения прибегали к пению заговора, состоящего из звукоподражательных слов: для овец — «*тфо-тфо, тфо-тфо*», для коз — «*чу-чу, чу-чу*», для коров — «*хоог-хоог*», для кобылиц — «*кру-кру, кру-кру*». Такие звукоподражательные слова оказывают на маток животных магическое воздействие, успокаивая их. После скотоводческих заговоров матка станет подпускать детеныша к себе. Продолжительность пения заговора зависит от того, насколько быстро матка привыкнет к детенышу.

Скотоводческие заговоры в Сут-Хольском кожууне не имеют локального характера, они традиционны для всей Тувы.

Свадебные благопожелания. Благопожелания, которые мы записали во время экспедиции, в основном относятся к периоду между заключительным этапом обряда сватовства и завершением послесвадебных церемоний, то есть произносятся во время общественных торжеств, при

поднятии тоста и т. д. Широко используются в таких *йорэлах* мотивы пожелания добра, здоровья, долгой жизни. В них выражается надежда, что новая семья, их юрта увеличится детьми, поголовьем скота — народное представление о семейном благополучии. Следует отметить, что в тувинских традиционных *йорэлах* представление о благополучии связывается главным образом с увеличением поголовья скота, являющегося основой жизни простого человека-арата.

Всего записано 53 единицы обрядовой поэзии от 19 информаторов. Среди них заговоры и заклинания (*чалбарыглар*) — 48; благопожелания (*йорээлдер*) — 4 и проклятия (*каргыштар*) — 2.

Загадки, пословицы и поговорки

Во время экспедиции в Сут-Хольском кожууне записано 69 загадок от 14 информаторов. По содержанию тувинские загадки, собранные в кожууне, делятся на загадки о животном мире, предметах домашнего обихода, одежде, жилище и т. д. Традиционные загадки, отражающие в основном старый кочевой быт народа, не потеряли своей идейно-художественной значимости, активно бытуют и в настоящее время.

От 8 информаторов записано 28 пословиц и поговорок.

Загадки, пословицы, поговорки являются общетувинскими фольклорными произведениями, они не имеют локального характера.

Из **детского фольклора** членами экспедиции записаны 3 скороговорки, 4 описания традиционных игр: «Сайзанак», «Аржыыл чажырары», «Кажык адары», «Аскак-Кадай»; а также материнский фольклор — 9 колыбельных песен.

Этнографические материалы

Участники экспедиции старались записывать не только фольклорные произведения, но по возможности и различную этнографическую информацию.

В Манчуреке, в местечке Хайырлыг-Каът, 10 июля членам экспедиции удалось записать на видео очень интересный обряд *освящения оваа рода ондаров*, где совершались коллективные моления «хозяевам» этих мест. Основной частью обряда *оваа* были жертвоприношения духам — развешивание разноцветных лоскутов ткани, ленточек, *кадаков* (шелковый плат), подношение разной пищи, в основном из продуктов белого цвета национальной кухни, совершение около *оваа* обряда *сан салыр* (разводился костер, в который бросали кусочки мяса и др. продукты). Далее с целью умиловления хозяев тайги, очищения места от злых духов и их задабривания произносят заклинания-*чалбарыг*, читают особую сутру, проводят окропление местности молоком по четырем сторонам света. Во время проведения этих обрядов должны присутствовать только мужчины.

Обряд освящения *оваа* проводил сын родной сестры сказителя Монгуша Хургул-оола Сазыг-Хунаевича лама Монгуш Артур Ымыр-оолович. В 1993 г. он закончил Иволгинский дацан, трудился 2 года в Кызылском хурээ-монастыре. И вот уже 10 лет находится в Сут-Хольский кожууне и проводит обряд освящения *оваа*.

Пока народ собирался и готовился к празднику, Артур Ымыр-оолович рассказал нам, что проведение освящения *оваа* каждый год поручается какому-нибудь роду. (В прошлом году ключ проведения *оваа* приняли дочери и сыновья сказителя Максима Килчена — Зинаида Максимовна и Орус-оол Шоваадырович Куулары.) А продукты для жертвоприношения духам и совершения обряда *сан салыр* народ приносит сам. В 2001 г. инициатива проведения освящения данного *оваа* принадлежала фольклористу О. К.-Ч. Дарыме. По объяснению ламы, женщины не должны присутствовать в обряде освящения *оваа*, только мужчины могут участвовать при всех жертвоприношениях. Во время чтения сутры обычно приходят духи-хозяева тайги, а после их ухода женщинам разрешается посетить это место; повесить свои разноцветные ленты и т. д. Далее он объяснил, что «в течение 3 дней и во время проведения освящения *оваа* нельзя пить спиртные напитки, резать барана, выносить белую пищу из юрты, рубить деревья и т. д.».

Перед началом празднования *оваа* лама Артур Ымыр-оолович рассказал всем присутствующим, как надо вести себя во время данного освящения.

Коллективные моления кожууна закончились конкурсом в жанре *кожамык*, борьбой *хуреш*, скачками.

Кроме обряда освящения *оваа*, участники экспедиции, в частности мужчины, записали на видео и обряд освящения водного источника (*суг дагыры*).

В самых отдаленных летних стойбищах Манчурека сохранились очаги традиционной культуры. В одном из таких мест — в Манчуреке в местечке Соруг-Аксы — мы были в стойбище семьи чабанов-тысячников (имеющих тысячи голов скота) Дартаа Доортааевны, 66 лет, и ее мужа Хуна Дуунчуковича Ооржаков, 64 лет. У этой семьи действительно имеются более 1000 голов овец, более 120 голов крупного рогатого скота, табун в 80 голов лошадей. По словам Д. Д. Ооржак, в 70—80 гг. у них было только 4 барана, 5 коз и 4 козленка. В результате многолетнего и целеустремленного труда сегодня они стали чабанами-тысячниками.

Кроме фольклорно-этнографических записей, наш оператор Ооржак Ролан зафиксировал на видео сюжет об этой семье, традиции ведения хозяйства (выпас скота, приготовление традиционной пищи и т. д.) и множества предметов материальной культуры. Эта семья, как и другие семьи, занимающиеся скотоводством, сохранила характерную для тувинцев модель ведения хозяйства.

Всего записано 137 единиц различных этнографических материалов от 56 информаторов.

В целом, задача по сбору фольклорно-этнографических материалов, сведений о сказителях и носителях фольклора выполнена.

Сут-Хольский кожуун оказался в значительной степени интересным по своей устно-поэтической и музыкальной культуре, несмотря на то, что его народное творчество характеризуется общетувинскими корнями: существуют все жанры тувинского фольклора с их тематическими, художественными особенностями; поэтические средства записанных здесь произведений в своей основе такие же, как и в других местах Тувы. Остается лишь сожалеть, что этот кожуун не стал объектом исследования несколько раньше, когда были живы талантливые сказители, известные шаманы, о которых и теперь вспоминают жители района.

Собранный материал свидетельствует о том, что сут-хольцы пока еще не утратили родной фольклор благодаря компактному проживанию, бережному сохранению народных основ языка, близости к природе. Устное народное творчество кожууна по сегодняшнему дню находится в стадии живого бытования. Следует, однако, отметить некоторое ослабление фольклорных традиций, что объясняется влиянием письменной культуры и потерей даровитых сказителей.

Материалы, собранные участниками экспедиции, разнообразны. Среди них встречаются как впервые обнаруженные произведения, так и варианты ранее записанных в других местах. Кроме повествовательных жанров тувинского фольклора, нами зафиксированы такие редкие жанры тувинской обрядовой поэзии, как *чалбарыг* — заклинание, *йорээл* — благопожелание, скотоводческие заговоры — *мал алзыр*, и т. д.

В Сут-Хольском кожууне ныне самыми живучими жанрами являются народные песни, *кожамык* (почти во всех селах отмечается повышенный интерес к исполнению традиционных песен и *кожамык*) и несказочная проза (легенды, предания, устные рассказы). Рассказчиками являются в основном мужчины и женщины среднего возраста (40—50 лет). Поэтому есть надежда, что фольклорная традиция в Сут-Холе еще долго будет сохранена. А исполнителей таких архаических жанров, как эпос, сказка, миф остались единицы. Тувинский героический эпос в полном художественно-содержательном объеме в рамках древней традиции уже не существует. Особенно пострадала его словесно-музыкальная часть (речитатив и др.). Эпические тексты (всего один), а также некоторые сказки записаны из уст исполнителей в фрагментарном виде, в форме пересказа.

Количество исполнителей разных жанров тувинского фольклора преобладает в Манчуреке (26 человек). Там до сих пор жива традиция импровизаторства и в песне, и в устном рассказе.

Если Манчурек богат фольклором, то в Ишкине устное народное творчество забывается. Значительно более неохотно, чем в других местах, соглашаются здесь петь. Поэтому только у одного информатора мы смогли записать несколько куплетов *кожамык*, хотя, по сведениям жителей кожууна, исполнителей в Ишкине немало. Далеко не всех их

мы могли повидать из-за того, что многие из них, особенно старики, находились в данное время в труднодоступных местах, где разыскивать их не представлялось никакой возможности, во-первых, из-за поломки нашей машины, во-вторых, из-за малого срока экспедиции.

Если до 1960—1970-х гг. в кожууне преобладали пожилые сказители, ныне основными знатоками и хранителями традиционного фольклора является среднее и молодое поколение. С того времени, как началась систематическая запись произведений фольклора, наилучшие из них собиратели находили, как правило, у пожилых людей. Однако сменилось несколько поколений исполнителей, считавшихся последними знатоками фольклора, а устное народное творчество по-прежнему живет. И сегодняшнее среднее поколение (50-х годов), которые 30—40 лет назад были молодыми, теперь являются главными хранителями фольклорной традиции. Они, переняв опыт старших, продолжают развивать народное творчество.

Среди ярких исполнителей устной поэзии преобладают прямые потомки — дети, внуки — известных в Туве знатоков фольклора, сказителей, исполнителей *хоомея*, шаманов, которые переняли традиции устной поэзии у своих предков и еще сохранили в памяти свидетельства живого бытования народного творчества. На них пока держится фольклорная традиция.

В заключение следует указать на необходимость продолжения сбора и изучения фольклора Сут-Хольского кожууна. Живые процессы передачи фольклора, преемственности обрядовых традиций еще идут, следовательно, должны быть в поле зрения этнографов и фольклористов.

ОТ КОНГРЕССА К КОНГРЕССУ

Материалы Второго
Всероссийского конгресса
фольклористов

Сборник докладов

Том 3

Составители

**Варвара Евгеньевна Добровольская,
Александра Борисовна Ипполитова,
Анатолий Степанович Каргин**

Зав. редакционно-издательским и информационным сектором *И. Е. Посоха*

Редакторы *Т. В. Хлыбова, И. Е. Посоха*

Дизайн и верстка *И. К. Дергунова, Т. В. Бурцева*

Производство и реализация *Э. Р. Жукова*

Подписано в печать 03.10.11. Формат 60x90/16. Бумага офсетная. Гарнитура NewtonС.
Объем 27,3 уч.-изд. л.; 25,0 а. л.; 28,5 печ. л. Тираж 500 экз. Заказ №

ФГБУК «Государственный республиканский центр русского фольклора».
119034, Москва, Турчанинов пер., 6.

Адрес в Интернете: www.centrfolk.ru

E-mail: crf@inbox.ru

Отпечатано в типографии ОНО «Типография Россельхозакадемии».
115598, г. Москва, ул. Ягодная, 12.