

Проект Российского института истории искусств
«Международная Школа молодых фольклористов»

СМЕХ И ПЛАЧ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ

Настоящий сборник продолжает серию изданий сектора фольклора Российского института истории искусств в рамках проекта «Международная Школа молодых фольклористов». В центре внимания авторов — феномен «смеха и плача». Наиболее полное осмысление этой антропологической универсалии представляется возможным только на базе междисциплинарного подхода. В сборнике, подготовленном группой исследователей — антропологов, этномузыковедов, филологов, этнотеатроведов — «смех-плач» предстаёт в многообразии своих проявлений в традиционных культурах разных народов. При всем отличии авторских подходов и стилей изложения ощущается внутренняя целостность методологической направленности осмысления этого многосложного явления традиционной культуры.

Смех и плач в традиционной культуре



Материалы
VII Международной Школы
молодых фольклористов

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Смех и плач в традиционной культуре

Материалы VII Международной Школы
молодых фольклористов



Санкт-Петербург
2021

ББК 82.3(2)
УДК 394.94

Н. Н. Глазунова, ответственный редактор и составитель, канд. искусствоведения,
профессор

Научные рецензенты:

Г. В. Лобкова, кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой этномузыкологии
СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова

А. А. Тимошенко, кандидат искусствоведения, с.н.с. сектора инструментоведения
РИИИ

С. В. Кучепатова, н.с. сектора фольклора РИИИ

Смех и плач в традиционной культуре. Материалы VII Международной Школы молодых фольклористов / ред.-сост. Н. Н. Глазунова. РИИИ. СПб., 2021. – 208 с., с ил.

Сборник основан на материалах VII Международной Школы молодых фольклористов. Исследования посвящены изучению традиционной причетной и смеховой культуры, активно бытующей в современности на фоне многих других исчезающих фольклорных жанров; имеют междисциплинарный характер и ориентированы на специалистов и студентов в области народного художественного творчества.

delicious telecom
oyster

В оформлении обложки использованы
мотивы произведений П. Клее

ISBN 978-5-86845-263-5

© Н. Н. Глазунова, составление, 2021
© Коллектив авторов, 2021
© РИИИ, 2021

Содержание

От составителя	5
Раздел 1. Лекции	10
<i>А. Г. Козинцев.</i> Чувства и роли в традиционной и посттрадиционной культуре. О сущности и культурных смыслах смеха и плача	10
<i>А. Ф. Некрылова.</i> Соотношение смеха и плача в русской зрелищно-игровой культуре	19
<i>В. А. Лапин.</i> Групповая причет севернорусской свадьбы	29
<i>М. С. Альтигулер.</i> Русские календарно-обрядовые и пародийные причитания	41
Раздел 2. Статьи	58
<i>А. К. Байбек.</i> Смех в традиционной культуре казахов	58
<i>Д. Вичиниене.</i> Возможные реликты смеха в литовской традиции оплакивания умерших	69
<i>Н. Н. Глазунова.</i> Реликты причитаний в похоронном обряде туркмен	79
<i>И. В. Королькова.</i> Музыкальные формы плачевой культуры в фольклорных традициях Северо-Запада России	89
<i>А. С. Ларионова.</i> Смех и плач в традиционных песнях якутского героического эпоса олонхо	101
<i>Е. И. Лешкевич.</i> Смех-плач в белорусском масленичном обряде «Похороны Деда и Бабы»	107
<i>Л. Х. Мухаметзянова.</i> Монологи плача как типичный атрибут тюркского эпоса и лироэпической поэзии	115
<i>А. В. Ромодин.</i> Феномены смеха и плача в звукотворчестве традиционных музыкантов	121
<i>Г. В. Тавлай.</i> Смеховые ритуальные «мизансцены», припевки и песни в крестьянской обрядовой культуре белорусско-литовского пограничья	129
<i>Е. С. Таникова.</i> Интерпретация плача в инструментальной музыке мари (по материалам нотаций рекрутских, бурлацких и солдатских мелодий XIX в.)	146
<i>Е. А. Софронова.</i> Свадебный фольклор удмуртов в коллекциях 1937 г. Фонограммархива ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН	150
<i>Ф. И. Челеби.</i> Азербайджанские этиологические рассказы о Насреддине (материалы и комментарии)	178
Аннотации и ключевые слова	194
Сведения об авторах	205

Contents

From the Originator	5
Section 1. Lectures	10
<i>A. G. Kozintsev.</i> Feelings and Roles in Traditional and Post-Traditional Culture: On the Essence and Cultural Meanings of Laughter and Crying	10
<i>A. F. Nekrylova.</i> Ratio of Laughter and Crying in a Spectacular Tearful Culture	19
<i>V. A. Lapin.</i> Russian North-West: on Problem of Musical-Folklore Landscape	29
<i>M. S. Altshuller.</i> Russian Calendar-Ritual and Parody Lamentations	41
Section 2. Articles	58
<i>A. K. Baibek.</i> Laughter in Traditional Kazakh Culture	58
<i>D. Vichiniënė.</i> Possible Relics of Laughter in the Lithuanian Tradition of Mourning the Dead	69
<i>N. N. Glazunova.</i> Realities of Lamenting in the Funeral Rite of Turkmens	79
<i>I. V. Korolkova.</i> Folklore Texts of the Culture of Crying in the North-West of Russia: Functions, Genres, Musical Style	89
<i>A. S. Larionova.</i> Laughter and Crying in the Yakut Heroic Epos Olonkho	101
<i>E. I. Leshkevich.</i> Laughter-Crying in the Belarusian Shrovetide Rite «Funeral of Grandfather and Grandmother»	107
<i>L. Kh. Mukhametzyanova.</i> Crying Monologues as a Typical Attribute Turkic Epic and Lyric-Epic Poetry	115
<i>A. V. Romodin.</i> Folk Musicians: Aspects the Ethnocultural Relationship	121
<i>G. V. Tavlai.</i> Mournful and Laughing Forms of Ritual Song in of Belarusians and their Neighbor's Culture	129
<i>E. S. Tanikova.</i> Interpretation of Crying in Mari Instrumental Music (Based on Materials Notations of Recruiting, Burlak and Soldier Melodies of the 19th Century)	149
<i>E. A. Sofronova.</i> Udmurt Wedding Folklore Presented in Records Archive 1937 at the Institute of Russian Literature (the Pushkin House) R. A. of S.	150
<i>F. Chelebi.</i> Azerbaijani Etiological Stories about Nasreddin (Content and Comments)	178
Annotations	194
Information about the Authors	205

От составителя

Настоящее издание продолжает серию сборников, публикуемых в Российском институте истории искусств по материалам Международной Школы молодых фольклористов — «Механизм передачи фольклорной традиции» (2004), «Фольклорная традиция: фиксация и интерпретация» (2013), «Фольклор и этнокультурная идентичность» (2014), «Межэтнические связи в фольклоре» (2016). Как и предыдущие издания, данный сборник включает лекции, доклады и сообщения, прозвучавшие на очередной VII Школе, проходившей в РИИИ с 24 по 28 октября 2016 г., «Календарный песенно-обрядовый комплекс: исторические корни и полиэтничный контекст». (2019)

Тема VII Международной Школы молодых фольклористов и соответственно название сборника — «Смех и плач в традиционной культуре». Смешное и трагичное не только не исключают друг друга в традиционных культурах, но и зачастую соседствуют. В народной культуре смех и плач представляют собой архаичные по происхождению сложные обрядовые комплексы, уникальные образцы которых имеются в российских фольклорных архивах и продолжают функционировать в некоторых современных традиционных культурах. Однако феномен ритуального смеха и плача в культурах народов России и стран СНГ остается малоизученным.

В данном издании представлены лекции, прочитанные для участников Школы известными учеными — фольклористами, занимающимися различными областями народной культуры. Среди них: Александр Григорьевич Козинцев — доктор исторических наук, профессор СПбГУ, главный научный сотрудник отдела антропологии Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), Виктор Аркадьевич Лапин — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник РИИИ, Марина Сергеевна Альтшулер — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Лилия Хатиповна Мухаметзянова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН Республики Татарстан, Дайва Вичиниене — доктор гуманитарных наук (Dr. habil), профессор, заведующая кафедрой этномузыкологии Литовской академии музыки и театра, Анна Федоровна Некрылова, кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела русского фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Анна Семеновна Ларионова, доктор искусствоведения, заведующая сектором якутского фольклора Института гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН, Александр Вадимович Ромодин, кандидат искусствоведения, заведующий сектором фольклора РИИИ и др. В сборник вошли статьи не только маститых ученых, но и молодых фольклористов из Санкт-Петербурга, Казахстана и Беларуси. Особое внимание уделено знакомству с их полевыми материалами.

Сборник делится на две части: лекции и статьи. Лекции носят обобщающий, концептуальный характер. В них авторы суммируют свои многолетние на-

работки и используют известные и малоизвестные сведения. Статьи касаются конкретных жанров, вводят в оборот новый экспедиционный материал по разным фольклорным традициям (русская, белорусская, литовская, удмуртская, татарская, якутская, туркменская, азербайджанская), что позволяет взглянуть на явление через призму различных культур.

Открывает сборник лекция А. Г. Козинцева — известного российского антрополога, разрабатывающего междисциплинарную концепцию происхождения смеха и юмора. В своей лекции, адресованной молодым фольклористам, он поднимает вопрос о сущности и культурных смыслах смеха и плача, выявляет онтологические и феноменологические основания смеха и плача. В увлекательной форме, используя данные антропологии, психологии, лингвистики, театроведения, лектор доносит до слушателей свою точку зрения на явления смеха и плача.

Эта лекция не просто открывает, но и задает тон всему сборнику.

Слияние комического и трагического — характернейшая черта фольклорного театра, вообще любого народного праздника. Лекция А. Ф. Некрыловой посвящена соотношению смеха и плача в зрелищно-игровой культуре. На примерах произведений русского зрелищно-игрового фольклора раскрываются особенности сочетания, перетекания друг в друга комического и трагического, напрямую обусловленные народным осмыслением праздника, переходных моментов годового цикла, представлениями о вечном круговороте жизни и ее исконном многообразии.

Традиция группового причитания Русского Севера — объект внимания в лекции В. А. Лапина. Автор отмечает это явление как малоисследованное в отечественной фольклористике и приводит методологические основания для его изучения, учитывающие специфику анализируемого феномена. Лекция насыщена интересными размышлениями о жизнеспособности плачевых жанров, сохранившихся в своих архаических формах до настоящего времени. В ней много музыкальных примеров, фрагментов поэтических текстов, что придает ей дополнительную ценность.

М. С. Альшулер в лекции «Русские календарно-обрядовые и пародийные причитания» касается такого обряда, как символические похороны. Это отдельный интереснейший вопрос в смеховой культуре Руси, пополняющий наше представление о мире народного смеха. Обряд похорон какого-либо мифологического персонажа возникал в самые различные моменты традиционной жизни общества. В символических похоронах происходит пародирование элементов подлинного похоронного обряда для создания «перевернутого» смехового мира. По мнению автора, смеховая ситуация, «перевернутый» смеховой мир, возникает из-за несоответствия производимого действия и объекта, над которым это действие совершается.

Следующий раздел включает тринадцать статей. Одни авторы пытаются проследить амбивалентность смеха и плача в традиционной культуре, другие останавливаются только на плачевых или только на смеховых проявлениях в разных жанрах фольклора.

Феномен смеха в традиционной культуре казахского народа как части целостностной культурной системы рассматривает в своей статье «Смех в традиционной культуре казахов» Айгуль Байбек. Она стремится определить функции смеха в традиционной культуре (гармонизация социальных отношений, регла-

ментация системы возрастных и родственных связей, общения в ритуале гостеприимства, а также развлекательная и воспитательная функции).

В глубокой по своим идеям и тонким наблюдениям статье профессора Литовской академии музыки и театра Дайвы Вичиниене определены возможные реликты смеха в литовской традиции оплакивания. Автор обращает внимание, что в конце плачевых фраз часто появляется то ли плач, то ли смех — своего рода хихиканье, или «плачесмех». Исследовательница видит в этом реликты смеха, направленного на оживление/воскрешение умершего. Она отмечает, что траурная семантика плача — явление историческое, а также замечает, что в обряде оплакивания вряд ли можно говорить о правдивой эмоции, — скорее всего, мы имеем дело с ритуализированной эмоцией, «которая достигается при манипулировании парамузыкальными элементами (криками, вздохами, рыданием и др.), чтобы создать образ горя». В статье поднимается вопрос, может ли в оплакиваниях таиться первичная ритуальная функция смеха — как утверждения жизни, оживления (пробуждения) усопшего, отрицания смерти и т. п.

О причитаниях в похоронной обрядности туркмен пишет Н. Н. Глазунова. В основу статьи положены конкретные материалы, полученные автором во время музыкально-этнографических экспедиций в Туркменистане, вводимые в научный оборот впервые. Используя в исследовании археологические, историко-этнографические, искусствоведческие источники, автор представляет жанр похоронного причитания как один из реликтов, переживших века, и еще с незапамятных времен нашедших особую форму выражения, сохраняющуюся в своих основных чертах до настоящего времени.

И. В. Королькова обращается к музыкальным формам плачевой культуры в фольклорных традициях Северо-Запада России, сосредоточив внимание на проблеме взаимодействия плачевых напевов и музыкальных форм календарного фольклора. Объектом внимания становится интонационная близость плачей и ауканий Новгородчины и Псковщины.

В статье А. С. Ларионовой рассмотрена роль смеха и плача в якутском героическом эпосе олонхо на основе анализа напевов. Рассматриваются категории смеха и плача, которые относятся к бытовому и низкому уровням. Так, бытовой смех представлен комическими персонажами трикстерами, среди которых наиболее популярным персонажем является Сорук Боллуур. Выявлено, что его образ своим поведением и захлебывающейся речью вызывает смех, и его мелодический архетип представляет собой первичный образ игры. Низкий уровень представлен у отрицательных персонажей олонхо, их речь насыщена зловещим хохотом, и их напевы относятся к архетипу призыва. В пении персонажей присутствует категория смеха, которая выражена мелодикой с широким амбитусом, экмеликой и малораспространенным в традиционной культуре якутов пунктирным ритмом.

Неразрывность смеха и плача отмечает в белорусском масленичном обряде «Похороны Деда и Бабы» Е. И. Лешкевич. На шуточных похоронах соломенного чучела звучат причитания, но в гротескной форме, сквозь слезы слышен смех. Дед и Баба — это соломенные куклы в рост человека, шуточные «похороны» которых маркируют начало и конец масленичного периода. Дед выступает как календарный символ «старого» сезона, а Баба — Масленицы. В обряде смех и плач неразрывно связаны: участницы одновременно и смеются, и «горюют» по

Деду и Бабе. Смех-плач во время игровых «похорон» подыгрывает календарному переходу и символически приближает приход весны.

В тюркском эпосе большое место занимают сцены прощания и эпизоды плача. Л. Х. Мухаметзянова в своем исследовании рассматривает плачевые монологи как типичный атрибут тюркского эпоса (на примере дастана «Чура-батыр»), лиро-эпической поэзии и свадебной лирики. Главное свойство монологов плача и стенаний в эпосе это — трагизм, выражение горя. Плач оказывал большое эмоциональное воздействие на слушателей. В традиционном героическом эпосе это один из выигрышных приемов, используемых сказителем.

А. В. Ромодин затрагивает феномены смеха и плача в звукотворчестве народных музыкантов. Если плач может напрямую отображаться в темброинтонации, то смех выражен музыкой более опосредованно. Автор выявляет многообразный спектр плачевых и смеховых выражений на различных уровнях звукотворчества музыкантов: художественном, ритуальном, поведенчески-психологическом. Смех и плач выступают и самостоятельными феноменами, и одновременно оказываются конкретными действенными средствами, порождающими и организующими традицию.

Автор статьи «Смеховые ритуальные мизансцены, припевки и песни в крестинной обрядовой культуре белорусско-литовского пограничья» Г. В. Тавлай рассматривает крестинные обычаи, песни, припевки, обнаруженные, записанные и транскрибированные автором в белорусско-литовском административном пограничье. Сложная полифункциональная система обрядовых напевов крестин обусловлена глубинными связями с плачевым, смеховым, а также объективно-лирическим типами интонирования. В ней воплощена единая архаическая модель мышления, поведения, внутренний код которой в современных условиях требует дешифровки.

Жанру так называемых печальных мелодий («ойго муро»), который был распространен у марийцев в конце XIX — начале XX в., посвятила свою статью Е. С. Таникова. Предметом данного исследования является вопрос интерпретации плачевых интонаций на марийских кусле и смычковом хордофоне ия-ковыж, а задачей — выявление средств музыкальной выразительности, передающих на традиционном инструменте особенности плачевого жанра как элемента традиционной культуры.

В исследовании музыкальной культуры удмуртского народа исключительное значение имеют коллекции звукозаписей и рукописных материалов из фондов Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Е. А. Софронова провела большую исследовательскую и аналитическую работу. В результате сопоставления этих материалов с современными публикациями стало возможным уточнить поэтическую, мелодическую и типологическую принадлежность музыкальной культуры удмуртского народа к той или иной песенной традиции, а также восстановить поэтический текст и обрядовую ситуацию исполнения.

В статье Ф. И. Челеби приводятся азербайджанские этиологические рассказы о Насреддине из собственных полевых материалах автора. Эта публикация стала последней в его научном творчестве.

Изучение чрезвычайно привлекательного для исследователей феномена смеха и плача имеет определенные традиции в отечественной науке. Выпуская исследование по данной проблематике, сектор фольклора Российского института истории искусств надеется на плодотворное развитие этих традиций в будущем. Вовлечение в сферу научных знаний новых полевых материалов, репрезентирующих малоизвестные фольклорные традиции, значительно приумножает представления о феномене смеха и плача в традиционной культуре.

Как и предыдущие издания, сборник «Смех и плач в традиционной культуре» иллюстрирован фотокомпозицией «Из жизни Школы».

Раздел 1. Лекции

А. Г. Козинцев

Чувства и роли в традиционной и посттрадиционной культуре. О сущности и культурных смыслах смеха и плача*

Есть два философских подхода к реальности — *онтологический* и *феноменологический*. Онтология — учение о сущем, о том, какова реальность сама по себе. Феноменология — учение о том, как реальность отображается в нашем сознании. Онтология занимается реальностью как таковой, независимо от смыслов, приписываемых ей той или иной культурой или эпохой, тогда как для феноменологии на первом месте стоит именно многообразие культурных смыслов.

Нередко феноменологический (культурный) аспект заслоняет в сознании этнографов сущность изучаемого явления. Приведу в качестве примера работу В. Е. Добровольской о щекотке. Этологическим и психологическим фактам автор предпочитает мнения опрошенных ею пожилых женщин в деревнях Владимирской и Ярославской областей. Такой выбор — право и обязанность фольклориста, но можно ли забывать о фактах, изучая связанные с ними приметы? Споры нет, приметы — тоже факты. Для фольклориста они драгоценны, но это факты сознания, а не бытия. Если забыть об этом, получается вот что: «...Щекотка обладает большой функциональной значимостью. Она осознается действием, способным спровоцировать негативные результаты, прежде всего болезни и смерть людей и домашнего скота». Так все-таки «обладает» или «осознается»? А если всего лишь осознается, то всюду ли именно так? Ведь реальность одна (щекотка, как показали психологи и этологи, имеет вполне реальную функцию, кстати, отнюдь не сводимую к физиологии), суеверия же меняются от одной культуры к другой, а кроме того, трансформируются со временем, иначе зачем было опрашивать деревенских старушек, а не, скажем, городскую молодежь? Можно возразить, что и естественнонаучные факты — это факты сознания ученых и в будущем они могут оказаться столь же иллюзорными, как и крестьянские приметы. И все-таки нельзя не видеть, что цели и принципы у естественных наук и у фольклористики совершенно разные.

Итак, рассмотрим сначала *онтологию* смеха и плача.

Спонтанный смех и плач относятся к автоматическим, стереотипным, непроизвольным двигательным проявлениям, которые контролирует эволюционно более древняя экстрапирамидная подкорковая система.

* Я признателен Наиле Нигматовне Глазуновой и другим организаторам этой необычной конференции по смеху и плачу, пригласившим меня в ней участвовать с лекцией для молодых фольклористов. К этому институту я испытываю особые чувства по двум причинам. Во-первых, почти 90 лет назад здесь преподавал мой отец, которому было тогда 22 года. Все студенты были старше него (кажется, единственное исключение — Даниил Хармс). Зачеты принимались на ступенях Исаакиевского собора. А во-вторых, мы с женой здесь бываем на концертах нашего друга, замечательного этнографа и пианиста Александра Вадимовича Ромодина. И то, что именно он ведет наше заседание, — для меня честь и радость.

При этом плач возник в эволюции сравнительно поздно — позже смеха. Естественнонаучных данных о нем очень мало, его функция загадочна. Если содержащийся в слезах лизоцим полезен для глаз, то почему наши родственники по отряду приматов не плачут? Впрочем, психологически плач гораздо понятнее смеха. Нет сомнений, что он связан с эмоцией. Но с какой? Если мы ответим «с эмоцией печали», то не поймем слез радости или умиления. Скорее речь идет о чувстве беспомощности перед лицом чего-то, что бесконечно больше и сильнее нас. Конечно, это возврат в детское, возможно, и древнее состояние. Нам для чего-то требуется выразить беспомощность. И разумнее всего предположить вслед за этологами, что плач, какие бы смыслы ему ни приписывали современные люди, исходно служил средством общения, в частности призывом о помощи.

А вот смех гораздо древнее плача. В отличие от плача, его не удастся связать с какой-либо эмоцией. Все попытки понять, что за эмоция скрывается за смехом, не привели ни к чему. Радость? Отчасти да, но радость от чего? Еще Дарвин написал: «Ни один бедняк не засмеется, узнав, что ему завещано крупное состояние». Не смеется и ребенок, который, испытывая не просто радость, а счастье, бежит навстречу маме, когда она приходит забрать его из детского сада. Но если психология тут не работает, надо обратиться к этологии. Смех, как показали этологи, возник из ритуализованного укуса. По происхождению это сигнал негативистской игры — игры в нарушение «понарошку». Так смеются не только обезьяны, но и собаки, когда в игровой потасовке широко открывают рот и порой легонько прикусывают партнера. Так поступают все зубастые млекопитающие, когда играют, — медведи, тюлени и др. Разумеется, такая игра связана с положительной эмоцией, но к ней одной смех не сводим.

Обратимся теперь к *феноменологии* плача и смеха, к их культурной семантике. И плач, и смех — знаки. Но теперь мы будем говорить уже не об их врожденной, бессознательной, единой для всего человечества (онтологической) знаковости, а о тех разнообразных смыслах, которые конкретные культуры сознательно им придают.

Плач — чаще всего знак печали, но не всегда. Этнографы описали «приветствие слезами» — у первобытных людей слезы умиления выражали дружелюбие и гостеприимство.

Смех чаще всего воспринимается как знак радости. Повторю, это неверно, но обыденное сознание, тем не менее, универсально связывает смех с радостью. Игровая суть смеха гораздо менее прозрачна для людей, чем эмоциональная суть плача. Отсюда обилие фантастических трактовок (они собраны в книге Леонида Карасева «Философия смеха»). Карасев пишет о двух культурных метафорах смеха — военно-эротической и родо-световой. Необычайная широта этой культурной феноменологии, способность смеха в мифах приобретать самые разнообразные смыслы показывает, что исходная функция смеха, его онтология людьми забыта, вытеснена в родовое бессознательное очень давно.

Напомню, что у наших предков смех был сигналом безопасности игровой агрессии. Но у них речь шла об игровом нарушении одной единственной нормы — не кусаться всерьез. А наш спонтанный смех оказывается бессознательным знаком несерьезности нарушения любых норм — и языковых, и моральных, и религиозных, и эстетических. Дети, играющие в какую-нибудь ролевую игру («в больницу», «в магазин», «в автобус»), играют с полной серьезностью, а сме-

ются лишь тогда, когда замечают условность игры — несоответствие роли исполнителю или негодность бутафории (Д. Б. Эльконин).

С точки зрения семиотики, смех и плач — знаки, элементы невербальной коммуникации, лингвисты называют их «вокальными характеристиками» речи и относят к «параязыку». Язык и сознание пытаются освоить элементы параязыка. Но это получается плохо, ибо у смеха и плача, помимо феноменологии, есть и онтология. Они живут собственной жизнью, представляют собою наследие доязыкового прошлого и сопротивляются той феноменологии, которую мы им навязываем. Параязыковые знаки, сделанные из живых остатков этой древней системы, не всегда годятся для тех функций, которые диктуются культурой. В этом их коренное отличие от более молодых, собственно языковых знаков, не имеющих претензий на самостоятельность.

Собственно языковые знаки — это знаки конвенциональные (условные) и, соответственно, подконтрольные воле. Ими управляет эволюционно более молодая пирамидная система мозгового контроля, в которой главенствует новая кора головного мозга.

Как мы уже говорили, произвольный смех и плач контролируются древней экстрапирамидной системой. Но в той мере, в которой эти проявления можно подчинить воле и слову, включается пирамидная система. Обе системы начинают соперничать. В результате параязык современного человека — это и язык, и неязык. Перед нами почти нерасчленимый конгломерат из конвенциональных знаков (символов) и досимволических, неконвенциональных средств, постоянно переключающихся из языкового режима, который базируется на произвольном контроле, в доязыковой режим (древний, автономный).

Семиотики вслед за Ч. С. Пирсом относят доязыковые знаки к категории индексных. Кроме этих двух категорий (*символов*, ставших знаками благодаря произвольному соглашению между людьми, и *индексов*, существующих независимо от человеческих намерений), он выделил еще иконические знаки, или просто *иконы* — те, которые похожи на обозначаемое. В той мере, в какой смех и плач произвольны, — они индексы. В той мере, в какой они имитируются сознательно, — символы. А иконичностью обладает только смех — он похож на оскал, но, как и у животных, означает прямо противоположное: вот, как я мог бы поступить, но не поступлю.

Конрад Лоренц показал, что подобные ритуализованные знаки дружелюбия, включающие элементы псевдоугрозы, есть и у животных, и у людей. Самец колошки в знак приветствия бросается на другого самца, словно собираясь напасть — и внезапно сворачивает в сторону. Ритуализованные приветствия должны быть строго стереотипными и понятными для партнера, иначе неизбежно кровопролитие. А у людей во многих культурах церемонии приветствия гостей включают размахивание саблями, стрельбу и т. д. Это тоже ритуализация, но уже не инстинктивная, а культурно обусловленная.

Видите, мы собиравлись говорить о феноменологии смеха и плача, но волей-неволей пришлось вернуться к их онтологии.

Существуют две противоборствующие теории эмоций (и шире — две теории соотношения психологического состояния и его внешнего проявления). Хотя мы и не считаем смех, в отличие от плача, выражением эмоции, но эти теории применимы и к нему. Разумеется, мы снова говорим об онтологии.

«Лицо — зеркало души», — говорил св. Иероним. Дарвин назвал свою книгу «О выражении эмоций у человека и животных». Согласно такому взгляду, сперва мы что-то чувствуем, а потом выражаем чувство мимикой, позой, жестами и другими движениями. С точки зрения физиологии речь идет о так называемом эфферентном механизме. «Эфферентный» — значит «центробежный», направленный от коры головного мозга к периферии, от чувства к его телесным проявлениям.

Уильям Джеймс утверждал совсем иное — эмоция следует за телесным проявлением. Речь идет об афферентном (центростремительном) механизме. Он направлен от мимики, позы, движений, физиологических изменений к коре головного мозга и определяемому ею психологическому состоянию. «Мы опечалены, — писал Джеймс, — потому что плачем; испытываем ярость, потому что бьем другого; боимся, потому что дрожим».

Поскольку мы находимся в Институте истории искусств, нельзя не сказать о связи этих теорий с теориями театральной игры.

Театр Станиславского — это театр переживания, искренней игры. «Жест должен рождаться от чувства. Без веры нет переживания, нет творчества и его восприятия». Казалось бы, Станиславский — последователь Дарвина. Но все не так просто. В поисках естественнонаучного обоснования своей теории он ссылаясь не на Дарвина, а на французского психолога Теодюля Рибо, на его книгу о психологии внимания. Согласно Рибо, движения лица, туловища, конечностей, дыхательные изменения — это необходимые условия внимания. «Окончательное уничтожение этих телесных изменений сопровождалось бы и уничтожением внимания».

Рибо цитирует Сеченова: «Нет мысли без выражения», то есть мысль при своем зарождении уже есть слово или действие! Но ведь буквально то же самое пишет Джеймс: «Эмоция, лишенная всякой телесной подкладки, есть пустой звук». Своеобразие Станиславского как одного из создателей реалистического театра, театра искренности — в том, что он предельно усилил чувство в ущерб действию.

Зато Всеволод Мейерхольд с его биомеханикой явно опирался на теорию Джеймса. Впрочем, не в меньшей степени он исходил из работы Дени Дидро «Парадокс об актере»: актер играет тем лучше, чем меньше он чувствует. Испытывать чувства надлежит не актеру, а зрителям. Подняв бунт против Станиславского, Мейерхольд выступил против гипертрофии чувства и против того, чтобы искренность делать краеугольным камнем театра. Традиционно это трактуется как борьба нового со старым, авангарда с классикой.

Многие игру самого Мейерхольда не понимали, считали неврастеничной. Не понимал даже Чехов с его новаторской драматургией. Вот что он писал Книппер в 1900 г.: «Я Мейерхольду писал и убеждал в письмах не быть резким в изображении нервного человека. Ведь громадное большинство людей нервно, большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где — на улицах и в домах — Вы видите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, то есть не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикующей, а грацией». Но и тут дело обстоит не так просто — Чехов терпеть не мог и Станиславского как актера и писал Книппер, что тот своей тягостно замедленной игрой губит «Вишневый сад».

На самом деле система Мейерхольда обращена не только в будущее — она, в отличие от системы Станиславского, глубоко укоренена в прошлом. Мейер-

хольд обращался к архаическим пластам поведения, к ритуалу, к традиционной коллективистской культуре. Для архаических людей важнее была «биомеханика», внешняя сторона поведения, чем ее психологическая подоплека, то есть «вживание в роль». В ритуале важно не чувство, а действие. А так называемый реалистический психологический театр — при всей популярности системы Станиславского в современном мире — в сущности, выглядит лишь частным случаем, кратким эпизодом в истории мирового театра. Станиславского интересовали люди современной ему посттрадиционной культуры с присущими им индивидуализмом и гипертрофией чувств. Но какое отношение его система имеет, например, к театру Тадеуша Кантора, где на сцене куклы подменяют людей (задолго до Кантора это сделал Мейерхольд), да и вообще к кукольному театру, к театру масок, к народной драме и т. д.?

Дело даже не в том, что театр родился из ритуала, а в том, что нет принципиального отличия театра от ритуала, а нашего повседневного общения — от того и другого. Различие лишь в том, что театр открыто надстраивает над жизнью некую сверхреальность, реальность второго уровня, которая может — но не обязана! — быть жизнеподобной. Впрочем, ведь и ритуал, и даже повседневная жизнь — спектакли, в которых мы играем те или иные роли, независимо от того, сознательно мы это делаем или бессознательно. Теорию игры одним из первых сформулировал Грегори Бейтсон. Очень подробно она развита в книгах Эрвинга Гоффмана, не говоря о бестселлерах Эрика Берна.

Даже когда мы искренни, мы играем в искренность, реализуем один из многих возможных сценариев, как ни противоречит это привычным для нас представлениям. Вопрос лишь в том, скрываем ли мы нашу игру или же, наоборот, утрируем. Станиславский пытался скрывать, Мейерхольд всячески утрировал.

Человек по природе своей не может не играть. Сам язык, сама культура неизбежно превращают его в актера, играющего ту или иную социальную роль. Естественным для человека является сугубо неестественное состояние, в котором не существует больше ни один вид на Земле. Это состояние непрерывной игры, когда можно одновременно или попеременно играть много ролей, подчас противоречивых (вспомним хотя бы смену контрастных поведенческих программ на протяжении календарного цикла в традиционных культурах), но не играть нельзя, причем все роли одинаково далеки от «естественного» (природного) поведения. Глубокое проникновение в суть этой искусственности обнаруживает театр масок и кукол. И детская ролевая игра, и театральная, и ритуальная, и повседневная — всё это прерогатива человека, атрибут его «искусственности», плоть и кровь культуры. А игра животных определяется врожденными факторами, у них нет и не может быть ролевой игры, ибо роль невозможна без языка.

В 1921 г. Марсель Мосс опубликовал статью «Обязательное выражение чувств». В названии, на первый взгляд, заложено некое противоречие, ведь обязательной может быть лишь имитация. Но Мосс показал, что никакого противоречия нет. Даже самые искренние эмоции коммуникативны, а язык по природе своей всегда прибегает к условности.

Взрослые, как и дети, играют независимо от того, насколько им удастся казаться искренними. В гениальной сцене из «Бориса Годунова» Пушкин описывает разговор двух простолудинов, стоящих в толпе у Новодевичьего монастыря, чтобы коллективно уговорить Бориса принять царский венец. Зачем нужен этот

спектакль, они не понимают. Один говорит другому: «Все плачут. Заплачем, брат, и мы». Другой отвечает: «Я силюсь, брат, да не могу». «Я тоже, — говорит первый, — нет ли луку? Потрем глаза». «Нет, — отвечает другой, — я слюней помажу». Сцена, вполне подходящая для Аристофана! В эпоху раннего кино некоторые актрисы пользовались для этой цели глицерином. Не физиология создает роль, а роль приспособливает к себе физиологию.

Но если игра — это коммуникация, и если человек, в отличие от всех прочих существ, постоянно играет некую роль, то любое внешне заметное проявление человеческой «природы», которое у наших предков было чисто физиологическим и не участвовало в коммуникации, у человека приобретает знаковую и коммуникативность.

Тем более это относится к чисто человеческим реакциям, в частности сосудистым, которые приводят к хорошо заметным (и, соответственно, знаковым) изменениям, например покраснению и побледнению. Они кажутся всего лишь физиологическими симптомами, а на самом деле это и социальные сигналы. Социобиологи считают покраснение очень выгодным знаком — человек непроизвольно демонстрирует свою стыдливость, значит, в глазах других он не может быть совсем уж бессовестным (вспомним одного из щедринских градоначальников — Грустилова, который часто краснел якобы от смущения).

Ситуация с побледнением еще интереснее — мы перестаем (или уже перестали) его замечать. Литература XIX в. полна упоминаниями о побледнении персонажей, а теперь такие упоминания стали гораздо реже. Почему? Мы стали меньше обращать внимание на чужую бледность — или же люди реально стали реже бледнеть? В таком предположении нет ничего невероятного: спрос создает предложение. При отсутствии спроса товар (в данном случае одна из наших актерских масок) исчезает из продажи.

Даже в эпохи, поощряющие искренность (и, соответственно, правдивую игру по системе Станиславского), люди все-таки пользуются, казалось бы, спонтанными проявлениями чувств как конвенциональными языковыми знаками. Такова была эпоха сентиментализма. Вот пример, относящийся к еще одной, самой заметной сосудистой реакции — обмороку. В ту эпоху люди то и дело лишались чувств, и наверняка искренне. Но в раннем романе Джейн Остин «Любовь и дружба» (1790) девушка перед смертью наставляет подругу: «Пусть мой несчастный конец научит тебя быть благоразумной и избегать обмороков. Хотя в определенные моменты они приятны и действуют успокаивающе, поверь мне: в конце концов, если обмороки эти будут повторяться слишком часто и в холодное время года, они могут подорвать твоё здоровье. Выходить из себя гораздо менее опасно. Выйдя из себя, человек размахивает руками, и если приступ, его охвативший, не слишком силен, он даже может пойти на пользу. Выходи из себя сколько угодно; главное — не лишайся чувств».

По словам В. Н. Волошинова (или М. М. Бахтина — подлинного автора мы, наверно, так и не узнаем), «не переживание организует выражение, а, наоборот, выражение организует переживание». Это можно отнести и к языку, в духе гипотезы Сепира-Уорфа (мы воспринимаем мир через язык), и к досимволическим средствам общения, в духе теории эмоций У. Джеймса.

Нам, людям посттрадиционной культуры, кажется естественным жить в мире переживаний, но этого не было в традиционных обществах. Излишне го-

ворить, что и в животном мире этого нет, а, следовательно, идея У. Джеймса о главенстве выражения над переживанием обоснована эволюционно. В современной науке о поведении укрепилась идея, что все так называемые выразительные движения — это врожденные социальные сигналы. «Биологу вовсе не кажется самоочевидной причина, — пишет этолог Зигне Пройшофт, — по которой особь должна выставлять собственные эмоции напоказ другим представителям своего вида». Поэтому этологически мыслящие психологи, особенно Алан Фридлунд, призывают отказаться от понятия «эмоция» и относят все невербальные проявления к параязыку. Согласно этой точке зрения, противопоставлять «актерство» искренности бесполезно, ибо любое так называемое эмоциональное проявление ритуализовано, то есть представляет собой социальный сигнал. Отличие ритуализации у человека от ритуализации у животных в том, что человеческое поведение подчинено в основном не врожденным, а культурным факторам, но к сути дела это в данном случае не относится, ибо результат оказывается одним и тем же независимо от причин.

Сигнальную функцию плача прекрасно иллюстрирует знаменитая фраза девочки, приведенная в книге К. И. Чуковского «От двух до пяти»: «Я плачу не тебе, а тете Симе». Психологи-традиционалисты называют такой плач манипулятивным. Но как отделить его от искреннего? Ведь манипулируем мы не только окружающими, но и самими собой. Мы никогда не признаем себе, что манипулируем людьми — не успеваем заплакать, как тут же верим в искренность своего плача. Иными словами, плач переходит из произвольного (то есть языкового) режима в автономный, врожденный, внеязыковой. Речь идет не о качественном различии, а о количественном — о степени их подконтрольности воле и, соответственно, сознанию и языку. Но все мотивы и все сигналы, в частности мимические и голосовые, в равной мере коммуникативны, а потому нет смысла делить их на «подлинные» и «деланные». Если, например, плач или стон изначально были призывами о помощи и в значительной мере таковыми и остаются, то наша вера или неверие в собственную искренность не играют особой роли.

Вот этнографический пример со смехом. На третий день после родов якуты устраивали проводы богини-создательницы Айыысыт. Провожать ее надо было смехом (во многих традициях смех ассоциируется с родами). Ничего смешного не было, смех симулировали, но, тем не менее, у некоторых женщин он превращался в спонтанный и даже истерический.

Из всего этого следует, что нет «собственного я» («я для себя») — есть лишь «социальное я», «я для других». Или, в терминах Юнга, анима не существует — существует лишь персона, социальная маска. Вспомним и Маркса — VI тезис о Фейербахе: «Сущность человека есть совокупность всех общественных отношений».

По словам Владимира Яковлевича Проппа, плач был таким же магическим средством помощи и даже способом воскрешения умершего, как и смех. А согласно Ольге Михайловне Фрейденберг, смех и плач — две метафоры смерти. Плач — метафора смерти в фазе собственно умирания, смех — в фазе возрождения.

Как показала Татьяна Александровна Бернштам, смеховые и плачевые элементы были тесно переплетены в русском календарном цикле. Чисто условные ритуалы, казалось бы, исключавшие спонтанность (убийство «гадов» для вызы-

вания дождя, крещение и похороны так называемой кукушки — куклы в виде женской фигурки или птички), совершались «со всей серьезностью и трагическим пафосом», но завершались оргиастическим пиром. Бернштам первой заговорила о восточнославянской плачевой культуре, оказавшейся в тени культуры смеховой. Почему в тени? Потому что атеистически настроенные культурологи бахтинисты склонны были считать плач чуть ли не атрибутом насаждавшейся сверху религиозности. Нельзя сказать, что такой взгляд был совсем уж беспочвенным. «Саул веселится да скачет, — гласит пословица, — а Давид молится да плачет». Но в первоисточнике сказано прямо обратное: именно Саул был злобным ипохондриком, тогда как Давид пел и плясал от избытка религиозного чувства.

Если следовать Ларисе Михайловне Ивлевой, писавшей о «дотеатрально-игровом языке» ритуала, нужно признать, что народная театральность более сродни мейерхольдовской биомеханике, чем мхатовскому жизнеподобию. Стереотипизация ритуальных действий допускает применение их в самых различных контекстах с одинаковой серьезностью. Пример — инсценировка похорон Ленина с «покойнишным воєм» в прибайкальской деревне в 1924 г. (Т. Г. Иванова). Комсомольцы велели девушкам устроить инсценировку, те поставили в избе бутафорский гроб, играли всерьез, в траурных платьях, и причитали:

Ой ишо Владимир-та да всё Ильич толька,
Ой да на каво же ты да распрагневался,
Ой да на каво же ты да рассердилса-то,
Ой ишо хто у нас будет заведовать,
Ой ишо хто у нас да исполнять будит,
Ой исполнять будит дела тяжолые.

Всё это не спонтанное выражение чувств, а стандартные формулы похоронной причеты, великолепно исследованной Изалием Иосифовичем Земцовским в ее музыкальном аспекте. Земцовский в согласии с Проппом показал, что эта причеть изначально выражала не горе, а попытку оживить умершего. Отсебятина не допускалась здесь так же, как не допускается она в молитве и в заклинании, — магические формулы строго ритуализованы.

Старшее поколение, правда, этого девичьего спектакля не одобрило, но показательна готовность и самоотдача девушек. Спрашивать в таком случае, насколько искренне всё это было, нет никакого смысла. Кстати ведь и настоящего покойника (мужа, в частности) «обвывать» слишком долго и усердно не следовало, дабы «навий дух» не явился в виде огненного змея.

В некоторых районах славянского мира, в частности в украинско-карпатском, похороны и поминки могли сопровождаться не только смехом и непристойностями, но и совсем немислимыми, на наш взгляд, играми с мертвым телом (О. А. Седакова, С. К. Лащенко). По свидетельству В. Е. Добровольской, в некоторых деревнях Центральной России песня о гибели Зои Космодемьянской пелась на частушечный мотив и сопровождалась веселой пляской. Сюда же относятся мажорные плачи, записанные Земцовским.

Вообще, смех в присутствии смерти свойствен многим культурам мира. По словам английского этнографа Артура Мориса Хоккарта, «В разных частях света шутки и буффонада столь часто ассоциируются со смертью, что всякий раз, когда мы сталкиваемся с ритуальным балагурством, целесообразно выяснить,

не присутствует ли здесь смерть реальная или мистическая, и не вовлечены ли в происходящее души умерших».

Соседство смерти со смехом в ритуалах разных народов вдохновляло Бахтина и Эйзенштейна. А у некоторых исследователей (например, у той же Светланы Лащенко или Марины Рюминой) оно вызывает ужас. Обе эти крайние оценки основаны на неверном допущении о соизмеримости архаической психологии с современной. Разумнее было бы отказаться от такой предпосылки по примеру О. М. Фрейденаберг.

Повторю в заключение, что смех загадочнее плача и потому привлекает к себе гораздо больше внимания. В нем то и дело проявляется несвойственное плачу подспудное стремление вырваться за пределы культуры и сбросить с себя ее бремя. Пусть это стремление неосуществимо — спонтанный смех всегда будет о нем напоминать, хотя бы в игре.

Литература

1. *Козинцев А. Г.* Человек и смех. СПб.: Алетейя, 2007.
2. *The Mirror of Laughter.* New Brunswick and London: Transaction, 2010.
3. *Academia.edu* (<https://kunstkamera.academia.edu/AlexanderKozintsev>).

А. Ф. Некрылова

Соотношение смеха и плача в русской зрелищно-игровой культуре

Смех и Плач, Комическое и Трагическое — неперменная часть культуры любого народа, любой эпохи.

Специфика традиционной народной культуры, базирующейся на мифологической картине мира, состоит в том, что смех и плач здесь, по терминологии М. М. Бахтина, явления амбивалентные, не просто взаимодополняющие или противостоящие друг другу, но неразделимые, изначально — и конструктивные, и деструктивные. Сопряжение смеха и плача рассматривается физиологией, психологией и в пространстве культуры.

Смех всегда осознавался как жизнедающее начало. Это свойство живых, и повсюду — признак культуры, человека культурного. Смех побеждает, преодолевает, спасает, обновляет, заставляет по-новому взглянуть на многие стороны жизни. В то же время смех — явление обоюдоострое: им можно убить, унижить, развенчать. Поэтому в традиционных культурах смех относится к области сакрального: с одной стороны, есть вещи, над которыми нельзя смеяться, есть отрезки времени, ритуалы, во время которых смех невозможен; с другой — бывают такие периоды, ситуации, для которых смех обязателен. Существуют жанры, ориентированные почти исключительно или на смех (скоморошины, анекдоты, прибаутки и т. д.), или на плач (похоронные причитания, часть духовных стихов и т. д.), но внутри самой традиционной культуры они обязательно соприкасаются с жанрами (и внутри жанров) с произведениями противоположного настроения. Многочисленные примеры можно привести из сферы календарной и семейной обрядности, из богатейшего фонда пословиц, поговорок, сказок, детского и материнского фольклора, разнообразнейшей лирики, ответчивой на все стороны и случаи жизни, и т. д.

Чередование смешного и серьезного способствует поддержанию сложившегося ритма жизни и в свою очередь объясняется сформировавшимися в недрах той или иной культуры ритмом хозяйственной деятельности, системой праздников и постов и т. д., что, в конечном счете, обусловлено древнейшей моделью мира, основанной на бинарных противопоставлениях, на том, что Смерть воспринималась как неизбежный переход из одного состояния в другое, даже как своего рода необходимое условие Жизни. На этом держится то, что принято называть философией зерна: только закопанное в землю, «умершее», оно дает колос. Эквивалентом зерна выступает и яйцо: разрушаясь, оно дает жизнь птенцу. По сути, то же лежит и в основе пасхальной формулы: «Смертию смерть поправ». Хорошо известны примеры ритуального смеха во время жестоких испытаний юношей в обрядах инициации; смех якутских женщин у постели роженицы; образ библейской Сарры, смеющейся при известии о зачатии ею ребенка; балкарский чапш — шумный веселый обряд, устраиваемый у постели раненого или больного; обычай провожать смехом покойника (по завершении похоронного обряда); да и наша традиция смеяться и веселиться по время сожжения чучела Маслени-

цы. В основе всего этого — вера в то, что смех активизирует силы как в высших сферах, так и среди людей, что он должен даровать телесное и духовное здоровье, способствовать возрождению природы, объединению людей и приобщению их к непреходящим ценностям бытия, положительной энергии преображенного и обновленного мира. При этом обновление и преображение мира происходят путем его предварительного уничтожения, что выражается в слове (высмеивание, снижение, употребление обценной лексики, оксюморон), в игровом поведении — удары и потасовки, на уровне сюжета — смерть героя и непереносимое его возвращение к жизни.

Еще один аспект. Комическое и трагическое в своей конкретике — историчны и этничны. Смешное у одного народа может быть абсолютно не смешным или даже оскорбительным для другого. Не всё то, что веселило, растроивало, над чем смеялся или плакал человек определенной культуры, времени, социального слоя, воспринимается так же представителем другой эпохи, другой религии, иной этнической культуры, горожанином или крестьянином и т. п. Немало примеров того, что воспринимаемое прежде как высокое, торжественное, сегодня вызывает недоумение или смех.

Остановлюсь на зрелищно-игровых, театрализованных формах традиционной культуры, прежде всего русской. Слияние комического и трагического — характернейшая черта фольклорного театра, вообще праздничной культуры. Здесь смешное нередко предстает в форме игры. Игра — это создание второй реальности, где смех не утрачивает своей сакральности, глубинного, теперь зачастую неосознанного стремления выйти за рамки обыденности, чтобы тем самым эту обыденность преобразить.

Не случайно традиционные увеселения, массовые народные гулянья устраивались в переходные, переломные моменты календаря или человеческой жизни, судьбы (свадьба, проводы на войну, в рекруты). Как правило, представления народного театра разыгрывались в определенные моменты годового праздничного цикла: на Святки, Масленицу, на Пасхальной неделе. При этом считалось, что исполнять «Царя Максимилиана», «Лодку» или «Мавруха» за пределами праздничного времени нельзя; с вертепом ходили только в течение Святки, причем обычно лишь в первую неделю, проходящую под знаком Рождества Христова. Не случайно и то, что постоянные персонажи почти всех театрализованных, игровых действий (Смерть, Лекарь, Кузнец, Священник, Палач, Старики, «неправильные» люди — пьяницы, обжоры, разбойники) связаны с пограничьем жизни/смерти. Такое восприятие смеха и плача отражено, к примеру, в произведениях и образах средневековой и новой литературы (гоголевское «смех сквозь слезы»). Здесь практически нет откровенно серьезных персонажей, к которым не применимо смеховое отношение. Злодеи, тираны, убийцы и убиенные включают в свою характеристику некоторую долю смешного — в словесном тексте (в том, что и как они произносят), в костюме, в пластике, в контрастных переходах от одного типа поведения к другому и т. д. Более того, в народном театре трагические эпизоды заканчиваются комически, а комические оборачиваются слезами. И то и другое нераздельно, окрашено особым восприятием мира, в котором господствует представление о наличии оборотной стороны у любого явления. Отчасти именно поэтому исследователи так и не смогли подобрать жанровое определение произведениям фольклорного театра: одни и те же произведения называются то просто

пьесой, драмой, то народной мелодрамой, драмой-игрой, то трагедокомедией или комедодрамой.

На Руси, как и на Западе, завершение уходящего и начало нового солнечного года считалось чрезвычайно важным периодом и сопровождалось маскированием, обходом домов ряжеными, гаданиями, буйными играми с осмеянием высокого и возвышением низкого.

Народные зрелищно-игровые формы, замешанные на идеях пограничности, переходности, на ритуальном смехе и представлении о всеобщей вечной метаморфозности, погружали человека в стихию веселья, раскрепощенности, фамильярного общения, ярко проявляемой эмоциональности. Это особое карнавальное (или точнее, на русской почве — балаганное, площадное) неистовство, непотребная развеселость в дерзкой близости к церкви, храму или царской резиденции, месту парадного смотра войск (к примеру, в Петербурге балаганы выстраивались в самом центре города — на Адмиралтейской площади). Это «масленичное осатанение» в преддверии Великого поста, это «страсти роковые» жестоких романсов, слезные разборки вкупе с серьезными, полными благоговения христианскими мотивами. Народ не видел в своих увеселениях ничего противоречащего истинному благочестию. Хорошо известно, что и в средневековой Европе популярные праздники дураков не были чужды и служителям церкви.

Несколько конкретных примеров.

«Маврух» — представление, возникшее на основе вариантов распространенной святочной «покойницкой» игры — пародийном отпевании и оживлении «покойника», соединенном с инсценировкой песни «Мальбрук в поход собрался» и шуточной «Государь ты мой, Сидор Карпович». Маврух — «в белой рубахе и подштанниках, на голове белый же куколь, как у савана, лицо закрыто, на ногах бахилы, <...> лежит на скамье, которую носят четыре офицера». Сопровождают шествие Поп и Дьяк. Поп «в ризе из портяного полога, на голове шляпа, в руках деревянный крест из палок, книга для привилегия и кадило — горшочек на веревке, а в нем куриный помет»¹. Говорит Поп «протяжным голосом нараспев, подражая службе священника». Первые его слова: «Чудак покойник / Умер во вторник / Пришли хоронить / Он из окошка глядит»² — это известная загадка про зерно, засеянное в землю и затем дающее росток. Далее следует текст, многие строки которого, мягко говоря, неудобны для печатания.

«Карнавальная идея мнимой смерти», насмешка над смертью и старостью вообще характерны для многих земледельческих праздников, в частности для святочных игр («Умрун», «Покойник»)³. Они присутствуют в чрезвычайно популярных эпизодах со стариками-гробовщиками, входящими в состав практически всех представлений «Царя Максимилиана», в пьесе «Как француз Москву брал» и др. По традиции старика вызывают, чтобы убрать «убитых» персонажей («прибрать тело, чтоб оно по всей земле не тлело»). Он требует у царя деньги и беспрестанно подшучивает над своим ремеслом.

Этот «дряхлый старик кашляет, прихрамывает, чешется», «идет, сгорбившись и опираясь на палку; кричит, охает и издает неприличные звуки при помощи спрятанного под мышками пузыря»; подойдя к трону Царя Максимилиана, «вытягивается и отдает честь костылем»: «Здорово, ваше-высоко-не-перескочишь!» Затем начинает (иногда со старухой — женой и помощницей) измерять «покойника», ощупывает его, щечочет, выворачивает карманы «убитого», нако-

нец, ударяет по «причинному месту», отчего «покойник» (обычно сын Царя Максимилиана — Адольфа) вскакивает и убегает под громкий смех зрителей⁴.

Адольфа — или в роли почти что христианского мученика (гибнет за веру), или олицетворяя социальный конфликт (участник или атаман шайки разбойников), или демонстрируя конфликт отцов и детей, — как правило, пассивен, но в отдельных сценах — активен, угрожает: «А ваши кумирческие боги попираю под ноги!» Зрители замирают, некоторые начинают плакать при виде устрашающей фигуры Палача, особенно когда выясняется, что палач Брамбеус — друг Адольфа. Выполняя приказ Царя Максимилиана, он убивает Адольфу, а потом себя, патетически восклицая: «Ах, Адольфа, ты, Адольфа, Как любил тебя сердечно, Так казню себя навечно». Реплика: «И себе голову срубил и пал». При этом Кузнец Афонька, заковывающий Адольфу в цепи и отводящий его в тюрьму, подобно Старику-гробокопателю наряжается стариком с седой бородой и подчеркнутой лысиной и «старается говорить как можно смешнее». Здесь следует указать на выработанный традицией эффект контраста: слова, соответствующие трагизму ситуации, и долженствующие усилить их эмоциональные жесты и интонации, на самом деле создают обратный эффект: чрезмерная пафосность, утрированность переводят всё это в область наигранного, неправдоподобного, отчего и вызывают смех.

Игровому осмеянию подвергается и обряд венчания. Например, в пьесе «Пахомушка»: Поп «становится спиной к брачующимся, в руках у него спичечный коробок на веревочке (кадило)», подражая церковному пению, голосит: «Поп Макарий ехал на кобыле карей. / Кобыла его сбесишася, / И попа Макария на землю сверзишася... Заварила теща квас / В недобрый час... / Исая, ликуй, / Пахом, Пахомихи не бракуй»⁵.

Сцена веселых похорон часто вставлялась в уличную комедию с Петрушкой. В одном из вариантов комедии за убитым немцем приходили монашки-черницы. Они закатывали его в холст, затем начинали измерять и пытаться захватить в гроб: в длину немец «оказывается короток, а в ширину узок. Три раза примеряют. Потом <...> схватывают немца, складывают, комкая его втрое». Одна из монахинь «низко нагибается, чтобы посмотреть, удобно ли помещен усопший. Другая, по рассеянности, не замечает этого, прикрывает крышку гроба, причем защемляет голову своей товарки. Та кричит благим матом, стараясь всеми силами выбраться. Когда ей это, наконец, удается, затевает драку с рассеянной товаркой. Наконец, под звуки камаринской гроб уносят»⁶.

Широко распространенные в разных жанрах зрелищно-игрового фольклора и фольклорного театра сцены веселых похорон часто включают нарочитое несоответствие поступков и музыкального сопровождения их: уже упомянутая камаринская при похоронах персонажей (в «Петрушке») или пример из «Царя Максимилиана»:

Царь Максимилиан (*выходит на сцену*). «О, боги, боги! Кого я лишился! Лишился я любезного моего сына Адольфа, палача Брамбеуса и притом же града защитника Аники-воина. А вы, друзья, хоть бы меня повеселили. Спойте мою любимую песню: “Уж вы сени, мои сени”. *Под эту песню нужно плясать*»⁷.

В смеховом ключе воспринимается и гибель Петрушки в пасти какого-то несуразного inferнального существа (собака, московский барашек, даже Крокодил). «Фольклорный» зритель прекрасно понимал: это «невсамделишная»

смерть, а очевидная «обманка». Почти во всех описаниях комедии отмечается: публика в восторге, публика радуется, когда Петрушку за нос утаскивают за ширму. Ведь он «воскресает» в начале каждого следующего представления, да и «погибая» в пасти собаки или черта, успевает крикнуть: «Мое почтение! До следующего представления!» В кукольной комедии широко используется резкое противопоставление содержания песни поступкам героя или последующим событиям. Скажем, перед встречей с Доктором Петрушка исполняет первые строчки жестокого романа «Пускай могила меня накажет». Нередко встречается и такая сценка: Петрушка с трудом подчеркнуто неправильно забирается на клячу (часто садится задом наперед), прекомично хватается за хвост или гриву, чтобы не свалиться, — и запекает лихую ямщицкую песню «Запрягу я тройку борзых темнокарих лошадей». И тут же лошадь начинает брыкаться и сбрасывает всадника.

С. П. Сорокина обратила внимание на то, что эпизоды отпевания нередко сопровождались совершенно неподходящими репликами, словосочетаниями: «Дьякон, жаривай акафист», «отваляем и так», «а теперь стихиры запузыривай». «Ситуацию ненормативности дополняют смысловые путаницы. Так, Максимилиан просит священнослужителей отпеть по покойникам “благодарственный молебен”, а сами священнослужители во время венчания готовы использовать вместо “венчанной книги” “заупокойную”»⁸.

Еще примеры.

Показателен образ девушки-пленницы из пьес семейства «Лодка». Она храбро отвергает любовь Атамана, и в наказание ее отдают самому отъявленному и опустившемуся разбойнику. Героиня кончает жизнь самоубийством, нередко на трупе своего жениха или благородного рыцаря (брата), пытавшегося спасти ее. Трагическая роль эта не исключала и снисходительно-комического отношения то ли к самой героине (за то, что она «из господ»), то ли из-за исполнения роли мужчиной (обыкновенно ее давали молоденькому парню, который стремился не столько облагородить героиню, сколько рассмешить зрителей, компенсируя обиду и своего рода унижение за доставшуюся «девическую» роль). Реплика драмы «Черный ворон» отчетливо указывает на это: в руках у Ларицы «раскрытый зонтик; на руках — перчатки, на перчатках — кольца, браслеты, вообще надевается возможно большее количество разнообразных украшений»; она «говорит “по-господски”, ходит “под ручку с папашей”, старается подражать, возможно комичнее, походке городских обывательниц»⁹.

В текстах «Лодки» (тверской, ярославский, ивановский варианты), сложившихся в 90-е гг. XIX в., первоначальный сюжет осложнен появлением женского персонажа, упоминаемого в песне. Он как бы оживлен, спровоцирован песней. При словах:

Тут Дуняша выходила,
Стакан водки выносила,
Атаману подносила

выходит девица и подносит Атаману стакан водки. Атаман просит поцеловать его, но девица не соглашается. Шайка кидает девицу за борт лодки и на радостях запекает песню¹⁰.

В одном из вариантов «Лодки» есть такая сцена: Разбойники приводят Ларицу. Ее защитник, Рыцарь, лежит убитый. Разбойники (и вместе с ними зрители) поют:

Жалкая дева, приди, посмотри
На хладное тело любимца свою!
В последний простися и прах вспомяни,
И с горькой слезою забудь о любви...

Лариза подходит к мертвому Рыцарю, опускается на его тело с громкими рыданиями; украдкой вынимает из-за пояса у Рыцаря кинжал, встает на колени, <...> вонзает кинжал себе в грудь и падает на тело Рыцаря.

Атаман (кричит). Друзья, спасите ее!

Все бросаются к ней, но она уже лежит мертвою <...>.

Разбойники схватывают тела умерших за руки и за ноги и тащат вон с припевом:

Потащили душу в рай,
В рай-таки, в рай...
Пошла душа в рай,
Задела за край,
Хвостиком завияляла¹¹.

По словам В. М. Дорошевича, бывшего свидетелем петрушечного представления среди каторжников Сахалина (в начале 1900-х гг.), «какой-то уж прямо восторг охватывает публику <...>. Женский визгливый смех сливается с раскатыстым хохотом мужчин», когда Петрушка, убив своего отца, сначала тербит его: «Тянька, вставай!.. будет дурака-то валять! Вставай! На работу пора!», а потом «вдруг начинает “выть в голос”, как в деревнях бабы воют по покойникам: “Родимый ты мой батюшка-а-а! На кого ты меня спо-ки-и-нул! Остался я теперь один-одинешене-ек, горьким сироти-и-нушкой!”»¹².

Аника-воин — герой многочисленных устных и письменных легенд, духовных стихов, популярных лубочных листов. Победив всех врагов, накопив огромные богатства и дожив, как говорится в одном из духовных стихов, до 390 лет, Аника возгордился и начал насмехаться над самой Смертью, однако был побежден ею. Литературный источник сюжета — переводное древнерусское сочинение «Прение живота со смертью». Аника-воин — один из немногих центральных отрицательных персонажей в духовных стихах. Там нет ничего комического. Аника духовных стихов — грешник-богохульник, разоритель храмов, чье покаяние опоздало. Одновременно он символ бессилия человека перед неумолимой смертью. В соответствии же со стилем фольклорного театра разговор Аники со Смертью обыкновенно носит фарсовый характер (например, в варианте, записанном в 1860-е гг. фабричным ткачом Владимирской губ., который сам играл в спектаклях фольклорного театра):

Ну, наслышал я, какая-то есть смерть,
И с той стычку бы изыметь...
Что ж ты, старая старуха,
Мякинное твоё брюхо,
Из-под винной бочки шляха...
И как я тебя ударю в висок,
Посылется у тебя из <жопы> песок;
Как я ударю в другой,
Так согнешься дугой;
Как ударю в третий,
Разнесет тебя ветер...¹³

Фигура Аники-воина в народном театре одновременно трагическая и комическая. Он герой и злодей и потому, с одной стороны, вызывает восхищение, с другой — обречен на погибель, на высшую (с народной точки зрения) меру наказания: за ним приходит Смерть с косою и убивает нечестивца. Но и он, и Смерть смешны, потому что слишком театральны, нарочито комически разыгрывают свои роли. (Смерть, например, может уронить косу, споткнуться, промахнуться в своем невероятном прыжке и не сразу попасть в Анику и пр.). Оба они — ряженые, но в ряженье, как известно, всегда присутствуют и гротеск, и смешное, и толика страха, греха.

Прение со Смертью имеет место и в драмах о Царе Ироде (в исполнении живых актеров и в кукольном варианте). Смерть тут часто является не одна, а в сопровождении чертей, которые вбегают с визгом и хохотом, окружают тело Ирода и под предводительством огромного Черта тащат в ад. Такой финал снимает напряжение, вызываемое трагической составляющей рождественской истории, переводит даже заслуженное наказание безбожного Ирода в фарс, и тем самым отчасти подготавливает (особенно в кукольных представлениях) разыгрывание последующих комических сцен.

В частности, тема «злой жены» развивается в вертепе в соответствии и с разоблачением нечестивого Ирода, и с комической направленностью второй части представления: на пиру во дворце Ирода царит безудержное веселье: куклы «пляшут и вертятся, пока не упадут в обморок». На рубеже XVIII–XIX столетий в иркутском вертепе дочь Ирода являлась одетой по последней моде и отплясывала русскую пляску с раскудрявым кавалером. Вдова Ирода «после горьких слез над покойником, тотчас утешается с молодым генералом и пляшет при громком хоре “По мосту, мосту, по калинову мосту!”»¹⁴.

Н. П. Степанов называл вертеп «неповзволительной смесью святого с забавным», «профанацией святости самого праздника», при котором «изображение толкуемых событий без разбора в шинках и корчмах», получает «несомненную поддержку в народе», и способствует укреплению невежества¹⁵. Однако серьезное евангельское содержание первой части вертепного действия, с народной точки зрения, нисколько не противоречило второй — комической части. Сегодня мы знаем: вертепное представление нельзя объяснить и понять только исходя из самого вертепного действия. Оно принадлежит и Рождеству, и Святкам, в нем соединены два, по крайней мере, начала: евангельский сюжет (рождественская драма) и традиции святочного ряженья, поведение в период «безвременья», в переломный момент годового круга — «святые» и «страшные» святочные вечера. Здесь естественны противопоставления, оппозиции: верх / низ, плач / смех, святое (Святое семейство) / нечистое (черти), праведное / неправедное, жизнь / смерть. И пожалуй, не менее важно, что вертеп в русских селениях соединялся с колядованием и христославлением. Колядовщики обходили каждый дом и исполняли колядки, таусени, виноградня с пожеланием здоровья, благополучия, богатого урожая, а христославцы с символом вифлеемской звезды поздравляли всех с великим праздником и пели соответствующие церковные песнопения.

Трагическое в жанрах площадной культуры воспринималось весело еще и потому, что представления фольклорного театра имели место лишь на праздниках, где комическое — веселое — смешное распространялось на весь мир, на каждого. Как говорят в народе, перед праздником все равны. Представления

фольклорного театра, площадные развлечения (раек, зазывы карусельных «дедов», выступления кукольников и вожakov ученых медведей и пр.) — это своего рода «поле игры», где царит эстетика праздника с его раскрепощенностью, принятием мира во всей его многогранности, где доминирует смех, и осмеянию подвергаются все — непосредственные участники действия, публика, исторические и фольклорные персонажи, власть имущие и «голь перекатная», жизнь и смерть.

Осмеянный, все равно, что побитый, убитый. Смехом его возвращают к жизни, но в улучшенном, обновленном виде. Это, по существу, переустройство мира, восстановление баланса, утрачиваемой гармонии.

Смеются здесь над миром и сами над собой. Объектом смеха, осмеяния, комического развенчания является и публика, которая одновременно участник диалога, субъект и объект в игре, партнер по пиру и третейский судья происходящего. Во многих традициях сохранялось ритуально серьезное отношение к зрителю как к высшему судье, но оно всегда предполагало и ритуальное его осмеяние, выражающееся не только в прямых обязательных издевательствах, но в самоиронии и зрителей, и исполнителей. Отечественные массовые гуляния непременно предполагали активность зрителей, вовлечение их в игру как полноценных участников и со-творцов каждого отдельно взятого представления, соответственно, осмеяние направлено и на них. Публику заводят, высмеивая ее. Нагнетание комического, смешного определялось самими зрителями, их активностью. Балаганный «дед» насмехается над своими сотоварищами, балаганными артистами, и особенно остро и безжалостно издевается над самим собой и над своими близкими, в первую очередь, над собственной женой и, разумеется, над внимающей ему публикой. Попробовал бы «дед» говорить не так, ушли бы, разочарованные. Это свобода без ограничений, без границ. Как писал Богатырев, «здесь царил атмосфера смеха ради смеха», но смеха созидательного¹⁶.

Именно поэтому фольклорными исполнителями нередко использовался выход за рамки сцены, расширение игрового пространства:

Воины «идут в толпу и начинают разыскивать беса: залезают в карманы, стаскивают у баб платки, пользуясь случаем, заглядывают под подошвы. Начинается визг, ругань, поднимается суматоха, а иногда, если искальщики окажутся слишком “дерзкими на руку”, — и свалка. Достаточно нашумевши, воины возвращаются к трону и докладывают царю Максимилиану:

О, великий повелитель,
Грозный царь Максимилиан,
Все потайные места обошли,
Нигде черта не нашли»¹⁷.

Балаганные обстановочные представления тоже сочетали страшное и смешное. Как раз это подметил и оценил «любитель карнавальная драматургии» на страницах «Северной пчелы» (1834), рассказывая о знаменитом балагане Христиана Лемана.

В балагане Лемана можно отдохнуть от театральных ужасов. <...> Впрочем, не пугайтесь, гг. любители Виктора Гюго, Дюмаса и Дюканжа; не думайте, чтобы Леман лишил вас любимых вами эффектов: он тоже покажет вам чертей, скелеты, ад, пожар, убийства; все это будет, непременно будет у Лемана, только Леман не так злопамятен, как Виктор Гюго, не так разрушителен, как Дюканж, не так закоренел в злодействе, как Дюмас. Ле-

ман добр по природе и потому, если убьет кого-нибудь, то через минуту опять воскресит; если оторвет у Пьеро голову, то, из жалости, опять скоро возвратит ее туловищу; если разрежет Арлекина на части, то немедленно склеит их; если черти посадят Панталона в клетку, то Леман, по добродушию, отопрет ее. Из всех его убийств ни одно не огорчает, а все заставляют смеяться¹⁸.

Итак, народный театр, сценки, зрелищно-игровые формы площадной культуры демонстрировали особый — фольклорный — оптимизм и «заветную» народную правду о мире, что проявлялось в особом смехе, одновременно возвышающем и сокрушающем, выворачивающем наизнанку; смехе стихийном и свободном, не знающем запретов и не подвластных ему сфер; смехе, который утверждает и очищает через издевку, путем погружения и проведения сквозь поглощающий низ, сквозь замирание сердца и слезы, сквозь смачную, веселую, озорную народную эротику, стремительную динамику действия и острое слово.

¹ Северные народные драмы. Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1911. С. 134.

² Там же.

³ См., напр.: *Пропт В. Я.* Русские аграрные праздники. СПб., 1995; *Гусев В. Е.* От обряда к народному театру (эволюция святочных игр в покойника) // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974. С. 49–59; Русский эротический фольклор / сост. А. Л. Топорков. М., 1995. С. 177–316.

⁴ Примеры взяты из разных текстов «Царя Максимилиана», опубликованных в упомянутом сборнике Н. Е. Ончукова, в сборниках: Народная драма «Царь Максимилиан» / Тексты, собранные и подготовленные к печати Н. Н. Виноградовым. СПб., 1914; Народный театр / сост. Н. М. Савушкина, А. Ф. Некрылова. М., 1991. С. 131–213; *Сорокина С. П.* Народная драма «Царь Максимилиан». Тексты. М., 2019.

⁵ Народный театр. С. 60–61.

⁶ Там же. С. 260.

⁷ *Берков П. Н.* Одна из старейших записей «Царя Максимилиана» и «Шайки разбойников» (1885) // Русский фольклор. IV. 1959. С. 358.

⁸ *Сорокина С. П.* Народная драма «Царь Максимилиан» у восточных славян. М., 2013. С. 178

⁹ Народный театр. С. 74.

¹⁰ *Крупянская В. Ю.* Народная драма «Лодка» (Генезис и литературная история) // Славянский фольклор. М., 1972. С. 274.

¹¹ Народный театр. С. 89–90.

¹² *Дорошевич В. М.* Сахалин (глава «Каторжный театр»). М., 1903. С. 125–126.

¹³ *Котляревский А. А.* Для истории народного театра. 1. О храбром Анике-воине и Смерти // Русский архив, 1864, № 10. Стб. 1097–1099.

¹⁴ Народный театр. С. 453, 455.

¹⁵ *Степанов Н. П.* Народные праздники на Святой Руси. СПб., 1899. С. 148.

¹⁶ *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 450–494.

¹⁷ Народная драма «Царь Максимилиан» / Тексты, собранные и подготовленные к печати Н. Н. Виноградовым. С. 115.

¹⁸ Северная пчела, 1834, 28 февраля.

Литература

1. *Берков П. Н.* Одна из старейших записей «Царя Максимилиана» и «Шайки разбойников» (1885) // Русский фольклор. IV. 1959. С. 331–374.

2. *Богатырев П. Г.* Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 450–496.
3. *Гусев В. Е.* От обряда к народному театру (эволюция святочных игр в покойника) // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974. С. 49–59.
4. *Дорошевич В. М.* Сахалин (глава «Каторжный театр»). М., 1903. С. 125–126.
5. *Котляревский А. А.* Для истории народного театра. 1. О храбром Анике-воине и Смерти // Русский архив, 1864, № 10. Стб. 1097–1099.
6. *Крупянская В. Ю.* Народная драма «Лодка» (Генезис и литературная история) // Славянский фольклор. М., 1972. С. 258–302.
7. Народная драма «Царь Максимилиан» / Тексты, собранные и подготовленные к печати Н. Н. Виноградовым. СПб., 1914.
8. Народный театр / сост. Н. М. Савушкина, А. Ф. Некрылова. М., 1991.
9. *Пропт В. Я.* Русские аграрные праздники. СПб., 1995.
10. Русский эротический фольклор / сост. А. Л. Топорков. М., 1995. С. 177–316.
11. Северная пчела, 1834, 28 февраля.
12. Северные народные драмы. Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1911.
13. *Сорокина С. П.* Народная драма «Царь Максимилиан». Тексты. М., 2019.
14. *Степанов Н. П.* Народные праздники на Святой Руси. СПб., 1899.

В. А. Лапин

Групповая причет севернорусской свадьбы

Прежде чем приступить к обозначенной теме, хочу напомнить о двух понятиях, которые нам пригодятся. Они уже довольно давно предложены в нашем народоведении, но эвристический потенциал их, по моему мнению, еще далеко не полностью реализован. Это **продуктивная стадия** существования и развития отдельных видов или жанров фольклорной традиции — понятие, введенное в свое время Б. Н. Путиловым в связи с изучением русских былин, и **территориальное развертывание** традиционной культуры — понятие, предложенное этнографом В. В. Пименовым в связи с его интересом к процессам межэтнического этнокультурного взаимодействия народов нашего Северо-Западного региона. Поскольку поверхностный смысл терминов воспринимается довольно легко, постольку в таком именно качестве они изредка и используются в литературе. Теоретического развития они, к сожалению, до сих пор не получили и не вошли в категориально-понятийный аппарат науки. Между тем, весь Русский Север в фольклорном отношении можно рассматривать на пересечении этих двух параметров: вектора территориального развертывания традиционной культуры в целом и качественной характеристики продуктивной/постпродуктивной стадии развития локальных фольклорных традиций. «Срезы» по зонам пересечения с учетом множества исторически возникших этнокультурных факторов и дают все многообразие локальных севернорусских фольклорных традиций.

Однако при таком подходе возникают вопросы, требующие серьезного обдумывания. Вводя понятие «продуктивная стадия развития», Б. Н. Путилов имел в виду один определенный вид фольклора — песенно-повествовательный. И даже еще уже — русские былины, т. е. собственно эпическую традицию. Можно ли использовать это понятие по отношению к фольклорной традиции в целом? Некоторое время назад я попробовал использовать эту оппозиционную пару — продуктивная-постпродуктивная стадии — применительно к состоянию фольклорной традиции в условиях фольклорного двуязычия вепсов и южных карел¹. Далее — «вторичная архаика» (по К. В. Чистову), т. е. процессы поздней архаизации разных слоев и форм традиционной севернорусской культуры — это продуктивная или постпродуктивная стадия развития²?

В том же сборнике («Искусство устной традиции») опубликована статья А. Б. Кунанбаевой, продолжающая разработку увлекательной идеи о жанровых дублях в традиционной песенной культуре казахов³. Развивая далее свои рассуждения, автор пришла к убеждению, что можно вообще говорить о «законе живого»: через «разножанровые воплощения одних и тех же родов художественно-синкретической деятельности в рамках продуктивного периода одной этнической традиции <...> культура дублирует себя на всех уровнях самореализации — региональном, функциональном, социальном, половозрастном, тем самым закрепляя свои краеугольные ценности»⁴. Оставив пока без комментария увлекательную идею жанрового дублирования, обратим внимание на то, как Кунанбаева обращается с интересующими нас терминами. Первый из них чуть-чуть изменяется, превратившись в «**продуктивный период фольклора**, насыщенный множеством событий», большую часть которых «можно условно назвать горизонтальным развитием этноса и его устной культуры. С появлением активного

этнического самосознания и, главное, с ростом внешнего интереса к фольклору “со стороны” и, так сказать, сверху, т. е. <...> с возникновением *фольклоризма*, продуктивный период фольклора, надо полагать, завершается, сменяясь **продуктивным периодом фольклоризма** или развитием целой сети вертикальных отношений в культуре»⁵.

Это положение, надо думать, справедливо по отношению к истории казахо-кочевников, культура которых в функционально-структурном отношении резко отличается от культуры славян-земледельцев. Но поскольку автор претендует на универсальность своей концепции, постольку возникает необходимость хотя бы кратко прокомментировать ее с точки зрения исследователя русского фольклора. Державинский «век песен» был, по определению М. К. Азадовского, и первым веком «русского фольклоризма» — именно в том значении, которое имеет в виду автор цитированной статьи. Общеизвестно, что с предыдущего, XVII столетия, начинается формирование великорусской нации и национального самосознания. Этническое же, а тем более этноконфессиональное самосознание русских/православных (по Т. А. Бернштам) возникает еще на несколько столетий раньше. И если в этот период русской истории (XVII в.) продуктивная стадия архаичной календарно-обрядовой системы фольклора бесспорно миновала, заканчивалась продуктивная стадия развития эпоса, то столь же очевидно, что активное развитие, то есть *продуктивную стадию* переживает в это время семейно-обрядовая сфера фольклора, исторические песни, хороводно-игровые формы молодежной культуры и многообразные типы песенной лирики. Одновременно продолжает быть актуальным вектор *территориального* развертывания русской культуры — в течение XVII–XVIII столетий продолжается заселение и освоение огромных пространств Севера и Сибири и на обозначенных уровнях традиционной культуры активно формируются своеобразные жанрово-стилевые системы локальных фольклорных традиций.

Многое еще в этих образованиях не вполне ясно. Активные межэтнические контакты — в том числе и славяно-русская ассимиляция иноэтнических групп населения; механизмы возникновения традиций фольклорного двуязычия в обширных зонах русских контактов вепсов, карел, коми-зырян и коми-пермяков; «вторичная архаизация» культуры Русского Севера (да и справедливо ли вообще это определение?); православие и русское и нерусское старообрядчество — все эти факторы с разной степенью интенсивности влияли на «физиономию» локальных фольклорных традиций в целом и отдельных фольклорно-этнографических комплексов, в частности. К этому роду феноменов в культуре Русского Севера (и старожильческих традиций Зауралья и Сибири) принадлежит и групповая причет севернорусской свадьбы. (Далее, чтобы избежать терминологической путаницы, по возможности последовательно используются следующие термины: индивидуальные *причитания* (невеста, мать невесты, крестная и другие родственницы) и групповая *причет* девушек-подружек (или *голошенье* — термин в традициях Гдовщины и новгородско-псковского пограничья).

Групповая свадебная причет — одно из самых ярких и наименее изученных явлений русской фольклорной культуры на Европейском Севере. Однако осознанный интерес к ней обозначился только в последние два–три десятилетия. Записей групповой причети опубликовано сравнительно немного. Гораздо боль-

ше материала хранится в архивах и фондах тех учреждений и вузов Петербурга, Москвы, Петрозаводска, Вологды, Сыктывкара и Екатеринбурга, которые давно занимаются экспедиционной работой в разных областях Русского Севера. До недавнего времени этномузыковедческая литература вопроса исчерпывалась одной монографической публикацией и сопутствующими ей статьями Б. Б. Ефименковой (1980), посвященными восточновологодской традиции, и небольшим числом описательных публикаций Ю. И. Марченко, Т. В. Краснопольской, А. Ю. Кастрова, а также циклом статей Е. Б. Резниченко⁶. Поэтому оставались не выявленными и не обследованными даже основные локальные обычаи групповой причети на Севере и в русских старожильческих традициях Зауралья и Сибири.

Трудности в изучении групповой причети начинаются уже на текстологическом уровне. Вербальный компонент групповой причети чаще всего представляет собой текст от первого лица, т. е. от лица невесты. Но там, где он объективирован или повествует от множественного числа («мы»), его бывает трудно отличить от текстов свадебных песен. Формулы типа «Красота ли *моя*, красота» могут в равной степени относиться как к свадебной песне, так и к групповому голошению. Поэтому без дополнительных сведений, уточняющих обстоятельства обрядового исполнения, такие тексты (а их в фольклорно-этнографических публикациях большинство) в качестве групповой причети в принципе не идентифицируются. Точно так же без соответствующих этнографических сведений на вербальном уровне часто невозможно дифференцировать причитывание невесты, подружек или профессиональной плачеи, приглашенной на свадьбу.

Однако и полная, казалось бы, музыкально-поэтическая запись не гарантирует надежной идентификации, потому что, как уже отмечалось в литературе, в разных традициях напевы групповых голошений могут иметь структурно-стилевые признаки различных песенных жанров, в том числе, разумеется, и свадебных песен. Практика слуховой записи, естественная для собирателей XIX — начала XX в., не давала возможности зафиксировать ансамблево-многоголосную фактуру развернутой музыкальной формы, и потому предпочтение отдавалось одиночному исполнению. У современных же собирателей-филологов представление о причитании как о форме индивидуального импровизационно-исполнительского мастерства преобладает до сих пор. Знаменитые мастера — символы севернорусской песенно-повествовательной традиции — сказитель Трофим Григорьевич Рябинин и вопленица Ирина Андреевна Федосова как бы подтверждают именно это представление.

Что касается чисто филологической стороны дела, то и тут вряд ли можно было зафиксировать на слух в процессе пения причетные тексты с такими, например, строками:

Э повеитет(ы)-кось вы,

потените-ко да ветры, вет(ы)ры бу...[йные] (фонографическая

запись А. Л. Маслова на Терском берегу) или:

И ой, да покрасу(и)ся-ко дак(ы) девья...

девья... и ой, да девья кра...[сота] (наша расшифровка звукозаписи М. Г. Екимова в зауральской традиции Среднего Тобола).

Между тем в пересказе певичы всегда «собирают» стих в простую форму, например, в последнем случае они скажут: — *Да покрасуйся-ка, девья красота*. Очевидно, что такая форма буквально совпадает с нераспетым стихом индивиду-

ального причитания. Все это, на мой взгляд, хотя бы отчасти объясняет то обстоятельство, что групповая причеть, будучи одной из самых распространенных песенно-обрядовых форм Русского Севера, до недавнего времени оставалась столь малоизученной.

Однако к настоящему времени ситуация существенно образом изменилась: появились специальные исследования, публикации представительного экспедиционного материала, в том числе особенно ценные архивные фонозаписи Е. Э. Линевой, сделанные в самом начале XX в. (когда традиция еще была реально функционирующей), и материалы экспедиций ГИИИ 1920-х гг.⁷ Теперь уже можно попытаться составить самое общее представление об этом феномене в целом и, в частности, о его месте и значении в музыкально-обрядовой драматургии свадьбы. Групповая причеть, по-видимому, всегда имела в свадьбе определенный ритуальный статус, строго фиксированное место, время, обстоятельства и способы исполнения. Но при этом в разных локально-региональных традициях развитие ее в структурно-стилевом отношении происходило по-разному.

Теперь немного личных впечатлений о первой встрече с групповой свадебной причетью в бассейне р. Шелонь Новгородской области (д. Менюша, 1980). Я записывал пение группы из трех клирошанок из действовавшей еще до войны в Менюше церкви, замечательных знатоков фольклорной традиции. Когда в рассказе о свадьбе дошли до причитаний, и я попросил что-нибудь попричитать, они запели все вместе. На мою просьбу причитать для записи кому-то одной (чтобы не мешали друг другу, думал я), мои певицы искренне удивились и сказали, что у них на свадьбе всегда так пели. И снова запели втроем. Как потом выяснилось, это была самая первая причеть местной свадьбы. Далее я позволю себе привести фрагмент моей статьи (самое ее начало), написанной по результатам нескольких экспедиций тех лет.

Воля — групповое голошение в лужско-шелонской свадебной традиции*

Эх, мы затынемтя волю вольную,
Эх, волю вольную — девичью красу,
Эх, девичью красу — русую косу,
Эх, русую косу с(о) лентой алою!

Пример 1.

The image shows a musical score for a folk song. It consists of two staves of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 66. The melody is written on the upper staff, and the lyrics are written below it. The lyrics are: 1. Эх, мы затынемтя волю вольную, Эх, волю вольную — девичью красу, Эх, девичью красу — русую косу, Эх, русую косу с(о) лентой алою! The lower staff shows a similar melody with different lyrics: 2. Эх, волю вольную — девичью красу, Эх, девичью красу — русую косу, Эх, русую косу с(о) лентой алою!

* Опубликовано в сб.: Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики / отв. ред. Т. А. Бернштам, К. В. Чистов. Л., 1986. С. 101–115.

И еще дважды по вечерним зорям приходят девушки под окна просватанной подружки из своей супрядки и *кричат Волю* — зычными, напряженными голосами, далеко разносящимися по затихающей морозной улице. А из избы доносится — похоронный причет?! Но девушкам нет нужды прислушиваться к словам, они и так знают, что это не по покойнику, это голосит невеста в ответ на их Волю. И сколько раз — от конца святок до масляной — кричали по деревням Волю, а в избе начинала причитывать, *приголашивать* очередная девушка, судьба которой круто менялась. И сколько раз повторялось это ритуальное, исполненное глубокого древнего смысла сопоставление–соотнесение голосов — юных, напряженных и одинокого, горестно-отчаянного.

Смысл такого знака — начала свадьбы — им всем, жителям д. Менюши Шимского района Новгородской области, был ясен всегда, во всяком случае, психологически — даже в 1980 г., когда я сделал эту запись и когда спеть Волю смогли только три певицы возраста 60–75 лет. Для меня же эта впервые записанная Воля поначалу оказалась загадкой».

Покажу несколько примеров — образцов группового голошения, записанных на Верхней Луге и в бассейне р. Шелонь в начале 1980-х гг. (опубликованы в статье 1986 г.).

Сначала верхнелужская традиция:

Пример 2.

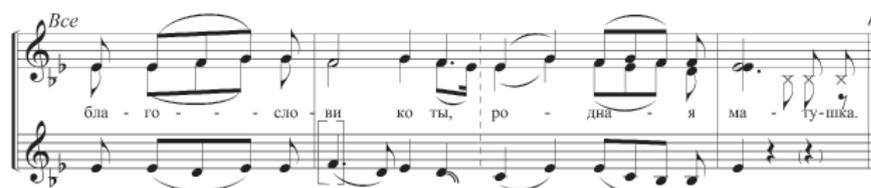
а $\text{♩} = 68$
 Да вот мы вы - де - мте,
 вот мы вы - де - мте во е - - - ди - ной круг.

б $\text{♩} = 76$
 То - лько о - ткуль зо - рю - шка,
 о - ткуль зо - рю - шка за - ни - - - ма - ёт... (ся).

в $\text{♩} = 74$
 Да мы пой - дё - мте,
 мы пой - дё - мте-ка по - ти - - хо... (хоньку).

г $\text{♩} = 64$
 Да по - у - че-ше - мте, се - стри - цы, буй-ну го... (лову).

д $\text{♩} = 72$
 Одна
 Бла - го сло - - - ви - ко, бла - го...



Напевы обнаруживают явное структурно-стилевое единство, подтверждающее органичность и цельность традиции. Существенные моменты, на которые стоит обратить внимание:

– форма строфы одностиховая, в стихе определенно выражены анакруза и клаузула; последняя подчеркнута специфическим плачевым приемом — последние два слога исполняются говорком или вообще не произносятся;

– отчетливо проявляется структура стиха с симметричным членением на три слоговых группы, чаще всего 5+5+5, реже 6+6+5 (иногда на две группы); последняя 5-сложная группа иногда звучит полностью, иногда — домысливается; членение на 5-сложные группы подчеркивается внутрострофовым повтором, чаще всего по схеме *aab*.

Особого комментария требуют две последние записи, в которых жесткость формы стиха преодолевается, в первом случае — вставкой дополнительного слова другой слоговой нормы (*сестрицы*)⁸, во втором — слогаобрывом и следующим подхватом-пропеванием полной слоговой группы. Как станет ясно из дальнейшего, это отнюдь не частные случаи, а проявление общей закономерности.

Пропуская промежуточные варианты (приведенные в статье), покажу еще нотации шелонских записей, сделанных в том же ареале Воли (пример 3).

Первый вариант — уже знакомая нам Воля из д. Менюши; остальные четыре записаны в группе деревень одного сельсовета из южной, правобережной части района. Первый напев — наиболее простой и ясный по структуре; в других наблюдается все большее, хотя и разное, развитие композиционных возможностей, заложенных в форме групповой причети и отмеченных ранее в верхнелужских напевах: цепная строфика, сдвоенная строфа, вставки, словообрывы и словоразрывы, внутрислоговые распевы, приобретающие самостоятельное композиционное значение. В самом общем виде можно сказать, что здесь, в предполагаемом центре ареала Воли, в групповой причети максимально реализуются композиционные и собственно мелодические возможности развития, опять-таки хорошо знакомые по другим песненным жанрам.

Из всех возможных обобщений и выводов, время которых еще не пришло, сделаем пока следующий. Структура группового голошения в рассматриваемой традиции обладает огромными возможностями внутреннего развития, которые реализуются в широком диапазоне. Крайние точки этого диапазона выводят нас в обоих случаях к песенным формам: с одной стороны, к четким ритмическим формулам величальных песен (особенно явно в лужских и плюских записях), с другой — к лирическим свадебным и даже лирическим протяжным песням (шелонские записи).

Теперь, пропуская все севернорусские традиции групповой причети на Русском Севере, покажу только одну нотацию (к сожалению, без аудиопримера) из звукозаписей, сделанных в 1970–1980-е гг. М. Г. Екимовым и частично мной за Уралом, в среднетобольской традиции⁹.

Пример 4(3) — начало первого причитания невесты и групповой причети девушек на *рукобитье*, где фактически решается судьба засватанной девушки. Минимальный комментарий: декламационное причитание невесты по напеву и структуре стиха буквально совпадает здесь с похоронно-поминальными и рекрутскими причитаниями; девушки вслед за невестой распевают *ее* текст (по словам одной из певиц: *Что она причитает, то они и поют*); показанное в примере соотношение — одно из трех возможных: поочередно, построфно невеста — девушки (как в примере); одновременно невеста и девушки (я это слышал и записывал — даже в искусственно созданной ситуации исполнения это производит ошеломляющее впечатление); только одни девушки — редчайший случай, если невеста не умеет или по какой-то причине не может причитывать.

Пример 4(3)

И не вставай-ко, родимой батюшко

Невеста ♩ = 144

Подружки ♩ = 52

1. И не вста - вай-ко, ро - ди-мой ба - тю-шко,

1. Ой,

Да - к не вста - ва - и(н) - ко - ся да ты, ро - ди - мо - ...

ро - ди - мо - ... ой, ро ди - мой ба - тюшко,

2. И со бру - ся - ще-той бе-лой ла - во-чки

2. Ой,

да - к со бру - ся - (а) - ще - (н) жа да(н) би - ло - ...

и би - ло - ... ой, да - к бе - лой ла...

3. И ты не де-лай-ка ру - ко - би - ты-цо,

3. Ой,

Для того чтобы происходящее со стихом было наглядно видно, привожу слогоритмическую запись групповой причеты в структурно-аналитической графике по методу Е. В. Гиппиуса (пример 5(4)).

Итак, даже самое первичное сопоставление существующих публикаций и полевых записей из разных локальных традиций показывает, что групповая

И не вставай-ко родимой батюшко

Пример 5(4)

The musical score is written in G major and 2/4 time. It features two vocal parts: 'Невеста' (Bride) and 'Подружки' (Bridesmaids). The lyrics are: 'И не вставай-ко, родимой ба... тьюшка' for the bride and 'ой, дак не вста-ва(й) - ко - ся да ты, ро - ди... ой, ро - ди - мой ба - тьюшка' for the bridesmaids. The score includes treble clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'ff'.

причеть — это в своем роде единственный и уникальный феномен, в котором обнаруживаются качества, казалось бы, не соединимые: очевидный след архаичного коллективного сознания и способность активно развиваться до самого недавнего времени; структурные признаки раннего фольклорного слоя причитаний и развитых форм протяжной лирической песни; тексты от первого лица (невесты) и разнообразные формы многоголосного ансамблевого исполнения; наконец, сложные для современного слуха полифонические сочетания групповой причети и индивидуальных причитаний. Уникальность рассматриваемой формы проявляется еще и в том, что в ней органично сплавляются крайние, предельные структурные признаки разных песенных видов. Можно сказать, что структурно-стилевой потенциал, который изначально присутствовал в соответствующих севернорусских формах, реализован здесь (прежде всего в тобольской традиции) максимально.

Теперь принципиально важно развести индивидуальные причитания невесты, матери и других родственниц с групповой причетью в *функционально-семантической* плоскости. Тексты от первого, невестинского, лица, которые девушки расппевают в форме групповой причети, а тем более те случаи, когда и невеста, и девушки по-разному пропевают один и тот же текст, — эти ситуации до сих пор сбивают с толку не только филологов. И дело не только в очевидной структурной соотнесенности и в столь же очевидных различиях этих музыкально-поэтических форм. Становится ясным, что в контексте всего свадебного ритуала это **два разных символических кода=языка**, в которых или которыми осуществляются разные обрядовые смыслы, присутствующие прежде всего в «прощальном» цикле невестинских обрядов.

Индивидуальные причитания — это ритуально-символический язык невесты, и в целом их можно назвать «прощальными», поскольку невеста прощается с родными, со своим домом и предками-покровителями, с подругами и со своим девичеством. Принципиально важно, что за пределами свадьбы в местной традиции это еще и язык похоронно-поминальной обрядности. Память об этом генетически-символическом родстве наиболее отчетливо сохранилась, если не во всех, то во многих локальных традициях именно в музыкально-поэтической форме и стилистике причитаний. Для русского традиционного сознания этот язык связан, прежде всего, с культом предков, поскольку поминальные обряды

и обычаи пронизывают весь календарный год. Но и свадьба как общественное событие также вписывается в символический язык годового круга в его ритме будней и праздников. И когда просватанная девушка, севернорусская или тобольская, начинает свое первое причитание, — звучит всем знакомый и понятный напев=знак прощания, насыщенный вполне определенными ассоциациями. Для самой же девушки-невесты начинается необратимо короткий путь, в конце которого ее ждет ритуально-символическая смерть=преображение.

Групповая причеть — это другой язык: девушки еще не вступили на путь невесты, но их ждет та же судьба; невеста пока еще принадлежит их кругу, но уже отмечена особой «печатью». В обрядовом пространстве свадьбы их языки переплетаются в самом прямом смысле, создавая новый ритуально-символический объем. Девушки сопровождают невесту во всех ее обрядовых перемещениях, выражая в пении ее девичью суть, девичью душу. «*Она причитает, а мы эти слова поем*» — эта формулировка тобольских певиц означает, что по ходу свадьбы они переводят поэтические формулы невестинских причитаний на другой музыкально-поэтический язык своей групповой причети. И если язык невесты структурно однороден и семантически однозначен (причетные тексты и чаще всего похоронно-поминальный напев), то у девушек в результате распевания ее причетных текстов в предельной для тобольской традиции песенно-лирической стилистике возникает принципиально иное структурно-семантическое образование с особой, специфической формой.

За общими вопросами, важными для изучения групповой причети и требующими специальных исследований, отсылаю к моей ранее опубликованной статье¹⁰.

Наконец, в заключение — о «двойственной природе» групповой причети, по поводу которой рассуждают многие этномузыковеды. Структурно-стилевой диапазон локальных музыкально-поэтических форм групповой причети поразителен и, вероятно, не имеет аналогов во всей музыкально-жанровой системе русского фольклора. Можно сказать, что свадебная групповая причеть представляет собой «лабораторию» музыкально-песенных структур на Русском Севере.

Такую «органичную парадоксальность» — с позиции отечественной теории жанров — можно, пожалуй, объяснить тем, что групповая причеть заняла в свадебном ритуале не совсем обычное место. Так, вполне понятен функциональный смысл местоположения напевов-формул невестинской «партии», противопоставленных «партии» жениха; величальных или, наоборот, «корильных» опеваний свадебных чинов и гостей. Вполне понятен смысл и семантика индивидуальных причитаний невесты (включая ее диалоги с родными), которые либо структурно-стилистически ориентированы, либо буквально совпадают с напевами местных похоронно-поминальных обрядов.

В групповой же причети почти все характеристики смазаны, двойственны, неотчетливы: тексты — по большей части от имени невесты и из ее причитаний, но исполняются группой девушек, а форма распевания — песенная, в ансамблевой фактуре. Да и с текстами, как мы видели, групповая причеть «управляется» явно не по-причетному. Специфические способы исполнения предполагают либо вертикальные наложения, либо синусоидообразные построфные переключения, в результате которых возникают сложнейшие музыкальные полиструктуры, имеющие не очень много подобий во всем русском музыкальном фольклоре. Наконец, уникальна и символическая функция самой музыкально-песенной формы групповой

причети, получившей даже собственное обрядовое имя — *Воля, Зоря, Девья красота*. Иными словами, не зная всего содержательно-символического объема феномена групповой причети, мы не обращали внимания на многие существенные детали в ее развитии и способности занимать разные по значению места в музыкально-обрядовой драматургии свадьбы — от вполне скромного (шелонская и нижнелужская традиции) до агрессивного, с тенденцией вытеснить или поглотить почти все другие песенно-обрядовые формы (восточно-вологодская традиция).

Можно думать, что именно двойственная жанровая природа групповой причети объясняет ее уникальную способность к структурно-стилевому развитию в сторону различных песенных жанров и форм. Но главное ее назначение — манифестировать двойственное, переходное состояние невесты и ее подруг. В обрядово-символическом пространстве свадьбы они вместе проходят путь до последнего решающего шага — под венец, который невеста делает, и на который девушки еще не имеют права.

¹ См.: *Лапин В. А.* Фольклорное двуязычие: Феномен и процесс // Искусство устной традиции. Историческая морфология / сост. и отв. ред. Н. Ю. Альмеева. СПб., 2002. С. 28–38.

² По этому поводу я недавно высказался на Рябининских чтениях 2015 г. Статья, сделанная на основе этого доклада, опубликована: *Лапин В. А.* «Поздняя архаика» традиционной культуры Русского Севера: метафора или реальность? // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Научно-аналитический, научно-образовательный журнал. Ниж. Новгород: НГК, 2017. № 1 (43). С. 50–53.

³ *Кунанбаева А. Б.* «Жанровые дубли» как универсалия традиционной культуры // Там же. С. 55–63.

⁴ Там же. С. 60.

⁵ Там же. С. 59. Выделено; подчеркнуто мной.

⁶ Впрочем, совсем недавно Е. Б. Резниченко подытожила свои многолетние, кропотливые экспедиционные изыскания по сбору осколков фактически исчезнувшей традиции групповой свадебной причети на берегах Белого моря и защитила кандидатскую диссертацию на эту тему. См.: *Резниченко Е. Б.* Свадебная причеть Поморья как система локальных традиций. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: ГИИ, 2014.

⁷ Подробнее об этом см.: *Лапин В. А.* Севернорусская групповая причеть: Феномен и проблематика // Русский Север: Аспекты уникального в этнокультурной истории и народной традиции / сост. и отв. ред. Т. А. Бернштам. СПб.: МАЭ РАН, 2004. С. 220–253. Там же обильная библиография.

⁸ Такая же структура мелостроки в записи «Зори», опубликованной Ф. А. Рубцовым в сб.: Народные песни Ленинградской области. М., 1958. № 65 (далее — *Рубцов*). Случайно ли, что этой ненормативной вставкой в первых шести строфах оказываются «сестрицы», а дальше почти до конца причети — «вольна воля»?!

⁹ Эта замечательная традиция, наконец, представлена достаточно полно, см.: Русская свадьба сибиряков Среднего Притоболья / автор-сост. М. Г. Екимов. Муз. ред. и автор вступительной статьи В. А. Лапин. Курган, 2002. Памяти безвременно скончавшегося М. Г. Екимова посвящена статья: *Лапин В. А.* Севернорусская групповая причеть: Феномен и проблематика // Русский Север: Аспекты уникального в этнокультурной истории и народной традиции / сост. и отв. ред. Т. А. Бернштам. СПб.: МАЭ РАН, 2004. С. 220–253. Далее в нотных примерах 4 и 5 в скобках указан номер нотного примера из названной статьи.

¹⁰ *Лапин В. А.* Севернорусская групповая причеть: Феномен и проблематика. В этой же статье — обильная и отчасти аннотированная библиография.

Литература

1. *Кунанбаева А. Б.* «Жанровые дубли» как универсалия традиционной культуры // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Научно-аналитический, научно-образовательный журнал. Нижн. Новгород: НГК, 2017. № 1 (43). С. 55–63.
2. *Лапин В. А.* «Поздняя архаика» традиционной культуры Русского Севера: метафора или реальность? // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Научно-аналитический, научно-образовательный журнал. Нижн. Новгород: НГК, 2017. № 1 (43). С. 50–53.
3. *Лапин В. А.* Севернорусская групповая причеть: Феномен и проблематика // Русский Север: Аспекты уникального в этнокультурной истории и народной традиции / сост. и отв. ред. Т. А. Бернштам. СПб.: МАЭ РАН, 2004. С. 220–253.
4. *Лапин В. А.* Фольклорное двуязычие: Феномен и процесс // Искусство устной традиции. Историческая морфология / сост. и отв. ред. Н. Ю. Альмеева. СПб., 2002. С. 28–38.
5. *Рубцов Ф. А.* Народные песни Ленинградской области. М., 1958. № 65.
6. *Резниченко Е. Б.* Свадебная причеть Поморья как система локальных традиций. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: ГИИ, 2014.
7. Русская свадьба сибиряков Среднего Притоболья / автор-сост. М. Г. Екимов. Муз. ред. и автор вступительной статьи В. А. Лапин. Курган, 2002.
8. Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики / отв. ред. Т. А. Бернштам, К. В. Чистов. Л., 1986.

М. С. Альтиулер
**Русские календарно-обрядовые
и пародийные причитания¹**

Похоронный обряд является основным контекстом причитаний; им заданы параметры жанра и, прежде всего, его поэтическая и звуковая символика. Поэтому «исполнение причитаний в других обрядах и ритуализованных ситуациях всегда является в известной мере ссылкой на похороны»². На основе похоронных сформировались иные разновидности традиционного плача: свадебные, рекрутские, ocasionальные; они отчасти были исследованы в литературе о фольклоре. Но есть еще один вид плача, который бытовал в обрядах календарного цикла, имитирующих погребальный. Он упоминался в публикациях³, но не был изучен с музыкальной точки зрения, так как исследователи придерживались мнения, что по музыкально-стилевым параметрам он полностью совпадает с похоронными причитаниями. Однако календарно-обрядовые плачи по своей функции, семантической значимости, а также некоторым элементам музыкального языка можно выделить в отдельную группу.

Символические похороны (сожжение, закапывание в землю или любое другое уничтожение) — важнейший рудимент языческой культуры. В годовом цикле русских аграрных праздников существуют обряды, сценарии которых необычайно похожи, взаимозаменяемы, а часто и взаимодополняемы. Об этом феномене в 1963 г. В. Я. Пропп писал: «При сравнении праздников между собой обнаружится, что частично они состоят из одинаковых слагаемых, иногда различно оформленных, а иногда и просто тождественных»⁴. Для этномузыкознания этот вывод оказывается необычайно важной методологической предпосылкой. Обряд имеет смысл рассматривать не сам по себе, а исключительно в ряду ему подобных, а еще плодотворнее — анализировать весь ряд идентичных, и, видимо, близких по значению обрядов.

Эта идея была воспринята многими фольклористами⁵. Мысль о том, что похоронные обряды присущи почти всем праздникам аграрно-календарного цикла, также прозвучала у Проппа⁶ и в том или ином виде упоминалась многими исследователями.

Суммируя разрозненные сведения, можно с уверенностью сказать, что обряд похорон (или проводов) какого-то мифологического персонажа мог функционировать в самые различные моменты жизни общества. Почти в каждом празднике календарного цикла мы встретим имитацию похорон (или похоронных процессий). Пропп перечисляет: «Святочный умрун, чучело масленицы, трюичная берёзка, Кострома, Иван Купало»⁷. Мы позволим себе продолжить этот ряд: провода весны⁸, изгнание мушки-блошки, прощание с Кузьмой-Демьяном⁹, похороны Дударя¹⁰ и таракана на филипповское заговенье или чистый понедельник¹¹. Подобный «покойник» возникал также и на свадьбе¹² (то есть, на одном из важнейших рубежей человеческого пути), а также (по немногочисленным сведениям) во время работ в поле. Однако при всем разнообразии названий и атрибутов все они нанизываются на единую сценическую канву: прощание

с человеком (или предварительно сделанным и обряженным чучелом), его оплакивание (а возможно и «отпевание»), шествие траурной процессии и уничтожение чучела (в случае с человеком — естественное, не привлекающее внимания «воскрешение»).

Для того, чтобы рассмотреть бытование обряда в календарном цикле, возьмем, например, похороны «мушки» как яркий, полноценный, но до сих пор малоизученный материал.

В отличие от похорон «таракана», которые чаще всего были приурочены к заговенью в Филиппов (Рождественский) пост, «мушку» провожали в начале осени, а именно первого сентября по старому стилю, в Семён день (Сёмин-день, Семеньдень, Семеньдень-праздник). Этнографы прошлого редко писали об этом обряде, а, упоминая, не придавали ему большого значения. Так, С. В. Максимов, рассказывая о «потешном» обычае хоронить «мух, тараканов и прочую нечисть»¹³, делает несколько односторонний вывод: «Как ни комична сама по себе ритуальная обстановка борьбы с насекомыми и паразитами, но она дает полное основание заключить, что, при бедности нашего крестьянства и при той грязи, которая повсеместно царит в избах, сожительство с паразитами причиняет крестьянам истинное страдание»¹⁴. Д. К. Зеленин также подчеркивает лишь бытовое значение обряда: «Считается, что таким образом можно совсем выгнать мух из дома»¹⁵.

Участники обряда чаще всего уже позабыли его истинный, более глубокий смысл. Так, на вопрос о том, зачем хоронят мушку-блошку, А. С. Дворядкина (1920 г. р.) ответила: «Ну а тож ани. Шоб ани больше ня жили. На тож ани нужны. Шоб их пахаранить. Ан(а) такая суцяство, ана вред приносит. Кусае», то есть в общем-то, подтвердила вывод Зеленина. Но потом резонно заметила: «Ну стала быть вот так-та была принята, веть не ат нас, ишо раниш, раниш» (НЦНМ ИЗ540-17)¹⁶. То есть, смысл обряда для его участников заключается в обязательном совершении всех действий, установленных и определенных предками.

Между тем, кроме бытового смысла, в обряде содержится еще и другой: таракан, муха, блоха — хтонические «нечистые» существа, подлежащие ритуальному изгнанию¹⁷.

Формы исполнения обряда могли быть различны. Во-первых, насекомое могло действительно участвовать в действии. «Надо блоху, муху, скока там уш... три! у карабок палажить и у землю закапать, штобы летам бы ни блох ни была, ни... вшей бы... Но веть всё эт няправда!» (НЦНМ ИЗ546-07).

Во-вторых, в качестве «мушки» могло выступать соломенное чучело. «Ну справють иё ис саломи там, тада канаплю сеяли, бывала, ис канапли, а то из саломы куклу такую справють» (НЦНМ ИЗ469-20). Здесь напрашивается естественное сравнение с чучелом масленицы, как более распространенным, так и более известным даже среди неспециалистов. Это сравнение показалось нам отнюдь не случайным, когда во время беседы, объектом которой была мушка-блошка, исполнительница вместо нее предложила «покричать» по Масленице. Такое сосуществование персонажей в сознании местных жителей необычайно показательно; в остальном формы обряда полностью совпадали.

В-третьих, «мушку» мог обозначать какой-нибудь (любой) ритуальный предмет. «Да штонь-т тут паложут туда, в эат угал. — Ё ящичек. И не-

сут как..., как всё ныне мертвеца» (НЦНМ И3469-42). В этом случае условность и игровой элемент усиливаются, так как теряются «человеческие» черты оплакиваемого.

В отличие от других обрядов, имитирующих похоронный, в материалах, рассматриваемых нами, «мушку» ни разу не изображал человек. При этом в родственном «тараканьем действе» роль «таракана» часто исполнял кто-нибудь из собравшихся.

Независимо от того, что именно являлось объектом захоронения, сценарий действия развивался приблизительно одинаково. Положив «мушку» в спичечный коробок («*ў ящичек*», в корыто и т. д.), — во что-то, играющее роль гроба, участники похорон проносят его по деревне, заносят на гору и там сжигают. В одних случаях вспоминают «*насилки*», которые несли четверо ребят (НЦНМ И3469-20), в других — лапоть, который изображал кадило, и девушку, играющую роль священника. При этом процессия производила много шума: «*Мы ради. Мы грахочим, када иё закопываем*» (НЦНМ И3546-07). Объектом же нашего особенного внимания стали обязательные почти во всех случаях пародийные плачи по мушке-блошке, исполняемые участницами обряда. «*Дефки идут там задам, галосють, кто шо разумеет, причитыват*» (НЦНМ И3469-20).

* * *

Оплакивания традиционно сопровождали переход души человека в иной мир. Но существовала и иная возможность изменения статуса человеческой души, когда она, не получив пристанища, оставалась неприкаянной между мирами. Именно такие покойники считались нечистой силой и, принимая различные обличья, вредили людям. По народным представлениям, подобная участь ждала после смерти прежде всего самоубийц, умерших не своей смертью и не получивших перед ней церковного отпущения или не в должной мере оплаканных родственниками.

Для того чтобы выпроводить нечистую силу подальше от человеческого жилья, оградить себя от ее дурного воздействия (вреда скоту, посевам, от людских заболеваний), вероятно, и совершаются ее ритуальные похороны. Такого мнения, в частности, придерживался Д. К. Зеленин, писавший, что целью ритуала является «символическое воздаяние похоронных почестей, которых русалки были лишены при погребении»¹⁸.

Суммируя дошедшие до нас сведения об обряде символических похорон, мы увидим, что чаще всего это было большое поэтапное омузыкаленное действие с элементами театральности. Необходимым атрибутом его являлось оплакивание объекта захоронения, и, соответственно, поэтическая и звуковая сторона действия.

Необычайно важным является вопрос о функции звука в подобных обрядах-действиях. Мы имеем в виду не только звуковысотный ряд (конкретно плачи), но и обязательное наличие шума, единого и неопределенного по высоте звучания. Мысль об апотропеической функции ритуального шума в последнее время неоднократно высказывалась исследователями. Ученые пишут о том, что «ритуальный шум имел целью создание звукового хаоса, который должен был “заместить” собой надвигающийся настоящий хаос»¹⁹. Почти все формы символических похорон сопровождаются смехом, весельем, громкой реакцией участников.

Об этом говорят разные информанты: «Идём, бушум!» или «Мы грахочим, када иё закопываем!» (НЦНМ ИЗ546-07). Н. И. Толстой пишет о том, что «граница слышимости голоса создает защитный магический круг, но такая же граница может возникнуть, если производить ритуальный стук, треск и шум ударами по железу, сковородке, кастрюле и т. д.»²⁰. По сведениям, полученным музыкально-этнографической экспедицией МГК в Орловскую область 1998 г., участники процессии, которая несла хоронимое чучело «мушки», стучали в заслонки, звенели и гремели по банкам.

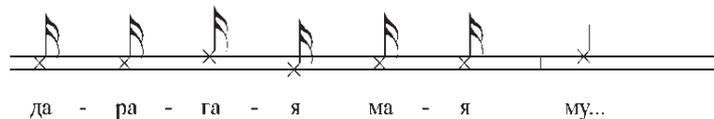
Немалую роль в создании общего шума играли и собственно голошения. У болгар считается, что чем сильнее плачут присутствующие на похоронах Германа, тем больше надежд пробудить небесную влагу (поэтому женщины заставляют плакать маленьких детей)²¹.

Также нельзя забывать о том, что в играх с «покойником», например, участвовало большое число людей. Об этом говорят сами участники обряда: «А мы — артиль. Сколька эт идёт рибят — талпа нивазможная!»²² В таких вариантах обряда плакать могла не одна, а несколько женщин: «И плясали, и смеялись, и кричали, хто как сумеит выгалашииваит, и всё»²³. Одновременное звучание нескольких вариантов плача, конечно, также усиливало общий уровень обрядового напряжения.

Во многих случаях шуточное оплакивание сочеталось с пародийным «отпеванием». Над «упакойником» могли пропеть «Вечную память» или «Со святыми упокой», и в целом «отслужить панахьид» (НЦНМ ИЗ861-19). Обычно это делала одна изображавшая «попа» женщина, а остальные начинали «нарошина наплакывать»²⁴. То есть, к звучанию причитаний присоединялся, а иногда на него и накладывался новый стилевой пласт — фрагмент православной службы.

Таким образом, в этом ярком, зрелищном представлении в сложном синтетическом сплаве соединяется разнообразнейший звуковой материал: крик, смех, звон, стук, треск и шум, одновременное голошение нескольких женщин, а также интонирование церковных песнопений. Вся эта «какофония», повторим, имела ритуальное значение, выполняла функцию апотропеической магии. Анализируя плачевый материал, звучащий в подобном контексте, необходимо пытаться представить весь этот многоуровневый звуковой мир.

Однако появление конкретной звуковысотности в подобных магических обрядах оказывается не менее важным, ведь именно «омузыкаливание» текста отличает его от бытовой речи и придает ему статус сакрального. Даже в тех случаях, когда для проводов символического захороняемого — «мушки», «таракана» — используют только приговор, речевую присказку, текст интонируется и ритмически организуется.



Например, во время рассказа о похоронах «мушки» исполнительница сначала попыталась «покричать» по «мушке» без мотива.

А затем на просьбу причитывать «по голосу» откликнулась развернутым плачем.

ИЗ469-20. Зап. от Каравашкиной М. М. 1911 г. р.,
в с. Русская Казинка Долгоруковского р-на Липецкой обл.
эксп. Н. Гиляровой в 1994 г.

Музыкальный фрагмент с нотами и русскими текстами:

Да - ра - га - я на - ша му - ши - чка,
Ты на - с - ву - сю ле - та - чку ку - са - ла.
Ты нам спа - ко - ю ни да - ва - ла.
А ти - перь на - ша бло - ши - чка - му - ши - чка.
Мы с та - бо - ю рас - пра - ша - ли - са.
И да бу - ду - ще - ва да га - до - чку кто ас - та - ни - ша жи - вой.

Интересно, что в основу мелодической линии первой фразы плача легла пробная речевая интонация. Сохранился и ее рисунок типа опевания, и два первых повторяющихся звука, подготавливающие следующий, более высокий, акцентный.

Из сравнения этих двух фрагментов мы видим, что даже в тот момент, когда исполнительница еще не поет, а только кричит, ее речь звуковысотно организована. От обычной речи эта форма интонирования отличается большей фиксированностью звука по высоте.

В другом случае исполнительница, декламируя слова «дорогая моя мушка», почти не использует звуковысотный фактор. Зато ее фразы очень четко оформлены ритмически, она буквально скандирует слова в трехдольном метре.

ИЗ477-20. Зап. от Пищулиной П. С., 1912 г. р.,
в д. Островок Тербунского р-на Липецкой обл.
эксп. Н. Н. Гиляровой в 1994 г.

Музыкальный фрагмент с нотами и русскими текстами:

Да-ра-га-я на-ша му-шка и бло-шка ка-нец вам жить-та!

При этом акцентные слоги подчеркиваются естественным повышением интонации. По образному наполнению этот фрагмент напоминает скорее заговор, чем причитание. На образование напева здесь влияют интонации не плача, а крика или живой повествовательной речи.

* * *

Итак, целый ряд символических похорон, рассмотренных нами на примере похорон мушки-блшки, когда-то совершался в целях апотропеической магии, то есть, повторимся, в целях изгнания «нечистых» или отживших свое время обрядовых персонажей. Но в ряду хоронимых обрядовых существ есть и такие, которые имеют иное значение, и их символическое захоронение проходит иначе. Рассмотрим в связи с этим обряд похорон кукушки.

В этнографической литературе он известен под названием «крещение и похороны кукушки»²⁵. В начале XX в. подробные записи нескольких этнографов (Р. Кедрина, В. Харузина, Е. Елеонская и др.) составили тематический цикл в «Этнографическом обозрении». Статья Т. А. Бернштам «Крещение и похороны кукушки»²⁶ резюмирует все исследования и предлагает свою трактовку обряда, не касаясь его звуковой характеристики. Кукушка как персонаж весенне-летнего обрядового комплекса была распространена в Калужской, Орловской и Курской губерниях, встречалась также в Костромской, Тульской и Брянской. Для Калужской губернии обряд наиболее характерен; полевые материалы последних экспедиций МГК²⁷ в Калужскую область пополняют уже существующие данные.

С кукушкой связаны определенные мифологические представления. От других птиц она отличается тем, что не вьет гнезда и не выводит птенцов, считается, что именно за это на Петров день птицы изгоняют ее из леса. Наиболее устойчивы верования в то, что кукушка — воплощенная душа умершего или вестница мира предков. В северо-западных областях (Псковская область, Полесье) существует обычай полевых голошений с кукушкой, во время которых женщины плачут, обращаясь к ней как к покойному родственнику или передавая ей весточки для него. Поскольку кукушка осознается как посредник между мирами, как вестница с того света, она наделяется способностью предсказывать будущее.

В Людиновском районе Калужской области обряд с кукушкой совершался на Вознесение, в четверг перед Троицей («Шостый четверг», «кукушенник», «кукушечник»). Троица — время, по народным представлениям, открытое для посещений предков. Г. Лобкова в книге «Древности Псковской земли» пишет: «на вере в то, что “родители прилетают” и посещают своих родных, основывается троицкая обрядность: *“Ище да праздника плакать хоцца за няделю — ой, в тоя васкрисенья Троица! — и уже и начинаишь плакать, спаминать сваим. Вот, какой-та дух есть, причуствия како-та естя. Вот старинныи гаварили бабки, што аны нас видят, аны в воздухе, а мы их не видим, а аны нас видят”*»²⁸. Поэтому не случайно похороны кукушки проводятся именно в Троицкую неделю. Кроме того, сам праздник Вознесения — 40-й день после Пасхи — говорит о переходе из одного мира в другой. Как раз в это время — от Егорьева до Петрова дня — отмечалось и кукование кукушки.

Обряд предстает перед нами в нескольких вариантах — «похороны» кукушки и ее «крестины». Это дифференцируют и сами информанты — *«у нас такой абычай, што харанили. А у некатарых деревнях называлася “крестили какуш-*



Кукла-«кукушка» в руках у П. Ф. Голубевой, д. Андреево-Палики Людинового района Калужской области



Кукла-«кукушка» в руках у М. И. Кондрашовой, д. Коренёво Жиздринского района Калужской области



Кукла-«кукушка» сделана А. П. Кузьминой по просьбе собирателей так, как ее делали в д. Сельцо Людинового района Калужской области

ку». Крёстьбины были. Ну, делают кукушку и крёстьбины ей делают. Как ребёначка крестят. И авед, и гуляют. Если крестят, то не закупают» (ИЦНМ И4404-19). Однако в нескольких деревнях нам удалось записать совмещенный и, видимо, более полный вариант обряда, в котором сделанную на Вознесение куклу крестили и зарывали в землю, а на Троицу поминали (иногда при этом выкапывая). Во многих селах под названием «крестить кукушку» остался лишь третий этап обряда — собственно поминки с весельем в лесу; так обряд трансформировался в праздник.

Делали «кукушку» по-разному. Часто ею становилась травка «кукушкины слезки» (вид травы «заря»), а в редких случаях даже собственно чучело птицы. В Людиноском районе Калужской области это была тряпичная кукла, в качестве основы для которой брали раздвоенную березовую (иногда ольховую) веточку. По выражению исполнителей, ее «пеленают», то есть обертывают красивыми тряпочками, которые приносят девушки. Интересно, что в некоторых деревнях куклу делали с каблучками, то есть конец каждой из двух веточек раздваивался еще раз; возможно, что это — орноморфная деталь, обозначающая птичьи ножки. «Ножки» пеленали обязательно красной тряпкой, далее делали традиционный девичий костюм, но без фартука (так как, по словам исполнителей, в фартуке не хоронят). Как и большинство архаичных кукол, кукушка должна была быть «слепая», то есть без лица, но в более поздних вариантах его стали рисовать.

Изготовленная кукла — молодая девка, это много раз проскальзывает в репликах исполнителей: «положи девку да получше» (коллекция Е. Минёнок, 1995 г., д. Черный Поток, видеокассета № 2). В таких беглых замечаниях содержится много важного, так, во фразе «отдаем мы девку замуж» слышатся отголоски древнего жертвоприношения, хотя сами информанты, конечно, об этом не задумываются. Смысл производимых действий они объясняют традицией: «Па абычаю. И сроду, сроду!» (ИЦНМ И4429-50).

Крещение было достаточно условным: «пабрызгають, памоють её» (НЦНМ И4429-50). Потом сделанную куклу ставили на окно или клали на лавку, делали «гробик», застилали его соломой, которая, по народным представлениям, «греет покойников», делали подушечку, также набитую соломой. Совершаемые действия полностью соответствовали всем этапам похоронного обряда — гробик несли на носилках, опускали в ямку на полотенцах и т. д. Важно, что «кукушку» чаще всего закапывали в ржаном поле, что прямо указывает на связь ритуала с аграрной магией.

«Похороны кукушки» являлись одним из женских весенних обрядов, в нем участвовали девушки и молодки; параллельно свои «похороны» могли делать девочки (производя, таким образом, репетицию взрослого обряда). Хоронили «кукушку» тайно, мужчины и парни не могли присутствовать при нем и знать о месте «крещения» и захоронения «кукушки». Для этого уходили в поле рано, до восхода солнца (по традиционным представлениям, в это время «коридор между мирами» еще открыт): «а тада рана падымаемся на Вазнесение, рана-прерана. И мы убеаём, штоб ребята нас не нашли!» (НЦНМ И4404-05, д. Которец). Парни караулили девок, сидя на крышах, старались подсмотреть и разорить место захоронения. Иногда оно оказывалось тайным даже для участников: похороны производили одна-две выбранные девушки. Особо смелые девки делали фальшивую могилу, закапывая в яму нечистоты. Настоящую могилку затапывали, чтобы никто не видел или, если ставили крестик, то так, чтобы он не был виден во ржи. Очевидно, что раньше тайность совершаемых действий была необходимой; по описанию Р. Е. Кедриной на 1912 г.: «ни одна крестьянка не сознается, что умеет сряжать и кстить кукушку»²⁹.

Если могилка все-таки раскапывалась, ребята приносили куклу, смеялись над девками, иногда в насмешку прибавляли ее к столбу вместе с лаптем, в котором ее хоронили (с. Вербежичи). При серьезном отношении к обряду в этом случае праздник был сорван, это могло предвещать плохой урожай или неудавшееся замужество; в позднейших вариантах, конечно, наблюдалась более игровая атмосфера.

Последний этап обряда — поминки, на которые уже собирались все — и ребята, и девушки, делали общий стол, причем обязательной ритуальной едой были яйца — «пару яец мать сварить и дращёну спекеть» (НЦНМ И4404-05, д. Которец). Там уж «столька народу, там столька шуму, там сколько веселля!» (НЦНМ И4405-11, д. Кургановка), «и гармошки, и песни, и танцы, и страдания, фсё!» (НЦНМ И4403-02, с. Игнатовка).

Как неотъемлемая деталь похоронного обряда в момент закапывания куклы возникает голошение. В калужских селах с развитым обрядом при закапывании обязательно причитали по кукушке, выбирая при этом наиболее умелую в этом деле молодку («ну, каму ш плакать? нада Маньке плакать!»). При этом, как часто бывало, начинается плач символически («што вроде паложена»), а традиционная плачевая модель с накопленными веками архаическими композиционными стереотипами вызывает к жизни искренние трагические эмоции. «Начнёть причитывать и заплачеть па всей па правде. И загалосить и мы загалосим», — это говорилось о причитальщице Марии Моховой из д. Сельцо:

И4404-27. Зап. от М. М. Моховой, 1937 г. р.,
в д. Сельцо Людинского р-на Калужской обл.
эксп. Н. Н. Гиляровой в 2002 г.



Та же талантливая плачеза исполнила поминальный плач по мужу, близкий этому по эмоциональному наполнению и музыкальным параметрам. Начальный возглас «Ой!» («Ох!») или первый слог строчки приходится на верхний тон лада. Амбитус в обоих случаях нестабилен и меняется от квартового к большетерцовому. Мелодия представляет собой нисходящую волну от верхнего тона к нижнему с его последующим многократным повторением; на эту речитацию приходится текстовая импровизация. Отметим, что для обоих плачей характерна эмоциональная напряженность, что отличает их от приводимых выше причитаний по мушке-блоске.

Тексты зафиксированных плачей по «кукушке» большей частью также серьезные, каноническим в них является обращение к «кукушке» как к дочери или матушке и сетования на то, что она покинула нас «безуремечка».

Очень важным является вопрос о функции звука в подобных обрядах-действиях. Если в других символических похоронах, совершаемых большим количеством народа, обязательным было наличие шума, единого и неопределенного по высоте звучания, то в обрядах с «кукушкой» захоронение должно было производиться тайно, а поэтому тихо, часто ограниченным числом участников. В этом случае ритуального шума не производилось. Подобные обстоятельства обрядового исполнения обуславливают манеру исполнения и другой способ интонирования текста. Причитание, вероятно, было негромким, звучащим в узком кругу; характерна реплика плачезы перед началом причитания: «так, собираемся усе в кучечку» (д. Сельцо). О чем может говорить иное обращение со звуком? Вероятно, вместе с «кукушкой» не изгоняют скверну, нечистую силу, как в случае с Масленицей или, например, Русалками (образ последних часто приравнивается этнографами к образу кукушки). Отсутствие ритуального шума скорее под-

тверждает гипотезу Т. А. Бернштам, которая трактует «кукушку» как некую высшую силу, покровительницу половозрастной группы девушек и молодых³⁰. Этот же образ подтверждает текст записанного нами отпевания «кукушки».

Мы склонны думать, что эти символические похороны выполняют функцию уже не апотропеической, а продуцирующей магии, когда закапывание чего-то является целью «войти в контакт» с землей, совершить приношение для того, чтобы умиловить ее.

И4401-21. Зап. от В. И. Лазаренко, 1922 г. р.,
в с. Печки Людиновского р-на Калужской обл.
эксп. Н. Н. Гиляровой в 2002 г.

Музыкальный фрагмент с нотами и русскими текстами:

Ку - ку - шка на - ша ха - ро - ни - ца.
ма - ту - шка на - ша и - дёт у зе - млю ат нас. Ты - ра - ди нам
хле - бу - шка. ты - ра - ди нам ми - ла - я. Дай нам ша - стье тва - ё. дай нам
до - лю тва - ю. мы ма - ло - день - ки, не - пы - ня - тна - и, а ра - зу - ми ты нас. и спа -
замедл.
си ты нас, на - ша ми - ла - я. на - ша лю - би - ма - я. пра - сти нас.

Подобное значение, вероятно, имели и игровые похороны, совершаемые во время работ в поле. Эта интереснейшая разновидность обряда ранее не была описана в литературе, возможно, ввиду своей узкой локализации или плохой сохранности. Она зафиксирована нами в Спасском районе Рязанской области в разные сроки летне-осеннего периода, но обязательно на коллективных сельскохозяйственных работах («Мы в агароде в авашном работали», «маркофь вон на поле палолы», «на пакоси»). Работавшие на поле женщины заранее договаривались, о том, кого конкретно будут хоронить сегодня, брали из дома закуску («помин»). Выбранная ложилась на шаль или платок, изображавшие носилки, остальные несли ее по полю и «кричали», как по покойнику. Самая артистичная и знающая из присутствующих бралась отслужить «панахьид», после чего все по очереди прощались с «покойницей» и шли поминать. «Воскресение» умершей не акцентировалось, как того можно было ожидать, проецируя на этот обряд умирание и возрождение Природы. То, что этот «аграрный» вариант символических похорон происходил обычно на поле, представляется нам отнюдь не случайным,

так как приписываемая обычно обряду продуцирующая функция в нем особенно ярка и убедительна. Символические похороны молодой («двадцать два-та уш была» НЦНМ ИЗ861-19), цветущей женщины, возможно, являются отголоском языческих верований в то, что землю можно умиловать подобной жертвой.

Поразительно, что участницы этого по своей сути жутковатого действия возобновляли его очень часто, тоже не задумываясь о его смысле. На вопрос, для чего это делалось, одна из них ответила: «Уставали. Работа была страшная!» (НЦНМ ИЗ860-26).

Но иногда, исполняя подобный обряд, носители традиции еще помнили его смысл и назначение. Так, в Калужской области для того, чтобы вызвать дождь или прекратить его, повсеместно совершали символические похороны. Для этого делали куклу с похожими названиями (Суханида, Сухатина, Мокротина, Мокрушка и т. д.), несли ее и хоронили в специальном месте. Размер куколки часто не был точно определен, «делай, какую хочешь».

В д. Воткино «делали кукалку, читали “вотчую”, шли и пели “Суханидушка, схаранися, Макранидушка, паявися” три раза. Еще немношка прайдеть, еще также, еще немношка прайдеть, еще также. Схаранили ее в мокрам месте. А если многа дажди, то гаварят набарот и харонят на горке». В д. Белый Колодец Жиздринского района такую куклу хоронили вплоть до последнего времени и сопровождали ее похороны молитвами: «Хадили, куклу харанили мы там наберем — агурчика там, яичка сварим — и плачут па эта... Пресвятая Мать Багародица, у нас все засушила, дай нам, госпади, дождечку. Даждёнки и шли. Вот эта мы харанили — мой возраст. Куклу эта купленую, в ящечку у пасылачнам. И лапатку вазьмет, и зарьем. А сами ревим так-та, сами причитываем. “Дай же нам Бог, у нас тут усё пазасохла!”»

Безусловно, в подобных обрядах звучат отголоски древнего обряда человеческих жертвоприношений, позволявшего умиловать природу. Особенно в этом убеждает вариант обряда, записанный в деревне Красное, где «хоронили» не куклу, а живую женщину: «палажили на шаль, пранесли, паплакали па ней, палажили в лашинку, назавтра дождь перестал! И назавтра дождик перестал! Пашутили на народе, а дождь перестал (не закапывали?) — нада была закапывать, но мы не закапывали, жива асталась».

Рассматриваемый обряд вызывания дождя относится к большой группе плювиальных обрядов, известной у всех славян — южных, восточных и западных³¹. В них могут сочетаться различные ритуальные действия, в том числе и интересующие нас символические похороны (Н. И. Толстой описывает, к примеру, убиение и похороны лягушки на белорусском материале). Важно, что в этом генетически родственном обряде смысл совершаемых магических действий осознается участниками.

Смысл этот был столь значителен, что иногда плювиальные обряды одобряло даже местное духовенство. Более того, в одном из описаний похорон куклы «посухи» указывалось, что в церемонии принимал участие священник. Хотя обычно все обряды символических похорон вследствие их языческого происхождения попадали под церковные запреты.

* * *

Символические похороны — отдельный интереснейший вопрос в смеховой культуре Руси. Они также должны пополнить наше представление о мире

народного смеха вообще. Многие позиции, определенные М. М. Бахтиным по отношению к народной культуре средневековья и ренессанса, подтверждаются на русском материале. Как пишет ученый: «На ранних этапах <...> серьезный и смеховой аспекты божества, мира и человека были, по-видимому, одинаково священными, одинаково, так сказать, официальными. Это сохраняется иногда в отношении отдельных обрядов и в более поздние периоды»³². В рассмотренных нами символических похоронах мы находим перечисленные М. Бахтиным три вида форм проявлений смеховой культуры:

1) Обрядово-зрелищные (собственно, сами действия, описанные выше шуточные похоронные процессии);

2) Словесные смеховые (в том числе пародийные) произведения;

3) Различные формы и жанры фамильярно-площадной речи.

В символических похоронах происходит «переворачивание» многих общепринятых понятий и представлений об этом мире: лапоть становится кадиллом, девка изображает священника, ладан заменяется тлеющим куриным пометом и т. д. Подобные приемы высмеивания церковных атрибутов направлены не против православной церкви и ее законов, а на создание перевернутого смехового мира, в котором искажается настоящий. Как пишет исследовательница ряжения в традиционной русской культуре Л. Ивлева: «параметры другого мира заданы в данном случае мифологическим представлением о нем как об антимире»³³, поэтому она считает, что нельзя рассматривать подобные действия только как образцы антиклерикальной сатиры. Однако иногда этот же прием продолжает действовать и в вербальном ряду причитаний, в том числе причитаний необрядового происхождения, и тогда, вне обрядового контекста, они, конечно, производят впечатление пародийных. Для того, чтобы почувствовать пародию и юмор в текстах этих причитаний, необходимо хорошо знать канонические сюжетные мотивы плачей.

Например, оплакивая покойного, вопленица всегда дает ему напутствие, чтобы он повидал на том свете ее умерших родственников. В плаче «Супружец ты наш хорош[ий]» (НЦНМ И1537-50) исполнительница использует остроумный прием преувеличения — она перечисляет большое число адресатов, которым нужно «передать привет» на «том» свете:

Не увидишь ли ты там маво батьку,
Настю, Караську, Дуню, Маню, Петю, Колю, Лизавету...
А ишо Наташу и бабушку нашу.

Подобная гиперболизация, безусловно, способствует юмористическому эффекту. Кроме того, здесь совершенно ясно пародирование церковной поминальной молитвы с перечислением «рабов божиих»; ее монотонная интонация проskalьзывает и в напеве плача³⁴.

Отметим, что древнерусские пародии не являются пародиями в современном смысле этого слова. Этим вопросом в изучении письменных памятников занимался Д. С. Лихачев: «В древнерусских же сатирических произведениях осмеивается не что-то другое, а создается смеховая ситуация внутри самого произведения. Смех направлен не на других, а на себя и на ситуацию, создающуюся внутри самого произведения»³⁵.

Рассказы плачей о своей тяжелой жизни, которые часто занимают большую часть причитания, тоже становятся объектом для насмешки. Например, в плачах

по таракану, которого часто называют «дедушкой», мотив огорчения от прощания с ним крутится возле «лаптей», которые плел «покойный», будучи живым.

Дарагой ты мой дедушка,
Ты мне бывала лапти сплитютёшь,
Абор[ы] свитютёшь,
А щас мне некому.
Я хажу биз лаптей,
Хажу биз абор.

Очевидное занижение значимости жалоб вызывает смех у присутствующих.

Вообще, вопросы, касающиеся оставленных вещей покойного, нередко фигурируют в плачах: «Кто будет пахать этой сохой? Кто станет мастерить этим топором?» Поэтому самым любимым комическим приемом пародийных плачей становятся сокрушения по поводу оставшихся без хозяина вещей:

Мой братиц (всхлип),
Дырагой мой братиц Алёшунья,
Аставил ты свой пиньжак пыласатый,
Кто ш яво будит насить.
Ну ды ладнать, Танюха износить (ИЦНМ И1537-50).

Для усиления смехового эффекта пародийный плач мог исполняться мужчиной: «Лёг в белах прастыне завярнувши, и адин парень стал галасить, плакать па няму-га» (ФЭЦ 3342-54). При повсеместной обязательности женских голошений уже сам этот факт был ярким комическим приемом. В. М. Щуров рассказывает, что им пользовался и талантливый белгородский певец Е. Т. Сапелкин: «когда к слову пришлось, Сапелкин выводил на голос нелепые причитания, якобы слышанные им прежде в родном селе. “У одной моей соседки умерла сестра”, — рассказывал он. — Она и плачет: “А, на что ты меня покинула? У меня у самой дома горе: корова пропала и коня увели. То, бывало, войду в стойло, а конь мне: Игого! А таперича нету никого!» Слова “игого” и “никого” Сапелкин произносил особенно нараспев»³⁶.

Пальчикова Е. А. показывала, как артистичный гармонист имитировал одновременно причитание матери на проводах в рекруты и ответы ее сына, при этом каждого из героев демонстрируя в его музыкальном прообразе.

ИЗ763-24. Зап. от Пальчиковой Е. А., 1928 г. р.
в с. Отскочное Хлевенского р-на Липецкой области.
Эксп. Гиляровой Н. Н. в 1997 г. Расш. Савельевой И. А.

МАТЬ

Ох, ми-ли-нький мой сы-но-чек,

СЫН

ку-да ш ты у-с-жко-нишь?

А ма-ми-нька, в са-лда-ты, ра-ди-мы-я, в са-лда-ты.

мать Ох, че - во ш ты там бу - дишь ку - шать?
 сын А ма - ми - нька, ку - ле - шок, ра - ди - мы - я, ку - ле - шок.

Однако плачи в праздниках календарного цикла входят в смеховую культуру более сложно и опосредованно. Первоначально они были связаны с ритуальной обрядовостью, с характерным для нее комплексом неизменных форм поведения. В него, кроме прочего, входило и сохранение серьезности участниками происходящего действия с глубоко трагическим смыслом. На вопрос, смеются ли люди вокруг во время шуточных похорон, постоянная участница подобного действия ответила: «Нет, нет, нет, не смеюцца. Упакойник есть упакойник» (НЦНМ ИЗ861-19).

Возможно, в связи с этим календарно-обрядовые плачи часто полностью имитируют настоящие. Человека или куклу, лежащую в качестве «упакойника», оплакивают, как реально умершего человека. Говоря словами самих исполнителей: «У каво ацца нет, у каво матери, эти разрывающца, кричать пазаправку. Слёзы у них льющца» (МИА Ф1997-25 Ряз.). Безусловно, такой плач «пазаправку» был значительным усилением магии обряда или же позднейшей психологической трансформацией.

Но при всей серьезности исполнения целого ряда плачей участники обряда рассказывают о них со смехом, с весельем, с ощущением несерьезности происходившего. В этом кроется своеобразный художественный парадокс. Ситуация похорон не человека, а «мушки», и живого человека, как мертвого, комична сама по себе. Смеховая ситуация при этом возникает из-за несоответствия производимых действий и объекта, над которым эти действия совершаются. Кроме того сценки с покойником, по имеющимся данным, почти всегда разыгрывали местные весельчаки и балагуры. «Ани артист(ы) были настоящи, самадельны!»³⁷. Женщину, которая решается при этом плакать, также называют «чудной», «причудливой», она тоже имеет в деревне статус «артистки»: «В слёзы ввадила нектырых. Ага. Схарошыв(а) прям в настоящие слёзы...»³⁸.

Плачи «в понарошку» являются по сути уникальным явлением народной культуры, в котором трагическое и комическое сосуществуют в нерасторжимом единстве. Трагический жанр — плач — является формой, а в содержании трагическое подменяется шуткой, пародией. И наоборот, — изначально шуточный, игровой характер происходящего под воздействием выразительных средств плачевого жанра приводит к вхождению в первичное экстагическое состояние, к плачу «взаправду».

Смешение трагического и комического в одном явлении имеет свои параллели в народных праздниках. Например, в Себежском районе Псковской области упоминаются гулянья на Троицу в непосредственной близости от кладбища и даже игра на гармонии на могилах: «Прихадили ны кладбище с гармошками. Даже на магилах играли. Вот примерна, кто-та сидит на сваём кладбищи и играет» (ФЭЦ 2006-01). Так, репертуар ряженных почти повсеместно определяют частушка и плач — два противоположных по образному наполнению жанра. А более далеко идущие аналогии мы, возможно, отыщем в замечаниях Ивана Грозного, предьявленных Стоглавому церковному собору в 1551 г.: «В троицкую субботу по селам и по погостам сходятся мужи и жены на жальниках (кладбищах) и плачутся по

гробом умерших с великим воплем и егда скомрахи учнут играти во всякие бесовские игры и они, от плача преставше, начнут скакати и плясати и в долони бити и песни сотонинские пети на тех же жальниках обманщики и мошенники»³⁹.

¹ Статья написана на основе лекции, прочитанной в рамках VI Международной школы молодых фольклористов, проводимой в РИИИ в 2016 г. Ссылки в тексте на архив Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки МГК им П. И. Чайковского, далее — НЦНМ. Кроме того в работе использованы архивные материалы Фольклорно-этнографического Центра Санкт-Петербургской государственной консерватории (далее — ФЭЦ), личных архивов главного научного сотрудника Центра кросс-культурной психологии и этологии человека Института этнологии и антропологии РАН И. А. Морозова, старшего научного сотрудника ИМЛИ РАН Е. В. Минёнок.

² *Байбурин А. К.* Причитания: текст и контекст // *Artes populares* 14. Budapest, 1985. С. 65.

³ *Гусев В. Е.* От обряда к народному театру. Эволюция святочных игр в покойника // *Фольклор и этнография*. Л., 1974. С. 49–59; *Власова З. И., Лобанов М. А.* Похороны Дударя (песня и обряд) // *Экспедиционные открытия последних лет. Статьи и материалы*. СПб., 1996. С. 61–71; *Морозов И. А.* Женитьба добра молодца. Происхождение и типология традиционных молодежных развлечений с символикой «свадьбы»/«женитьбы». М., 1998.

⁴ *Пропп В. Я.* Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования. СПб., 1995. С. 22.

⁵ Например, И. Земцовский называет свою работу «Мелодика календарных песен» «попыткой использования метода Проппа применительно к музыкальному материалу русских календарных обрядов». — *Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен. Л., 1975. С. 9.

⁶ *Пропп В. Я.* Там же. С. 79.

⁷ Там же. С. 22.

⁸ *Смирнов Д. В.* Весенняя обрядность в Нижегородской области // *Живая старина*. М., 1998. № 2. С. 12–14.

⁹ *Гилярова Н. Н.* Кузьма и Демьян — «кюрятники», «кашники», работники // *Народное творчество*. М., 1990. № 11. С. 26–29.

¹⁰ *Власова З. И., Лобанов М. А.* Похороны Дударя (песня и обряд) // *Экспедиционные открытия последних лет. Статьи и материалы*. СПб., 1996. С. 61–71.

¹¹ *Морозов И. А.* Похороны Таракана // *Морозов И. А., Слепцова И. С., Гилярова Н. Н.* Традиционная культура Шацкого района. Этнодиалектный словарь. Рязань, 2000. С. 331–335.

¹² *Гилярова Н. Н.* Особенности свадебных традиций населения Пензенской области // *Этнографическое обозрение* № 2. М., 1996. С. 30–50; *Морозов И. А.* Женитьба добра молодца. М., 1998.

¹³ *Максимов С. В.* Неведомая, нечистая и крестная сила. М., 1993. С. 498.

¹⁴ Там же. С. 499.

¹⁵ *Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 400.

¹⁶ Действительно, символические похороны считаются одним из наиболее архаичных языческих ритуалов.

¹⁷ См. об этом: *Терновская О. А.* К описанию народных славянских представлений, связанных с насекомыми. Одна система ритуалов изведения домашних насекомых // *Славянский и балканский фольклор*. М., 1981. С. 139–159.

¹⁸ *Зеленин Д. К.* К вопросу о русалках (культ покойников, умерших неестественною смертью, у русских и у финнов) // *Избранные труды. Статьи по духовной культуре*. 1901–1913. М., 1994. С. 334.

- ¹⁹ Левкиевская Е. К. Голос и звук в славянской апотропеической магии // Голос и ритуал. Материалы конференции. М., 1995. С. 47.
- ²⁰ Толстой Н. И. Магическая сила голоса в охранительных ритуалах // Голос и ритуал. Материалы конференции. М., 1995. С. 103.
- ²¹ Об этом подробнее см.: Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н. И. Толстого. В 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 498–500.
- ²² Морозов И. А., Слепцова И. С., Гилярова Н. Н., Чижикова Л. Н. Рязанская традиционная культура первой половины XX века. Шацкий этнодиалектный словарь. Рязань, 2001. С. 398.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Там же. С. 396.
- ²⁵ Обряд многократно описывался и интерпретировался в XIX–XX вв.
- ²⁶ Бернштам Т. А. Крещение и похороны кукушки // Музыкальная культура и мифология. Л., 1981. С. 179–203.
- ²⁷ Экспедиции 2002–2009 гг. под рук. Н. Н. Гиляровой. Кроме того, мы использовали некоторые экспедиционные материалы из Людиновского района Калужской области, любезно предоставленные научным сотрудником ИМЛИ Е. В. Минёнок (ссылки в тексте на фольклорный архив ИМЛИ, коллекция Е. В. и С. А. Минёнок).
- ²⁸ Лобкова Г. Древности Псковской земли. СПб., 2000. С. 36.
- ²⁹ Кедрина Р. Е. Обряд крещения и похорон кукушки в связи с народным кумовством // Этнографическое обозрение. М., 1912, № 1–2. С. 108.
- ³⁰ Бернштам Т. А. Крещение и похороны кукушки // Музыкальная культура и мифология. Л., 1981. С. 197–203.
- ³¹ См. об этом: Толстой Н. И. Вызывание дождя // Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1985. С. 78–91.
- ³² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. Введение (Постановка проблемы) // Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 291–352.
- ³³ Ивлева Л. Ряженье в традиционной русской культуре. СПб., 1994. С. 85.
- ³⁴ Подобное пародирование встречается и в других жанрах фольклора, сравним, например, перечисления имен животных в колыбельной «Жил у бабушки козёл»:
Давай, дед, народ собирать / Козла Ваську поминать / Курицу Федорку / Петуха Егорку / Свинку Христинку / Боровка Максимку (см.: Гилярова Н. Детский фольклор Рязанской области. Рязань, 1992. С. 31).
- ³⁵ Лихачев Д. С. Смеховой мир Древней Руси // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 11.
- ³⁶ Щуров В. М. С рюкзаком за песнями (Записки собирателя). М., 2005. С. 111.
- ³⁷ Морозов И. А. Похороны Таракана // Морозов И. А., Слепцова И. С., Гилярова Н. Н. Традиционная культура Шацкого района. Этнодиалектный словарь. Рязань, 2000. С. 331.
- ³⁸ Там же. С. 332.
- ³⁹ Стоглав. СПб., 1863. Гл. 41. С. 140–141.

Литература

1. Байбурин А. К. Причитания: текст и контекст // Artes populares 14. Budapest, 1985.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. Введение (Постановка проблемы) // Литературно-критические статьи. М., 1986.
3. Бернштам Т. А. Крещение и похороны кукушки // Музыкальная культура и мифология. Л., 1981.

4. *Власова З. И., Лобанов М. А.* Похороны Дударя (песня и обряд) // Экспедиционные открытия последних лет. Статьи и материалы. СПб., 1996.
5. *Гилярова Н.* Детский фольклор Рязанской области. Рязань, 1992.
6. *Гилярова Н. Н.* Кузьма и Демьян — «курятники», «кашники», работники // Народное творчество, М., 1990. № 11.
7. *Гилярова Н. Н.* Особенности свадебных традиций населения Пензенской области // Этнографическое обозрение № 2. М., 1996.
8. *Гусев В. Е.* От обряда к народному театру. Эволюция святочных игр в покойника // Фольклор и этнография. Л., 1974.
9. *Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография. М., 1991.
10. *Зеленин Д. К.* К вопросу о русалках (культ покойников, умерших неестественною смертью, у русских и у финнов) // Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1901–1913. М., 1994.
11. *Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен. Л., 1975.
12. *Ивлева Л.* Ряженье в традиционной русской культуре. СПб., 1994.
13. *Кедрина Р. Е.* Обряд крещения и похорон кукушки в связи с народным кумовством // Этнографическое обозрение. М., 1912, № 1–2.
14. *Левкиевская Е. К.* Голос и звук в славянской апотропеической магии // Голос и ритуал. Материалы конференции. М., 1995.
15. *Лихачев Д. С.* Смеховой мир Древней Руси // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.
16. *Лобкова Г.* Древности Псковской земли. СПб., 2000.
17. *Максимов С. В.* Неведомая, нечистая и крестная сила. М., 1993.
18. *Морозов И. А.* Женильба добра молодца. Происхождение и типология традиционных молодежных развлечений с символикой «свадьбы»/«женильбы». М., 1998.
19. *Морозов И. А.* Похороны Таракана // Морозов И. А., Слепцова И. С., Гилярова Н. Н. Традиционная культура Шацкого района. Рязань, 2000.
20. *Морозов И. А., Слепцова И. С., Гилярова Н. Н., Чижикова Л. Н.* Рязанская традиционная культура первой половины XX века. Шацкий этнодиалектный словарь. Рязань, 2001.
21. *Пропи В. Я.* Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования. СПб., 1995.
22. Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н. И. Толстого. В 5 т. Т. 1. М., 1995.
23. *Смирнов Д. В.* Весенняя обрядность в Нижегородской области // Живая старина. М., 1998. № 2.
24. Стоглав. СПб., 1863. Гл. 41.
25. *Терновская О. А.* К описанию народных славянских представлений, связанных с насекомыми. Одна система ритуалов изведения домашних насекомых // Славянский и балканский фольклор. М., 1981.
26. *Толстой Н. И.* Вызывание дождя // Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1985.
27. *Толстой Н. И.* Магическая сила голоса в охранительных ритуалах // Голос и ритуал. Материалы конференции. М., 1995.
28. *Щуров В. М.* С рюкзаком за песнями (Записки собирателя). М., 2005.

Раздел 2. Статьи

А. К. Байбек

Смех в традиционной культуре казахов

Смех является демонстрацией радости жизни, формой разрядки, одной из важных сторон «самореализации» творческого потенциала личности. Он представляет частицу естественного гармоничного состояния, комфортного ощущения и традиционного отношения человека к миру.

Смеховая культура как одна из универсалий человеческой природы в различных культурах имеет свои смысловые константы. В культуре казахов функции смеха способствовали формированию громадного пласта смеховой культуры, которая развивалась и расширялась, создавая новые формы и жанры. Трагедии XX в., перенесенные казахами¹, не смогли уничтожить феномен смеха как часть целостной *культурной системы*, культивируемой социумом. До сих пор смеховая культура в жизни традиционного общества занимает значительное место. Люди с чувством юмора были душой общества, всегда почитаемы, они могли снять напряжение, смягчить ситуацию, в шуточной форме открыть на многое глаза.

Основой традиционной культуры в целом является единство творчества и самой жизни. Поэтому культура смеха, как и многое другое, органично вписана в базовые основы жизни традиционного общества. А это — исконный природный дуализм Мужского и Женского начал и система возрастной стратификации.

Дуализм Мужского и Женского начал, с его строго установленными стереотипами поведения, был незыблемой основой традиционного общения и воспитания² и пронизывал всю жизнь общества: разделение труда, быт и обряды, содержание и функционирование всех видов художественного творчества.

Возрастная стратификация общества казахов отражает связь биологического развития человеческого организма с циклом обращения Юпитера вокруг Солнца. И 12-летний космический цикл Юпитера, и 12-летний период жизни человека называются одним словом мушель (*мүшел*). «*Мүшел* — это относительно самостоятельный и замкнутый отрезок времени, каждый из которых включает определенную возрастную ступень в единстве ее биологического и социального проявления. I-мушель (1–12 лет) — детство; II-мушель (12–24 года) — молодость; III и IV-мушели (24–36 и 36–48 лет) — зрелость; V-мушель (48–60 лет) — старость»³.

В традиции каждая возрастная группа характеризуется определенным местом в социальной структуре, в которой строго были определены нормы взаимоотношений между ними:

- это система взаимоотношений *старший-младший*;
- это космические (мушель) и природно-биологические (пол) основы, которые регулируют практически все стороны жизни, определяя место каждого человека в социальной структуре общества, и строго определенные нормы взаимоотношений;
- это доминирующая роль мужчин, а также доминирование старших по возрасту над представителями младших возрастных групп. В любых жизненных ситуациях (особенно публичных) женщины должны были демонстрировать

подчеркнуто уважительное отношение к мужчинам, а младшие — к старшим, исключая оскорбления, грубость, не допуская даже малейших проявлений невнимания или фамильярности.

Подобные ценностные установки общества, казалось бы, могли существенно ограничить в общении проявления смеховой культуры. Но одновременно с этими нормами в культуре существовала и гибкая система, легализирующая отклонения и нарушения этих норм, когда каждый мог шутить, если это было к месту и в рамках дозволенного. Как гласит народная мудрость, «Если шутка уместна, и со свекром шути» («Әзілің жарасса, атаңмен ойна»). По традиционным нормам общения невестка должна была избегать прямого контакта со старшими членами семьи мужа. Ее круг общения — младшие члены новой семьи, которых она не могла называть по именам, а давала ласковые прозвища. Шутить со свекром — это значит переступить и возрастные и гендерные нормы и, кроме того, нарушить избегание контакта. Но если шутка уместна, то все это дозволено.

Но вместе с тем границы подшучивания в традиции были четко очерчены, что отражено в поговорках, которые остерегают и предупреждают: «Неуместная шутка ссору накликает» («Ойыннан от шығар» — дословно «Из шутки может и огонь вспыхнуть»). «Хороша та шутка, которая не заходит далеко» («Әзілдің алысқа бармағаны жақсы»). «Ребенок, не умеющий “играть”, “играючи” поднимает подол платья матери» («Ойнай алмайтын бала шешесінің етегін көтеріп ойнайды»). Это полярные границы неуместных шуток.

Казахи говорят: «Бұл дүние біртұтас» — «Этот мир — единое целое». Кочевая жизнь лицом к лицу с Природой заставиланомада остро ощущать свою незащищенность перед ней и глубоко осознать, что сущность человека несводима только к гендерным и возрастным параметрам. Сила человеческой солидарности воплощена для кочевника в родственных связях, и только она позволяет выживать в суровых условиях кочевания. Социум кочевника многослоен. Каждый человек — член своей семьи; семья — часть рода, включающего ныне живущих представителей и аруахов (аруақ — дух предка); род — часть народа, народ — часть природы. И только гармоничное взаимодействие всех систем — семьи, рода, народа, земли и космоса — обеспечивает единство и силу кочевого народа.

Самое яркое и свободное проявление смеховой культуры — это общение в рамках возрастных кланов.

1. Шутки ровесников. Құрдастық қалжың.

Қурдастар (ровесники) — вторая после кровного родства степень близости людей. Безусловная свобода поведения, шутки, юмор, розыгрыши, приколы и другие многочисленные проявления смеховой культуры в их общении обязательны. Все это дозволено нормами возрастной иерархии. Более того, шутки в общении ровесников, укрепляя отношения внутри своего клана, манифестируют его обособленность и особость и, в конечном итоге, укрепляют систему возрастной стратификации общества.

Шутки между сверстниками, уникальный в своей основе «культурный феномен», имеют демократичный характер, и во все времена остаются актуальными. Сверстники в традиции шутили не только при встречах, но для них порой допустимо было шутить и за глаза. Несмотря на приобретаемые по прошествии времени положение и статус обеих сторон, и жены сверстников также счи-

тались сверстниками. А как гласит казахская поговорка «Дети сверстников сами сверстники» («Әкесі құрдастың баласы құрдас»), т. е. и дети сверстников также могли участвовать в шутках как ровесники.

Конечно, пора свободного, раскрепощенного общения и повсеместных шуток со сверстниками — это пора молодости (12–24 лет). Немаловажным фактором в общении молодежного клана играла «сезонная приуроченность традиционных жанров у казахов». Активизация молодежных музыкально-поэтических жанров фольклора происходила в весенне-летний период, связанный с весенними перекочевками и молодежными вечерами на летнем жайляу. Это небольшие молодежные посиделки, вечеринки, также массовые праздники, такие, как весенний Наурыз, и др. Особым весельем отмечался праздник первого кумыса (*қымызмұрындық*), весной, когда казахи отправлялись на летнюю кочевку (*жайляу*). В каждом ауле заквашивали кобылье молоко в течение девяти дней, добавляя свежие надои, а также резали жертвенного барана. Так начинался праздник, который длился несколько дней.

Молодежь устраивала небольшие спонтанные вечеринки (*бастаңғы*), когда взрослые домочадцы уезжали из аула⁴. Такие посиделки проводились в атмосфере веселья и шуток, песенно-поэтических импровизаций и обязательного обмена колкостями. Звучали *Қара өлең* и *Қайым өлең*, шуточные песни-посвящения юношей девушкам. *Қара өлең* — бытовой лирический жанр (однокуплетные, законченные песенно-поэтические четверостишия). Характер и форма коллективного (по кругу) исполнения *Қара өлең* могли служить поводом знакомства, налаживания контактов между девушками и джигитами, формированию и реализации творческих дарований молодежи. Традиционная форма творчества не ставила перед участником особых исполнительских требований: *Қара өлең* мог исполняться как с домброй, так и без.

Қара өлең, являясь неотъемлемой частью любого торжества, входил в традицию ритуального гостеприимства: демонстрация песенно-поэтического искусства хозяев (*ауылдың алты ауызы*) и испытание гостя в музыкальном искусстве (*қонақ кәде*). Встретившись на таких праздниках и вечеринках, каждый мог выразить свои мысли и чувства посредством исполнения песни.

Если на посиделках собирались мастера-острословы, то тематика расширялась, и веселье превращалось в большой праздник. Брошенные шутки в *Қара өлең*, безусловно, требовали от участника остроты ума, чувства юмора и мгновенной находчивости, все это давало возможность продемонстрировать культуру поведения и служило целям более близкого знакомства.

В так называемую смеховую игру мог вступить каждый, кто способен был импровизировать (в традиции импровизировали все без исключения).

Нередко участниками импровизированной встречи, чтобы взбодрить и сподвигнуть на творчество соперника и пробудить в нем азарт, произносились подобные слова:

*Кеш болса, күн ұялап шам келеді,
Соңынан жүзірік аттың шаң келеді.
Өлеңді айт дегенде бәлсінетін,
Кей жаман менменсінген паң келеді.
Өлеңді орны келсе ағытпаған,
Жан ба едің жел сөзге де жарымаған.*

*Наступает ночь за багряным закатом,
Пыль столбом за скакуном крылатым.
Иные стихоплеты задирают нос,
Когда спеть спросишь, распускают хвост.
Хоть и уместно, не даешь ты волю песне,
Неужели ты так слаб в борьбе словесной?*

*Өлеңіңді айт, ендеше, өлеңіңді айт,
Өлеңді айта алмасаң үйіңе қайт...*

*Спой тогда, а ну-ка, песню спой,
Коль не можешь, лучше иди домой!*

Продолжением таких куплетов являлись шутки, в которых присутствовали как здоровый смех, так и правда жизни. Участники музыкально-поэтизированные колкости не воспринимали как оскорбление, а наоборот получали от них колоссальное удовольствие. Данная ситуация вызывала в молодых чувство азарта. В традиционном обществе шутки не только предназначены были смешить, но, указывая на недостатки, регулировали вопросы взаимоотношений. В массовых празднованиях молодежи предоставлялась счастливая возможность до глубокой ночи предаваться развлечениям. Как правило, в таких празднествах обязательно присутствовали шутки между девушками и джигитами. Безусловно, тема юмора и смеха объединяла и располагала к общению в импровизированном диалоге между юношами и девушками, так называемом *Қайым өлең*. Название жанра *Қайым өлең* происходит от слова «қайымдасу», которое означает «вступать в словесное или поэтическое состязание»⁵. *Қайым өлең* является своеобразной школой формирования и развития импровизаторских способностей, а умение быстро и удачно сложить песенно-поэтический куплет требует мастерства и навыков от молодых участников и является первой ступенью в становлении будущего акына — участника профессиональных айтысов. Встреча начинающих акынов — девушек и джигитов выливалась в шуточные песенно-поэтическое состязание (*қайым айтыс*), где допускались тонкие заигрывания, с двусмысленными эротическими подтекстами. Такое «дуальное» общение между юношами и девушками связано с культом плодородия, с ритуалами, направленными на пробуждение жизненных сил, фертильности природы и человека⁶. Это своего рода магический способ общения, который служит созданию и воссозданию жизни⁷. Приведем пример — *айтыс* между юношей — охотником (*аңшы*) и девушкой (*қыз*):

Аңшы:

Басынан аң қуғанда асқар таудың,
Колымнан қашып еді қыран шәулім.
Жүргенде қыран іздеп ат сабылтып,
Өзіңдей кездестірдім қыздың аулын.

Қыз:

Басыңа салдықпен шоқ салып жүрсің,
Мереке жиын-тойды бағып жүрсің.
Құс іздеп келіп ем деп міндетсің,
Құсың мен емеспін ғой, неғып жүрсің.

Аңшы:

Құс қашып, астымда атым сабылмаса,
Келер ме ем тау қара түн жамылмаса.
Өзіңдей лашынға душар болдым,
Қыраным, қынжылмаймын, табылмаса.

Қыз:

Желкілдер таулы жерге біткен сасыр,
Атыңды кері бұрда таудан асыр.
Іздеген қыраныңнан безетіндей,
Не дедім саған сонша көңілің тасыр.

Аңшы:

Мінгенім астындағы мақпал қара,
Шашыңды күндіз жуып, түнде тара.

Охотник:

Когда охотился я на горе высокой,
Сорвался с рук моих и улетел орел.
И в поисках сей птицы, загнав коня,
В аул такой красавицы забрел.

Девушка:

Ведешь себя, как праздный человек,
Ты в поисках забавы и веселья.
Говоришь, что ищешь свою птицу,
Но я ведь не орел, с какой ты целью?

Охотник:

Если б не загнал коня, ища орла,
Пришел бы я, не наступи ночь в горах?
Но повстречал такого сокола, как ты,
И не расстроюсь, если не найду орла.

Девушка:

Кольхается от ветра ферула на горах,
Разверни коня и умчись на всех парах!
Каким словом я тебя так взволновала,
Что оттрекся от орла ты впопыхах?!

Охотник:

Подой мной конь резвится вороной,
Днем волосы мой, а расчесывай ночьюю.

Көңілімнің тасығанын көрсетер ем,
Оңаша қалсақ үйде екеу ара.

Показал бы я, как ты взволновала,
Если бы в доме вдвоем заночевали.

Молодежное веселье часто включало общение юношей и девушек на качелях (*алтыбақан*) и игру «белая кость» (*ақсүйек*), когда под предлогом необходимости искать брошенную в темноту степи белую кость девушки и юноши могли уединиться. Такое «вольное» поведение молодежи имело свои формы, границы и заданность, в основе которой лежало ритуальное противоборство брачующихся групп юношей и девушек. Обязательность «вольного» поведения скрывает за собой какие-то древние ритуалы, не сохранившиеся в доступный обозрению период⁸.

Ярким примером противоборства брачующихся групп юношей и девушек является обрядовая песня «Друг-супруг» (*«Жар-жар»*), которая исполнялась на проводах невесты (*«қыз ұзату»*)⁹. *Жар-жар* исполнялся в диалогической форме между девушками и юношами. Девушки, утешая и сострадавая, пели от лица невесты, а юноши, наставляя невесту, выступали со стороны рода жениха. Женский *жар-жар* по музыкальной семантике близок прощальным песням-плачам невест (*сыңсу, көрісу, қоштасу* и т. д.). Мужской *жар-жар*, имея нотки воспитательного характера, иногда содержал шутки и пелся на веселый и игривый напев.

По мнению исследователей, *жар-жар* является реликтом древнейших айттысов¹⁰ и его содержание составляет «борьба Жизни и Смерти, в которой рождение и жизнь в новом качестве репрезентируется мужским началом, а смерть, уход из рода, семьи — женским»¹¹.

Таким образом, традиционная смеховая культура как часть обрядовых ритуалов была тесно связана и с молодежным кланом. Так, молодые, обслуживая старших во время обрядов, были активными его участниками.

Смеховая культура как устоявшая традиция присутствовала в различных ритуалах, особенно в главном ритуале для каждого молодого человека — вступлении в брак. Несомненно, «на свадебных обрядах, протекавших как межродовой ритуал, происходил переход человека к общенародной сфере общения»¹².

Период сватовства сопровождался множеством на сегодня, к сожалению, забытых ритуалов, в которых главными действующими лицами была молодежь. Как правило, когда за засватанную девушку калым уже был уплачен, жених с друзьями впервые негласно посещает аул невесты. В традиции это называлось «*Ұрын бару*», что принято переводить на русский язык как «Приехать на побывку»¹³. Этот перевод камуфлирует истинный смысл приезда жениха. В разговорной речи на русском языке иногда называют этот обычай «Воровские посещения», но и этот перевод неполон. *Ұрын* связано не только с существительным *ұры* — вор, похититель, воришка, но и с глаголом *ұрыну* — столкнуться, удариться, отсылающим к эротическому подтексту этого посещения¹⁴.

«*Ұрын бару*» особо не афишировались, и жених-вор не показывался на глаза родителям невесты. Но об этих «тайных» посещениях знали все, и они превращались в большой праздник для молодежи аула.

О тайнах в казахской традиционной культуре. К вечеру жених с друзьями заходили в юрту невесты, и молодые снохи (*жас жеңгелер*) проводили важные ритуалы: «первое прикосновение к руке невесты» (*қол ұстатар*), далее — «поглаживание волос» (*шаш сипатар*), «поглаживание бедер» (*жамбас сипар*) и, если посчастливится, и «объятия девушки» (*қыз құшақтар*), за что *жеңгелер*

получали от жениха хорошее вознаграждение (как правило, жених привозил *қоржын* — большую переметную сумку с подарками)¹⁵. После проведения обязательных ритуалов начиналось веселье. Подзадоривали местную молодежь приехавшие в свите жениха друзья, среди которых могли быть и профессиональные *салы и сері*, акыны-певцы, остро словы и шутники.

Далеким отголоском ритуала «поглаживание бедер» (*жамбас синар*) является ностальгическая песня с одноименным названием «*Жамбас синар*» знаменитого Биржан сала, сочиненная им в преклонном возрасте. Само название явно выдает ее эротический подтекст, возможно связанный с тем, что *салам и сері* в обществе было позволено нарушать возрастные этикетные ограничения и выходить за строгие рамки дозволенного. Песне свойственна уравновешенность, сдержанность, касаясь столь деликатной темы, певец иронизирует над своим возрастом, вспоминая былые праздные дни своей жизни, проведенные с молодежью:

Дегенге біз қартайдық, біз қартайдық,
Белгісі қартайғанның серттен тайдық.
Кәнекей сонымен шыққан мүйіз,
Қасына сұлулардың көп жантайдық.

Говорят: «постарели мы, постарели»,
Признак старости — не держим слово.
Ну, и что с того, былого?
Зато с красавицами возлежали много.

2. Смех в системе родственных отношений

Родственники — главное богатство казаха, и он с детства бессознательно усваивает сложные хитросплетения родственных связей¹⁶. Родственников у каждого казаха много, так как он — частица трех родственных кланов.

Родня казаха

Родственники со стороны отца. <i>Өз жұрты</i>	Родственники со стороны матери. <i>Нағашы жұрты</i>	Родственники со стороны мужа или жены. <i>Қайын жұрты</i>
--	--	--

(Не случайна современная шутка в интернете, пародирующая стиль торговой рекламы: «Выйди замуж за казаха и получи в подарок 150 родственников. Бесплатно!!!»).

Вступая в брак, человек становится представителем не только семьи, но и своего рода. Новая семья — это объединение двух ранее чуждых семейных кланов и родов. Взаимоотношения между представителями всех этих родственных кланов (родственники отца, матери и будущего супруга) сложны и многообразны. В их жизни бывает всё. Но благополучная жизнь новой семьи возможна только в атмосфере добрых взаимоотношений между всеми родственниками. И традиция нашла средства гармонизации кланово-родственных связей. Это смех, шутки, юмор, которые начинались уже на этапе сватовства. В культуре до сих пор значима *древняя система «төрт қалжың»* — «*четыре шутки*», регламентирующая жизнь смеховой культуры в социуме.

Это шутки, розыгрыши и «приколы»:

- 1) между **сверстниками** (*құрдастық қалжың*);
- 2) между **старшим** зятем и **младшими** сестрами его жены (свояченицами) (*жезде — балдыз қалжың*);
- 3) между **старшей** снохой и **младшими** сестрами и братьями ее мужа (*жеңге — қайын сіңлі, қайын іні қалжың*).
- 4) между родственниками матери и ее детьми (*нағашы — жиен қалжың*);

Если **құрдастық қалжың** (шутки между сверстниками) являются самым свободным и естественным проявлением природного, ни чем не стесненного в общении, то остальные, помимо увеселительных функций, были призваны укреплять родственные узы между всеми категориями родственников, а особенно между сватами (*құдалар*), а значит, и между родами. Значение шутливого общения, создающего особую близость, высоко ценилось обществом, отсюда проистекает желательность, а в некоторых обрядовых ситуациях даже **обязательность** раскованно-шутливого общения.

Шутки в свадебном ритуале. Все начиналось со сватовства, в котором закреплялись будущие родственные узы. Шутить начинали во время трапезы после проведения главного ритуала сватовства¹⁷ — преподнесения присутствующим почетного блюда из курдюка и печени барана (*құйрық-бауыр*). (Ритуальность этого блюда связана с тем, что печень, по представлениям казахов, — это вместительница родственных чувств, а присутствие в блюде темной печени и светлого сала создает черно-белое (*ала*) сочетание, которое считается священным.) Этот ритуал, сопровождаемый весельем и шутками, и сегодня является обязательным. Женщина преподносит *құйрық-бауыр* со словами «Будьте как печень близки и как курдюк сладки» (*«Бауырдай жақын, құйрықтай тәтті болыңдар»*). Его обязательно должны были попробовать все присутствующие, что являлось залогом официального родства. Казахи и сегодня спрашивают: «Стал ли ты сватом, вкусил ли ты курдюк и печень?» (*«Құда болдым дедің бе, құйрық бауыр жедің бе?»*). Сразу после вкушения ритуального блюда сваты, раскрепостившись, начинали шутить и бросать колкости в песенно-поэтической форме. Смех как неотъемлемая часть обрядовых действий по В. Я. Проппу — это способ создания и воссоздания жизни.

Приведем фольклорный образец, исполняемый во время подношения «*құйрық-бауыр*»:

*Құда, құда дейсің,
Құйрық бауыр жейсің.
Құйрық-бауыр жемесең
Несіне құда дейсің.
Үлкен құда әнекей,
Кіші құда мінекей.
Құйрық-бауыр асаттым,
Кәделерің кәнекей.
Үлкен құда, бас құда,
Кіші құда жас құда.
Құйрық-бауыр әкелдім
Аузыңды аш, құда.*

*Называется сватами,
Отведайте куйрык-бауыр.
Если не отведаете куйрык-бауыр,
Какие же вы сваты?
Вот старший сват,
Вот младший сват.
Угостила вас куйрык-бауыром,
Жду теперь награда!
Старший сват — главный сват,
Младший сват — молодой сват.
Принесла куйрык-бауыр,
Открывай рот, сват.*

*Үлкен құда ардақты,
Кіші құда салмақты.
Құйрық-бауыр асатам,
Тістеп алма бармақты.*

*Старший сват почтительный,
Младший сват серьезный.
Угощу куйрык-бауыром,
Только не укусите за палец!*

Далее все ритуалы, связанные с обрядом сватовства, проходили со смехом. Ярким примером служит *Қайым айтыс* с юношей (*құда бала*) и девушкой (*құдаша*), представителями брачующихся сторон, с другой стороны — ровесниками, в которой присутствуют шутки, юмор и тонкие заигрывания:

Құда бала:

Құдаша білесің бе Сылқымкелді,

Жағалай Сылқымкелді жылқым келді.
Алыстан ат терлетіп келгенімде,
Жасташы ақ төсінді, ұйқым келді.

Құдаша:

Сен айтсаң мен де айтайын Сылқымкелді,
Жағалай Сылқымкелді жылқым келді.
Соншама неменеге шіренесі
Ұйқым келді дегенде күлкім келді.

Құда бала:

Құдаша, ақ тегене, ақ тегене,
Үлкен де, кіші де емес шақ тегене.

Жастансам өзге қыздың аппақ төсін,
Деп жүрме бармақ тістеп, әттегене.

Құдаша:

Дедің бе ақ тегене, ақ тегене,
Үлкен де, кіші де емес шақ тегене.

Ауыртып ақ төсіме батады ғой,
Сақалың кетіпті өсіп әттегене.

Құда бала:

Құдаша, бәйіт айт десең бәйіт айтайын,

Басынан қайта айт десең қайта айтайын.
Залалын сақалымның тигізбеуге,
Басымды оқ жалынша қайқайтайын.

Құда-бала (молодой сват, сын свата):

Құдаша, знаешь ли ты про
Сылқымкел,

Табуны моих лошадей пасутся вдоль.
Издали приехал я, взмылив коня,
Спать хочу, на груди твоей прилечь
изволь.

Құдаша (молодая родственница жениха или невесты):

Раз ты упомянул, то и я скажу про
Сылқымкел,
Табуны моих лошадей пасутся вдоль.
А зачем ты так рисуешься теперь?
Мне смешно, что спать ты захотел.

Құда бала:

Құдаша, белая тегене¹⁸, белая тегене,
Не большая, не маленькая, нужная
тегене.

Если я прилягу на груди другой,
От досады локти не кусай!

Құдаша:

Говоришь «белая тегене, белая тегене,
Не большая, не маленькая, нужная
тегене».

Мне же грудь уколит, причинит боль,
Борода у тебя отросла столь!

Құда бала:

Құдаша, хочешь двустышь, будет
двустышь,

Хочешь сначала, то я начну!
Бородою своею не уколою,
Я свою голову так задержу!

До сих пор сваты не проходят мимо друг друга, не пошутив. Шутят как на массовых торжествах, так и на камерных посиделках. Шутят вдоволь, вызывая у слушателей «смех до слез». Все это создает в семье, в кругу родственников, между родами и в обществе гармоничные, особо дружественные отношения, жизненную активность, здоровье, благополучие. Конечно, смеховой стилистики поведения предполагает отличное знание традиционного этикета и высокую культуру слова. Главное предназначение подобных шуток, имеющих развлекательный характер, все же — *воспитательное*.

Шутки между старшим зятем и младшими сестрами его жены (свояченицами) (жезде — балдыз қалжың);

Шутки между старшей снохой и младшими сестрами и братьями ее мужа (жеңге — қайын сіңлі, қайын іні қалжың).

В шутках между старшим зятем и младшими сестрами его жены присутствует заведомое нарушение возрастной иерархии, так как не только зять как старший может подшучивать над младшей золовкой, но и младшая по возрасту золовка получает право смело шутить со своим *жезде*. Причем не воспрещались и шутки эротического характера, которыми обмениваются *құдастар*-ровестники. С остальными *старшими* из клана *Қайын жұрт* ей шутить не дозволено. За исключением редчайших зафиксированных в поговорке случаев: «Если шутка уместна, и со свекром шути» («Әзілің жарасса, атаңмен ойна»). Ясно, что далеко не каждая из младших по возрасту и жизненному опыту золовок-*балдыз* пойдет на несанкционированное нарушение возрастного этикета, даже если и способна на такую «уместную» шутку.

Также и в шутках между *старшей* снохой (*жеңге*) и *младшими* братьями и сестрами мужа нормы реального возраста не имеют значения. Сноха входит в младший возрастной клан новой семьи. Подобный статус закладывается еще во время свадебного обряда. Она покидает родной аул, плача и оплакиваемая своей родней, тем самым «умирая» для них. А во время обряда *беташар* на свадьбе в доме мужа вновь «рождается» в новом статусе для новой жизни. Родается младенцем. Отсюда идет запрет на прямое общение со старшим кланом новой семьи и наоборот, сближающее, шутливое общение с ее «ровесниками» — неженатой молодежью.

Постоянные шутки, обмены колкостями украшают общение родственных семей. Но в этих ритуально обязательных шутках содержится смысл, направленный не просто на укрепление семейных связей, но и имеющий скрытый посыл в будущее. Как известно, у казахов, как у других народов патриархально-родового строя, существовал *левират* (амангерство, каз. *әмеңгерлік*) — **брачный обычай**, по которому вдова имела право вступить вторично в брак с ближайшими родственниками своего умершего мужа, в том числе — с его младшими братьями¹⁹. Вполне возможно, что шутки между *жеңге* и младшими братьями ее мужа могли служить психологической подготовкой к ситуации ее возможного вдовства. Точно так же, шутки между *жезде* и младшими сестрами жены были скрытой подготовкой ее возможного брака (по обычаю *сорората*) с овдовевшим *жезде*. Обычаи подобного общения были далеким отголоском особой формы коллективного брака — полиандрии²⁰.

Шутки между родственниками матери и ее детьми (нағашы — жиен қалжың).

Отношения родни матери (*нағашы*) с ее детьми особые, они пронизаны радостью и любовью. Шутки, смех, радость были постоянны в общении *нағашы* и *жиен*. У многих взрослых — это самые светлые воспоминания детства. В доме родственников матери племянникам (*жиен*) разрешалось все, им предоставлялась полнейшая свобода, они могли делать все, что угодно, требовать любые лакомства, капризничать и баловаться, несмотря на строгие запреты своей мате-

ри, — и все это под одобрительный смех и шутки взрослых. В доме своих *нағашы жиен* мог забрать любую вещь, порой весьма ценную. *Нағашы* нередко дарили племянникам подарки, по ценности превышающие подарки родным детям. Подобный стиль общения укреплял связи между семьями и родами. И, несмотря на то, что общение детей с родней матери не было постоянным, они — дети рода отца — на всю жизнь крепко привязывались к семьям и роду *нағашы*.

Таким образом, смех в традиционной культуре казахского народа как социальное явление — это естественное гармоническое состояние и комфортное ощущение каждым членом традиционного общества единства с миром («*Бұл дүние біртұтас*» — «Этот мир — единое целое»). Ведь общеизвестен факт, когда позитивный настрой и частое «потребление» смеха рождает в индивиде ощущение собственной самодостаточности, раскрепощенности, свободы. Поэтому сегодня, в мире информационных технологий и соответствующего им образа жизни, собственно смеховая культура в силу своих природных особенностей может компенсировать нехватку живого эмоционального восприятия и общения. Именно смеховая культура может служить не только средством коммуникации в обществе, давая живой отклик на происходящее, но и способствовать его оздоровлению.

Рассмотрев феномен смеха в традиционной культуре казахского народа как части целостностной культурной системы, понимаешь, что смеховая культура не изолирована от историко-социального и пространственно-временного контекста. Сегодня как никогда остро встает необходимость трансляции традиций смеховой культуры народа. Ведь именно смех, как универсалия человеческой природы, основанная на лучших традициях, чутко реагирующая на изменения и противоречия в окружающем мире, способна помочь каждому члену общества в созидании нового, сопровождая эти процессы эмоционально положительными реакциями.

¹ Насильная коллективизация сельского хозяйства в Казахстане в 1925–1933 гг. привела к голоду 1931–1933 гг. Народные восстания и политические движения представителей казахской интеллигенции вызвали усиление давления тоталитарной системы и массовые политические репрессии 1930–1940 гг. Культурное строительство в свою очередь вызвало террор и истребление национальной интеллигенции, идеологизирование культуры народа и замену понятия «национальная культура» на «интернациональная культура».

² *Бахтигалиева Д.* Жанр Акжелең в инструментальной (домбровой) культуре казахов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Алматы, 2008.

³ *Мухамбетова А.* Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002. С. 67

⁴ Как отмечают этнографы, в традиции имели место и редко проводимые девичники («*қызыойнақ*»), которые проходили тайно. Конечно, как говорится в пословице: «Девушке запреты из сорока домов» («*Қызға қырық үйден тыю*»), родители девушек запрещали такие посиделки, так как в них нередко принимали участие и парни. См.: *Ералы Оспанұлы.* Казахские народные обычаи. Алматы, 2015.

⁵ *Қайым өлең* как массовое народное творчество имеет сходство с первоначальной формой преимущественно молодежного айтуса *Қайым айтус*, «где вопросы и ответы чередуются по строфам, притом двустихие из первой строфы (строфа — вопрос) повторяется во второй (строфа — ответ), при ответе заменяются лишь два последних стиха. Подобные подхваты начальных строк ведут за собой одинаковую рифмовку строф,

содержащих обращение и ответ». — *Ахметов З.* Казахское стихосложение: проблемы стиха дореволюционной и современной поэзии. Алматы, 1964. С. 244.

⁶ *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). М.: Языки славянских культур. Собр. соч. Т. 4 (2). 2010. 752 с.; *Пропп В.* Ритуальный смех в фольклоре // Пропп В. Фольклор и действительность: Избранные статьи. М., 1976; *Фрейденоберг О.* Поэтика сюжета и жанра. М., «Лабиринт», 1997.

⁷ *Пропп В.* Ритуальный смех в фольклоре // Пропп В. Фольклор и действительность: Избранные статьи. М., 1976. С. 188–190.

⁸ *Мухамбетова А.* Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // *Аманов Б., Мухамбетова А.* Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002. С. 75.

⁹ Подобный жанр существует как у тюркских, так и ираноязычных народов под аналогичными названиями, как «яр-яр» (у каракалпаков и татар); «ер-ер» (узбеков и таджиков); «эр-эр» (у азербайджанцев) и «йар-йар» (у уйгуров).

¹⁰ *Ауэзов М.* Мысли разных лет. Алматы, 1961. С. 128.

¹¹ *Кузбакова Г.* Генезис и семантика обрядового жанра жар-жар // Искусство в мировом культурном и образовательном пространстве: международная научно-практическая конференция. Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова. Алматы, 2006. С. 295–301.

¹² *Мухамбетова А.* Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // *Аманов Б., Мухамбетова А.* Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002. С. 78.

¹³ *Ералы Оспанулы.* Казахские народные обычаи (детство, женитьба). Алматы, 2009. С. 68; *Толеубаев А.* Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов (XIX — начало XX в.). Алматы: Гылым, 1991. С. 214.

¹⁴ *Бектаев К.* Сөздік-Словарь. Большой казахско-русский, русско-казахский словарь. Алматы, 2007. С. 460.

¹⁵ *Ералы Оспанулы.* Казахские народные обычаи (детство, женитьба). Алматы, 2009. С. 78.

¹⁶ <http://comode.kz/post/dela-semejnye/kazahskaja-rodnja-kto-est-kto/>

¹⁷ Ранее в традиции существовал еще один обряд, при котором представители двух родов, так называемые, главные сваты (*бас құда*) окунали копыя, либо пальцы в чашу с кровью жертвенного животного, что служило залогом родства. При этом звучала сакральная формула, которая жива и сегодня: «Кровинка к кровинке, душа к душе присоединились» («*Қанға қан, жанға жан қосылды*»). Смысл этого выражения кроется в самом ритуале, в котором ключевым являлось жертвоприношение барана для скрепления уз и пожелания благословения. — *Кенжеахметұлы С.* Қазақтың салт-дәстүрлері мен әдет-ғұрыптары. Алматы, 2010. С. 232.

¹⁸ Тегене — глубокая деревянная чаша, предназначенная для кумыса.

¹⁹ Яркое описание см. в Библии Книга Руфь.

²⁰ [ru.wikipedia.org/wiki/ леви́рат](http://ru.wikipedia.org/wiki/леви́рат), сорорат.

Д. Вичиниене

Возможные реликты смеха в литовской традиции оплакивания умерших

В настоящее время прощание с умершим для большинства людей ассоциируется, главным образом, с индивидуальными эмоциями утраты близкого, с выражением душевной боли, а также с плачем со слезами как физиологическим явлением. Таким образом, идея проявления смеха при оплакивании умершего для многих с первого взгляда представляется истинной ересью. Поэтому рассматривать ее возможно лишь в ряду различных контекстов, которые глубоко проанализированы и выявлены в известных исследованиях Владимира Проппа, Татьяны Бернштам, Альберта Байбурина, Тамары Варфоломеевой, Бориславы Ефименковой, Лидии Невской, Светланы Толстой, Ольги Фрейденберг, Изаля Земцовского, Маргариты Мазо и многих других.

Для дальнейшего развития идеи необходимо утвердить некоторые постулаты:

- жизнь и смерть — два полюса одного циклического процесса: «Жизнь порождает смерть, а смерть — жизнь. Умереть = (воз)родиться вновь»;
- рождение — плач/крик, смерть/возрождение — плач/крик/смех¹;
- в обрядовой культуре смех и плач образуют феномен оппозиционного единства [10; 11]; в контексте погребального обряда, возможно, — некий «плач-смех» [13];
- траурная семантика плача — явление историческое (так как смерть не рассматривалась как полное уничтожение).

Учсть важность исторического подхода к феномену плачей необходимо. И так, в литовской традиции (похоже, как и в традициях других народов) отношение к обычаю оплакивания умерших со временем резко менялось (в связи с переплетением реликтов старой дохристианской веры и христианства). Традиция оплакивания утратила свое первичное назначение и, как диссонирующая с христианской этикой, стала отвергаться. В источниках XV в. упоминаются плакальщицы древнего похоронного обряда, которые наказывались правительством. Например, в приказе епископа Сембы (Пруссия) Михаелиса Юнге (1426) устанавливается наказание за оплакивание умершего: жестокое избиение и три марки штрафа (BRMŠ I, 1996: 485).

Этнолог Ангеле Вишняускайте в своих исследованиях замечает, что «до XVII века литовцы очень неохотно позволяли духовенству вмешиваться в их порядок погребения умерших. Из-за этого Церковь, преследуя свои интересы, ввела церковное отпевание умершего и колокольный звон как противопоставление домашнему оплакиванию умерших, устанавливая при этом и порядок вознаграждения за эту службу. <...> Отпевание и колокольный звон, конечно, напрямую связаны с древним литовским обычаем поднимать шум при проходах покойника — таким образом, христианство придало новый смысл старому литовскому обычаю плачем и криками отпугивать якобы смертельно опасные злые силы» [8: 523]. Церковь не случайно осуждала плач, ведь смерть — это Божье

благословение, радостный конец тяжелой и греховной жизни. Исходя из этой идеи, оплакивание считается грехом.

Как исторические источники XIII–XVIII вв., так и комментарии нынешних деревенских певцов из региона Дзукии (южная Литва, где традиция оплакивания жива по сей день) свидетельствуют о том, что оплакивание было обязательным элементом древнего ритуала проводов покойного на «тот свет»².

При таком понимании оплакивания — как важной части похоронного ритуала — возможно выявление различных функций плача:

1) сигнал (информация) — первое голошение вне дома (на открытом воздухе) является звуковым сигналом для общины и информацией для потустороннего мира³;

2) символические проводы души (поверье, что душа может покинуть тело только после оплакивания);

3) символическая инициация: покойник переходит в мир предков и становится посредником между двумя мирами;

4) оберег (т. е. оберегает покойного во время одного из сложнейших обрядов *перехода*, так же самих исполнительниц ритуала (плакальщиц) и общину от тех или иных, маргинальных проявлений мертвого):

- голошения во время похоронного обряда в определенное время и в определенном месте;

- *запрет произносить имя* покойного⁴;

- очень громкий плач-крик в кульминационных моментах похоронного ритуала⁵;

5) коммуникация — плач как вербальный и невербальный (звуковой) код общения с потусторонним миром (существует верование, что только язык голошения (а не разговорный язык) понятен умершим):

- всей общины с миром предков;

- плакальщицы (как медиума) с миром предков (просьба «открыть ворота», «принять нового гостя», «посадить на скамью усопших» и др.);

- плакальщицы (лично) с усопшим;

- плакальщицы с ее ранее умершими родственниками — через усопшего (как медиума)⁶;

- плакальщицы со всеми ее умершими родственниками во время поминок, календарных праздников (односторонняя коммуникация);

- плакальщицы с умершими родственниками в повседневной жизни (*интраличностная* коммуникация — информация и эмоции обрабатываются «в себе»; связана с функцией терапии).

6) оживление (стремление вернуть к жизни мертвых), воскрешение или утверждение жизни:

- обращаясь во время голошения к покойнику, его будили⁷ и звали⁸;

- при помощи употребления в погребальном обряде духовых деревянных инструментов (труб); громкий звук/действие — дуть/дышать (ср.дохнуть)⁹;

- при помощи смеха («плачесмеха»);

7) психотерапия — одна из важнейших функций ритуала¹⁰; по словам А. Байбурина, она приобретает особое значение в тех случаях, когда коллектив сталкивается с кризисными ситуациями (стихийные бедствия, смерть членов коллектива и т. п.). Под угрозой оказывается единство коллектива, его нормаль-

ное функционирование [9: 31]. Ритуальное голошение помогает одолеть кризисную ситуацию и всей общине, и плакальщице лично.

Одна из очень важных целей плача (голошения) — *терапевтическое* и антистрессовое воздействие на психику (как плакальщицы, так и слушателей). Широко известная поговорка: «поплачь — станет легче». Выплакавшись, наступает эмоциональное расслабление, облегчающее подавляемый стресс. Все-таки похоронный плач — нечто другое, в сравнении с обыкновенным плачем (рыданием). Он проявляется в формульной повторности интонационно-мелодических мотивов; в преднамеренном применении неких парамузыкальных элементов; в обязательном выражении эмоции горя через слова, сочиняемые спонтанно, как бы «разговаривая» с покойным¹¹.

Не случайно деревенские жители Дзукии говорят, что они идут на похороны послушать, «как красиво причитают». Красивый причет (т. е. внятный плач с выразительными словами) во время похорон заставляет плакать всех присутствующих, даже самых больших скептиков. Так что благодаря искусному голошению (и особенно — красивым, точно подобранным словам!) все участники получают *разрядку крайнего эмоционального напряжения*¹².

8) социализирование — одна из функций ритуала, по словам А. Байбурина, интегрирующая, связующая [9: 31]. В похоронном ритуале людьми больше всего владеют общие чувства и настроения (что отсутствует в повседневной жизни), они общаются не только друг с другом: восстанавливается связь между предками и потомками, прошлым и настоящим.

Разумеется, что многие тут перечисленные функции, с одной стороны, переплетаются, дублируют или дополняют друг друга. С другой стороны, раскрытие лишь какой-нибудь одной или нескольких из них не было бы понятно без связи с другими функциями. Например, громкий плач-крик может исполнять функцию оберега во время похоронного обряда, но он также может служить и средством разрядки нервного напряжения. По словам академика Юрия Виллунаса, во время озвученного выдоха (как и вдоха) может возникнуть потребность в звуковом аккомпанементе гудящего типа, а при очень большом нервном напряжении — даже желание завывать. Этим следовало бы воспользоваться (как известно, во время голошения «орут во всё горло»), так как оно позволяет быстрее нормализовать расстроенные процессы организма [7: 28]. Обратим внимание на то, что именно такая манера плача (голошение) описывается в литовских исторических источниках: «сколько в семье лиц, столько и плачей плачут, или точнее, *кричат (визжат)*» (LPL: 124, цит. по [1: 141]); «до тех пор все женщины *ревут (воют)*» [PDP: 104] и т. д. О том, что эмоциональное разряжение достигается при помощи плача-крика, рассказывают и нынешние певицы: «*Кто выплакается со словами, тому легче, чем со слезами плакать. Я кричала, сколько хотелось, и мне было очень хорошо. Намного здоровее выкрикаться вволю, чем молчать и зажать*» (Дануте Куркутиене, 1929 г. р., д. Дошконис; NAA). Недаром многие женщины плачут со словами не только на похоронах, но и в повседневной жизни: «*на кладбище кричу, кричу, плачу, плачу, и прихожу домой уже без сил. Другой раз так выплакаюсь, аж не могу идти. Говорю, уж не буду больше плакать, но и опять плачу...*» (С. Янкаускиене) (NAA); «*я часто плачу со словами в одиночку. А без слов я не умею плакать, всё плачу со словами, и мне становится легче*» (Она Пракапиене, 1914 г. р., д. Таучёнис) [3: 171].

Итак, тема смеха предлагает нам сконцентрироваться на рассмотрении функций оживления (воскрешения), психотерапии и социализирования, хотя не исключаются также коммуникация и другие функции.

Мое внимание уже много лет тому назад привлекло своего рода хихиканье («ха-ха-ха», «хэ-хэ-хэ» или «х-х-х») в конце плачевых фраз. На обширном материале литовских причитаний (как транскрипций, так и звукозаписей) такой феномен встречается часто: строки (иногда — каждая строка) причитания завершаются переходом то ли в плач, то ли в смех (так как плач фонетически почти равен смеху)¹³. Таким образом, образуется нечто особое — «плачсмех»¹⁴. Пока возможна лишь догадка, что вышеупомянутые «ха-ха-ха» можно считать реликтами смеха, направленного на оживление/воскрешение умершего (по словам В. Я. Проппа, «плачь есть такое же магическое средство помощи и даже воскрешения умершего, как и смех» [15: 193])¹⁵.

С другой стороны, вполне вероятно, что то же самое «хихиканье»/«плач» или «плачсмех», дополняемый особым поведением и движениями тела во время ритуального плача на похоронах, выражает не индивидуальную эмоцию плакальщицы, а переносится ею на социальный уровень, помогая всей общине скорбеть вместе. Более того, вряд ли тут возможно говорить о правдивой (натуральной) эмоции — скорее всего мы имеем дело с ритуализированной эмоцией¹⁶, которая часто достигается при манипулировании парамузыкальными элементами (криками, вздохами, стонами, *рыданием* и др.), создающими образ горя. Важными становятся особые движения: поднятие и опускание рук; качание головой и всем телом вперед и назад; демонстративное вытирание слез, прикрывая лицо платком; опущенная голова; экспрессивные выражения лица и др. (например, в Древней Греции было принято проявлять чувства посредством действий: плакальщицы рвут на себе волосы, выражая горе)¹⁷.

Одним из сильнейших парамузыкальных элементов считается плачевая концовка «ха-ха-ха» («плач-хихиканье»), иногда перерастающая в физиологический плач (или переплетающаяся с всхлипываниями, вздохами и т. д.). Вероятно, такая концовка была обязательным элементом плача, так как носила ритуально-магический характер. На такую мысль наводит опыт современных записей причитаний. Во время экспедиций последних десятилетий некоторые певицы, по просьбе фольклористов, причитали, стараясь «изобразить» реальную причеть, обязательно добавляя концовку «ха-ха-ха», которая в их исполнении была ближе к хихиканью, чем к плачу. Иногда, закончив причитать, они начинали смеяться, при этом добавляя: «*вот так раньше плакали “со словами”*» (можно предполагать, что именно «плачсмех», как периодически повторяющийся элемент плача, наиболее ярко сохранился в их звуковой памяти).

Кстати, жители деревень Кабяляй и Ашашнинкай (Варенский р-н) дали нам интересную интерпретацию концовки плача на «ха-ха-ха», назвав ее *nuskrajojimas* («освобождение, избавление»)¹⁸. По их словам, в конце надо «избавиться (освободиться, отделаться)» («*raikia nuskratoc*»; «*nuskratoc*» — от глагола «*nusikratyti*» в литературном языке) — от чего, они не уточнили. Возможный смысл этого выражения, надо полагать, таков: плакальщица должна не только передать в причитании обостренную эмоциональность и заразить общей эмоцией всех присутствующих, но и «выйти» из своего рода транса (в который она попадает, общаясь на сакральном языке плача с усопшим(и), являясь медиумом

между мирами живых и мертвых), освободиться от огромного духовно-психического напряжения при нахождении в этой пограничной зоне. Это подтверждает мысль о способности к самоконтролю плакальщицы — время от времени она как будто избавляется от крайнего эмоционально-психического напряжения при помощи особой концовки плача «ха-ха-ха».

Можно полагать, что одним из регуляторов напряженного эмоционального состояния плакальщицы является специальное дыхание. По мнению Ю. Вилунаса, не столько выплакивание со слезами, сколько особое дыхание во время плача имеет терапевтическое воздействие — если рыдать (то есть, *дышать определенным образом*), наступает облегчение. Изучив специфику плача (длительность вдохов, выдохов и пауз), Вилунас основал методику «*рыдающего дыхания*», которую предложил как терапевтическое средство для лечения многих болезней¹⁹.

По методике академика, выдох обязательно должен сопровождаться звуком. Вилунас предлагает использовать звуки: «ха», «фу», «ф-ф-ф» или «с-с-с». Четких рекомендаций какого-то определенного звука не существует, хотя автор метода рекомендует начинать практику со звука «ха». Следует отметить, что именно на звуке «ха» («хэ» или «х») построены концовки плача, о которых уже говорилось выше. Интересно, что по классификации психологов (психологами различаются пять разных типов смеха), смех первого типа — *на а (ха-ха)* — это «совершенно открытый, облегчающий, полный согласия с окружающим миром смех; он может характеризовать наивно-веселый нрав; прекрасное, беззаботное настроение; оптимистический настрой и положительное отношение к людям и к существующей проблеме»²⁰.

Следовало бы добавить, что при выговаривании звуков, предлагаемых Вилунасом для лечения и совпадающих со звуками концовок плача «ха-ха-ха», напрягаются определенные группы мышц, во время вытягивания которых «снижается нервное напряжение, появляется бодрость, улучшается настроение».

Как известно (даже по личному опыту), похожий эффект достигается и смеясь, так что у *плача* и *смеха* много общего: и слезы, и «дыхательная гимнастика», и ощущение разрядки. И смех, и плач снижают стресс, помогают избавиться от страха и других негативных эмоций²¹. Как замечает Рене Декарт, один из ярких представителей теории *разрядки* смеха, смех появляется от наполнения легких кровью — из-за этого воздух сжимается и должен, прерываясь, выйти. Возбужденные мышцы легких и горла в свою очередь расшевеливают мышцы лица. Смех — это «движение лица вместе с неартикулированным и шумным звуком» [2: 99].

Кстати, внимание на схожесть артикуляции (и физиологических ее механизмов) во время плача и смеха обратил американский антрополог Грег Урбан, исследуя ритуальный плач индейцев Бразилии. По словам антрополога, чтобы ритуальный плач выразил эмоцию траура и скорби, он должен пользоваться некими знаками плача: 1) «перерывом вопля (крика)» (*The Cry Break*), 2) озвученным вдохом (*The Voiced Inhalation*), 3) скрипучим голосом (*Creaky Voice*) и 4) фальцетным гласным звуком (*The Falsetto Vowel*) [5: 389–391]. Таким образом, ритуальный плач становится своего рода метасигналом, сам по себе указывающим и вызывающим рыдание. «Перерыв крика», скорее всего, является одним из самых ярких показателей плача. Важно отметить, что в артикуляционном смысле он связан со смехом: пульсация тока воздуха создает звук, который резко отличается от

релятивно спокойного воздушного тока во время обычного разговора или даже пения. При этом он часто сопровождается важными визуальными сигналами — вздыманием груди и другими движениями тела. Такое возбуждение звука и тела, по мнению Урбана, может быть важной частью сигнала, сообщающего о проявлении сильной эмоции [5: 390].

Итак, физиологическая и артикуляционная близость и даже тождественность плача и смеха очевидны. Они оба могли иметь одинаковые функции в похоронном ритуале: оберега, возрождения, терапии и др. Как известно, во время похоронного ритуала создается большое напряжение: общение с потусторонним миром требует максимальных усилий, которые компенсируются, возможно, реликтовыми вставками смеха (или «плачсмеха») при голошении.

По мнению Лады Стеванович, исследовавшей смех в похоронных ритуалах древних греков, главная функция смеха в похоронном обряде — поддерживать жизнь, придать ей мощь [4]. Это словно утверждение жизни перед лицом смерти, пробуждение противоположной эмоции и отрицание смерти. Кстати, невольный вызов противоположной эмоции имеет и научное оправдание: при переживании сильных эмоций для того, чтобы восстановить нормальное состояние, наша психика бросает нас в обратное направление по шкале эмоций. Примерами могли бы послужить слезы радости, нервический смех, проявление агрессии (желания ущипнуть или «съесть») во время наблюдения над чем-то особенно любезным, например младенцем или милым маленьким животным²².

Заключение

1. В контексте похоронного обряда, бытующего в южной Литве до сих пор, мы можем говорить о психотерапевтической функции как плача, так и плача-смеха, так как при помощи этих двух элементов контролируется психологическое состояние и плакальщиц, и всех участников обряда, помогая преодолеть кризисную ситуацию всей общине.

2. Не исключается также возрождающая функция смеха как составного элемента плача (в его концовках).

3. Возможно, что вышесказанное свидетельствует о древности сакрального равноправия функций плача и смеха в погребально-поминальных обрядах или о сосуществовании двух противоположных начал в единой плоскости древнего миропонимания.

Т. Бернштам генетические истоки ритуального смеха видит в его неразрывной связи с плачем: «Глубокое изучение “первичных” смеховых форм, на наш взгляд, возможно лишь в контексте феномена смех-плач, поскольку функции были тесно связаны и взаимообусловлены (видимо, как и природа этих физиологических состояний)» [11: 99].

О. Фрейденберг отмечает, что плач, как и смех, является не просто биологическим фактом, но мировоззренческим, имеющим свою семантическую историю. По ее словам, плач и смех — две метафоры смерти в двух аспектах. Плач — это начальный акт умирания, смех — конечный. По мнению Фрейденберг, плач и смех в генезисе — это «не частный акт частного человека, а факты коллективной общности, осмысляемые как космогоническое начало, метафоры которого — плач и смех» [16: 105].

Смерть в сознании первобытного общества — это рождающее начало; земля — мать, из которой рождаются растения, животные и люди. «Поэтому умереть значит на языке архаических метафор родить и ожить, а ожить — умереть (умертвить) и родить (родиться)» [16: 63–64].

4. Вполне вероятно, что в плачах с концовками на звук «ха-ха-ха», сохранившихся до наших дней, кроются древние корни понимания плача и смеха как двух противоположных начал одного синкретического действия в похоронном ритуале. Сохранение важности таких концовок плача, как элемента, помогающего «избавиться» (*nuskratoc*) от крайнего психического напряжения — от смерти — от эмоции страха при помощи подобия смеха, в понимании современных жителей Дзукии подтверждает такую возможность.

Мировоззренческая, физиологическая и артикуляционная близость двух упомянутых начал позволяет нам расценивать этот синкретический феномен как «плачесмех».

¹ Хорошим знаком считался плач — *крик в голос*, плохим — улыбка/смех. [10: 339] Прусский историк XVI в. Каспар Шюц (Caspar Schuetz) в своей «Истории Пруссии» (*“Rerum prussicarum historia”*, 1592) писал о праздновании родин и поминок, что они празднуются одинаково: «с едой и напитками, с играми, пением и танцами, ни без какого знака печали, с радостью и весельем».

² Стасе Янкаускиене (1933 г. р., д. Казокишкяй) рассказала интересный случай: «*Когда померла моя сестричка, то я просила Римукаса (сына. — Д. В.), чтобы он встретил мою сестричку, чтобы открыл для нее медную калитку (так как я не могла ее оплакивать словами — не позволили ее дочери. Тогда мне было вдвое тяжко на сердце, что моя сестричка будет похоронена без оплакивания. Поэтому я плакала не сестричке, а моему усопшему сыночку...)*» (NAA).

³ В д. Райтининкай «из дома, в котором кто-нибудь умер, выходил кто-нибудь из близких покойного (чаще всего — женщины) наружу и начинал громко голосить. Это делалось лишь днем. Если же больной помирал ночью, в таком случае голосили (плакали) на рассвете. Это сигнал для всех, что там уже похороны» (URK: 118).

⁴ «Когда умирает муж, жена покойного не говорит и не голосит “муженёк” и не называет его по имени, а “головушка моя”» (Анеле Кармониене, 1915 г. р., д. Видутине; ŠRR: 85).

⁵ В исторических источниках подчеркивается, что плач был истошным. Однако и в рассказах конца XX в. описания плача похожи: «*Ламентуют (рыдают) стоя внятером так громко, аж ничего больше не слышно, только в ушах гудит*» (Броне Версяцкиене, 1936 г. р., д. Тилтай) (NAA). В д. Райтининкай кричали громовым голосом: «*Ой, ты мая матушка, ой, ты моя родненькая*» (URK: 124).

⁶ С. Янкаускиене рассказывала, что, плача, она «разговаривает» с ушедшими на тот свет раньше, просит их достойно встретить нового члена родни (NAA).

⁷ Как отмечает О. Фрейденберг, мертвых вызывают, чтоб они пришли; но этот призыв следует понимать не буквально, а в смысле эпифании, воскресения. «Так, в Риме умершего громко звали по имени, сопровождая название обрядовым плачем (*“conclatate”*); позднее это воспринимается как буженье, как основной элемент причитаний» (Фрейденберг 1997: 96).

⁸ С. Янкаускиене: «*Покойник слышит. Я самые красивые слова вспомнила бы, чтоб только он встал (проснулся). “Читаешь” из его жизни, молишь, чтобы откликнулся тебе. Я попрошу, всё отдам — лишь бы оживила (воскресила) его. А когда я сама приду, то они мне хоть палец подадут*» (NAA).

⁹ Игра на духовых деревянных инструментах (трубах) известна в похоронных традициях разных народов (западных украинцев (гуцулов), молдаван, румын (Буковина) и др.). В северо-восточной Литве в 1880 г. на четырех деревянных трубах деревенские музыканты играли на кладбище Купишкиса во время богослужений, также при погребении умершего (BLKP: 499).

¹⁰ Эмиль Дюркгейм одним из первых указал на психотерапевтический эффект ритуала.

¹¹ С. Янкаускиене рассказывает: «Когда мне не позволили оплакивать мою сестричку, думала, что не выдержу — такая тяжесть на сердце. Как будто на сердце лежит. Когда не выговорюсь, то тогда мне еще труднее. А когда выплакаюсь со словами, то от меня вроде как какой-то камень сбрасывают. А почему врачи говорят — выплачься, будет легче? А еще со словами...» (НАА).

¹² «Когда плачут со словами, то я не могу сдержаться, трудно сдержаться и самой» (Броне Луйздиене, 1926 г. р., д. Микалавас). «Вот, был на похоронах, то одна так голосила, невозможно было быть. Высказывается, растрогает, и все плачут» (Кястутис Ярусавичюс, 1964 г. р., д. Канченай). «Когда плачет со словами, появляется больше плачущих, так как жалость берет, всех больше растрогает. Одна увидела, что другая плачет, и тоже начала плакать навзрыд» (Она Йониене, 1930 г. р., д. Дошконис). «Когда заплачет со словами — у всех вышибает слезу» (Кристина Паулаускиене, 1920 г. р., д. Жюрай). «Я хоть выплакаюсь, когда кто-нибудь плачет со словами» (Мария Моргунене, 1933 г. р., д. Линежерис) (НАА).

¹³ Кстати, грань между плачем и смехом очень зыбкая и тонкая — они легко могут переходить друг в друга, иногда совмещаясь (всем известна поговорка «смех сквозь слезы» (т. е. невеселый смех; смех вопреки душевному состоянию)).

¹⁴ Соответствующие материалы, как указывает И. Земцовский, зафиксированы у ненцев, карел, таджиков (Зеравшан), африканцев (Гана) и др. [13: 138], аналогичный прием известен и у некоторых болгарских исполнителей эпоса: в завершающей строфе певец как будто усмеивается на «хе-хе-хе» или «аха-ха-ха» [13: 145].

¹⁵ Тут следовало бы коротко оговорить несколько примеров (MFA KLF). Два первых примера записаны от известной певицы Роже Сабалаяускиене (1901 г. р.) во время фольклорной экспедиции. Первый из них — плач по умершей матери «*Voj mana totula*». Вставки «плачсмейх» в нем нерегулярны: через 3, 4, 6, 7 строк и т. д. Другой пример той же певицы — свадебный причет «*Uoj mana rūtela*» («прощаясь с рутей»). В этом причете «плачсмейх» приобретает форму периодического повтора: он звучит через каждую вторую строку, становясь своего рода рефреном (напоминая этим строгую структуру календарных обрядовых песен с рефренами). Третий пример — номинальный плач по матери (год спустя) известной плакальщицы С. Янкаускиене. Исполнение данного плача (голошения) близко к аутентичной ситуации (похорон). Профессиональное владение всеми парамузыкальными средствами плача (глубокие выдохи, вздохи, всхлипывания и др.) переплетается с сильной эмоцией Янкаускиене.

¹⁶ По мнению исследователей, «ритуализированная эмоция трансформируется в мощь, позволяющую достичь контакта с усопшими и с богами» [6: 168].

¹⁷ В литовских этнографических записях находим сведения о специальных действиях во время похоронного плача: движение по кругу (вокруг покойного), ласкание и трогание покойного, прикрывание лица руками и платком (URK: 125; BLKP: 11; SPMMK: 121–124).

¹⁸ Записала Раса Норинкявичюте в 1995 г. от Кильминавичиене-Трайнавичюте (1915 г. р.), Роже Григайте (1921 г. р.), Роже Трайнавичиене (1920 г. р.) и Йуозаса Трайнавичюса (1907 г. р.) (НАА).

¹⁹ http://www.telenir.net/zdorove/vse_o_rydayushem_dyhanii_zdorove_dolgoletie_stroinost_krasota_bolee_100_rekomendacii_na_raznye_sluchai/p3.php#metkadoc4

²⁰ <http://www.informio.ru/publications/id1245/Vlijanie-smeha-i-placha-na-zdorove-cheloveka>

²¹ По одной из теорий смеха — *разрядки (расслабления, освобождения)* человек смеется, так как сознательно или бессознательно стремится освободиться от напряжения, расслабиться. Смех разрядки (расслабления) — это реакция тела на определенные психические и нервные процессы.

²² <http://www.independent.co.uk/news/science/so-cute-i-could-eat-it-the-science-behind-cute-aggression-9860440.html>

Принятые сокращения

BLKP — Buračas, Balys. *Lietuvos kaimo papročiai*. Vilnius: Mintis, 1993.

BRMŠ I — *Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai*. T. I. Nuo seniausių laikų iki XV amžiaus pabaigos. Sudarė N. Vėlius. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1996.

LPL — Lepner, Theodor. *Der Preusche Littauer*. Danzig, 1744.

MFA KLF — Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Etnomuzikologijos skyriaus Muzikinio folkloro archyvo garso įrašai magnetofono juostose [Звукозаписи на магнитных лентах Архива музыкального фольклора отдела этномузиковедения Литовской академии музыки и театра]

NAA — Rasos Norinkevičiūtės asmeninis archyvas [Персональный архив Расы Норинкявичюте].

PDP — Prătorius, Matthäus. *Deliciae Prussicae oder Preussische Schaubühne*. Hrsg. von W. Pierson. Berlin, 1871.

SPMMK — Sabaliauskienė, Rožė. *Prie Merkio mano kaimas*. Vilnius: Vaga, 1972.

ŠRR — *Švintų rytų rytelį: Anelės Karmonienės tautosaka*. Tautosaką užrašė ir dainyną parengė Valdas Striužas. Vilnius: Saulės vėjas, 1995.

URK — Ulčinskas, Vladas. *Raitininkų kaimas (1850–1950)*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1995.

Литература

1. *Balys, Jonas*. Mirtis ir laidotuvės. Silver Spring, 1981.
2. *Descartes, René*. Sielos aistros. Iš prancūzų kalbos vertė Linas Rybelis, Vilnius: Pradai, 2002.
3. *Norinkevičiūtė, Rasa*. Laidotuvių raudų atlikimo specifika: psichologinis aspektas. Lietuvos muzikologija, VIII, 2007. С. 164–176.
4. *Stevanović, Lada*. Laughing at the Funeral: Gender and Anthropology in the Greek Funerary Rites. Belgrade: Etnografski institut SANU, 2009.
5. *Urban, Greg*. Ritual Wailing in Amerindian Brazil. American Anthropologist, New Series, Vol. 90, No. 2 (Jun., 1988). P. 385–400.
6. *Vaitkevičienė, Daiva*. Tarp emocijos ir ritualo: baltų karo papročių pėdsakais. In Tautosakos darbai XXXIII, 2007. P. 158–184.
7. *Vilūnas, Jurijus*. Raudulingas kvėpavimas: Kaip nesenti šimtą metų? Vilnius: Algarvė, 1998.
8. *Vyšniauskaitė, Angelė* (red.). Lietuvių etnografijos bruožai. Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1964.
9. *Байбурин А.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993.
10. *Бернштам Т.* «Смех-плач» — феномен русской народно-православной культуры. Христианство в регионах мира / отв. ред. Т. А. Бернштам, сост. Т. А. Бернштам, Ю. Ю. Шевченко. СПб., 2008. Вып. 2. С. 298–376.

11. *Бернштам Т.* Свадебный плач в обрядовой культуре восточных славян (XIX — начало XX в.). Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л., 1986.
12. *Земцовский И.* Этномузыковедческий взгляд на Балто-славянскую похоронную причет в индоевропейском контексте. Балто-славянские исследования. 1985. М.: Наука, 1987. С. 60–70.
13. *Земцовский И.* Из мира устных традиций. Заметки впрок. СПб.: Российский институт истории искусств, 2006. С. 132–146.
14. *Карвалейру А.* Голошение как вербальный код похоронного ритуала. Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. Летняя школа по формальным методам в фольклористике — 2004. http://www.ruthenia.ru/folklore/ls04_karvaleiru1.htm.
15. *Пропт В.* Фольклор и действительность: Избранные статьи / сост. и ред. Б. И. Путилов. М.: Наука, 1976.
16. *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра / подгот. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997.

Н. Н. Глазунова

Реликты причитаний в похоронном обряде туркмен¹

Среди исследовательских тем в системе жанров музыки устной традиции туркмен вопрос о сущности похоронной причеты как исторического феномена не рассматривался. Между тем данная проблема представляет собой значительный интерес и занимает особую роль в жанровой системе обрядового фольклора туркмен. В данной статье впервые вводятся в научный оборот некоторые сведения о похоронной обрядности, при этом особый акцент делается на историческом подходе к феномену плачей и причитаний, в которых концентрируется «весь значимый для ритуала вербальный слой» [5: 66]. С учетом того, что обычаи и обряды, связанные со смертью, являются наиболее исторически устойчивыми, плачи-причитания можно рассматривать как часть архаичной системы жанров традиционного наследия туркмен, находящихся на разной исторической глубине и по-разному организованных в различных регионах Туркменистана у разных этнических групп туркмен. Это уже само по себе свидетельствует об их архаичности. Рассмотрение похоронно-поминальной обрядности туркмен выдвигает на первый план изучение религиозного синкретизма, проявляющегося в сохранившихся древнейших нормах и представлениях, в течение длительного взаимодействия, ставших составной частью мусульманских обрядов. Изучение корней этих представлений способствует выяснению отличительных черт религиозных воззрений на раннем этапе истории обитателей Туркменистана и путей их трансформации в последующее время. Это позволяет подойти к сложной проблеме определения этногенетических корней туркмен и прояснению особенностей формирования жанровой системы песенно-обрядового наследия.

При любых религиозных воззрениях и общественных отношениях погребение было связано с определенными обрядами. Одним из *реликтов*² в похоронной обрядности туркмен, пережившим века, является причитание, которое, по-видимому, еще с незапамятных времен нашло особую форму выражения, сохраняющуюся в своих основных чертах до последнего времени. Можно полагать, что дошедшая до нас форма оплакивания покойного восходит своими истоками к доисламским представлениям, так как само «голошение» противоречит догмам ислама. Мусульманское вероучение запрещает бурное изъяснение чувства скорби по поводу смерти близкого.

«Так было угодно Аллаху, нельзя кричать и плакать», — проповедует ислам. Считалось, что тот, кого оплакивают, подвергается мучениям из-за того, что над ним плачут. Ислам учит своих последователей, что смерть — это не исчезновение человека, а его переход из одного мира в другой. Нет необходимости в чрезмерном оплакивании, которым не вернуть умершего и не изменить того, что решил Аллах. Верующий должен с выдержкой и достойно встретить смерть близких, так же как любое другое горе. И воспринимать надо чью-то смерть как назидание и упование на встречу в вечной жизни, при этом повторяя аят: «Поистине, мы принадлежим Аллаху и к Нему мы возвращаемся». Обряд же оплакивания

умерших строго запрещен для мусульман. Однако прежние религиозные воззрения продолжали существовать наряду с мусульманской идеологией или в сочетании с ней. Многие ритуалы из доисламских верований, в течение длительного времени соприкасаясь с исламом и даже будучи преследуемы им, приняли мусульманскую оболочку, переплелись с господствующей религией и образовали своеобразный религиозный синтез, что наглядно проявилось в похоронно-поминальной обрядности. Об этом свидетельствуют накопленные археологами материалы раскопок захоронений на территории современного Туркменистана.

При изучении реликтов в похоронной обрядности значительным подспорьем могут стать письменные источники. Одним из свидетельств оплакивания покойного специальными плакальщицами является описание похорон в «Шахнаме» [6: 82]. Обряды с присутствием фигур плакальщиц также запечатлены в памятниках согдийского изобразительного искусства³. Заметим, что не только ислам, но и предписания зороастрийских религиозных сочинений⁴ содержат прямое запрещение оплакивания покойника [13: 38]. В похоронно-поминальной обрядности некоторых этнических групп туркмен сохранились элементы зороастрийской традиции. К ним можно отнести представления о нечистоте мертвого тела, об осквернении и необходимости последующего очищения пространства, где умер человек, запрет на приготовление пищи и разжигание огня в доме умершего, обычай выноса продуктов питания из дома, трехкратное поднимание тела покойного на носилках перед выносом, особое отношение окружающих к обмывальщицам. Подчеркнем, что у современного человека все эти древние мировоззренческие пласты выделяются условно, поскольку в сознании людей, придерживающихся этих традиций и совершающих эти ритуалы, домусульманские пережитки, языческие и зороастрийские, существуют в синкретизме с принципами, нормами и традициями ислама. Ислам сумел, с разной степенью согласия мусульманских богословов, интегрировать в себя многие обряды и обычаи, которые практиковались до прихода нового вероисповедания. Реликты оплакивания покойника и даже ритуальные погребальные танцы у некоторых этнических групп дожили у туркмен до наших дней⁵.

Обряды захоронения и оплакивания покойных обладают общими чертами, характерными для всех этнических групп туркмен, но вместе с тем имеют ярко выраженные специфические локальные особенности у отдельных этносов, что также свидетельствует о их весьма архаичных истоках. Плачи-причитания в каждом регионе Туркменистана различаются по форме исполнения, используемым художественно-выразительным средствам, текстам, манере исполнения, а также названию жанра. Но повсеместно это — «живая» традиция и исполнение плачей-причитаний (*agy, yigi*), *ses, ses etmek*) обязательно в день похорон, в некоторых регионах — на третий, седьмой, сороковой день после смерти, а также и по прошествии месяца.

На западе республики плачи-причитания называют *агы*⁶ или *тавуш*. Исполнение *агы* представляет собой развернутое выразительное повествование об умершем. Излюбленным приемом построения стиха является нанизывание синтаксически однородных перечислений и эпитетов.

Словесное содержание *агы*, в прошлом, очевидно, обусловленное требованиями обрядовой магии, со временем перешло в лирическое высказывание. Поэтический язык отличается большей отшлифованностью поэтических образов и устойчи-

востью образной системы текстов. Эмоциональное нагнетание достигается путем многократного повторения сходных интонационных и стихотворных конструкций. Большую роль в причитаниях играют параллелизмы, особенно сравнительные («когда сидел ты — словно одна гора возвышалась, а когда вставал — две горы возвышались») и символические («конь, на котором ты скакал, стал могилой»). *Агы* — традиционны по содержанию. Обычно, это риторическое обращение к покойному, сетование на одиночество; упоминается о наиболее значительных событиях из жизни умершего; рассказывают о его доброте, о его несбывшихся мечтах:

Etjegini etmäni,
Gowün çenne ötmäni,
Şeyle şaban ýaşyleý
Siller boldum öňünde
Münen atyň gor boldy.
Geýen donuň dar boldy
Bäş ýaşlygyn gum boldy
Dost-ýar, düşegin ýar boldy
*То, что хотел сделать, не сделал,
Не исполнились твои мечты; такой еще незрелый...
В твоём доме я много слез пролила,
Конь, на котором ты скакал, стал могилой,
А одежда, в которую тебя одели, — узкой.
В пятилетнем возрасте ты стал прахом,
Земля стала твоим другом и постелью.*

(Записано от А. Непесовой, 1915 г. р.)

Напевы *агы* довольно устойчивы в структурно-интонационном отношении. Как и в плачах многих других народов, в основе туркменских причитаний лежит мелодическая формула небольшого объема, интонируемая с характерными скользящими переходами от ступени к ступени.

Между музыкальными фразами слышатся подлинные всхлипывания и рыдания. В похоронных плачах импровизационное начало существует как важная составляющая, в отличие от жанров, где степень импровизации невелика — заклинаний, заговоров, обрядовых действий, которые сопровождаются вербальным текстом. При наличии традиционно устойчивых элементов повествовательной системы причитания: композиционной структуры, основных мотивов (могила, как последнего жилища, дороги, безвозвратности и т. д.), поэтических средств, напева, стереотипных обращений к умершему — импровизация проявляется в содержании плача, которое впитывает в себя бытовые реалии, события сегодняшнего дня, эмоции, впечатления и личностные отношения, в характере интонирования. Именно благодаря импровизации актуализируется смысл причитаний, которые пополняются новыми образами, сохраняя при этом свою традиционную форму. Характерно, что исполнение *агы* среди туркмен не воспринимается только как условность, закреплённая традицией. Все, кто присутствует во время исполнения причитания, не остаются лишь сочувствующими слушателями, но становятся его соучастниками. Обычно исполнение заканчивается слезами всех присутствующих. *Агы* бытуют и по сей день как действенная форма выражения определенного состояния, излияния горестных чувств. *Профессиональная плакальщица* достаточно умело ориентируется в самой системе построения причета. Во время экспедиций в западные районы Туркмении мне удалось записать

подлинных мастеров исполнения *агы*, которые принимают участие в оплакивании не только своих родных и близких. Причитать в прошлом умела каждая женщина, но все равно приглашали и профессиональных плакальщиц. О том, что такой обычаем существовал среди туркмен в XIX в., упоминает А. Вамбери, посетивший земли низовьев Аму-Дарьи, части Приаралья и северного Прикаспия. В частности, он пишет о туркменах: «Странным обычаем сопровождают смерть любимых членов семьи: в палатке умершего в течение целого года каждый день без исключения в тот самый час, когда он испустил последний вздох, появляются плакальщицы (разрядка моя. — Н. Г.) и начинают плачевное похоронное пение, в котором непрерывно должны принимать участие все члены семьи» [7: 68]. По сообщению исполнителей, такой обычаем оплакивания, но только в течение сорока дней, сохранялся до 30–40-х гг. XX столетия.

Должна заметить, что все наши записи производились в неестественных условиях, требующих от исполнителя сознательной эмоциональной перестройки при отсутствии соответствующего настроения и определенного повода к причитанию⁷. Обрядово неоправданные *агы* сводятся при этом, в основном, к воспроизведению общей «схемы» жанра, стилистически разработанной и достаточно устойчивой. Особенно «оголяется» формульность этого жанра в случае «формального» исполнения, когда текст, представляющий собой схему традиционных образов, интонируется на устоявшуюся музыкальную формулу, почти точно повторяемую. В случае же, когда исполнительница находится «в образе» или исполняется *агы* по конкретному поводу, можно наблюдать в значительно большей степени импровизационность, проявляющуюся как в тексте, так и в интонировании. Близкий к естественным интонациям плача характер интонирования таков, что все ступени лада находятся в постоянном высотном варьировании, которое нередко трудно передать в нотации. По мере развертывания строф часто встречается постепенное повышение общего звукового уровня, что преплетается с эмоциональным нагнетанием. Музыкально-интонационное строение тесно связано с естественной интонацией плача. Параллелизм стиховых строк находит непосредственное отражение в многократной повторности типовой интонационной модели. Выражением крайнего эмоционального напряжения, в котором находятся исполнительницы, служит прием повторения, нанизывания, как бы нагнетания семантически сходных конструкций. В целом *агы* характеризуется значительной экспрессией, напряженностью:

Нотный пример:

A-tam og-ly a-tam jan gel-se ýü-züm gör-me-dim sa-wan e-liň tut-ma-dym —

I - ner ýa - ly ýy - kyl - dy bug - ra ýa - ly bu - kul - dy

Dün - ýä gör - küm ýe - ke - je A - tam og - ly sa - ry han wäý wäý (всхлип)

8

Ga - ra - sy ga - ra da - gym köl - ge - si giñ meý - da - nym

10

Ga - ra - sy - na gar - ga - nym köl - gr - si - ne da - ra - nym

12

Gö - rün - me - sem göz - län — gor - kup al - sam so - ran

14

Dün - ýä gör - ki sa - ry (i)ner - a - tam og - ly sa - ry han wäý wäý (всхлип)

16

O - tur - sa hem ga - ra - saý — tur - sa dag - lar pa - ra - seý (всхлип)

18

Gö - re - şen - ni ýy - kan ýa - ry - şan - dan uz çy - kan

20

Mä - re - ke - de so - ra - lan meý - lis - ler - de is - le - nen

22

Dün - ýä gör - küm Sa - ry - lan gö - re - si - mem ge - len - de göz - läp nir - den gö - rer - käm

© kJ 2020

25

Gör - şer wag - tym bo - lan - da — kim - den sal - gyñ a - lar - kam

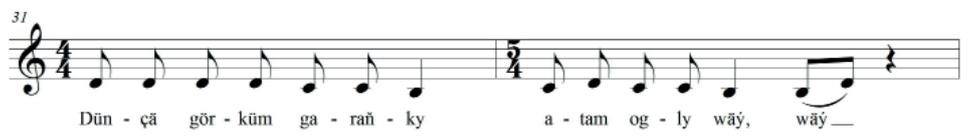
27

A - tam og - ly wäý wäý — kä - bäm bag - ry boý boý

29

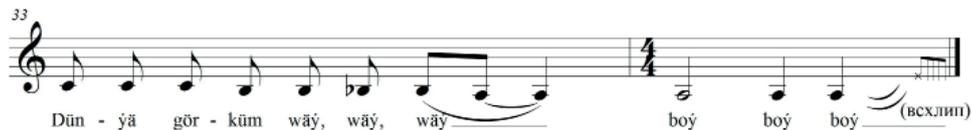
At - lar mün - se ar - ka - syz don - lar geý - se ýa - ka - syz (всхлип)

31



Dün - çä gör - küm ga - rañ - ky a - tam og - ly wäý, wäý —

33



Dün - yä gör - küm wäý, wäý, wäý boý boý boý (всхлип)

*Погас очаг моего деда, сын моего деда Ата-джан.
 Не увижу теперь никогда твоего лица,
 Не услышу твоей речи.
 Словно инер⁸ ты упал, словно богур⁹ сгорбился.
 В мире ты был один такой прекрасный, сын деда Сарыхан.
 Ты, как гора, был огромный, и тень твоя такая большая.
 Бывало, как только увижу тебя, всегда бегу за тобой.
 А в твоей тени могла укрываться и играть.
 Если я исчезала, ты искал меня, если я пугалась, ты успокаивал меня.
 Свет мира ты был — Сары-инер, сын деда — Сары-хан¹⁰.*

(Записано от О. Кульмамедовой, 1905 г. р.)

Во время фольклорного сеанса может случиться, что женщина, нехотя начиная свой показ, постепенно входит в роль: она развивает и завершает ламентацию так, будто и в самом деле причитывает над покойным. Невероятное эмоциональное воздействие довелось испытать во время такой записи *агы* на о. Челекен от Джумагуль Мередовой (1942 г. р.), у которой трагически погиб муж во время пожара на нефтепромысле. О своем горе женщина рассказывала в высокопоэтической форме, применяя меткие сравнения, эпитеты, метафоры. Пение прерывалось рыданиями, но и в данном случае импровизационность была тесно связана с формульностью жанра:

Giden ugry ýel bol, gaýtjak ugruň gabalan
 Giden bilen hä giden, gelenden gaýra galan
 Bolan öýüň armanly, Bolan öýüňiz güýçli, waý, waý, waý (aglap)
 Alara ýañak lälesi ýek, çeker ýaly güni ýek
 Ody otdan üýtgeşik derdi dertden sowaşyk
 Bolan öýüň armanly, waý, waý, waý (aglamak)
 Galan ýerde galanly düz meýdandan göwünli, waý
 Eýle beýle gep aýtsaň ol göwnüne getirmez
 Jahan öýi suw alsa topugyna ýetirmez
 Bolan öýüň armanly diri galdym öýümde, wah.

Дорога, по которой ты ушел, хорошо была видна,
 Но обратного пути не было.
 Те, с кем ты ушел, вернулись, только ты остался.
 Огонь невозможно было затушить, помочь тебе было нельзя
 Огонь, в котором сгорел ты, — был другой огонь.
 И болезнь твоя была совсем другая, не такая, как у других.
 Как жаль, что ты преждевременно попал в такую могилу.
 Куда ты пошел — там и остался.
 У тебя были замечательные мечты, широкая душа.

Не мог ты сердиться, был очень спокойный.
Как жаль, что мечты твои не исполнились.
Рано ушел ты из дома, заставил меня заживо гореть.

(Записано от Д. Мередовой, р. 1942 г.)

В другом регионе Туркменистана — Лебапском велаяте (области), что находится в долине реки Аму-Дарья, похоронные плачи-причитания значительно отличаются от вышеописанных и представляют другие реликты причитаний по форме и манере исполнения. Одна из характерных особенностей плачей-причитаний — значение возраста покойного, который обуславливает не только текст и манеру исполнения, но даже и название формы оплакивания. Так, если умирает ребенок, молодой человек, то покойному поют «heshha hyusein» или «sha hyusein». В исполнении такого плача количество участников может составлять от 5 до 15 человек. Покойного оплакивают стоя, раскачиваясь в разные стороны; исполнительницы, сопровождающие собственно пение, ритмично ударяют ногой о землю, хлопают в ладоши. Близкие родственники покойного (мать, сестра) распускают волосы. Название такой формы плача-причитания — «ша-хусейн», что является диалектным произнесением «Шах-Хусейн» — имени главного персонажа обрядовых действий в исламе — Ашура, которые проходят в первой декаде первого месяца мусульманского лунного календаря Мухаррам, и является одной из главных памятных дат, почитаемых всеми мусульманами, так как отмечен несколькими важнейшими ветхозаветными событиями. Мусульмане-шииты особенно почитают этот день и отмечают Ашуру как траур. Они проводят комплекс обрядовых действий: траурные церемонии и обряды в знак памяти о мученической гибели в 680 г. (или 61 г. хиджры) сына Али, внука пророка Мухаммада — имама Хусейна. За этими действиями закрепилось название «шахсей-вахсей», что переводится с персидского — «шах Хусейн, вах, шах Хусейн». Любопытно, что туркмены Лебаба — мусульмане суннитского толка. На каком витке исторического культурного взаимодействия они связали мученический образ «шах-Хусейна» с похоронной традицией, предстоит еще разобраться.

Если умирает пожилой человек, ему поют «alla rebbim». Плакают так же, как молодого человека, стоя, однако, оплакивающие женщины, степенно покачиваясь, руки держат на груди без ударов ногой о землю и не распуская волосы. Одна из присутствующих женщин начинает плач, остальные подхватывают: «*Alla, rebbim, alla*»

Gara atly, gara donly
Meni görmäge geldiňmi?
Açylgan lälezarymy
Hazan urmaga geldiňmi?
Alla, rebbim, alla.

*Сел на черного коня, надев на себя черный халат
Пришел ли ты на меня посмотреть?
Мой цветущий сад
Пришел ли превратить в развалины?
Алла, реббим, алла¹¹.*

Аналогично исполнение плачей-причитаний в том же Лебапском велаяте, но в районе Саят. Но там такая форма оплакивания называется «alla»¹². Телодвижения, сопровождающие пение, активны. Исполнители, раскачиваясь из стороны в сторону, громко ударяют ногой оземь и хлопают в ладоши. Пожилого человека

оплакивают, не хлопая в ладоши и не ударяя ногой. Устраивались такие своего рода радения под руководством человека, который мог бы управлять общим зрелищным прощанием. В том же регионе присутствует еще иногда и такая реликтовая форма оплакивания: когда наступает момент собственно пения-оплакивания, близкие родственницы, головы которых покрыты белыми платками, начинают движение вокруг тела покойного, причем противоположное солнечному¹³. Экспрессивная мелодекламация плакальщицы сопровождается ритмичным тихим скандированием движущихся женщин: «*alla rebbim*», если оплакивают пожилого человека, и «*sha hyseyin*» или «*euwa-hyseyini*» в остальных случаях. Подобный ритуальный похоронный танец, как на это указывают многие исследователи, генетически восходит к пережиткам язычества [1; 10; 14]. Согласно объяснению самих исполнителей, хлопки и громкие удары ног имеют целью отпугивать и отгонять злые силы от тела покойника.

Собственно, такую же функцию исполняют хлопки и громкие удары ног при исполнении зикра вокруг тела покойника¹⁴. Среди отдельных этнических групп в Узбекистане, Таджикистане практикуется такая форма ритуального похоронного радения, называемая у узбеков — *садр* [1: 15], у таджиков — *самая, джар(чар)* [17: 97]. В. Бартанге во время похорон у таджиков исполняют ритуальный танец (*пойомал*) [10: 20; 14: 144].

Сходные погребальные обряды и формы оплакивания у разных этносов Центральной Азии предполагают общие исторические судьбы, особенности этнического происхождения и в какой-то степени родство тех или иных этнических групп. Между тем вопрос о межэтнических связях в области похоронной обрядности и плачей-причетов надо ставить осторожно. Необходима большая исследовательская работа, связанная с целым комплексом мировоззренческих, исторических, этномузыковедческих и других знаний. Но решение данной проблемы чрезвычайно актуально и перспективно.

В Марыйском велаяте (области) среди этнической группы эрсари удалось зафиксировать сведения о реликтовой форме плача-колыбельной. Такую колыбельную (*алла*) поют старику (старухе), которые мучаются и никак не могут покинуть этот мир. Умиравшего укладывают в люльку (саланчак) и, покачивая, поют ему колыбельную. По сообщению информаторов, это может длиться два-три дня до тех пор, пока не наступит смерть. Образное содержание текста такой «колыбельной», как в похоронных причитаниях: обращение к умирающему, упоминание о значительных событиях его жизни и т. д. Близость плача к колыбельным (сон-смерть) известна многим народам [8: 139]. Отмечу информацию таджикских исследователей, которые зафиксировали особый жанр — *аллаи мурда* — колыбельная мертвецу [15: 112], которая поется умершему, если его не успевают захоронить днем и тело его остается ночью в доме.

Итак, похоронные плачи-причитания среди различных этнических туркменских групп и по сей день не теряют своей обрядовой функции и продолжают жить как устойчивая традиционная форма отклика на смерть, сохраняя черты, уходящие своими корнями вглубь веков. Изучение реликтов похоронных плачей-причитаний в составе современной туркменской традиционной культуры дает ценные сведения для понимания генезиса народа, поскольку реликтовый вид является выразителем процесса исторического развития. Плачи-причитания, различаясь стилистически, разнятся генетически. Каждый этап развития причети существовал в своей систе-

ме жанров, на разной исторической глубине. В похоронно-поминальной обрядности туркмен тесно переплетены несколько напластований: реликты доисламских верований, раскрывающие архаические представления о душе и ее жизни в потустороннем мире, и обряды жертвенного умилоствления предков, которые срослись в ней с мусульманским вероучением о спасении и загробном существовании души. Наличие в них плачей-причитаний, т. е. оплакивания-причитания над покойником специальными плакальщицами, является древнейшей устойчивой формой изъясления горя и сохранением ритуальной функции. Могут происходить общественно-исторические изменения, но сам ритуал проводов покойного в мир иной сохраняется. Согласно археологическим данным, в ряде регионов территории Туркменистана «на протяжении, по меньшей мере, 2,5 тысяч лет не наблюдалось полной смены населения, влекущей за собой перерыв в традициях. Здесь менялись власть, религия, язык, отчасти антропологический тип и культура населения, но древний местный этнос оставался, и его история развивалась поступательно» [18: 5]. Наиболее значимые элементы похоронного ритуала, скорее всего, основанные на вере в магическую силу их контактов с потусторонним миром, сохранялись и в виде реликтовых форм дошли до наших дней.

¹ Источниковой базой статьи послужили полевые этнографические материалы, собранные автором в период 1972–1992 гг. Перевод текстов плачей-причитаний на русский язык и нотирование выполнены автором статьи.

² Реликт (от лат. *relictum* — «остаток»).

³ В миниатюрах рукописи поэмы «Шахнаме» 1333 г., хранящейся в Российской национальной библиотеке Санкт-Петербурга, привлекает внимание одна из многих сцен погребения, патетическая миниатюра «Оплакивание Искандера». Здесь изображено оплакивание героя его матерью и наставником Аристотелем при большом стечении народа. Миниатюра заполнена многочисленными фигурами плакальщиц; они отчаянно жестикулируют, заламывая руки над головой, лица их искажены горем [4: 21].

⁴ На территории Туркменистана зороастризм был чрезвычайно распространен. В. М. Массон, характеризуя памятники и культуру Парфии и Маргианы (III–I вв. до н. э.), находившихся на территории современного Туркменистана, подчеркивает, что они «отражают зороастрийский пантеон, также как и использование зороастрийского календаря. Скорее всего, можно говорить в известном смысле о поголовном зороастризме Парфиины. В Нисийских документах упоминается и жрец «храма огня...» [12: 141].

⁵ Любопытны сведения археологов об изображениях на захоронениях-оссуариях на территории Туркменистана в парфянское время: «...налепленные фигурки обнаженных женщин в очень сложных и разнообразных движениях — сильно наклоненные, одна рука поднята к голове, другая опущена вниз... Можно думать, что эти не совсем обычные изображения представляют воспроизведение ритуальной погребальной пляски, исполнявшейся родственницами умершего или наемными плакальщицами» [11: 104].

⁶ Однокоренными словами являются «сагу» — печаль, грусть у древних тюрков, «саг» — печалиться у каракалпаков, «сагы» — плакать над умершим у турков, «агы», «агу» — оплакивание.

⁷ Запись похоронных плачей-причитаний всегда бывает очень сложна, требуются значительные усилия, чтобы уговорить исполнить *агы*.

⁸ *Инер* — племенной верблюд, символ мужества, красоты.

⁹ *Богур* — двугорбый верблюд.

¹⁰ Одним из распространенных приемов в туркменских плачах является *запрет на произнесение имени* покойного, а также обращение к нему в третьем лице.

¹¹ Эти слова обращены к ангелу смерти, образ которого предстает перед людьми в виде черного всадника.

¹² Также называют и колыбельные песни. Существуют глубокие связи колыбельных и похоронных плачей-причитаний.

¹³ В ситуациях контактов с потусторонним миром актуализируются формы «движение наоборот».

¹⁴ Сохранились сведения о туркменском зикре, который исполнялся на кладбище [2: 48].

Литература

1. *Абдуллаев Р. С.* Обрядовая музыка народов Центральной Азии. Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Ташкент, 1997.
2. *Абубакирова (Глазунова) Н. Н.* О некоторых особенностях эволюции жанров (туркменские «зикры» и «куштдепме») // Народная песня. Проблемы изучения. Л., 1983. С. 45–56.
3. *Адамова А. Т., Гюзальян Л. Т.* Миниатюры рукописи поэмы «Шахнаме» 1933 года. Л., 1985. — 167 с.
4. *Алекшин В. А.* К вопросу о методике реконструкции социальной структуры по данным погребального обряда // Предмет и объект археологии и вопросы методики археологических исследований. Л., 1975. С. 49–53.
5. *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993. — 253 с.
6. *Беленицкий А. М.* Вопросы идологии и культов Согда по материалам пянджикентских храмов // Живопись древнего Пянджикента. М., 1954. С. 25–82.
7. *Вамбери Арминий.* Путешествие по Средней Азии. М.: Восточная литература, 2003. — 302 с.
8. *Земцовский И. И.* Похоронная причеть как этномузыковедческая проблема // Из мира устных традиций. Заметки впрок. СПб., 2006. С. 132–146.
9. *Короглы Х.* Огузский героический эпос. М., 1976. С. 198
10. *Лашкариев А. З.* Похоронно-поминальная обрядность бартангцев (конец XIX — XX в.). Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2007.
11. *Литвинский Б. А.* Погребальные сооружения и погребальная практика в Парфии // Кавказ и зарубежный Восток в древности. М., 1983. С. 81–123.
12. *Массон В. М.* Культурогенез древней Центральной Азии. СПб., 2006. С. 344.
13. *Мейтарчян М. Б.* Погребальный обряд зороастрийцев. М., 1999. — 242 с.
14. *Моногарова Л. Ф.* Архаичный элемент похоронного обряда у памирских таджиков (ритуальный танец) // Полевые исследования Института этнографии 1979 г. М., 1983. С. 155–164.
15. *Муродов О., Мардонова А.* Некоторые традиционные погребальные обычаи и обряды у таджиков // Этнография в Таджикистане. Душанбе: Дониш, 1989. С. 110–134.
16. *Седанкина Т. Е.* Шиитские ритуальные практики в теолого-психологическом контексте (на примере ритуала шахсей-вахсей). *Minbar: Islamic Studies*, 2019; 12(2). С. 559–570.
17. *Таджикова З. М.* Песни похоронного обряда таджиков (По материалам Зеравшанских экспедиций) // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973. С. 95–100.
18. *Хлопин И. Н.* Юго-Западная Туркмения в эпоху поздней бронзы. По материалам Сумбарских могильников. Л., 1983. — 244 с.

И. В. Королькова

Музыкальные формы плачевой культуры в фольклорных традициях Северо-Запада России

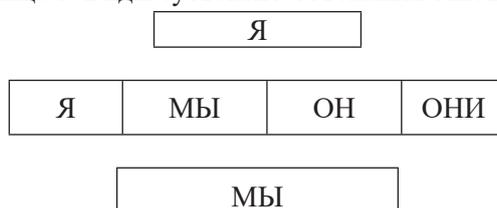
В системе фольклорных традиций Северо-Запада России особое место занимают явления и формы, связанные с феноменом плачевой культуры. Это понятие было введено в фольклористику Т. А. Бернштам, которая предложила рассматривать жанры свадебных, похоронных, поминальных и календарных причетов как элементов единой системы, восходящей к культу предков. Она же указала на необходимость изучения жанров весеннего и летнего календаря, в которых сочетаются, по ее словам, «плачевые и веселые» интонации [2].

Плачевая культура¹ может быть определена как система представлений, норм и способов, установленных этносом для преодоления человеком кризисных состояний. В традиционном социуме она воплощается через определенный поведенческий код. Как правило, оплакивание выступает в качестве самостоятельного действия, которое является ведущим (а иногда и единственным) компонентом ритуала. В русской традиции плач проникает в различные культурные контексты, озвучивая ритуалы перехода в системе жизненного и календарного циклов, играет важную роль в обрядах поминовения предков-покровителей. Кроме того, оплакивание выступает в качестве одной из форм взаимодействия, принятых в системе женского сообщества, и включается в женские коммуникативные ритуалы.

В культуре этноса плач выполняет важные регулирующие функции. С одной стороны, он представляет собой предписанный традицией способ упорядочивания эмоциональной жизни человека и облекает естественную физиологическую реакцию человека в художественную форму. С другой стороны, плач используется как инструмент активного воздействия на различные объекты.

Важно отметить, что в русской традиционной культуре акт плача может иметь как индивидуальный (Я), так и коллективный способы исполнения (МЫ). В качестве объектов оплакивания также выступают индивидуум (Я, ОН) или группа (МЫ, ОНИ), таким образом, устанавливаются различные типы субъектно-объектных отношений (таблица 1)².

Таблица 1. Виды субъектно-объектных отношений



Идея оплакивания находит отражение в различных жанрах фольклора. Общность «плачового» генезиса имеют собственно причитания, отдельные разновидности лирических и свадебных песен. Некоторые жанры фольклора, изначально имеющие иную функцию (колыбельные песни, былины, духовные стихи, календарные песни-жалобы, пастушеские наигрыши-сигналы), получают мощное воз-

действие плача, что непосредственно проявляется в их музыкальной стилистике. В таблице 2 предложен вариант представления жанрового состава фольклора, который охватывает мир плачевой культуры. В ней указано и соотношение жанров с определенными ритуальными циклами.

В большинстве ведущих жанров русского фольклора на Русском Севере плачевая интонация является одним из стилистических истоков музыкальной формы. Так, в жанре причитания она является основной звуковой идеей. В других жанрах плачевая интонация сплавлена с иными звуковыми образами — кличем, повествованием, заклинанием. В этой связи перспективным представляется сравнительный анализ причитаний с другими музыкальными формами фольклора, включенными в обрядовые ситуации оплакивания. Целью такого сравнения может быть выявление плачевых интоном и изучение особенностей их реализации в различных жанрах (таблица 2).

Таблица 2. Жанровая система плачевой культуры

ОБРЯДЫ ЖИЗНЕННОГО ЦИКЛА				ОБРЯДЫ КАЛЕНДАРНОГО ЦИКЛА		
Похороны и поминания умершего	Проводы рекрута	Проводы невесты	Женские коммуникативные ритуалы	Похороны мифологического персонажа	Поминания предков-покровителей	Женские коммуникативные ритуалы
Духовные стихи		Групповые причитания Свадебные песни		Клич-плачи Окликания мифологического персонажа	Поминальные песнопения	
					Аукания	
					Обрядовые песни-жалобы	
			Л и р и ч е с к и е п е с н и			
			С о л ь н ы е п р и ч и т а н и я			

В настоящей статье основное внимание будет сосредоточено на проблеме взаимодействия плачевых напевов и музыкальных форм календарного фольклора. Как известно, одним из ярких примеров такого взаимодействия является стилистическая близость жнивных песен и причитаний в Белорусском Полесье и Поозерье, неоднократно отмечавшаяся этномузыкологами. З. В. Эвальд, попытавшаяся объяснить это явление, предложила концепцию интонационного переосмысления весенней заклинательной музыкальной формулы в стон-причет и закрепления ее за определенной группой жнивных песен в связи с социальными причинами [8]. Иной акцент сделала Г. В. Лобкова в процессе изучения жнивных песен Псковской области. Ею была высказана мысль об изначальном формировании в жнивных песнях своеобразного комплекса средств выражения, где плачевая интонация играла важную роль в связи с ритуалами почитания предков [5].

Обращаясь к традициям Северо-Запада России, оказалось возможным уточнить эти позиции. В ходе комплексного экспедиционного исследования восточных районов Новгородской области, предпринятых Санкт-Петербургской консерваторией в 1980-е гг.³, в системе местной песенной культуры был зафиксирован уникальный комплекс жанров календарного фольклора, имеющих тесные функциональные и стилистические связи с местными плачами.

Ядро жанровой системы местного календарного фольклора составляют аукания, или лесные кличи, как они названы в исследовании М. Лобанова [4]. Бестекстовые вокализации, исполняющиеся преимущественно на слог «у», озвучивают весенне-летний период календаря — от Чистого Четверга и до окончания

полевых работ (пример 1). В системе местных традиций аукания тесно связаны с жанром причитаний,

Пример 1.



в особенности — с плачами, исполняемыми женщинами в весенне-летнее время в лесу и в поле. Сопряжение этих жанров обусловлено тем, что они реализуют сходный набор коммуникативных функций, среди которых:

- автокоммуникация⁴ (выражение личного эмоционального состояния: горя, тоски, тревоги и пр.);
- внутриобщинная коммуникация (общение представителей женского общества, которое может состоять в подаче сигналов, обмене информацией, совместном переживании горестных эмоций);
- ритуальная коммуникация (установление контакта с миром предков-покровителей, оплакивание умерших).

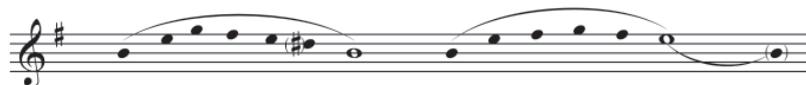
И аукания, и причитания имеют особый статус в календарном цикле — их музыкальная формула является знаком весенне-летнего времени, а сам процесс исполнения имеет обрядовый характер. И тот, и другой жанры проявляют себя в особых местах, находящихся за границами жилого пространства (лес, поле, возвышенности, погост, дорога). Наконец, обе формы могут звучать как отдельно, так и последовательно — одна за другой, соединяясь в одном исполнительском акте (пример 2).

Пример 2.



Стилевая близость напевов причетов и ауканий очевидна. Наиболее явно слуховое впечатление родства жанров формируется за счет единства тембра и тесситуры исполнения (пение «тонким» голосом). Ладовое и интонационное сходство образцов определяются общностью звукоряда (пентахорд в объеме сексты), логикой мелодического движения, выявляющего два опорных тона (схема 1). Единство напевов обеспечивает и композиция с цезурой, членящей музыкальную форму на две попевки. Функционально-смысловая связь напевов кроется в синкретическом соединении интонаций возгласа-зова и плача — активный восходящий мотив компенсируется нисходящим движением, за долгими тонами следуют ниспадающие окончания.

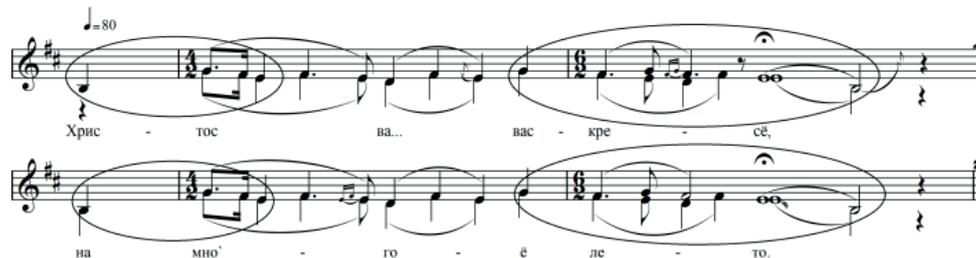
Схема 1. Обобщенная ладоинтонационная модель аукания и причитания



Стилевое сходство с лесными ауканиями и причитаниями имеют формы собственно календарного фольклора восточно-новгородских традиций. Среди них — обрядовые весенние песнопения, святочные песни, включенные в обряд «Похороны Дударя», масленичные кличи.

Наиболее близким к ауканиям оказывается вариант весеннего песнопения из д. Боровское Хвойнинского района Новгородской области, сопровождающего ритуалы обходов деревни, поля, кладбища в пасхальный период. Его текст состоит из двух кратких строк, отсылающих к традиционному приветствию «Христос Воскресе». В пасхальном напеве музыкальная формула ауканий переинтонирована в новом смысловом контексте и служит основой самостоятельной музыкальной формы — нецезурированной, протяженной, с внутрислоговыми распевами (пример 3). Более сложной по композиции является святочная обрядовая песня, включенная в ритуал похорон Дударя на Святки. Она состоит из двух разделов: первый ориентирован на плачевую интонацию, а второй основан на повторении краткого заклинательного мотива (пример 4). Обобщенные модели ладоинтонационного строения всех представленных напевов, приведенные в таблице 3, наглядно демонстрируют их сходство и различия.

Пример 3.



Каковы причины проникновения плачевых интонаций в жанры новгородского календарного фольклора? Одной из вероятных предпосылок, повлиявших на стилевой облик обрядовых напевов, является их функциональная близость с ауканиями и плачами. Все они имеют ярко выраженное коммуникативное на-

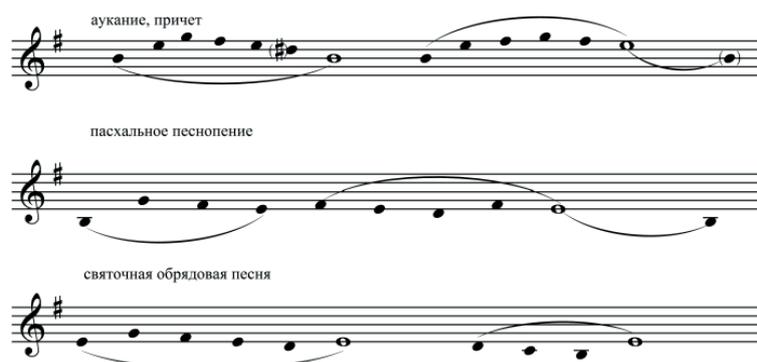
Пример 4.



Ох - ти - - - то Ду - дарь, ...дарь, да не мо - жёт.
Жи - вёт дол - го, не ум - - - рёт. Эй,
да - ри - по - да - ри во сы - ру - ю зем - лю,
Пти - цы вы, пти - цы, за - вей - тя вы гнез - да,
Я за ви - но, я за мо - ло - до!

чало. Назначение данных жанров можно определить понятиями «окликание», обращение, призыв, адресованные определенным субъектам — мифологическому персонажу (Дударь, Масленица) или божеству (Христос). Все они имели общее с ауканиями и причитаниями пространство звучания (дорога, поле, возвышенность, погост), причем их исполнение (акт «подачи голоса») выступало в качестве основного ритуального действия.

Таблица 3. Сравнительные ладоинтонационные схемы



аукание, причет
пасхальное песнопение
святочная обрядовая песня

Думается, что одной из причин близости новгородских окликаний Дударя и Масленицы к причитаниям является их бытование в определенном ритуальном контексте, поскольку они сопровождают обряды проводов-похорон мифологического персонажа, где и приобретают смысл оплакивания, прощания. «Плачевые» корни весенних обрядовых напевов «Христос Воскресе» имеют, видимо, другое объяснение. Пасхальные песнопения, наряду с народными версиями церковного

тропаря, имели общий с ауканиями временной отрезок исполнения (от Пасхи до Вознесения), причем моменты начала их звучания почти совпадали (Чистый Четверг и Пасха). Нельзя не отметить и особую роль пасхальных песнопений в обрядах поминовения предков, поскольку одна из типовых ситуаций их функционирования связана с посещением кладбища. По рассказам жителей новгородских деревень, звучание «Христос Воскресе» адресовалось умершим предкам. «На Пасху христокают — пусть родители услышат!» (ОАФ. № 2545-24).

Важным обстоятельством, отчасти проясняющим ситуацию взаимодействия календарного фольклора и причитаний, является высокий уровень развития на восточной Новгородчине культуры поминовения предков и самих мест их древних захоронений (жалньников)⁵. Деревенские жители посещали жалньники в весенние поминальные дни и в местные престольные праздники. «Мы ходили в Тихвинску летом, во Фрол — тридцеть первого декабря. Ну и в Михайлов день ишшо ходили туда тожо в жалньники. Ну, типерь ишшо весной — в Радоницу ходили туда» (д. Неболчи, Любытинский р-н. ОАФ. № 2653-05). По их воспоминаниям, в жалньники ходили и в различных сложных жизненных ситуациях. «Этыи жалньники — вот со скотинкой што получите, или чёво в хозяйстве — ходили моли́тце-жа́литце» (д. Спасово, Хвойнинский р-н. ОАФ. № 2636-20). На жалньниках причитали, аукали, пели лирические песни, частушки «на долгий голос».

Итак, возможно предположить, что восточно-новгородская традиция сохранила фольклорные тексты, синкретичные по своим интонационным истокам. Выявленная мелодическая формула новгородского плача может быть отнесена к разряду универсалий, отражающих специфику раннего типа музыкального мышления. Попытки этой формулы в других региональных традициях дали интересный результат. В соседних псковских традициях она была обнаружена в напевах некоторых так называемых песен-жалоб, включенных в масленичную и жатвенную обрядность (примеры 5, 6). Эти развитые в композиционном отношении песенные образцы формируются на основе сплава обоих элементов рассмотренной плачевой формулы (выделены в нотации). Примечателен тот факт, что на Псковщине за напевами самих плачей закрепилась иная ладовая структура, имеющая не терцовую, а квартовую ячейку интонирования. Таким образом, в псковских традициях нашли претворение различные типы плачевых интоном, каждая из которых функционирует в своей жанровой сфере. Аналогичная ситуация наблюдается и в восточной Новгородчине, где помимо выявленной мелодической формулы присутствуют и другие разновидности плачевых интонаций — они находят свое воплощение в лирических, свадебных песнях, поминальных песнопениях нищих, частушках.

Пример 5.

♩ = 76

И да - ра - га - я - та на - ша - я Мас - - - ле - ни - ца, да

да - - ра - га - я, дол - га - я, ждан - - - на - я(о).

Пример 6.

Музыкальный пример 6. Две нотные системы в тональности ми-бемоль мажор. Темп: ♩ = 64-68. Текст песни: Ай, жне - и ма - - - и, жне - - - - и, жне - и да - ра - ги и, а - ё, а - ё, о - ё!

В перспективе изучение музыкальных форм плачевой культуры может быть направлено на составление словаря интоном, типичных для региональных традиций России, что позволит сформировать представление об интонационном своеобразии русского плача в целом. Дальнейшая возможность связана со сравнительным исследованием причитаний и других жанров музыкального фольклора с целью выявления их стилевых истоков.

¹ В последние годы концепция плача как социокультурного феномена активно разрабатывается в трудах российских ученых в рамках философского и культурологического направлений [1; 3].

² Я — индивидуум; МЫ — социум или его часть (община, половозрастная группа, семья); ОН — объект обряда перехода (покойник, невеста, рекрут, мифологический персонаж); ОНИ — мир предков-покровителей.

³ Комплексные фольклорные экспедиции в Пестовский, Хвойнинский, Любытинский, Мошенской, Боровичский районы Новгородской области были осуществлены в 1988 и 1989 гг. под руководством А. М. Мехнецова. В работе принимали участие студенты и сотрудники Ленинградской (Санкт-Петербургской) государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и сотрудники Вологодского государственного педагогического института (университета). Записи хранятся в Фольклорно-этнографическом центре им. А. М. Мехнецова СПбГК. Далее в тексте используются ссылки на основной аудиофонд центра и указываются номера единиц хранения.

⁴ Термин Ю. М. Лотмана [6].

⁵ Погребальные памятники, расположенные на территории Новгородской области, неоднократно были предметом изучения археологов и этнографов [7].

Литература

1. *Аварякина Т. В.* Плач в социокультурном пространстве повседневности: на материале русской культуры. Автореф. дис. ... канд. философских наук. Тюмень, 2009. — 25 с.
2. *Бернштам Т. А.* Свадебный плач в обрядовой культуре восточных славян (XIX — начало XXI в.) // *Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики.* Л., 1986. С. 82–100.
3. *Коньрева И. В.* Плач как феномен русской культуры. Автореф. дис. ... канд. культурологии. Комсомольск-на-Амуре, 2003. — 24 с.
4. *Лобанов М. А.* Лесные кличи: Вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России. СПб.: Изд-ва СПбГУ, 1997. — 229 с.

5. Лобкова Г. В. Древности Псковской земли. Жатвенная обрядность: образы, ритуалы, художественная система. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. — 224 с.
6. Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. С. 159–165.
7. Седов В. В. Новгородские сопки // Свод археологических источников. Вып. Е1-18. М., 1970. — 59 с.
8. Эвальд З. В. Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья // Советская этнография. Л.: Издательство Академии наук, 1934. № 5. С. 17–39.

Пример 1.

Аукание. Новгородская область, Мошенской р-н, д. Конищево. Исп.: Белоусова Евдокия Андреевна, 1910 г. р., Зап.: Мехнецов А. М., Мехнецов А. А., Третьякова А. А., Столярова О. В., 24.01.1989. Расш.: Королькова И. В. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 2657-40.

Пример 2.

Аукание и причет. Новгородская обл., Любытинский р-н, д. Высочка. Зап.: Мехнецов А. В., Получистова О. А., 22.09.1988. Исп.: Алексеева Евдокия Алексеевна, 1910 г. р. Расш.: Королькова И. В. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 2639-23.

Пример 3.

Пасхальное обрядовое песнопение. Новгородская обл., Хвойнинский р-н, д. Боровское. Исп.: Фокина Ольга Лукинична, 1982 г. р., Иванова Нина Лукинична, 1924 г. р., Быстрова Валентина Аркадьевна, 1923 г. р., Норенкова Вера Алексеевна, 1934 г. р. Зап.: Мехнецов А. М., Шишкова (Смирнова) О. В., 08.08.1988. Расш.: Королькова И. В. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 2545-27.

Пример 4.

Святочная обрядовая песня. Новгородская обл., Хвойнинский р-н, д. Кашино. Исп.: Чупова Мария Яковлевна, 1899 г. р. Зап.: Парадовская Г. П., Белова О. Ф., 01.08.1989; Парадовская Г. П., Лобкова Г. В., Белова О. Ф., Королькова И. В., 02.08.1989. Расш.: Королькова И. В. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 2878-22, 2826-03.

Пример 5.

Масленичная песня. Псковская обл., Печорский р-н, д. Медли. Исп.: Будилова П. С., 1904 г. р., Каношина П. Н., 1923 г. р., Морякова О. Ф., 1921 г. р. Зап.: Теплова И. Б., 29.01.1982. Расш.: Теплова И. Б. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1220-12.

Пример 6.

Жнивная песня. Псковская обл., Великолукский р-н, д. Никулино. Исп.: Лесникова Н. М., 1906 г. р. Зап.: Мехнецов А. М., 30.01.1985. Расш.: Мехнецов А. М. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1696-01.



Уз кизми Шкары









А. С. Ларионова

Смех и плач в традиционных песнях якутского героического эпоса олонхо

Категории смеха и плача в якутском фольклоре, тем более в песенной культуре народа саха, до настоящего времени не стали еще предметом изучения. Между тем, в таком показательном жанре каким является якутский героический эпос *олонхо* смех и плач играет достаточно важную роль. В *олонхо* богатыри Верхнего и Среднего миров не смеются и не плачут, смеховая культура находит отражение в образах трикстеров, к которым относится такой распространенный в якутском эпосе комический персонаж, как парень-вестник Сорук Боллуур, и в персонажах Нижнего мира, которые представлены монстром-*абаасы* и его сестрой Кыыс Кыскыйдаан, в вербальной речи которых включается не смех, а хохот.

Что касается парня-вестника Сорук Боллуура, то в сказаниях смеются над ним, сам же он серьезен, взволнован, и речь его имеет характер захлебывающейся скороговорки. Его озорной образ вызывает положительный смех, так как комизм персонажа проистекает из его веселого, шутливового характера. Песни Сорук Боллуура являются его музыкальной характеристикой, ярко выраженной уже в зачине «*Охулаатанг*» с ходами на широкие интервалы, быстрым темпом вплоть до «проглатывания» слов, захлебывающимся тоном неопределенной звуковысотности, заканчивающимся попевку [1: 27–28]:

Нотный пример 1

The image shows a musical score for two staves in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: 1. О - ху - лаа - танг, о - ху - лаа - танг! 2. То - 5ус хал - лаан у - ла - 5а - ты - гар

Постоянным повтором попевки с «запиранием» последнего слога создается звукоизобразительная основа песни, связанная со скороговоркой. Доминирование в напеве интонации зова подчеркивает в персонаже функцию посланца-вестника. Так, начальная синкопированная мелострока излагается восходящим скачком на м.б восьмыми длительностями, после чего следует нисходящее движение к звуку *h*, выраженному половинной длительностью. При повторении данного мелодического рисунка в финалисе 1-й строки следует октавный нисходящий скачок через тон *fis* в пунктирном ритме. Последующее развитие также имеет начальный восходящий скачок на м.б, за которым следует плавное нисходящее движение, вплоть до применения несвойственного якутскому традиционному песнопению хроматизма. Звукорядную основу напева составляет *a-cis¹-d¹-dis¹-fis-g-gis-h*, в котором инициальным тоном строки является II ступень, а финальным — I и III ступени. Метрика напева Сорук Боллуура четкая, ритмическая основа песни хореическая с пунктирным ритмом. В представленном напеве строфическая организация характеризуется репризной структурой

типа: $a_1 b_1 b_2 b_3 b_1 a_2 a_3$. Песне Сорук Боллура свойствен разнообразный, в том числе прерывистый, захлебывающийся мелодический рисунок, который по Д. К. Кирнарской относится к архетипу игры [7]. Именно в контексте игры находит свое яркое выражение смеховая культура. При этом данный персонаж не относится к богатырям, а является, по существу, слугой, в связи с этим смех в *олонхо* у героев-трикстеров показан на бытовом уровне.

Смеются в *олонхо* и герои Нижнего мира, являющиеся основными противниками главного богатыря-*айы* и всего рода людского. Выглядят они устрашающе и могут быть однорукими, одноногими, одноглазыми. Но смех их представлен не просто смехом, а хохотом. Злобный смех их передан только в вербальной речи, а не во время пения. Тем не менее, в их песенных разделах ярко передана характеристика этих отрицательных персонажей. Они «наделены отрицательными нечеловеческими качествами; во-первых, описывается их уродливое телосложение — неженские формы тела показывают ее бесплодие, а грязные ступни указывают на неряшливость. В *олонхо* “Кыыс Дэбилийэ” индивидуальные качества *абаасы* Сарахана Кююкэнник соответствуют ее внешнему облику, она похожа на хищную птицу. В имени другой женщины *абаасы* отмечаются ее бродячая, бесцельная жизнь, подпрыгивающая манера ходьбы» [12: 36]. Соответственно, песни девки-*абаасы*, сестры титана Нижнего мира, вызывают ассоциацию с чем-то низменным и порочным. Эта плотоядная дева Нижнего мира поет: «Иэһэликпин-гаһылыкпын! Настал тот день, когда сын айы самолично явился передо мной! Давай, нойон, старого человека не мучай, скорей садись на мою сковородку» [11: 125]. В нотных расшифровках С. А. Кондратьева данный персонаж дополнен следующей характеристикой: «Уродливая сестра “темного” богатыря пытается соблазнить героя эпопеи, спустившегося в Нижний мир для борьбы с его властелином» [8: 168].

Г. Г. Алексева, анализируя оперу-*олонхо* М. Н. Жиркова и Г. И. Литинского «Нюргун Боотур», охарактеризовала тип пения представителей Нижнего мира как пародийное пение: «Мир *абаасы* (Нижний мир), олицетворяющий порочные низменные человеческие качества, как бахвальство, кичливость, жадность, тупоумие, лицемерие, охарактеризован теми же стилями “дэиэрэти” и “дэгэрэн” только в искаженном, карикатурном, пародийном звучании. Таким образом, третий интонационный пласт оперы-*олонхо* “Нюргун” составляет пародийный стиль “тиэрэ хоһуйан ыллааһын” (“пение наизнанку”). В этом стиле написаны партии Уот Усутаакы и Кыыс Кыскыйдаан, по своей тесситуре соответствующие партии Нюргуна Ботура и Туйарымы Куо. Но если положительные герои “айы” поют в высоком стиле пения приятным голосом, то герои “абаасы” искажают стили “дэиэрэти” и “дэгэрэн” зажатым горловым интонированием с вибрацией, грубым, низким голосом. При этом пародийное пение они дополняют хрипами, визгами, хохотом» [2: 79]. Данные характеристики героев Нижнего мира относятся и к фольклорному жанру *олонхо*, так как вокальные партии оперы цитируют музыкальные разделы якутского эпоса.

Напевы обитателей Нижнего мира «мелодически и ритмически весьма характерны. Участие могущественного богатыря — титана Нижнего мира начинается обычно с запева “*Буйа-буйа, буйака*”. Однако в его, а также в песнях других богатырей Нижнего мира бывают иные запевы: “*Дайа-дайа, дайака*”, “*Аарт-дьяалы, аарт-татай*” и др.» [9: 18]. Если сравнить варианты одновременных запи-

сей напевов героев Нижнего мира из олонхо В. О. Каратаева «Могучий Эр Соготох», то «Песня богатыря Нижнего мира» 1986 г. записи [13: 63] в варианте 1982 г. обозначена как «Песня мифической птицы ёксёкю», поэтому, видимо, зачины у них разные: в варианте 1982 г. [11: 158–160] он звучит на слова *бай догор диллэр*, а в варианте 1986 г. он имеет традиционный для богатырей Нижнего мира зачин «*Аардьаалы! Аартатай!*». Напевы изложены одинаковой стилистикой пения. Оба напева по многим параметрам идентичны: имеют общую ладозвукорядную структуру, один звуковысотный уровень, постепенное укорачивание длительностей. Отличие заключается в метроритмике: в варианте 1982 г. самый короткий основной звук, а не звуки вибрато, представлен восьмой, а в записи 1986 г. — шестнадцатой. Амбигус мелодии более ранней записи несколько шире ($g-c^1$), в сравнении с $g-h$ записи 1986 г., за счет вибрирующего звука c^1 .

Песни его сестры девки-абаасы из олонхо исполняются в манере пения *дэ-гэрэн ырыа* (размеренное, метрическое пение). Начальная и конечная интонации мелопериода имеют вид *Treppenmelodik*, характеризующийся глиссандирующими возгласными интонациями. «Песня чертовой девы» из олонхо В. О. Каратаева «Могучий Эр Соготох» [13: 156–157] открывается типичным для нее зачином «*Иһиликтин! Таһылыкпын*» с начальной квартовой возгласной интонацией, переходящей в речитацию практически на одном звуковысотном уровне — ди-хорде $g-f$. Для вступительной части и каденции этого напева свойственны пентатоннообразные основы, и его ладовую структуру можно представить как модулирующий лад.

У олонхосута Н. М. Тарасова из Горного улуса зачин напева Абааһы кыһа из олонхо «Быстроногий, Неспотыкающийся Бюдюрыйбэт Нюсэр Бёгё» также открывается традиционным для данного персонажа возгласом с большетерцовой интонацией:

Нотный пример 2

И - һи - лик - пин! Та - һы - лык - пин!

Иэ - дэ - ник - пин! Ку - за - нык - пин!

Эр - ги - тик - пин, - У - баай - - бын

Дьэ - рэ - ли - йэ мин тии - - йэн

Кэл - лим дьэ, эн нэ - һии - лэ

Та - нга - һа - канг хо - бо - чую - рам

Музыкальная запись песни в нотной форме. Три строки нотного текста с русскими транслитерированными словами под нотами. Ключ — G (один диэзис), ритм — 8/8. Акценты и ударения обозначены над нотами.

В процессе развития эта начальная большетерцовая интонация *fis-ais* несколько расширяется за счет микроальтерационного повышения звука *ais*. Скачки на широкие интервалы появляются в процессе развития музыкального материала. В финалисе каждой строки песни звучит нисходящий скачок на ч.5 или ч.4, а с 5-й строки появляется нисходящая секста, которая закрепляется и становится основной, начиная с 11-й строки. Метроритмика напева опирается на хореическую структуру с пунктирным ритмом. Схожа с этим вариантом напева и Вторая песня Абааһы кыһа из этого же *олонхо*, только она представлена в несколько укороченном виде и в последней строке мелодическая формула напева резко повышается на полтона [10: 156].

Существуют три варианта нотной записи песни девки-*абаасы* Кыыс Кыскыйдаан из разных сказаний известного якутского олонхосута (исполнителя *олонхо*) У. Г. Нохсорова: по записи 1946 г. из олонхо «Нюргун Боотур Стремительный» в нотной расшифровке В. Г. Григорьевой [4: 72–73], из олонхо «Юрюн Уолан» в нотной расшифровке В. С. Никифоровой [12: 60–61]. В нотной записи С. А. Кондратьева существует 3-й вариант песни, записанный от У. Г. Нохсорова из Амгинского улуса в 1953 г., название *олонхо* не представлено (8: 110). В напевах У. Г. Нохсорова преобладают скачки на довольно широкие интервалы, амбитус мелодий преимущественно охватывает интервалы: тритон в записи С. А. Кондратьева, б.6 — у В. Г. Григорьевой, микроальтерационно уже ч.8 — у В. С. Никифоровой.

В целом мелодиям песен титана Нижнего мира и его сестры девки-*абаасы* преимущественно свойственна экмелика — пение без опорных тонов, представляющее сплошное тремоло, вибрато и «размытые» по высоте тоны.

При исполнении песен героев Нижнего мира для их характеристики используется злой смех, в котором преобладает негативное, отрицательное начало. Таким образом, персонажи якутского героического эпоса *олонхо*, имеющие отношение к смеховой культуре, чаще относятся к бытовому или низкому уровню, что находит опосредованное отражение и в напевах, в которых преобладает экмелика, зачастую отсутствует определенно выраженная высота тона, ритмика обозначена пунктирным ритмом, который не имеет широкого распространения в песенной культуре якутов. Мелодический архетип песен титана Нижнего мира и его сестры девки-*абаасы* близок архетипу призыва. Основу подобных напевов составляют зигзагообразный мелодический рисунок, утрированная подача звука: фальцетная в песнях девки-*абаасы* и подчеркнута грубая у *абаасы*, не свойственные для якутской традиционной песенности полутоновые ходы. На основе

этого и, особенно широкой по объему мелодии, доходящей до октавы и децимы, эти напевы относятся к архетипу призыва, что подчеркивается агрессивностью героев Нижнего мира.

Женские положительные образы *олонхо*, героини повествования, зачастую связаны с функцией плача. Большое количество их песен передано жанром плача. Например, в *олонхо* «Дыырай Бэргэн» У. Г. Нохсорова [6] из трех песен главной героини сказания Айталыын Куо две песни — это плачи. Если категория смеха в *олонхо* не отражается в пении, то плач находит непосредственное выражение в песне. Они основаны на подражаниях плачу «Ыый-ыый-ыыйбын, аай-аай-аайбын». Плачи героинь якутских сказаний открываются начальным зачином, основанном на подобном подражании плачу. Так, «Плач девы Среднего мира Айыы Налырдан» из *олонхо* П. П. Ядрихинского «Кюн Джеселлют богатырь» начинается с зачинных слов «Ыыйбыан! Ууй-ууйбуон!» [11: 133–136], представленный вокализованным распевом, характерным для вступительных разделов песен стиля *дыэрэтии ырыа*. Для «Прощальной песни Туналыккан Куо» из *олонхо* В. О. Каратаева «Могучий Эр Соготох» [13: 71] свойственен несколько иной вариант зачина. Он открывается традиционным вокализованным распевом возгласа «Дьэ-һэ(м)», после которого следует имитация плача «Ыгыый-ыгыыйбын». Данная имитация представляет собой уже собственно мелодическую формулу напева, где каждый слог распевается двумя восьмыми. При появлении первых же звуков подобного зачина в эпическом повествовании слушатель сразу понимает, что это начинает свое пение женский персонаж.

Помимо главной героини повествования плачет в *олонхо* и такой персонаж, как *эмэхсин* (старуха), и основу вступления ее песни составляет также звукоподражание плачу. Так, в сказании В. О. Каратаева «Могучий Эр Соготох» «Песня старухи» соответственно начинается с возгласа «Ыыйыы Ынгыйы ынгыйыбын» [13: 65].

В *олонхо* плач имитируют только женские персонажи, так как «в основе распределения смеховых и плачевых функций между участниками любого действия лежали половозрастные представления: смеху приписывалось молодое и преимущественно мужское начало, плачу — преимущественно женская и вневозрастная природа» [3: 305].

Песни женских персонажей *олонхо*, репрезентирующих жанр плача, в отношении коммуникативных мелодических архетипов по Д. К. Кирнарской близки архетипу прощения или мольбы своим ниспадающим мелодическим рисунком, плавными округлыми звуковыми линиями, как например, в нотном тексте «Плача девы Среднего мира Айыы Налырдан» из *олонхо* П. П. Ядрихинского «Кюн Джеселлют богатырь» [1: 37–38], в зачине которого встречаются проходящие звуки *h-cis¹-h* и опевание *a-cis¹-h*.

Итак, категории смеха и плача в якутском героическом эпосе занимают достаточно значительное место и выполняют важную функцию в показе трикстеров и героев Нижнего мира. Они имеют различный характер: в показе комических образов трикстеров используется положительный смех, а отрицательные персонажи обозначены злобным хохотом. И если положительный смех вызывает сам персонаж или его комические действия, то *абаасы* хохочут сами. Песни репрезентируют архетип игры у трикстеров и архетип призыва у героев Нижнего мира. Плач представлен непосредственно в песнях главных героинь сказаний прямой

имитацией собственно плача в начальном зачине напева и выражает архетип мольбы. Таким образом, смех и плач в якутском героическом эпосе *олонхо* имеют свои мелодические архетипы, сохранившиеся в культуре народа саха с древнейших времен.

Литература

1. *Алексеев Э., Николаева Н.* Образцы якутского песенного фольклора. Якутск, 1981. — 100 с.
2. *Алексеева Г. Г.* От фольклора до профессиональной музыки. Якутск, 1994. — 160 с.
3. *Бернштам Т. А.* Феномен «смех-плач» в русской народно-православной культуре // Христианство в регионах мира. СПб.: Наука, 2008. Вып. 2. С. 298–376.
4. *Григорьева В. Г.* Народный сказитель Устин Нохсоров. Якутск: ИП Иванов С. Д. «СМИК-Мастер», 2012. — 112 с.
5. *Данилова А. Н.* Образ женщины-богатырки в якутском олонхо. Новосибирск: Наука, 2014. — 166 с.
6. Дьырай Бэргэн: олонхо / Россия Наукаларын акад., Сиб. салаа, Гуманитар. чинчийи уонна аҕыйах ахсааннаах хотугу норуоттар проблемаларын үөрэтии ин-та, Респ. «Олонхо» ассоц.; [олонхоһут У. Г. Нохсоров сурукка бэйэтин түһэриитэ; бэчээккэ бэлэмнээтэ, кирири ыстатыйаны, текстол. быһаарылары, ыйынныктары С. Д. Мухоплева онордо; тиэкиһи лат. графикаттан кириллицаҕа Л. У. Нохсорова көһөрдө; эппиэттиир ред. Н. Н. Ефремов]. Дьокуускай: Бичик, 2009. — 336 с. (Саха боотурдара: 21 т; 6 т.)
7. *Кирнарская Д. К.* Происхождение и сущность коммуникативных архетипов универсальных семиотических кодов — на примере музыкального искусства // 4-я международная научно-практическая конференция «Аудиовизуальное наследие». Государственная Третьяковская галерея. 1–3 декабря 2005. [Электронный ресурс] <http://conf.cpic.ru/echolot> 2004.
8. *Кондратьев С. А.* Якутская народная песня. М.: Сов. композитор, 1963. — 180 с.
9. *Кривошапко Г. М.* Музыкальная культура якутского народа. Якутск: Кн. изд-во, 1982. — 184 с.
10. *Ларионова А. С.* Напевы якутского героического эпоса олонхо: текстология и символические аспекты. Саарбрюккен (Германия): LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. — 178 с.
11. *Николаева Н. Н.* Эпос олонхо и якутская опера. Якутск, 1993. — 187 с.
12. Якутский героический эпос «Кыыс Дэбэлийэ». Новосибирск, 1993. — 330 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
13. Якутский героический эпос «Могучий Эр Соготох». Новосибирск, 1996. — 440 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 10).

Е. И. Лешкевич

Смех-плач в белорусском масленичном обряде «Похороны Деда и Бабы»

Чучело, кукла — один из календарных символов Масленицы. По определению Т. А. Агапкиной, календарный символ — это антропо-, орнито- или фитоморфный «вещный» символ, который выражает мифопоэтическую семантику календарного времени [1: 578–579].

В восточной части Беларуси масленичная кукла могла удаляться из «своего» пространства путем сжигания, а в северо-восточном регионе на границе с Россией фиксируются «похороны» масленичного чучела. Обычно «похороны» сопровождалась обрядовыми играми. Похоронные масленичные игры были зафиксированы в Городокском, Шумилинском, Лиозненском, Ушацком, Полоцком районах. Масленичные обряды «похорон» соломенного чучела Овласия, Овласа бытовали в пограничном с Беларусью Невельском районе Псковской области России.

Первая научная публикация [11] содержит полное описание «похорон Деда» сделанное учеными Л. М. Ивлевой и А. В. Ромодины из Санкт-Петербурга в 1990 г. в д. Москаленяты Городокского р-на. В 1996–1998 гг. рассказы о «Похоронах Деда» были зафиксированы белорусской исследовательницей Е. М. Боганевой кроме Москаленят в деревнях Коновалово и Холомерье Городокского р-на, а воспоминания о «похоронах Бабы» — в д. Андреевская Слобода Шумилинского р-на [25: 67]. Подробное описание «похорон Деда», сделанное в 1999 г. в д. Москаленяты, опубликовано Т. И. Кухаренок [14: 90–93], которая продолжала исследования и в других районах Витебщины [13: 158]. До сих пор не публиковались записи из АИИЭФ, сделанные в 1960-м г. М. Я. Гринблатом в Полоцком р-не (АИИЭФ, ф. 8, оп. 1, д. 47, т. 4, л. 16–19; АИИЭФ, ф. 8, оп. 1, д. 47, т. 1, л. 26–30).

В живом бытовании сохранилась игра «Похороны Деда», которая проходит в Городокском р-не Витебской обл. в масленичный понедельник, фактически открывая праздничный период. Дед — это антропоморфная кукла размером в рост человека, которую обычно делают за день до праздника. Набивают старую или ненужную одежду соломой или сеном, рисуют лицо, прикрепляют усы и волосы. Причитать начинают уже во время изготовления. Причитали по Деду так же, как по настоящему покойнику¹. В деревнях Шумилинского р-на зафиксированы данные о шуточных причитаниях как по Деду, так и по Бабе, которую «хоронили» в конце масленичной недели: *«Галосяць бабы шуця»*²; *«Галасілі — хто пу бацьку, хто пу дзеду, хто пу суседу. Так, сьмехам. А хто і ўзапраўды заплачыць»*³.

В понедельник масленичной недели собираются в один дом, куклу Деда кладут в красный угол, накрывают куском тюля, как настоящего покойника. На шуточных похоронах звучат причитания, но в гротескной форме, через слезы звучит смех. В разгар плача приходит Врач, пытается оживить Деда. После Врача — Поп, который ходит вокруг Деда с кадилом, «отпевает», крестится. Роли Попа и Врача исполняют переодетые участницы обряда. Затем Деда вывозили за деревню, или, наоборот, «хоронили» как можно ближе к дому, лишь бы не во



дворе и под деревом, засыпали снегом или сжигали⁴. Зафиксированы также варианты, когда куклу разрывали или волокли в сарай [25: 66]. Разрывание чучела во время календарных праздников А. К. Байбуриин интерпретирует как разделение между участниками ритуала и, шире, всеми жителями деревни той силы, совместной доли, которую олицетворяет календарный символ в его новом, преобразованном, состоянии [2: 144]. Причитая по Деду, в Городокском р-не рассказывают разные истории из его жизни: жил долго, любил ходить на рыбалку, танцевать, в конце жизни лежал, ходить не мог. Говорят: «*Косткай падавіўся. Еў мяса, ды падавіўся*» [14: 90], поэтому и умер. Смысл такого выражения в том, что в старину на Масленичной неделе уже не ели мяса, из скоромной пищи разрешалось только молочное.

Наибольшая часть рассказов на «похоронах» посвящена эротическим приключениям Деда: любил и молодых, и старых, но молодых, конечно, больше. Был

красив, и женщины его любили. Во время причитания выясняется, что чуть ли не все участницы обряда — «жены» умершего Деда. Морковка, что довольно натуралистически символизирует атрибут мужественности Деда, дергается (одна из участниц дергает за привязанную к ней веревку). «*Ты паглядзі! — “удивляются” женщины, — Памёр-памёр, а струк шавеліца! Это ешчо работайць!*»⁵. Кроме представления о том, что «умерший» всем муж, фиксируется и такое свидетельство: «*И всем он быў дед*»⁶ [11: 197]. На первый взгляд противоречивое — такое родство характеризует Деда как общего предка. Установление различных степеней родства с Дедом и перекладывание присутствующими друг на друга прав на его оплакивание входит в структуру обрядового действия [11: 197].

Участвовать в обряде разрешается только замужним женщинам, у которых есть дети. Бывает, участвуют и мужчины, также обязательно женатые. Т. И. Кухаренок пишет, что Поп в «молитвах» использовал ненормативную лексику и объясняет, что ругань в таких ситуациях выполняла магическую роль: отгоняла зло, сохраняла участников обряда от вредного воздействия «умершего» [14: 91]. Подобную функцию — противостояния смерти, магического средства создания жизни — В. Я. Пропп приписывал смеху [17: 177–178, 188–189]. Т. А. Бернштам вводит термин «смех-плач», где смех и плач образуют феномен оппозиционного единства. Феномену «смех-плач» Т. А. Бернштам отводит роль звена в структуре ритуального управления мирозданием для непрерывности взаимозамены жизни и смерти. В ситуации символического перехода «смех-плач» сигнализирует об опасности, охраняет циклические процессы воспроизводства, так как эмоции противодействуют злым силам [4: 303, 349]. В обряде «похороны Деда» смех и плач неразрывно связаны: участницы одновременно и смеются, и «горюют» по деду, символически приближая своими действиями приход весны.

И. А. Морозов и И. С. Слепцова пишут, что ряд свадьба-смех-жизнь сопрягается в обрядовом действии с рядом печаль-плач-смерть. Это проявляется в различных праздниках, в т. ч. на Масленицу и в дни поминовения предков, и еще воплощается фарсовыми свадьбами и похоронами [15: 43].

Ранее в понедельник после Масленицы в Городокском р-не «хоронили» еще куклу Бабы, которая по ряду характеристик (сделана из старой одежды и соломы, с выраженной половой атрибутикой) также соотносится с иным миром. Бабу, которая «болеет, при смерти лежит», упоминают во время похорон Деда: «*...А цераз нядзею Бабу будзем хараніць: яна сырніцай падавілася*» [14: 90]. За Масленицей наступает Великий Пост, когда нельзя употреблять продукты животного происхождения, в том числе молочные. Отсюда и «сырница», которой подавилась Баба. «*Дзелалі Бабу такую самую ж. Натыкалі яе саломай, сенам*». При этом особое значение имела женская атрибутика образа: «*Сіські дзелалі — самае галоўнае...*»⁷ [11: 198]. А. К. Байбурин отмечает как существенный момент придание календарному символу гипертрофированных свойств и признаков [2: 150]. Для городокских Деда и Бабы такими признаками выступают плодовитость, гиперсексуальность, старость.

Подобно Деду, Бабу оплакивали, потом выносили на улицу и там «хоронили», сняв с чучела одежду и засыпав его снегом или полностью разобрав. Потом устраивали поминки — застолье с ритуальными блюдами, песнями⁸.

Имя городокской куклы — Дед — отсылает к мифологическим представлениям, связанным с потусторонним миром. «Дяды» у белорусов — это умершие

предки, дающие потомкам Долю, для чего их чествуют несколько раз в году. Кроме того, лексема «дед» имеет смысловое значение основы, так называют опорный столб в избах, печной столб, сноп соломы, которым укрепляли край соломенной крыши [8: 139]. Образ Деда как воплощение духа предка-покровителя рассматривает Р. М. Ковалева, анализируя рождественские песни [12: 225]. В д. Москаляныты Городокского р-на персонажа называют Сидор, Сидорка и объясняют тем, что «*Жыў у нас дзед Сідорка (Сідар Міхайлавіч Бароўскі), больш за 100 год, памёр вельмі стары, вось мы і называем масленічнага Дзеда Сідорка*» [14: 90]. В то же время В. М. Топоров связывал имя Сидор с темой смерти и пробуждения из мертвых, а также со скрытым эротизмом [22: 37].

Имя Сидор характерно и для рождественских персонажей. В д. Кривые Толочинского р-на Витебской обл. бытовала рождественская игра «В Сидора», по ходу которой на мужчину надевали старье, делали из тряпок горб, и он выбирал себе на вечер «невесту»⁹. Очевидно, для образа Сидора характерны такие черты, как старость (подчеркивается его одеждой — порванные брюки, вывернутый кожух), эротизм (интерес к девушкам), принадлежность к потустороннему миру, полю природы (горб). В восточной части Холмского р-на Новгородской обл. на Рождество проводилось театрализованное зрелище с участием персонажей Сидора и Дзюда, которые были одеты по-стариковски; подушки под их одеждой изображали горбы. Парни шутили над тем, что такие дряхлые старики собираются жениться, а Сидор и Дзюд говорили о присутствующих девушках стихотворные «хулилки» с использованием ненормативной лексики. Когда перебирали всех девушек, игра заканчивалась, шуточной свадьбой, которую «санкционировал» ряженный Поп. Эротизм обряда просматривается и в предметном ряду (палка с бантом, которой парни «били» Сидора и Дзюда, обращаясь к ним) [5]. В одном из записанных вариантов игры Сидор говорит «хулилки», лежа на скамье, что делает его похожим на покойника и вызывает ассоциации с городокским Дедом. В холмской игре персонажи имеют такие же имена, как в городокском масленичном обряде, наделяются теми же характеристиками: старость, гиперэротизм. С Сидором д. Шупени Толочинского р-на их сближает внешний вид ряженных, ход игры.

Образ Сидора, выбирающего себе девушку, напоминает еще одного персонажа святочных и масленичных игр — Яшча(у)ра, который «жаніціся хоча», забирает венки у девушек. Проанализированные Т. А. Бернштам варианты игры приурочивались к весне — от Пасхи до Вознесения — в западно- и южнорусских районах или к Рождеству — в Сибири. Однако, исходя из припева «Ладу-ладу», характерному только для весенних обрядовых песен, Т. А. Бернштам делает вывод, что изначально игра имела весеннюю приуроченность [3: 31]. Л. Соловей, А. В. Дрыгин и А. Ю. Лозка игру в яшура описывают как рождественскую [19: 9: 41]. Этномузыковед Т. Л. Беркович, анализируя белорусские фиксации игры, приходит к выводу, что в большинстве случаев она привязывалась к Рождеству, однако отмечает и весенние фиксации. Т. Л. Беркович выдвигает гипотезу о связи игры с почитанием Велеса [6: 65], что позволяет проанализировать ее связь с Масленицей. Игра в яшура бытует как масленичная в д. Тонез Лельчицкого р-на¹⁰, зафиксирована также в д. Заозерье Бельничского р-на [24: 514] и в д. Кончеевка Борисовского р-на Минской обл.¹¹ Т. Л. Беркович отмечает масленичный мелос бельничского напева «Ящер». Кроме того, исследовательница

обращает внимание на близость к нему по мелодико-интонационным характеристикам хороводной игры «Мы пасадзім грушку» [6: 73]. Последняя характеризуется как преимущественно зимняя, но в д. Тонеж Лельчицкого р-на, как и «Ящур», фиксируется на Масленицу¹².

В варианте, записанном в Вологодской губернии, Ящер по ходу игры меняет имя на «Млад старец», а его «невеста» — на «Млада старица» [3: 20]. Это указывает на тождество образов Ящера и предка, старца. Делая выводы о символике главного образа игры, Т. А. Бернштам пишет: «...оба игровых образа — Ящер и Ящур — включаются в широкий слой мифологических представлений восточных славян о Змее и Пращуре, в системе которых сосуществовали и сочетались как верховные божества небес (прежде всего Перун), так и мужские божества низшего ранга, которые больше имели отношение к разного рода водным культам...» [3: 28].

В д. Коновалово Городокского р-на кукле Деда ежегодно давали новое имя [25: 68]. Такая имперсонификация — это еще один повод воспринимать образ Деда как первопредка, первочеловека. Кроме наименования «Дзед» в д. Холомерье Городокского р-на куклу называли «Аўлас», так как там похороны Деда происходили в четверг масленичной недели, «на Аўласа».

В д. Доминиково Невельского р-на Псковской обл. масленичному обряду похорон соломенного чучела «Овласия» предшествовала его шуточная женитьба на живой женщине, что также указывает на эротизм персонажа. «Похороны Овласия» рядом черт похожи на городокское «пахаванне Дзеда»: куклу делают из соломы, кладут в красный угол, «хоронят» в снегу. Весной, когда тает снег, солому, из которой было сделано чучело, сжигали или использовали как подстилку для скота. На Псковщине, как и в Городокском р-не, похоронные масленичные игры завершались застольем и танцами [16]. В д. Кисели Городокского р-на гармонист говорит: «*Трэба ж успомніць, як Дзед танцаваў!*»¹³ — и начинаются танцы. Интересно, что необходимость танцевать обосновывается прежними действиями Деда. Актуализация ситуации, произошедшей в мифологические времена, может быть, на этапе создания мира, — одна из функций обряда как такового. К тому же основная тема, которая присутствует в том или ином виде в любом ритуале, — это тема создания мира, установление разного рода правил и схем, и в первую очередь — систем родства и брачных отношений. В неизменности именно этих структур — гарантия благополучия человека и коллектива [2: 11].

Т. И. Кухаренок относит масленичную игру «Похороны Деда» к типичным карнавальным играм, где смех сочетается с плачем. Гиперсексуальность, которой наделяют Деда, сближает его с западноевропейским Карнавалом или Пустом, которого судили в последний день Масленицы за многочисленные грехи, в т. ч. прелюбодеяние и обольщение чужих жен [14: 93].

Выводы В. Я. Проппа относительно псковского Авласа — «Соломенный Авласий», очевидно, относятся к семантическому ряду растительных персонажей аграрных ритуалов, чья обрядовая смерть/убийство и захоронение под смех, которому в древности приписывалось свойство создавать жизнь, должны были обеспечить их “воскресение”, их “новое рождение” в виде будущего урожая» [18: 112, 119–123] — через сходство хронотопа, атрибутивного и акционального ряда можно экстраполировать и на городокского Деда.

В славянских календарных обрядах персонаж Баба исполняет акты магического обеспечения плодovitости [21: 123]. «Бабами» назывались в локальных белорусских вариантах умершие предки женского пола в отличие от «дедов»-мужчин или предков обоих полов. Наименование встречается в отношении антропоморфного дожиночного снопа. К тому же «баба» — это пожилая опытная женщина, которая обладает сакральными знаниями, лечит людей, принимает роды [7: 33].

О Бабе в д. Москаленяты Городокского р-на говорили: «Баба гэтя Хадора, а мо Марюта» [14: 90]. По мнению В. М. Топорова, такие имена, как Матрена, Марина, Марья и подобные обозначали женский персонаж основного мифа, жену Громовержца [23: 147]. В. М. Топоров высказывал и мнение об имени Сидор как варианте кодирования Громовержца [22: 37]. Иногда Баба имела имя «Пахомаўна», «Власіха» [13: 161]. Последний вариант отсылает к мужскому имени Влас, Власий, Авлас — святому, которому был посвящен масленичный четверг. Вспомним, что «Овласием» называли и масленичное чучело в Невельском р-не Псковской обл.

Дед и Баба выступают как парные персонажи во многих обрядах календарного цикла: «жаницьба Цярэшкі» [10: 22], рождественское ряжение [14: 28, 63–64], вождение Сулы [26: 124], Купалье [20: 158]. Обычно они символизируют предков, о чем свидетельствуют их имена и старая одежда. Одной из существенных черт этих персонажей является их эротизм [20: 158].

Белорусские обрядовые похоронные игры находят параллели на всей славянской территории. Похороны Деда («Дзед касцёй падавіўся») маркируют встречу Масленицы, а похороны Бабы («Баба сырніцай падавілася») — проводы. Л. М. Ивлева и А. В. Ромодин считают похороны Деда и Бабы кульминационными точками масленичной недели, фиксирующими ее начало и конец [11: 196]. Эротический аспект игры направлен на сохранение потенциала фертильности в период поста, когда отношения между мужчиной и женщиной запрещались церковью. Городокские «Похороны Деда и Бабы» вписывают белорусскую масленичную обрядность в европейский контекст и одновременно утверждают своеобразие локальной формы проведения игры.

¹ Зап. Р. С. Гамзович в д. Москаленяты Городокского р-на Витебской обл. от Марии Сафроновой, 1919 г. р.

² АІМЭФ, ф. 8, воп. 1, спр. 47, сш. 4, л. 16–19. Зап. М. Я. Гринблат в 1960 г. в д. Глушыца Казьянского с/с Сиротинского р-на Витебской обл. от Домны Егоровны Семёновой, 1906 г. р.

³ АІМЭФ, ф. 8, воп. 1, спр. 47, сш. 1, л. 26–30. Зап. М. Я. Гринблат в 1960 г. в д. Бачище Мишневичского с/с Сиротинского р-на. Витебской обл. от Анны Ивановны Кондратьевой, 1893 г. р., неграмот.

⁴ Зап. Е. Лешкевич в 2014 г. в д. Кисели Городокского р-на. Витебской обл. от группы женщин из д. Долгополье Городокского р-на.

⁵ Зап. Е. Лешкевич в 2014 г. в д. Кисели Городокского р-на Витебской обл. от группы женщин из д. Долгополье Городокского р-на.

⁶ Зап. И. А. Ромодина в 1990 г. в д. Филимоново Городокского р-на Витебской обл. от И. Ф. Дергачевой 1916 г. р.

⁷ Зап. И. А. Ромодина в 1990 г. в д. Труды Полоцкого р-на Витебской обл. от Е. Р. Каваленко 1925 г. р.

⁸ Зап. Р. С. Гамзович от Марии Кузьминичны Сафроновой 1923 г. р. в д. Москаленяты Городокского р-на Витебской обл.

⁹ Зап. Е. Лешкевич в 2015 г. в д. Обольцы Толочинского р. Витебской обл. от Валентины Дмитриевны Девяткиной, 1935 г. р., род. в д. Шупени Толочинского р-на, в Обольцах с 2009 г., жила в д. Кривые Толочинского р-на.

¹⁰ Зап. Е. Лешкевич в 2014 и 2017 гг.

¹¹ Зап. Т. А. Парецкая в д. Кончеевка Борисовского р-на Минской обл. от Г. И. Парецкой, 1920 г. р.

¹² Зап. Е. Лешкевич в 2014 и 2017 г.

¹³ Зап. Е. Лешкевич в 2014 г. в в д. Кисели Городокского р-на Витебской обл. от Петра Исаковича Ильина 1931 г. р. из д. Москаленяты Городокского р-на.

Принятые сокращения

АИИЭФ — Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора Национальной Академии наук Беларуси.

Литература

1. *Агапкина Т. А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря: Весенне-летний цикл / Т. А. Агапкина. М.: Индрик, 2002. — 816 с.
2. *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. — 240 с.
3. *Бернштам Т. А.* Следы архаических ритуалов и культов в русских молодежных играх «Ящер» и «Олень» (опыт реконструкции) // Фольклор и этнография. Проблема реконструкции фактов традиционной культуры. Л., 1990. С. 17–37.
4. *Бернштам Т. А.* Феномен «смех-плач» в русской народно-православной культуре // Христианство в регионах мира. СПб., 2008. Вып. 2. С. 298–376.
5. *Бойцова Л. Л.* «Сидор и Дзюд» — святочное представление ряженных // Зрелищно-игровые формы народной культуры: Сборник научных статей. Л., 1990. С. 192–195.
6. *Бярковіч Т. Л.* Песенна-гульнявыя дзеі перыяду сонцавароту ў этнамузычнай традыцыі беларусаў. Мінск: БДАМ, 2015. — 169 с. + CD.
7. *Валодзіна Т. В.* Баба // Валодзіна Т. В., Дучыц Л. Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч [і інш.]. Мінск: Беларусь, 2004. С. 33.
8. *Валодзіна Т. В.* Дзед // Валодзіна Т. В., Дучыц Л. Міфалогія беларусаў: энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. В. Валодзіна, С. С. Санько. Мінск: Беларусь, 2011. С. 145–146.
9. *Дрыгін А. В.* Беларуская фалькларыстыка: Народныя гульні: вучэб. дапам / А. В. Дрыгін, А. Ю. Лозка. Мінск: БДПУ, 2011. — 176 с.
10. *Жаніцьба Цярэшкі* / уклад. Л. М. Салавей. Мінск: Навука і тэхніка, 1992. — 519 с.
11. *Ивлева Л. М.* Масленичная похоронная игра в традиционной культуре белорусского Поозерья // Зрелищно-игровые формы народной культуры: Сборник научных статей. Л., 1990. С. 196–203.
12. *Кавалёва Р. М.* Фальклорныя дзед і баба: жанравы канон вобразаў і рэальнасць // Фалькларыстычны калейдаскоп: зборнік артыкулаў. Мінск: Бестпринт, 2009. С. 223–228.

13. *Кухаронак Т. І.* «Дзед касцёй падавіўся»: рэгіянальна-лакальная спецыфіка масленічнай гульні беларусаў Падзвіння // Кухаронак Т. І. Беларускае Падзвінне: вопыт, метадыка і вынікі палявых і міждысцыплінарных даследаванняў: зб. навук. прац міжнар. навук.-практ. канф., Полацк, 21–23 красав. 2011 г.: у 2 ч. Ч. 2 / Полацкі дзярж. ун-т; пад агульн. рэд. Д. У. Дука, У. А. Лобача. Наваполацк: ПДУ, 2011. С. 158–162.
14. *Кухаронак Т. І.* Маскі ў каляндарнай абраднасці беларусаў. Мінск: Ураджай, 2001. — 239 с.
15. *Морозов И. А.* Круг игры. Праздник и игра в жизни севернорусского крестьянина (XIX–XX вв.) / И. А. Морозов, И. С. Слепцова. М.: Индрик, 2004. — 920 с.
16. *Плацук Г. И.* Женский праздник в составе масленичной обрядности на территории Псковской области // Псковская Масленица: образы, символы, коммуникация / под ред. Н. В. Большаковой. Псков, 2015. С. 88–108.
17. *Пропп В. Я.* Ритуальный смех в фольклоре // Пропп В. Я. Фольклор и действительность: избранные статьи / сост. Б. Н. Путилова. М., 1976. С. 174–204.
18. *Пропп В. Я.* Собрание трудов. М.: Лабиринт, 2000. 188 с.
19. *Салавей Л. М.* Яшчар // Міфалогія беларусаў: энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. В. Валодзіна, С. С. Санько. Мінск: Беларусь, 2011. С. 547.
20. *Тавлай Г. В.* Белорусское купалье. Обряд, песня. Минск: Наука и техника, 1986. — 174 с.
21. *Терновская О. А.* Баба // Славянские древности: этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 1 / под ред. Н. И. Толстого. М., 1995. С. 122–123.
22. *Топоров В. Н.* Заметки по похоронной обрядности. IV. Об одном архаичном переживании: похороны Сидора Карповича // Балто-славянские исследования. 1985 / под ред. В. В. Иванова. М.: Наука, 1987. С. 31–48.
23. *Топоров В. Н.* Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифопоэтическом аспекте // Проблемы славянской этнографии: к 100-летию со дня рождения Д. К. Зеленина: сб. ст. / Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР. Л., 1979. С. 141–149.
24. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. / рэдкал.: Т. Б. Варфаламеева (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск: Бел. навука: Вышэйшая школа, 2001–2013. Т. 1: Магілёўскае Падняпроўе / В. І. Басько [і інш.], 2001. — 797 с.
25. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. / рэдкал.: Т. Б. Варфаламеева (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск: Бел. навука: Вышэйшая школа, 2001–2013. Т. 2: Віцебскае Падзвінне / В. І. Басько [і інш.], 2004. — 910 с.
26. *Філіпенка У.* Горб // Міфалогія беларусаў: энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. В. Валодзіна, С. С. Санько. Мінск: Беларусь, 2011.

Л. Х. Мухаметзянова

Монологи плача как типичный атрибут тюркского эпоса и лироэпической поэзии

Монологи плача и стенаний в тюркском эпосе и лироэпической поэзии являются одним из устойчивых приемов в раскрытии внутреннего мира и душевного состояния эпического героя. Они имеют большое значение и несут смысловую, идейную и художественную нагрузку.

Выражение душевного волнения и переживаний связано с особыми случаями и ситуациями, таковыми в тюркском эпосе являются прощание героя с членами своей семьи, с родными местами, расставание с близким человеком. Причитания по погибшему герою — также один из древнейших эпических мотивов. Главное свойство монологов плача и стенаний в эпосе — трагизм, рельефное выражение безысходного горя. Плач оказывал большое эмоциональное воздействие на слушающую публику. В эпосе — это один из выигрышных приемов, используемых импровизатором, именно поэтому плач широко практикуется в «живом» эпосе.

В тюркском героическом эпосе сценам прощания и эпизодам плача уделено немалое место. Причитания, как правило, исполняются женами и матерями героя. Например, в каждом из ногайских дастанов, «Айсул улы Ахмат», «Кобланлы батыр», «Мамай», «Адел солтан», «Эр Кусеп», «Елкилдек батыр» и др., встречаются монологи плача (стенания) в связи со смертью героя: плач Карлыгаша после смерти мужа Копланлы, Дана-бике после смерти хана Адела, сказителя после смерти Мамай, Акманлая после смерти мужа Кюсепа. В героическом эпосе плач выражает горе человека, потерявшего своего защитника или близкого.

Ярким примером типичной картины тюркского эпоса в ногайских дастанах, посвященных Чура-батыру, является плач матери Минсылу после гибели сына. Здесь лирико-драматическая импровизация на тему смерти сына оформлена в стихах:

– Ай, ай, көнем, ай, көнем,
Жаным, бәгърем, Чура улым,
Суга баткан, бел, улым.
Кайгылар, сөнечләрең
Истән китмәс үк булдың,
Инде нәрсә итәем?
Баласы үлгән дөядәй,
Бызлый-бызлый китәем.

(Ах, в какие же дни я проживаю, / Душа моя, сынок Чура — / Знайте: он утонул в воде / И радости, и горести, связанные с тобой, / Никогда меня не покинут, / Что мне еще сказать? / Я словно верблюдица, потерявшая детеныша, / Ухожу, стеная). В ногайских, казахских, крымско-татарских версиях дастана о Чура-батыре подобные монологи представляют собой формульные выражения, несколько раз повторяющиеся в тексте.

Здесь следует оговориться, что татарская версия дастана о Чура-батыре пережила значительное сокращение либо полный пропуск эффектных по воздействию

мест, традиционно произносимых устами сказителя в других тюркских версиях. Татарские дастаны, своеобразно сохранив черты, характерные для произведений народного эпического творчества, были подвергнуты просвещенными личностями, переписчиками дастанов литературной переработке. В отличие от «живого» устно-музыкального эпоса, эпические памятники, относящиеся к книжной разновидности жанра, не исполнялись сказителями или певцами-импровизаторами в полном объеме перед народом и не были записаны кем-либо из уст как устные сказания, хотя поддерживали разносторонние связи с фольклором. У татар большинство популярных дастанов представлены в виде рукописей и письменных изданий, где тексты дастанов в той или иной степени испытали «авторское» влияние. В татарских дастанах наряду с фольклорным началом важную роль играет и индивидуальное литературное начало. Поэтому самые «живые» места, как плач и стенания, которые встречаются в традиционном эпосе, непосредственно записанном из уст импровизатора и отражающие подлинно творческое исполнение текста сказителем, в татарских дастанах стерлись.

Тем не менее некоторые эпизоды плача сохранились и в татарских версиях. В «Чура-батыре» во время проводов мужа на бой слова плача Сылубик составляют пять строк, где она, предвещая неизбежность трагедии, стенает о том, что ее батыр собирается в дальний путь, и просит батыра увести ее с собой или же принести в жертву перед тем, как уехать, так как расставание для Сылубик подобно смерти.

Ала кит, батыр, ала кит,
Ат савырына сала кит.
Егет башыңа, батырым,
Бездэй иткән сабаны
Үз юлыңа корбанлыкка чала кит.

(Ты возьми меня с собой, о, мой батыр, / увези меня на своем коне, / или же принеси меня в жертву, / меня, некрасивую женщину, / пожелав себе доброго пути. *Перевод автора. — Л. М.*)

У тюркских народов широко распространены дастаны романического характера, посвященные трагической любви. Например, глубокой трагедией завершается азербайджанский дастан «Асли и Керем». После целого ряда событий кажется, что главные герои достигли счастья. Однако отец невесты, Гара кешиш, оказывается, околдовал свою дочь. Молодые остались одни в первую брачную ночь, но никак не могут расстегнуть пуговицы ее платья. Наступает утро. «И тут пламенный вздох вырвался из груди Керема. Жаркий огонь метнулся из уст — и вспыхнул Керем, и запыхал». Асли не знает, что делать. «Схватила кувшин, пытаюсь погасить пламя, но будто не воду, а масло лила она на голову Керема», после чего еще жарче разгорался огонь. И так Керем превращается в груды пепла. Матери, которая по поручению отца пришла узнать, что с ней случилось, Асли с горьким упреком изливает свою скорбь в особой поэтической форме:

Вы с дочерью были жестоки своей,
Но розу не бросит в беде соловей,
О ветер, наш прах подхвати и развей —
Сгорел мой Керем, говорю я, рыдая!

[Народная поэзия Азербайджана, с. 394–395]. (*Перевод Д. Виноградова*)

В другом любовном дастане — татароязычном «Тахире и Зухре» (вариант Курмаши) — причитание героя связано с тяжелыми переживаниями от разлуки с возлюбленной. Таких причитаний в дастане немало, например, сосланный в город Мардин Тахир причитает:

Карый-карый калдың син, күп кыеннар салдың син,
Сөйгәнән аерылып, еглей-еглей калдың син.
Бутасыннан аерылган дөядэй буздый калдың син.
Күп тубыннан аерылган коштай мондый калдың син.
Ботагыннан аерылган гөлдэй сулып калдың син.
Анасыннан аерылган баладай еглап калдың син... [3: 221].

(Ты осталась, причитая, много трудностей выпало тебе, / Разлучившись с любимым, ты осталась, плача, / Как верблюдица, потерявшая своего верблюжонка, стенала ты / Как птица, отставшая от стаи, / Как цветок, оторванный от ветки, / Как ребенок, разлученный с матерью, осталась ты, стеная. *Перевод автора.* — Л. М.).

Эти и другие примеры из дастанов заслуживают отдельного рассмотрения, так как подобные эпические строки повышают трагичность сказания, тем самым усиливая эффект воздействия эмоционального звучания произведения.

Плачи и причитания в татарском фольклоре более ярко наблюдаются в свадебно-обрядовой поэзии, в плачах невесты — сыктау. В силу своей драматической природы песенные тексты свадебно-обрядовой поэзии связаны со зрелищным действием-представлением, строятся на монологе или диалоге и занимают довольно большое место в свадебной поэзии. Поскольку составляющими свадебно-обрядового фольклора являются акциональность, вербальность и эпический текст, то смело можно утверждать, что свадебно-обрядовая поэзия олицетворяет «живой» фольклор. Плачи и причитания, которые отражают подлинно творческое исполнение текста народным представителем, относятся именно к этому разряду, т. е. образцам, обладающим яркими стилистическими особенностями, характерными для изустного исполнения текста импровизатором. Объектом изображения свадебных причитаний главным образом являются семейные взаимоотношения, жалобы девушки, связанные с будущей судьбой. В них положительные эмоции — любовь, чувство радости — не находят никакого выражения.

Существование у татар «кыз елату йоласы» — обряда принуждения девушки плакать перед собственной свадьбой — своими корнями уходит к древним представлениям человека, когда жизнь девушки после замужества уподоблялась смерти. Расставание с этим миром и уход в иной мир сопровождалось стенанием, плачем девушки.

Өстемдәге кизеле күлмәгемнән
Итәгенә комач бәйләдем.
Бәлки бу хәлләрне күрмәс идек,
Юкка олан чакта үлмәдем.

(К льняному платью, которое на мне, / Я пришила ластовицы из кумача / Может быть и не испытала бы всего этого, / Зря я не умерла в детстве. *Перевод автора.* — Л. М.).

С несколько измененной мотивацией обряд принуждения к плачу существует и сегодня. В ночь накануне отъезда к дому жениха невеста почти не спит. Она

на заре должна причитать, оплакивая свое девичество. Этот обряд в разных этнических группах татар носит разные названия: «таң кучат» (петушиная заря) или «кыз елату» (заставить молодую рыдать), «чеңләү» (тихо стенать) или «чеңләтү» (заставить стенать). Утром, с первыми петухами, невеста вставала, раскрывала окно и, обращаясь к заре, начинала тихо причитать:

Таң-таң ата микән, әй, юк микән??
Таңның йолдызлары бар микән?
Таң-таң агмас борын мин елыймын,
Мине аяучылар бар микән?

(Рассветает или не рассветает, / Есть ли у рассвета звезды? / До рассвета я рыдаю, / Жалует ли кто меня? *Перевод автора. — Л. М.*)

Песня-монолог нередко сопровождается обращениями к отцу, матери, родным и близким. Обращаясь к матери, девушка стенает:

Ябалак та, ябалак кар явадыр,
Палуна башларын сылыйдыр.
Торчы, эни кабәм, уянчы,
Язулы яшь балаң елыйдыр.

(Хлопьями, снежными хлопьями, / Облепило поленицу (дров). / Встань-ка, родная мать, / Твоя несчастная дочь рыдает. *Перевод автора. — Л. М.*)

Следующие строки причитания уже обращены к подругам:

Торыгыз тиңнәрем, маем, торыгыз
Миңа кычкырыгыз «таң кучат».
Таңдый зарялардан елайбыз,
Бәхетле булмыйк дип телибез.

(Вставайте, подружки, вставайте, / Причитайте для меня «таң кучат». / С самого рассвета мы плачем (причитаем), / Хотим, чтобы нам было счастье. *Перевод автора. — Л. М.*)

Далее девушка еще громче начинала причитать:

Тәрәзәләр ачып ук аттым,
Угымнын башларын югалттым.
Моңлы көйләр белән елай-елай,
Барча кәмиәтне уяттым.
Ишектән кердем, уй итте,
Уң да кәвешемә су үтте.
Тиңнәремне узып, түргә утырдым,
Яшьтәй йөрәккәнәм жу итте.

(Пустила стрелу, раскрыв окно, / Потеряла ее наконечник, / Причитая печальным голосом, / Разбудила всех, / Переступив порог попала в лужу, / Промочила правую ногу. / Опередив подружек, села на переднюю лавку. Сжалось сердце молодое. *Перевод автора. — Л. М.*)

Затем подружки подсаживались к невесте, накрывались все вместе большим платком и причитали в один голос. Невеста высказывала обиду родителям, воля которых определила ее судьбу:

Катлама казанын элдегез,
Кайнамасмы диеп белдегез?
Бигрәк те яшьли бирдегез,
Ахры китмәс диеп белдегез.

(Повесили вы котел для катламы, / Думали, что не вскипит? / Слишком рано меня вы выдали, / Думали, что я совсем не уйду. *Перевод автора. — Л. М.*)

Отца она упрекала в том, что он выдает ее рано, хочет избавиться от нее. Старшего брата и его жену упрекала в том, что они считали ее лишним ртом в семье и старались скорее выдать замуж.

Безнең артыбызда кызыл гөл,
Абыкаем эйтә гөл түгел.
Жингәкәем шулай эйтәдер,
Кызлар ашатырдай ел түгел.

(Цветы краснеют за нашим домом, / Брат говорит, что это не цветы. / Сноха говорит: год не такой, / Чтобы кормить еще девушку. *Перевод автора. — Л. М.*) Судьба крестьянской девушки, выдаваемой в чужую семью, часто была очень тяжелой. Поэтому в своих причитаниях невеста противопоставляла девичью волю в родительском доме женскому бесправию в доме мужа. Эти причитания полны раздумий о будущей жизни в «чужой стороне, чужом доме». Жизнь в «чужом доме» ей представлялась тяжелой, а чужая родня — недоброй.

На причитания, кроме подруг невесты, собирались и неприглашенные из деревни женщины; слушая ее жалобы, многие из них также плакали. Мужчинам не принято было присутствовать во время причитаний невесты. Сегодня, в условиях трансформирования обряда, под покрывало, которым покрыта девушка, иногда пускают отца девушки [1: 140].

Анализ материалов позволил прийти к выводу, что в традиционных свадьбах татар причитания являлись неотъемлемой частью обряда. Продолжительностью причитаний девушки отличалась в разных местах: среди татар, живущих в Мордовской области, известны случаи причитания в течение 15 и более вечеров [4: 24].

С середины XIX в. обряд прощания невесты у татар претерпел большие изменения: во многих местах причитание невесты перестало практиковаться. Появились профессиональные причитальщицы (елатучылар), обладающие мастерством импровизации. Вполне вероятно, термин, где имеется глагол страдательного залога «**кыз йылату**» («заставить невесту рыдать»), возник с вошедшим в практику обычаем приглашать причитальщиц. Приглашенные причитальщицы (обычно их было две) садились на түр (передняя часть дома), то есть на место, где раньше причитала невеста, накрывались платком и выполняли свои обязанности. Невеста сидела под пологом в окружении подруг и плакала. Слезы невесты и причитания в этот установленный традицией день считались обязательными и соблюдались даже, если она выходила замуж по любви. Поэтому говорили: «елап барсаң, елмаеп яшәрсең» (если будешь плакать на свадьбе, то жизнь пройдет в улыбке).

Характеризуя причитания невесты в свадебном обряде татар, следует отметить, что они были связаны с прощанием с девичеством и родительским домом. Процесс трансформации свадебных причитаний в разных местах варьирует: в начале XXI в. местами сохранился обычай причитаний невесты на девичнике, в дальнейшем невеста плачет, когда ее наряжают подруги, исполняя при этом жалостливые песни, приглашенные «елатучылар», которые заставляют девушку плакать, поют грустные песни специального содержания, чтобы она плакала:

Аран алдыннан кош уза,
Уң аягында кургашын.
Сокланмагыз, дуслар, бай кәләшкә,
Ян кунардай булсын юлдашың.

(Пролетает птица перед сараем, К правой лапке подвязан свинец. Не соблазняйтесь, друзья, богатством невесты. Пусть спутник жизни будет задушевым. *Перевод автора — Л. М.*) В связи с переменами, происходившими в жизни и в семье, плачи-сыктау также претерпевали изменения.

Итак, подведем итоги вышесказанному: во многих произведениях тюркского эпоса, как героического, так и романтического, смерть героя, а также расставание с близким человеком, с родной землей сопровождаются плачем. Наличие развернутых плачей по погибшим или же ушедшим в чужую сторону героям художественно обогащают текст. Будучи неизменным атрибутом традиционного тюркского эпоса, плачи и стенания являются также основными составляющими и свадебно-обрядовой поэзии тюрков. Главное свойство, характеризующее содержание плача девушки перед свадьбой — это трагизм. Проникнутое магическими верованиями, трагическое содержание плача или сыктау отражает неизбежное и безутешное горе, выпадающее на долю девушки. Монологи плача и причитаний в свадебном обряде — особый пласт народной поэзии, основанной на давних традициях и импровизации. В них нашли отражение свойственные народной лирике и драме изобразительные приемы и средства художественной выразительности. Важно то, что обычай сыктау, характерный для свадебно-обрядовой поэзии народного творчества, сохранился и по сей день, его можно непосредственно записывать из уст импровизатора, однако следует учесть, что функция плача в лироэпической поэзии сильно трансформирована. В народном словесном творчестве подобные эпизоды давно утратили видимую связь с первобытной мифологией и превратились в совершенно самостоятельный художественный прием. Связь с древностью в них может быть восстановлена лишь при историко-типологическом и сравнительном подходе к материалу.

Литература

1. *Мухаметзянова Л. Х.* Откликаюсь на зов кукушки... (Статья, посвященная современному фольклору татар Челябинской области). Казан утлары. № 3. 2017. С. 138–145. (На татарском языке.)
2. Народная поэзия Азербайджана. Л.: Советский писатель, 1978. — 448 с.
3. Татар халык ижаты. Дастаннар. Казан: Татар. кит. нәшр., 1984. 384 б. (На татарском языке.)
4. *Федянович Т. П.* Семейные обряды в этнографической литературе // Семейные обряды мордвы. Труды. Вып. 76. Саранск: Морд. книж. изд-во, 1984. С. 3–76.

А. В. Ромодин

Феномены смеха и плача в звукотворчестве традиционных музыкантов

Говоря о таких фундаментальных проявлениях человеческой природы, как смех и плач, необходимо иметь в виду их неоднородность, причем при рассмотрении и на общем — биологическом уровне, и на уровне культурном — в области, связанной с проявлениями человеческого духа. В традиционной культуре существует многообразие смеховых и плачевых форм. При этом в разных этнических культурах, локусах, диалектах они могут приобретать самые разные черты. И одновременно, что представляется нам чрезвычайно значимым, формы и проявления смеха и плача окажутся тесно связанными с той или иной культурой, отображая тип мышления людей, живущих в определенной местности, в собственной культурной среде. Это не значит, конечно, что не обнаруживаются универсальные свойства плача и смеха, напротив, подобные формы, кажется, вполне податливы, например, для человека, воспринимающего незнакомую или малознакомую традицию. Ведь всем понятен смех, всем понятен плач. Другое дело, каким образом они встраиваются в конкретную культуру, какие смыслы этой культуры они отражают. За смеховыми и плачевыми выражениями могут стоять горы неведомых смыслов, но общий посыл внезапно становится понятен — интуиция способна совершить скачок в неизвестность. Подобное происходит и с восприятием музыки: слух способен уловить не только звуковую форму, но и ее содержание — заложенную в ней эмоцию. Конечно, существует так называемый этнослух, прививаемый и воспитываемый с детства¹. Однако слух даже представителей одной культуры может оказаться различным. Городской житель, например, с трудом воспринимает звучание архаического деревенского напева, произносимого на родном ему языке. Опытное же ухо, знакомое с традиционной архаикой, способно перенести свое слуховое умение на незнакомый музыкальный образ-объект. Существуют универсальные свойства, объединяющие, например, звучание архаических обрядовых напевов из совершенно разных культур. И все же только подтексты, скрытые смыслы дают иногда возможность проникновения вглубь чужого музыкального языка. Речь идет о степени понимания. Смех, плач, повторимся, с особенной отчетливостью ощутимы любому воспринимающему. Но за ними, как и за каждым конкретным архаичным культурным случаем, фактом, стоят неявные, скрытые смыслы, наиболее ясные *посвященным*².

Универсальные свойства смеха и плача внутри традиционной культуры относятся, в большей степени к их биологическому началу. Специфические, особенные, оригинальные черты обнаруживаются в культурном плане, выраженном в великом многообразии этнических локальных диалектных проявлений. Объединяющим, присутствующим и в физиологии, и в культуре, становится психологический аспект. Смех и плач внутри обряда имеют ритуальные черты. В других случаях — во внеобрядовой ситуации — они отображают, главным образом, индивидуальное эмоциональное состояние. Наконец, в бытовой обстановке и смех, и плач могут оказаться вовсе оторванными от ритуальной состав-

ляющей. Конечно, в случае сохранности в культуре мифологического сознания, любая эмоция будет окрашена предельно своеобразно, представляя собой живое свидетельство глубокого сакрального отношения к миру. И все же в любом случае, в любом обществе, человек остается человеком. Всегда и везде присуща ему острота эмоций. *Сакральное* естественным образом вовлекается, проникает в *психологическое*. Творчество же вообще оказывается кардинальной чертой народной культуры, свойством, вовлеченным в любую ее сферу. Не представляют исключения феномены смеха и плача. В них также заложено мощнейшее творческое начало, вне которого невозможно само их существование.

Итак, смех и плач присутствуют в разнообразных формах и жанрах традиционной культуры. По-своему обнаруживаются они в *звукотворчестве* народных музыкантов. Если плач может напрямую отображаться в темброинтонации, то смех выражен музыкой более опосредованно. Между тем в народной традиции само звукотворчество пронизано глубочайшим всеобъемлющим синкретизмом. Поэтому и смех, и плач оказываются одновременно вовлеченными в масштабный синкретичный круг видов и форм: не только собственно музыкальных — тембровых, артикуляционных, перцептивных — но и игровых, танцевальных, жестовых, двигательных, мимических. Весь этот многообразный спектр плачевых и смеховых выражений выявлен на различных уровнях звукотворчества музыкантов: художественном, ритуальном, поведенчески-психологическом. При этом не только звукотворчество в соприкосновении с другими синкретическими видами культуры проявляется предельно широко, но и сами музыканты предстают в разных обликах и осуществлениях: в пении, плаче, игре на инструментах, а также в танцевальных и зрелищно-игровых формах. Смех и плач поэтому выступают и самостоятельными феноменами, и одновременно оказываются конкретными действенными средствами, порождающими и организующими традицию. В сфере *плача* существуют основные формы: свадебные, поминальные, похоронные голошения. Имеются также формы «промежуточные»: песни-причеты, припевки (частушки) с элементами плача. Присутствуют, наконец, неявные, «подтекстовые» формы (например, при звучании свадебного ритуального инструментального наигрыша плакальщица внутренним слухом, «про себя», моментально воспроизводит соответствующее голошение). В последнем случае обнаруживается одно из многообразных проявлений «неслышимого» — подразумеваемого — в традиционной культуре³. Мышление музыкантов включает в себя как реальные, так и невидимые, подчас даже несуществующие черты, и феномены. Творчество и восприятие оказываются неразделимыми. Формы музыкального *смеха*, выраженные, например, в плясовых песнях или инструментальных прибаутках, дополняются шутками другого рода: сарказмом корильных свадебных напевов или свирепостью комических припевок (частушек) с инструментальным сопровождением. В подобных случаях отчетливо проступает игровой элемент. Сюда же можно отнести и творчество ряженных, не только его зрелищно-игровые, но и музыкальные выявления, содержащие черты юмора и смеха, но с оттенком страшным и даже жутковатым, свидетельствующим о вторжении начала сакрального, мира потустороннего⁴. Амбивалентные свойства пронизывают собой традиционную культуру. В звукотворчестве музыкантов постоянно встречаются противоположные черты: лирически-созерцательные и гротескно-игровые, трагические и жизнеутверждающие. В поведении, исполнении, звучании слышны одновре-

менно существующие противопоставления. Эти же конфликты подразумеваются и в обрядовой сфере. Одно из ярчайших столкновений — взаимодействие смеха и плача в ритуале (календарь, свадьба). Смех-плач — объединяющий, амбивалентный феномен, своеобразный ключ к предопределяемой традицией одновременности противоположных начал, двойственности эмоций, контрастности состояний, выраженных в творчестве и традиционном мышлении⁵.

Эти противоположности, оппозиции оказываются важнейшим свойством, присущим традиционной культуре в целом. В свое время И. И. Земцовским была предложена даже организующая традиционную культуру своеобразная «солнечная система», состоящая из различных коррелятивных пар, построенных по принципу противоположения⁶. В ритуале оппозиции приобретают особый оттенок. При этом контрастные планы становятся атрибутом ритуального сознания, свойственного любым исполнителям-музыкантам — плачевым, певцам, инструменталистам. Пребывая внутри амбивалентно-содержательной обрядовой сферы, музыканты обнаруживают ту двойственность, которая выражена и в звукотворчестве, и в особых способах поведения. Обе доминантные противоположные ритуальные эмоции — лирически-созерцательная и зрелищно-гротескная — присутствуют и в игровых (внешних) действиях, и в темброинтонационных (наружных и скрытых) инициативах обрядовых исполнителей.

Обрядовая оппозиция, имеющая глубокие корни в традиционной культуре, подчас очень четко осознается, а иногда даже словесно оформляется ее носителями. Так, свадебный ритуал был отчетливо разделен, раздвоен: «Есть веселье, а есть — жалость»⁷. Представители деревенского мира разводят, противопоставляют подобные понятия и тем самым не только демонстрируют свое обрядовое понимание и собственное эстетическое толкование, но и как бы указывают на ту двойственность мышления, которая столь характерна для человека, живущего в условиях традиционной культуры⁸.

Особое значение имеет совершаемая на музыкальных инструментах стимуляция свадебных плачей, а также их имитация (в северобелорусской традиции). Свадебные причитания сами по себе носят ярко выраженный амбивалентный характер. Смех и слезы — одновременные спутники плачей. По словам Т. А. Бернштам, «“Смех” и “плач” — народные собирательные названия символов эмоциональных средств выражения (психофизических и вещественных) и основанных на них ритуальных форм поведения»⁹. Помимо ритуально-игрового подтекста, содержащегося в подобном сочетании, имеется еще и психофизиологический фактор, касающийся таких противоположных и первоначальных элементов человеческого существования, как вдох и выдох (вдох — *плач*, выдох — *смех*). Ритуальное свадебное инструментальное звучание, призванное вызвать соответствующую ответную реакцию у плакальщиц, содержит остро выраженный суггестивный смысл. Подобные диалогические явления обнаруживаются у многих народов: мордвы, марийцев, удмуртов, чувашей, татар, башкир. В северобелорусской традиции, где свадебные причитания исполняются совместно с инструментальными наигрышами, противоположные эмоциональные планы обнаруживаются в творческом сознании, поведении, артикулировании, наконец, в диалоге контрастных партий: трагической (причитальщицы) — светлой (инструменталисты). Сама инструментальная палитра наполнена амбивалентностью, контрастностью образно-тембровых планов: просветленного и напрямую в него входя-

щего печального, болезненного, вызывающего ассоциации с плачем. «Невесте косу расплетают, венки снимают; музыкант играет нежно, хочется плакать»¹⁰. Эмоциональная двойственность становится неотделимой от типа традиционного мышления, пронизывая любые элементы культуры.

Основная определяющая собой все традиционное звукотворчество открытая, побудительная эмоция предполагает активность чувств и исполнительских действий. Интенсивное побудительное начало обнаруживается в экспрессии поведения, утверждающей артикуляции, пластической силе, энергии существования. Подобное видим и в смехе, и в плаче. Всюду присутствует диалог, наполненный чрезвычайной интенсивностью чувств, внутренней свободой и внешней открытостью. Незаурядными выразителями подобных эмоций оказываются, например, так называемые музыканты-«скоморохи», свадебные исполнители, действующие, музицирующие особенно свободно, смело, экспрессивно. Музыканты обязательно используют словесные шутки, гротескную мимику, буффонадные экспромты — разнообразную игровую атрибутику. Многие из этих исполнителей даже в собственную жизнь привносят эмоционально-смеховые средства фарса, игры.

Смеховое начало в народной музыкальной традиции, казалось бы, присутствует повсюду. В звуке — тембре, ритме, мелодике, способах артикулирования — можно, порой, обнаружить разнообразные смеховые черты. Сложность проблемы, однако, заключается в том, что само звуковое вещество составляет только одну из сторон единого синкретического комплекса, оказываясь во многих случаях слитым с другими его сторонами. Поэтому при обращении к смеховому содержанию традиционного музицирования представляется необходимым использовать два пути: 1) поиск смехового начала в *отдельных* элементах традиции, например, в звукотворчестве (манера игры музыкантов; способы построения композиций), в творчески-исполнительском поведении, и связанном с ритуальной практикой исполнителей, и органично входящем в их жизнь, отражающем индивидуальные, психологические их свойства; 2) путь выявления наиболее *общих* признаков, способных соотнести друг с другом многочисленные культурные реалии. Синкретизм, органично присущий народной традиции, противится искусственному разъединению различных его форм: инструментальной музыки — от вокальной; музыки в целом — от танца; музыкальной артикуляции — от речевой. В любых этих видах между тем можно обнаружить связывающие их остроэмоциональные — смеховые черты.

Подобные свойства, типичные, например для народного инструментального музицирования, отмечал еще Б. В. Асафьев: «В одних этих наигрышах столько непосредственно народного юмора, смеха, лукавой издевки, острой наблюдательности, что из этого содержания составляется в его музыкальном отражении целый громадный короб ритмических (особенно ритмических!), мелизматических, колористических и гармонических “новостей”, свидетельствующих о неистощимой изобретательности народной музыкальной творческой практики»¹¹. Подобного рода экспрессивные черты инструментального музицирования органично соотносятся со смеховым содержанием многих припевок (частушек), обычно неотделимых от музыкального инструментального сопровождения.

Музыкально-словесная часть нередко дополняется танцевальной. Нам неоднократно приходилось наблюдать вскакивающего со своего места человека, по-

ющего частушку и начинающего в тот же момент непрерывную пляску. Имеется, таким образом, целостный кинетико-формообразующий комплекс, включающий в себя артикуляционные действия, исполнительские движения, осуществляемые одновременно со звукотворческим процессом. Процесс этот порой дополнен комической жестикюляцией, мимикой, а иногда — пародированием. Весь комплекс реализуется в двух одновременных диалогических формах: внешней — кинетической и внутренней — эмоциональной. Смеховое же начало выступает универсальным средством творческого высвобождения человека. Кинетические, звукотворческие, эмоциональные факторы, действия осуществляются на фоне единого энергетического побудительного импульса. Элементы смеха, комизма становятся неотделимыми от игровой, артистической стихии. Во многих случаях — художественных актах, обрядовых ситуациях — смех неразрывно связан с игровым началом и диалогическим содержанием искусства. На появление, например, тех или иных красок в звукотворчестве музыкантов воздействует общение между инструменталистами и другими участниками коллективного акта-события. Внутренняя психологическая нацеленность любого из действующих лиц на обнаружение особой, подчас чрезвычайно накаленной, эмоциональной атмосферы само по себе может способствовать образованию в игре музыкантов разнообразных, в том числе, и комических — ритмических, тембровых — нюансов. Происходит непрерывный обмен чувственными импульсами, появляются активные энергетические контакты. Звукотворчество самих музыкантов может оказывать интенсивное воздействие на слушателей: «Он с ума меня сводит своей гармошкой! Когда заиграет — не могу, сразу пою!»¹². Прямое взаимодействие инструментальной музыки и танца обнаруживается в объяснениях исполнителей: «Били чечёткам — отбивали ногам, и ты ему должен на гармошке подбивать»; «Цыганку надо не только играть, но и подбивать пальцам»¹³. Речь здесь идет о сильных акцентах, образующихся за счет особенно энергичной игры репетициями, способов как мельчайших раздроблений внутри одного звука, так и повторных его взятий. «И мехом колотишь — отбиваешь»¹⁴, — имеется в виду активное вибрирование мехом инструмента. Еще одно признание: «Гармошка моя — очень веселая. У нее красивый тон. Грустной она никогда не бывает. И отзывается она, как дотыку нет, и кричит, как резаный поросенок. Девки под нее любили петь припевки»¹⁵. Звукотворчество музыкантов непосредственно связано с формами их поведения. Энергетический посыл реализуется не только средствами раскованности эмоций, но и с помощью особенного творческого напряжения. Освобождение приходит через эмоционально-артикуляционное, интенсивное — внутреннее и внешнее — преодоление. Музыканты утверждают: «Лихость нужна — вяло не будешь играть!»¹⁶. О самих музыкантах говорят: «Человека забирает такая ризыка, когда они играют!»¹⁷. О танцорах сообщают: «Як не смелый, так и польку не сходить! Тут уж надо ризокованному быть»¹⁸. О свадьбах рассказывают: «И билися! Полька! Бывало, что хлопцы дерутся, так мы, музыканты, тады за окно утечём»¹⁹.

Вновь, однако, подчеркнем, что в народной традиции постоянно присутствует глубокая внутренняя конфликтность. Несмотря на необычайную цельность этого культурного мира, он совсем не абстрактен, но неоднозначен, многолик. Нельзя судить о народной жизни только по фольклорным текстам, хотя и в них заложено немало контрастных смыслов. Невозможно осмыслять традиционную

культуру исходя лишь из ее ритуальной составляющей. Этот мир постоянно преподносит сюрпризы, оказываясь то и дело объемнее представлений о нем. Следует, вероятно, прибегая к антропологическому подходу, учитывать множество ракурсов, существующих одновременно, находящихся в полифонических отношениях друг с другом и имеющих к тому же внутренние контрастные грани. Рассмотренное нами выше одно из кардинальных противопоставлений, включающее в себя и культурные, и биологические черты, подразумевает оппозицию *плач — смех*.

Различным в разных культурах может быть отношение и к смеху, и к плачу. Объединяющим же элементом, по-видимому, оказывается необычайная — в обоих видах — активность эмоций. При этом их направление может быть неодинаковым, зависящим от ситуации. В обрядовой, многолюдной ситуации преобладает прямая, интенсивная эмоция, нацеленная не только внутрь себя, но, главным образом, вовне, например на похоронах. Рыдания сотрясают плакальщицу, но одновременно в громадной степени воздействуют на присутствующих. Подобной же страстью и силой отмечен смех участников свадьбы. В традиционной культуре особенно выпукло выступают контрастные состояния побуждения и отстранения, представляющие собой корневые черты творчества ее носителей. В этих состояниях выявляется та контрастность, которая присуща и всему традиционному миру, и творческим эмоциональным устремлениям его представителей-художников²⁰.

Одновременность противоположных эмоций осознается и реализуется в действии. В творчестве заметно их выявление: звуковая палитра, даже в своей однородности, содержит обычно подтекст, второй план, скрытый смысл. Подобного рода амбивалентность порождается личностным началом. Присутствуют любые контрасты, в которых прежде всего проступает индивидуальность, обладающая собственными психологическими свойствами и творческим почерком. Так, известнейший витебский скрипач Емельян Лемницкий, своеобразно интерпретируемый своим партнером по ансамблю — цимбалистом, учеником, младшим другом, предстает перед нами в образе деревенского свободного художника: «Амелька веселый был; после войны уже не работал, только шорничал. Заросший, борода была большая. Амелька старым уже был, но он все время был такой — сядый, сивый. Да еще и чем-то болел; в колхозе не работал вообще, только телегу, сани, хомут, седелку, вожжи поправит, подремонтирует. В основном по свадьбам играл — с этого жил»²¹. В этой интерпретации на первый план выступает свойство веселости, понимаемое, впрочем, как в духе вольности жизни и творчества художника, так и в ассоциациях с архаическими представлениями о веселье. Эти представления предопределены двойственностью чувств, состояний, отражающих и собственно веселье, и его эмоциональные контрасты: болезненность, страдание, печаль. Весь комплекс содержит противоположности, и подразумевающие древние родовые черты антиповедения, дозволенной особости, маргинальности, и вместе с тем обнаруживающие ту свободу творчества, которая универсальна и свойственна любому художнику. Скоморошья веселость в данном случае персонализирована и выступает от имени конкретного народного музыканта.

Таким образом, сферы плача и смеха оказываются теми глубочайшими природными планами, способными не только действовать самостоятельно (в своих

пределах), но оказывать громадное влияние на становление собственно художественного элемента, в свою очередь, имеющего кардинальное значение для всей традиционной культуры. Биологический план оказывается одним из порождающих факторов творчества. Смех и плач как многообразные способы психофизиологических выражений живут не только в определенных, реально существующих фольклорных жанрах и видах, но обнаруживаются в любых музыкальных формах, внутри звукового вещества, в превращенных, преобразованных, переплавленных состояниях, сохраняющих контрастные, противоположные черты и свойства. Эти свойства образуют чрезвычайной силы художественное воздействие. При этом голос человека непременно в них существует, становясь определяющим. Личностный творческий импульс везде присутствует. Та амбивалентность, которая создает художественную форму, рождается волей человека. Невозможно все оценивать здесь на уровне «весело–грустно». Глубокое искусство содержит в себе одновременное присутствие и действие контрастных состояний. Жизнь, чувства человека, в том числе и в традиционной среде, наполнены противоречиями. Мы всегда чувствуем их в любых различных по времени возникновения звуковых видах: вокальных, инструментальных, вокально-инструментальных. Мощными средствами порождения и поддержания в звукотворческих формах конфликтности состояний — феноменов, создающих, лепящих сами эти формы, оказываются — непосредственно или опосредованно — смех и плач.

¹ См.: *Земцовский И. И.* Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 1–12.

² О личностных выявлении в древних видах человеческого существования см.: *Ромодин А. В.* Творческая индивидуальность в архаике // Календарный песенно-обрядовый комплекс: исторические корни и полиэтнический контекст. СПб., 2019. С. 13–27.

³ *Ромодин А. В.* Звучащее и неслышимое: Голоса в традиционной культуре // Голос в культуре. Артикуляция и тембр. СПб., 2007. Вып. 1. С. 36–51.

⁴ *Ивлева Л. М.* Ряженье в русской народной культуре. СПб., 1994.

⁵ Специально о феномене «смех-плач» см.: *Бернштам Т. А.* Феномен «смех-плач» в русской народно-православной культуре // Христианство в регионах мира. СПб., 2008. Вып. 2. С. 298–376; *Козинцев А. Г.* Феномен «смех-плач»: О различии сходного // Антропологический форум. 2010. № 13. С. 117–124.

⁶ *Земцовский И. И.* Народная музыка и современность: К проблеме определения фольклора // Современность и фольклор. М., 1977. С. 28–75.

⁷ Зап. в д. Псуя (Глубокский р-н, Витебская обл.) в 1991 г.

⁸ О присутствии в свадебном ритуале «лирико-драматической и фарсовой частей» см.: *Власова З. И.* Скоморохи и свадьба // Русский фольклор. Л., 1989. Т. 25. С. 23–37. О возникающих в данном случае ассоциациях с древнерусскими представлениями о веселье, с двойственностью характера народа, см.: *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984; *Федотов Г. П.* Стихи духовные. М., 1991. С. 117–119.

⁹ *Бернштам Т. А.* «Смех и плач» в обрядовой культуре русских крестьян // VI Конгресс этнографов и антропологов России: Тезисы докладов. СПб., 2005. С. 94. О феномене смеха см.: *Пропн В. Я.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне). М., 1999; *Смех: истоки и функции.* СПб., 2002; *Козинцев А. Г.* Человек и смех. СПб., 2007; *Человек смеющийся.* М., 2008.

¹⁰ Зап. в д. Пруд (Городокский р-н, Витебская обл.), в 1988 г.

¹¹ См.: *Асафьев Б.* О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. Л., 1987. С. 19–20.

- ¹² Зап. от Е. А. Буйницкой (1940 г. р.) в 1996 г. (д. Бологово, Андреапольский р-н, Тверская обл.). Сообщение о муже — гармонисте П. И. Буйницком (1935 г. р.).
- ¹³ Зап. от гармониста И. Н. Алексеева (1936 г. р.) в 1992 г. (д. Лънозавод, Городокский р-н, Витебская обл.).
- ¹⁴ Зап. от И. Н. Алексеева (см. примеч. 3).
- ¹⁵ Записано от гармониста Н. И. Данилова (1928 г. р.) в 1989 г. (д. Меховое, Городокский р-н, Витебская обл.).
- ¹⁶ Зап. от гармониста И. И. Ивлева (1929 г. р.) в 1989 г. (д. Бычиха, Городокский р-н, Витебская обл.).
- ¹⁷ Зап. от цимбалиста А. А. Василевича (1911 г. р.) в 1992 г. (д. Завороты, Глубокский р-н, Витебская обл.).
- ¹⁸ Зап. от А. А. Василевича (см. примеч. 7).
- ¹⁹ Зап. от А. А. Василевича (см. примеч. 7).
- ²⁰ *Ромодин А. В.* Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.
- ²¹ Зап. от цимбалиста Е. Г. Шабловского (1929 г. р.) в 1989 г. (д. Байдаково, Себежский р-н, Псковская обл.).

Г. В. Тавлай

**Смеховые ритуальные «мизансцены»,
припевки и песни в крестьянской обрядовой культуре
белорусско-литовского пограничья**

В современной литовской этномузыковедческой литературе обрядность, посвященная рождению ребенка, и тем более — крестинные обрядовые песни как явления, свойственные современной традиционной культуре, не рассматриваются. В процессе изучения белорусских крестинных напевов, работая над их типологией на белорусском этническом материале, мне посчастливилось зафиксировать факты бытования крестинных обычаев, песен этого слоя в Виленском крае Литвы. В белорусской языковой традиции данного полиэтнического региона песенная составляющая крестинного обрядового действия представлена достаточно скромно. Гораздо более заметны в сегодняшней традиции крестинные припевки, смешные, подчас «соленые» четверостишия, поднимающие эмоциональный тонус собравшихся. Они могут быть функционально обусловлены такими обрядовыми эпизодами, как подмена новорожденного и его «кража» в момент передачи бабкой-повитухой в руки кумовьев для крещения, танец бабки-повитухи, угощение гостей обрядовой кашей с последующим получением вознаграждения, а также в развернутой «сцене» ритуального шутейного потопления бабуся. Намеки на разного рода особые отношения между кумовьями также становятся нередко поводом для всеобщих шуток и всплесков юмора. Подобные действия, происходящие в атмосфере всеобщей веселости, раскованности, незлобливой насмешливости над этими, безусловно, заглавными участниками родинных церемониалов, служат объяснением подобных же семантических предпочтений и в музыкальной составляющей здешних родинных ритуалов, их обусловленности связями с народной смеховой культурой. Следует отметить, что сами «мизансцены», припевки и песни соответствующего поэтапного по отношению к ходу обряда содержания не обязательно бывают соотнесены друг с другом. Они могут появиться совсем в ином антураже и в другом временном срезе, например в момент обрядового застолья, — как воспоминание об уже произошедшем в обрядовой реальности.

Не столь часто в вербальных текстах песен белорусского родинного церемониала оказывается отраженным конкретное обрядовое действие, когда текст песни становится прямым «сценарным» воплощением проводимой акции. В подобных случаях те же «смеховые сцены» находят свое претворение и в «серьезных» по своему осмыслению обрядовых напевах, входящих в систему типовых крестинно-родинных мелодико-текстовых структур. В качестве примера приведем две подобные обрядовые крестинные песни из Глубокского района Витебской области. Типовой напев формульного ритуального генезиса, воспроизведенный в них, безо всяких сомнений, относится к числу «серьезных» напевов крестин, связанных с мелодическим комплексом крестинных песен плачового слоя, переменной в определенных границах и тяготеющей к тирадным формам

плача слоگو-ритмічэскай структурай — (6+6) слогу — і саответсвуючай не-стабільнай рытмічэскай формай (ногныя прымеры № 1, 2).

Літовскія крестінныя песні (*kryštynos dainos*) лакалізуюцца ў южнай Аукштайтэі (Швенчэнскі р-н, гм. Адуцішкес), прычём па ладова-інтонацыйным, рытмічэскім характэрыстыкам напеваў, слогувай структура поэтычэскіх тэкстаў, іх сюжэтнаму напўненію, па аднозначнай слуховай «узнаваемасці» яны аказваюцца ў адной «связке» с ісходна «серьезнымі» абрадовамі сьмисламі беларускіх крестінных песен [7]. В цэлом, *kryštynos dainos* Літвы сапаставімы с унікальнымі па ступені сахраннасці, укорененнасці ў культуры севераўнаеўрапейскай правінцыі метрапальнымі песеннымі крестіннымі традыцыямі саседніх севераўнае і цэнтральнай Беларусі [1], Латвіі [2]. Рассматрываемыя явлєня слєдуєт атнесці к разназычным прачтєням адной архаічэскай мадэлі мышлєня, павєдєня, внуртєрнннй код которой трєбуєт в соврємєннх условнях дєшнфрєвкн.

Прнведєм нєскількє этнографічэскнх свндетєльств, получєннх намі как в днспєрсном на сєгдншннн дєнь арєалє беларускєй, беларускє-польскєй языковх рєчєвх традыцнй Внлєнцнны, прн єтєм сахраняющнх корєннєй длє здєшннх мєст беларускнй базнс как в песєннх тєкстах, так н в прнпєвках (вол. Трокі, Судєрвє, Швенчєнскнй р-н, вол. Адуцішкєскєя).

«Былі ксціны. Кума, куму запрашалі. Ну, і вєзєм до косцєла. Потым пшыєдзєм, посєдзєм. Такія бардзє гулі вєльмі нє выжєндзалі. Алє посєдзєм, выпієм — ну, і всє. Бабка — она тєж была разєм. Ёй заплацєно і всє. Была гєтє “каша” — цукєркаў пара полєжаць, ну, і там кідна пара копєяк. Така старынна мода. Тєраз тєго нєма». (Зап. от Станнславє Сєнькєвнч, 1915 г. р. нз д. Рыкєнтє, Трокєскєй вол.). Внкцє Савнцкєя, 1926 г. р. нз той жє дєрєвнн уточнєя: «Бабку вазілі, як унукі має раслі. Берє коляску, убєрє єє квятємі якїмі, як лєтєм. Ёдзє і садзє тых бабкаў. Вєзє пшєз цалє вєска — до жєкі, юж нїбы мяркує іх выкулнць да тє жєкі. А тєя внукн кжыча: “Бабкі нє ўтопє!” А пшыяздєає додєму, то втєды та бабцє збїрає талєж — цукєркн найвєнцєй — і другнм закрьта наверх. Ну, і там склєдаєш — пєнєндзє клєдлн. То бабцє тєя набїрєла — вшысткє гєсцн клєдлн пєнєндзє. Ну, і тады хтє зглєсі, чы то кума крыла, чы хтє — я нє пємєнта. Была якє культурнє, одкрьлі — вшысткє юж бєра тє цукєркн і єдзє. А нннє — тєн талєж увєзє да там побїє. Смачнєго чєго пшєносє — вшысткнм дзєлєя — длє бабцн. Ну, то кашє назывєласєя. Можє была і яка кашє, бо я на ксцінах нїдє нє вїдзєла — пшєважнє цукєркн.

Рєбїлі єшчє якнсь крупннк. Як там рєбїла — бабусєя рєбїла. За тєн крупннк плацїлі — кашє, хьба, была така крупнєя. Неслє, гєтавалє тєн частє крупннк, ставїла в мїсє» (от Гєлєны Субатєвнч нз д. Кєсємєвцнзнє, гм. Судєрвє, Внлєнскєго р-на). «Бабулкє пєложыць на стол (дзнцєя) — ну, і дарєвалн там яму. На то дзєцкє клєлн. Толькн пєнєндзє давалн... Пєсадзєн, як то зїмєвою порєй, на санькн бабку, як лєтом — то на якєй колясцє. Ну, і цєнгнєць — як чорт бабу! Другн кобєтє там цєнгнєць і сьмяюццє» (д. Малнєнєкє, Швенчєнскнй р-н, гм. Адуцішкєс. От Аполєннн Буркаускєнє, 1928 г. р.).

Прнводнм свєдєннє болєє полно сахраннвшєйсєя прнгрєннчнєй лнтовскєй крєстнннєй традыцнн (зап. в 2002 г. в д. Лєздєнєяй, гм. Адуцішкєс от Юзєфє Вєйтєкєнєнє, 1927 г. р.), прєдєлєно сходнєй с сєвєрє-бєларускєй, в том чнслє — внлєнскєй — в свєєм цєлєстном обрєдовє-пєсєннєм воплєцєннн в языковєй

версии оригинала (беседуя и стараясь быть вежливой, поня Юзефа говорила на понятном мне и широко употребляемом здесь издавна белорусском языке): «Адведзіны сама перш бываюць — “торт” неслі: там даўней скавароды такія былі з гліны здзеланыя. І там наб’ёт яйкаў, я не знаю колька ўжо там, ну, і тада ў сярэдзіну ложыць эту баранку і сунет у печку — ана пячоцца тая скаварода с этай яічнай — “паўценя” даўней незывалася. І тагда ўжэ, як ана спячоцца, выберэць з печкі і ідзёт ужэ да этай радзіхі, хто парадзіла. Гэта была на адведзіны (“вільгівія” — па-літоўску). І яны ідуць, на адведзіны ідуць. Прышлі. Яічню эту ў бе-лаю полачку — былі простыя полачкі белыя, звяжыць так і ідзёт. Эта — адведзілі. Ну, а тады хрэсьбіны робіцца. Ну, на хрэсьбіны («крыштынос» — па-літоўску) ўжэ прыезджаюць кумы. Выбіраюць. Ну, і яны ўжо строяцца ў касцёл. І тада бабка, бываець, эта, каторая ўжэ — даўней не было бальніцаў, а эта дома ўсё ражалі бабы. Ну, каторая эта ўжо панімаіць, эта прынімаіць этаво ребёнка. Паложыць, еслі летам — у адзеялчык скруціць, а еслі зімой — у падушку ўложыць. І так — і везёт тагда да касцёла — хрэсьці. Ну, прыносіць эта ўжэ бабка — паложыць пад кумамаы этаво ребёнка. Ну, а кума гаворыць: “Нада паглядзець, можа тут пустая падушка ілі адзеялчык пустой. Можа, там нет нічево”. Ну, пасмотріт, што эта ўжо ребёнак есць. Ну, і бабка гаворыць эта: “Вам даём эта ўжо нехрешчэнава («погоўнішко» — па-літоўску) — как даўней — паганчыка мы вам даём, а вы нам прывязіце хрысьціана” — эта ўжо как пакрэсьцяць. Ну, і добра, і ўжо выпусьцяць іх. І ўсе тады ложаць этыя грошы на этаво ребёнка. Ужо все, каторыя бываюць на хрэсьбінах — эта все паложыць на падушку — эта ўжэ, штоб был багаты эты ўжо рэбёнак. Ну, і эта тада ўжэ прывозяць, прыезджаюць дамой. І тут перанімаюць, і бабы хітры, штоб як эта ад бабкі, штоб украсыць еты рэбёнак. Штоб эта ўжэ бабка была дурная. А бабка тожэ бываець не дурная, ана тожэ пілнуець. Эта ўжэ рэдка ад каво эта ўкрадзёт. Кто крадзёт — эта ўжэ госьці, штоб эта ўжэ з бабкі пасмяяцца. Ну, і эта ўжэ всё — прывезлі. Не пераадзяюцца. На вэслі бываюць “цыганы” — тут не, не бываюць. Ну, і эта тада ўжэ там п’юць, эта ўжэ і пяюць, вот хрэсьбінную песьню эту і паюць.

Сьпелі песню — все паюць в адзін голас за сталом. А тагда бабка всё ўжэ: “можэ ты патанцуеш?” І тагда бабка печёт сваю кашу. Тожэ там ана всего ўжэ — і яйкаў, і перцу, і солі — ужэ так ана састроіць эту кашу, тады все выкупаюць. Ана там варыць, ужэ сама прыносіць — гатовую і всем даёць пакаштаваць. Ана ўжэ не смачная — тая каша, невкусная. Так і гаворыць: “Смачная каша?” — “Вкусная каша, бабка”. Ну, ей ужэ заплоцяць. Ну, усім гасьцям ана эта падносіць эта всё. І солі, і перцу так ужэ наложыць, што ўжэ там не можна есьці — тая каша. Эта бабкі каша ета бываіць. А тада ўжэ несёт эту кашу — ужэ мужыку таго ребёнка. Той ужэ пакаштуіць: “Бабка, какая твая каша!” Тут жэ не можна есьці — атрута эта, а не каша. Он ужэ так эта скажыць. А тада ета ўжэ радзіха, што эта ребёнка матка, ужэ тада ілі абрус ужэ ложыць на яе ілі эта адрэжыць эта вот палаценца, ужэ эта такой длінный — эта ўжэ выкупліваіць. Эта бываіць і харашо. Ну, а тада после — эту бабку возяць “тапіць”. Вязём тапіць бабку — вязець все. І бабы все. Былі ў майго брата хрэсьбіны. Ну, тада ўжэ я прышла — перадзелася. А было эта как раз май-іюль. Эта было цёпла — лета. Знаеш, як летам — калёсы ілі як там бываіць — у нечаўку (бел.: деревянное корыто. — *Г. Т.*), як там не бываіць нідзе ні возера, так яе ўсадыць, ужэ вязець эта тапіць, каб яна — эта болей не нада, штоб было дзяцей. Ілі ў санях зімой. І мужчыны — і з касцюмамі — натапіліся.

Не так бабку, як мы ўсе накупаліся. Все смяяліся і все былі вясёлыя. Нашто тапіць? Каб яна ўжэ болей дзяцей не прынасіла. Эта ўжэ бабку топяць за тое. Ну, эта ўжэ тада бываіць эта ўсё. А яшчэ там пяюць, і всё яшчэ бываіць — эта яшчэ спаю адну песню.

Як даўней, як зімой — так баба прыносіць з падушкай этаво ребёнка. Паложыць окала кумоў — а кумы ўжэ за сталом сядзяць. Кума гаворыць: “Пасмотрім, ілі есць што-нібудзь. Можэ, ана абманывае нас, баба? Но нада дзенег лажыць — на пасаг брасаіць. А баба ляльку паложыць — а тады кумы паехалі і паехалі. Тады нада назад вярнуцца і шукаць дзіця. Вот так бываіць. Як я была в Беларусі, тожэ так было. Паехалі і паехалі — яны не глядзелі, падушку взяли, а тыя взяли дзіця назад — і паехалі, і паехалі.

Каша — эта ўжэ, як кумы з касцёла. Далжна бабушка, каторая прынясла дзіця — варыць. Пастаронныя бабы гавораць, што бабу нада абмануць. Загавораць яе, яна і забрыдзіць, і забудзіць аб рябёнку. А другая прідёт, возьмет этаво ребёнка і спрячыць. Тада эта баба шукаіць. Эту кашу пасмотрят — і паложачь дзеньгі, а баба не даёт сматрэць. А там всякага харошага намешана — яічкі, якіх дваццаць. Міска харошая, і яна эта бараначкі малэнькія, патом сахарам абсыпіць, яшчэ і маслам — яна ўкусная такая бывала.

Тады ўжо эту бабу тапіць вядзець — на втарой дзень бывала. Ідуць на возе-ра — саўсем. Адзін аднаво вядзець. Так он был за каня — першы, паваліцца — быў падпіўшы. А ўжо вада, вада ў рот. А яшчэ, дзе баба была з калёсамы, а конь ужо ўцёк. Усе мокрыя. Баба на дзярэўні жыла. Мужчыны вязуць начоўкі, баба мятлой даець, а ўсе мокрыя. Летам завязуць у ваду. Крыкштыносы!» (д. Лазденяй, Адутышкского р-на. От Марии Семяненя, 1934 г. р.).

«Аднаго крэсцілі, і он сказал, што не будет жыць этот рабёнак — как-то, как-то он воду льёт на галоўку. Што-та рабёнак дзелаіць, а хітры чалавек знаіць, бюджет жыць ілі нет рабёнак» (от той же).

Белорусско-литовское пограничье включает в себя территории, находящиеся по обе стороны современной государственной границы Литвы (Дзукия, Южная Аукштайттия) и Беларуси (северные пределы Гродненщины, крайний северо-западный угол Минщины и Витебщины) — весьма своеобразный полиэтничный ареал с совпадающими по многим параметрам проявлениями традиционной обрядовой песенной культуры (масленица — *užgavėnių dainos*, волочёбные — *lalavimų dainos*, качельные — *sūpuoklinės dainos*, Юрьевские — *Jurginių dainos*, купальские — *Joninių dainos*, толока — *talkos*, жнивные — *rugiapūtės dainos* и др.) [3, 4]. В реальности связями подобного рода пронизана песенная культура и других регионов по обе стороны границы [5].

Песенные вербальные тексты, отнесенные традицией к крестинной обрядности, у белорусов подразделяются на две разновеликие части: 1) собственно *обрядовый*; 2) весьма многочисленный, устойчиво *приуроченный к крестинным* обычаям слой. Присутствие очевидного обрядового смысла в вербальном материале из семи записанных мною литовских крестинных песен (две из них — варианты одного поэтического сюжета) обозначено в опосредованной форме лишь в одном текстовом зачине (приводим полные песенные тексты, как и выше — соответствующие этнографические описания в белорусском переводе самих носителей литовской традиции с сохранением их лексики. Последнее

представляется чрезвычайно важным прежде всего для компаративистских исследований белорусского фольклора).

В целом блок литовских поэтических текстов, относимых носителями традиции к крестинным, свидетельствует об их несомненной приуроченности. В них повествуется о тяготах женской судьбы, о доле невестки в доме мужа, об особых действиях женской мудрости. Как это бывает в громадной части и крестинных белорусских песен, они составляют широкий круг семейно-бытовых, несколько реже — любовных сюжетов:

У зялёным лясочку
Дзяцелчык дзяўбе —
Свякроўка нявестку ругала:
Не ругай ты чужую нявестку,
Паругай сваю дочку.
Чужая нявестка — чужая бяда,
Свая дочка — свая бяда

Выпусьціла на сьвет —
Узнала многа навіноў.
Палавіну лета — озера замёрзла:
Негдзе сястрэ палатно бяліць,
Брату — гдзе каня паіць.
Взайдзі, сонцэ, растапі лёд —
Будзет гдзе сястрэ
Бяліць палатно,
Будзет гдзе брату
Каня паіць.

Як я расла ў баццюшкі,
Так не перанасіла на галаве
Шаўковых платочкаў.
Як я расла ў баццюшкі,
Не перанасіла
Залатых кальцоў на руках.
А як я вышла змуж —
Не перанасіла ў галаве думак.
Як вышла замуж —
Не перанасіла цяжолых работ

Я напілася зялёнага вінца —
Не баялася свайго мужа.
Прапілі каня і узду
І свае маладыя дні.
Конь вернецца,
А маладыя дні
Нікагда не вернуцца

Вар.: Я напілася зялёнава вінца,
Я не баялася плахова мужа.
Сяду ў лодку і паплыву чэраз мора.
Можа, я праплыву ў свае маладыя дні.
Плыла, плыла і прыплыла ў двор.
Толькі прыплыла да агародчыка рутаў.
Толькі не прыплыла сваіх маладых дней

Пад рябінушкай стаяла,
Пад зялёнай стаяла.
Каму ты будзеш, мілая,
Старому — не дай, Божэ,
Маладому — дай, Божэ (№ 181).

Даўно, даўно ў матулькі была —
Вкусный, вкусный матулькі пірог,
Хочэцца пакаштаваць.
Даўно, даўно ў бацькі была —
Вкусная, вкусная ў бацькі гарэлка,
Хочэцца пакаштаваць.
Мой муж у карчме водку п'е.
А я, маладая, маладзенькая —
З малымі дзеткамі

Сюжеты «Даўно, даўно», «Я напілася зялёнава вінца» известны как устойчиво приуроченные и в белорусском крестинном материале (см.: 1. «Радзіны: Абрад. Песні»). Другие же литовские сюжеты крестинных при несомненной общности с белорусскими исходной ключевой идеи несут в себе сугубо литовский способ видения, осмысления однотипной жизненной ситуации.

Звучат эти песни по преимуществу в крестинном застолье. В равной степени они могут быть обозначены как застольные, банкетные, гостевые, беседные. Именно в таком необрядовом качестве, при отсутствии развитой собственно крестинной традиции они и определяются во многих местностях. Передки в случае размытости традиции и примеры функционирования подобных песенных образцов (речь, в частности, может идти о песне «Даўно, даўно») в качестве приуроченных к свадебному застолью, тогда уже определяемых как свадебные. Однако знание типологических характеристик белорусских крестинных напевов позволяет реально обосновывать неслучайность отнесения их знатоками традиции к крестинным.

Базисной, достаточно развернутой начальной и вместе с тем открытой для дальнейших переосмыслений интонационной идеей, организующей мелодическую форму и литовских южноаукштайтских, и ряда белорусских крестинных типовых напевов, становится сопоставление тонов, движущихся по принципу маятника в пределах малой или большой терции (I–III ступени) с возможностью речитации на неизменном нижнем опорном тоне, с использованием в качестве простейшего развивающего, обновляющего форму момента незаполненного и заполненного ее «шагов». В процессе более мощного раскачивания «интонационного маятника» вокруг нижнего опорного тона терцовая мелоинтонация естественным образом обретает квартовый статус. Достижение границ верхней квартовой рамки силой инерционного колебательного движения-размаха «сбрасывает» напев в противоположную субквартовую, равно — при меньшей колебательной силе — в субтерцовую, субсекундную сферы. Преобразования в обозначенном направлении исходной интонационной идеи не обязательны, но допустимы. Как правило, в аукштайтском материале эти перемены более обязательны, нежели в белорусском. Наблюдается последовательная соотношенность таких обновленных мелоинтонаций с очередным микроразделом формы: каждое последующее мелостишие в границах строфы имеет тенденцию к интонационному обновлению — развитию (нотные примеры № 3–5).

Следующая ступень превращений обусловлена возможностями взаимного замещения ступеней терцового ряда, когда терцовый тон преобразуется в квинтовый, а напев трансформируется из терцового в квинтовый. Последнюю из названных выше последовательных ступеней превращений обрядовой производственно-брачной формулы во внеобрядовую (терцовой, исходно обрядовой интонационности в квинтовую, характерную для ранних форм лирики) обозначила З. Эвальд в работе «Заметки о песенных стилях белорусского Полесья» [6: 36, 37]. Терцовая «производственно-брачная» формула лежит в основе множества напевов обрядового назначения народов Восточной Европы. Безусловна ее координация с определенной семантической парадигмой, определяемой, в том числе, и глубинными этнографическими, плачевого генезиса, контекстами.

Преобладающая гамма эмоций, воплощенная в крестинных напевах как белорусских, так и литовских, в способах их интонирования, в самой песенной форме — торжественность, внутреннее спокойствие, некая уравновешенность, комфортность, надежность, будто обеспечивающие, защищающие соответствующую психологическую установку собравшихся — человек родился!

Качествами, способствующими возникновению слухового ощущения взаимной близости, сходства литовских и белорусских крестинных напевов на

структурном уровне, являются их сходные ритмико-слоговые характеристики, а также особенности песенной строфической формы, общие для обеих этнических традиций, порождающие ощущение уравновешенности, некоей протяженности формы (5+5)+(5+5) сл., для которой характерно неторопливое развертывание текстовой (АБАБ) и соответствующей ей мелодической формы (АВАВ). Именно ритмико-слоговой «срез», его повторяемость в границах песенной строфы в значительной мере выражают саму идею формульности в белорусском обрядовом мелосе.

Ритмическая идея, наиболее полно представленная белорусской и литовской, мало того, точечно — украинской и польской крестинной песней — это всегда парный, четырежды повторенный в четырехстиховой строфе, ориентированный на пятислоговую стиховую форму ритмический рисунок с меняющимся местоположением продленного тона. Его возможные воплощения — в зависимости от местоположения в песенной форме (в развивающей или замыкающей функции) литовских крестинных напевов следующие: 11111, 11112 — с возможностью стяжения в точке объединения 2–3-го (1211) или, если это опять-таки диктуется стиховой формой, — 1 и 2-го слогов (2111) при четырехслоговом стихе и нормативной, закодированной в песенной форме пятисложности: 11121; 21122. Наряду с пяти- и четырехслоговыми мелостиховыми формами, абсолютно аналогично тому, как это происходит в некоторых группах белорусских крестинных напевов (см.: [7: 74, 75]), в мелострофе могут появляться устойчивые шестислоговые построения: 112112. Сопоставление подобных форм внутри строфы создает особо прихотливую ритмическую игру.

Не менее значима узнаваемость на уровне волнового строения белорусских и литовских напевов данной типологической группы. Для нее характерно движение мелодической линии, имитирующее раскачивание маятника от крайней верхней высотной точки вниз с обязательным торможением — обозначением центрального (нижнего опорного) тона и последующим захватом зоны субтонов. Снова возвращение к центральному тону — и опять, знаменующее наступление второй, повторной фазы мелодической ниспадающей волны — к верхней границе мелодической линии с повторной ниспадающей волной, но уже без выброса в сферу субтонов. Движение это неспешное, уравновешенное. Эмоции приглушенные.

Одна из литовских *крикитинене* (нотные примеры № 6, 7) представляет иной, хотя и достаточно редкий белорусский песенный крестинный тип, также зафиксированный нами ранее в северобелорусских экспедициях и представленный в типологии. Более характерно для северобелорусской традиции использование этого типового напева в толочном типе обрядовых напевов [8: 55, 56]. Его ритмическая форма: 123123 12225, слоговая — (3+3)+5. Мелодическое волновое движение абсолютно иное, нежели в ранее описанном крестинном типе. Его интонационную основу составляет трижды повторенный, противоположно направленный малотерцовый ход с ритмическим продлением-остановкой на последнем из трех тонов: сначала это нисходящая интонация — III-II-I, затем задействуется зачинное субсекундовое опевание-связка и строится восходящий малотерцовый ход с тем же заданным ранее торможением на последнем тоне: I-II-III. В третьем, возвращающем начальный импульс нисходящей направленности, построении в качестве вершины-опевания разово используется IV ступень.

Здесь исходный материал, обновленный, масштабно расширенный и выступающий уже в качестве заключительного, третьего раздела мелостишия, возвращает нас к идее изначальной нисходящей терцовой последовательности, но уже в ее квартовом амбитусе: IV-II-I-2-I. Судя по вариантам типового напева, главным для носителей традиции остается сохранение в памяти заданной направленности, порядка следования трех олиготонных эпизодов и открытой возможности в комбинаторике заданного объема тонов.

Оба типовых крестинных напева могут распеваться «на дзье змены», «на дзье шорь» — то есть с повтором каждой строфы несколькими разными певцами или группами певцов. Такой способ интонирования обрядовых песен засвидетельствован нами и в северной Беларуси [9: 51].

В белорусской языковой песенной традиции контактной балтославянской зоны крестинные напевы представляют собой большей частью песенно-танцевальные крестинные припевки — тип G-1 [7: 62, 63], изредка напевы типа AC [7: 176]. Литовская языковая песенная культура дает образцы исконно пятислоговых ритмических формульных крестинных напевов и их модификаций (разновидности A-2C, B-1, B-3 [7: 76, 75], предельно широко представленные в целостно взятом белорусском фольклоре, в отдельных локальных украинских и польских землях, что могло бы стать своеобразным «знаком» их славяно-балтского генезиса.

Включение календарных (жнивных, купальских, колядных, юрьевских и т. д.), а также жизненного цикла (крестинных, свадебных) припевок в единый контрастный по отношению к начальному интонационному материалу политематический комплекс — характерная черта всех обрядовых циклов. Такова, к примеру, круговая игра-хоровод в «умруна», приуроченная на северо-западе Гродненщины к весеннему постовому периоду. Роль его попеременно исполняет неподвижно лежащий на лавке человек, который неожиданным образом вскакивает, догоняя с невероятной прытью следующего кандидата в «умруны». Игра с хороводной песней в основе мгновенно перетекает в припевки, сопровождающие бег-догонялки играющих. Оба этих контрастных момента формы, чередуясь, создают единую композицию. Подобным же образом строится композиция рекрутского плача, который разворачивается в сопоставлении в единой композиции двух других контрастных материалов — плачевой тирады и веселых припевок; типовой календарный напев юрьевского уличного хоровода, который разворачивается по заведенному порядку у каждого дома деревни, но в самом движении процессии по улице к следующему дому обязательно перетекает в серию припевок, исполняемых в сопровождении лаконичного инструментального ансамбля в составе балалайки и бубна, бубна и гармони. Эти же приметы характеризуют переключение на новый интонационный материал в свадьбе, когда «серьезный» свадебный напев-формула смещается серией припевок-пересмешек родов жениха и невесты. В заключительном этапе жнивного северобелорусского церемониала типовой живной напев подобным же образом сменяется напевом-танцем, под который по кругу «обскакивают» на одной ноге ритуальную «бороду». Волочebный обходной напев также может свободно переключиться на серию танцев, «заказываемых» хозяевами, — причем такую настоятельную просьбу волочebники обязаны неукоснительно выполнить.

Сходные эпизоды синкретической природы обязательны в определенные моменты реализации содержания любого ритуала. Такие вызывающие смех песне-танцы оказываются неперенным компонентом любого обрядового цикла белорусов — будь то календарь или обрядовость индивидуального жизненного цикла. Происходит это включение ровно в тот момент, когда необходимо, чтобы зазвучал смех.

Смех — одно из ярких свидетельств любви к жизни, жизнерадостности и особого человеческого таланта — умения смеяться [10: 31]. Лабиринт смыслов, порождаемых смехом, чрезвычайно сложен и велик. Он уходит далеко за пределы собственно смеха, находясь рядом с символами света и мрака, рождения и смерти. Фундаментальный символический набор смысловых соотношений мотивов смеха в мифе — смех и свет, смех и рождение, смех и рост (произрастание), смех и начало жизни, смех и солнце, смех и круг, смех и открытый смеющийся рот как знак незащитности человека, смех и лысая голова, шар, смех и огонь, смех и правый глаз (как аналог одного солнца), смех и цветовая гамма красного, рыжего, белого, смех и движение вверх-вниз — такова лишь неполная череда одного ряда символических превращений, свойственных архаическому уму.

Стилистически важным качеством песен, направленных в комплексе выразительных компонентов на вызывание смеховой реакции, становится упрощенность их мелодической линии, способствующая безусловной легкости запоминания и воспроизведения голосом. Контур каждого раздела такого напева всегда однонаправленный, выравненный (в двухстиховой строфе мелоформула отмечена движением сначала в верхней части звукоряда, а затем симметрично же — по закону сложения простейшей контрастной интонационной формы — в нижней (реже бывают задействованы противоположный порядок следования попевок или напев простейшей, тоже выравненной в «звукорядном» плане волновой структуры). В четырехстиховой строфической композиции исходная форма дублируется. В шести- и большей по слоговому составу мелострофе одно из мелостиший может повториться подряд большее число раз — до шести!) в преимущественно потоновом движении с минимально допустимым пропуском смежных ступеней и жесткой лаконичностью, простотой распевов-кадансов в конце мелостиший — как это свойственно большинству напевов двигательной природы. Локальные варианты подобных напевов различаются при сравнении линии мелодического контура благодаря элементарным перестановкам, перекомпоновке тонов внутри напева. Мелодическая композиция при этом всегда строится на базе простой парной повторности абсолютно звуковысотно неизменного интонационного блока, входящего в соответствующую пару. Подобный «минимализм» в мышлении, сопряженный с разудалостью, непредсказуемостью в сфере динамической акцентной ритмики, становится обязательным для напевов, предназначение которых в двигательно-моторном вербально-музыкальном комплексе — рассмешить, развеселить (нотные примеры № 8–11).

Во многих своих проявлениях такие песенные структуры строятся по устойчивой интонационно-ритмической схеме, которая смыкается с белорусским танцевальным инструментальным мелосом. Это подвижные по темпу наигрыши полечной, оберковой, казачковой, мазурочной структур, а также традиционные белорусские песне-танцы — «Лявониха», «Бульба», «Цярэшка» и им подобные. Воспроизводимый на дудке, волынке, цимбалах, скрипке, гармонике подобный

музыкальный материал обычно вписан в метрическую сетку того или иного танца с возникающей, как следствие, прерывистостью мелодической линии (в отличие от собственно музыкально-песенных структур, где источником выразительности становится цельность мелодии, обнимающей стих, а музыкально-текстовой ритм выступает как неделимая протяженная по времени звучания формула-высказывание часто несимметричной структуры с распеванием-задержками на иных, далеко не всех акцентных слогах поэтического текста). Сложный волнообразный рельеф мелодической линии напева песенной природы характеризуется большей интенсивностью развития, особым обыгрыванием ритмических фигур, рифмы в песенном стихе, преобладанием звуковысотного «террасоподобного» движения по стихам или полустихиям, по песенным стопам-фразам, в которых «союз» слова и музыки имеет принципиально иную природу. Напев-наигрыш предполагает подключение разнообразных композиционных приемов инструментализации: «мнимых» и реальных квинтовых и октавных бурдонов, репетиционных повторы одного тона в достаточно подвижном темпе, что весьма неудобно для вокализации, преобладание разделительных штрихов маркато, стаккато, деташе, несложных, а порой и весьма непростых по форме микропевааний тонов мелодии с подключением находящихся рядом соседних тонов. Ориентация на принципы, характерные для сложившейся системы «разрастания», расширения фактуры в инструментальном изложении, реализуется в вокальной интерпретации в их предельно упрощенной форме. В пении напев-наигрыш «подгоняется» под возможности не столько певца-мастера, сколько соотносится с обычными певческими, часто весьма средними данными некоего «среднестатистического» участника гулянья, любой яркой личности, пожелавшей «высказаться». Здесь можно не только спеть, но и просто прокричать, продекламировать смешной «куплет» — и тем самым заслужить в качестве поощрения, награды за «талант» взрыв хохота окружающих, откровенно ожидающих такой возможности посмеяться, более того — специально настроенных на нее. Эта своеобразная ветвь традиционной музыкальной песенной культуры сама по себе обусловлена не столько пением, сколько игрой на музыкальном инструменте и припеванием под танец.

Казалось бы, нахождение мелодического сходства в вокальной и инструментальной интерпретации припевок — задача несложная. Определенные общие интонации, попевки, опорные ступени следуют приблизительно в том же порядке как в вокальной, так и в инструментальной партиях. Сходство композиции налицо. И все же в реальности и то, и другое обладает самобытностью формы как в процессуально-динамическом, так и в архитектурном планах. При всех изменениях или частичных заменах элементов способ их вхождения в структуру и организация последней остаются постоянными. При этом традиционный инструментализм обладает, по И. В. Мациевскому, более высоким коэффициентом мобильности [11: 86–97]. Музыканта-инструменталиста характеризует стремление к творческой свободе и оптимальному самовыражению. В интонационной линии структурных составляющих заметными становятся сжатие, пропуск отдельных мелодических элементов, сосуществование разновысотных версий отдельных ступеней, другие бесконечные реализации вероятностного мира фольклора [12: 19, 21, 27–28], такие как замена отдельных интонационных фрагментов, перенос мелодического материала в разновысотные октавы, ритмическая вариантность попевок, перенос ударяемой опорной ступени на короткое время,

специальное акцентирование слабых длительностей, порой весьма вольные мелодические вкрапления новационных инструментальных подголосков, наконец, целостное замещение мелодического блока интервальной вертикалью, за которой угадывается будущая гармоническая функциональная предопределенность. И все же гораздо более значительную роль здесь играет система стабильных элементов формы, ее стереотипов. Мобильность не нарушает устойчивости, распознаваемости слухом привычной музыкальной структуры.

Каждый исторически сложившийся регион Беларуси как и любой пограничный ее ареал обладает кругом собственных отличительных характеристик, одновременно сохраняя в себе ряд этноопределяющих и этноконсолидирующих свойств. Согласно сформулированному И. И. Земцовским закону антропологической модальности музыкального бытия, «музыкальное существование может быть только сосуществованием, причем на всех мыслимых уровнях его рассмотрения, как очевидных, так и неочевидных» [13: 54].

Литература

1. *Ялатаў В. І.* Напевы радзінных песень // Радзінная паэзія: Беларуская народная творчасць. Мінск, 1971; Мажэйка З. Я. Песні беларускага Паазер'я. Мінск, 1981. С. 27–28, 369–398; Таўлай Г. В. Беларускія хрэсьбінскія песні: Пытанні гісторыі і тыпалогіі // Радзіны: Абрад. Песні: Беларуская народная творчэсць. Мінск, 1998; Варфаламеева Т. Б. Песні Беларускага Панямоння. Мінск, 1998. С. 19–20, 164–170.
2. *Витольныш Е.* Латышская народная песня. М., 1969; *Kāzu dziesmu melodijas // Latviešu tautas muzika.* Rīga, 1968.
3. *Калацэў В. В.* Традыцыйная культура беларуска-літоўскага сумежжа (структура пазнання і паводзін). Аўтарэферат дыс. канд. культуралогіі. Мінск, 2000. — 18 с.
4. *Тавлай Г. В.* О сходстве разноэтнических традиций и способах их трансляции (на материале календарных напевов белорусско-литовского пограничья) // Механизм передачи фольклорной традиции. СПб., 2004. С. 39–49.
5. *Apanavičius R.* Ethnic Music of Balts and Slavs: Neighboring Relations or the Common Origin? // *Ethnic Relations in Musical Folklore.* Vilnius, 1999. P. 26; *Nakienė A.* Traditional Tunes taken from the Neighbours Slavs in Southern Lithuania. Там же. P. 23–24.
6. *Эвальд З. В.* Заметки о песенных стилях белорусского Полесья // Песни белорусского Полесья. Минск, 1979.
7. *Тавлай Г. В.* Белорусские крестинные напевы (опыт гомологической типологизации) // Искусство устной традиции: Историческая морфология. СПб., 2002. С. 64–131.
8. *Ялатаў В.* Мелодыка талочных песень // Восеньскія і талочныя песні: Беларуская народная творчасць. Мінск, 1981.
9. *Таўлай Г.* Функцыянальная прырода сучаснай купальскай абрадавай традыцыі і тыпы замацаваных за ёю песень // Купальскія і пятроўскія песні: Беларуская народная творчасць. Мінск, 1985.
10. *Пронн В. Я.* Проблемы комизма и смеха. СПб., 1997.
11. *Маццеевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. — 520 с.

12. Земцовский И. И. Вероятностный мир фольклора // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 15–30.
13. Земцовский И. И. Антропология музыкального существования. Взгляд в будущее // Международная конференция «Традиционная культура: музыка, танец, театр, обряд». К 50-летию сектора фольклора ЛГИТМиК // РИИИ. 14–16 ноября 2019 года. СПб., 2019. С. 53–54.

Нотный пример 1

2009, зап. Г. Твалай, Вит. обл., Глубокский район,
д.Осиновка, от Шинелька Ванды Романовны, 1926 г.р.
Архив Г.Твалай, диктофон, блок 8
Хрэсьбіны

$\text{♩} = 132$
mf

1. Чу-ваць, ба - ба - чку вя - зуць,
Чу - ваць я - е.
Чу-ваць у - жо гой - ка - ю - ці.
2. А ку - мы зза - дзі йдуць,
А ку - мы зза - дзі й - дучь.
3. (і) Хрэ - сні - чка - ў за - ву - ц(і).

Хрэ - сні - чку́ за - ву - ц(і).

4.Хто ка - пе - е - чку я - му дасть,

Май - му хрэ - сні - чку.

Нотный пример 2

2009, зап. Г. Твалай, Вит. обл., Глубокский район,
д.Осиновка, от Шинелька Ванды Романовны, 1926 г.р.
Архив Г.Тавлай, диктофон, блок 8
Хрэсьбіны

$\text{♩} = 128$
ff

1.Ой, вя - зу - ц(і) ба - бы - чку, вя - зуць.

2.А ку - мо - чкі зза - дзі йдуць.

Нотный пример 3

Литва, гм.Лазденяй, д.Адутишкес
Исп. Юзефа Вайгекетене, 1927 г.р.
Архив Г.Тавлай, кас. 5 № 10
Крыштынос

$\text{♩} = 120$
mf

1.Ka - ja sa - u - go - u

Pa - ste - via - le

Dzi - co - m ra - ska - ža - li.

2. Ne pa - ke - lia - u
 A - ž(y) ga - le - via - le
 No - si - l - kos ka - ra - liu.

Нотный пример 4

Литва, гм.Лазденяй, д.Адутишкес
 Исп. Юзефа Вайтекетене, 1927 г.р.
 Архив Г.Тавлай, кас. 5 № 6
 Хрсьбины

$\text{♩} = 120$
mf

1. Aš pa - se - ge - riau Ža - lio vi - nia - lio,
 Aš pa - se - ge - rio, Ža - lio vi - nia - lio.
 2. Aš nia bi - jo - jo Pi - kto vi - ra - lio,
 Aš nia bi - jo - jo Pi - kto vi - ra - lio,

Нотный пример 5

Литва, гм.Лазденяй, д.Адутишкес
 Исп. Юзефа Вайтекетене, 1927 г.р.
 Архив Г.Тавлай, кас. 5 № 8
 Крыштынос

$\text{♩} = 120$
mf

1. Se - ne - j, se - nej
 Ker - mo tu - ly Kié - mi bu - vou,
 Se - ne - j, se - nej

Ker - mo tu - ly Kél - mi bu - vou,
 2. Sal - dus gar - dus
 Mo - tu - les pi - ra - gia - lis
 No - ris pa - ra - ga - u - tie.
 Sal - dus ga - r - dus
 Mo - tu - les pi - ra - gia - lis
 No - ris pa - ra - ga - u - tie.
 4. Sal - dzy. gar - dzy
 A - (ry) - li - kia - le, No - ris pa - ra - ga - u - tie.

Нотный пример 6

Литва, Адутишский р-он, д.Лазденяй
 Исп. Бурокене Станислава (1918 г.р.)
 Архив Г.Тавлай, кассета 7 № 10
 Крестинная

$\text{♩} = 165$
mf

1. Ža - lio - joj ge - ra - lei Ge - nia - lis ka - lo,
 Ža - lio - joj ge - ra - lej Ge - nia - lis ka - lo.
 Ža - lio - joj ge - ra - lej Ge - nia - lis ka - lo,
 Ža - lio - joj ge - ra - lej Ge - nia - lis ka - lo.

Нотный пример 7

Литва, Адутишский р-он, д.Лазденяй
Исп. Семянене Мария (1934 г.р.)
Бурокене Станислава (1918 г.р.)
Архив Г.Тавлай, кассета 7 № 11
Крестинная

$\text{♩} = 160$
mf

I. Po - ser muk - snia - liu Sto - ve - ja, sto - ve - ja (u),
Po - ser muk - snia - liu Sto - ve - ja, sto - ve - ja.

II. Ia.Pa - ser muk - snia - liu Sto - ve - ja(u), sto - ve - ja (u),
Ia.Pa - ser muk - snia - liu Sto - ve - ja(u), sto - ve - ja(u).

Нотный пример 8

2002 г. Зап. Тавлай и Варствя
в. Тавбарышні, гм. Сальчынкі, Вильнюс район,
от Василевской Марии Станиславовны, 1933 г.р.
архив Г. Твалай
на хресьцінах поют

$\text{♩} = 120$
f

1. Пай-шоў дзед у т(ы)-ры - бы, Ба - ба у а - пень - кі,
Дзед най - шоў тры руб - лі, Ба³ - ба тры ка - пей - кі.

2. Дзед ку - піў са - па - гі, Ба³ - ба поў - са - пож - ка,
Дзед на - сіў тры го - ды, Ба - ба т(ы)ры дзя - нё - чка.

Нотный пример 9

Литва, Виленский р-он, д.Чеканишки
Исп. Ромуальд Сенкевич, 1929 г.р.
Архив Г.Тавлай, кас. 4 № 49
Ксціны

$\text{♩} = 192$
mf

2. Кум да ку - му над пя - ры - ну,
Ку - ма ку - му - ты у зня - ры - шу.

Нотный пример 10

Литва, Виленский р-он, д.Таврия
Исп. Гэлена Тулинская, 1920 г.р.
Архив Г.Тавлай, кас. № 3
Хрэсьбіны

$\text{♩} = 120$
mf

На у - лі - ны шу - м(ы), шум, А хто е - дзя - ку - м(ы), кум,
Ен вя - зець а - ку - ні, А дзя ка - го - дзя ку - мы.

Нотный пример 11

Литва, Виленский р-он, д.Таврия
Исп. Гэлена Тулинская, 1920 г.р.
Архив Г.Тавлай, кас. № 4
Хрэсьбіны

$\text{♩} = 120$
mf

1. Шы - я - це - ло, дэ - бры жэ - ло, Па - жым жоп - кі на цо дзень,
Ні па - жм - чу а ні д(ы)-ня, Я ма - не жо - ва - чка а - дна.
2. Бо чу - жм - я жоп - кі, Як ла - ды - п(ы), чо - р(ы)-кі.
Ма - я ма - ла - дзешь - ка, Як мед са - ла - дзешь - ка.
Ма - я ма - ла - дзешь - ка, Як мед са - ла - дзешь - ка.
3. О - в, муж, ты мой муж, А я тва - я баб - ка,
Кар - мі т мі - не пі - раж - ком, Как бы - ла б я гвяд - ка.

Е. С. Таникова

Интерпретация плача в инструментальной музыке мари (по материалам нотаций рекрутских, бурлацких и солдатских мелодий XIX в.)

Жанр так называемых печальных мелодий («ойго муро») получил распространение в марийской музыке с конца XIX — начала XX в., о чем свидетельствуют материалы исследователей марийской музыки этого периода (А. Суворин, Т. Ефремов, К. Смирнов, А. Никольский, В. Васильев, В. Богородицкий). Сюжет песен связывался, как правило, с покиданием марийцами родных мест из-за призыва на службу (рекрутские), жизнью на войне (солдатские) или тяжелой работой (бурлацкие песни). При этом исследователями часто отмечался факт одновременного, вместе с пением, инструментального исполнения «печальных» песен. Исполнительская интерпретация интонационной выразительности, характерной для этого жанра, и воспроизведение этих элементов традиционной культуры на марийских кусле и смычковом хордофоне ия-ковыж представляется важным для исследования.

В статье представлены результаты реконструкции некоторых нотаций и аудиозаписей солдатских, рекрутских и бурлацких наигрышей мари из материалов экспедиций Т. Е. Ефремова (1934)¹, рукописных нотаций гусельных наигрышей А. Р. Сидушкиной (1965)², экспедиционных записей Л. Викара³ (1966), до этого широко не представленных в научном сообществе, что надеемся, поможет современному исследователю получить представление об этом уникальном пласте традиционной марийской культуры.

В экспедиционной тетради Т. Е. Ефремова записан плачевой наигрыш «Ойго муро» с пояснением автора, что он исполняется одновременно голосом и на инструменте: «На гусях пел и играл Устюгов Павел Федорович 46 лет (1888 г. р. — Е. Т.) из дер. Мари-Турек» (в сборнике № 3). Как известно, песенная и инструментальная традиции мари на протяжении многих веков были тесно связаны друг с другом и сыграли значительную роль в формировании жанров народного фольклора и в генезисе вокальных тембров.

Ойго муро

плачевая песня

запись Т.Е.Ефремова, 1934, традиц.



При реконструкции наигрыша и исполнении мелодии с аккомпанементом мы использовали принцип попеременного зашипывания пальцами правой и левой руки. Этот прием можно услышать на некоторых записях известного исполнителя П. С. Тойдемара (аудиофонд Марийского радио, запись 1954 г.). В двуручной нотации исследователя марийской музыки К. А. Четкарева старинной ритуальной песни он также встречается. В этом случае становится понятным использование синкоп в начале тактов в правой руке, исполняющей мелодию, — метрическая основа в виде широких интервалов с арпеджато будет исполняться левой рукой в аккомпанементе, уравнивая ритмическую структуру.

Предметом изучения также стали экспедиционные записи А. Р. Сидушкиной по Звениговскому району Марий Эл в июне 1965 г., среди которых встречаются наигрыши «печальных», бурлацких и солдатских песен. В процессе подготовки материала мы обнаружили аудиозаписи, относящиеся к этой экспедиции, получив, таким образом, возможность сравнить нотацию и аудиозапись в исполнении музыкантов, родившихся в конце XIX в. Нотация представленной ниже бурлацкой песни из экспедиционной тетради А. Р. Сидушкиной⁴ интересна тем, что содержит комментарий об одновременном исполнении голосом и на ковыже (струнно-смычковый хордофон), несмотря на то, что жанр бурлацких песен — изначально сугубо вокальный. Полагаем, это связано с адаптацией напева для игры на инструменте. В этом случае используется сопровождение с использованием открытых струн (бурдонное многоголосие).

Бурлак муро

(бурлацкая песня)



Следующий наигрыш солдатской песни на скрипке, как следует из нотаций А. Р. Сидушкиной, исполнял «на самодельном ковыже (скрипке. — *Е. Т.*) ковыж мастер (скрипичный мастер. — *Е. Т.*) Александр Данилович Аюшкин, 1893 г. р. (село Красный Яр, Звениговский район МАССР)». Записан он был следующим образом:

Салтак муро

нотация А.Р.Сидушкиной (1965 г.)

трад.



Изучив аудиоматериалы экспедиционных записей Л. Викара, мы получили возможность сравнить нотацию и аудиозапись. Отметим, расшифровка аудиозаписи этой нотации не учитывает бурдонное многоголосие, являющееся равноправным участником музыкального процесса, штрихи, аппликатуру, не определяет строй инструмента (квинтовый фа малой октавы — до первой октавы — соль первой октавы). Очевидно, что в этих примерах при сравнении нотации с аудиозаписью мы видим расхождение записанного нотами наигрыша с реально звучащим аудиоматериалом.

САЛТАК МУРО

The musical score for 'САЛТАК МУРО' is presented in six staves. The first two staves feature a melody with prominent triplets and eighth-note patterns. The third staff shows a more complex rhythmic structure with sixteenth notes and rests. The fourth staff continues the melodic line with eighth notes and rests. The fifth and sixth staves provide a bass line with eighth-note accompaniment. The score includes various time signatures (2/4, 3/4, 4/4) and dynamic markings.

К сожалению, имеющиеся источники не дают возможности полноценно изучить фактуру и особенности сопровождения наигрышей плачевой культуры в марийской музыке. Одним из результатов можно считать выявление фактурно-аппликатурных стереотипов нисходящих секундовых «плачевых» интонаций, — исполнению их на кусле ближе всего соответствует прием скольжения одним пальцем или короткое глиссандо рукой, исполняющей мелодию. Для осуществления того же нисходящего движения на смычковом хордофоне ия-ковыж, наоборот, удобнее использовать не аппликатуру, а штрих легато с легкой акцентуацией на сильную долю в правой руке. Пользуясь общими правилами инструментального сопровождения старинных песен на кусле, мы обозначили возможные варианты аккомпанемента, одним из ключевых параметров которого стало широкое расположение интервалов в левой руке и наличие крупных (по сравнению с мелодией)

длительностей, равномерно регулирующих ритмическую структуру наигрыша. На ия-ковыже, напротив, более уместно звучит употребление бурдонного аккомпанемента, своим непрерывным звучанием создающего общий мелодический тон композиции. Расхождение в исполнении наигрышей часто зависит от технических особенностей инструмента, регулирующих исполнительские приемы и соответствие композиции плачевому жанру.

Жанр «печальных» мелодий («Ойго муро») перспективен для современного исследователя благодаря определенности, связанной с конкретными историческими обстоятельствами ушедшей эпохи и личным отношением исполнителя, — множество нотаций сопровождаются комментариями об условиях, при которых была сочинена та или иная композиция (что в традиционной музыке, творчестве преимущественно коллективном, встречается нечасто). С этой точки зрения рекрутские песни представляют интерес не только для музыковедов, но для историков, фольклористов, антропологов, психологов и др. Для инструментоведов же очевидным посылом для изучения является возможность исследования плачевых песен как образца синкретичного вокально-инструментального искусства, где голос, музыкальный инструмент и исполнитель представляют собой единый элемент традиционной культуры.

¹ *Ефремов Т. Е.* Запись экспедиций по районам Марийской республики. — Научно-рукописный фонд МарНИИЯЛИ, 1934 г.

² *Сидушкина А. Р.* Запись песен в Звениговском районе Марийской АССР. Экспедиция 1965 г. Июнь месяц. 24 листа. Рукопись. — МарНИИЯЛИ МФЭ-65 № 25, 1965 г.

³ Копии сохранились в МарНИИЯЛИ.

⁴ Дер. Исминца, Тимофей Сергеевич Санников, 80 лет, на ковыже играл и пел.

Е. А. Софронова

Свадебный фольклор удмуртов в коллекциях 1937 года Фонограммархива ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН

В изучении свадебного фольклора удмуртского народа исключительное значение имеют фонографические записи, сделанные в 1937 г. Я. А. Эшпаем, М. П. Петровым, В. А. Пчельниковым в экспедициях в Удмуртскую АССР. Поездки удмуртских исследователей были организованы в соответствии с программой проекта «Песни народов СССР», разработанной и осуществляемой под руководством Е. В. Гиппиуса. По проекту сотрудники Фольклорной комиссии Института антропологии и этнографии АН СССР, в 1939 г. перешедшей в структуру Института литературы (Пушкинский Дом) АН СССР¹, должны были подготовить к публикации 40 выпусков (общим объемом 400 печатных листов²), представляющих народное творчество 60 народов Советского Союза из 16 союзных республик³. Судя по документам 1937 г., изначально издание планировалось в трех томах под общим наименованием «800 песен народов СССР» и было приурочено к 20-летию Октября⁴, но завершить работу в срок не удалось. В 1938 г. были изменены структура и название серии («Песни народов СССР»), подготовлены к печати и сданы в производство в МузГИз (Москва) шесть выпусков общим объемом 60 печатных листов⁵:

1. «Чувашские песни» (за исключением предисловия и комментариев);
2. «Удмуртские песни»;
3. «Карельские песни»;
4. «Марийские песни»;
5. «Коми»;
6. «Белорусские песни»⁶.

В силу сложившихся обстоятельств в 1941 г. в первые же месяцы войны работа была прервана, и из всех подготовленных выпусков вышел в свет в довоенное время единственный сборник «Белорусские народные песни»⁷, хотя согласно приведенным выше документам Фольклорной комиссии первым в списке стоит чувашский сборник⁸. Сборник «Удмуртские народные песни» планировался к изданию вторым, но был опубликован лишь в 1989 г. стараниями сотрудников Удмуртского института истории языка и литературы Уральского отделения Российской академии наук (далее — УИИЯЛ УрО РАН) в серии «Памятники культуры: Фольклорное наследие»⁹.

На основе материалов двух экспедиций 1937 г. в Фонограммархиве ИРЛИ сформированы звуковые коллекции № 138 и № 141. В его рукописном фонде хранятся шесть папок под одним номером 29, отмеченные литерами с «а» по «е», в которых содержатся ценные рукописные и машинописные документы (письма, нотные расшифровки, транскрипции поэтических текстов, протоколы совещаний и др.). Наряду с другими песенными и инструментальными жанрами в коллекциях Фонограммархива ИРЛИ представлены 21 песенный образец и 5¹⁰ инструментальных мелодий свадебного фольклора удмуртов. Важным дополнением к оцифрованным фонографическим записям 1937 г. стали 15 нотаций, об-

наруженных в материалах собрания (10 расшифровок песенных образцов и пять инструментальных), авторами которых предположительно являются Ф. А. Рубцов, Э. М. Диментман, П. И. Кац, З. В. Эвальд.

Изучение рукописных документов Фонограммархива ИРЛИ и публикаций 1937 г. позволило раскрыть методы работы собирателей. В газете «Удмуртская правда» от 22 марта 1937 г. приводятся сведения о том, что композитор Я. А. Эшпай прибыл в Увинский район по командировке ИАЭ для записи удмуртских народных песен, зафиксировал, совместно с М. П. Петровым, 40 образцов и выехал в Алнашский район, где планирует пробыть до 2 апреля¹¹. В описи коллекции находится подтверждение выезда собирателей в Увинский район: 19 марта 1937 г. от участников самодеятельных хоров из д. Удмурт-Тукля и Ува-Тукля данного района было записано 39 песен. Выезд 21 марта в Алнашский район не подтверждается. Согласно описи, следующие записи были сделаны 23–29 марта, и на каждом из валиков содержатся песни, исполненные солистами и ансамблями из далеко расположенных между собой районов, в том числе из Алнашского, что указывает на стационарную работу собирателей в одном населенном пункте — возможно, Ижевске. Судя по сохранившимся письмам, Я. А. Эшпай и М. П. Петров действительно назначали встречи с исполнителями в крупных населенных пунктах и городах, где велась запись. В письме Я. А. Эшпая к Е. В. Гиппиусу описана сложная погодная ситуация, из-за которой поездки стали невозможны: «...дороги испортились, вызвать трудно»¹². Но, несмотря на это, собирателям удалось встретиться и записать исполнителей из 30 населенных пунктов 12 районов Удмуртии¹³.

В июне 1937 г. была организована вторая экспедиция в Удмуртию, в которую по просьбе Е. В. Гиппиуса отправился В. А. Пчельников. Он выезжал в населенные пункты Увинского и Селгинского районов. Работа собирателя велась летом, благодаря чему ему удалось встретиться со знатоками традиции и зафиксировать уникальный материал.

Записи свадебных песен в удмуртских коллекциях охватывают большую территорию¹⁴ и представляют различные песенные традиции удмуртов (карта 1). Необходимо отметить, что зафиксированные образцы ограничены в количестве звукозаписей из одной местности (от 1 до 3–4), что затрудняет возможность определения их типичности для той или иной песенной традиции. Усложняет работу также некачественная фиксация материала: запись не с первой строфы, поэтический текст неясен и не всегда расшифрован собирателями. Музыкальные образцы свадебного фольклора записаны как от солистов, так и от ансамблей (однородного и смешанного состава). Особую ценность в этом ряду представляет мужское исполнение, что на сегодняшний день является большой редкостью.

В коллекции № 138 (материалы экспедиции Я. А. Эшпая, М. П. Петрова) содержится 15 песенных образцов и 3 инструментальных мелодии:

Номер фонограммы из фонда Фонограммархива ИРЛИ (Пушкинский Дом)	Название (1-е полустишие песни) и перевод	Определение жанра и ситуации исполнения	Место записи
ФВ 4310.01	«Улын но понар, вылын но понар» ('Вверху фонарь, внизу фонарь')	Свадебная	д. Урдстамак, Бавлинский район, Тат. Респ.

ФВ 4326.01	«Ой, апае» ('Ой, сестра')	Свадебная	д. Шуньбаш, Кукморский, район, УАССР
ФВ 4327.02	«Ойдолэ потом со корка» ('Давайте пойдем в тот дом')	Свадебная	д. Шуньбаш, Кукморский район, УАССР
ФВ 4327.04	«Отыкай пизе» ('Родитель свое дитя')	Свадебная «Келян гур» ('Проводы невесты')	д. Шуньбаш, Кукморский район, УАССР
ФВ 4335.04	«Рай, рай, рай...»	«Ныл келян» ('Проводы невесты')	д. Гозношур, Вятско-Полянский район, Кировская область
ФВ 4335.07	«Ай, дой, дыр(ы), гинэ но вералом» ('Ай, дой, наверно, только скажем')	«Сюан гур» ('Свадебный напев')	д. Гозношур, Вятско-Полянский район, Кировская область
ФВ 4311.03	«Ой, кылэд ук» ('Ой, останешься ведь')	Свадебная (прощание, отъезд невесты из дома)	д. Удмурт-тукля, Увинский район, УАССР
ФВ 4312.01		«Сюан пырон» ('Заход свадьбы')	д. Удмурт-тукля, Увинский район, УАССР
ФВ 4317.03	«Уг бызь, уг бызь шукод вал» ('Не выйду, не выйду замуж говорила')	Свадебная	д. Ува-тукля, Увинский район, УАССР
ФВ 4317.04	«Милям гинэ апаймы» ('Наша только сестра')	Свадебная	д. Ува-тукля, Увинский район, УАССР
ФВ 4322.01	«Апаймы мак сяьска» ('Наша сестра словно маков цвет')	Свадебная	д. Водзимонья, Вавожский район, УАССР
ФВ 4325.01	«Аслам ик колам чуме» ('Чум где я спала')	Свадебная	д. Камышлы, Вавожский район, УАССР
ФВ 4334.02	«Ой, дой, дой бена»	«Сюан гур» ('Свадебный напев')	д. Порозово, Шарканский район, УАССР
ФВ 4335.02	«Кинэ меда вералэ зано, кинэ меда вал» ('Кого либо скажите, кого же бы')	«Ныл келян» ('Проводы невесты')	д. Лем, Дебесский район, УАССР
ФВ 4335.03	Кинэ меда, меда (либо) вералоз ('Кого же, скажут')	Пумитан 'Встреча'	д. Лем, Дебесский район, УАССР
Инструментальные звукозаписи			
ФВ 4341.02		«Сюан гур» ('Свадебный напев') (гусли)	д. Сырьезь, Алнашский район, УАССР
ФВ 4343.01		«Бёрысь гур» ('Свадебный напев стороны невесты') (гусли)	д. Завьялово, Ижевский район УАССР

ФВ 4343.04		Марийская свадебная (Гусли)	д. Завьялово, Ижевский район УАССР
------------	--	-----------------------------	------------------------------------

В коллекции звукозаписей В. А. Пчельникова (№ 141) имеются шесть песенных образцов и две инструментальные мелодии.

Номер фонограммы из фонда Фонограммархива ИРЛИ (Пушкинский Дом)	Название (1-е полустишие песни) и перевод	Определение жанра и ситуации исполнения	Место записи
ФВ 4388.03	«Ой, ой, вераса но» ('Ой, ой, сказали да')	«Сюан пырон» ('Заход свадьбы')	д. Селты, Селтинский район, УАССР
ФВ 4388.04	«Ой, гинэ шуома ведь» ('Ой, только скажем')	«Кузьмасько» ('Одаривание')	д. Селты, Селтинский район, УАССР
ФВ 4388.05	«Ой, дой гинэ» ('Ой, дой, только')	«Сюан пырон» ('Заход свадьбы')	д. Селты, Селтинский район, УАССР
ФВ 4389.01	«Озы пыроно ке» ('Так зайдём ли')	«Сюан пырон» ('Заход свадьбы')	д. Селты, Селтинский район, УАССР
ФВ 4394.01	«Кытконтем вальёсме кыткыса ми лыктым» ('Незапрягаемых своих лошадей, оседлав, я приехал')	Приезд свадьбы	станция Ува, Увинский район, УАССР
ФВ 4397.03	«Серего, серего» ('Углами, углами')	Келян гур ('напев проводов')	д. Удмурт-Тукля, Увинский район, УАССР
Инструментальные			
ФВ 4383.03		Свадебная мелодия на узыгымы	д. Кильмовыр-Жикья, Селтинский район, УАССР
ФВ 4383.05	«Кылёд ук» ('Останешься ведь')	Свадебная мелодия на узыгымы	д. Кильмовыр-Жикья, Селтинский район, УАССР

Из 26 перечисленных звукозаписей свадебного фольклора в сборник 1989 г. вошло всего два песенных образца и три инструментальных:

- Свадебная песня «Кылёд ук» (4311.3)¹⁵;
- Свадебная песня «Серего, серего» (4397.3)¹⁶;
- Свадебная песенная мелодия на узыгымы «Кылёд ук» (4383.5)¹⁷;
- Свадебная песенная мелодия родственников невесты на гусях «Бõрысь гур» (4343.1)¹⁸;
- Свадебная песенная мелодия на гусях — крезе «Кылёд ук» (4341.02)¹⁹.

Такое небольшое число изданных образцов может быть объяснено тем, что из общего количества песен в пяти случаях невозможно восстановить поэтический текст, а одна мелодия исполнена без текста, на асемантические слоги — «рай, рай, рай»²⁰.

На сегодняшний день общепринятым является разделение свадебных напевов по двум основным этапам обряда — свадебного пира в доме невесты (*сюан*) и свадебного пира в доме жениха (*бõрысь*), на которых звучит основной корпус свадебного музыкального фольклора²⁶. Как отмечает удмуртский исследователь Т. Г. Владыкина, «неся на себе основную смысловую нагрузку, именно эти этапы формируют блок свадебных песен: *сюан крезь/гур*, *ваён гур* (свадебный напев; напев рода жениха), *бõрысь/ярашон гур* (напев рода невесты)»²⁷. В некоторых локальных традициях, в частности у завятских удмуртов (Кукморский район Республика Татарстан), существует только один типовой собственно свадебный обрядовый напев (*сюан гур*), который исполняют родственники жениха в доме невесты²⁸. В этой традиции ему противопоставляется напев гостевой песни, который звучит в доме жениха, куда приглашали через некоторое время родню невесты.

Звукозаписи свадебного фольклора из удмуртских коллекций 1937 г. как в исполнительском, так и в музыкально-стилевом плане неоднородны и относятся к разным историко-стилевым пластам и музыкальным диалектам. На это повлияло несколько факторов: особенность работы собирателей, идеологические установки времени и ориентация планируемого сборника на художественную практику²⁹.

Исходя из функционально-смысловой направленности и историко-стилевых характеристик, можно выделить три группы удмуртских свадебных напевов, представленных в коллекциях 138 и 141 Фонограммархива ИРЛИ.

К первой группе относятся свадебные песни, имеющие обрядовые (иногда родовые) напевы (*гур*) или напевы, исполненные в форме *крезь*:

а) обрядовые напевы рода жениха — *сюан гур* / *ваён гур* и рода невесты — *бõрысь* / *ярашон гур* / *келен гур*³⁰;

б) обрядовые креси — форма напева, исполненная на «припевные» слова — *сюан крезь* / *сюан голос*³¹.

Вторая группа песен, *ныл келян*, исполняется в один из самых драматических моментов обряда — во время проводов невесты из дома и прощания с ней. Проводные песни имеют различные в типологическом отношении напевы, относящиеся к разным стиливым пластам:

а) проводные песни на обрядовые напевы;

б) проводные песни с напевами лирико-повествовательного характера;

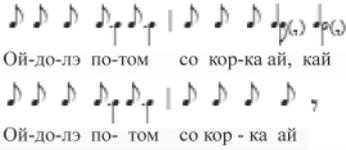
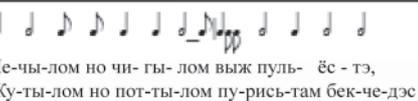
в) проводные песни с заимствованными напевами.

Третья группа — песни других жанров, приуроченные к обрядовым ситуациям свадьбы: плясовые, шуточные, гостевые.

Остановимся подробнее на свадебных обрядовых напевах первой группы, исполняемых в ключевые моменты свадебного действия родственниками жениха и невесты. Как было отмечено, в рамках данной группы выделяются два различных вида напевов:

1а) обрядовые (родовые) напевы. Экспедициями 1937 г. зафиксировано всего 10 образцов этого вида, в том числе восемь песенных форм и две инструментальных мелодии³². В эту подгруппу входят напевы и инструментальные переложения свадебных песен, имеющие узкообъемный звукоряд: *e-fis-gis* / *cis-e-fis-gis* / *e-fis-gis-h(as)*. Слогоритмическая организация напевов разнообразна, выделяются типичные для локальных песенных традиций завятских и западных (калмезских) удмуртов структуры (схема 1):

Схема 1. Слогоритмическая организация свадебных обрядовых напевов

Ритмическая структура	Описание	Песенная традиция. Опубликованные варианты
4327.02 (сюан гур) ³³		
 <p>Ой-до-лэ по-том со кор-ка ай, кай Ой-до-лэ по- том со кор - ка ай</p>	соединение десяти- и девяти- сложной цезурированных ритмических структур: 5+5 / 5+4 //	Группа завятских удмуртов. См.: <i>Нуриева И. М.</i> Песни Завятских удмуртов. Ижевск, 1999. Вып. 1. № 107.
4394.01 (ваен гур)		
 <p>Кыт-кон-тэм валь-ёс-ме кыт-кы-са мон лык-ти</p>	двенадцатисложная цезурированная ритмическая структура: 6+6	Группа западных удмуртов (Калмезы). См.: <i>Чуракова Р. А.</i> Удмуртские свадебные песни. Ижевск, 1986. № 44, 53, 54, 55.
Кинэ меда ('Кого же') 4335.03		
 <p>Ки-кэ ме-да, ме-да ве-ра-лоз, ги- нэ ме-да ли-бор</p>	пятнадцатисложная цезурированная ритмическая структура: 9+6(5) ³⁴	Северная группа удмуртов.
4322.01 (Борысь гур) ³⁵		
 <p>Че-чы-лом но чи- ги- лом выж пуль- ёс - тэ, Жу-ты-лом но пот-гы-лом пу-рись-там бек-че-дэс</p>	двенадцатисложная цезурированная ритмическая структура: 7+5(6)	Группа западных удмуртов (Калмезы). См.: <i>Чуракова Р. А.</i> Удмуртские свадебные песни. Ижевск, 1986. № 25, 29.
4317.03 (Борысь гур)		
 <p>Уг бызь, уг бызь шу-код вал бы-зем-дэ ик од шо - ды Уг бызь, уг бызь вал бы-зем-дэ ик од шо-ды</p>	соединение четырнадцати- и двенадцатисложной цезурированных ритмических структур: 7+7 / 5+7 //	Группа западных удмуртов (Калмезы).
Наигрыш на узыгумы (4383.03) (сюан гур)		
	соединение шестнадцати- и тринадцатисложной цезурированных ритмических структур: 9+7 / 5+8 //	Группа западных удмуртов (Калмезы). См.: <i>Чуракова Р. А.</i> Удмуртские свадебные песни. Ижевск, 1986. № 26.
Наигрыш на гусях «Борысь гур» (4343.01)		
	двенадцатисложная цезурированная ритмическая структура: 6+6	Группа южных удмуртов <i>Чуракова Р. А.</i> Удмуртские свадебные песни. Ижевск, 1986. № 24.

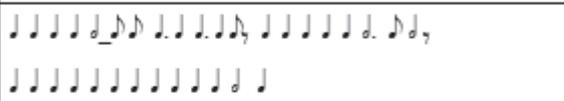
Инструментальная мелодия свадебной песни на австрийских гусях «Борысь гур» (напев стороны невесты), входящая в эту же группу, отличается от вышеописанных образцов. Мелодика развивается в более широком диапазоне и опирается на пентатонический звукоряд: *g-a-h-d'-e'*. Ритмическая структура имеет вид цезурированного двенадцатисложника и повторяет ритмический рисунок свадебных песен *сюан гур* южноудмуртской традиции (схема 1, пример 5).

К этой же подгруппе напевов (1а) относятся четыре образца, исполненных в напевно-декламационной форме, из д. Селты Селтинского р-на (западная часть Удмуртии). Поэтический текст этих образцов восстановить невозможно, однако собиратель В. А. Пчельников оставил важные уточнения к ним, а именно, указал момент исполнения — «Сюан пырон» ('Заход свадьбы') 4388.03; «Ой,

дой, гинэ шуома ведь. Кузьмаськон» ('Ой, только скажем ведь. Одаривание') 4388.04; «Ой, дой, гинэ. Сюан пырон» ('Ой, только скажем ведь. Заход свадьбы') 4388.05; «Сюан пырон» ('Заход свадьбы') 4389.01. Это позволяет сделать вывод о том, что данные песни также были непосредственно включены в само обрядовое действо и исполнялись в важные моменты праздника. Мелодика этих напевов развивается, как и в предыдущих образцах, в узкообъемных звукорядах с опорой на нижней ступени: трихорде в терции (*e-fis-gis*) и тетрахорде в квинте (*e-fis-gis-h*).

Ритмическая организация напевов этой подгруппы очень мобильна, поскольку поэтический текст не поддается расшифровке, а краткость напевов и отсутствие повторных записей не позволяют определить их структуру (схема 2). В целом можно отметить, что напевы из д. Селты, с одной стороны, имеют сходство с северными крезами, а с другой — с заклинаниями (бортническими и охотничьими). В связи с этим можно предположить, что неустойчивая³⁶ композиция строфы, строки которой имеют разновременную протяженность и различные слогочислительные показатели, объясняется своеобразным исполнительским стилем удмуртов-калмезов, но это наблюдение требует дополнительного изучения материалов, зафиксированных в данной местности.

Схема 2. Слогоритмическая организация свадебных напевов из д. Селты

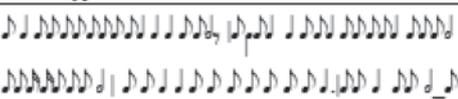
Ритмическая структура	Песенная традиция. Опубликованные варианты
4388.03 	Группа западных удмуртов (Калмезы)
4389.01 	Группа западных удмуртов (Калмезы)
4388.04 и 4388.05 	Группа западных удмуртов (Калмезы)

Следующая подгруппа (1б) свадебных напевов включает крезы — так определяется форма исполнения песен на «припевные» слова, распространенная преимущественно в северных и северо-западных районах Удмуртии и на близлежащих к ним территориях Кировской области. Традиция пения на «припевные» слова, по мнению исследователей, древнейшая и имеет многочисленные этногенетические и типологические параллели³⁷. Уникальность данной формы исполнения состоит в том, что «музыкальный текст имеет строгую повторяемую строфическую форму»³⁸, а поэтический текст рождается каждый раз заново. В связи с этим при анализе подобных форм возникает сложность в выявлении слогоритмической основы напева. В таких случаях остается полагаться лишь на музыкальный ритм, что, как указывают исследователи (И. М. Нуриева, И. В. Мациевский), сближает подобные формы с инструментальной музыкой³⁹.

Участниками первой экспедиции — Я. А. Эшпаем и М. П. Петровым — было зафиксировано три образца этой формы, но они не использовали термин «крезь», поэтому в описи эти звукозаписи обозначены, как и другие свадебные песни, «сюан гур» ('свадебный напев / мелодия'), хотя один напев (4312.01) переведен как «свадебная без слов», что свидетельствует о наблюдениях собирателей над особенностями исполнения.

Мелодика свадебных крезей из удмуртской коллекции № 138 Фонограммархива 1937 г. чаще опирается на звукоряд, представляющий собой пентахорд в сексте — пентатонику 1 типа: *c-d-e-g-a*. Один из образцов имеет двухчастную, контрастную структуру, где первая часть основывается на трихорде в терции (б3), во второй части звукоряд расширяется до заполненной сексты: *c-d-e-f-g-a*. Что касается ритмической организации данных форм, то, как утверждает И. М. Нуриева, она «основана на суммировании отдельных мелодических построений и относится к типу цезурированного периода», поскольку отсутствие поэтического текста позволяет опираться только на структуру музыкального ритма⁴⁰. Устойчивыми в крезях, продолжает исследовательница, выступают регулярно повторяемые из строфы в строфу музыкально-синтаксические структуры (ритмические и мелодические построения), образующие тирадно-строфическую форму⁴¹. В свадебных крезях удмуртской традиции таким важным мелодически опознавательным признаком можно считать рефренную часть напевов, по которым в данной работе стало возможным провести идентификацию напевов (схема 3).

Схема 3. Слогоритмическая организация свадебных крезей

Ритмическая структура	Описание	Песенная традиция. Опубликованные варианты
«Сюан гур» 4335.07 ⁴²		
 <p>1. Ай, дой, дыр, ги-нэ но ве-ра-лом, бе-най ги-нэ</p>  <p>Шу-ись-ком бен ук ги-нэ вал ук, ги-нэ ли-бо ук ве-ра-лоз.</p> <p>2. Бе-на ме - да вал ук, шу-ом ги-нэ ме- да</p>  <p>Ой, бен уг ги-нэ ме..., ве-ра-ло-за ной ги-нэ вал.</p>	<p>9+4 / 9+8 //</p> <p>6+6 / 6+8 //</p>	Северные удмурты Ходырева М. Г. Песни северных удмуртов. Ижевск, ... № 1, 3, 7, 12, 13, 17, 18, 21, 24, 26; CD Инвожо: Традиционные песни удмуртов. – 2005. № 1, 4, 8.
«Сюан гур» 4334.02		
 <p>Ой, дой, дой, дой, дой ги-нэ но, ой, дой ла, ла, ла, ла, ла</p>  <p>Эх, шу-ы-са ве-ра-лом ма-я-яр ги-нэ но, ох, ва-ла.</p>	<p>8(10)+8 / 7+9 //</p>	Северные удмурты Ходырева М. Г. Песни северных удмуртов. Ижевск, ... № 1, 3, 7, 12, 13, 17, 18, 21, 24, 26; CD Инвожо: Традиционные песни удмуртов. – 2005. № 1, 4, 8.
«Сюан гур» 4312.01 ⁴³		
	<p>8+8 / 5+9 /</p> <p>8+11+6 //</p>	Северо-западные районы Удмуртии CD Инвожо: Традиционные песни удмуртов. 2005. № 30.

Вторую группу напевов составляют песни проводов невесты — «Ныл келян». На сегодняшний день термин «проводы невесты» остается не вполне обо-

снованным, так как свидетельства исполнителей неоднозначны, в связи с этим и мнения исследователей расходятся. Но то, что данный жанр свадебной обрядности является отголоском когда-то существовавшей причетной традиции, не вызывает сомнения.

Как утверждает Т. Г. Владыкина, «эти напевы обслуживают самый важный, переломный момент свадьбы — прощание девушки с родным домом и с родственниками. Не случайно в отдельных локальных традициях свадебный пир в доме жениха (бõрысь нерге) не выделяется отдельным термином, внимание акцентируется только на сюан. Но даже там, где нет свадебного напева рода невесты (бõрысь гур), всегда есть вышеуказанные проводные песни»⁴⁴. В некоторых традициях «проводные песни пелись родственниками невесты не во время свадебного пира, а после стовора, когда невесту увозили (сама свадьба могла состояться, а могла и не быть — в зависимости от договоренности) из родного дома. Возможно, поэтому проводные песни стилистически соотносимы с песнями прощания — причитаниями или причетными песнями — самой невесты». Сегодня, рассуждает исследовательница, сложно определить первичность проводных и/или прощальных песен, «их взаимозаменяемость и взаимодополняемость очевидна по сравнению с напевами сюан и бõрысь»⁴⁵.

Поэтическое содержание текстов этих песен основано на противопоставлении девичества и замужества / родительского и чужого дома, мужской и женской доли, счастья и несчастья / девичьего и женского костюма / девичьей и женской прически.

Мелодические особенности проводных песен зависят от музыкального словаря локальной традиции и включенности в обрядовую ситуацию. Собираателями был записан всего один образец проводной песни на обрядовый напев (2а) — «Отыкай пизе» ('Родитель свое дитя') (4327. 04 из д. Шуньбаш Республики Татарстан)⁴⁶. Напев в данном образце опирается на ангемитонный звукоряд — тетракорд в квинте: *f-g-a-c*. Слогоритмическая организация напева основывается на десяти- девятисложной структуре, с долготой на третьем/втором слоге от конца строки. В результате сопоставления данного образца с опубликованными материалами из этой же местности было выявлено совпадение не только на уровне композиционно-ритмической организации, но и мелодической структуры (схема 4).

Схема 4. Слогоритмическая организация песни «Отыкай пизе» ('Родитель свое дитя')

Ритмическая структура	Описание	Песенная традиция. Опубликованные варианты
 <p>О-ты-кай-зе пи-зе ма-лы вор-дэм, пи-зе вош-ты-ны но уг я-ра(?)</p>	Соединение десяти-/ девятисложной ритмической структур 10+9//	Группа завятских удмуртов. См.: Нуриева И. М. Песни Завятских удмуртов. Ижевск, 1999, Вып. 1. № 113

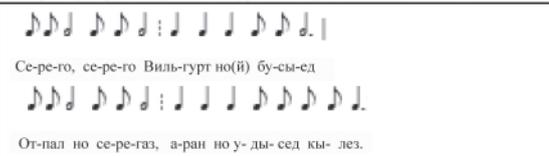
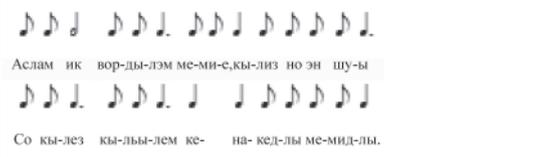
Следующая подгруппа песен проводов невесты (2б) — проводные песни с напевами лирико-повествовательного характера, в которую вошло четыре песенных образца и одна мелодия в двух инструментальных версиях на продольной флейте — узыгумы и гусях (австрийских): «Серего, серего» ('Углами, углами') 4397.03; «Кылёд ук» ('Останешься ведь') 4311.03; «Аслам ик колам чуме» ('Свои же сени') 4325.01; «Ой, апае» ('Ой, сестра') 4326.01.

Проводные песни этой и следующей подгрупп (2б и 2в) значительно отличаются в музыкально-стилевом отношении. В напевах этих песен заметно влияние других жанров, более поздних по формированию: лирических, плясовых песен.

Большинство напевов проводных песен опирается на заполненный семиступенный диатонический звукоряд (иногда с пропуском некоторых ступеней), лишь один образец — на ангемитонный тетрахорд в квинте (*c-d-e-g*). В организации слогоритмической структуры также нашли отражение особенности локальных песенных традиций и других жанров.

Напевы проводных песен этой подгруппы (2б) — «Ой, апае» ('Ой, сестра'), «Серего, серего» ('Углами, углами'), «Аслам ик» ('Своя же') исполняются для того, чтобы разжалобить невесту. Мелодическое развитие этих образцов опирается на сложнολадовую структуру со сменой главной опоры, что сближает их с лирическими песнями. Тем не менее, за счет восходящих кварто-квинтовых интонаций в напевах данной подгруппы все же обнаруживаются отголоски причитаний. Ритмика строф песен данной группы так же, как и в обрядовых напевах, основывается на соединении двух полустушии (АБ) (второе может быть повторено «Ой, апае» 4326.01. — АББ). Внутренняя структура полустушии организуется за счет повторов простых ритмических фигур: двусложных — $\text{♪ } \text{♪}$; трехсложных — $\text{♪ } \text{♪ } \text{♪} / \text{♪ } \text{♪ } \text{♪}$; и более продолжительных, тяготеющих к конечной долготе: пятисложных — $\text{♪ } \text{♪ } \text{♪ } \text{♪ } \text{♪}$; и семисложных — $\text{♪ } \text{♪ } \text{♪ } \text{♪ } \text{♪ } \text{♪}$.

Схема 5. Слогоритмическая организация свадебных проводных напевов

Ритмическая структура	Описание	Песенная традиция. Опубликованные варианты
«Ой, апае» ('Ой, сестра') 4326.01 ⁴⁷ .		
	соединение двенадцати- и одиннадцатисложной цезурированных ритмических структур: 7+5 / 7+4 / 7+4 //	Группа завятских удмуртов
Серего, серего» ('Углами, углами') 4397.03		
	соединение двенадцати- и одиннадцатисложной цезурированных ритмических структур: 6+6 / 6+8 //	Группа западных удмуртов <i>Чуракова Р. А.</i> Удмуртские свадебные песни. Ижевск, 1986, № 1
«Аслам ик» ('Своя же')		
	соединение четырнадцати- и тринадцатисложной цезурированных ритмических структур: 6+8 / 6+7 //	Западная группа удмуртов

К этой группе относится проводная песня «Кылёд ук» ('Останешься ведь'), которая была зафиксирована собирателями в песенной и в инструментальной версии⁴⁸. Данный образец, несмотря на типичный для этой группы песен развернутый поэтический текст — прощание девушки с родным домом/родственниками, в му-

зыкальном отношении тяготеет к плясовым жанрам. Количество слогов в строках очень подвижно при том, что музыкально-временной показатель стабилен. Плясовой характер исполнения сохраняется и в инструментальных переложениях этой песни: на гусях (австрийских) и на продольной флейте узыгумы. Несмотря на то, что инструментальные мелодии записаны в других районах Удмуртии, мотив песни и характер исполнения на гусях остаются неизменными и узнаваемыми в переложении на узыгумы. Такое несоответствие содержания поэтического текста и характера исполнения вызывает ряд вопросов, требующих дальнейшей проработки.

Схема 6. Слогоритмическая организация свадебной проводной песни «Кылёд ук» ('Останешься ведь')

Ритмическая структура	Описание	Песенная традиция. Опубликованные варианты
 <p>Кы-лед ук, кы-лед ук тон а – пи - е, ми гур -та - мы бер-то-мы, Гур-та-мы бер-тим ке ме-ми-ед ю-а-лоз, кыт-чы ныл-ме кель-ти-ды шу-са.</p>	(8-12)+(7-9)	Северная, западная, южная группы удмуртов Чуракова Р. А. Удмуртские свадебные песни. Ижевск, 1986. № 48, 57, 56, 60; Ходырева М. Г. Песни северных удмуртов. Ижевск, 1996. № 28

В следующую подгруппу песен проводов невесты (2в), вошла песня с заимствованным напевом — «Милям но апаймы» ('Наша только сестра') 4317.04, которая, несмотря на традиционный свадебный поэтический текст, имеет мелодию позднего происхождения, предположительно заимствованную из русской традиции (возможно — «В лесу канарейка») (схема 7).

Схема 7. Слогоритмическая организация песни «Милям но апаймы» ('Наша только сестра')

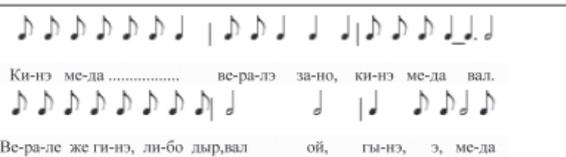
Ритмическая структура	Описание	Песенная традиция. Опубликованные варианты
 <p>Ми-лям но а-пая-мы... (далее текст не разобрать)</p>	(6+6)/ (6+6)//	Западная группа удмуртов

К третьей группе относится образец «Кинэ меда» ('Кого же') 4335.02⁴⁹, который собирателями был обозначен как свадебный, проводной (ныл келян). Этот образец исполнен в форме крезя. При сопоставлении его с опубликованными вариантами было выявлено, что он имеет характерный для северных районов Удмуртии гостевой напев. Включение гостевых напевов, крезей оказывается весьма закономерным для удмуртской свадебной традиции. Они исполняются во время встречи родственников невесты.

Мелодика напева опирается на семиступенный звукоряд миксолидийского лада: *g-e-fis-g-a-h-c*. Ритмическая структура напева трехсложная, каждая часть имеет одинаковую временную протяженность. Насколько слогоритмическая структура стабильна в этих разделах, на данном этапе работы сложно сказать, поскольку собирателями записана лишь одна строфа, а в публикациях представлены образцы только близкие по мелодике.

Итак, изучение свадебного музыкального фольклора из удмуртских коллекций Фонограммархива ИРЛИ 1937 г. открывает нам новые страницы свадебной

Схема 8. Слогоритмическая организация гостевой песни «Кинэ меда» ('Кого же')

Ритмическая структура	Описание	Песенная традиция. Опубликованные варианты
	7+5+5/ 8+2+6//	Северная группа удмуртов Ходырева М. Г. Песни северных удмуртов. – Ижевск, 1996. Гостевые напевы

обрядности удмуртов, казалось бы достаточно изученной. Я. А. Эшпаю, М. П. Петрову, В. А. Пчельникову впервые удалось зафиксировать на фонограф такое разнообразие форм и стилей песенных и инструментальных образцов удмуртского свадебного фольклора.

Особую ценность в этом ряду представляют свадебные песни на обрядовые (родовые) напевы, относящиеся к раннему историко-стилевому пласту. Плохая сохранность звукозаписей и практическое отсутствие комментариев собирателей усложняло работу с материалом, но благодаря сравнению напевов с современными публикациями стало возможным уточнить и восстановить поэтический текст и обрядовую ситуацию исполнения, а также выяснить принадлежность напева к той или иной песенной традиции.

Вторая группа — песни проводов невесты — открывает весьма важную и интересную сторону свадебного музыкального фольклора удмуртов. Но на сегодняшний день сложно дать полноценную оценку данному материалу, так как в трудах удмуртских этномузкологов не определена специфика жанровой группы проводных песен, а следовательно, эта область остается недостаточно изученной. Сопоставление песен данной группы с образцами, представленными в современных публикациях, дали положительные результаты (обнаружена общность поэтических текстов), что указывает на необходимость дальнейшего исследования. В 1937 г. собирателям удалось зафиксировать разнообразные в мелодическом отношении напевы проводов невесты, которые сочетают в себе отмеченные Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд ритмические формулы первого (архаичного) и второго типов (характерного для «общераспространенных» удмуртских песен), что свидетельствует о наложении разных исторических пластов⁵⁰. Несмотря на нетипичное для обрядовых песен ритмо-акцентное воплощение, в напевах этой группы прослеживается причетное (кличевое) начало на интонационном уровне, что в целом позволяет говорить о том, что удмуртская музыкальная культура имеет иные, своеобразные формы исполнения прощальных напевов.

Все это указывает на особую ценность коллекций удмуртского фольклора, собранных в 1937 г. В условиях жесткой идеологической цензуры того времени исследователям удалось сделать уникальные звукозаписи, выполнить расшифровку и осуществить систематизацию обрядовых форм, которые на сегодняшний день оказываются особо значимыми при решении задач исторической оценки удмуртских фольклорных традиций и воссоздания их в современных условиях.

¹ В конце 1930-х гг. входящие в структуру АН СССР институты неоднократно переименовывались, и Фонограммархив менял свое подчинение. В 1931 г. из Государственной акаде-

мии искусствознания (ГИА) (до 1931 г. — Государственный институт истории искусств) в структуру Института по изучению народов СССР (далее — ИПИН) перешел Фольклорный кабинет, а вместе в нем были переданы рукописный архив и коллекции фоноваликов, на основе которых был сформирован Фонограммархив, возглавляемый Е. В. Гиппиусом. В 1933 г. в результате слияния ИПИН и Музея антропологии и этнографии (Кунсткамера) был образован Институт антропологии и этнографии АН СССР (с 1934 — Институт антропологии, археологии и этнографии АН СССР; с 1937 — Институт антропологии и этнографии АН СССР) (далее — ИАЭ). Фольклорная секция (с 1937 г. — Фольклорная комиссия) с февраля 1933 по март 1939 г. была структурной единицей ИАЭ. В 1939 г. Фольклорная комиссия, включающая рукописный и Фонограммархив, была переведена в Институт литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, где была переименована в Отдел фольклора. См.: *Иванова Т. Г.* История русской фольклористики: 1900 — первая половина 1941 г. СПб., 2009. С. 460–471, 540–554, 587–592; *Иванова Т. Г.* Роль ленинградских ученых в становлении фольклористики в Карельском научно-исследовательском институте // Труды Карельского научного центра РАН. Петрозаводск, 2010. Вып. 4. С. 116.

² См.: Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук (далее — СПбФ АРАН). Ф. 150. Оп. 1. 1939. № 11. Л. 22.

³ Данные по количеству выпусков указаны в программе проекта, которая была опубликована в первом выпуске серии в 1941 г. На тот момент в состав СССР входило 16 республик. Шестнадцатой республикой была Карело-Финская Советская Социалистическая Республика, которая возникла в марте 1940 г. после окончания советско-финской войны и просуществовала до 1956 г. См.: *Гиппиус Е. В.* Предисловие // Белорусские народные песни / Институт литературы АН СССР / сост. З. В. Эвальд; коммент. Е. В. Гиппиуса, З. В. Эвальд, К. В. Квитки, В. М. Беляева. М., Л.: Государственное музыкальное издательство, 1941. С. 6. (Песни народов СССР / ред. серии Е. В. Гиппиус. [Вып. 1.]

⁴ См.: [Протоколы совещаний фольклорного кабинета ИАЭ]. Фонограммархив ИРЛИ. РФ. П. 29 г. Л. 102, 113, 114, 145; СПбФ АРАН. Ф. 142. Оп. 1. 1937. № 4. Л. 18.

⁵ СПбФ АРАН. Ф. 150. Оп. 1. 1939. № 11. Л. 22.

⁶ СПбФ АРАН. Ф. 150. Оп. 1. 1939. № 11. Л. 35–36. (Там же. Л. 6.) См.: *Иванова Т. Г.* Отдел фольклора Института литературы АН СССР в 1939 — первой половине 1941 г. // Из истории фольклористики. СПб., 2013. Вып. 8. С. 74.

⁷ Белорусские народные песни / Институт литературы АН СССР; сост. З. В. Эвальд; коммент. Е. В. Гиппиуса, З. В. Эвальд, К. В. Квитки, В. М. Беляева. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1941. 143 с. (Песни народов СССР / ред. серии Е. В. Гиппиус. [Вып. 1]).

⁸ См.: [Список изданий фольклорной комиссии]. СПбФ АРАН. Ф. 150. Оп. 1. 1939. № 11. Л. 35, 36.

⁹ *Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.* Удмуртские народные песни. Ижевск, 1989. — 84 с. В осуществлении издания сборника принимали участие Т. Г. Владыкина, М. Г. Хрущева, Р. А. Чуракова. Во вступительной статье от редколлегии отмечено, что сборник опубликован «в том виде, в котором он был подготовлен», но при изучении рукописных материалов выяснилось, что состав сборника был несколько изменен: снят краткий вступительный очерк Е. В. Гиппиуса и заменены некоторые песни и наигрыши. Основная аналитическая статья была заново отредактирована Е. В. Гиппиусом незадолго до его кончины. Помимо этого в сборник вошла статья В. М. Беляева «Справка об удмуртских народных инструментах». Нотные расшифровки, приведенные в издании, были отредактированы составителями Р. А. Чураковой и М. Г. Хрущевой по просьбе Е. В. Гиппиуса в соответствии с системой аналитической нотации, разработанной им в послевоенные годы. Подстрочный перевод песенных текстов выполнил П. К. Поздеев. См.: От редколлегии // *Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.* Удмуртские народные песни. Ижевск, 1989. С. 9.

¹⁰ Два образца инструментального фольклора являются марийскими, и в данной работе не рассматриваются.

¹¹ В Удмуртию прибыл марийский композитор Я. А. Эшпай // Удмуртская правда. 1937. № 66 (22 марта). С. 4.

¹² [Письмо Я. А. Эшпая к Е. В. Гиппиусу от 31 марта 1937 г.] Фонограммархив ИРЛИ. РФ. П. 29 г. Л. 133.

¹³ Граховский, Алнашский, Можгинский, Вавожский, Малопургинский, Завьяловский, Увинский, Селтинский, Якшур-Бодьинский, Шарканский, Дебесский, Балезинский, Глазовский районы Удмуртской республики.

¹⁴ Звукозаписи свадебных песен и инструментальных мелодий были выполнены собирателями в разных районах Удмуртии: Селтинском, Увинском, Вавожском, Шарканском, Дебесском, Алнашском, Завьяловском (бывш. Ижевском), Вятско-Полянском районе Кировской области и Татарстана — Кукморском, Бавлинском.

¹⁵ Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Удмуртские народные песни. Ижевск, 1989. С. 68–70.

¹⁶ Там же. С. 53.

¹⁷ Там же. С. 71.

¹⁸ Там же. С. 74.

¹⁹ Там же. С. 75. Составителями сборника 1989 г. была обозначена еще одна свадебная песня — «Лькитськом кудое» (4390.2), но она в настоящей статье не рассматривается, поскольку относится к другому жанру, так как по описи собирателя (В. А. Пчельникова) была обозначена как напев обряда Пёртмаськон (песня праздника осеннего урожая).

²⁰ Песня «Улын но понар» (4310.01) собирателями атрибутирована как свадебная песня, но таковой по сути не является, поскольку поэтический текст не находит подтверждения в других опубликованных источниках, а в мелодическом отношении этот образец близок к хороводно-игровым песням, обнаруженным в публикациях сборников других собирателей: Жингырты, удмурт кырзан! Нотный сборник удмуртских песен / сост. П. К. Поздеев; муз. ред. Н. С. Зубков. Устинов: Удмуртия, 1987. С. 97–98.

²¹ Ромбами отмечены населенные пункты, из которых были сделаны записи Я. А. Эшпая и М. П. Петровым. Круглые значки — записи экспедиции В. А. Пчельникова.

²² Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Замечания об удмуртской народной песне. Фонограммархив ИРЛИ. РФ. П. 29е. Л. 152–153.

²³ Фонограммархив ИРЛИ. РФ. П. 29д. Л. 290.

²⁴ Историческая оценка раннего историко-стилевого слоя: «Однако помимо этих межнациональных перекрещиваний внутри самой удмуртской народной песни (при том в самых старых ее слоях) по-видимому, сталкиваются два исторических типа песенных интонаций: с одной стороны — интонации лирической песни, выросшей на основе земледельческой, производственно-обрядовой песни, с другой — интонации повествовательной песни (смыкающиеся с интонациями охотничьих повествовательных песен мансов и хантов). Взаимодействие двух последних стилистических традиций составляет стилистическое своеобразие старейшего поэтического и интонационного слоя удмуртского песенного фольклора» (Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Записки Удм. НИИ: Вопросы языка, литературы и фольклора. Ижевск, 1941. Вып. 10. С. 75).

²⁵ Фонограммархив ИРЛИ. РФ. П. 29д. Л. 290.

²⁶ Владыкина Т. Г. Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики / Рос. акад. наук, Урал. отд-ние, Удмурт. науч.-исслед. ин-т истории, экономики, лит. и яз. Ижевск, 1998. С. 113.

²⁷ Там же.

²⁸ Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Ижевск, 1995. Вып. 1. 232 с.; Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов (Ватка кам тупалась удмуртъёслэн крезьгурьёссы). Ижевск, 2004. Вып. 2. 332 с.

²⁹ Е. В. Гиппиус как главный редактор, реализуя проект, ставил следующие цели, которые применялись и для второго, удмуртского сборника: ориентация на «1) художественную практику (творчество, музыкальное исполнение); 2) для историко-теоре-

тического исследования (научный материал)». Перед серией «Песни народов СССР» ставилась задача: «...стимулировать работу в этом направлении, привлечь внимание музыкально-фольклорных работников на местах к методическим вопросам, связанным с записью и научно-точной публикацией народной музыки», чтобы сделать достоянием всего советского народа богатейшие сокровища песенного фольклора народов СССР» (*Гиппиус Е. В.* Предисловие // Белорусские народные песни. М.; Л., 1941. С. 11; См.: СПбФ АРАН. Ф. 142. Оп. 1–1937. № 4. Л. 18).

³⁰ Данная терминология используется преимущественно в южных и центральных районах Удмуртии.

³¹ Терминология используется преимущественно в северных и северо-западных районах Удмуртской Республики.

³² «Ойдолэ потом» («Давайте пойдём») 4327.02 д. Шуньбаш, Кукморский р-н, ТАССР; «Ой, дой, дой» 4334.02 д. Порозово, Шарканский р-н УАССР; «Ай, дой, дыр» 4335.07 д. Гозношур, Вятско-Полянский р-н Кировской области; «Кытконтэм вальёсме» («не запрягаемых лошадей») 4394.01 ст. Ува, Увинский р-н, УАССР; «Сюан гур» («Свадебный напев») 4312.01 д. Удмурт-Тукля, Увинский р-н УАССР; «Уг бызь, уг бызь шукод вал» («Говорила не выйду замуж») 4317.03 д. Ува-Тукля, Увинский р-н УАССР; «Апаймы мак сяска» («Наша сестра — как цветок мака») 4322.01 д. Водзимонья, Вавожский р-н УАССР Свадебная мелодия на *узыгумы*, 4383.03 в д. Кильмовыр-Жикья, Селтинский р-н УАССР; Свадебная мелодия, исполненная на гусях «Борьсь гур» («Свадебный напев стороны невесты») 4343.01 д. Завьялово, Ижевский р-н УАССР.

³³ Расшифровку образца см. в приложении № 1.

³⁴ Утверждать об определенном количестве слогов в данном образце сложно, поскольку последующие строки исполнены на слоги, не имеющие смысла и очень мобильны.

³⁵ Расшифровку образца см. в приложении № 2.

³⁶ Возможно, для них характерна тирадная организация строфы, но на данном этапе исследования сложно утверждать однозначно.

³⁷ *Нуриева И. М.* Импровизация в песенном искусстве удмуртов в контексте финно-угорских культур // Русский Север и восточные финно-угры: проблемы пространственно-временного фольклорного диалога: [материалы I Межрегиональной конференции и VII Международной школы молодого фольклориста. Ижевск, 23–26 октября 2005 г.]. Ижевск, 2006. С. 208.

³⁸ Там же. С. 216.

³⁹ *Нуриева И. М.* Импровизация в песенной культуре удмуртов: жанр, стиль, мышление. / УИИЯЛ УрО РАН. Ижевск, 2014. С. 29; *Мацневский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. С. 289.

⁴⁰ *Нуриева И. М.* Указ. соч. С. 29.

⁴¹ Там же. С. 30.

⁴² Расшифровку образца см. в приложение № 4.

⁴³ Расшифровку образца см. в приложение № 3.

⁴⁴ «Изначально, по-видимому, было всего два напева, маркирующих свадьбу: сюан гур — напев свадебный и ныл бёрдытон / ныл келян / ныл бызён / ныл сётон — напев проводов невесты, из которых наиболее древним нужно считать проводной напев». См.: *Владыкина Т. Г.* Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики / Рос. акад. наук, Урал. отд-ние, Удмурт. науч.-исслед. ин-т истории, экономики, лит. и яз. Ижевск, 1998. С. 119.

⁴⁵ Там же. С. 120.

⁴⁶ Расшифровку образца см. в приложение № 5.

⁴⁷ Расшифровку образца см. в приложение № 6.

⁴⁸ *Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.* Удмуртские народные песни. Ижевск, 1989. С. 68–70, 71, 75. Нотации образов см. в приложении под № 7а-в.

⁴⁹ Расшифровку образца см. в приложении под № 8.

⁵⁰ Фонограммархив ИРЛИ. РФ. П. 29д. Л. 312; *Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.* К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Удмуртские народные песни: тексты и исследования. Ижевск, 1989. С. 23, 24.

Литература

1. Белорусские народные песни / сост. З. В. Эвальд, под ред. Е. В. Гиппиуса. М.; Л.: Музгиз, 1941. — 143 с. (Песни народов СССР. Музыкально-фольклорная серия).
2. [Владыкина Т. Г., Хрущева М. Г., Чуракова Р. А.] От редколлегии // Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Удмуртские народные песни: тексты и исследования / сост. и науч. ред. Е. В. Гиппиус. Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО АН СССР, 1989. С. 7–9. (Памятники культуры. Фольклорное наследие).
3. Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1992. Вып 1. — 192 с. (Удмуртский фольклор).
4. Владыкина Т. Г. Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики / Рос. акад. наук, Урал. отд-ние, Удмурт. науч.-исслед. ин-т истории, экономики, лит. и яз. Ижевск, 1998. — 354 с.
5. Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Удмуртские народные песни: тексты и исследования. Ижевск, 1989. С. 10–33. (Памятники культуры. Фольклорное наследие).
6. Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Записки Удм. НИИ: Вопросы языка, литературы и фольклора. Ижевск: Удмуртгосиздат, 1941. Вып. 10. С. 61–88.
7. Зубков Н. С. Поздеев П. К. Жингырты, удмурт кырзан. Устинов, 1987. — 373 с.
7. Мацевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. — 520 с.
8. Нуриева И. М. Удмуртская свадьба: структура, терминология, музыкальный код // Финно-угорский мир. Саранск: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва, 2016. № 2. С. 101–105.
9. Нуриева И. М. Импровизация в песенной культуре удмуртов: жанр, стиль, мышление: монография / УИИЯЛ УрО РАН. Ижевск, 2014. — 111 с.
10. Нуриева И. М. Импровизация в песенном искусстве удмуртов в контексте финно-угорских культур // Русский Север и восточные финно-угры: проблемы пространственно-временного фольклорного диалога: [материалы I Межрегиональной конференции и VII Международной школы молодого фольклориста. Ижевск, 23–26 октября 2005 г.]. Ижевск, 2006. С. 206–217.
11. Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов (Ватка кам тупалась удмуртъёслэн крезьгуръёссы). Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. Вып. 2. — 332 с. (Удмуртский фольклор).
12. Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Ижевск, 1995. Вып. 1. — 232 с. (Удмуртский фольклор).
13. Ходырева М. Г. Песни северных удмуртов. Ижевск, 1996. Вып. 1. — 120 с. (Удмуртский фольклор).
14. Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. Ижевск, 1999. Вып. 2. — 160 с.; (Удмуртский фольклор).

Приложение. Современные нотации звукозаписей 1937 года

1. «Ойдолэ потом» (*Давайте, пойдём в тот дом*) Фонограммархив ИРЛИ, кол. № 138 ФВ № 4327.02

$\text{♩} = 100$

Ой - до - лэ по - том(ы) со кор - ка, ай - кай, ой - до - лэ по - том(ы) со кор - ка, ай,
Куа - са м(ы)но нянь - дэс си - ы - ны, ай - кай, куа - сам(ы)но нянь - дэс си - ы - ны, ай - кай.
Куа - са м(ы)но нянь - дэс си - ы - ны, ай - кай, куа - сам(ы)но нянь - дэс си - ы - ны, ай - кай.
Куа - са м(ы)но нянь - дэс си - ы - ны, ай - кай, куа - сам(ы)но нянь - дэс си - ы - ны, ай - кай.

Ойдолэ потом со корка, ай-кай,
Ойдолэ потом(ы) со корка, ай,
Куасьтэм(ы) няньдэс сиыны, ай-кай
Куасьтэм(ы) няньдэс сиыны, ай-кай.

*Давайте, пойдём в тот дом, ай-кай,
Давайте, пойдём в тот дом, ай-кай,
Высушенный хлеб их съест, ай-кай.
Высушенный хлеб их съест, ай-кай.*

Куасьтэм(ы) но няньды нянь кадь ик вылэм(ы),
 Куасьтэм(ы) но няньды нянь кадь ик вылэм.
 Ачид нош вылэм(ы) лул кадь ик ай,
 Ачид нош вылэм(ы) лул кадь ик ай-кай.

Султы туганэ куазь сактэ лэся
 Султы туганэ куазь сактэ лэся
 Кильгыраськыгтэк кылиськом, ай-кай
 Кильгыраськыгтэк кылиськом, ай-кай

*Высушенный хлеб ваш, как хороший хлеб оказался.
 Высушенный хлеб ваш, как хороший хлеб оказался.
 Сам тоже оказался живой, ай-кай,
 Сам тоже оказался живой, ай-кай.*

Вставай, друг, погода налаживается
 Вставай, друг, погода налаживается.
 Хвалиться не успеваем, ай-кай.
 Хвалиться не успеваем, ай-кай.

Исп.: Елизавета Игнатьевна Ефимова из д. Шуньбаш, Кукморский р-н, ТАССР. Авторы записи Я. А. Эшпай, М. П. Петров. Дата записи 23.03.1937. Нотация Е. А. Софроновой

2. «Чечылом но чигтолом выж сайгакьэстэс»
(‘Вспрыгнем и сломаем балки пола’)
Фонограммархив ИРЛИ, кол. № 138 ФВ № 4322.01

Musical score for the song 'Чечылом но чигтолом выж сайгакьэстэс'. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 126. The lyrics are written below the notes.

Чечылом но чигтолом выж сайгакьэстэс,
Жутылом но поттылом пурисьтам бекчедэс.
Милям гинэ кырсымы кырси кадь а?
Юбо борды думылэм мес кунян кадь.

Чечылом но чигтолом выж сайгакьэстэс,
Жутылом но поттылом пурисьтам бекчедэс.
Милям гинэ кырсымы кырси кадь а?
Юбо борды думылэм мес кунян кадь.

Чечылом но чигтолом выж сайгакьэстэс,
Жутылом но поттылом пурисьтам бекчедэс.
Милям гинэ кырсымы кырси кадь а?
Юбо борды думылэм мес кунян кадь.

Вспрыгнем и сломаем балки пола,
Поднимем и достанем заплесневелый боченок [вина].
Наши да зять как зять ли?
Словно привязанный к столбу теленок.

Далее текст восстановлен по рукописному фонду

Милям гинэ араймы, арай но кадь ик-а?
Милям гинэ араймы мак но сяська кадь.
Милям гинэ араймы, арай но кадь ик-а
Милям гинэ араймы, тэтчась но койык кадь.
Милям гинэ кырсымы кырси кадь а?
Милям гинэ кырсымы пуась но коньы кадь

Наша только сестра как сестра ли наша?
Наша только сестра, словно маков цвет.
Наша только сестра, как сестра ли наша?
Наша только сестра словно скачущая лосиха(?).
Наши только зять, как зять ли?
Наши только зять, словно летающая белка.

Исп.: Евдокия Алексеевна Зорина, Анастасия Герасимовна Федотова, Наталья Яковлевна Красильникова, Анна Дмитриевна Скобелева из д. Водзимонья Вавожского р-на УАССР. Авторы записи Я. А. Эшпай, М. П. Петров. Дата записи 23.03.1937.
Нотация Е. А. Софроновой.

3. «Озы гинэ»
 ('Так ведь')
 Фонограммархив ИРЛИ, кол. № 138 ФВ № 4312.01

О - зы ты - зы в - ра - дом но ми лык - ти...

О - зы ги - ст...

Исл.: Е. И. Боброва, П. А. Долбежов, Е. П. Чиркова, А. П. Долбежова, Е. П. Антонова, К. А. Дедюхина, А. С. Березкина.
 Место записи: д. Удмурт-тукля, Увинский р-н УАССР. Автор записи: Я. А. Эшпай, М. П. Петров. Дата записи: 19.03. 1937.
 Нотация Е. А. Софроновой.

4. «Ай, дой дыр гинэ но»
 Фонограммархив ИРЛИ, кол. № 138 ФВ № 4335.07

♩ = 130

Ай, дой дыр(ы) гинэ но ве - ра - лом, бе-най ги - нэ шу-иськомбенук ги - нэ ли-бо ук ве - ра - лоз,
 Бе-на ме - да вал ук, шу-ом ги-нэ ме - да, ой, бен уг ги - нэ ме, ве - ра-ло-за ной ги - нэ вал.

Ай, дой, дыр(ы), гинэ но вералом,
 Бенай гинэ шуиськом бен ук гинэ вал ук,

Гинэ либо ук вералоз.

Бена меда вал ук,
 Шуом гинэ меда, ой, бен уг гинэ ме,

Вералоза ной гинэ вал.

*Ай, дой, дыр(ы), только да скажем,
 Согласны (?) только говорим, да ведь только было,
 Только либо ведь скажет.*

*Да наверно было ведь,
 Скажем только наверно, ой, да ведь только
 Скажет да только было.*

Исп.: Анна Максимовна Баженова. Место записи: д. Гозношур, Кировская область. Автор записи: Я. А. Эшпай,
 М. П. Петров. Дата записи: 28.03.1937. Нотация Е. А. Софроновой.

5. «Отыкай пизэ»
(‘Отец сына’)
Фонограммархив ИРЛИ, кол. № 138 ФВ № 4327.04

$\text{♩} = 120$

О - ты - ка(й)пи - эз но ма - лы ши - е, кы - тись ке пи - е... ны уг я - ра.
О - ты - ка(й)пи - эз но ма - лы вор(ы)дэм, ши - эз вош - ты - ны но уг я - ра(й).
...буды-са но ву - и - э(ы)лэ - ся нук - сем ин - ты - сен но ты - ня...

Отыкай(ы) пизэ но малы пие, кыпись ке пие...ны уг яра
Отыкай(ы) пизэ но малы вор(ы)дэм,
Пизэ воштыны но уг яра(й)
...будыса но вуиз(ы)лэся
Пуксем интысен но тына...

Отец сына, да почему сын, откуда сын... нельзя
Отец сына, да почему воспитывал,
Сына сменить да не может
...вырасти да успела
На осевшее место...

Исп.: Елизавета Игнатъевна Ефимова из д. Шуньбаш, Кукморский р-н, ТАССР. Авторы записи Я. А. Эшпай, М. П. Петров. Дата записи 23.03.1937. Нотация Е. А. Софроновой.

6. «Йырад гинэ изьялгам»
(‘На голову одетый’)
Фонограммархив ИРЛИ, кол. № 138 ФВ № 4326.01

$\text{♩} = 90$

Йырад ги-нэ изь - ял - лям, ой, чыл - ма - ос - тэ, йыр(ы)си вы-пад ко-жад-а, ой, а - па - е.
Йырад ги-нэ кер - т(ы)гы - лэ - м(ы) йыр(ы)жер - тэть - ёс - тэ (йу - ко ту - гьд(ы)ко-жад-а, ой а - па - е.
йу - ко ту - гад ко-жад-а, ой, а - па - е.

Йырад гинэ изьялгам, ой, чалмаостэ,
Йырси вылад кожад-а, ой, апае.
Йырси вылад кожад-а, ой, апае.

Йырад гинэ кергтылэм, йыркертгэтьстэ
(й)Уко тугад кожад-а, ой апае.
Уко тугад кожад-а, ой апае.

На голову одетый (головной убор), ой, полотенец (головное)
Подумала видно, что на волосах, ой, сестра.
Подумала видно, что на волосах, ой, сестра.

На голову надетые налобные повязки,
Подумала видно, ой, сестра.
Подумала видно, ой, сестра.

Исп.: Елизавета Игнатъевна Ефимова из д. Шуньбаш, Кукморский р-н, ТАССР. Авторы записи Я. А. Эшпай, М. П. Петров. Дата записи 23.03.1937. Нотация Е. А. Софроновой.

7а. «Кылёд ук, кылёд ук тон, апие»
 ('Останешься ведь, останешься ведь ты, сестра')
 Фонограммархив ИРЛИ, кол. № 138 ФВ № 4311.03

Исп.: Е. И. Боброва, П. А. Долбежов, Е. П. Чиркова, А. П. Долбежова,
 Е. П. Антонова, К. А. Дедюхина, А. С. Березкина из д. Удмурт-тукля, Увин-
 ский р-н, УАССР. Авторы записи Я. А. Эшпай, М. П. Петров. Дата записи
 19.03.1937. Нотация П. И. Кац.

76. «Кылёдук, кылёдук тон, апие»
(«Останешся ведь, останешся ведь ты, сестра»)
Фонограммархив ИРЛИ, кол. № 141 ФВ № 4383.05

Сырдат = 144

Кылёдук

Уши шумя

4383/5

Ф.А.П.В. 1937

Исп.: И. А. Шабалин из д. Кильмовыр-Жикья, Селтинский р-н УАССР. Автор записи В. А. Пчельников. Дага записи 05.06.1937. Нотация З. В. Эвальд.

7в. «Кылёд ук, кылёд ук тон, ание»
(‘Останешься ведь, останешься ведь ты, сестра’)
Фонограммархив ИРЛИ, кол. № 138 ФВ № 4341.02

Скоро! = 138

Сюан ур
(свадебная)

Ф.А.П.Э.
1/148

4341/2 2nd

3rd

История

Музыкальная запись на нотном стане. Включает три системы по две стaves (верхний и нижний регистры). Включает темповые и динамические указания, а также рукописные пометки.

Исп.: Василий Максимович Чекин, Василий Григорьевич Липин, Ипатий
Абрамович Коровин, Василий Романович Романов из д. Сырьезь, Алнашский
р-н, УАССР. Авторы записи Я. А. Эшпай, М. П. Петров. Дата записи 29.03.1937.
Нотация З. В. Эвальд.

Ф. И. Челеби

Азербайджанские этиологические рассказы о Насреддине (материалы и комментарии)

Насреддин¹ является комическим героем эпоса многих народов мира, преимущественно тюркских, и в мировой смеховой культуре не знает себе равных по распространенности². В азербайджанском наследии помимо большого количества анекдотов, притч и сатирических сказок о Насреддине³ есть и немногочисленные рассказы на этиологические сюжеты и мотивы, такие как «Почему Насреддина выгнали из рая», «Как Насреддин вернулся с того света» (анекдоты о бессмертии Насреддина), «Почему Насреддин не ездит на коне» (анекдот), «Почему Насреддин не торгует на Шекинском рынке» (дидактическое предание) и т. д. Однако существующие и реализованные в различных изданиях азербайджанского фольклора принципы жанровой классификации текстов не учитывали до сих пор этиологические рассказы. Целью данной работы является введение в научный оборот образцов подобных рассказов, записанных автором в различных регионах Азербайджана, а также в Санкт-Петербурге от проживающих здесь азербайджанцев, проанализированных и представленных с небольшими комментариями. Для фольклористики они представляют определенный интерес, тем более, что они малочисленны и не опубликованы. Отмечу, что в некоторых случаях понятие «этиологический» применительно к определенному рассказу может носить несколько условный характер. Но именно это понятие является более подходящим и жанрово определяющим к приведенным рассказам, чем какое-либо другое. Особенностью текстов «народной этиологии» о Насреддине является то, что они активно продолжают бытовать в современном фольклоре, с одной стороны, сохраняя архаические сюжеты и мотивы, а с другой — отражая реалии нового времени.

Почему Моллу Насреддина выгнали из рая

Молла Насреддин умер. На том свете взвесили его грехи и добрые дела. Получилось, что они равны. Не знают, куда его отправить — в рай или ад. Азраил⁴ обращается к Богу за советом. Бог говорит:

– Воскреси его и следи за ним. Как совершит первый, хороший или плохой, поступок, сразу лишей жизни. Тогда и будем знать, куда его определить.

Вернувшись в жизнь, Насреддин на улице встретил нищего и подал ему свой последний рубль. Азраил мигом лишил его жизни. За добрый поступок Бог отправил Насреддина в рай.

В раю Насреддин ведет себя вызывающе, предъявляет бесконечные претензии:

– Что за рай? Где тут цветущие сады, розы, соловьи?

Ладно, все это для него создали. Он опять говорит:

– Где здесь молочные озера, родники живой воды?

Ну что ж, и эти требования выполнили. Но Насреддин неумолим:

– Если это рай, то где здесь гурии?⁵

Все это сильно надоело Азраилу и он обратился к Богу:
– Умоляю тебя, Бог мой, спаси меня от Насреддина! Потратил он всего лишь рубль, а еще и девочек требует!

И так Богу пришлось вернуть Насреддина в жизнь. С тех пор он бессмертен.

(Инф. Сами Гусейн Гасан оглу. 1970 г. р. в селе Ямчы р-на Меренд Иранского Азербайджана. Зап. в г. СПб.; 26. XII. 2003 г.).

Как Насреддин вернулся с того света

Молла Насреддин умер. Похоронили его с почестями. На том свете Молла видит две противоположные двери: одна из них — дверь рая, а другая — дверь ада. Входит он в рай. Начинает есть, пить, гулять, любезничать с гуриями. Но приходит время, он окончательно устает от гульбы, блаженств. Думает: «Пойду, и ад посмотрю». Подходит к двери ада, хочет ее открыть. Как раз в это время за дверью дерутся два человека. Молла открывает дверь, и тут же получает сильный удар ногой по голове. От боли падает в обморок. Через некоторое время приходит в себя и говорит:

– Вот какие вы сволочи, и поэтому из-за вас никто сюда не приходит.

И так разгневанный и обиженный Молла встает и уходит с того света, и больше туда не возвращается.

(Инф. Тельман Джума оглы, музыкант. 1955 г. р. в г. Шеки. Зап. там же; июнь, 1984).

Почему Азраил не может отнять жизнь у Моллы Насреддина

Однажды Азраил приходит к Молле и говорит:

– Сделай завещание родным, твое время пришло, сейчас умерщвлю тебя.

Молла говорит:

– Я себя чувствую очень хорошо, мне жить да жить, так что ты напрасно пришел.

Азраил говорит:

– Зря споришь, все равно твое время пришло.

Тогда Молла говорит:

– Я правоверный мусульманин, перед смертью хочу совершить пятикратный намаз⁶. И ты должен дать мне слово: пока я не прочту последнюю молитву, ты меня не тронешь. Азраил обращается к Аллаху, что делать? Аллах говорит:

– Это хорошо, пусть исполнится его желание.

Итак, Насреддин совершает четыре намаза и собирается идти по своим делам. Азраил спрашивает:

– А как пятый намаз?

Молла говорит:

– Это уже мое дело, когда захочу, тогда и совершу.

Азраил опять обращается к Аллаху, как быть? Аллах говорит:

– Мы ему слово дали и нарушить его не можем. Ты Моллу можешь лишать жизни только после пятого намаза.

С тех пор Азраил ждет, а Молла Насреддин пятого намаза не совершает и живет себе на удовольствие⁷.

(Инф. Юсифов Мансур Юсиф оглу, по прозвищу Габардин оглу; известный юморист и большой мастер анекдота. 1947 г. р., г. Шеки. Зап. там же в конце 1970-х. Этот анекдот широко распространен.)

* * *

При знакомстве с этими анекдотами невольно вспоминается азербайджанский народный героический эпос «Кёроглу». Он состоит из более чем сорока дастанов — сказаний, в которых проза чередуется с поэзией, точнее, песнями. Последний дастан эпического цикла имеет ряд версий и вариантов. В одном из них Кёроглу убивают его враги, в другом — он умирает своей смертью, в третьем — пропадает без вести, а в большинстве вариантов герой не умирает. Уже в преклонном возрасте Кёроглу уходит от многолетней борьбы, которую вел против власть имущих, но после нескольких поучительных жизненных событий опять возвращается в строй со словами: «Пока есть они, будем и мы».

По этому поводу профессор Азиз Шариф еще в 1937 г. писал: «По одним преданиям он (Кёроглу. — *Ф. Ч.*) удалился на покой и закончил жизнь за мирным трудом, по другим — просто скрылся куда-то, исчез бесследно, по третьим — был предательски убит наемными убийцами.

Так неопределенно закончил народ богатую приключениями жизнь своего героя, которого успел настолько полюбить, что не решился предать его обычной смерти, предназначенной для всего живого. Творцу грандиозного эпоса о Кер-оглы⁸ — народу, жаль было расставаться с героем, который тесно связал свою жизнь и борьбу с лучшими стремлениями создавшего и выдвинувшего его трудового народа» [28: 9].

Тут Кёроглу вспоминается не случайно. Молла Насреддин дорог для народа так же, как и Кёроглу. Народ не хочет, чтобы Насреддин умер. Однако Насреддин не мифологический образ, а живой человек и когда-нибудь должен отойти в мир иной, это неизбежно. Как видно, в первом и втором анекдотах он умирает, но в итоге все равно возвращается в жизнь. Способы возвращения разные, что абсолютно не важно. Важно то, что Насреддин жив. В третьем анекдоте он вообще не умирает, так как находит способ обмануть ангела смерти. Очевидно, каждый из этих народных рассказов по-своему объясняет причину бессмертия Насреддина — удивительного, вечно живого человека.

Почему Насреддин не ездит на коне

Все знают, что Молла Насреддин ездит только на осле. Однако у него было тайное желание ездить на коне. Как-то у него появились деньги, и он купил коня. Неопытный Насреддин осторожно сел на коня, выехал из ворот. В это время на улице игрались дети. Насреддин кричит:

– Уходите с дороги!

Все разбегаются, кроме одного мальчишки. Молла сильно тянет узду, конь подымается на дыбы, Молла падает с коня и получает травму. Начинает ругать мальчишка. Прохожие помогают Насреддину подняться, один из них советует пожаловаться отцу мальчишка. А он был сыном известной гулящей женщины. Услышав это, Молла злится еще больше и говорит:

– У человека бывает один отец, а у этого мальчишка много отцов. Скажите, к какому из них я должен пойти жаловаться?!

После этого падения испуганный Молла Насреддин больше не садится на коня и ездит только на осле.

(Инф. Юсифов Мансур Юсиф оглу).

* * *

Комментарием к этому анекдоту может служить пословица: «Молле Насреддину свой осел дороже Гырата». Гырат — самый лучший из трех бесподобных коней (другие — Дюрат и Арабат) эпического героя Кёроглу, то есть лучший из лучших. Существует пословица: «Половина всех геройств Кёроглу исходит от Гырата». Это очень высокая оценка, данная Гырату народом. Но при этом Насреддину дорог именно его осел. Он не менее прославлен вместе со своим ишаком, чем Кёроглу вместе со своим Гыратом.

В смеховой культуре многих народов знаменитые персонажи анекдотических циклов обычно фигурируют вместе со своим ослом. Почему? Думается, это имеет символическое значение. Ведущий персонаж комического эпоса, как правило, остроумный, хитрый простолюдин, всегда защищает интересы широких народных масс, за что его и любят. Поэтому он никогда не может стоять выше народа, то есть ездить на коне. Другое дело главные персонажи героического эпоса. Конь для них не просто средство для передвижения, а боевой товарищ.

Как Насреддин умным стал

Отец молодого Насреддина перед смертью дает ему деньги и говорит:

— Половина из этих денег — твои. Путешествуй по миру, набирайся ума и опыта. Как говорят отцы:⁹ «Много знает не тот, кто живет долго, а тот, кто путешествует много». А вторую половину отдашь самому глупому человеку. Где встретишь, там и дашь.

Похоронив отца, Насреддин отправляется в путешествие. Бывает во многих местах, наблюдает жизнь, общается со многими людьми, встречает и глупых людей. Но денег пока не дает, думает, что еще встретит более глупого человека. Однажды прибыв в какой-то город, видит, что все население собралось на дворцовой площади. Перед дворцом задом наперед на осла посадили мужчину и крепко связали, а из окна дворца радостно смотрит другой мужчина, широко улыбается. Люди по одному подходят к мужчине, посаженному на осла, плюют ему в лицо, а потом с уважением кланяются мужчине, смотрящему из окна и уходят. Насреддин у одного человека спрашивает:

— Братец, в чем дело?

Тот говорит:

— Раз в три года мы выбираем нового падишаха. Все грехи старого падишаха говорим ему в лицо, потом сажаем на осла и оплевываем. А тот, кто с улыбкой смотрит из окна, является нашим новым падишахом. Ему кланяемся.

Насреддин спрашивает:

— Значит, через три года вы этого нового падишаха так же посадите на осла?

Тот говорит:

— Конечно.

Услышав это, Насреддин подходит к дворцовой охране и говорит:

— Пропустите меня к новому падишаху.

Спрашивают:

– Зачем?

Говорит:

– Хочу поздравить.

Его приводят к падишаху. Насреддин достает деньги, протягивает ему и говорит:

– Возьми, это для тебя.

Падишах говорит:

– Сынок, я падишах и в твоих деньгах не нуждаюсь.

Насреддин опять говорит:

– Нет, ты должен взять. Мой отец завещал мне отдать эти деньги самому глупому человеку. Я объездил полмира, но глупее тебя никого не встречал.

Падишах рассердился и говорит:

– Значит, ты меня считаешь самым глупым человеком? Либо ты это докажешь, или я прикажу повесить тебя перед этим дворцом.

Насреддин говорит:

– Это и доказывать не надо! Ты, зная, что через три года будешь посажен на того осла и оплеван, сел на трон и радуешься. Теперь подумай, можно ли после этого считать тебя умным человеком?

Оттого, что Молла Насреддин много ходил и много видел, стал мудрым человеком.

(Зап. от выдающегося азербайджанского поэта Бахтияра Вахабзаде [1925–2009] в 1990 г.).

* * *

Насреддин, как и знаменитые персонажи народного героического эпоса, например как Кёроглу, воюет против господствующего класса, но не с мечом в руках, а словом, остроумием. Более того, в отличие от героя — народного мстителя арена боя у Насреддина еще более широкая, и он более значимый герой, так как воюет не только с сильными мира сего, а с любыми отрицательными явлениями общества. Он всегда умнее своих оппонентов, он победитель. Конечно, есть и анекдоты, в которых Насреддин ставится на место «дурака». Под влиянием книг Идрис шаха (напр. [14 и др.]) подобные анекдоты в последние десятилетия у российской читательской аудитории стало модно связывать с суфизмом. Мы можем фантазировать сколько угодно, но есть одна истина — фольклор классического, и вообще любого, общества, является зеркалом его жизни, и противонасреддиновские анекдоты представляют собой продукт творчества правящего класса. Это не что иное, как попытка исказить образ Насреддина, ослабить его влияние на народ. Однако Насреддин в глазах народа всегда остается символом справедливости и мудрости. В вышеприведенном дидактическом предании мы видим стремление объяснить причину мудрости Насреддина. Конечно, возможны и другие толкования его мудрости, и наверняка они в народе бытуют, но пока не записаны. Отмечу, что очень близкий по содержанию рассказ существует и в таджикском фольклоре, опубликованный под названием «Назначения визиря» (см. [10: 75; 11: 89–90]), но он не связан с Насреддином. Известен так же еще один значительно отличающийся азербайджанский вариант, в котором имя Насреддина также не фигурирует [21].

Почему Молла Насреддин не торгует на Шекинском рынке

Однажды Молла Насреддин нагрузил своего осла курицами и направился на Шекинский рынок торговать. Едет по дороге и думает про себя: «Обдурю шекинцев, все продам в пять раз дороже».

Входит в город, садится в тени большого дерева на окраине дороги, чтобы отдохнуть. Увидев одного шекинского мальчика, зовет его к себе, дает деньги и говорит:

– Сынок, иди, купи такую вещь, чтобы ели и я, и мой осел, и курицы.

Через некоторое время Насреддин видит, что мальчик идет, катя перед собой большой арбуз. С удивлением спрашивает:

– Что это такое, сынок?

Мальчик говорит:

– Дядя, ты же сам просил. Вот, арбуз ешь сам, корки дай ослу, а семечки курицам.

Молла сам себе говорит:

– Если у шекинцев дети такие умные, то тогда какими должны быть взрослые?

Он, поев арбуза, возвращается домой, а на рынок даже не заходит. После этого Молла Насреддин никогда не приезжает торговать на Шекинский рынок.

(Инф. Эльбрус; род. в г. Гянджа в 1952 г.; зап. в г. СПб.; 2003 г.).

* * *

Шеки один из древнейших городов Азербайджана, переживший зороастризм (до н. э.), ранее христианство (с конца I в.) и ислам (с конца VII в.). Люди этого города прославились как большие юмористы. Шекинские анекдоты, главным героем которых является Хаджи дайы (Насі дауі — дядя Хаджи), не замыкаются в границах локальной фольклорной традиции и широко распространены по всему Азербайджану, «соперничая» с анекдотами Моллы Насреддина. Шеки побратим с болгарским городом Габрово — городом юмористов. И еще в народе говорят, что каждый шекинец рождается купцом, и в торговле шекинца перехитрить невозможно. Данный рассказ, главным образом, характеризует шекинцев, а не Насреддина, и поэтому относить его к этиологическим рассказам можно с некоторой долей условности. Да, здесь объясняется: почему король умных и хитрых — Насреддин не торгует на Шекинском рынке, но это потому, что шекинцы умнее и хитрее Насреддина. Придется признать: у Насреддина есть достойные соперники.

Почему Насреддин смешной

Был один учитель — уstad¹⁰. У него были три ученика. Одного звали Насреддин (Nəsrəddin), другого — Насими (Nəsimi), а еще одного (т. е. третьего. — Ф. Ч.) — Бабек (Babək). Этот уstad их обучал, и жили [они] вместе.

У них был один барашек. Каждый день [они] резали этого барашка и кусали. Но учитель не разрешал выбросить ни одной кости. [Он] собирал кости в шкуру барашка, читал молитву, [и] барашек снова воскресал. Это так и продолжалось.

Однажды уstad отправился в путь. Ученики проголодались. Было время обеда. Говорят: «Мы же знаем, что (т. е. какую молитву. — Ф. Ч.) читает уstad.

Давайте зарежем [барашка], покушаем. Потом почитаем [молитву] и [он] воскреснет.

Режут барашка и съедают. Потом они, как всегда, кости собирают в шкуру. Но сколько ни читают молитву, барашек не воскресает.

Устад приходит. Видит, эти (ученики. — *Ф. Ч.*) испортили дело. Он очень обижается на самовольность учеников. Спрашивает:

– Кто отрубил голову барашку?

Говорят:

– Бабек.

Устад говорит:

– Чтобы тебе отрубили голову!

Потом спрашивает:

– Кто снял шкуру барашка?

Говорят:

– Насими.

Устад говорит:

– Чтобы с тебя кожу содрали!

Еще спрашивает у Насреддина:

– А что ты делал?

Он говорит:

– Я только связал ноги барашка, а потом смотрел на них и смеялся.

Устад говорит:

– Чтобы ты стал посмешищем в глазах у народа!

Проклятия учителя сбываются. Приходит время, Бабеку отрубают голову, с Насими сдирают кожу, а люди смеются над каждым словом Насреддина.

* * *

Этот рассказ привлекает особое внимание по нескольким причинам, и я остановлюсь на нем подробнее:

- В нем ставятся в один ряд великие исторические личности Азербайджана разных веков, преподносятся как современники, точнее, как ровесники.

- В данном рассказе исторические личности разных веков не только предстают перед нами современниками, но и объясняются причины постигшей их участи, то есть рассказ носит этиологический характер.

- Это пока единственный зафиксированный рассказ у тюрков, в котором мотивируется комичность образа Насреддина.

- Баран учителя напоминает миф об умирающем и воскресающем звере (см. [3]).

- Обратим внимание на персонажей настоящего рассказа. Самый старший из них Бабек Хуррамдин (789/800–838; родился в Билалабаде, недалеко от города Ардебиль в Иранском Азербайджане) — великий герой Азербайджана, предводитель антиарабского и антифеодального восстания, был одним из самых могучих врагов арабского халифата и в течение двадцати двух лет (ок. 816–837 гг.) вел с ним ожесточенную борьбу. Арабы так и не могли победить его на поле боя, а поймали в результате предательства.

Бабек, ставший на защиту своей страны, быстро превратился в грозного врага халифата. «В течение двадцати лет Бабек шел от успеха к успеху. Он под-

нял восстание по всему Азербайджану; арабы были везде вырезаны, крепости взяты штурмом и затем сровнены с землей» (26: 88). «Восстание Бабека шло победоносно, армии халифа не могли с ним справиться» [26: 88]. И конечно, одержанная в итоге победа над Бабеком была величайшим событием для халифата и халифа Мотасима лично. «Бурная радость охватила арабское население Савада (название провинции халифата. — Ф. Ч.). По всем городам было опубликовано известие о пленении Бабека, во всех мечетях возносились благодарственные молитвы Аллаху по поводу избавления от страшной опасности, висевшей над исламом в течение двадцати двух лет» [26: 150]. Не случайно средневековые арабские и другие восточные историки победу халифата над Бабеком оценивали как праздник ислама. Приведу несколько высказываний.

Абу Тахир аль Макдиси. «Китаб-и-аль-Бад-ва-т-Тарих»: «Победа над Бабеком была величайшей победой в [государстве] ислама, день его пленения был днем праздника у мусульман» [5: 342]. Масуди. «Китаб-и Мурудж аз-Захаб»: «...ему едва не удалось уничтожить целое государство и религию и заменить ее другой» [5: 339]. Мухаммед Увфи. «Джавами-аль-хикаят ва лавами ар-раваят»: «тот день, когда его поймали <...>, для мусульман был великий праздник» [20: 109]. Низам-аль-Мульк, «Сиясетнаме»: «Мотасим (халиф. — Ф. Ч.) имел три великие победы, которые придали силу исламу. Первая из них, завоевание Рума, вторая, победа над Бабеком, третья, победа над огнепоклонником Мазйаром в Табаристане. Если бы одна из этих побед не была бы одержана, ислам был бы уничтожен» [20: 111].

И наконец, коснемся того момента в славной истории Бабека, который связан с вышеприведенным этиологическим рассказом — это казнь Бабека. Из рассказа явствует, что ему отрубили голову. В реальности так и было.

Для халифата Бабек был ярким врагом, и его казнь должна была быть необычной, стать историческим событием. И стала. В первую очередь потому, что Бабек мог принять свою смерть так, как подобает великому герою. Поведение Бабека во время казни еще больше прославило его бессмертное имя и свело к нулю всю торжественность и карнавальность этого халифского «мероприятия».

Академик Зия Буниятов пишет, что «во многих средневековых источниках говорится о выносливости и мужестве Бабека, которые им были проявлены во время казни» [5: 255]. Потом ученый приводит фрагмент из труда ат-Танухи: «Когда Бабека ал-Хуррами ввели к ал-Мутасиму, его брат [сподвижник] ал-Мазяр сказал ему: “О, Бабек! Ты совершил то, что не сделал никто. Теперь ты терпи так, как не терпел никто!” Бабек сказал ему: “Ты увидишь мое терпение”» [5: 255].

Далее описывается процесс казни Бабека и диалог халифа Мотасима с ним. Об этом писали, как было отмечено, и другие ученые средневековья. Обратим внимание на некоторые фрагменты:

Низам-аль-Мульк «Сиясетнаме»: *«Мотасим приказал отрубить ему руки и ноги. Когда ему отрубили одну руку, он другую руку макнул в кровь, обтер об лицо и окрасил лицо кровью. Мотасим сказал:*

– Эй, собака! Что за дело?

[Бабек] сказал:

– Это имеет другое значение. Вы отрубите мне руки и ноги. У людей щеки красные потому, что у них в теле есть кровь. А когда кровь вытекает из тела и уходит, лицо бледнеет. Я свое лицо окрасил кровью потому, чтобы люди не говорили — я побледнел от страха» [20: 111].

Слова, прочитанные Масуди из книги «Ахбари — Багдад»: «...Ему отрубили правую руку. Бабек другой рукой ударил по [своему] лицу. Ему отрубили правую руку. Потом отрубили и ноги. Бабек бился в своей крови <....>. Мотасим с целью мучить его приказал палачу, чтобы он воткнул меч в его сердце, проводя между двумя нижними ребрами. После выполнения этой работы по приказу Мотасима ему отрезали язык, тело повесили. Голову увезли в Багдад...» [20: 113–114].

Мухаммед Увфи, «Джавами аль-хикаят ва лавами ар — раваят»: «...после того, как отрезали ему руку, он окрасил лицо своей кровью, сказал “асаня” (легко. — Ф. Ч.) и засмеялся. Он хотел показать народу, что эта рана на него никак не влияет, и он абсолютно ничего не чувствует» [20: 109]. То же самое говорится в труде Абу Тахира аль Магдиси «Китаб-и аль-бад ва-т-тарих» [5: 342]. Процесс казни Бабекка стал легендой на Востоке, и эта легенда в Азербайджане живет по сей день. Как видим, рассматриваемый нами этиологический рассказ также упоминает о казни великого героя.

Другим персонажем рассказа является Насими. Классик азербайджанской поэзии Сеид Имадеддин Насими родился в 1370 г. в Шамахе, в центральном городе Ширванской области, на родине великих поэтов. Азербайджанская официальная (дворцовая) поэзия, создаваемая по системе аруз, прошла арабоязычную (VII–X вв.), персоязычную (XI–XII) и тюркоязычную (начиная с XIII в.) стадии. Тюркоязычная (азербайджаноязычная) поэзия на арузе вышла на арену на основе богатейшего литературного опыта предыдущих шести веков. Вообще, вне зависимости от того, на каком (арабском, персидском или тюркском) языке писали разные поэты, азербайджанский литературный мир вплоть до репрессий 1930-х гг. в СССР, оставался трехязычным. Насими с большим мастерством создавал поэзию на трех указанных языках.

Под влиянием поэта и мыслителя Фейзуллаха Наими (1339–1396) в молодые годы Насими становится решительным приверженцем хуруфизма. Хуруфизм — это мусульманское политико-еретическое и социально-философское движение, сложившаяся в XIV в. в Азербайджане и направленное против гнета династии Тимуридов (1370–1507) и ортодоксального ислама. Данное учение проповедовало мистико-символическое толкование букв Корана. По представлениям хуруфитов, человек, познав это толкование, становится богом. Последователи хуруфизма подвергались жестокому гонениям и, конечно, крупнейший деятель и певец этого движения Насими в результате был жестоко наказан. Ему пришлось уехать из Азербайджана, жить в Турции, Ираке, Сирии и других странах мусульманского Востока. И везде он распространял идеи хуруфизма. Судьба распорядилась так, что поэт сам пришел к плахе: «...молодой хуруфит, ученик и друг поэта, на базаре, среды толпы, вдохновенно читал одну из газелей Насими, воспевавшую человека, отождествляющую его с богом. Конечно, это сразу стало известно представителям духовной власти. Юношу арестовали, судили как еретика, и так как он признал себя автором газели, его приговорили к смертной казни через повешение. Весть об этом дошла до Насими в тот момент, когда он сидел у сапожника, чинившего ему башмаки. Поэт немедленно пришел на место казни и заявил, что автор газели — он. Поэт спас юношу, но заплатил за это страшной ценой: он принял мученическую смерть» [13: 14].

Насими казнен в 1417 г. в сирийском городе Халебе. Из арабского источника «Кунуз-уз-захаб» узнаем: «*О деле Насими было доложено султану Муайяду (султан Египта. — Ф. Ч.), от которого пришел приказ содрать с него кожу и его тело в течение семи дней выставить в Халебе на всеобщее обозрение, обрубить ему руки и ноги...*» [13: 15].

В народе ходит множество легенд о том, как вел себя поэт-борец во время казни. До последнего вздоха палачи не могли вырвать из уст Насими слова раскаяния. Он твердил одно — «Аналхаг!» («Я — истина! Я бог!»), он даже издевался над своими палачами. «Этот человек хуже сатаны, — сказал во время казни Насими один из рьяных служителей религии гаджи (гаджи или хаджи — титул, присваиваемый лицам, совершившим паломничество в Мекку. — Ф. Ч.), — проклято место, куда упадет капля его крови, то место должно быть выжжено огнем, отрублено мечом!» По иронии судьбы как раз на палец этого хаджи упала капля горячей крови поэта. Толпа, разгневанная страшным зрелищем, потребовала отрубить палец богослову. Тот сразу отказался от своих слов: «Это я сказал между прочим, об этом ничего нет в Коране». Насими ответил ему двустушием, ставшим пословицей:

Если отрубить хоть один палец захиду¹¹ — он отвернется от бога,
Взирай на несчастного ашуга¹²: с него кожу сдирают, а он не плачет...

Другой фанатик, обозленный мужеством Насими, ехидно спросил его: «Какой же ты бог, если бледнеешь, теряя кровь?» И на это поэт дал убийственный ответ: «О, невежда, ты не можешь уразуметь, что я — солнце любви на небосклоне вечности. А солнце перед закатом всегда бледнеет!» [13: 15–16].

Как видим, в рассматриваемом рассказе упоминается не только о казни полководца Бабека, но и о казни поэта Насими. И, следует сказать, что оба эти события в истории мусульманского Востока оставили неизгладимый след.

Об историческом прототипе всемирно известного персонажа комического эпоса Насреддина имеются различные предположения¹³. Самое распространенное из них следующее: «Насреддин — турок, жил в XIII веке. Родился он в Сиврихисаре, в деревне Хорто, умер в городе Акшехире, и там же находится его могила [8: 245–247]. В данном случае открытым остается вопрос: является ли исторический Насреддин, указанный турецкими исследователями, прототипом Насреддина — героя бесчисленных анекдотов? Против турецкой версии эмоционально выступает К. С. Давлетов, утверждая, что в XIII в. Турция не была местом, подходящим для возникновения образа Ходжи Насреддина. Подходящим временем для зарождения этого образа он считает эпоху халифата [9]. Исследователь пишет: «Естественно предположить, что расцвет анекдота на Востоке относится к эпохе халифата, примерно к IX–XI вв.» [9: 459]. Подобные категорические утверждения Давлетова и доводы в пользу этих утверждений не всегда представляются убедительными и вызывают целый ряд вопросов. Однако это уже тема другого разговора и к данной работе отношения не имеет.

Иную гипотезу высказывают азербайджанские ученые. На основе ряда фактов они предполагают, что прототипом Насреддина является выдающийся азербайджанский ученый-энциклопедист XIII в. Хадже (Хасэ; или Ходжа-Хоса) Насиреддин (Nəirəddin) Туси (1201–1274)¹⁴. Фольклорист М. Г. Тахмасиб в предисловии к сборнику рассказов о Молле Насреддине излагает факты, собранные (но пока не опубликованные) М. Султановым, специалистом по средневековым

рукописям, в пользу того, что прототипом анекдотического героя Насреддина является ученый Хадже Насиреддин Туси. Он приводит и собственные аргументы (на основе анекдотов), подтверждающие мысли Султанова (см. [25: 14–16])¹⁵. Однако, профессор Тахмасиб избегает категорических утверждений и отмечает, что все эти предположения требуют полного обоснования [25: 15]. Позднее М. Султанов свои соображения по этому поводу опубликовал в виде отдельной статьи [24].

Ю. Борщевский, переводчик и комментатор персидских анекдотов, объединенных вокруг имени иранского комического персонажа Дахо, с иронией относится к азербайджанской версии о прототипе Моллы (Ходжи) Насреддина (см. [4: 5–6]), но напрасно. Такую проблему, как «историзм фольклора», пока никто не отменял. А составитель самого лучшего научного сборника насреддиновских рассказов М. С. Харитонов думает по-другому: «В последнее время интересную гипотезу выдвинули азербайджанские ученые. Ряд сопоставлений позволил им предположить, что прообразом Насреддина был известный ученый Ходжа Насиреддин Туси, живший в XIII веке. <...> Соображения интересные; во всяком случае, вполне возможно, что произведения Туси обогатили круг анекдотов о Насреддине» [27: 6].

О прототипе Ходжи (Моллы) Насреддина существует еще одно предположение: «Турецкий профессор-историк Микаил Байрам провел обширное исследование, результаты которого показали, что полное имя реального прототипа Насреддина — Насир уд-дин Махмуд аль-Хойи. Он родился в городе Хой иранской провинции Западный Азербайджан» [см: milli firka. org /кто такой ходжа насреддин/]. Этот высокообразованный человек «служил в качестве кади, исламского судьи, в Кайсери, а затем стал визирем при дворе султана Кей-Кавуса II в Конье. <...> Славился своим остроумием, так что, вполне возможно, что он и был первым героем забавных или поучительных историй о Ходже Насреддине» [27]. В статье годы его жизни не указываются. А если учитывать, что конийский султан Изеддин Кей-Кавус II жил (1234/1235–1279/1280) и правил (1245–1256, 1257–1261) в XIII в. и аль-Хойи был его визирем, все становится ясно.

Итак, тот факт, что исторические Насреддины, жившие в XIII в., существовали, не подвергается сомнению. Но, является ли кто-то из них прототипом главного персонажа самого великого в мире анекдотического цикла? Этот вопрос, к сожалению, пока остается открытым. Однако, самым главным является то, что уже в течение многих веков во всем мире понятия «Насреддин» и «смех» неотделимы. В Азербайджане любому Насреддину шуткой могут сказать: «Иди, поменяй имя, а то мне хочется посмеяться» («Get, adını dəyiş, uoxsa gülməyim gəlir»). Или при знакомстве: – Как тебя зовут? – Насреддин. – И ты тоже молла? Вариант: – А почему такой хмурый? (Adın nədi? – Nəsrəddin. – Sən də mollasan? Вариант: – Vəs niyə qaşqabaqlısan?)

Рассматриваемый рассказ «Почему Насреддин смешной» по-своему объясняет комичность Насреддина: над словами Насреддина смеются потому, что его проклял учитель.

Известны три национальных варианта данного рассказа. М. С. Харитонов пишет: «Жан-Поль Гранье в своей книге “Ходжа Насреддин и его турецкие истории” <...> приводит рассказ о том, что во время учебы в медресе Насреддин с двумя приятелями съели овцу учителя и за это были прокляты; оба приятеля

погибли, а над Насреддином всю жизнь смеялись» [27: 5]. Эта книга, изданная в 1958 г. в Париже, пока мне не доступна, и поэтому не могу сказать, о каких друзьях Насреддина в рассказе идет речь.

Вариант турков-месхетинцев под названием «Ученичество Насреддина» дважды опубликован в Азербайджане [6: 72; 7: 149–150]. В данном варианте речь идет о Насреддине и об учениках вообще. Инициатива зарезать барана исходит от Насреддина, и учитель проклинает именно его. Привожу концовку рассказа. «Барана режут и съедают. Потом собирают кости, но собирают неправильно. Насреддин читает [молитву]. Баран подымается на ноги, но оказывается уродливым. Молла (учитель) возвращается из гостей и видит, что баран стал уродливым. И народ смотрит на него [и] смеется. Он понимает, что это дело Насреддина. Говорит: — Разве я не говорил, что сегодня не трогайте барана! Чтобы ты стал посмешищем в глазах народа, как этот баран!

Проклятие моллы (учителя) сбывается. С того дня все слова Насреддина вызывают смех у народа» [6: 72; 7: 149–150].

Рассказ, который мы привели выше, представляет собой третий — азербайджанский вариант. Он записан мною в 1988 г. от Вагифа Гусейнова, художника, воспитанника Академии художеств им. И. Е. Репина (ученик Ю. М. Непринцева). Вагиф родом из города Девечи, где и слышал данный рассказ от своих родственников, будучи еще школьником. В 2006 г. в антологии фольклора Агдашского района Азербайджана опубликован незначительно отличающийся вариант этого рассказа под названием «Бабек, Насреддин и Насими» [1: 169]. Тут есть любопытная заметка собирателя: «настоящий рассказ [информант] воспринял от жителя Губы по имени Бадал» [1: 169]. Примечательно, что Девечи и Губа являются соседними городами и очень далеки от Агдаша. Значит, рассказ в зоне Девечи–Губа продолжает свое бытование. Замечательный азербайджанский фольклорист Ханафи Зейналлы еще в 1927 г. писал: «Известное предание, живущее в народе, свидетельствует о дружбе Ходжи и Насими» [12: IV]. Если в те годы рассматриваемый этиологический рассказ был известным и жил полнокровно, то сейчас его бытование по всему Азербайджану нельзя считать активным.

И еще одно замечание. Если персонажами рассказа являются исторические личности разных веков и при этом представляются современниками, то для фольклорного произведения это явление естественное, но довольно редкое. Подобных образцов немного. Приведу один пример — анекдот, возникший в советскую эпоху на русском языке.

Александр Македонский, Юлий Цезарь и Наполеон Бонапарт присутствуют на параде на Красной площади.

— Слушай, Юлий, — говорит Александр Македонский, — если бы у меня были такие танки, я был бы непобедимым полководцем.

— Если бы у меня были самолеты, — говорит Юлий Цезарь, — никогда бы не пала Великая Римская империя!

— Эх, — говорит Наполеон Бонапарт, — была бы у меня советская пресса, никто бы не узнал, что я проиграл битву при Ватерлоо [23: 66].

Мы часто слышим или читаем «полиэтнические» анекдоты, персонажами которых является известная кавказская тройка — азербайджанец, грузин и армянин (иногда к ним присоединяется и русский) или тройка европейская — русский, англичанин и француз (к ним могут присоединиться еврей или немец) и т. д.

Но исторические личности разных веков в качестве персонажей одного и того же анекдота (и вообще, народного рассказа), как было отмечено, встречаются редко. Рассматриваемый азербайджанский этиологический рассказ к таким фольклорным образцам и относится.

Этиологические рассказы о Насреддине значимы тем, что расширяют наше понимание его самобытного характера, еще больше раскрывают сущность этого образа.

¹ К имени Насреддина у разных народов, в различных фонетических вариантах, добавляются такие слова, как молла (molla), ходжа (хоса) и эфенди (əfəndi) в качестве прозвища и пишутся с большой буквы. Обратимся по этому поводу к азербайджанскому ученому М. Г. Тахмасибу: «В Азербайджане он прославился как Молла Насреддин. Однако эти прозвища — Хадже, Ходжа, Молла (Хасə, Хоса, Molla. — *Ф. Ч.*) — не означают духовного сана (применительно к Насреддину. — *Ф. Ч.*). В старину в Азербайджане всех образованных и почтенных людей — учителей, поэтов, ученых — называли “моллой”. Например, в XVI в. поэт Физули был известен как Молла Мухаммед, а поэты XVIII в. Вагиф и Вадади приобрели широкую популярность, именуясь Молла Панах и Молла Вели.

Называя Насреддина Моллой и Ходжой, народ хочет подчеркнуть его образованность, почтенность, а иногда это прозвище просто указывает на то, что он был учителем, как об этом иногда говорится в самих анекдотах» [25: 11].

Ученый, безусловно, прав. К его списку великих «Молла» можно было бы добавить еще и ашыга Молла Джумы — выдающегося поэта и музыканта (1854–1920). Для уточнения отмечу, что слова «молла» и «эфенди» как в прошлые века, так и сейчас, в Азербайджане продолжают означать духовный сан. И одновременно, хотя и гораздо реже, чем в середине XX в., используются в значении учителя, ученого и вообще уважаемого человека. Что же касается слова «ходжа», то им в Турции обращаются к старшим, уважаемым людям, а в Азербайджане оно почти вышло из употребления. Зато живет поговорка «*Beş eşəkli хоса kimi*» — «Как ходжа, имеющий пять ишаков». Она применяется к людям, воображающим из себя значимых людей, но не являющимися таковыми: во-первых, пять ослов еще не богатство, а во-вторых, для того, чтобы стать ходжой, нужно иметь не только богатство, а еще и целый ряд человеческих достоинств, в том числе и ученость.

² В 1978 г. в Москве из печати вышла книга «Двадцать три Насреддина» — выдающийся труд московского филолога М. С. Харитонова, делающий честь российской фольклористической науке [27]. Примечательно, что эта книга появилась не в таких «наседдиновских» странах, например, как Турция или Азербайджан, а именно в России. В ней собраны и систематизированы 1119 сюжетов о Насреддине, принадлежавших двадцати трем народам мира. Книга снабжена великолепным научным аппаратом и является образцом высочайшего научного профессионализма. В 1986 г. вышло второе, расширенное, издание этой книги под названием «Двадцать четыре Насреддина», охватившее уже 1238 сюжетов [27]. Материал, представленный в конце книги, свидетельствует о том, что она содержит рассказы о двадцати семи Насреддинах [27: 617–621]. В дальнейшем М. С. Харитоновым была подготовлена книга «Двадцать восемь Насреддинов» и поставлена в план издательской фирмы «Восточная литература» Всероссийского объединения «Наука» на 1994 г. (см. [19]), однако не была издана. Видимо, причиной этому был хаос, творившийся после развала СССР.

³ Народные рассказы о Насреддине, распространенные по всему миру, чаще всего рассказываются и издаются под привычным термином «анекдот», хотя среди них есть

и собственно анекдоты, и сатирические сказки, и притчи. Как правило, в абсолютном большинстве рассказов о Насреддине в той или другой степени имеет место дидактика, что и характерно для анекдота (летифэ) мусульманского Востока. Не случайно М. Г. Тахмасиб, составивший сборник насреддиновских рассказов, в изданиях 1967, 1969, 1970 гг. на русском языке после общего названия книги «Анекдоты Моллы Насреддина» или «Молла Насреддин» на титульном листе дает подзаголовок: «Забавные и поучительные рассказы, изречения, анекдоты».

⁴ Азраил — в исламе ангел смерти; по приказу Аллаха забирает души умерших.

⁵ Гурия — в мусульманской мифологии райская дева, юная красавица, услаждающая праведников, попавших в рай; в классической поэзии мусульманского Востока — синоним красавицы. Выражение «как гурия» применительно к девушкам означает очень красивая.

⁶ Намаз — обязательный мусульманский молитвенный ритуал, совершаемый пять раз в день.

⁷ См. отдаленный азербайджанский вариант [2: 112, № 206]; расширенный даргинский вариант [27: 530–531, № 1237].

⁸ При цитировании личные имена сохраняются в том виде, как они написаны в источнике.

⁹ У азербайджанцев поговорка называется *atalar sözü* (аталар сёзю) — букв. слово отцов, что по сути означает слова мудрецов, так как отец всегда мудрый. Отец — мудрец, он другим не может быть. Во время беседы, приводя поговорку, перед ней нередко употребляют традиционные формулы «как говорили отцы» («*atalar demişkən*»), «отцы говорили, что...» («*atalar deyib ki...*») и тем самым подчеркивают значимость поговорки.

¹⁰ Устад — мастер, учитель.

¹¹ Захид — мусульманский аскет; проводит много времени в молитвах, не привязан к мирским благам.

¹² Ашуг, точнее ашыг — влюбленный; поэт, певец и музыкант в одном лице, эпический певец.

¹³ Их подробно рассматривает Азиз Мирахмедов [16].

¹⁴ О Насреддине Туси написано много. См. на русском языке: [15; 22].

¹⁵ Данная книга в Баку в неизменном виде под названием «Анекдоты Моллы Насреддина» или «Молла Насреддин» была напечатана в 1958, 1959, 1962, 1964, 1966, 1967, 1969, 1970, 1974, 1975, 1984 гг. большими тиражами и широко распространена в СССР. Автор предисловия указан только в издании 1984 г. В 1962 г. она вышла в Москве (Гос. изд-во худ. лит.) в сокращенном виде, где сокращено и предисловие, но его автор указан. Бакинское издание 1957 г. не имеет научного аппарата. Кроме того, существуют «пиратские» издания этой книги, нарушающие авторские права: Йошкар-Ола, 1996 и Москва, 1997. Азербайджанский оригинал настоящей книги вышел в 1965 г. в том же издательстве. В других ее изданиях научный аппарат сокращен или отсутствует.

Литература

1. Антология азербайджанского фольклора. Т. XVI. Фольклор Агдаша / собр. и сост. Илькин Рустамзаде; ред. и авт. предисл. Г. Исмаилов; рец. А. Аскер, М. Иманов. Баку, 2006 (на азерб. яз.). Азерб. Нац. АН. Институт фольклора. Изд. «Сада». Баку, 2006. — 496 с.
2. Азербайджанские мифологические тексты / сост., авт. предисл. и коммент. Ариф Аджалов; отв. ред. И. Аббасов; рец. Т. Гаджиев, Р. Бадалов. АН Азерб. ССР. Институт литературы им. Низами. Изд-во «Элм». Баку, 1988 (на азерб. яз.). — 196 с.
3. *Богораз-Тан В. Г.* Миф об умирающем и воскресающем звере // «Художественный фольклор». 1926. Т. 1. С. 67–75.

4. *Борщевский Ю.* Простак из Казвина, который иногда бывал мудрецом // Книга о простаках (Дахо-наме) / пер. с перс. Ч. Байбурди и Ю. Борщевского; предисл. и примеч. Ю. Борщевского; отв. ред. Н.-М. Османов. М.: «Наука». Главная редакция восточной литературы, 1968. С. 5–8.
5. *Бунятов З. М.* Азербайджан в VII–IX вв. / ред. З. И. Ямпольский. АН Азерб. ССР. Институт истории. Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1965. — 404 с.
6. *Гаджиев Асиф.* Давай вернемся в те места, друг мой! Фольклор турков-месхетинцев // «Улдуз» (журнал на азербайджанском языке). 1987. № 7. С. 63–73 (на языке турков-месхетинцев).
7. *Гаджылы Асиф.* На этой родине я чужеземец (Этническая культура турков из Ахыскы) / ред. Г. Гулиева. Изд-во «Гянджлик». Баку, 1992 (на языке турков-месхетинцев). — 216 с.
8. *Гордлевский В. А.* Ходжа Насреддин // Анекдоты о ходже Насреддине / перевод с турецкого В. А. Гордлевского. Издание второе / ред. Ю. Бергел. АН СССР. Институт востоковедения. М.: Изд-во восточной литературы, 1957. С. 242–258.
9. *Давлетов К.* О происхождении и значении образа Насреддина Афанди // Вопросы узбекской литературы. Литературно-критические статьи. Сборник. Государственное издательство художественной литературы УзССР, 1959. С. 16–21.
10. Таджикский народный юмор. Собр. А. Дехоти. Пер. и обр. К. Улугзода / ред. С. Ховари. Изд-во «Ирфон». Душанбе, 1972. — 112 с.
11. Таджикский народный юмор / сост. А. Дехоти. Пер. и обр. К. Улугзаде; ред. Б. Набиева. Изд-во «Маориф». Душанбе, 1980. — 128 с.
12. *Зейналлы Ханафи.* Молла Насреддин // Анекдоты Моллы Насреддина / сост. Али Аббас Музниб. Баку: Изд-во Азернешр. Первая типография, 1927 (на азерб. яз.)
13. *Ибрагимов Мирза.* Насими и его время // Насими. Лирика. Перевод с азербайджанского и фарси Н. Гребнева и К. Симонова. Вступ. ст. М. Ибрагимова / сост. и примеч. В. Асланова; ред. Т. Калякина. М.: Изд-во «Художественная литература», 1973. С. 7–20.
14. *Идрис Шах.* Суфии. Пер. с англ. Н. Богомоловой / ред. В. Гитин. Серия «За семью печатями». Харьков: «Прогресс», 1993. — 143 с. Глава «Ходжа Насреддин» (с. 71–103). Второе издание: «Суфизм». М.: «Клышников, Комаров и Ко», 1994. — 447 с. Глава «Тонкости Муллы Насреддина» (с. 81–124).
15. *Мамедбейли Г. Д.* Основатель марагинской обсерватории Мухаммед Насирэддин Туси / ред. З. И. Халилов. АН Азерб. ССР. Шемахинская астрофизическая обсерватория. Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1961. — 361 с.
16. *Мирахмедов А.* Развитие образа Моллы Насреддина в творчестве Джалила Мамедкулизаде // Исследования по устному народному творчеству. Пятая книга / ред. Т. Фарзалиев. АН Азерб. ССР. Институт литературы им. Низами. Баку: Изд-во «Элм», 1977. С. 28–46 (на азерб. яз.).
17. Двадцать три Насреддина / сост., вступит. статья, примеч. и указатели М. С. Харитонова. Серия «Сказки и мифы народов Востока». М.: Изд-во «Наука». Главная редакция восточной литературы, 1978. — 583 с.
18. Двадцать четыре Насреддина. 2-е переработанное и дополненное издание / сост. вступит. статья, примеч. и указатели М. С. Харитонова. Серия «Сказки

- и мифы народов Востока». М.: Изд-во «Наука». Главная редакция восточной литературы, 1986. — 622 с.
19. Двадцать восемь Насреддинов. 3-е перераб. и доп. изд. Серия «Сказки и мифы народов Востока». 40 л. 100 000 экз. // Аннотированный план выпуска (каталог) Издательской фирмы «Восточная литература» Всероссийского объединения «Наука» на 1994 г. Отв. за выпуск Н. Н. Комарова, Я. Б. Гейшерик. М., 1993. № 106.
 20. *Нафиси Сеид*. Герой Азербайджана Бабек Хуррамдин. Пер. с перс. А. Азери / спец. ред. Г. Будаги. Баку: Изд-во «Эльм», 1990 (на азерб. яз.). 128 с.
 21. «Озан». Газета союза ашыгов Азербайджана. 15 августа, 1992 г. (на азерб. яз.).
 22. *Рзаев А. К.* Туси; Ташкулов Д. Дониш / отв. ред. и авт. предисл. П. С. Грацианский. Серия «Из истории политической и правовой мысли». М.: Изд-во «Юридическая литература», 1990. — 160 с.
 23. 500 занимательных анекдотов от Буша до бен Ладена / сост. О. Савельева; отв. ред. Е. Левашева. М.: Изд-во Эксмо, 2002. — 160 с.
 24. *Султанов М.* Кто является прототипом Моллы Насреддина? // Журн. «Азербайджан». 1961. № 10. С. 217–220 (на азерб. яз.).
 25. *Тахмасиб М. Г.* Предисловие // Анекдоты Моллы Насреддина / сост. М. Г. Тахмасиб; пер. с азерб. Ю. Гранин; ред. И. Эфендиев. АН Азерб. ССР. Инст. литературы и языка им. Низами. Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1958. С. 5–21.
 26. *Томара М.* Бабек. Серия «Жизнь замечательных людей». 15 (87) выпуск / ред. И. Генкин. М.: Журнально-газетное объединение, 1936. — 200 с.
 27. *Харитонов М. С.* Многоликий Насреддин // Двадцать четыре Насреддина. 2-е переработанное и дополненное издание / сост., вступит. статья, примеч. и указатели М. С. Харитонova. «Сказки и мифы народов Востока». М.: Изд-во «Наука». Гл. ред. восточн. лит., 1986. С. 5–32.
 28. *Шариф Азиз*. Герой народного эпоса // Кер-оглы. Новая азербайджанская опера заслуж. деятеля искусств композитора Уз. Гаджибекова. (Сборник статей) / под ред. М. Шахбазова. Большой государственный театр оперы и балета им. М. Ф. Ахундова. Баку, 1937. С. 7–9.

Аннотации и ключевые слова

А. Г. Козинцев

Чувства и роли в традиционной и посттрадиционной культуре: О сущности и культурных смыслах смеха и плача

Вопрос о чувствах и ролях в традиционной и посттрадиционной культуре обсуждается на примере смеха и плача. Предлагается четко разграничивать онтологический и феноменологический подходы к антропологической реальности. Онтологический (универсалистский) подход абстрагируется от смыслов, придаваемых этой реальности носителями культуры, и сближается с естественнонаучным подходом. С этой точки зрения смысл един для всех эпох и культур, поскольку человеческая натура едина. Феноменологический (конструктивистский) подход основан на изучении культурных смыслов, бесконечно изменчивых во времени и пространстве. В общечеловеческом плане плач целиком связан с эмоциональной жизнью, однако выражает не только печаль, но и беспомощность перед лицом чего-то такого, что больше и сильнее нас. Смех же лишь частично выражает эмоцию (радость), но в еще большей степени он знак вовлеченности в игру, основанную на временном нарушении любых культурных норм и запретов. С точки зрения культурной феноменологии, смех и плач подобны языковым знакам, а потому могут выражать все, что угодно, и использоваться в качестве элементов культурных ролей.

Ключевые слова: смех, плач, антропология, феноменология, онтология, культурная роль.

A. G. Kozintsev

Feelings and Roles in Traditional and Post-Traditional Culture: On the Essence and Cultural Meanings of Laughter and Crying

The problem of feelings and roles in traditional and post-traditional culture is discussed using the case of laughing and crying. I propose to make a clearer distinction between the ontological and the phenomenological approaches to anthropological reality. The ontological (universalist) approach makes no account of the meanings that people associated with specific cultures attach to this reality and is basically similar to the scientific approach. From that standpoint, the meaning is always the same regardless of epochs and cultures, because human nature is the same. The phenomenological (constructivist) approach focuses on cultural meanings, which are infinitely variable in time and space. From the universalist standpoint, crying is inherently emotional while expressing not only sorrow but also helplessness in the face of something that is larger and more powerful than ourselves. Laughter is only partly emotional, expressing joy, but to a greater measure signaling involvement in a play that is based on the temporary abolishment of any cultural norms and prohibitions. From the standpoint of cultural phenomenology, both laughter and crying are similar to linguistic signs and can therefore express anything, turning into elements of cultural roles.

Keywords: laughter, crying, anthropology, phenomenology, ontology, cultural role.

А. Ф. Некрылова

Соотношение смеха и плача в зрелищно-плачевой культуре

В традиционной народной культуре есть жанры, обрядовые ситуации и ритуалы, основанные либо на плаче, либо на смехе. Однако чаще всего смех и плач, комическое и трагическое выступают здесь как явления амбивалентные, не просто взаимодополняющие или противостоящие друг другу, но изначально неразделимые, поэтому наделенные конструктивными и деструктивными качествами и функциями. На примерах русского фольклорного театра, произведений зрелищно-игрового фольклора раскрываются особенности сочетания, перетекания друг в друга комического и трагического, напрямую обусловленные народным осмыслением праздника, переходных моментов годового круга, представлениями о вечном круговороте жизни и ее исконном многообразии.

Ключевые слова: русский фольклорный театр, зрелищно-игровая культура, страшное и смешное, комическое, трагическое.

A. F. Nekrylova

Ratio of Laughter and Crying in a Spectacular Tearful Culture

Traditional folk culture has genres, ritual situations and rituals based on either crying or laughing. However, most often laughter and tears, comic and tragic appear as ambivalent phenomena, not just complementary or opposing each other, but initially inseparable, therefore given constructive and destructive qualities and functions. The examples of Russian folklore theatre and works of spectacular and playful folklore reveal the characteristics of the combination, the comic and tragic flow into each other, which are directly related to the people's understanding of the celebration, the transitional moments of the annual circle, the ideas of the eternal cycle of life and its original diversity.

Keywords: Russian folklore theatre, spectacular and playful culture, terrible and funny, comic, tragic.

М. С. Альтшулер

Русские календарно-обрядовые и пародийные причитания

Статья посвящена календарно-обрядовым и пародийным причитаниям, уникальному явлению народной культуры, в котором трагическое и комическое сосуществуют в нерасторжимом единстве. Подробно анализируется контекст причитаний — символические похороны различных персонажей, плювиальные обряды, имитация похорон во время работы в поле. Исследуется вопрос о функции звука в подобных обрядах, рассматривается значение ритуального шума и появление в нем конкретной звуковысотности. Изначально игровой характер происходящего под воздействием выразительных средств плачевого жанра приводит к вхождению в первичное экстатическое состояние, к полноценному причитанию.

Ключевые слова: причитания, календарные обряды, имитация похорон, ритуальный шум, смеховая культура.

M. S. Altshuller

Russian Calendar-Ritual and Parody Lamentations

The article based on the lecture is devoted to calendar-ritual and parody lamentations, a unique phenomenon of folk culture, in which the tragic and the comic coexist in an indissoluble unity. The context of lamentations is analyzed in detail — symbolic funerals of various characters, pluvial rites, imitation of a funeral while working in the field. The function of sound in such rites is investigated, the meaning of ritual noise and the appearance of a specific pitch in it are considered. Initially, the playful nature of what is happening under the influence of the expressive means of the lamentable genre leads to entry into a primary ecstatic state, to full-fledged lamentation.

Keywords: lamentation, calendar rites, imitation of funeral rite, ritual noise, laughter culture.

А. К. Байбек

Смех в традиционной культуре казахов

В культуре казахов функции смеха способствовали формированию громадного пласта смеховой культуры, которая развивалась и расширялась, создавая новые формы и жанры. Феномен смеха в традиционной культуре казахского народа как части целостностной культурной системы не изолирован от историко-социального и пространственно-временного контекстов. Ведь именно смех, как универсалия человеческой природы, основанная на лучших традициях, чутко реагирующая на изменения и противоречия в окружающем мире, способна помочь каждому члену общества в созидании «нового», сопровождая эти процессы эмоционально положительными реакциями.

Ключевые слова: традиционная культура, дуализм Мужского и Женского, система возрастной стратификации, *айтыс*, молодежное веселье, коммуникация.

A. K. Baibek

Laughter in Traditon Kazakh Culture

In Kazakh culture, the functions of laughter contributed to the formation of a huge niche of laughing culture, which has evolved and expanded, creating new forms and genres. The phenomenon of laughter in the traditional culture of the Kazakh people as part of an integral cultural system is not isolated from the historical, social and space-time context. After all, it is laughter, as a universal of human nature, based on the best traditions and responsiveness to changes and controversies in the surrounding world can help each member of society to develop something «new», accompanying these processes with emotionally positive reactions.

Keywords: traditional culture, duality between men and women, age stratification system, *ýtys*, youth fun, communication.

Д. Вичиниене

Возможные реликты смеха в литовской традиции оплакивания умерших

В статье анализируется литовская традиция оплакивания умерших с акцентом на возможные реликты смеха как в традиционном понимании жителей

южной Литвы (Дзукии), так и в самой структуре плача. Обсуждаются различные функции плача: сигнал, символические проводы души, символическая инициация, оберег, коммуникация, оживление покойного, психотерапия и др. Тема смеха в большей степени сконцентрирована на функциях оживления (воскрешения), психотерапии и социализирования. Главным объектом исследования становится один из сильнейших парамузыкальных элементов — плачевая концовка «ха-ха-ха» («плач-хихиканье»), иногда перерастающая в физиологический плач (или переплетающаяся с всхлипываниями, вздохами). Мировоззренческая, физиологическая и артикуляционная близость двух начал — плача и смеха — позволяет расценивать этот синкретический феномен как «плачесмех».

Ключевые слова: оплакивание умерших, функции плача, парамузыкальные элементы, «хихиканье», «рыдающее дыхание», «плачесмех».

D. Vichiniene

Possible Relics of Laughter in the Lithuanian Tradition of Mourning the Dead

In the present article, the Lithuanian tradition of mourning for the dead — with an emphasis on feasible relics of laughter both in the traditional understanding of those living in southern Lithuania (Dzūkija) and in the structure of lamenting itself — is analyzed. And the various functions of lamenting are also discussed, for example, signal, symbolic departure of the soul, symbolic initiation, protection, communication, waking up the deceased, psychotherapy. The theme of laughter foregrounds revival (resurrection), psychotherapy, and socialization. The central object of scientific investigation is one of the most powerful paramusical elements — that is, the lamentable ending «ha ha ha» («cry-giggle») that betimes develops into physiological crying (or interwoven with sobbing, sighing). An attitudinal, physiological, and articulatory affinity of the two beginnings — lament and laughter — allows treating this syncretic entity as a «lament-laughter» («sob-laugh») phenomenon.

Keywords: mourning for the dead, functions of lamenting, paramusical elements, «giggle», «sobbing breath», «sob-laugh».

Н. Н. Глазунова

Реликты причитаний в похоронном обряде туркмен

Статья посвящена изучению реликтов причитаний в похоронном обряде туркмен и основана на материале многолетних фольклорно-этнографических экспедиционных исследований туркменской традиционной культуры, которые проводились автором в различных регионах Туркменистана. Современные экспедиционные исследования, а также публикации археологов, этнографов о похоронной обрядности прошлых лет позволили выявить уникальный материал, содержащий отголоски доисламских верований, раскрывающий архаические ритуальные практики, элементы которых сохранились по сей день

Ключевые слова: похоронно-поминальная обрядность, плачи-причеты, религиозный синкретизм, интонирование, поэтика причитаний, ислам, зороастризм, реликт, ритуал.

N. N. Glazunova

Realities of Lamenting in the Funeral Rite of Turkmens

The article is devoted to the study of relics of worship in the funeral ceremony of Turkmens and is based on the material of many years of folklore and ethno-cultural expeditionary research of Turkmen traditional folk culture, which were conducted by the author in various regions of Turkmenistan. Modern expeditionary research, as well as publications by archaeologists and ethnographers on the funeral ceremony of past years, have made it possible to identify unique material containing echoes of pre-Islamic beliefs, revealing archaic ritual customs, elements of which have been preserved to this day.

Keywords: funeral and remembrance ritualism, crying parables, religious syncretism, intonation, poetics of lamentations, Islam, Zoroastrianism, relic, ritual.

И. В. Королькова

Фольклорные тексты плачевой культуры на Северо-Западе России: функции, жанры, музыкальный стиль

Плачевая культура может быть определена как система представлений, норм и способов, установленных этносом для преодоления человеком кризисных состояний. В традиционном социуме она воплощается через определенный поведенческий код и особую художественную форму. В русском фольклоре в обрядовые ситуации оплакивания включены не только сами причитания, но и другие жанры. В статье предпринимается попытка сравнения причитаний и музыкальных форм календарного фольклора (на примере новгородского региона). Цель такого сравнения — выявление плачевых интоном и изучение особенностей их реализации в различных жанрах. Наибольшую стилевую близость к причитаниям обнаруживают женские аукания (бестекстовые вокализации, исполняемые весной и летом), оплакивания ритуальных персонажей зимних праздников (Дударя и Масленицы), весенние песни, обращенные к Христу. Автор высказывает предположение о том, что новгородская традиция сохранила фольклорные тексты, синкретичные по своим интонационным истокам. Мелодическая формула новгородского плача может быть отнесена к разряду универсалий, отражающих специфику раннего типа музыкального мышления.

Ключевые слова: плачи, причитания, плачевая культура, Новгородская область, сравнительные исследования.

I. V. Korolkova

Folklore Texts of the Culture of Crying in the North-West of Russia: Functions, Genres, Musical Style

The can be defined as a system of ideas, norms and methods established by tradition to overcome a person's crisis. In the traditional society, it was embodied through a certain behavioral code. The wailing was the basic component of the rituals of transition in the system of the human life's and calendar cycles. They are performed on wakes and in women's communicative rituals. Also, there were other musical genres

included in the rituals of wailing. In my article I compare the forms of mourning and the musical texts of the calendar folklore of the Novgorod region (special non-verbal vocalizations 'aukaniya', the songs addressed to such ritual characters as Maslenitsa and Dudar, the rural versions of the Easter troparion «Christ is Risen»). The author suggests that the Novgorod tradition preserved folklore texts that are syncretic in their intonational origins. The melodic formula of the Novgorod lamentations can be attributed as the universal, reflecting the specifics of the early type of musical language.

Keywords: lamentations, the culture of crying, Novgorod region, comparative studies.

A. С. Ларионова

Смех и плач в традиционных песнях якутского героического эпоса олонхо

В статье рассматриваются категории смеха и плача в якутском героическом эпосе олонхо, который относится к бытовому и низкому уровню. Так, бытовой смех представлен комическими персонажами-трикстерами, среди которых наиболее популярным персонажем является Сорук Боллуур. Выявлено, что его образ своим поведением и захлебывающейся речью вызывает смех и его мелодический архетип представляет собой архетип игры. Низкий уровень представлен у отрицательных персонажей олонхо, речь которых насыщена зловещим хохотом и их напевы относятся к архетипу призыва. Пение персонажей, у которых находит отражение категория смеха, выражено мелодикой с широким амбитусом, экмеликой и мало распространенным в традиционной культуре якутов пунктирным ритмом. Категория плача находит отражение непосредственно в жанре плача главных героинь олонхо и старух (эмээхсин), пение которых открывается собственно имитацией плача и их напевы относятся к архетипу мольбы.

Ключевые слова: смех, плач, олонхо, мелодия, ритм, мелодические архетипы, жанр, песня, напев, зачин.

A. S. Larionova

Laughter and Crying in the Yakut Heroic Epos Olonkho

In article categories of laughter and crying in the Yakut heroic epos olonkho which treats household and low level are considered. So, the household laughter is presented by comic characters trixter among whom the most popular character is Soruk Bolluur. It is revealed that its image the behavior and the choking speech causes laughter and its melodic archetype represents a game archetype. Low level is presented at negative characters olonkho which speech is sated with an ominous laughter and their tunes belong to an appeal archetype. In singing of characters at whom finds reflection category of laughter it is expressed by a melodies with a wide ambitus, ekmelika and a dotted rhythm, a little widespread in traditional culture of Yakuts. The category of crying finds reflection directly in a genre of crying of main characters olonkho and old women (emeekhsin) which singing opens actually imitation of crying and their tunes belong to an entreaty archetype.

Keywords: laughter, crying, olonkho, melody, rhythm, melodic archetypes, genre, song, tune, beginning.

Е. И. Лешкевич

**Смех-плач в белорусском масленичном обряде
«Похороны Деда и Бабы»**

В статье описывается масленичный обряд «Похороны Деда и Бабы», характерный для северо-востока Беларуси и пограничных территорий России, и анализируются образы задействованных в нем календарных символов. Дед и Баба — это соломенные куклы в рост человека, шуточные «похороны» которых маркируют начало и конец масленичного периода. Дед выступает как календарный символ «старого» сезона, Мясоеда (говорят «*Дзед касцёй падавіўся, таму і памёр*»), а Баба — как символ Масленицы («*сырніцай падавілася*»). В обряде смех и плач неразрывно связаны: участницы одновременно и смеются, и «горюют» по Деду и Бабе. Смех-плач во время игровых «похорон» способствует календарному переходу и символически приближает приход весны. Исследователи относят обряд к типичным карнавальным играм.

Особое внимание уделяется рассмотрению варианта игры «Похороны Деда», которая сохранилась в живом бытовании в Городокском р-не Витебской области и проходит в масленичный понедельник. Игра внесена в Инвентарь нематериального культурного наследия Беларуси. Обряд рассматривается как женская масленичная мистерия, где прослеживаются темы почитания предков, стимуляции фертильности и плодородия.

Ключевые слова: Масленица, карнавал, женские мистерии, похоронные игры, календарный символ, кукла, чучело.

E. I. Leshkevich

**Laughter-Crying in the Belarusian Shrovetide Rite
«Funeral of Grandfather and Grandmother»**

The article describes the Shrovetide rite «Funeral of Grandfather and Grandmother», typical for the north-east of Belarus and the border territories of Russia. Images of the calendar symbols involved are analyzed. Grandfather and Grandmother are straw dolls in human growth, their comical «funerals» mark the beginning and the end of Shrovetide period. Grandfather is considered as a calendar symbol of the «old» period, «Miasaed» (from Belarusian «miasa» — meat and «ed-» — the root means «to eat», altogether — the period, when it was allowed to eat meat), and Grandmother — as a symbol of Pancake week. Laughter and crying are inextricably linked in the rite: the participants laugh and «grieve» for the dolls at the same time. Laughter-crying during the «funeral» contributes to the calendar transition and symbolically closes the arrival of spring. Researchers attribute the rite to typical carnival games. Particular attention is paid to the variant of the game «The Funeral of Grandfather», which survived in a living tradition of Haradok district (Vicebsk region) and takes place on Shrovetide Monday. The game is inscribed in the Inventory of Intangible Cultural Heritage of Belarus. The rite is considered as a female Shrovetide mystery, where the themes of veneration of ancestors and fertility stimulation are traced.

Keywords: Shrovetide, Pancake week, carnival, female mysteries, funeral games, calendar symbol, doll, dummy.

Л. Х. Мухаметзянова

**Монологи плача как типичный атрибут
тюркского эпоса и лироэпической поэзии**

Песни плача и стенаний в фольклоре татар Поволжья органически связаны с тюркскими эпическими и лироэпическими традициями. Лироэпический монологический стих, сопровождающийся плачем, всегда направлен на раскрытие душевных переживаний героя. В татарском эпосе и лироэпической поэзии монологи плача являются одним из устойчивых эпических и лироэпических приемов, определяющих сущностную природу фольклорного произведения.

Ключевые слова: причитание, плач, фольклор, тюркский эпос, татары, свадебно-обрядовая традиция, лироэпические песни.

L. Kh. Mukhametzyanova

**Crying Monologues as a Typical Attribute
Turkic Epic and Lyric-Epic Poetry**

Songs of lamentation and lamentations in the folklore of Tatars of the Volga region are organically linked with the Turkic epic and lyric-epic traditions. The lyric-epic monologic verse, accompanied by weeping, is always aimed at revealing the hero's emotional experiences. In the Tatar epic and lyric-epic poetry, the crying monologues are one of the stable epic and lyric-epic techniques that determine the essential nature of the folklore work.

Keywords: lamentation, crying, folklore, Turkic epic, Tatars, wedding-ritual tradition, lyric-epic songs.

A. B. Ромодин

Народные музыканты: аспекты этнокультурного взаимодействия

В статье речь идет о народных музыкантах-инструменталистах российско-белорусского пограничья. Выявляются различные аспекты этнокультурного взаимодействия: этнографические, исторические, лингвистические, этномузыковедческие, конфессиональные, психологические. Проблема рассматривается на примере индивидуальных особенностей музыкантов в соотношении с коллективными, универсальными планами, присущими различным этническим традициям.

Ключевые слова: музыканты-инструменталисты, Россия, Беларусь, пограничье, этнокультурное взаимодействие, индивидуальная манера, традиционный стиль, этнография, история, психология, этномузыковедение.

A. V. Romodin

Folk Musicians: Aspects of the Etnocultural Relationship

In paper tell about folk musicians of the Russian-Byelorussian boundary. There are different aspects of the cultural relationship: ethnographical, historical, linguistic, ethnomusicological, confessional, psychological. The problem discussed with examples of the individual features of musicians in connected with collective, universal planes of the different ethnic traditions.

Keywords: musicians-instrumentalists, Russia, Belarus, boundary, ethnocultural relationship, individual manner, tradition stile, ethnography, history, psychology, ethnomusicology.

Г. В. Тавлай

**Плачевые и смеховые формы
в обрядовой культуре белорусов и их соседей**

В статье рассматриваются смеховые ритуальные «мизансцены», припевки и песни, характеризующие традиционную крестинную обрядовость белорусско-литовского пограничья. Как и во всех иных обрядовых циклах, плачевое и смеховое начала объединены здесь в единую целостность. Отличительной приметой музыкальной составляющей этой традиции в ее современном обличье становится концентрация смеховых эпизодов в припевках — у белорусов в песнях, стилистически близких белорусским крестинным напевам иных регионов, — например литовцев.

Ключевые слова: крестинные типовые напевы, белорусско-литовская граница, этнографические свидетельства, песенные вербальные тексты, способы передачи плачевого и смехового контекстов в обрядовой песне, базисная интонационная идея, ритмико-слоговая форма, волновое строение напева.

G. V. Tavlai

**Mournful and Laughing Forms of Ritual Song in of Belarusians
and their Neighbor's Culture**

The article deals with laughter ritual «mise-en-scenes», choruses and songs that characterize the traditional christening ritual of the Belarusian-Lithuanian borderland. As in all other ritual cycles, the lamentable and laughable principles are united here into a single whole. A distinctive feature of the musical component of this tradition in its modern guise is the concentration of laughter episodes in the choruses — among Belarusians, in songs that are stylistically close to Belarusian christening melodies of other regions — among Lithuanians.

Keywords: traditional songs for the ritual of child's birth and baptism, Belarus-Lithuanian border, the ethnographic testimonies, verbal texts of songs, ways to convey the mournful and laughing contexts in a ritual song, the basic intonational idea, the rhythmic syllabic form, the structure of the melodic wave.

Е. С. Таникова

**Интерпретация плача в инструментальной музыке мари
(по материалам нотаций рекрутских,
бурлацких и солдатских мелодий XIX века)**

Жанр «печальных» песен в марийской музыке объединяет целый пласт традиционных вокальных жанров, распространенных в культуре в XIX в. — рекрутских, бурлацких песен и мотивов, связанных с тяготами жизни или поте-

рей близких. Автор, основываясь на источниках начала XX в. и сохранившихся аудиозаписях традиционных напевов, свидетельствует о важной роли инструментального начала в этом жанре. Анализ и реконструкция наигрышей находят подтверждение в упоминаниях исследователей и позволяют говорить о наличии инструментального сопровождения и определенных темброво-интонационных особенностях интерпретации во время исполнения этих песен.

Ключевые слова: марийская музыка, жанры марийской народной музыки, плачевые песни мари, инструментальное марийское искусство, изучение традиционной музыки.

E. S. Tanikova

**Interpretation of Crying in Mari Instrumental Music
(Based on Materials Notations of Recruiting, Burlak and Soldier Melodies
of the 19th Century)**

The genre of «sad» songs in Mari music unites a whole layer of traditional vocal genres common in the culture in the 19th century — recruiting, burlak songs and motives associated with a hard life or the loss of relatives. The author, based on sources of the beginning of the twentieth century and preserved audio recordings of traditional tunes, testifies to the important role of the instrumental beginning in this genre. Analysis and reconstruction of the tunes are confirmed in the references of the researchers and allow us to talk about the presence of instrumental accompaniment and timbre-intonation features of the performing interpretation during the performance of these songs.

Keywords: mari music, the genres of mari folk music, the mari sad songs, instrumental mari music, the studying of traditional music.

E. A. Софронова

**Свадебный фольклор удмуртов в коллекциях 1937 года
Фонограммархива ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН**

Для изучения музыкального фольклора удмуртов исключительное значение имеют результаты научной работы, осуществленной в конце 1930-х гг. коллективом сотрудников под руководством Е. В. Гиппиуса по проекту «Песни народов СССР». В Фонограммархиве Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН хранятся фонографические записи 1937 г., среди которых были выявлены ценные образцы свадебного фольклора удмуртов. В данной работе на основе документальных материалов раскрываются результаты изучения музыкально-стилевых особенностей различных групп свадебных напевов, а также предпринимается попытка исторической оценки удмуртских фольклорных традиций.

Ключевые слова: свадебный фольклор удмуртов, свадебные напевы, крезь, Фонограммархив, «Песни народов СССР», «Удмуртские народные песни», музыкальный фольклор, Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд, В. А. Пчельников, экспедиция 1937 г., рукописные материалы, фонографические записи, инструментальные версии песенных мелодий.

E. A. Sofronova

**Udmurt Wedding Folklore Presented in Records Archive 1937
at the Institute of Russian Literature (the Pushkin House) R. A. of S.**

Results of activity of group of researchers under Evgeny Ghippius direction, held in 1930s as a part of research program «Songs of USSR Folks», have a special role in udmurt music folklore study. Among phonograph recordings made in 1937 and now kept in Records Archive at the Institute of Russian Literature (The Pushkin House) were detected valuable samples of udmurt wedding folklore. Style of music of various groups of wedding tunes and an attempt of a historical assessment of udmurt folklore traditions is the subject of the paper.

Keywords: Udmurt wedding folklore, wedding tunes, krez', Records Archive, «Songs of USSR Folks», «Udmurt Folk Songs», musical folklore, E. Ghippius, Z. Ewald, V. Pchel'nikov, fieldwork research 1937, manuscripts, records.

Ф. И. Челеби

**Азербайджанские этиологические рассказы о Насреддине
(материалы и комментарии)**

Насреддин самая знаменитая фигура в мировой смеховой культуре и является героем комического эпоса более тридцати народов. В настоящей работе рассматриваются малочисленные этиологические рассказы, связанные с Насреддином, которые играют значимую роль в понимании художественного образа этого персонажа.

Ключевые слова: Насреддин, этиологический, дидактический, сатирический, комический, эпос, рассказ (народный), сказка, предание, летифэ (анекдот), притча, молла, ходжа, эфенди.

F. I. Chelebi

**Azerbaijani Etiological Stories about Nasreddin
(Content and Comments)**

Nasreddin is the most famous figure of laughter culture and a hero of comic epos for more than thirty nations in the world. This work examines a few etiological stories associated with Nasreddin, which play a significant role in understanding the artistic image of the character.

Keywords: Nasreddin, etiological, didactic, satirical, comic, epic, story (folk), fairy tale, legend, letife (anecdote), parable, molla, khoja, effendi.

Сведения об авторах

Альтшулер Марина Сергеевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва)

Байбек Айгуль Кыдыргаликызы, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения Казахского национального университета искусств (Астана)

Вичиниене Дайва, доктор гуманитарных наук (Dr. habil.), профессор, заведующая кафедрой этномузыкологии Литовской академии музыки и театра (Вильнюс)

Глазунова Наиля Нигматовна, кандидат искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Козинцев Александр Григорьевич, доктор исторических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, главный научный сотрудник отдела антропологии Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук (Санкт-Петербург)

Королькова Инга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)

Лапин Виктор Аркадьевич, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Ларионова Анна Семеновна, доктор искусствоведения, зав. сектором якутского фольклора Института гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН (Якутск)

Лешкевич Елена Игоревна, младший научный сотрудник Центра исследований белорусского языка, культуры и литературы Национальной академии наук Беларуси

Мухаметзянова Лилия Хатиповна, доктор филологических наук, доцент по специальности «Фольклористика», ведущий научный сотрудник отдела народного творчества Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН Республики Татарстан (Казань)

Некрылова Анна Федоровна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела русского фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (Санкт-Петербург)

Ромодин Александр Вадимович, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующий сектором фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Софронова Екатерина Анатольевна, старший научный сотрудник Архитектурно-этнографического музея-заповедника «Лудорвай» (г. Ижевск)

Тавлай Галина Валентиновна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Таникова Елена Сергеевна, соискатель сектора инструментоведения Российского института истории искусств; заведующая музыкальной частью Дома офицеров; заместитель председателя Марийской национальной автономии (Санкт-Петербург)

Челеби Фаик Ибрагим-оглы, доктор искусствоведения, профессор кафедры этнокультурологии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

Смех и плач в традиционной культуре

Материалы VII Международной Школы
молодых фольклористов

Редактор В. А. Фролов
Верстка: В. А. Фролов
Корректор С. П. Минин

Подписано к печати 7.XII.2020
Формат 70x100/16. Бумага «SvetoСору». Гарнитура «Таймс».
Тираж 150 экз. Усл. печ. л. 16,125
Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
www.artcenter.ru