

316.819

9

14  
1985



# ARTES POPULARES

14





**ARTES  
POPULARES  
14**

**A Folklore Tanszék Évkönyve  
Yearbook of the Department  
of Folklore**

**Szerkesztette: VOIGT Vilmos  
Edited by Vilmos VOIGT**

**BUDAPEST, 1985**

Lektorálta: Veres Péter

Supervised by Péter Veres

# ARTES POPULARES 14

Conventui VI. Internationali  
Fenno-Ugristarum  
1985 - Syktyvkar

With compliments  
to the participants

The Department of Folklore,  
Loránd Eötvös University of  
Sciences, Budapest

# Publicationes Instituti Folcloris Universitatis de Lorand Eötvös nominatae

|  |       |        |
|--|-------|--------|
| DÖMÖTÖR Tekla – KATONA Imre – ORTUTAY Gyula – VOIGT Vilmos:<br>A magyar népköltészet (I. kiadás)                                     |       | 1966   |
| DÖMÖTÖR Tekla – KATONA Imre – ORTUTAY Gyula – VOIGT Vilmos:<br>A magyar népköltészet (II. kiadás)                                    |       | 1969   |
| Artes Populares – A Folklore Tanszék Évkönyve  | 1     | 1970   |
| Artes Populares – A Folklore Tanszék Évkönyve  | 2–3   | 1972–3 |
| Artes Populares – A Folklore Tanszék Évkönyve  | 4–5   | 1979   |
| Artes Populares – A Folklore Tanszék Évkönyve  | 6     | 1980   |
| Artes Populares – A Folklore Tanszék Évkönyve  | 7     | 1981   |
| Artes Populares – A Folklore Tanszék Évkönyve  | 8     | 1982   |
| Artes Populares – A Folklore Tanszék Évkönyve  | 9     | 1983   |
| Artes Populares – A Folklore Tanszék Évkönyve  | 10–11 | 1984   |
| Folcloristica – Fordítások szöveggyűjteménye   | 1     | 1971   |
| Folcloristica – Fordítások szöveggyűjteménye   | 2–3   | 1978   |
| Folcloristica – Fordítások szöveggyűjteménye   | 4–5   | 1980   |
| Folcloristica – Fordítások szöveggyűjteménye   | 6     | 1981   |
| Folcloristica – Fordítások szöveggyűjteménye   | 7     | 1982   |
| Folklorisztikai forrásismeret bibliográfia.<br>Összeállította: VOIGT Vilmos  |       | 1977   |
| DÖMÖTÖR Tekla – KATONA Imre – VOIGT Vilmos:<br>Folklorisztikai tudománytörténet. Szöveg-<br>gyűjtemény I. (1840–1900)                |       | 1978   |
| DÖMÖTÖR Tekla – KATONA Imre – MARTIN György –<br>OLSVAI Imre – ORTUTAY Gyula – VOIGT Vilmos:<br>A magyar folklór. Egyetemi tankönyv. |       | 1979   |

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| Введение . . . . .  | 7   |
| Introduction . . . . .  | 10  |
| Bevezetés . . . . .   | 14  |
| Изалий И. ЗЕМЦОВСКИЙ : Введение в теорию жанра и<br>стиля в фольклоре . . . . .   | 17  |
| Изалий И. ЗЕМЦОВСКИЙ : К теории жанра в фольклоре . . . . .   | 21  |
| Изалий И. ЗЕМЦОВСКИЙ : Стиль, жанр, форма . . . . .   | 43  |
| А. К. БАЙБУРИН : Причитания : текст и контекст . . . . .  | 59  |
| Ю. Е. БОЙКО : Современные формы бытования Спасовской<br>частушки бассейна Волхова и Сяси и перспективы<br>их развития . . . . . | 78  |
| И. МАЦЕВСКИЙ : Троица музыка — к вопросу о<br>традиционных инструментальных ансамблях . . . . .                                 | 95  |
| Алма Б. КУНАНБАЕВА : Феномен музыкальной эпической<br>традиции в казахском фольклоре . . . . .                                  | 121 |
| Наиля АЛЬМЕЕВА : Проблема музыкального фольклора<br>татар-кряшен . . . . .  | 134 |
| А. Е. БАЙГАСКИНА : О взаимосвязи слова и напева в<br>песнях Абая . . . . .  | 171 |
| Т. Д. БУЛГАКОВА : Эпили — шаманский жанр музыкального<br>нанайского фольклора . . . . .   | 205 |
| Grazia MARCHIANO : Carlos Castaneda — An Experiment<br>in Shamanic Literature . . . . .   | 228 |
| Elémire ZOLLA : The Reception and the Value of<br>Carlos Castaneda . . . . .  | 242 |





# Введение

В исследованиях венгерской этнографии и фольклористики традиция, что научные данные финно-угристические /в смысле сисирские и центрально-азиатские исследования/ всегда играли важную роль. Одна из самых старых коллекций Будапештского Этнографического Музея, собранная Анталом Регули у обских угров, сохранилась до наших дней. При самом зарождении фольклористики мы уже встречаемся с именем Даниэль Корнидес, который широко известен как автор книги Commentatio de religione veterum Hungarorum /Вена, 1791./, являющейся первым научным исследованием древних верований венгров, но очень немногие знают, какова роль Будапештского Университета им. Этвеша Лоранда, а именно кафедры фольклористики, и что за "юбилей" отмечаем мы в эти дни. Смело можно сказать, что в нашем Университете уже двести лет ведётся преподавание фольклористики.

В 1777 году Вагнер Карой получил звание профессора гуманитарных факультетов нашего университета. Вместе с ним стал профессором и Прай Дёрдь, отличный исследователь ранней венгерской истории и праистории. В 1784 году Вагнер ушёл на пенсию и император Иосеф II назначил на его место Даниэля Корнидес /1732-1787/. Так как с присвоением звания профессора одновременно нужно было работать в университетской библиотеке, Корнидесу тоже нужно было исполнять свои библиотечарские обязанности в той же библиотеке. После получения звания в 1784 году он по тогдашнему обычаю провёл свой научный отпуск в университетском городе Гёттингене, и только в 1785 году приступил к своей службе. Филолог с отличным критическим чутьём он вёл разнообразную работу, но к сожалению сломан рано, в возрасте 55 лет, 4 октября 1787 года, умер. Его наследником на кафедре стал Мартон Швартнер /1759-1823/, который тоже очень много занимался вопросами ранней венгерской истории, общественными, этнографическими и статистическими данными тогдашней Венгрии. После его смерти судьба кафедры осложнилась, она стала действовать как вспомогательная научная кафедра для исторических наук, и в этой форме

работает и в наши дни в нашем университете.

Так как мы хотим отдельно посвятить юбилейное заседание нашему двухсотлетию прошлому, теперь мы просто указываем на этот факт. В исследованиях кафедры фольклористики нашего университета благодаря Ортутаи Дюле и его исследованиям всегда большую роль играла финно-угристика и сравнительная фольклористика. Наш ежегодник №6 Artes Populares мы посвятили тогдашнему пятому международному финно-угорскому конгрессу /Турку, Финляндия/. Так как выходит отдельный том венгерских участников шестого Сыктывкарского конгресса в 1985 году, где участвуют и сотрудники нашей кафедры, мы не приводим здесь полные тексты докладов. Но необходимо отметить, что 1985 год вместе с тем и год столетия десятилетия юбилея Калевалы. По этому случаю как и в Финляндии, так и в Венгрии устраивается много научных мероприятий, в которых принимают активное участие и сотрудники нашей кафедры. Материалы этих научных конференций будут изданы отдельно.

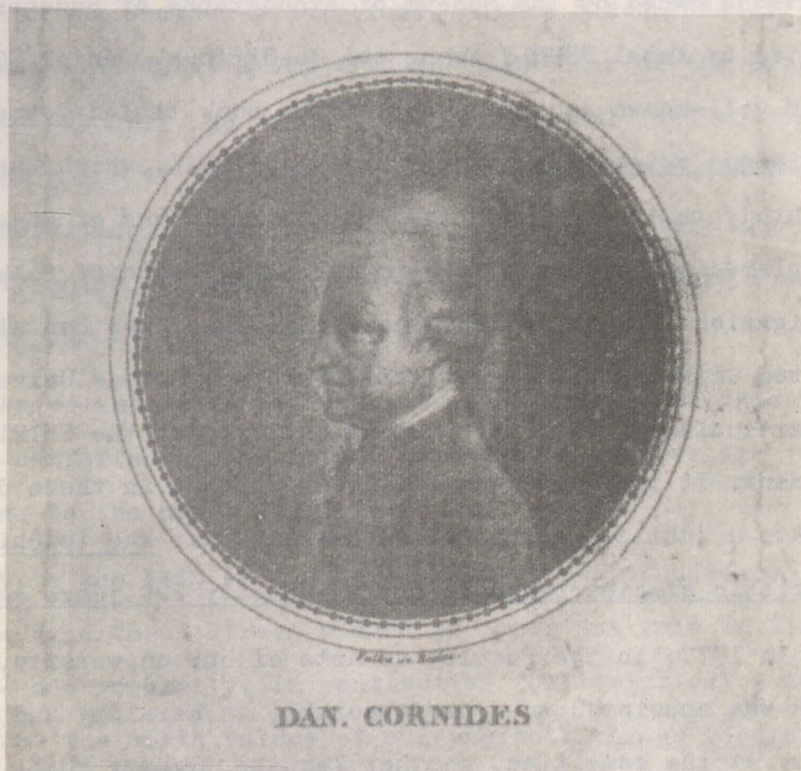
Настоящий том говорим сам за себя. По техническим причинам мы не всегда могли публиковать ноты вместе с такими текстами, печатание которых у нас составляет трудности. Мы надеемся, что важность научных сообщений, свежесть материала восполнит читателям /и авторам/ скромное типографическое оформление. Для нас особая радость, что ряд отличных советских коллег тоже принимает участие в нашем сборнике, их материалы украшают наш сборник. Как известно, подобными изданиями не очень могут похвастаться не только у нас в Будапеште, но и в других местах. Вместе с тем, это дало возможность информировать наших читателей в очень краткой форме о работе Будапештской кафедры фольклористики, тем более, что здесь в последнее время произошли значительные изменения преподавательского состава.

Наше издание готовилось в духе международного сотрудничества фольклористов, и мы приносим искреннюю благодарность всем тем, кто помогал нам в этом. В очень многообразной и трудоёмкой работе при составлении сборника принимали участие Шмидт Ева, Вереш Петер из Института Этнографии АН ВНР, и со стороны кафедры фольклористики Кезди Надь Геза. Мы надеемся, что это ценное

и важное издание несомненно свидетельствует об их бескорыстной помощи, за которую мы ещё раз выражаем им сердечную благодарность.

Будапешт, 1985 год - Дни Калевалы

Редактор



DAN. CORNIDES

# Introduction

A noble tradition in Hungarian ethnographical and folkloristical research is that they attach great importance to Finno-Ugrian / as well as - in a wider sense - Siberian and Central Asian / investigations. The first pieces of the collections owned by The Museum of Ethnography of Budapest were collected by Antal REGÜLY among the Ob-Ugrians. Dániel CORNIDES /who is well-known as the author of the book titled Commentatio de religione veterum Hungarorum /Vienna, 1791./, which was the first study that dealt with the ancient religions of Hungary /also played an important role in the early years of folkloristic investigation. But it is less-known that this name can also be connected with the Faculty of Arts of Eötvös Loránd University and, particularly, with the present activity of the Folklore Department. It is again just little-known that in these days we celebrate a jubilee: actually, we can say that the teaching of folkloristic studies began in our university 200 years ago.

In 1777, in the Faculty of Arts of our university, Károly WAGNER was appointed to a professorship in heraldry and sigillography. At the same time, another Jesuite, György PRAY, an expert in prehistory and the early history of Hungary, became a professor of diplomatics. WAGNER retired in 1784. In succession to him, Joseph II appointed the evangelical Dániel CORNIDES

/1732-1787/. A professor of diplomatics or heraldry also had to discharge the duties of a librarian, so CORNIDES, beside his various investigations, worked for the University Library too. After his appointment in 1784, he spent his / that time customary/ research-leave in his university town, Göttingen, and he took up his post only in 1785. He was a philologist endowed with an excellent sense of criticism, whose activity ranged over a wide field but who, unfortunately, died very early, in 4th October 1787, when he was only 55. His successor in the Department was another evangelical, Márton SCHEWARTNER /1759 - 1823/, who also dealt a lot with the questions of the early history of Hungary, as well as with the social /and ethnographical/ statistics of Hungary. After his death, the further fate of the Department became rather complicated. History and its auxiliary sciences had separate departments, and this form exists in our university even today.

As we intend to convoke a special session to celebrate the two centuries of folkloristical studies, now we are just referring to the above fact.

With the help of Gyula ORTUTAY and his successors, the Folklore Department always played an important role in Finno-Ugrian - and generally; in contrastive folkloristical - investigations. The sixth volume of our yearbook, Artes Populares /1980/ was devoted to the International Congress of Finno-Ugrian Scholars /Turku, Finland/.

In 1985, a special Hungarian volume will be issued on the occasion of the sixth conference of Syktyvkar which will

contain the studies of the members of our Department, so it is unnecessary to publish here the texts of the lectures. But it is to be remarked here that in 1985, we will celebrate the 150-year-jubilee of Kalevala. On this occasion, both in Hungary and Finland, several scientific programs will be held, in the organization of which the members of our Department have taken an active part. The subject-matter of these programs will appear in different publications.

The present volume speaks for itself. The limited technical means of the production of our yearbook now has made it possible to publish more scores than usual as well as to publish different texts of such languages the ordinary typographic settings of which would otherwise be almost impossible in Hungary. We hope that the importance of the scientific message, and the novelty of the subject-matter will compensate the reader /and the authors/ for the limited technical execution. We are especially pleased that we could win a great number of outstanding Soviet colleagues round to take part in the preparation of this volume. The essays published by them are the pride of the present document. We know that such kind of publications are very rare, not only in Budapest but also in other parts of the world. Two of the following essays we could take over from the subject-matter of the Conference of Shamanism which was held in Sárospatak, in 1982.<sup>1</sup> For this, grateful acknowledgements are due to Mihály HOPPÁL. In the case of each essay, we are referring to the possible explanatory data. We also had the possibility to give a brief summary on the work of the Folklore

Department of Budapest. This is important partly because of the personal changes that took place within the staff.

Our present volume has been made in the spirit of the international co-operation of folklorists, and we would like to express our sincere thanks to those who helped us in its realization. The involved and laboursome task of compilation and edition of the present volume was accomplished by Éva SCHMIDT, Péter VERES and - on the part of the Folklore Department - Géza KÉZDI NAGY. Acknowledgements are due to their self-sacrificing and unpaid work, and we hope that this intensive and important volume will remunerate them for their services.

1985, Budapest, Day of Kalevala

The editor

<sup>1</sup>The material of which was otherwise publishes in a two-volumes edition: Mihály HOPPÁL/ed./: Shamanism in Eurasia, Parts 1-2., Göttingen, 1984. Edition Herodot

# Bevezetés

A magyar néprajzi és folklorisztikai kutatásnak nemes hagyománya, hogy benne a finnugrisztikai /sőt tágabb értelemben a szibériai és belsőázsiai/ kutatások mindig is fontos szerepet játszottak. A mai budapesti Néprajzi Múzeum legrégebben gyűjtött és máig megőrzött tárgyait REGULY Antal gyűjtötte az obiugorok körében. Folklorisztikánk kezdeteinél is ott látjuk CORDINES Dániel nevét, aki a széles magyar közvélemény előtt mint az első magyar ősvallás-kutató könyv, a Commentatio de religione veterum Hungarorum /Bécs, 1791/ szerzője közismert. Azt viszont kevesebben tudják, hogy a mai Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának, így a Folklóre Tanszéknek mi köze van hozzá, és napjainkban milyen "jubileumot" ünnepelhetünk. Voltaképpen azt is mondhatjuk, két évszázados a folklór oktatása egyetemünkön.

1777-ben nevezték ki WAGNER Károlyt egyetemünk bölcsészettudományi karán a címer- és pecséttan egyetemi tanárává. Vele együtt az ugyancsak jezsuita PRAY György, a korai magyar történelem /és őstörténet/ kiváló kutatója lett az oklevéltan professzora. WAGNER 1784-ben ment nyugdíjba, és II. JÓZSEF császár utódjaként az evangélikus CORNIDES Dánielt /1732-1787/ nevezte ki. Mivel mind az oklevéltan, mind a címertan professzora egyszersmind az Egyetemi Könyvtárban könyvtárosi felada-



tokat is kellett hogy ellásson, CORNIDES egyszersmind az Egyetemi Könyvtárban is munkálkodott. 1784-es kinevezése után az akkori szokásos kutatószabadságát egyetemi városában, Göttingenben töltötte, és csak 1785-ben foglalta el hivatalát. A kiváló kritikai érzékkel megáldott filológus igen sokrétű munkásságot folytatott, azonban korán, ötvenöt éves korában, 1787. október 4-én meghalt. Utódja a tanszéken az ugyancsak evangélikus SCHWARTNER Márton /1759-1823/ lett, aki szintén sokat foglalkozott a korai magyar történelem kérdéseivel, az akkori Magyarország társadalmi /és néprajzi/ statisztikájával. Az ő halála után bonyolult sorsa volt a tanszéknek, amely a történeti és történeti segédtudományi tanszékek formájában működött, és működik ma is egyetemünkön.

Mínt hogy külön kis jubileumi ülésszakot szentelünk e két évszázados múltnak, most csupán utalni kívánunk erre a tényre.

Egyetemünk Folklore Tanszéke kezdetben ORTUTAY Gyula, majd utódai révén mindig igen fontos szerepet játszott a finnugrisztika, sőt általában is az összehasonlító folklorisztika kutatásában. Artes Populares évkönyvünk 6 /1980/ kötetét az akkori, ötödik Nemzetközi Finnugrista Kongresszus /Turku, Finnország/ tiszteletére szenteltük. Mínt hogy a mostani, 1985-ös sziktív-kari hatodik konferenciára külön magyar kötet jelenik meg, benne tanszékünk munkatársainak dolgozataival, nem volt szükséges, hogy itt az előadások szövegét közöljük. Megjegyezhetjük azonban, hogy 1985 egyszersmind a Kalevala másfél évszázados jubileumának is az éve. Ebből az alkalomból mind Finnországban, mind Magyarországon számos tudományos rendezvényt tartanak, amelyekben tanszékünk munkatársai is tevékeny részt vállaltak. Ezek anyaga is külön kiadványokban lát majd napvilágot.

A jelen kötet önmagáért beszél. Évkönyvünk igen szerény technikai előállításmódja lehetővé tette, hogy a megszokottnál nagyobb mértékben hozzunk köttákat, olyan nyelvű szövegekkel, amelyek megszokott nyomdai kisérdése amúgy is a lehetlenséggel lenne határos Magyarországon. Reméljük, a tudományos mondanivaló fontossága, az anyag újdonsága kárpótolja az olva-

sót /és a szerzőket/ a szerényebb technikai kivitelért. Különös öröm számunkra, hogy kiváló szovjet kollégák egész sorát sikerült kötetünk számára megnyerni. Az általuk publikált anyag adja kötetünk díszét. Tudjuk, hasonló kiadvánnyal nemesek nálunk, Budapesten, de másutt sem nagyon dícserekedhetnek. Két tanulmányt az 1982-es sárospataki nemzetközi sámánizmus-konferencia anyagából vehettünk át. Ezért HOPPÁL Mihályt illeti köszönet. Az egyes cikkeknel közöljük az esetleges felvilágosító adatokat. Emellett módunk nyílt arra is, hogy igen rövid formában tájékoztassuk az olvasót a budapesti Folklore Tanszék munkájáról, annál inkább, mivel itt az utóbbi időben lényeges személyi változások zajlottak le.

Kiadványunk a folkloristák nemzetközi együttműködésének szellemében készült és őszintén köszönjük mindazok segítségét, akik ehhez hozzájárultak. A kötet összeállításának és gondozásának igen sokrétű és munkaigényes feladatait SCHMIDT Éva, VERES Péter és a Folklore Tanszék részéről KÉZDI NAGY Géza látta el. Reméljük, köszönet gyanánt e sokrétű és fontos kiadvány megjutalmazza önfeláldozó és ingyenes munkájukat is.

Budapest, 1985. Kalevala-nap

A szerkesztő

Изаилий И. ЗЕМЦОВСКИЙ:

## Введение в теорию жанра и стиля в фольклоре

Настоящая статья – мое третье за последние 16 лет выступление по теории жанра. В первом /"Советская музыка" 1968, № 7/ была предложена "формула жанра" НТФ /напев-текст-функция/. Во втором /там же, 1971, № I/ обосновывалась необходимость системного подхода к жанру как таковому и постулировалась фундаментальная идея системы жанров, функционирующей в той или иной исторически обусловленной культурной традиции. Ниже обсуждаются более общие вопросы теории жанра как феномена особого рода. Учитывая, что настоящая статья, написанная еще в 1979 году – звено в цепи публикаций, развивающих одну общую концепцию, считаю целесообразным предварить ее кратким резюме тех моих статей, которые предваряют ее по существу.

В статье "О творческой природе фольклора" /1979/ автор исходит из предпосылки о том, что коренные проблемы творчества должны решаться в фольклористике на материале не отдельных произведений, а фундаментальных законов творческого порождения, лежащих в основе фольклорных традиций. Автор предлагает различать два уровня творческого процесса в фольклоре: микроуровень – исполнительское, массовое творчество, и макроуровень – творчество типов, моделей, канонов, тенденций. Эти понятия носят качественный характер и находятся между собой в диалектической связи. Изучая исторически сложившиеся модели формотворчества,

мы тем самым познаем основы фольклорного творчества как воплощения движущей силы народной художественной традиции. Модели макротворчества, которые имеются здесь в виду, это модели не фольклористики, а самого фольклора, то есть это реальные модели фольклорного творчества. Перед фольклорной моделью стоит не моделируемая реальная, а виртуальная действительность. Фольклорная модель /для автора/ -- это порождающая модель, модель порождения фольклорной действительности.

Вводя это важное понятие, автор подчеркивает, что не следует персонифицировать такую модель, ибо творческой она становится только в момент творчества как процесса художественной деятельности коллектива. Поэтому автор предлагает включить в обычное и несколько пассивное отношение "модель -- произведение" деятельность исполнителя и тем самым заменить двучленную формулу порождения в фольклоре на принципиально трехчленную: 1/ порождающая модель -- 2/ исполнитель /исполнение/ -- 3/ произведение /исполняемое/.

Трактовка творческой природы фольклора в контексте теории деятельности сулит, по автору, обнадеживающие перспективы нашей науке.

В статье "Введение в вероятностный мир фольклора /к проблеме этномузиковедческой методологии/" /В сб. "Методы изучения фольклора", Л., 1983/ автор следует современным научным интерпретациям особой ветви вероятностного подхода -- бэкониянской концепции расплывчатой качественной вероятности -- в отличие от общеизвестной количественной /ныне -- математическая теория вероятностей и вероятностная логика/.

Остановливаясь на диалектике соотношения причинности и вероятности, автор впервые в фольклористике показывает актуальность и органичность вероятностного подхода к фольклору ввиду того, что сами фольклорные традиции, по его убеждению, имеют вероятностную природу.

Вероятностная методология оказывается логическим следствием современных представлений о фольклоре как творчестве.

Порождающие модели фольклора как вероятностной системы работают по жестким программам при сохранении относительной устойчивости системы.

Автор вводит понятие "вероятностного музыкального строя" фольклора и предлагает его новую дефиницию. Фольклор, основанный на коллективной традиционности, это историческая система с заданной вероятностью всех системных элементов и всех системообразующих связей.

В статье "Социальное и музыкальное: От форм музицирования к формам музыки" /"Советская музыка", 1981, № I, с. 84-88/ обосновывается принципиальная модель социомузыкального единства в фольклоре. Это единство проявляется внешне как социальное обнаружение музыки и внутренне как музыкальное обнаружение социального, то есть через совпадение социального и музыкального в специфическом феномене "интонация". Автор использует термин "интонация" в понимании акад. Бориса АСАФЬЕВА /см.: В. ASSAFJEW Die musikalische Form als Prozess. Berlin: Verlag Neue Musik, 1976. и развивает его в связи с теорией фольклорных жанров. В принципе не существует жесткой связи между социальной и музыкальной формой, всегда варьируемой. В историческом плане наблюдается закономерность: чем сильнее и определеннее социальные функции музыки, тем менее очевидно сказываются ее имманентные закономерности, и, наоборот - чем слабее выражена социальная функция /"внешнее"/, тем ярче и свободнее проявляется собственно музыкальное начало /"внутреннее"/. Однако применение тех или иных музыкально-выразительных средств детерминировано не столько непосредственно жанром, сколько типом интонирования как одним из минимум шести промежуточных звеньев в следующей нерасторжимой цепочке: 1/ форма музицирования /индивидуальная или коллективная/, 2/ жанр, 3/ этнический звукоидеал /термин Фр. БОЗЕ/, 4/ тип интонирования /исполнительские клише, консервативные по своей природе/, 5/ стиль интонирования в его конкретной динамике данного исполнительского диалекта, 6/ музыкально-выразительные средства, музыкальная форма. В этой модели при изменении лишь стиля интонирования может сразу

измениться музыкальная форма. Механизм этой модели подробно комментируется. Статья предостерегает против вульгарного социологизма этномузыкаловедческого анализа.

Изалий И. ЗЕМЦОВСКИЙ:

## К теории жанра в фольклоре

В краткой статье нет никакой возможности сколь-либо обстоятельно сформулировать и аргументировать свое отношение к такой серьезной и сложной проблеме, как теория жанра, — проблеме, по которой существует большая и разноречивая литература<sup>1/</sup>. Однако это тот случай, когда для ясности изложения собственной точки зрения полезно на время забыть о всех деталях вопроса и, заведомо идя на упрощение картины, высветить в ней главное, но — главное с той единственной точки зрения, которая позволит нам взглянуть на проблему по-новому.

Теория жанра явно загнана в тупик — например, в фольклористике и этномузыкознании все существующие дефиниции, а также опыты жанровых систематизаций не удовлетворяют вполне ни современным представлениям, ни актуальным задачам практики, — все очевиднее стало ощущаться их несоответствие реальному богатству искусства.

Большинство ученых считает понятие жанра условной категорией науки, то есть категорией не фольклорной, а фольклористической. Естественным следствием этого является преимущественная разработка прикладных вопросов жанровой теории, связанных с научно-практическими потребностями в жанровых систематизаци-

---

<sup>1/</sup> Современная разноязычная библиография только по теории жанра уже превышает 500 названий. См. приложение в кн.: BEN-AMOS Folklore Genres. Austin: Texas Press, 1976, p. 247-282 и в ст.: ФОЙТ В. За комуникативната система на фолклорните жанрове. — Български фолклор, 1978, кн. 3, с. 47-54.

ях и классификациях. Теория же собственно фольклорных жанров остается в тени. /Известны, например, филологические школы, обходящиеся без категории жанра вообще, ибо они считают ее категорией, не существующей реально/.

Не удивительно поэтому все чаще возникающее и у нас нигилистическое отношение к самой категории "жанра" как к якобы отработанной, бесперспективной, излишней и даже вредной. Категория жанра, привнесенная в фольклористику извне, не оправдала возложенных на нее надежд и оказалась чуть ли не тормозом на пути непредвзятого исследования народного искусства.

Однако не будем спешить с упразднением жанра вообще. Попробуем поступить иначе: откажемся от условного жанра фольклористики ради введения в науку категории жанра безусловного жанра фольклора. "Король умер. Да здравствует король!"

Разумеется, сделать это не просто. Что и говорить, жанр — "орешек" трудный. Последние годы появилась надежда "расколоть" его с помощью социологии: в функциональной теории жанра стали усматривать ключ к раскрытию его природы, появились дефиниции жанра через определение его места в социальной практике художественного потребления, по функции произведений в жизни народа, и т.п. Но, признаемся честно, эта надежда на социологию полностью не оправдалась. Эстетический механизм жанра оставался не раскрытым, да и в самом акцентировании социальной функции жанра оказалось немало противоречивого и поверхностного. Дело дошло до того, что жанр песни, например, стали определять исключительно по его социально-бытовой функции как якобы единственному объективному показателю жанра, без учета мелодии и текста! В то же время многие стали осознавать, что жанр и функция связаны не прямолинейно и не однозначно и, следовательно, прямое умозаключение от функции к жанру неверно, что перемена функции может вести к изменению жанра, но может и не вести, что жанры обычно полифункциональны, и потому постулируемая нами связь их структуры с какой-либо одной функцией может оказаться на поверку весьма произвольной /или, как говорят теперь, некорректной/ и т.д.



Попробуем разобраться в сложившейся ситуации теории жанра задумавшись над тем, как менялось представление о природе жанра в связи с историческими изменениями во взгляде на объект и предмет нашей науки<sup>2/</sup>.

Целесообразно, по-моему, различать четыре основных этапа осмысления предмета фольклористики и этномузыкознания: первый связан с письменной фиксацией и с разнообразным по методам изучения зафиксированных текстов, нотных записей, фонограмм, позже тоно- и сонограмм как объективных документов фольклористики; второй связан с методами прикладной социологии и с изучением социальной статистики и анкетирования фольклора как глубоко социологического феномена; третий связан с новейшими методами изучения исполнительского искусства и исходит из представления о фольклоре как о чисто исполнительском феномене, буквально не повторимом, не поддающимся адекватной материальной фиксации; наконец, четвертый этап, я надеюсь, еще впереди: он будет носить синтезирующий характер и исходить из фундаментального представления о творческой природе фольклора, о фольклоре как порождающей системе. Согласно такому представлению

---

<sup>2/</sup> Понятно, что здесь избирается тот уровень рассмотрения, который может быть назван феноменологическим: предполагается теоретически рассмотреть не вопрос о системности жанров и не отдельные системы жанра, а сам феномен жанра как такового. Разумеется, этим нисколько не отрицается важность системного подхода к жанру, о чем мною опубликованы специальные работы. См.: Жанр, функция, система. — Сов. музыка, 1971, № 1; О системном исследовании фольклорных жанров в свете марксистско-ленинской методологии. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. Вып. I. М., 1972, с. 169-197.

социально конкретное исполнительство возводится творчеством народа в ранг порождающей системы<sup>3/</sup>.

Конечно, такое различие в историческом плане схематично и по существу не безусловно, ибо кардинальные достижения каждого из этапов существовали, существуют и плодоносят поныне. И тем не менее бесспорно, что соответственно этим четырем глобальным представлениям исторически менялись и меняются все другие исходные представления науки, и прежде всего представление о жанре. Согласно первому, жанр выступал как условная совокупность "готовых" произведений, и даже признание их исторической изменчивости не пошатнуло это "опусное" представление. Согласно второму, жанр определялся социальной функцией произведения, его бытовой приуроченностью, однако его искусствоведческая и психологическая сущность оказывалась часто в пренебрежении. Согласно третьему, жанр как бы дематериализовался, попал в зависимость от исполнительского акта и стал по сути факультативной категорией. И, наконец, согласно четвертому, жанр имеет шанс стать, наконец, абсолютно реальной единицей фольклора и безусловно работающей категорией для фольклористики.

Предлагаемое мною понимание /готовое развиваться в генеративную теорию/ жанра основано на признании порождающей способности жанра как его главной и существеннейшей черты. Жанр — это не только совокупность произведений известного типа, но и производство произведений определенного типа по определенным моделям, на основе определенных социально-творческих стимулов.

---

<sup>3/</sup>См.: ЗЕМЦОВСКИЙ И.И. О творческой природе фольклора. — В кн.: Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов Л., 1979, с. 137–147.

Разумеется, порождающая природа жанра связана с порождающей природой человеческого мозга вообще, но обоснование этого не входит в мою задачу.

Соответственно можно изучать то, что есть и уже зафиксировано, уже "тасуется" /на этом основана традиционная жанровая классификация, явно устаревающая и все более не соответствующая современной научной парадигме/, а можно изучать то, что делает это "есть", то есть самую "чреватость", процесс порождения, постоянно действующее творческое начало, несущее в себе все разнообразие художественной реализации. Можно даже сказать, что жанр – вовсе не универсальное средство "деления" /членения/ фольклора и не средство "деления" вообще: жанр скорее "средство" "делания" /создания/ фольклора.

Позвольте теперь одно сравнение – хромающее, как и всякое сравнение, но все же дающее возможность понять нечто крайне важное. В самом деле, если старая /традиционная/ теория жанров, исходившая в конечном счете от неподвижных материальных фиксаций "опусов" и потому имевшая дело со "складом" готовых произведений, сильно напоминала ящик с куклами, путешествующий с кукловодом /"ученым"/ по городам и селам /"по различным систематизациям и классификациям"/, то новая /социологическая/ теория жанра может быть уподоблена уже действующему кукольному спектаклю, в котором поведение всех кукол обусловлено сюжетно и режиссерски /"функционально"/. Куклы действуют согласно своей функциональности, а точнее – не своей, а той, которая их призвала к "жизни". В таких "жанрах-куклах" функция всегда реализуется в структуре<sup>4/</sup>.

Понятно, что социологическая теория ближе /и гораздо ближе/ реальности, однако, при всей, казалось бы, ее "жизненно-

---

<sup>4/</sup>Ср. результирующую дефиницию Е.В. ГИППИУСА: определяющим для жанра признаком является "типизация структуры под воздействием общественной функции и содержания". /Инт. по: Программно-изобразительный комплекс в ритуальной инструментальной музыке "медвежьего праздника" у манси. – В кн.: Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974, с. 73/.

сти, она показывает активность в большей мере социальных функций, нежели самих жанров. Саморазвитие, самовоспроизводство жанра оказывается смазанным, невыявленным, даже скрытым от теории.

Я предлагаю совершенно иной принцип построения жанровой теории, в основе которого – тезис о порождающей силе самого жанра, что связано с фундаментальной предпосылкой о творческой природе фольклора и выражается в феномене порождающих моделей. Здесь саморазвитие выдвигается на первый план, и, значит, сравнение с куклами, даже "действующими", не выдерживает критики. Здесь более подходит сравнение с театром живого актера: жанр увязан с поведением исполнителя, с художественной деятельностью коллектива, с социальной психологией, и выступает своего рода атрибутом человеческого сознания. Тем самым категория жанра включается в фундаментальное для современной науки представление о творческой художественной действительности – вероятностной по природе, как всякое творчество. Становится очевидным, что социальная функция фольклора – не прямая причина жанра, а констекстуальное поле его свободного /в разных случаях/ проявления и самодвижения, что возможны разные художественные структуры при общей функции.

Известно, что жанр ведет себя так и не так, как "предписывает" ему наша теория – любая теория прошлого! В настоящее

---

5/ Жанр может быть рассмотрен изнутри самого фольклора как условие и правила соответствующей "игры", направляющей и исполнение, и восприятие. Принимая жанр, мы как бы вступаем в игру, основные правила которой входят в порождающую модель жанра. В этом смысле любой жанр обладает чертами сценической условности выражения-восприятия. Поэтому жанр – не научная условность, а феноменологическая – то есть для данной эстетической системы условность художественная, вызванная сущностными особенностями психики исполнителя-слушателя. Таким образом жанр фокусирует объективную закономерность саморазвития искусства.

время целесообразно, на мой взгляд, отказаться от всех них и попытаться создать теорию на основе непредвзятого описания жанровых феноменов в их спонтанном проявлении, то есть такую теорию, в которой и "не так" будет входить в содержание дефиниции феномена жанра - например, в виде более или менее свободного /или, как говорят еще, размытого/ поля реализации его порождающей модели как модели принципиально вероятностной<sup>5/</sup>.

В основу предлагаемого определения жанра мы кладем признание типологически инвариантной порождающей модели соответствующей группы произведений и соответствующего инструмента порождения - принципиально с широким полем действия, с широким спектром порождения, допускающим вероятностную полиморфность. Такое определение покрывает собою всю реальную пестроту жанровой системы любого фольклора без исключения /в том числе, например, и сугубо импровизационные жанры типа некоторых якутских и т.п./. Тем самым становится специфичным понятие правильности порождения, столь важное для нашей теории. Его действительность на практике не абсолютна, но относительна, и предполагает относительность не в меньшей мере, чем абсолютность.

Закон жанра - жанр дотоле жанр, доколе исполнительски воспроизводятся и порождаются его произведения /а точнее - производство его произведений/ - этот закон основан на определенном допуске неопределенности и мобильности конкретных реализаций его порождающей модели, то есть относится к законам вероятностного характера. Наличие "поля" и "предела" реализации - проявление особого принципа дефиниции жанра: он, как феномен, определяется на основе вероятностных характеристик, учитывает вероятностную природу их появления.

Не забудем при том, что коллективная /а значит, естественно, "размытая"!/ реализация модели неизбежно происходит через также вероятностно заданные фильтры пропускания /по выражению В. НАЛИМОВА/, носители которых - реальные люди, исполнители. Следовательно, жанр обладает своей порождающей моделью, но набор одних трафаретов этой модели еще не определяет жанра как явления искусства. Реализация модели предполагает прохож-

ление через несколько фильтров-трансформаций. Такое прохождение может протекать скрыто от нашего обычного наблюдения, в сознании и памяти конкретных исполнителей, на базе художественно конкретного стиля, предусмотренного в модели как модели порождения, но не модели произведения /это не совпадающие понятия!/. Между этими двумя разными моделями существуют те или иные промежуточные звенья, изучение которых еще впереди.

Тем самым мы отказываемся от априорного насаждения логики в художественную действительность, природа которой нам по сути неизвестна, и предполагаем, что она подчиняется собственной вероятностной онтологии, которую нам еще предстоит вскрыть и осознать.

Следовательно, построить теорию жанра — значит, обозначить все компоненты и все этапы реализации порождения и самодвижения жанра в его психологической и социально-исторической конкретности /как бытовой, так и надбытовой/. Я избегаю теперешнего слова "обусловленности", обычно употребляемого в данном контексте, ибо суть, по-моему, не столько в социальной обусловленности /как причинности/, сколько в слиянности, в неразличимости искусства и неискусства в самой фольклорной традиции. А термин "обусловленность" сразу вносит элемент априорной трактовки, которая может оказаться предвзятой, то есть ложной.

Любое определение фольклора должно включать в себя единство реального и виртуального: жанр существует до того, доколе одновременно существует реально и виртуально, как обязательная возможность появления в будущем других, аналогичных известных вариантов и версий. При этом, естественно, его будущее состояние носит вероятностный характер, а так как будущее состояние обязательно должно входить в дефиницию жанра, то и жанровая сущность в целом оказывается вероятностной природы.

Жанр не только итог, но и творческое, созидательное начало. Его важнейший признак — предсказуемость. Всякая порождающая модель — это своего рода "воспоминание о будущем". И если

в жанре необходима реализация, то не социальной функции, а порождающей модели, немислимой вне конкретной функции, а порождающей модели, немислимой вне конкретно-стилистического, конкретно исполнительского формирования. Пользуясь терминологией Д. БЕН-АМОСА, можно сказать, что жанр — не абстрактная "аналитическая категория", а стадильно и стилистически конкретная "этническая категория", работающая на своем этнически и диалектно определенном участке фольклора. Если целевая установка, прошедшая через социально-психологические фильтры и включающая "механизм" действия порождающая модели, "совпадает" с известной нам функцией /социальным предназначением, эстетической ролью и т.п./ жанра, то, естественно, у нас возникает основание для констатации того, что "социальная функция реализуется в жанровой структуре", но не больше того и не сверх того.

Социальная функция может так или иначе инспирировать жанровое порождение, но вовсе не обязательно должна реализоваться в структуре жанра. Такая реализация в принципе необязательна, а если и действительна, то лишь на определенных стадиях развития фольклора /не сомневаюсь, что каждый фольклорист сможет привести пример, подтверждающий это/. У жанровой структуры есть свои особые функции, социальные постольку, поскольку они эстетические. Вот почему структура, в которой не реализована социальная функция жанра, не перестает быть для народа жанром, — если она /структура/ оправдана эстетически и психологически.

Осознание этого в фольклористике должно иметь принципиальное значение, ибо фактор восприятия неотделим от фактора порождения: порождение изначально коммуникативно. Творческие и коммуникативные аспекты языка фольклора неразрывно взаимосвязаны на всех этапах его возникновения и существования, ибо социальное не противопоставлено творчеству как внешнее, но реализуется в самом механизме творческих порождений<sup>6/</sup>.

<sup>6/</sup> Подробнее см.: ЗЕМЦОВСКИЙ И.И. Социальное и музыкальное. — Сов. музыка, 1981, № 1.

Поэтому уместна следующая формулировка: порождение не реализуется вне коммуникации; коммуникация не состоится вне порождения.

Единственная реальность жанра /единственно "существующая" в настоящем времени/ – его порождающая модель. Хотя она как таковая и не дается нам в ощущение, тем не менее она реальна – в уже зафиксированных своих художественных реализациях и в своих потенциальных реализациях, возможных в том или ином будущем времени. Сказанное понятно в свете нашего понимания жанра как системы бывших и будущих реализаций его конкретной порождающей модели. Иначе говоря, сам процесс реализации /порождения/ входит, согласно предлагаемой теории, в дефиницию жанра.

Тем самым структурный момент жанра включается в дефиницию в той мере, в какой структурирована его порождающая модель, также как и функциональный момент жанра включается лишь в той мере, в какой эта "функция" совпадает с порождающей целенаправленностью жанра, с исполнительски обуславливающим контекстом. Справедливо утверждение: вне традиционного способа исполнения нет "формулы жанра". Более того: способ исполнения частично выполняет ту самую порождающую целенаправленность /ср. с этим формообразующую роль исполнения в фольклоре!/, без которой жанра нет и быть не может. Таким образом, и исполнительская активность входит в дефиницию жанра<sup>7/</sup>. /Известно, что способ исполнения может изменить "жанр" до неузнаваемости: все, казалось бы, "на месте", а жанр – другой!/.

Такая трактовка творческой природы жанра связана с пониманием творчества как процесса, хотя и необратимого, но неоднократно воспроизводимого. Порождающая модель предполагает полиформизм воплощений, и произведения не могут быть без потерь

---

<sup>7/</sup>Подробнее см.: ЗЕМЦОВСКИЙ И.И. О природе фольклора в свете исполнительского общения. – В кн.: /сб. статей в изд. ЛГИТМиК, готовится к печати/.



"свернуть", сжать "обратно" до модели. Поэтому такая - предвосхищающая модель - не сжатое, не свернутое произведение, а предполагаемые в ней, возможные произведения, целая система виртуальных произведений, существующих в некоем поле художественной реализации /и, конечно, в некоем психологическом поле восприятия-опознания/.

Порождающая модель жанра включает не только формулу жанра вообще, но всегда слита с порождающей моделью конкретного /стадиально и локально/ мелодического типа /МТ/. Причем слита всегда с определенными типами порождения-реализации этого жанра, включая МТ, тип интонирования, тип поэтической композиции /например, вербальные клише/, тип /и степень/ импровизации /если таковая входит в формулу жанра/ и т.п.

Таким образом, в реальной творческой практике нет "модели" и "формулы" жанра вообще, но есть некое множество моделей данного жанра с запрограммированной в них же конкретной реализацией этой модели на всей комплексности формулы жанра. Разумеется, речь идет о так называемых жестких программах при сохранении надежности /относительной устойчивости/ всей системы.

Творческий механизм всякого продуктивного жанра находится, очевидно, и не в социально-бытовой функции, внеположной жанру, и не в его отдельных свойствах /например, поэтики/, и не в связи функции и выразительных средств, а в феноменологической сущности его как особой жизнедеятельной системы, творящей /порождающей/ произведения, в которых-то и реализуется исполнительски каждый жанр. Жанр вне творческой реализации - несуществующая условность, фикция или археологически мертвый экспонат для ретроспективных хрестоматий. В фольклорной практике жанр - реальная творческая единица, вообще непонятная вне действия конкретного человеческого сознания, человеческой коллективной памяти и социальной психологии.

Глубокий ум Вальтера ВЮРНА поставил между жанром и отдель-

ным произведением МТ<sup>8/</sup>. Логически это абсолютно верно. Но верное логически не обязательно верно на самом деле. Во всяком случае, я не убежден в такой линейности: жанр порождает тип для того, чтобы породить произведение. Мне кажется, тип задан жанру так же, как он задан и произведению, — он "присутствует" и при жанре, и при произведении, но вряд ли существует между ними. Поэтому и то понятие порождающей модели жанра, которое предлагается в настоящей статье, на известном этапе его рассмотрения тоже есть логически-абстрактное обобщение, хотя и очень важное для теории жанра. Оно остается абстрактным до тех пор, пока мы умозаключаем от него прямо к произведению, допуская в нем лишь свободу реализации. Оно остается абстрактным и при логически правильной гипотезе о реализации одной модели жанра через несколько моделей МТ к множеству конкретных вариантов /произведений/ каждого МТ.

Ближе к истине народного творчества будет, на мой взгляд, другая гипотеза, согласно которой порождающая модель каждого жанра существует в сознании певцов как работающая модель не в одном абстрактном виде, а в виде множества разнотипных "ипостасей", включающих в себя модель жанра вместе с моделью тех или иных определенных МТ. Поэтому, например, жанр русской колядки в целом — научное обобщение, не работающее в фольклорной практике и полезное лишь в научных построениях и обзорах /но безусловно полезное в них/. Более же адекватным практике будет не понятие порождающей модели жанра колядки вообще, а его определенных музыкальных разновидностей, имеющих локально /диалектно/ определенное применение и в каждом конкретном случае /в каждой местной традиции/ известных с одним или несколькими вполне определенными мелодическими типами /МТ/.

---

8/ W. WIORA: Zur Methode der vergleichenden Melodienforschung  
In: "Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen"  
Bratislava, 1969, S. 36-37.

Действительно порождающими являются только такие модели жанра, конкретизированные на уровне определенного МТ или определенной "семьи" МТ. Для народного сознания, очевидно, нет модели жанра вообще, а есть определенные модели определенного жанра в его определенном для данного местного стиля обличье /прежде всего музыкально-исполнительском обличье определенного МТ/. Для народного сознания каждая работающая модель жанра и з н а - ч а л ь н о с л и т а с работающей же моделью МТ /или несколькими моделями/, и разделить их в живом устном творчестве невозможно. Конкретные жанр и мелодический тип на практике не только не разделены, но даже не рядом поставлены: они слиты воедино и "работают" /выступают в качестве порождающих/ будучи слитыми в одну, тем самым конкретизируемую, модель. Ясно, что упрощающая действительность линейная схема реализации жанровой модели при таком представлении отбрасывается.

Конечно, реализация жанровой модели - ключевая и сложнейшая проблема генеративной теории жанра /или, точнее, теории генеративного жанра/, которая требует специальной и тщательной разработки. Здесь подчеркну лишь, в дополнение к сказанному, что жанр оказывается не прикованным ни к социально-бытовой функции /в частности, к единичному "назначению"/, ни к форме /в частности, к структурным характеристикам вроде явной принадлежности к одному лишь типу стихосложения или одному МТ/. Реальная репрезентация жанра весьма свободна, но при этом - как все в фольклоре - имеет свое "поле" реализации. Важно осознать, что жанр в принципе не сводим к набору песенных типов, МТ и даже к определенному песенному репертуару. Один песенный тип может представлять собой разные жанры /например, баллада, свадебная, обжинковая и даже лирическая, колыбельная, солдатская/<sup>9/</sup>, так же как один жанр может быть представлен разными

<sup>9/</sup>Сходное явление С.И. ГРИЦА определяет термином "песенная парадигма". /См. ГРИЦА С.И. Мелос української народної епіки. Київ, 1979/.

песенными и мелодическими типами. Так реально переплетаются "корни" жанров-деревьев в каждой реальной фольклорной системе. Кстати сказать, никогда не имеющей сходства с пчелиным ульем его массой перегородок в сотах-ячейках: тут, напротив, сплошное переплетение, вечная диффузия - взаимопроникновение, переосмысление, переинтонирование и т.п. Поэтому всякая реалистическая теория фольклорного жанра должна исходить из признания диффузных свойств жанровой системы фольклора на всех этапах его развития, но, естественно, не на одних этих свойствах основываться. Достаточно признать, что порождающая модель жанра ч р е в а т а м о б и л ь н о с т ь ю и в своей исторической динамике всегда готова к метаморфозам. Каждая ее определенность /конкретность/ не изначальна и не конечна. Самый комплекс жанровых признаков, само ядро жанра внутренне мобильно. Связи между признаками порождающей модели одновременно стабильны и мобильны: такой стихийной диалектикой пронизан весь фольклор.

Здесь и далее имеются в виду реальные жанры, - то есть исполнительски синкретичные, "покрывающие" своей цельностью не только напев и текст, но и самый звукоидеал того или иного национального фольклора. Поэтому, несмотря на все оговорки о динамичном соотношении слова и музыки в песенных, например, жанрах, все-таки для песенного фольклора так называемые /в соответствующих отраслях науки/ музыкальные и поэтические жанры суть абстракции научных построений, но не реально работающие категории. Во всяком случае, самостоятельность их относительна, и без постоянного учета этой относительности нельзя говорить о теории жанра как художественной категории народно-песенной практики.

Исходя из всего сказанного, формулу народно-песенного жанра можно определить следующим образом /для непесенных жанров соответственно должно быть учтено отсутствие напева/:  
ЦНТИ - цель исполнения /целевая установка/, напев /тип музыкального интонирования/, текст /в его смысловой и структурной определенности/, характер и способ исполнения /исполнительский

"текст" и контекст/. Учитывая же активную, как уже подчеркивалось, роль фольклорного восприятия, неотделимого от порождения и, добавим теперь, в свою очередь способного к порождению, целесообразно дополнить эту формулу еще одним компонентом — ЦНТИВ /цель, напев, текст, исполнительство, восприятие/.

Очевидно, что комплексность подхода к определению жанра состоит не только в том, чтобы учесть весь комплекс признаков его готовых произведений /поэтические, музыкальные, танцевальные, функциональные и др./, сколько в том чтобы учесть весь комплекс "участников" процесса жанрообразования — от недоступных непосредственному наблюдению художественной идеи и целевой установки исполнения до "готового", фиксируемого продукта и его восприятия, — то есть учесть исполнителя, исполнение и исполняемое в связывающем их аспекте художественной деятельности, иначе говоря — в аспекте непременно творческого порождения. Порождающая деятельность пронизывает всю формулу жанра, выступая как фактор реализации заложенных в нем традиционных потенциалов.

Предложенная мною ранее формула жанра — НТФ — /напев-текст-функция/<sup>10</sup> справедлива в аспекте структурной комплексности, но статична. Она должна быть дополнена формулой, охватывающей участников реализации порождающей комплексности — ИЕЯ /исполнитель-исполнение-исполняемое/, а также указанием на необходимый выход в исторический контекст фольклора, в заключенные в нем общественно-потенциальные /по выражению Д.Бен-Амоса/ употребления. Тогда только, в этом, отчасти социологическом, отчасти психологическом аспекте, жанр становится истинным мостом между искусством и жизнью. /Замечу, что, согласно принятой мною концепции фольклора, социализация изначально входит в порождающую модель жанра вместе с исполнительской передачей традиции. Поэтому жанр на всех этапах своего порождения и бытования социален/.

---

<sup>10</sup>/См.: ЗЕМЦОВСКИЙ И.И. К спорам о жанрах. — Сов. музыка, 1968, № 7.

Опуская всю аргументацию, предлагаю здесь итоговую "трехъярусную" формулу жанра, в которой показана неразрывная системообразующая взаимосвязь трех уровней его рассмотрения:



В этой формуле первый и всеопределяющий уровень – исторически конкретная традиция /Т/, нижеследующий – связующий – уровень действия порождающей модели /ПМ/, которая локализуется в сознании, в памяти "исполнителя", и венчает формулу уровень итоговой реализации, связанный со вторым и в целом, и повлеченно /см. стрелки на рисунке/, – конкретный "исполнительский жанр" и системно-понимаемое единство НТФ. /Подчеркиваю снова: речь всюду идет о модели порождения жанра, а не о модели произведения: это модели принципиально разные, несовпадающие/.

Возможны, конечно, и другие графические воплощения формулы порождающего жанра, – например, четырехступенчатая:



то есть целевая художественная идея /замысел, художественно-социальный стимул и т.п./ в определенной традиции вызывает к жизни порождающую модель, которая, реализуясь всегда через процесс интонационно конкретного исполнительства, приводит к порождению системно-коммуникативного единства "напев – поэтический текст – социальные и художественные функции – исполни-

тельский стиль /тип исполнительского общения/ и восприятие".

Наглядна и такая линейно-корреляционная формула:

$$T \rightarrow \frac{И}{Ц} \rightarrow ПМ \rightarrow \frac{Е}{ИВ} \rightarrow \frac{Я}{НТФ}$$

то есть традиционный исполнитель /индивидуальный или групповой/, стимулируемый той или иной системообразующей целью, на основе конкретных порождающих моделей в процессе исполнительского общения с соответствующими ему традиционным восприятием реализует искомое исполняемое как художественное единство "напев-текст-функция".

Уместны схемы и другого типа /напр., треугольная, кольцевая и т.п./, но ведь пафос теоретического экскурса не в схемах, а в том, что за ними. Во всяком случае важно, что сложность предложенных здесь формул жанра — не только объясняемая, но и объясняющая, и тем самым оправдана. Дело, однако, не в одном стимулировании теоретической разработки вопросов фольклорного жанра: не менее важен выход в п р а к т и к у фольклористики. Об этом, пусть кратко, но необходимо сказать особо.

Очевидно, для практической работы — публикаторской, классификационной и исследовательской /например, монография о русских былинах или колядках/ старое жанровое членение фольклора сохраняется в разумных пределах, с учетом этнической специфики жанровой системы каждого отдельного фольклора. Но мы должны, сохраняя общепринятое членение, твердо знать, что это членение — условное, заведомо обобщенное, по сути наддиалектное, для самого фольклора как бы вторичное, то есть фольклористическое. Процессы, происходящие в отдельных группах такого членения, наблюдаемы как бы с высоты, с точки обзора, находящейся вне самой фольклорной системы. Это своего рода стратегическое членение. Мною же предлагается здесь иное, можно сказать тактическое членение, то есть существующее на самом деле,

работающее в самом фольклоре, а не только в фольклористике, движущее изнутри сам фольклор и потому в действительности гораздо ближе стоящее к практической работе фольклориста, чем известные теоретические обобщения жанра.

Это последнее обстоятельство чрезвычайно важно: теоретической единицей объявляется та реальность, с которой единственно имеет дело фольклорист-практик. Назову в качестве примера русские веснянки, о которых подробно говорится в книге "Мелодика календарных песен" /1975/: реальным жанром выступает не один абстрактный, по сути книжный и псевдо-общерусский жанр "веснянки", а два разные жанра: конкретная смоленская веснянка-закличка /типа "Весна, весна!"/ и рязанская веснянка-закличка /типа "Лето, лето!"/, если мы ограничиваемся жанровой группой закличек весны.

Сознавая практическую сложность перестройки на абсолютно новую систему жанровой классификации, — а, как известно, вопрос об определении жанров и об их классификации составляет по сути две стороны одного большого вопроса /В. Я. ПРОПП/, — я предлагаю поначалу в практической работе сохранить устоявшуюся иерархию, лишь уточнив ее и продуманно дополнив за счет вычленения более мелких, реальных /в частности, диалектных/ жанров.

Не нужно бояться этой процедуры, как писал В. Я. ПРОПП, "в фольклористике господствует какой-то страх перед дробными категориями"<sup>II/</sup>, усилия ученых чаще обращаются на свехобобщения, нежели на уяснение тонких и мелких механизмов реального творчества в реальном историческом контексте. Не мешает вспомнить, что еще в 1931 году замечательный румынский этномузыковед европейской известности КОНСТАНТИН БРЭЙЛОУ призывал стоять классификацию народных песен по тем конкретным жанрам, которые сам народ сознает /ср. Д. Бен-Амоса!/, а в античности,

---

<sup>II/</sup>ПРОПП В. Я. Фольклор и действительность М., 1976, с. 39-40.



по данным И. И. ТОЛСТОГО, до III-II века до н.э. были употребительны именно дробные термины, означающие отдельные песенные жанры<sup>12/</sup>. Именно дробную жанровую классификацию словесного фольклора предлагал, как известно, и В. Я. ПРОПП /хотя исходил при этом из других предпосылок/.

Обратимся для примера к русскому обрядовому фольклору. Пусть в каталоге библиографические карточки стоят в такой последовательности:

1. Обрядовый фольклор
2. Обрядовые песни
3. Календарные песни
4. Песни весеннего календарного цикла
5. Веснянки
6. Западнорусские веснянки-заклички /"Весна, весна!"/
7. Среднерусские веснянки-заклички /"Лето, лето!"/

Иначе говоря, пусть следуют друг за другом все более мелкие жанровые единицы: сначала жанровая область или жанровая группа, затем жанровые циклы /в нашем примере это §§ I-5/, и уже после них пойдут жанровые "семьи" и, наконец, исторически и географически конкретные, опознаваемые носителями данной традиции собственно жанры /у нас это §§ 6-7/. Последние в свою очередь реализуются в систему МТ и соответствующие им варианты группы /здесь уместно вспомнить и теорию "песенных парадигм" С. ГРИЦЫ/. Тем самым мы определяем не только собственно жанры, но и то, что крупнее и что мельче наших жанров /соответственно в нашем примере §§ 8-9 могли бы составить мелодические типы календарных песен выделенных конкретных жанров и их варианты группы, мелодические версии и т.п., - то есть все, что мельче жанра/. Естественно, что в каждом этнически конкретном случае критерии тех или иных жанровых вычленений должны быть специально обоснованы.

При такой иерархической жанровой классификации будет ясно, как полезны для правильной ориентировки в огромном и

---

<sup>12/</sup> ТОЛСТОЙ И. И. Статьи о фольклоре. Л., 1966, с. 195.

пестром фольклорном материале все первые, последовательно обобщающие 5 рубрик, и как необходимы для правильного понимания реальных /то есть движущих/ процессов фольклора все ниже следующие дробные рубрики. Благодаря последним и первые рубрики постепенно наполняются новым, живым смыслом.

Становится очевидным, что если общий принцип порождающей модели очень широкий, охватывающий весь фольклор, то его конкретная реализация всегда самая узкая, работающая на сравнительно небольших фольклорных "участках". Видимо, жанры в фольклоре работают тогда, когда их много.

Дробность реальных фольклорных жанров – обстоятельство, способное ошеломить теоретиков-фольклористов. В самом деле, ведь не только условные жанры традиционной науки оказываются раздробленными /то по сюжетам, то по музыкальному стилю, то по иному какому-либо признаку или комплексу признаков/, но и буквально одна песня может своими разными социально-стилистическими вариантами "попасть" в разные жанры /например, так называемые разножанровые варианты одного сюжета балладного типа или разностилевые варианты одной лирической песни типа русской "Вспомни, вспомни" – протяжная и жестокий романс/. Значит, одним из дифференцирующих признаков жанра может стать социальное – не только как бытовая функция, но и как социально определенный стилевой контекст, как сфера применения, как социально-психологическое переосмысление, ведущее к музыкально-образному переинтонированию.

В итоге, надеюсь, становится ясным, что категорически нельзя отказаться от понятия жанра, ибо одно внимание к музыкально-поэтической структуре плюс констатирующее указание на социальную функцию, – то есть, то, что подчас вполне удовлетворяет специалистов, готовых обойтись без категории жанра, – одно это еще не дает целостного представления о реальной творческой традиции, порождающей все эти произведения как социально-художественные феномены, – то есть о реальных жанрах. Только жанр в предлагаемой трактовке – не как условная классифицирующая категория, а как реальность самой фольклорной практики

во всем ее богатстве, — позволяет нам понять единство художественного и нехудожественного в фольклоре, показывает внутреннюю, "первородную", глубинную социальность творчества, выступает в качестве "моста" между искусством и неискусством в самой фольклорной традиции, понимаемой не как "склад" готовых произведений, а как творчество и восприятие особого типа /основанного на диалектике коллективного-индивидуального, и т. п. I3/. Жанр оказывается включенным в социально детерминированные, социально стимулируемые процессы художественной коммуникации. Именно в своих коммуникативных проявлениях жанр в наибольшей мере допускает прорыв в вероятностную стихию, где вероятность, скрывая постулируемой нами обычно детерминацией, выходит на первый план, определяя собой коммуникативный процесс фольклора как художественной деятельности.

Итак, главным в отстаиваемой мною теории является два постулата:

- 1/ постулат о творческой природе фольклора и, соответственно, о порождающей модели жанра. Развитой жанр представляет собой систему порождающих моделей;
- 2/ связанный с ним постулат о вероятностном /и относительном/ характере фольклорных законов и, соответственно, вероятностном поле их реализации и осознания в народе.

Все остальное — следствие и расшифровка этих двух постулатов — на разных уровнях традиционной фольклорной системы как системы порождающей.

#### Резюме (для перевода на англ. язык, напр.)

Автор исходит из предпосылки о творческой природе фольклора и о вероятностном характере фольклорных законов. Соответственно ей все основные категории фольклористики должны быть наполнены новым содержанием, реализующим творческие по-

---

I3/ Подробнее см. ЗЕМЦОВСКИЙ И. И. Народная музыка и современность: /к проблеме определения фольклора/. — В кн.: Современность и фольклор, М., 1977.

тенции фольклора. Категорию жанра автор предлагает считать отныне не условной классификационной категорией фольклористики /без которой можно в целом ряде случаев обойтись/, а реальной и важнейшей, исполнительски работающей категорией самого фольклора как порождающей системы. В основе реальных жанров лежат реальные порождающие модели. Жанр – не группа произведений, а исторически и стилистически конкретное "производство" произведений, то есть категория не пассивная, а активная. Поэтому не только ретроспективное и настоящее, но и виртуальное существование жанра должно входить в его новую дефиницию. В таком понимании жанр становится ключевым понятием теории фольклора, от которого нельзя отказаться, ибо одно внимание к музыкально-поэтической структуре плюс констатирующее указание на социальную функцию /то есть то, что часто вполне удовлетворяет многих этномузыкологов/ еще не дает целостного представления о реальной творческой традиции народа, порождающей все эти произведения как социально-художественные феномены.

В теоретическом аспекте предложена итоговая формула жанра – трехъярусная: от всеопределяющего уровня исторически определенной традиции через уровень действия порождающей модели /через исполнение-исполнителя-исполняемое/ к уровню итоговой реализации /системное единство цели-напева-текста-функции/. Подчеркнуто, что порождающая модель жанра не совпадает с моделью конкретного произведения: это принципиально разные модели.

В заключение предложен опыт дробной жанровой классификации русского обрядового фольклора – с выделением конкретных, истинно продуктивных жанров, и вводится иерархия жанровых единиц: от широкой жанровой области или жанровой группы через жанровые циклы к жанровым "семьям" и более узким собственно жанрам, которые в свою очередь реализуются в еще более мелкие классификационные единицы – уже не жанры, а мелодические типы, версии и варианты группы.

Изаий И. ЗЕМЦОВСКИЙ:

## Стиль, жанр, форма

Теория музыкальных стилей – наша современница: если считать книгу ГВИДО АДЛЕРА "Стиль в музыке", появившуюся в 1911 году, первой работой в этой области, то ей всего лишь 70 лет<sup>1/</sup>. Полезно задуматься над тем, почему за истекшие 70 лет так и не появилось другой музыковедческой монографии по теории музыкальных стилей, если не считать книгу С. СКРЕБКОВА и докторскую диссертацию Н. ГОРЮХИНОЙ, написанные в разных, но все-таки специфических ракурсах<sup>2/</sup>. Быть может, лишь исследования СТЕФАНИИ ЛОБАЧЕВСКОЙ и М.К. МИХАЙЛОВА приближаются к тому типу монографии, которого так не хватает современному музыковедению<sup>3/</sup>. В области общей теории стиля известна лишь небольшая книга А.Н. СОКОЛОВА, изданная в Москве /1968/, в области музыкальной фольклористики – одновременно с ней вышедший в Вашингтоне объемный труд А. ЛОМАКСА<sup>4/</sup>. Все

1/ G. ADLER Der Stil in der Musik. Leipzig, 1911.

2/ СКРЕБКОВ С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. 1973, ГОРЮХИНА Н. Музыкальная форма и стиль. Автореферат. М. 1974.

3/ S. LOBACZEWSKA Style muzyczne, t.1, cz.1, 2. Kraków, 1960, 1961  
МИХАЙЛОВ М. Стиль в музыке. Исследование. Л. 1981.

4/ A. LOMAX Folk song style and culture. Washington, 1968.

Подробнее см.: ЗЕМЦОВСКИЙ И.И. К критике некоторых методологических оснований буржуазного этномузыковедения. Вульгарный социологизм в этномузыковедении США /печатается в сб. "Кризис

остальное – многочисленные, но разрозненные статьи, разноязычные и разновременные, с той или иной точки зрения затрагивающие теоретические вопросы стиля и стилистики.

Позволю себе высказать парадоксальную, на первый взгляд, мысль. Я полагаю, что основная причина, по которой мы до сих пор не имеем всеохватной музыковедческой и этномузыковедческой теории стиля, заключена в традиционном пиетете, испытываемом учеными по отношению к все разъясняющей и все проясняющей Науке. От науки ждут ясности всегда, даже в тех вопросах, содержание которых необычайно сложно и не поддается "прояснению" без сколь-либо существенных потерь. Иначе говоря, музыковедение как наука все еще остается, во многих своих областях, в рамках традиционной научной парадигмы, явно устаревающей на фоне новой общенаучной парадигмы, пробивающей себе дорогу в ряду современных исследовательских дисциплин<sup>5/</sup>.

В самом деле, если, вслед за КУНОМ, под парадигмой понимать "признанные всеми научные достижения, которые в течение определенного времени дают научному сообществу модель постановки проблем и их решений" /с.11/, и если согласиться с тем, что подобные "парадигмы дают ученым не только план деятельности, но также указывают и некоторые направления, существенные для реализации плана" /с.149/, то придется признать, что с изменением парадигмы "обычно происходят значительные изменения в критериях, определяющих правильность как выбора проблем, так и предлагаемых решений" /там же/.

Недавно о том же по сути писал доктор технических наук В.В. НАЛИМОВ<sup>6/</sup>. Указав на реальность явлений такой сложности, что они не могут быть описаны короче, чем те тексты, в которых они выявляются, НАЛИМОВ сделал вывод, актуальный и для

---

буржуазной культуры и музыка", вып. 5/.

<sup>5/</sup> Пользуюсь понятием известного американского ученого Т. КУНА. Ниже цитируется издание: КУН Т. Структура научных революций. Пер.с английского. Изд.2. М.,1977, страны указываются в тексте.

<sup>6/</sup> НАЛИМОВ В. Теоретическая биология? Ее все еще нет ...

музыкознания: он увидел в этом "предвестие изменения сегодняшней парадигмы науки, признание того, что мы не можем описать что-то не из нашего невежества, а из-за сложности, принципиально неподдающейся описанию" /с. II, разрядка моя - И.З./.

Если мы обратимся теперь к столь популярной категории стиля и к ее научным характеристикам, а затем, уже под своим углом зрения, и к самому феномену стиля, то убедимся в чрезвычайной сложности этого феномена и в неудержимой разногласности его трактовок. Напомню для примера авторитетное свидетельство академика В.В. ВИНОГРАДОВА, несколько не устаревшее: "В области искусствознания, литературоведения и лингвистики трудно найти термин более многозначный и разноречивый - и соответствующее ему понятие - более зыбкое и субъективно неопределенное, чем термин стиль и понятие стиля"<sup>7/</sup>. Отсутствие научного единства "в понимании самой сущности стиля как эстетической категории" отметил и А.Н. СОКОЛОВ<sup>8/</sup>. Своеобразную попытку "защитить" понятие стиля предпринимая Ю.А. КРЕМЛЕВ, одновременно подчеркнул по сути его безграничность: "Очевидно, понятие стиля, при всей, нередко, зыбкости и перетекаемости своих критериев, не произвольно, но отражает нечто данное в реальности, причем это нечто может иметь и имеет весьма различные масштабы и объемы"<sup>9/</sup>. Короче, утверждения о хаосе "теории" стиля становились общим местом любой статьи, посвященной этой проблеме.

Мы еще будем иметь возможность познакомиться с различными взглядами на стиль в музыке, но вовсе не ради обзора

---

- "Знание - сила", 1979, № 7.

7/ ВИНОГРАДОВ В.В. Проблема авторства и теории стилей. М., 1961, с. 7.

8/ СОКОЛОВ А.Н. Теория стиля. М., 1968, с. 24.

9/ КРЕМЛЕВ Ю.А. Стиль и стильность. - Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 4. Л., 1965, с. 54.

литературы вопроса. Такой обзор мог бы составить предмет специальной статьи. Наша же цель в другом.

Зададимся первым вопросом: какой выход из сложившейся трудной ситуации предлагался /в известной нам литературе/ и ли может быть предложен? Отметая частности, я усматриваю четыре радикальных предложения /даже если они и не формулировались их авторами как предложения подобного рода/.

Первое: "...почти бессмысленно искать сжатую формулировку понятия стиля ..." <sup>10/</sup>. Такой отказ от традиционных цезифиний, пусть хотя бы на уровне традиционных формулировок, мне глубоко импонирует.

Второе: художественный стиль рассматривается как феномен "заученного поведения" и в этом специфическом аспекте приравнивается, сопоставляется со "стилем" политического митинга или даже ... кухни /см. указанную книгу А. ЛОМ.КСА, с. 3, II-12/. "Стиль выступает индикатором человеческой деятельности во всех ее культурных проявлениях, делает их равными между собой. Перед нами не что иное, как полный отказ от стиля как музыкально-эстетической категории. Предлагаемая же взамен "парамузыкаведческая" концепция "стиля" избегает, естественно, специфических трудностей нашей науки, но такой выход из положения является по сути капитулянтским "выходом из игры", и ни в коей мере не может нас удовлетворить.

Третье: исходя из того, что стиль - не "предмет", а отношение компонентов, предлагается считать его понятием функциональным. Это объясняет возможность "с одинаковым правом говорить о стиле произведения, творчества, направления, о стиле разных видов искусств. Различная предметная соотнесенность рассматриваемого понятия не является препятствием для определения его общего смысла, не лишает его однозначности" /СОКОЛОВ, указ. кн., с. 40/. И дальше: "Пониманием

---

<sup>10/</sup> КОВАЛЕВ В.А. Проблемы стиля. - Русская литература, 1970, № I, с. 198.



стиля как художественной закономерности /стиль – функциональное понятие/ принципиально решается вопрос об объемах стиля, в которых он выступает как конкретно-историческое явление ... Единство в многообразии – это историческая форма существования стиля" /там же, с. 208/. Такой выход из реальной пестроты определений стиля заслуживает серьезного внимания. Я бы сопоставил его с аналогичной, функциональной трактовкой асафьевского понятия "интонация", которую аргументировала недавно Е.А. РУЧЬЕВСКАЯ в своей талантливой книге о музыкальной теме. Сама возможность сходной интерпретации стиля и интонации в качестве функциональных категорий представляется глубоко знаменательной и требует дальнейшего специального осмысления.

Четвертое: семиотический выход из создавшегося положения, отстаиваемый, в частности, В.В. МЕДУШЕВСКИМ<sup>II</sup>. Если этот выход не абсолютизируется и не выдается за панацею от всех бед традиционного музыкознания, то его целесообразно учесть и продумать. Не скрою, однако, что нарочитое терминологическое "остранение" семиотического жаргона не способствуют полноценному усвоению семиотических идей, в общем не сложных, а подчас очевидных и без "перевода" на "внутрикастовый" язык семиотики. Стремление же четко сформулировать свои понятия оборачивается в данном случае против семиотики, ибо семиотическая природа стиля, постулируемая в ней, оказывается названной, но с моей точки зрения, не доказанной.

Таковы, вкратце, четыре контрастных "предложения" выхода из трудной ситуации с определением стиля. Ниже предлагается пятый, условно говоря, путь. В его аргументации я исходил из невозможности сколь-либо полноценно рассматривать феномен стиля /и, соответственно, категорию стиля/ вне органической взаимосвязи его как минимум с такими феноменами /и, соответственно, такими категориями/ как жанр и форма.

---

<sup>II</sup>/МЕДУШЕВСКИЙ В. Музыкальный стиль как семиотический объект. – Советская музыка, 1979, № 3.

Подчеркну: рассмотрение самих связей стиля с жанром или стиля с формой как таковых уже давно и успешно практикуется в музыковедении, и в признании этих связей я лишь следую лучшим традициям советской музыковедческой науки. /Кстати, важность этой преимственности выявляется ниже при анализе соответствующего литературного материала/. Новизна же предлагаемого здесь пути состоит только в его осознанно принципиальном характере, то есть в том, что он выступает в качестве необходимой методологической предпосылки исследования стиля в музыке /и, соответственно, в создании теории стиля с ее категориальным аппаратом/. Однако это "только" крайне существенно, ибо служит своеобразным указанием на возможный прорыв в новую научную парадигму. Позволю себе в этой связи небольшое методологическое отступление, чрезвычайно важное для излагаемой в дальнейшем концепции.

Обычно ученый берется за перо ради проявления какого-либо вопроса, ради отыскания разъясняющих определений и приемлемых, в данном ракурсе, формулировок. При этом молчаливо предпологается, что ясность и истинность /адекватность/ в науке совпадают. Между тем не секрет, что теоретическая ясность достигается нередко за счёт того или иного упрощения реальной сложности исследуемого феномена. Совпадение ясности с истинностью — счастливая редкость в науке. Поэтому не будет парадоксом поставить осторожный вопрос: чего мы ждем от науки — ясности или истинности? Такая методологическая предусмотрительность вполне уместна, особенно в начале исследования.

Настоящая статья задумана с целью не столько прояснить вопрос и дать на него однозначный ответ, сколько показать невозможность его однозначного освещения, сколько подчеркнуть его принципиальную сложность, его нерасторжимую связь с целым комплексом других вопросов, в свою очередь крайне запутанных, распутывание которых — дело не одной статьи, а должно явить собой целый процесс постепенного приближения к Истине.

Бывают этапы в развитии науки, когда указать на сложность явление не менее /если не более/ важно, чем найти быстрый и удобный способ его прояснения. Осознание сложности может оказаться чрезвычайно продуктивным стимулятором дальнейших исследований обозначенной области в уже новом направлении, для которого факт сложности оказывается предпосылкой исследования, то есть фактором методологическим.

Современный этап музыковедения, вопреки некоторым модным "оциентистским" тенденциям, и является, на мой взгляд, таким, который требует признания сложности своего объекта в качестве научной предпосылки всякого теоретического исследования.

Ясно, что любой монометодический подход не даст адекватного отражения реальной сложности объекта, ибо односторонне покажет его "вмещаемость", "покрываемость", "уложимость" в свое "ложе", в свою /то есть априорную для объекта/ систему координат. Наша цель — бескомпромиссное освещение фактического состояния вопроса, а не вольное или невольное его упрощение, то есть сведение к тому уровню, на котором он поддается, наконец, формально-логическому описанию и причинно-линейному толкованию. Будущее за таким системным подходом, который начинает новаторски сочетаться с вероятностным подходом, избегая законченности "закрытых", жестких и насквозь четко очерченных систем. Уместно напомнить, что всякая система жива, пока незавершена. Завершенность для нее как живого феномена самоубийственна, а для науки — убийственна, ибо создает иллюзию окончательного, всеохватного решения, покойной ясности и академической проторенности, — очень современную иллюзию. Как тут не вспомнить Г. ГЕЙНЕ, еще 150 лет назад писавшего с присущим ему умным ядом:

Уж слишком отрывочны жизнь и вселенная,  
К профессору немцу пойду непременно я,  
Верно, их не оставит он так:  
Системы придумает, даст им названия ...  
Шлафрок надевши и спальный колпак,  
Он штопает дырки всего мироздания.

Проблема стиля и относится, по-моему, к тем проблемам, для которых равно губительно и возведение в глобальную систему, и строго теоретическое "прояснение". Такое прояснение на деле "оголяет", схематизирует, ведет к незаметной /и потому особенно опасной/ подмене по сути другим объектом, но не помогает схватить сущность живого, цельного феномена во всей его неподготовленности к категориальной строгости теоретизирования.

Разумеется, существуют разные уровни стиля – от эпихальных супер-обобщений до непосредственно функционирующих феноменов. Стиль вообще – категория абстрактная, не работающая. В фольклоре, например, можно различать минимум шесть уровней стиля – соответственно шести аспектам его рассмотрения. Временному аспекту соответствует стиль той или иной исторической эпохи /стадиальный стиль/, пространственному аспекту – стиль того или иного региона, диалекта /этнический и субэтнический стили/, функциональному аспекту – стиль того или иного обряда, приуроченности или неприкрепленности, импровизационности, и т.п. /нормативный стиль/, социологическому аспекту – стиль той или иной социо-половозрастной группы или социально определенного коллектива /семьи, артели, солдатской роты и т.п./, собственно фольклористическому аспекту – стиль определенного жанра, группы жанров или жанровых форм /жанровый стиль/, собственно исполнительскому аспекту – стиль того или иного конкретного исполнения или конкретного типа интонирования /исполнительский стиль/.

Ясно, что все шесть уровней конкретного стиля в фольклоре – не "слагаемые" некоего единого стиля, а входят один в другой, но не как известные игрушки – "матрешки", а с последовательными интеграцией и доминированием, с качественными взаимосвязями /см. ниже о диалектике стиля/. В каждом конкретном случае все эти шесть уровней стиля суть именно уровни рассмотрения стиля, а не разные стили. Прав М.К. МИХАЙЛОВ, писавший о симультанном сосуществовании различных стилевых

уровней<sup>12/</sup>. В самом фольклоре если и происходит внутренняя дифференциация стиля, то на каких-то иных основаниях, нами еще не познанных.

Казалось бы феноменологическую суть стиля легче будет определить, если ясно отграничить его от таких смежных понятий, как жанр и форма. Однако природа всякого живого стиля такова, что он не просто не отграничивается от смежного, но включает в себя, причем включает так, что на практике ни о каком механическом отчленении не может быть и речи. Единство "жанр-стиль-форма" в реальных процессах искусства так велико, что интересующий нас конкретный уровень стиля вне этого единства разрушается. Вследствие грубого метода происходит деструкция предмета исследования.

Ратуя за конкретное изучение реального стиля, нельзя не признать, что один из существенных "фокусов" стиля состоит в том, что он является особым единством — единством очень конкретного с очень обобщенным, рассчитанным на многое в синхронии и диахронии.

Временной предел функционирования стиля диктуется, однако, не столько его имманентными законами, сколько связанными с ним и питающими его социально-идеологическими и общезстетическими мотивами.

Семантический аспект стиля уже освещался в науке. Так, Ю.Н. ТЫНЯНОВ трактовал стилистическое преобразование как смысловое, ибо стиль дает "смысловую атмосферу вещи", а "...всякое стилистическое средство является в то же время и смысловым фактором" — при условии, если стиль — система<sup>13/</sup>. Согласно М.К. МИХАЙЛОВУ, "сущность понятия музыкального стиля

<sup>12/</sup> МИХАЙЛОВ М.К. Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы. — В. кн.: Критика и музыковедение. Л., 1975, с. 63.

<sup>13/</sup> ТЫНЯНОВ Ю.Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. М., 1977, с. 330-332, 343.

определяется как относящаяся к сфере содержательной формы"<sup>14/</sup>.

Исследовалась в музыковедении и связь стиля с жанром — от А.Н. СЕРОВА до А.Н. СОХОРА<sup>15/</sup>. М.К. МИХАЙЛОВУ принадлежит термин "стиль жанра"<sup>16/</sup>. У зарубежных стилистов в ходу термин "жанровый стиль" /Gattungsstil/. Жанр как фактор стиля оценивает и А.Н. СОКОЛОВ в известной нам книге. Но наиболее интересны для нас идеи, высказанные в науке о связи стиля и формы.

Эволюция форм ставилась Б.В. АСАФЬЕВЫМ в связь с воздействиями и требованиями стиля, которые в свою очередь обуславливались "интонационными требованиями и сменами"<sup>17/</sup>. Это означает, что стиль одновременно и закреплён в формах, фиксируется ими, и сам же влияет на эволюцию форм /например, в области народной музыки бесспорно, что исполнительство является формотворческим фактором/. Очевидно, что стабильные, относительно пассивные, и активные элементы стиля составляют неразрывное динамическое единство<sup>18/</sup>. Форма ставилась АСАФЬЕВЫМ в зависимости от интонационно-стилевых тенденций. Именно в интонационном ключе происходят все виды взаимодействий формы и стиля в музыке, равно как и все процессы семантизации стиля, его "идеологические обоснования".

<sup>14/</sup>МИХАЙЛОВ М.К., цит. статья, с. 61. Ср. сходную точку зрения А.Н. СОХОРА в статье "Стиль, метод, направление" /"Вопросы теории и эстетики музыки", вып. 4. Л., 1965/.

<sup>15/</sup>СЕРОВ А.Н. Музыка /1858 г./ — В кн.: Избранные статьи, т. 2. М., 1957, с. 165, СОХОРА А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.

<sup>16/</sup>МИХАЙЛОВ М.К. О понятии стиля в музыке. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 4. Л. 1965, с. 24–25.

<sup>17/</sup>АСАФЬЕВ Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971., с. 364.

<sup>18/</sup>Э. БЕНВЕНИСТ призывает даже изучать "динамические струк-

Как и во многих других случаях, идеи Б.В. АСАФЬЕВА продолжают играть стимулирующую роль и в интересующей нас здесь проблематике. Это сказалось уже в диссертации Н.А. ГОРЮКИНОЙ, скажется и в будущем; при любой самой решительной замене общенаучной парадигмы. И не случайно, так как АСАФЬЕВ писал о коренной сущности музыки как искусства интонируемого смысла. Знаменательно, что даже в кратком, но программном замечании о стиле в связи с интонацией АСАФЬЕВ не избежал центральной для нас проблемы органичного единства стиль-жанр-форма. Очевидно, и для него вне этого единства феномен стиля был не раскрываем.

Известно и справедливо утверждение о системности стиля. Я бы усилил и уточнил его утверждение, обозначив стилем закон художественной системности того или иного целостного эстетического феномена /с присущей ему диалектической противоречивостью семантического становления/. Художественность и содержательность этого закона тотальных инвариантных связей находит свое воплощение в том, что может быть названо жанровым стилем и жанровой формой. Все остальное, обозначаемое этим термином, либо абстракция, либо фикция. В искусстве нет ничего вне стиля, вне жанра и вне формы, а точнее – вне стиля-жанра-формы как специфически художественного единства творческого порождения<sup>19/</sup>.

"Стилистический фильтр" – обязательный этап всякого конкретного жанрового порождения. Стиль как бы направляет реализацию порождающей жанровой модели, материализует ее, связывает своим специфическим "связующим материалом" все компоненты жанровой формы в единый цельный организм.

---

туры стиля и их эмоциональные составляющие" /см. БЕНВЕНИСТ Э. Общая лингвистика. М., 1974, с. 126/, хотя там же /с. 45/ отмечает "импрессионистический характер" критериев стиля.

<sup>19/</sup>Подробнее о важности понятий творчества и порождения в фольклоре см. в моей статье "О творческой природе фольклора"/ в кн.: "Стилевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов". Л., 1979/.

В таком понимании стиль с его огромной формотворческой инерцией, входящей в модель жанра, может оказаться исторически долговечнее отдельных форм и жанров, и может служить основой жанровых метаморфоз /особенно очевидно это в фольклоре с его стилевой устойчивостью отдельных локальных традиций/.

Каждый реальный стиль является одновременно и виртуальным: он живет не только своим прошлым и настоящим, но и своим будущим. Его интегрирующая мощь, позволяющая различать в нем идеологический, социологический, эстетический, исторический и морфологический уровни, покоится на связующем феномене интонации, — если саму интонацию понимать по-асафьевски, как интегрирующую социо-музыкальную систему в ее художественном функционировании.

Любопытно, что с разных точек зрения в стиле "просматриваются" различные уровни. Я бы хотел обратить внимание на еще одну "стратиграфию" стиля, особенно очевидную в области народной музыки, но существенную и для музыкального стиля вообще. Это, во-первых, уровень, так сказать, антропологический, затрагивающий артикуляционный базис стиля. Этот уровень обнаруживается сразу, непосредственно, непроизвольно — как цвет глаз или походка, и сказывается ярче всего в тембральных /шире — исполнительских/ свойствах стиля. Так броско различаются разноэтнические стили — африканский, арабский, китайский, австро-немецкий и другие. Но неверно было бы полагать этот уровень пассивным, чисто репродуцирующим: и он влияет на музыкальную форму через русла соответствующих жанров, соответствующих форм музицирования. Видимо, стиль динамичен и властен на всех своих уровнях.

Во-вторых, это уровень основных стилеобразующих средств, естественно связанных с первым уровнем, и в-третьих, — уровень стилеобразующих связей всех стилеобразующих выразительных средств, что и придает стилю необходимую системность.

Но говорить о стиле, оставаясь на указанных трех уровнях непосредственных составляющих стиля, недостаточно. Стиль, будучи мощным объединяющим фактором, ведет к обобщающим



группировкам и тем самым к разъединению, размежеванию неродственных явлений. На этом уровне стиль выступает как своего рода музыкальный ландшафт. Причем стиль объединяет и разъединяет не по одним формальным, или содержательным, или чисто-художественным признакам, но касается одновременно, формы, исполнительского бытия и оцениваемой восприятием художественной валентности средств<sup>20/</sup>. Все это интра- и экстрахудожественное слито в стиле благодаря его симультанной стерео-ориентации. И весь фокус стиля состоит в том поразительном феномене, благодаря которому эта многоаспектная сориентированность не только не препятствует его единству, но напротив - требуется наше усилие для разъединения уровней и аспектов стиля, в нем самом объединенных в столь живое /и поэтому столь неразрывное/ единство. Понимаемая таким образом, эта категория спасает аналитиков от формализма и метафизики<sup>21/</sup>.

Стиль всегда - диалектическое единство, диалектическое противоречие и диалектические взаимопереходы разных уровней. К сказанному ранее я бы добавил еще одно "членение" стиля - на уровень конкретно функциональной стилистики, наиболее очевидной, живой, преобразующей и т.п., то есть речевой уре-

---

<sup>20/</sup>Ср. определение А.Ф. ЛОСЕВА: стиль художественного произведения - "не просто его формальная структура и не просто его идейное содержание и даже не просто то, в чем то и другое совпадает, то есть его художественный образ, а то новая интерпретация художественного образа, которая вскрывает в нем также и элементы, функционирующие за пределами чисто художественной образности" /из статьи "О понятии художественного канона" в кн.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973, с. II.

<sup>21/</sup>См. также: МИХАЙЛОВ М.К. К проблеме стилевого анализа. В кн.: Современные вопросы музыкознания. Сборник статей. Отв. редактор Е. ОРЛОВА. М., 1976, с. II5-145.

вень, и фундаментально-традиционной, базовой, "тезаурусной", потенциальной стилистики, то есть языковой уровень. Постоянно помня о втором, мы по сути всегда говорим о первом. Функциональные стили тесно связаны с тем, что лингвисты называют речевыми жанрами<sup>22/</sup>.

Жанровые стили - явление объективное, социально детерминированное и социально значимое. Однако и оно находится в постоянном диалектическом единстве с индивидуальными и групповыми исполнительскими стилями /для фольклора это смыкается с проблемой и локальных стилей/. Будучи категорией типологической, жанровая стилистика должна быть рассмотрена в диалектике конкретного и универсального, с учетом и того, что "каждый стиль речи может функционировать в разных формах речи"<sup>23/</sup>. В музыке это выражается в полижанровости и полиморфности стиля - с одной стороны, и в полиморфности и полистилистичности жанра - с другой.

Но диалектика реального стиля этим не исчерпывается. Укажу еще на несколько соответствующих и существенных корреляций.

Стиль традиционно задан форме и жанру, будучи рассчитан на широкие временные пределы, и в то же время стиль сам в-

---

<sup>22/</sup>Подробнее см.: КОЖИНА М.П. Проблемы специфики и системности функциональных стилей речи. Автореферат докторской диссертации. М., 1970, БАХТИН М.М. Проблема речевых жанров. В кн., БАХТИН М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979., с. 237-280.

Кстати о лингвистических аналогиях: принятая в современной лингвистике триада основополагающих и взаимосвязанных понятий "язык", "речь", "норма" может быть сопоставлена с нашей триадной "музыкальные формы", "музыкальные жанры", "музыкальные стили".

<sup>23/</sup>КОСТОМАРОВ В.Г. О разграничении терминов "устный", "разговорный", "письменный", "книжный". В кн.: Проблемы современной филологии. М., 1965, с. 173.

рабатывается из всех элементов формы. Стиль одновременно и процесс, и структура<sup>24/</sup>. Стиль – система выразительных средств и специфический способ создания, способ художественного воплощения. Стиль известен и "как сумма формальных приемов, выражающих духовную сущность"<sup>25/</sup>, и как художественно-исполнительское действие. По АСАФЬЕВУ стиль одновременно и интонационный отбор выразительных средств, и их обобщение. Стиль многими факторами детерминирован /эпохой, традицией, материалом, жанром и т.д./, но многое и сам детерминирует, вплоть до воздействия на форму.

Чем стиль уже, тем он крепче: чем более узкий /по уровню/ круг фактов он охватывает, тем крепче охватывает, в то же время, крепость стиля зависит от частоты подтверждения, хотя с увеличением их числа возрастают и шансы для его расплывания.

Известно утверждение А.Н. СОХОРА о том, что жанр обобщает музыкально-исторический процесс в диахронии, тогда как и стиль – в синхронии. Понятие стилевого пространства справедливо, если не забывать, что сам стиль – феномен стадиальный. Вне диахронии стиль застывает, его история продолжает жить в нем. Стиль должен рассматриваться в ряду исторических категорий, для которых действителен закон исторической преемственности. Эволюционирует и стиль, и его восприятие, его трактовка<sup>26/</sup>.

<sup>24/</sup> Об этом пишет Н.А. ГЮРЮКИНА в своей диссертации /см. указ. автореферат, с. 8/. См. также определение стиля у ГЕГЕЛЯ в кн. "Лекции по эстетике", кн. I. М., 1938, с. 302.

<sup>25/</sup> Из статьи ПУГАЧЕНКОВОЙ Г.А. в указ. кн. "Проблема канона.."; с. 150.

<sup>26/</sup> Помимо известных отечественных работ обращаю внимание на малоизвестные у нас статьи интересующего здесь профиля: C.Friedrich. Style as the Principle of Historical Interpretation. In: The Journal of Aesthetics and Criticism, t. XIV./1955/ T.Klaniczay. Styles et histoire du style., Budapest, 1964/ five á part, p.16-17/.

Единство стиль-жанр-форма таково, что выказывает свою многозначность в зависимости от того, какое звено берется в качестве связующего. Например, наиболее ясная связь видна в формуле "жанр-стиль-форма", известный переход к локальной нормативности фиксируется формулой "жанр-форма-стиль", мало изученная связь обнаруживается в последовательности "стиль-жанр-форма". Именно жанр включает обычно "механизм действия", в результате которого и начинает функционировать единство "стиль-жанр-форма", — единство, проявляющееся в действии. Это художественное действие конкретно только в рамках жанровой коммуникации, социально обусловленной и социально активной. Поэтому подлинный стилевой анализ никогда не может быть сведен к формальному и тем более формалистическому, ибо ни на каком этапе он не должен быть отвлечен от своей идеологической, эстетической, семантической стороны. Залогом этого служит также рассмотрение единства стиль-жанр-форма в аспекте художественной продуктивности, творческих потенций, с учетом другого триединства — трехчленной формулы порождения<sup>27/</sup>.

Таковы два главных методологических тезиса настоящей статьи — невозможность сколь-либо полноценного изучения стиля вне реального работающего единства стиль-жанр-форма, и необходимость глубокого осознания всей диалектики этого единства на базе концепции творческой природы искусства, развиваемой последовательно и всесторонне. Конечно, сказанным не исчерпывается вся обширная проблематика изучения стиля, но делается попытка направить его исследование в русло современной парадигмы.

<sup>27/</sup> Эта формула "порождающая модель — исполнитель /исполнение/ — произведение /исполняемое/" выдвинута и аргументирована в указ. статье "О творческой природе фольклора", с. 143.

А. К. БАЙБУРИН:

## Причитания: текст и контекст

1. Определение специфических черт того или иного фольклорного жанра, особенностей его эволюции, распространения, функциональной направленности, правил порождения и обучения, как и многие другие задачи собственно фольклористического характера непосредственно связаны с проблемой его внефольклорных связей. Именно в этом аспекте с наибольшей очевидностью проявляется специфика бытования фольклорного текста по сравнению, например, с литературным. Исполнение фольклорного текста всегда мотивируется событийным фоном, некоторой внешней ситуацией, которая задает не только выбор жанра, но и нередко, выбор конкретного текста в пределах данного жанра. Естественно, степень жесткости соотнесенности текста и внеположного ему контекста **неодинакова** для различных жанров. Более того, эта связь может существенно изменяться во времени. И тем не менее, она всегда имеет место и во многом определяет характер построения текста.<sup>1</sup> Другими словами, каждый жанр фольклора имеет свою сильную позицию в общекультурном контексте, где и когда возможности жанра проявляются в наибольшей степени и он "работает" с максимальной нагрузкой. Для причитаний, как и для некоторых других жанров фольклора, такой сильной позицией является контекст ритуала. Именно в ритуале причитания полностью реализуют себя как жанр, приобретая тем самым высшую

---

1. См.: ЧИСТОВ К.В. Поэтика славянского фольклорного текста. Коммуникативный аспект. В кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VIII международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1978, с. 301-302.

культурную ценность. Каким образом это происходит? Чем отличается исполнение причитаний в сильной и слабой позиции? Как контекст влияет на текст и наоборот, то есть каков механизм связи причитаний с культурным фоном и, в частности, с ритуалом? Таковы основные вопросы, посильный ответ на которые составляет задачу данной статьи.

2. Выбранный нами угол зрения заставляет с особым вниманием отнестись к типологии ситуаций, в которых причитания приобретают "сильную" позицию. Как известно, кроме собственно ритуальных контекстов /в похоронах и свадьбе/, причитания исполняются еще в ряде случаев, к числу которых относятся, например, проводы рекрута, пожар, неурожай и другие стихийные бедствия, болезни и подобные им ситуации. Эти переходные /от "ритуала" к "быту"/ ситуации с наглядностью демонстрируют как жанровые потенции причитаний, так и моделирующую роль ритуалов для структурирования кризисных моментов жизни человека. Все они "оформляются" по общей схеме "переходного ритуала" /в терминологии А. ВАН ГЕННЕНА/ и тем самым приобретают ритуализованный характер. Что мы имеем в виду, употребляя производные от слова "ритуал" понятия? Формулировки типа "относящийся к ритуалу" или "соотносимый /связанный/ с ритуалом" никак не проясняют существо дела. Для этого необходимо ответить на вопросы: "что такое ритуал? Какова его роль в механизме культуры?" К сожалению, всестороннее рассмотрение этих вопросов выходит слишком далеко за рамки данной статьи. Попытаемся лишь в самом сжатом виде сформулировать то содержание, которое вкладывается нами в понятие "ритуал".

3. Динамика культуры определяется действием двух разнонаправленных тенденций. Первую из них можно назвать вслед за Ю.М. ЛОТМАНОМ "тенденцией к росту разнообразия".<sup>2</sup> Проявляется она в постоянном увеличении набора различных семиотических систем, приспособленных к хранению и передаче во времени раз-

2. ЛОТМАН Ю.М. Место киноискусства в механизме культуры. В кн: Труды по знаковым системам, 8. Тарту, 1977, с. 138.

народной информации. "С этим связано свойство культуры, которое можно охарактеризовать как принципиальный полиглотизм. Ни одна культура не может удовлетвориться одним языком. Минимальную систему образует набор из двух параллельных языков — например словесного и изобразительного. В дальнейшем динамика любой культуры включает в себя умножение набора семиотических коммуникаций. Поскольку образ внешнего мира, переведенный на тексты того или иного языка, подвергается моделирующему воздействию последнего, система, как единый организм, получает в свое распоряжение для каждого внешнего объекта целый набор моделей, чем восполняет неполноту своей информации о нем".<sup>3</sup> Однако ничем не сдерживаемый рост многообразия семотических средств и получаемых с их помощью образов может в итоге привести к распаду системы, которая уже будет не в состоянии справиться с задачей эффективного перевода информации с одних языков на другие. С целью обеспечения контроля над эффективностью функционирования семиотических систем в культуре вырабатываются противоположные механизмы, обеспечивающие единообразие многочисленных культурных моделей, возможность операционального сведения вариантов к инварианту. Эта вторая тенденция к стабилизации функционирующей информации реализуется в виде различных семиотических образований, надстраивающихся над уже существующими языками и вырабатывающих описания второго порядка — так называемые метаописания. Эти метаописания являются своего рода идеальными образами культуры или ее фрагментов и выполняют роль канона, образца для подражания. К числу таких метаструктурных образований принадлежит ритуал. По всей вероятности, ритуал был если и не первым, то долгое время наиболее мощным способом снятия многообразия во имя единообразия. Естественно, метаописания ориентированы на наиболее ценные явления и объекты. Другими словами, на метаязык переводится особенно значимая для существования коллектива во времени информация. Вместе с тем справедливо и обратное: все

---

3. ЛОТМАН Ю.М. Место киноискусства в механизме культуры. В кн.: Труды по знаковым системам, 8. Тарту, 1977, с. 140.

то, что подверглось вторичному описанию, расценивается данным коллективом как жизненно важные явления. Для метаструктур и, в частности, для ритуала, характерна еще одна особенность: нечто, будучи переланым на языке второго порядка /например, на языке ритуальных символов/, самовозрастает в значении, повышается в ранге, приобретая тем самым самостоятельную ценность, не сводимую к описываемому явлению. Происходит своего рода семантический скачок, приводящий к принципиальным трудностям при попытках выяснить "первоначальное" значение. Особенно актуальна эта проблема для описания семантики ритуала. Исследователи ритуала исходят из предположения о его постепенной десемантизации в ходе эволюции, "стирании" первоначального смысла. То есть предполагается, что "раньше" носителям ритуальной традиции был известен смысл тех или иных ритуальных действий, который затем был утрачен. Столь логичное с точки зрения "здорового смысла" объяснение представляется однако сомнительным. Опросы информантов, проведенные в тех обществах, для которых ритуал сохранял свою высшую ценность, дал весьма пеструю картину "объяснений", которая в этом отношении мало чем отличается от многочисленных интерпретаций ритуала самими исследователями.<sup>4</sup> Дело, по-видимому, заключается в том, что ритуал и не предполагает единого канонизированного комментария, во всяком случае для тех, кто его использовал. Определенный разрыв между содержанием и выражением, столь характерный для любых метаструктур вплоть до театра, кино, поэзии, искусства, заложен в самой их природе и поэтому допускает множество толкований. Можно предположить, что так называе-

4. Ср., например, исследование ритуалов, выполненное на основе показаний их участников: WILSON M.: *Rituals of Kinship among the Nyakyusa* L. 1957. Давний спор о том, чему следует больше доверять: "объяснениям" участников ритуалов или интерпретациям исследователей нам представляется беспредметным. Показания участников – ценный материал, но не более того. В противном случае роль исследователя ограничилась бы простой фиксацией материала.



мая "десемантизация" ритуала возникла вместе с самим ритуалом. Не в этом ли кроется неудача попыток раскрыть "истинный" смысл ритуальных феноменов, понимаемый как единственный и однозначный?

4. Итак, ритуал призван обеспечить единообразие важнейших жизненных коллизий, решая тем самым актуальную для сохранения культуры проблему соотношения сиюминутного и вечного, конкретного, индивидуального и типичного, варианта и инварианта. В различных ритуалах эта стратегическая цель достигается разными средствами. Как правило, ритуал включает несколько языков, отличающихся по своей субстанции и моделирующей способности: словесный язык, язык жестов, действий, языка одежды, пищи и т.п. Каждая такая семиотическая система решает единую для ритуала в целом задачу в соответствии со своими возможностями. Разнообразие семиотических средств, составляющих механизм ритуала – не простая случайность. Многочисленное дублирование, перекодировки информации делают эту систему необычайно устойчивой во времени, сообщая ей многократный "запас прочности", что столь важно для обеспечения ей статуса идеальной модели, верифицирующей важнейшие параметры жизни коллектива и поэтому воплощающей для него высшую ценность.

Как уже было сказано, ритуал ориентирован не на всякие ситуации, а лишь на те, которые признаются данным коллективом наиболее существенными для своего существования и воспроизводства.<sup>5</sup> К их числу, как правило, относятся важнейшие точки жизненного сценария /рождение, переход во взрослое состояние,

---

5. Поэтому мы не можем согласиться с распространенными определениями ритуала как всяких символических действий, лишенных непосредственного практического значения. Во-первых, в подобного рода определениях не учитывается исключительность ритуала, который не мог совершаться по всякому и любому поводу. Во-вторых, под такое определение подходят и другие формы человеческой деятельности, например, этикет, игра и под.

заключение брака, смерть/, календарного и хозяйственного цикла /смена времен года/, создание наиболее ценных культурных символов /строительство дома, города, корабля/ и некоторые другие моменты, которые могут повлечь резкие изменения в жизни индивида и коллектива. Поэтому неудивительно, что по модели ритуала могли оформляться и такие ситуации, как стихийные бедствия, пожар, неурожай, проводы рекрута, болезни, эпидемии и эпизоотии. Степень их ритуализованности /а, следовательно, и признания за ними особой значимости/ определялась не только обязательностью /факультативностью их метаописания, но и количеством семиотических средств, необходимых для такого описания. В предельных случаях, например, при сетовании на "несчастную судьбину" использовался лишь один язык – в данном случае язык причитаний. В любом случае причитания /будучи единственным средством ритуализации или одним из многих языков ритуала/ подчинялись общей идее ритуала, реализуя эту идею в соответствии с возможностями и правилами жанра.

Итак, ритуальная функция причитаний заключается в соотношении данного, конкретного события /например, смерти, прощания с девичеством/ с системой высших и неизменных ценностей коллектива, с сакральным прецедентом, с раз и навсегда утвержденной схемой преодоления кризисного периода. Тем самым индивидуальный случай как бы вписывается в глобальную картину мира, приобретает черты типического, инвариантного, сакрального, резко повышаясь в ранге. Из факта, важного лишь узкому кругу людей, похороны, свадьба и подобное перерастают в события космического масштаба.

5. Для понимания ритуальной природы плача особое значение имеют такие признаки как спонтанность и обязательность. Именно эти черты по мнению М. МОССА переводят явления психофизиологического характера /каковыми в своей основе являются, например, различные формы выражения скорби в похоронных обрядах/ в разряд социальных фактов.<sup>6</sup> Исследования последних лет в

6. Mauss M. Oeuvres. T. 3. P., 1969, S. 269-278.

области семиозиса паралингвистических явлений подтверждают решающую роль регламентированности для приобретения ими знаково-го характера. В соответствии с этими разысканиями плач, крик, смех и другие звуковые жесты уже на самых ранних этапах человеческого развития приобретают дополнительный, условный смысл, актуализирующийся в ситуациях ритуального характера.<sup>7</sup> Плач в ритуале значит нечто большее, нежели плач в других ситуациях, так называемый "спонтанный" плач. За счет чего это достигается? По-видимому, прежде всего за счет утраты своего "природного", естественного характера. Ритуал предписывает плач независимо от конкретных отношений между оплакивающим и оплакиваемым. Кстати, именно это обстоятельство, по всей вероятности, способствовало возникновению таких явлений, как институт плакальщиц, мотивируя возможность самой идеи "заместителей" в обряде. С течением времени императивный характер плача нередко получал иную, внеритуальную, и как правило, этикетную мотивировку: не плакать, прощаясь с покойником на похоронах или с "девичьей волей" на свадьбе считалось неприличным. Однако характерно, что изменение мотивировки лишь подчеркнуло семиотическую роль плача для идентификации ритуала.

6. Перейдем к более конкретным вопросам соотношения текста и контекста. Естественно, что для причитаний, как ритуальных текстов, в роли контекста выступает обряд. Причем основным контекстом причитаний как жанра является не всякий обряд, а лишь похоронный. Именно ситуация похорон является максимально сильной позицией причитаний. С этой точки зрения исполнение причитаний в других обрядах и ритуализованных ситуациях всегда является в известной мере ссылкой на похороны,

7. См., например, о юридической значимости крика в "Русской Правде" для различения одного преступления от другого /огроболение — разбой/: WATKINS C. *Studies in Indo-European Legal Language Institution and Mythology*. "Proceedings of the Third Indo-European Conference on Indo-European and Indo-Europeans." Philadelphia, 1970, pp. 321-354.

указанием на типологическое сходство, например, проводов рекрута и проводов покойника. То есть в любых причитаниях, независимо от конкретного контекста, всегда присутствует в качестве "второго плана" похоронный обряд. Поэтому при анализе содержания причитаний, исполняемых вне похорон /а оно является функцией соотношения текста и контекста/, следует учитывать наличие второго контекста.

В особенностях соотношения причитаний с контекстами кроется, как нам кажется, существенное отличие причитаний от других ритуальных словесных текстов. Свадебная песня, исполняемая вне свадьбы, никак не соотносится с этим несвадебным контекстом. Она его не учитывает и не описывает, а он, в свою очередь, не является полем ее значений. Причитания же, исполняемые вне похорон, всегда связаны с этим "не похоронным" контекстом, будь то пожар или "одинокая доля". Они описывают данную ситуацию и имеют смысл только для данной ситуации. В этом проявляется особая гибкость причитаний и вместе с тем полная зависимость от ситуации, провоцирующей исполнение причитаний. Не зря же нет "причитаний вообще", а есть только конкретные тексты по конкретному поводу, исполняемые, в принципе, только один раз. Вне ритуала и ситуаций ритуализованного типа причитания не только не имеют смысла, но и не исполняются. Причитания являются "записью" ритуала в гораздо большей степени, нежели любой жанр. Точнее, описательная функция причитаний более очевидна, и для ее вскрытия не требуется специальных усилий, как, например, для некоторых свадебных песен.

В похоронном обряде причитания составляют весь значимый для ритуала вербальный слой, в то время как в свадьбе в него входят и приговоры дружки, реплики, песни, благословения, диалоги и т. д. Другими словами, вербальные компоненты свадьбы специализированы. Для каждого типа ритуальной коммуникации существуют свои жанры. Отсутствие такой специализации в похоронах компенсируется универсальностью причитаний. В них можно обнаружить описания природы и описания хода обряда, монологи и диалоги, вставные сюжеты и реплики и т. д. В этой связи осо-

бый интерес представляет коммуникативный аспект причитаний. Вопрос этот не такой простой, как это может показаться.

7. Прежде всего отметим, что ритуал вообще можно рассматривать как систему взаимоотношений между его участниками. При чем по ходу ритуала эти взаимоотношения претерпевают значительные изменения. Например, в свадьбе партия жениха и партия невесты из враждующих превращаются в родственников. В похоронах также перестраивается вся система социальных связей микроколлектива. С некоторой точки зрения ритуал призван регламентировать такие перестройки по единой и неизменной схеме. Эта система взаимоотношений между участниками ритуала реализуется в виде диалогов с помощью различных знаковых средств: жестов, слов, действий и т. п. При чем словесные тексты в целом ряде случаев, независимо от их содержания могут рассматриваться как простые знаки контакта. Происходит это прежде всего потому, что для участников они не несут никакой новой информации. Г.А. ЛЕВИНТОН справедливо сравнивает чисто фатический смысл словесных текстов в обряде с той функцией, которую для актеров имеет реплика: "конец известной заранее, то есть неинформативной реплики означает, что новому участнику пора "вступить".<sup>8</sup> Возникнув как средство борьбы с растущим разнообразием семиотических средств и, следовательно, с растущим непониманием между участниками общения, ритуал доводит идею адекватности понимания того или иного сообщения до крайности: все то, что должно быть произнесено в ритуале, известно всем его участникам заранее, а зрителей ритуал, как известно, не предполагает. Информационная избыточность сообщений в ритуале многое объясняет. Во-первых, акцентирование внимания не на смысле, а на самом факте общения. Во-вторых, сравнительно быстрая автоматизация, "обессмысливание" циркулирующих внутри ритуала текстов. И, наконец, превращение це-

---

8. ЛЕВИНТОН Г.А. К вопросу о функциях словесных компонентов обряда. В кн.: Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974., с. 164.

лых текстов в простые знаки общения. Получается на первый взгляд парадоксальная ситуация: коллектив посылает тексты самому себе, причем предполагается, что эти тексты должны быть известны каждому участнику. В чем смысл такой операции? Культурологам подобный феномен хорошо известен.<sup>9</sup> Перед нами типичный пример автокоммуникации, используемой для проверки аутентичности принятого в данном коллективе кода. Или, если рассматривать это в рамках теории традиции, то можно сказать, что в процессе автокоммуникации коллектив подтверждает свою верность традиционным нормам и ценностям. С этой точки зрения ритуал, выполняя интровертную функцию, является своеобразным эталоном, а в ходе ритуала происходит проверка соответствия основных ценностей коллектива этому эталону. При любой такой проверке неминуемо выявлялись различного рода сдвиги, перестройки, утраты, которые необходимо было восполнить. Следовательно, в каждом таком случае происходила частичная деавтоматизация текста и, соответственно, некоторый прирост информации.

При общей установке на сохранение, неизменность информации /а не на ее возрастание/ ритуал, как показывают наблюдения над материалом, допускал некоторый "люфт", причем по отношению к разным компонентам в различной степени. Если в заговорах не допускалось никакой информации, то для причитаний — это ведущий прием, основная форма порождения текста. Такие разные "требования" объясняются, по-видимому, рядом причин, корнящихся как в природе данных жанров, так и в особенностях функционирования ритуала. В частности, импровизационный характер причитаний был связан, вероятно, с тем, что причитания решали главным образом первую часть задачи по приведению данного индивидуального случая к "общему знаменателю". Кроме то-

9. См., например: ЛОТМАН Ю.М., УСПЕНСКИЙ Б.А. О семиотическом механизме культуры. В кн.: Труды по знаковым системам, 5. Тарту, 1971, с. 163, БЕРНШТЕЙН Б.М. Традиция и социокультурные структуры. — СЭ, 1981, с. 107-108 и др.

го, за счет импровизации достигался необходимый уровень деавтоматизации всего ритуала.

8. Коль скоро в центре нашего внимания находятся вопросы соотношения текста и контекста, необходимо остановиться на проблеме содержания. Для жанров, непосредственно связанных с ритуалом /а к их числу и относятся причитания/, проблема содержания решается через соотнесение словесных элементов с элементами ритуала. Поскольку причитания можно рассматривать как описание ритуала /и его значений/, то есть основания предположить, что лексика причитаний моделирует "мир" обряда.<sup>10</sup> Если мы попытаемся составить семантический словарь причитаний, то он будет состоять из нескольких разделов. К числу наиболее значимых можно отнести такие разделы, как: персонажи, реалии, пространственно-временные характеристики, действия, состояния и др. Естественно, всякая такая группировка условна и каждый из таких разделов многими нитями связан с другими. Вместе с тем, как показали результаты аналогичной работы над другими жанрами, рассмотрение отдельных семантических полей может оказаться весьма плодотворным для описания семантической парадигматики текста.<sup>11</sup> Причем с этой точки зрения особый интерес вызывает поле пространственных значений текста. Дело в том, что наиболее устойчивыми и исторически наиболее ранними оказываются те схемы осознания мира и своего места в этом мире, которые базируются на пространственных представлениях. В ка-

10. ЛЕВИНТОН Г.А. Указ. соч., с. 165-166.

11. См., например: МЕЛЕТИНСКИЙ Е.М., НЕКЛУДОВ С.Ю., НОВИК Е. С., СЕГАЛ Д.М. Еще раз о проблеме структурного описания волшебной сказки. В кн.: Труды по знаковым системам, 5. Тарту, 1971, с. 63-91, ЦИВЬЯН Т.В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке /на материале волшебной сказки/. В кн.: Типологические исследования по фольклору. М., 1975, с. 191-213, ее же: Дом в фольклорной модели мира /на материале балканских загадок/. В кн.: Труды по знаковым системам, 10. Тарту, 1978, с. 65-85 и др.

честве примера можно привести схему творения мира, имеющую принципиально сходную организацию в самых различных культурных традициях. По этой схеме исходным моментом творения, то есть преобразования Хаоса в Космос, является разделение пространства, или как мы бы сейчас сказали, преобразование недифференцированного пространства Хаоса в дискретное пространство Космоса, организованное по таким признакам, как верх/низ, земля/небо и т.п. И только после упорядочения пространства идет установление других параметров мира /мужской/женский, жизнь/смерть и др./. Именно благодаря этой фундаментальной функции пространства, оно легко принимает на себя социальное /в широком смысле/ содержание. И наоборот: социальные структуры столь же легко редуцируются в пространственные. Это обстоятельство сейчас уже достаточно хорошо известно благодаря исследованиям, с одной стороны, принципов социальной организации коллектива и, с другой — например, структуры поселений, жилищ, культовых сооружений и под.<sup>12</sup> По-видимому, то же самое можно сказать и о ритуалах, в частности, о свадьбе и похоронах, с которыми в первую очередь соотнесены причитания. Это подтверждается не только "изнутри", о чем свидетельствует представимость брака и смерти в пространственных терминах типа выйти замуж, уйти, отойти, проводить /о покойнике и рекруте/, но и, что не менее важно, ритуалы жизненного цикла как сюжетные тексты, наиболее адекватно описываются в терминах передвижений.<sup>13</sup> Инвариантная и вместе с тем глубинная схема

12. См., например: Levi-Strauss Cl. Do Dual Organisations Exist? In: Structural Anthropology. Harmondsworth, 1972, pp. 132-166; CUNINGHAM CLARC E. Order in the Athoni House. In: Right and Left. Essays on Dual Symbolic Classifications. Ed. by R. NEEDHAM. Chicago-London, 1973; WASSILEWSKI J.S. Kategoria przestreni w kulturze koczoowniczej. Analiza przestrzenna jurty mongolskiej. - Ethnografia Polska, t. XXX, zesz. I.

13. См. об этом подробно: БАЙБУРИН А.К., ЛЕВИНГОН Г.А. К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе. В кн.: Русский народный свадебный обряд. Л., 1978, с. 89-105.



ритуалов данного типа учитывает три основных части пространства: дом /свой мир/ - дорога - чужой дом /иной мир/. Причем переход из одной части пространства в другую является в то же время передвижением в социальном пространстве, с соответствующим изменением социального статуса. Весьма характерно, что принципиально сходная схема реализуется и в других типах поведения. Как показал Ю.М. ЛОТМАН для средневековой русской культуры "всякое перемещение в географическом пространстве становится отмеченным в религиозно-нравственном отношении. Не случайно проникновение человека в ад или рай в средневековой литературе всегда мыслится как путешествие, перемещение в географическом пространстве".<sup>14</sup> Передвижение из дома в монастырь это одновременно и передвижение по шкале "грех" - "святость".

Пространственное поведение участников ритуала состоит из прохождения определенных границ и пребывания в разделяемых ими локусах. Поэтому в дальнейшем описании мы будем различать локусы, границы и путь как основные категории пространственной модели. Но прежде следует оговорить два существенных момента.

Во-первых, хотелось бы обратить внимание на одно обычно игнорируемое обстоятельство, а именно на тот факт, что причитания являются исключительно "женским" жанром. Не только прагматика, но и некоторые особенности содержания причитаний вытекают из "женского" видения мира, которое, как известно, существенно отличается от "мужской" точки зрения. Излишне говорить, что "женская" модель мира имеет свои специфические черты, нашедшие отражение не только в фольклоре, но и в специальных ритуалах /типа опахивания селения/, занятиях, приметах, культах /ср. культ Мокоши, Параскевы и т.п./, этикете, языке /ср. так называемые "мужские" и "женские" языки в целом ряде традиций/, специфических сюжетах, разрабатываемых исклю-

<sup>14</sup> ЛОТМАН Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. В кн.: Труды по знаковым системам, 2. Тарту, 1965, с. 211.

чительно в женской среде и т.п. Для нас же сейчас важно, что традиционные представления о "женском пространстве" существенно отличаются от представлений о "мужском пространстве". И фольклор прекрасно отражает эти стереотипы. Мужское пространство в фольклоре можно описать через такие признаки как внешнее, открытое, связанное с опасностями, преодолением границ /ср. пространство, в котором действует эпический герой/, в то время как женское – замкнутое, ограниченное, домашнее, безопасное /ср. выражения типа : "бабе дорога от печи до порога"/. Причитания же дают нам любопытную картину женского видения всего пространства, в том числе и "мужского".

Во-вторых, особенности пространственного кода ритуала обусловлены наложением двух систем восприятия пространства: концептуальной и топографической. С одной стороны, мы сталкиваемся с "мифологической" картиной мира в таких ее характерных проявлениях, как представления о "своем" и "ином" мире, расположенных на большом расстоянии друг от друга, дороге, как связующего звена этих двух сфер, границе между ними в образе реки /леса, моря/ и т.п. С другой стороны, ритуал разворачивается в реальном топографическом пространстве, расчлененном реальными, то есть физически воспринимаемыми границами, отделяющими дом от двора, двор от улицы, деревню от поля или леса и т.д. Что же происходит при наложении этих двух систем? Учитывая, что концептуальное восприятие пространства выражается, главным образом, в словесных текстах, а топографическое – в ритуальных действиях, то этот вопрос можно сформулировать и несколько иначе: "что происходит при наложении текста на реальный /в данном случае ритуальный/ контекст?" Предлагаемые ниже замечания основаны на параллельном чтении русских и карельских свадебных причитаний.

В причитаниях мир имеет очень жесткую структуру. В отличие от других жанров, для которых обычно восприятие пространства в терминах четырех сторон света /формульное "на все четыре стороны"/ и с соответствующим выбором одной из этих сторон для начала движения и разворачивания сюжета, в причита-

ний мир делится на две части, две стороны – свою и чужую, "этот" и "тот" мир. В карельских причитаниях тема двух сторон реализуется в очень интересном мотиве "двойного света" /"на двойной свет меня создавшая" – *kaksilla ilmoilla* – букв. "на два света"/. Проблемы выбора вообще не существует. Она как бы стоит за скобками. Термин сторона относится к числу наиболее емких терминов пространства, т.к. легко принимает другие, не-пространственные значения. Прежде всего противопоставление "своей" и "чужой" стороны в свадьбе имеет отчетливо выраженный мифологический характер. Они мыслятся в свадьбе как значительно удаленные друг от друга, как "этот" и "тот" свет, что согласуется с общей семантикой свадьбы как "смерти" и "воскрешения" в новом статусе. Поэтому столь велика роль концептуальных, мифологических границ /лес, река, море/ в свадебных текстах. Но поскольку ритуал разворачивается в реальном топографическом пространстве, то значение "основной", мифологической границы приписывается последовательно реальным границам дома и двора, двора и улицы, околице и т.д. Таким образом, граница между "своим" и "чужим" подвижна: это каждый раз следующая граница, которую должен преодолеть свадебный поезд. Представление о "своем" актуализируется только в противопоставлении более внешнему, "чужому" докосу, отделенному значимой границей, причем такое противопоставление каждый раз определяет отношение двух реальных частей пространства: того, в котором находится персонаж и того, в которое ему предстоит попасть. Эти статические топографические представления, таким образом, выстраиваются в ритуале в сюжетную последовательность. То есть можно сказать, что сюжет ритуала многократно воспроизводит сюжет причитаний, во всяком случае в той его части, которая описывает перемещение основных персонажей свадьбы из "своего" пространства в "чужое". При этом реальное пространство приобретает выраженную мифологическую окраску и по мере удаления от своего дома семиотичность этого пространства постоянно возрастает, так что каждая следующая граница становится более значимой, чем остальные.

В причитаниях "свой" и "чужой" мир, как мы уже говорили, разделен большим расстоянием. Путь, в который отправляется невеста или покойник — это всегда дальний путь. Ср.:

"Укатилось красное солнышко  
За горы оно да за высокие,  
За лесушка оно да за дремучие,  
За облачка оно да за ходячие,  
За части звезды да подвосточные!"<sup>15</sup>

Концепция "дального пути" на уровне ритуальных действий подчеркивается тем, что дорога из одного дома в другой или дорога на кладбище /даже если эти части пространства находятся рядом/ совершается на лошадях. Ей предшествуют долгие сборы, включающие, например, переодевание в зимнюю одежду /если обряд совершается летом/. По пути поезд преодолевает целый ряд границ. В том случае, если жених и невеста из одной деревни, поезд выезжает за ее пределы, в менее организованное пространство. Тем самым реальный путь приобретает все черты "дального пути".

Мифологизация "чужого" подчеркивается описаниями "чужой стороны" как "иррационально" устроенной в отличие от "своей". Любопытно, что эта "иррациональность" в свадебном фольклоре нередко передается через неестественный облик и "неразумную" комбинацию построек. В карельских причитаниях они изображаются в виде шалашей из еловой коры, хвои, жердей и т.п.<sup>16</sup> Ср.:

"У чужого-то чуженина  
У его дом на семи шагах,  
На семи шагах куринных,  
Посреди двора баенка стоит".<sup>17</sup>

15. Причитанья Северного края, собранные Е.В. БАРСОВИМ. Ч. I. М., 1872, с. I.

16. Карельские причитания. Изд. подг. А.С. СТЕПАНОВА, Т.А. КОСКИ. Петрозаводск, 1976. См., например, № 8 и другие.

17. Лирика русской свадьбы. Изд. подг. Н.П. КОЛПАКОВА. Л., 1973, с. 29.

Стереотип изображения "чужой стороны" как пространства с нарушенной дистрибуцией элементов характеризует всю традицию описания "неведомых, дальних земель", "потустороннего мира" с населяющими их существами получеловеческого-полузвериного облика. В этом смысле показательно отнесение к "чужому миру" /миру жениха/ медведя, которому и в славянской и в финно-угорской традиции /особенно в сказках/ приписывалась человекообразность.

Как для карельских, так и для русских причитаний существенно также, что своя сторона отличается от чужой "обычаем", "порядками", "этикетом" и другими правилами. Обычными мотивами и русских и карельских причитаний являются "обучение" чужим правилам.

Сущностью как своей, так и чужой стороны в причитаниях являются строения, которым уделяется особое место, так как причитания являются женским жанром. Описания дома, бани, двора и т.п. по сути дела является детализацией содержания темы двух сторон. При этом каждая из них может быть представлена как ряд вписанных друг в друга объектов, причем каждый последующий является сущностью предыдущего, более ценным пространством. Сущностью "стороны" является двор, сущностью двора — дом, сущность дома — святой угол. Границы между этими объектами по мере их преодоления манифестируют основную границу между "своим" и "чужим".

Для причитаний как "женских текстов" характерно противопоставление некоторых частей пространства по признаку: девичество, девичья воля — замужняя жизнь, женская доля. "Улица" связана прежде всего с девичеством. Дом и особенно бабий угол, "середица" — с замужней жизнью. Своего рода медиационным /между "домом" и "лесом"/ пространством является баня. Гораздо менее разработанным, как и следует ожидать в женских текстах, оказывается внешнее пространство, по которому пролегает дорога в "чужой мир". Дорога и ландшафт в причитаниях семантизируется. Дорога из своей стороны в чужую представляет собой наиболее опасную часть пространства, так как лежит за

пределами "женского мира и связана с преодолением основной мифологической границы между "своим" и чужим". Мотив границы, в роли которой выступает лес, горы, река, переправа более характерен для русских причитаний, в то время как в карельских причитаниях основное внимание уделяется разработке статической картины своего и чужого пространства. "Лес", который в русских причитаниях является символом чужого мира, в карельских наделен более нейтральной семантикой и может быть включен в число характеристик "своей стороны", хотя в "чужой стороне" растет не просто лес, а "можжевеловый". "Поле" и "дорога", пролегающая в поле и ведущая в лес вообще не характерна для карельских причитаний. "Горы", появляющиеся в русских причитаниях как вариант леса, реки, переправы, не находят аналога в карельских причитаниях, где на горках, чаще всего именуемых "васильевскими горками", рвут ветки для веника неизвестны. Вообще путь в карельских причитаниях — вовсе не обязательно путь из своей в чужую сторону. Это может быть путь за воцой для бани из колошцев на цареградских островах и тогда он оценивается положительно. Отрицательный вариант связан с мотивом скитания по свету, как не соответствующим идеалу жизни женщины. Другой негативный вариант, связанный с мотивом пути, реализуется в теме воли на посохах нищих.<sup>18</sup> Пространственное распределение воли — вообще очень интересный момент. Он характерен и для русских и для карельских причитаний, но имеет свою специфику. Объекты, где может быть оставлена девичья воля, обычно постепенно сужаются все по той же схеме вписанных кругов. В русских причитаниях воля может быть связана сперва с лесом, с полем, березой, растущей в лесу или в поле и постепенно приближается к дому и, наконец, оказывается в его святом углу. В карельских причитаниях она может сперва оказаться на волнах, на посохах нищих, на улочке, на коньке крыши, на вешалке, в шкатулке, в святом углу. Таким образом, принципиальная схема одинакова: пространство воли постепенно сужается, переходит из внешнего во все более

18. Карельские причитания..., № 121.

внутреннее, домашнее пространство, что согласуется с представлениями о различии между девичьим и женским пространством. С другой стороны, эта же сюжетная линия может быть истолкована как постепенный переход невесты из группы незамужних девушек в группу женщин. Таким образом, с помощью пространственного кода моделируются наиболее значимые аспекты содержания ритуала. Эффект особого семантического напряжения ритуала достигается за счет отождествления концептуального, "мифологического" и реального. В результате всякое обрядовое явление приобретает специфически ритуальный смысл, не совпадающий с тем, какой он обычно имеет вне ритуала. В то же время слово /и как элемент причитаний/, мотивируя эту двойственность и интерпретируя ее, оказывается наделенным содержанием, отличным от того, какое ему придается в нормативном словаре.

Ю. Е. БОЙКО:

## Современные формы бытования Спасовской частушки бассейна Волхова и Сяси и перспективы их развития

"Спасовская" — одна из наиболее ярких и самобытных во всём русском фольклоре локальных частушечных формул. В своём ареале распространения спасовские частушки бытуют весьма активно, что обусловлено как эстетическим воздействием на слушателя спасовской частушечной формулы, так и мобильностью частушки вообще, которую определяет в первую очередь поэтическая сторона. Частушка не связана, в противоположность многим другим фольклорным жанрам, особенно обрядовым, для которых исчезли общественные предпосылки активного бытования, с традиционными текстами. Благодаря незакреплённости текста частушка способна реагировать на любое событие общественной и личной жизни и наиболее пригодна для использования в различных формах современного фольклоризма<sup>1</sup>, причём

---

<sup>1</sup> Среди форм фольклоризма можно выделить ставшие уже традиционными и новые, характеризующие нашу эпоху. К первым отнесём композиторский фольклоризм, идущий ещё от М. ГЛИНКИ и Кучкистов, и так называемые "русские народные" хоры и оркестры. Ко вторым можно отнести "новую фольклорную волну" в композиторском фольклоризме /Р. ШЕДРИН, С. СЛОНИМСКИЙ, В. ТОРМИС/, широкое использование фольклора в эстрадной музыке /"Песняры", "Петрушка", "Яблоко"/ и джазе /А. ЗУБОВ, А. ВАПИРОВ, "Коллаж"/, а также формирование вторичных фольклорных ансамблей, ставящих своей целью воссоздание, исполнение и пропаганду фольклора в его подлинном звучании /Ансамбль на-



если в большинстве таковых используются отдельные элементы тех или иных жанров традиционного фольклора, то спасовские частушки, о которых речь пойдёт в настоящей статье, могут быть использованы в различных формах вторичного бытования в своём целостном виде, чему способствуют некоторые их характерные особенности.

х х х

Спасовские частушки /впервые появились в Спасовской волости Новоладожского уезда Петербургской губернии/ – традиционный вокально-инструментальный жанр русского Северо-Запада. Они бытуют на значительной части Волховского и прилегающих к нему территориях Киришского и Тихвинского районов Ленинградской области /междуречье Волхова и Сяси/. В данной местности и общерусские частушки /их здесь называют "Прямая"/, а также плясовые припевки /"Барыня", "Русского"/, "Семёновна", "Цыганочка" т.д., однако местные жители с большей охотой поют спасовские частушки.

Особенность "Спасовской", отличающая её от общерусской частушки, заключается в характерном удлинении чётной строки за счёт повтора слов. Этот повтор обусловлен главным образом ритмической структурой спасовского напева, а не является отличительной особенностью именно текстов "Спасовской", за исключением весьма немногочисленных традиционно-спасовских, содержащих прямое указание на определённую частушечную фор-

---

родной музыки Союза Композиторов РСФСР под управлением ДМ. ПОКРОВСКОГО, Ленинградский Экспериментальный камерный фольклорный ансамбль под управлением И. МАЦИЕВСКОГО / в дальнейшем – ЭКФА/, Фольклорный ансамбль "Ляегаус" под управлением И. ТЫНУРИСТА, г. Таллин, и др./ . О формах фольклоризма см.: Гусев В. Фольклор и социалистическая культура /к проблеме современного фольклоризма/. В сб. Современность и фольклор М., Музыка, 1977, с. 7-27.

мулу:

Мы по-спасовски сыграём  
И по-волховски, по-волховски споём.

При пересказе текста традиционные исполнители этот пов-тор как правило снимают. В основном, налицо взаимозаменяемость текстов спасовской и общерусской частушки за счёт введения или усечения повтора: первые получаются из вторых путём введения повтора, вторые из первых — путём его снятия. Например, тот же текст в форме общерусской частушки:

Мы по-спасовски сыграём  
и по-волховски споём.

На схеме I с общерусской частушкой /верхняя строка/ сопоставлены все зафиксированные на сегодня виды повтора. Следует заранее оговориться, что в аналитических целях пауза между нечётной и последующей чётной строками опущена, а "тактировка" дана по общерусской частушке.

#### схема I

Как видно из схемы I, возможны четыре местоположения начала повторяемых слов: на "сильной доле" третьего "такта", на восьмую раньше её, либо на одну или две восьмых позже. Повторяемые слова обозначены на схеме "репризами". Эти четыре основных вида повтора обозначены цифрами 1, 2, 3, 4 без дополнительных букв. Если повторяемые слова содержат три или два слога вместо нормативных четырёх, то недостающие слоги восполняются соответственно одно — или двухсложными вставными словами, не несущими как правило смысловой нагрузки /на схеме подчеркнуты и помечены "вольтами"/. Вид повтора с односложным вставным словом обозначен буквой "а" после цифры, с двухсложным — буквой "б".

Из односложных вставных слов чаще других встречаются союз "да" и частица "то", из двухсложных — "только" и "тоже" в видах 1б и 4б /хореическая структура/ и "ещё" в

видах 2б и 3б /ямбическая структура/. Словообрывы связаны с повтором слова, содержащего более четырёх слогов:

Притаилися таланты  
До семи ... да до семидесяти лет.

Существуют частушечные тексты, не поддающиеся перетекстовке по-спасовски из-за нарушения метроритмической структуры напева. Это: а/ характерная для плясовых припевок редукция неударных слогов, которая превращает восьмушечный пульс напева частушки /в т.ч. "Спасовской"/ в движение четвертями, свойственное плясовым припевкам, которое противоречит основному пульсу напева "Спасовской" – восьмыми:

пример 1<sup>1</sup>

б/ женские окончания в полной четырёхстопной чётной строке, разрушающие характерный спасовский каданс, обязательным условием которого является совпадение последнего звука чётной фразы с сильной долей.

Наряду с несовместными со спасовским напевом текстами существует незначительное количество частушечных текстов, которые могут быть положены только на мелодические формулы, содержащие междустрочные паузы, к каким относится и "Спасовская". Это случай включения ямбических строк при женском окончании предыдущей строки:

пример 2<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Верхняя строка – плясовая припевка, записанная Е.В. БОРСУЛЕВОЙ в июне 1979 года в дер. Дуняково Киришского р-на Ленинградской обл. Поэт: М.Г. ОЛЕНИЧЕВА /р. 1916, запева/ и Е.А. БОЛТУШИНА /р.1914/. Партия "языка" опущена. Нижняя строка – общерусская частушка, записанная Е.В. БОРСУЛЕВОЙ и автором в июне 1979 года. дер. Городище того же района от К.К. ВАСИНОЙ /р.1925./ Партия балалайки опущена. Нотация автора.

<sup>2</sup>Данная традиционная спасовская частушка была записана Е.В.

Напевы "Спасовской" настолько разнообразны, что при попытке вывести инвариант спасовского напева, для чего мы в аналитических целях свели в одну нотную строку все имеющиеся в нашем распоряжении версии, предварительно транспонировав их в одну тональность, мелодические контуры напевов не совпали и на одинаковых долях тактов образовались своего рода "кластеры"<sup>1</sup>. Наиболее общими для различных версий спасовского напева являются окончания нечётной /субдоминантовая опора/ и чётной /тоническая опора/ фраз. Эти окончания /наряду с амбитусом/ служат характеристикой двух основных типов спасовского напева, представленных на схеме 2 и в примере 3. Первый – узкообъёмный, встречается в двух разновидностях, второй – октавный, имеет также две разновидности: "высокую" и "низкую".

схема 2<sup>2</sup>

---

БОРСУЛЕВОЙ в июне 1979 года в дер. Дуняково Киришского р-на Ленинградской области. Поют М.Г. ОЛЕНИЧЕВА /р.1916, запевала/, Н.А. ДУНАЕВА /р.1924/ и М.А. ЯКОВЛЕНА /р.1909/. Партия "языка" опущена. Нотация автора. Вторая строка – одна из возможных, также традиционных исполнительских версий, при которой за счёт лишнего слога сокращается междусрочная пауза – три восьмых при нормативных четырёх /ср. со схемой 3/.

<sup>1</sup>Метод вертикального наложения версий применён на совершенно другом материале И.И. ЗЕМЦОВСКИМ. См. ЗЕМЦОВСКИЙ И. Мелодика календарных песен. Л. 1975, с.

<sup>2</sup>Обозначения на схеме:  $У_I$  – узкообъёмный тип, первая разновидность,  $У_2$  – узкообъёмный тип, вторая разновидность,  $О_В$  – октавный тип, "высокая" разновидность,  $О_Н$  – октавный тип, "низкая" разновидность. Римскими цифрами обозначены ступени лада. Сплошными дугами обозначен стабильный пляж той или иной разновидности звукоряд, пунктирными – его расширение, зафиксированное в отдельных исполнительских версиях. Пунктир-

пример 3<sup>I</sup>

Для "Спасовской" характерна своеобразная полифония напева и наигрыша, заключающаяся в асинхронности их кадансов, начал и концов построений. Благодаря этому, с одной стороны, создаётся бесконечный ток движения, с другой – это движение делается пружинистым и зародным.<sup>2</sup> Удлинение чётной фразы напева вызывает преодоление симметрии, разбивку квабратности, свойственной, например, плясовым припевкам или "Прямой", которое проявляется на разных уровнях: в соотношении нечётной и чётной фраз напева, в соотношении напева с гармонической и композиционной схемой наигрыша, а также полуторатактовый сдвиг напева относительно наигрыша по сравнению с общерусской частушкой. На схеме 3 в гармонической формулой /она в общем та же, что и в общерусской частушке, "Барыне" и "Цыганочке" – s-t-d-t/ сопоставлены ритмоструктуры напевов общерусской частушки и "Спасовской".

---

ные хорды со стрелками и точками – субтерция и субкварта, изредка встречающиеся у отдельных исполнителей.

<sup>I</sup> Вокальная часть примера носит аналитический характер, хотя близка одной из исполнительских версий "Спасовской" в ЭКФА. В женских голосах – узкообъёмный тип напева, вторая разновидность, в высоких мужских – октавный тип, "высокая" /первый голос/ и "низкая" /второй голос/ разновидности, в низких мужских голосах – узкообъёмный тип, первая разновидность. Данное распределение типов напева по голосам не является закреплённым. Источники инструментальной части примера: партия мандолины записана осенью 1979 г. в дер. Городище Киришского р-на Ленинградской обл. от В.П. ГАВРИЛЕНКОВА /р.1917/, партия балалайки записана летом 1974 г. в дер. Воскресенское Волховского р-на Ленинградской обл. от Е.А. ИВАНОВОЙ /р.1926/, от неё же осенью 1979 г. записана партия гитары. Запись и нотация автора.

<sup>2</sup> Весьма показательна реакция слушателей на исполнение "Спа-

## схема 3

Напев последней вызывает коррективы в наигрыше, подчиняя его своей логике развития: окончание четной фразы напева, приходящееся на субдоминантовый такт I схемы 3, вызывает вторжение туда тонической гармонии, часто сопровождаемое ритмическим кадансом. Кроме того, певцы, припоминая текст очередной частушки, могут вступить на любом из двух входящих в схему доминантовых тактов, что вызывает сдвиг всей гармонической схемы на четыре такта и соответствующие коррективы в инструментальной партии.

Наиболее характерный для спасовских частушек инструментарий — гармоника и балалайка, реже встречаются мандолина и гитара, а также исполнение "под язык" /вокальная имитация гармоник/. Возможно также соединение указанных хордофонов в ансамбль в самых различных комбинациях. Характерная для каждого инструмента /кроме гармоник/ фактура представлена в примере 3, фактура последней близка соединению партий мандолины /мелодический наигрыш с аккордовыми кадансами/ и гитары /басо-аккордовый аккомпанемент/.

х х х

"Спасовская" представляется нам чрезвычайно перспективной как для её дальнейшего изучения, так и для популяризации и развития её на концертной эстраде. Оба эти аспекта должны находиться в полной взаимосвязи: второй вытекает из первого и с другой стороны, стимулирует его. Формы возможного вторичного бытования "Спасовской" обусловлены публицистическими

---

совской" в одном из концертов ЭКФА: "Поёт сам по себе, играет сам по себе". Необычность соотношения напева и наигрыша была воспринята неподготовленным слушателем как отсутствие такового.

свойствами частушки вообще. Они могут быть самыми разнообразными: от молодёжных вечерников и "капустников" до репертуара агитбригад и вокально-инструментальных ансамблей.

Источники текстов — как традиционно-спасовские, так и творчество исполнителей и частушечные сборники, иногда с переработкой некоторых фрагментов текста в целях конкретизации тех или иных положений, заключённых в них. При этом обычные частушечные тексты, как это было показано на схеме I, легко перетекстовываются по-спасовски. Кроме того, спасовская формула допускает ямбические стихи, что подтверждается проведённым в ЭКФА экспериментом, когда по-спасовски распевались стихи, написанные четырёхстопным ямбом.

Наименее трансформируемый в условиях вторичного бытования элемент "Спасовской" — напев. Из всего комплекса типов спасовского напева, представленного в примере 3, в любой тональности, задаваемой инструментом, для любого голоса всегда найдётся приемлемая по тесситуре версия. Кроме того, в вокальном ансамбле возможно стихийно-импровизационное наложение версий.

Что касается переработки инструментальной фактуры<sup>I</sup> для современного инструментария вокально-инструментальных ансамблей, то почти все её компоненты заложены в самом жанре. Мелодический тип спасовского наигрыша /правая клавиатура гармоники, "язык", мандолина/ даёт материал для мелодической функции, которую в условиях современного инструментария может нести духовой инструмент /наиболее характерен сопрано-саксофон/, электроорган, а также соло-гитара в чисто гитарных составах. Ритмогармоническую функцию можно поручить, введённой в состав вокально-инструментального ансамбля балалайке /соответственно подзвученной/, возможно также использование в этой роли гитары, основной приём звукоизвлечения

<sup>I</sup>Мы сознательно избегаем распространённого у эстрадных и джазовых музыкантов термина "аранжировка", за которым обыч-

на которой в вокально-инструментальных ансамблях близок балалаечному. К тому же, на современных электрогитарах можно умелым подбором тембра имитировать звучия балалайки, как и на электроогране — гармоники. Басо-аккордовая фактура народной гитары и левой клавиатуры гармоники в условиях современного инструментария естественнее распределяется между гитарой и бас-гитарой.

Возможна также и чисто фортепианная версия "Спасовской", предназначенная преимущественно для агитбригад. В связи с этим интересно отметить, что характеристика, данная В.Б. ФЕЙЕРТАГОМ, известным ленинградским музыковедом, занимающимся вопросами джаза, фактуре регтайма /"левая: бас — аккорд, правая: всё, что угодно"/, вполне может быть отнесена и к спасовским наигрышам на гармонике и наталкивает на принцип использования фортепиано в жанре "Спасовской"<sup>1</sup>. Остается только подчеркнуть, что подобные эксперименты должны основываться на бережном отношении к оригиналу, на стремлении сохранить самобытность жанра.

В настоящее время основная работа по пропаганде "Спасовской" ведётся в ЭКФА. "Спасовская" стала своеобразным гимном ансамбля, именно ею ансамбль завершает многие свои выступления. Не случайно "Спасовская" была выбрана темой пародии на ЭКФА со стороны ансамбля "Musica Finala" на одном из "капустников". Для выступления ЭКФА в ленинградском театре "Эксперимент" стало традицией исполнять спасовские частушки в последнем "конкретном отделении" после спектакля. Исполнение хорошо принимается публикой, которая долго не расходится. Частушки, которые запевают различные участники ан-

---

но стоит привнесение в обрабатываемый материал индивидуальных черт творческой личности её автора.

<sup>1</sup> А.М. ГРИГОРЬЕВА из дер. Кисельня Волховского р-на Ленинградской обл. с удовольствием пела спасовские частушки под имитацию на фортепиано гармоничного спасовского наигрыша, исполненную автором этих строк.



самбля, сыплется, как из рога изобилия, и провожат зрителей от уже закрывающегося театра до трамвайной остановки, то за-  
тухая, то вновь вспыхивая ...

В заключение остаётся пожелать, чтобы такая яркая и са-  
мобытная частушечная формула, как "Спасовская", перестала быть  
только достоянием носителей и ЭКФА и нашла своё место в сис-  
теме пропаганды фольклора.

## Пример 1

$\text{♩} = 90$

Пле - сать по - цу, га и но - зой то - лму.

$\text{♩} = 102$

Ты сы - зрой по - ве - се - ле - е, ве - се - ле - е, ве - се - ло, ой,

Се - ме - рых лю - блю, га оо о - дном со - зну.

по те - бе че - ты - ре ге - бу - шки взы - ха - ют ты - жди - ло.

Пример 2

$\text{♩} = 57$

А он по-ишет и за-у-зра-ет,  
ТО-зга и

Возможно:

...зра-ет,  
за-ди, га и за-ди не бе-жатъ.

Пример 3

Музыкальный пример 3, включающий вокальные партии и инструментальное сопровождение.

**Жен. голоса** (женский вокал):

1. Мы по-ста-ра-ем-ся  
 2. В На-ш-у На-го-ру

**Муж. голоса** (мужской вокал):

1. Мы по-ста-ра-ем-ся  
 2. В На-ш-у На-го-ру

**Мандолина** (Mandolin):

2 0 3 2 1 0 3 0 1 2 0 3 2 1 0 1 2 3 0 3 2 1 0 1 2 3 0 3 2 1 0 1 2 3

**Баян-лапка** (Bayan-Lapka):

2 0 3 2 1 0 3 0 1 2 0 3 2 1 0 1 2 3 0 3 2 1 0 1 2 3 0 3 2 1 0 1 2 3

**Гитара** (Guitar):

2 0 3 2 1 0 3 0 1 2 0 3 2 1 0 1 2 3 0 3 2 1 0 1 2 3 0 3 2 1 0 1 2 3

гред - ем  
 а по - во - ло - бы - ны, по - во - ло - бы - ны сно - ем.  
 е - дем,  
 на го - ра - гору, на га - ро - в - ную мост за - брем.

The musical score consists of two systems. The first system contains a vocal line (treble clef, key signature of one sharp) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes various chords and melodic lines, with some chords marked with a sharp sign (#). The lyrics are written in Cyrillic script below the vocal line.

Грета Т

Пример 3

Жен. голоса *f*  $\sharp 2$  4

1. Мы по-спасо-ва-ски са-  
2. в на-бу на-го-зу са-

Муж. голоса *f*  $\sharp 2$  4

манда-лина *f*  $\sharp 2$  4

бала-лайка *f*  $\sharp 2$  4

гитара *f*  $\sharp 2$  4

Detailed description of the musical score: The score is written on five systems of staves. The first system contains the vocal parts (female and male voices) with lyrics. The second system contains the mandolin part with fingerings (2, 0, 3) and a melodic line. The third system contains the balalaika part with fingerings (2, 0, 3) and a melodic line. The fourth system contains the guitar part with fingerings (2, 0, 3) and a melodic line. The score includes various musical notations such as clefs (treble clef for voices, alto clef for instruments), time signatures (2/4), dynamics (f), and fingerings (1, 2, 3, 4, 0). There are also some handwritten annotations and markings throughout the score.

и по-во-лѣ-бѣхъ по-во-лѣ-бѣхъ по-емъ.  
 на-го-рѣ-тѣхъ, на-го-рѣ-тѣхъ по-емъ за-гемъ.

70322

Схема 1

3а Цы - га - на  
 Мы ча - сту - шек  
 Не - у - же - лу  
 О - ны о - бе  
 Я е - го за  
 Му - лы - е по - гру - же - нь ку, не  
 Де - ву - шки, по - по - ите - ко, ме -  
 у - сне - ва - ла я, ве - се - ла -

3б Муж, хоть, ро - гна - я мать, у - бей.  
 зна - ём со - тни  
 зна - ём со - тни, по - лто - ры.  
 тра - ву - шка, да  
 тра - ву - шка ше - лко - ва - я?  
 за - муж, то - лько  
 за - муж со - бу - ра - ю - тся.  
 ка - ри - е,  
 ка - ри - е, гла - зё - но - чки.  
 бу - гбте вы,  
 бу - гбте го - рго - ва - ты - ми.  
 ня е - ще,  
 ня по - ве - се - ли - те - ко,  
 я, у - ха - жи - вать,



3а Я у - мру, а ты не бы - те - рпшь, ко гро - бу <sup>эте</sup> у - хд - жи - боть за всем.

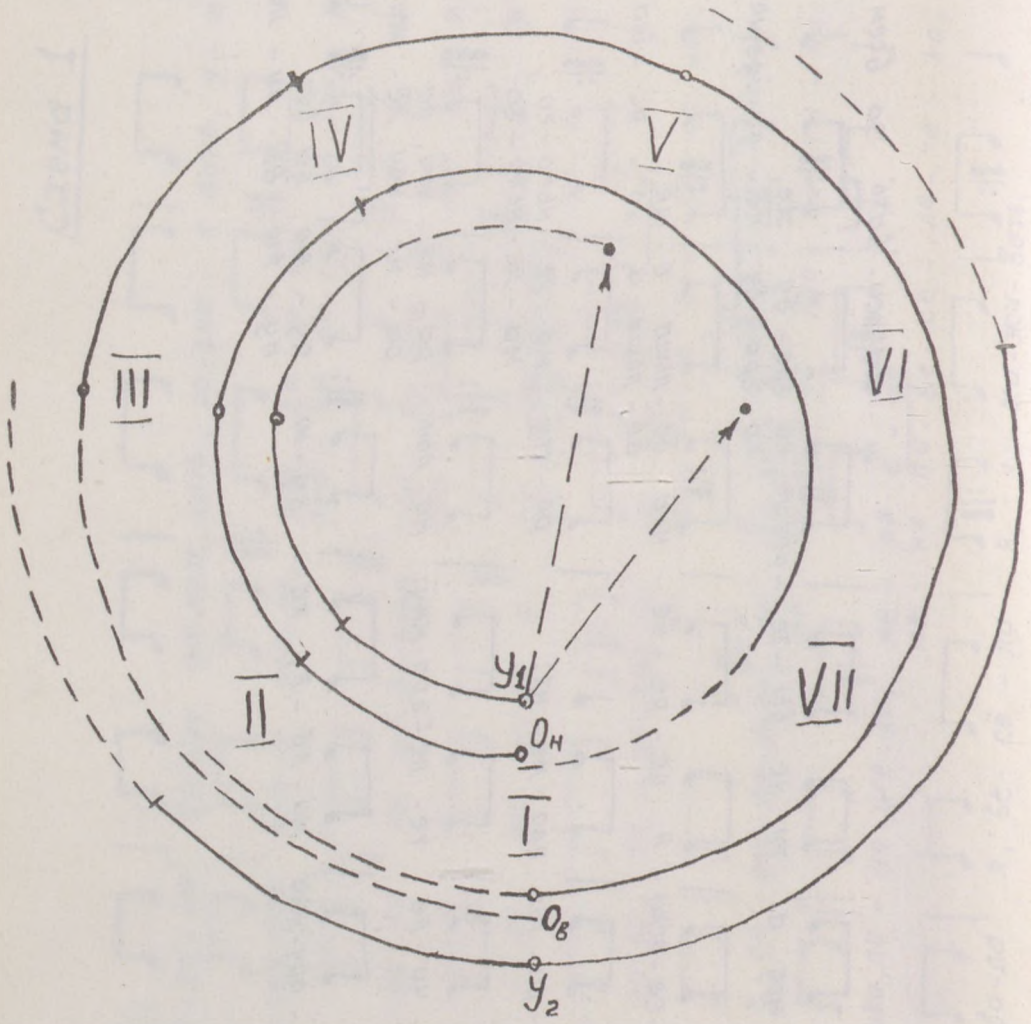
3б Во - скре - се - нскд - я ге - ре - ве - нкд <sup>до - лшд е - ще,</sup> по - гро - ду <sup>хо - ро - шд.</sup>

4 Го - во - ри - ли про ме - ня: ро - сту ма - ле - нько - го, ма - ле - нько - го я.

4а По - лу - чи - ла те - ле - гра - ммю: му - лви ра - не - ной, да ра - не - ной ле - жит.

4б Ты по - гру - жкд ми - ла - я, ка - ку - ю пу - лю, да вст пу - лю, <sup>вдн - ли - ла!</sup>

## Схема 2



o - тоническая опора

1 - субдоминантовая опора

И. МАЦИЕВСКИЙ:

## Тройста музика — к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях

Чи знаєте, добрі люди, що значить музика?  
 Для старого й молодого – забавка велика.  
 Бо музика як та весна в зеленому лузі,  
 Не було би музикантів, жили б люди в тузі.  
 Зів'яли би цариночки зелені, зелені.  
 Висохли би до дна ріки студені, студені.  
 Бо як музика заграє з веселої ноти,  
 То старому подасть сили, молодим – охоти.<sup>1</sup>

Термин "тройста музика" /украинск. "троїста музика" – буквально: тройственная или утроенная музыка, либо утроенный скрипач /на Украине и в Белоруссии достаточно широко применяется в быту, и, в особенности, в самой разнообразной литературе по отношению к традиционным сельским инструментальным ансамблям танцевальной музыки. Основная их функция – исполнение традиционных инструментальных /иногда совместно с пением/ произведений в качестве сопровождения танцев и шествий во время различных эпизодов свадебного обряда, в некоторых регионах Украины и Белоруссии /Полесье, Палозерье, Гуцульщина, Мармарощина, Бойковщина/ – также календарных обрядов /колядований на Рождество, Новый год, женских колядований на Крещение – гуцульское "Йордана", обходов дворов так называемыми волочесниками в весенние пасхальные праздники/. А кроме того, и это главное, тройста музыка звучит во всех приуроченных и неприуроченных ситуациях, когда исполняются традиционные народные танцы: празднике основания избы, молодежных вечеринках

и гуляниях, торжествах по случаю рождения и крещения ребенка, проходах пастухов и скота на летние пастбища, а сегодня также: спортивных соревнованиях, государственных праздниках, в клубах и домах культуры, на различных общественных и производственных мероприятиях.

Употребление числа "три" /трои́ста/ в названии на первый взгляд должно было бы означать количество участников-исполнителей в ансамбле. Так это название обычно и понимали и трактовали в своих студиях исследователи народной инструментальной музыки<sup>2</sup>. Происходило это, в значительной степени потому, что полевое экспедиционное изучение, фиксация и транскрипция музыки инструментальных ансамблей на Украине и Белоруссии — дело лишь последних десятилетий /транскрипция звукозаписей развитых ансамблей трюистой музыки — и сегодня непростая проблема<sup>3</sup>, а ранее, когда не было современной звукозаписывающей техники, — и практически была не возможна/. Еще хуже обстоит дело с изучением народной теории музыки, т.е. того, что сам народ думает о своем искусстве, об ансамблях, о составе инструментов и исполнителей, о фактуре и принципах ансамблирования и т.д. "Трои́ста музыка — значит три музыканта" — такая простая трактовка термина, может быть, и имела бы право на существование, если бы не два обстоятельства: 1/количество музыкантов в трюистой музыке колеблется от двух до пяти человек и даже более как в разных локальных традициях, так и внутри каждой локальной традиции, причем число три далеко не самое распространенное; 2/название "трои́ста музыка" применяется к типу ансамбля, который в народе наряду с ним носит множество других названий, где количественный признак никак не выражен; это же касается названий родственных украинской и белорусской трюистой музыке танцевальных сельских ансамблей соседних народов, а также многочисленных других народов, стабильно проживающих вперемешку с украинцами и белоруссами на территории Белоруссии и Украины: поляков, литовцев, румын, молдаван, венгров, евреев, цыган, словаков, болгар, сербов, немцев, гагаузов. Нигде число "три" для участников ансамбля не является обязательным, а вместе с тем, типы ансамбля при

всем их разнообразии довольно близки. Вместе с тем, многосторонний анализ украинских и белорусских ансамблей – единственных, где встречается число три в наименовании, – помог бы разобратся со спецификой традиционных танцевальных ансамблей и других восточно-европейских народов. Задача данной статьи – сделать первый шаг в направлении комплексного исследования трюистой музыки с учетом не только количества исполнителей и инструментов, но и их состава, специфики инструментария, особенностей фактуры и принципов ансамблирования, истории возникновения и развития, межэтнических и межсоциальных контактов.

Практика инструментального ансамблевого исполнительства на восточно-славянских землях сложилась издавна. Об ансамблевой игре уже упоминают древнейшие письменные памятники эпохи Киевской Руси – рукопись Упыря Лихого /1047 г./ и "Повесть временных лет" /1074 г./. В состав ансамблей скоморохов, согласно Рязанской Кормчей Книге /1284 г./, входят, кроме исполнителей на духовых инструментах, "гоудец или смычек", т.е. исполнитель на струнном смычковом инструменте. Разнообразные формы ансамблевого музицирования сложились в Запорожской Сечи, где наряду с подковой музыкой, куда входили сурмачи /исполнители на шалмеях/, добуши /исполнители на литаврах/, трубачи, активно развивались инструментальные капеллы бытовой музыки с включением цимбал, лиры, торбана, скрипки, дуды. Активно жили в народе и традиции инструментального ансамблевого исполнительства скоморохов. Начиная с XVI в. инструментальные капеллы с неременным участием скрипки становятся обязательным элементом любимого народного представления – рождественского кукольного театра "Вертеп" /Украина/ или "Батлейка" /Белоруссия/. Скрипачи и исполнители на других хордофонах с каждым десятилетием занимают все более почетное место в разнообразных ансамблях и организуемых начиная с XVI в. специальных цеховых объединениях музыкантов-ансамблистов в Киеве, Львове, Харькове, Перемышле, Гомеле, Луцке, Каменец-Подольске, Прилуках и других городах и местечках; одно из таких объединений в маленьком белорусском городке носило даже гром-

кий титул "Сморгонская Академия". Уже начиная с XVI в. в "братствах" и "коллегиях" — учебных заведениях, где дети казаков обучались грамоте и церковной службе, — активно процветают различные инструментальные капеллы. Развивается ансамблевая музыка и в Киево-Могилянской Коллегии /основана в 1632 г./, переименованной в 1701 г. грамотой Петра I в "Академию для наук свободных" — первом высшем учебном заведении на Восточной Украине, и в открытой в 1737 г. музыкальной школе г. Глухова, где обучались "струнной музыке по ноте", и в специальных музыкальных классах Харьковского Коллегиума /1773 г./. В XVII — XIX вв. огромных успехов достигли крепостные ансамбли и симфонические оркестры при дворах украинских и польских помещиков на Украине и Белоруссии: Брюховецкого, Любомирского, Мазепы, Розумовского, Тышкевича, Галагана, Будянского, Комбурля, Тарновского, Куликовского. Этим коллективам немалым обязана и традиционная крестьянская музыка в плане влияния на нее европейской музыки письменной традиции. Дети крестьян овладевали в этих оркестрах и школах премудрости ученой музыки. Причем среди оркестрантов этих коллективов — детей крестьян — было немало выдающихся музыкантов, снискавших высокое признание и авторитет в сфере музыки письменной традиции. Таковы А. БИЛЫЧ из оркестра Кочубея, В. СУРДИНА из оркестра Шидловского, ученик К. ЛИПИНЬСКОГО прославленный "скрипач Артемка" из оркестра Галагана и др. После отмены крепостного права /в Белоруссии и Восточной Украине — 1848 г./ одни музыканты становятся артистами филармонических и оперных оркестров, другие — пополняют ряды народных музыкантов бесписьменной традиции, но в своей творческой деятельности не могут, естественно, позабыть тех навыков, которые приобрели в профессиональных оркестрах, и не могут не передать их своим ученикам и коллегам по народным ансамблям. Так активно вмешивается европейская ученая музыка в дела музыки народной. Влияние европейской гармонии, умножения партий в линиях отдельных инструментов, сопоставлений групп инструментов в оркестре /ансамбле/ на формирование специфики трюистой музыки последних веков нельзя не учитывать.

Наряду с влиянием не становление трюистой музыки искусства народных профессионалов-скоморохов, войсковой дружинной и казачьей музыки /организованной, профессиональной, но принципиально бесписьменной/, а также оркестровой и ансамблевой музыки европейской ученой традиции, продолжается до сегодняшнего дня с незапамятных времен начавшееся и никогда не утихавшее на Украине и Белоруссии на всю их культуру воздействие пастушеской музыки. Черты в будущем развитых форм трюистой музыки коренятся не только в примитивных пастушеских ансамблях, но и в ряде сольных инструментов пастухов с их бурдонными голосами, инструментов, восходящих к древнейшим временам. Достаточно упомянуть карпатскую флюору - открытую флейту /индекс 42I.II.22 по систематике Хорнбостеля-Закса<sup>4</sup>, игра на которой сопровождается непрерывным горловым бурдоном самого исполнителя, цвоценцивку - двухствольную /один ствол с грифными товерстиями, другой - бурдонный, без них/, свистковую флейту /42I.222.I2/, дуду /вольнку - 422.2II.2 - 6/, в своем развитии которой уже заметно постепенное увеличение голосов: от дуды с одним мелодическим и одним бурдонным голосом, до дуды с мелодическим, бурдонным и третьим - полубурдонным голосом /второй ствол мелодической трубки снабжен одним грифным отверстием, позволяющим получить два варианта второго бурдона - в унисон, а также терцию или квинту с основным, басовым бурдоном большой, басовой трубки/.

#### Пример I

Простейшие пастушеские ансамбли - прямое развитие сольных бурдонных 2-х и 3-х-голосных пастушеских найгрышей: флюора с ее меньшей /звучащей октавой или еще выше/ разновидностью - флуеркой /42I.II.22/ или свистковой флейтой - сопилкой /42I.222.I2/, дуэты двух белорусских дудок /свистковых флейт/, бурдонное двухголосие пастушеских труб - трембит, рогов или лигав /все: 423.I2I.I2/, игравших, кроме пастушеских сигналов, похоронную музыку, сигналы к началу рождественского колядования,

## Пример 2

шествию колядовщиков, празднику первого выхода скота весной на Георгия /или святого Юрия/.

И еще одна линия влияния на формирование трюистой музыки - вокальная музыка в сопровождении инструмента. Традиционно исполнялись в сопровождении скрипки, сопилки, дудки, дрымбон /*maultrommel*- I2I.22I/, позже бандуры, гитары, гармоникки песни и думы /героический эпос казаческой поры на Украине/, частушки, коломыйки, спиванки /короткие песни коломьечной структуры/, а также духовные стихи и нравоучительные песни /особенно часто, в сопровождении колесной лиры - 32I.322-72/, а кроме того и обрядовые жанры - коляды со скрипкой, похоронные причитания с флюрой, свадебные песни со скрипкой или дудой и т.д. Такие ансамбли легко в рамках одного времени и даже одних и тех же носителей фольклора превращаются в чисто инструментальные.

## Пример 3

Ведь и солист-инструменталист охотно играет песенные мелодии; мы даже говорим об особых жанрах инструментальной музыки - импровизациях на песенные мелодии. Влияние вокально-инструментальных ансамблей на собственно инструментальные продолжается и сегодня. И сегодня отдельные участники трюистой музыки как солисты-инструменталисты аккомпанируют певцам и сами выступают в качестве певцов, да и сама трюиста музыка нередко выступает совместно с пением. Влияние вокально-инструментальных ансамблей на трюисту музыку сказывается не только в музыкальном материале, но и в специфике импровизации. В частушках, коломыйках наряду с мелодией нередко импровизируется и словесный текст. Очень любят в селе во время вечеринок и праздников песенно-стихотворные перепалки, подтрунивание, сатирические выпады и, тут же, остроумные ответы на них, как правило между девушками и парнями как двумя сторонами. Инструменталист при этом часто с помощью собственно музыкальных средств своеобразно "комментирует" словесный текст, либо "вступает в оппозицию" к нему - многое из этого остается и в



чисто инструментальном ансамбле. Остается и характерное противопоставление партий, элемент соревнования исполнителей, театральность музыки. И также как отдельные импровизированные, сиюминутно сочиненные словесные образы существуют в частушках и коломыйках только в сочетании с готовыми оборотами, переходящими из песни в песню, так и инструментальные ансамблевые импровизации — это не бесконтрольное и хаотическое плетение интонационно-ритмических фигур, но свободное и, одновременно, четко организованное творчество, не только тематизм которого, но и многочисленные связки, типы кадансов, способы подхода к кульминации, характер контрастов и образуемые в итоге композиции весьма стабильны для того или иного народного музыкального диалекта или исполнительского стиля и структурируется с помощью достаточно определенных конструктивных формул-стереотипов<sup>5</sup>. Усиление стихии индивидуального творчества инструменталиста, сопровождающего певца, — еще один шаг на пути к трюистой музыке.

Первые письменные упоминания о трюистой музыке, уже как о четко сложившемся ансамбле, относятся к концу XVIII — началу XIX вв. Период XIX—XX вв. — время наивысшего расцвета трюистой музыки. Становление этого любимейшего, определяющего для Украины и Белоруссии вида совместного инструментального музицирования связано с активным включением в ансамбль струнных инструментов и, прежде всего, скрипки, с активизацией профессионального начала в инструментальном фольклоре /нема-ловажно здесь и воздействие цыганских и еврейских капелл танцевальной музыки/, а также усилением роли танцевального материала в его репертуаре. Первые, по крайней мере по составу инструментов /музыка того времени до нас не дошла!/, трюистые музыки сопровождали представления уже названных выше "Вертепа" и "Батлейки" /XVI—XVII вв./: здесь соединились скрипка, бубон /турецкий барабан с тарелкой — 2II.2I2.I/, цимбалы, сопилка /или у белоруссов — дудка/. Возможно, к этому периоду восходит и сам термин "трюиста музыка". Ведь "Вертеп" мог сопровождать либо один скрипач /что было даже чаще/, либо указанный ансамбль. Скрипача — по-народному и белоруссами и ук-

раинцами называли "музыка". "Троица музыка" – утроенный, умноженный скрипач /число "три" – нередко было синонимом понятия "много" – это хорошо известно из истории математики и имеет отношение не только к славянским народам/. Как мы уже выше указывали, число "три" по отношению к количеству участников ансамбля троица музыка никогда – ни в прошлом, ни в настоящем – не было не только стабильным, но и преобладающим. Очень распространены "тройные" из 4-х, 5-ти и более человек. К троеклей относятся и инструментальные дуэты со следующим составом инструментов: скрипка и бас /тип народной виолончели или камерного баса/; скрипка и цимбалы; скрипка и гармоника; скрипка и бубон; две скрипки; скрипка и барабан; скрипка и бубен /или решитко – односторонний рамный барабан, иногда с колокольцами и бубенчиками или тарелочками – 2II.322-92/, а также в более поздние времена – гармоника и барабан /или бубен/; две гармоники; гармоника и мандолина /особенно, в Полесье/, баян /кнопочный аккордеон/ и губная гармоника /Черниговская и Гомельская области/; скрипка и мандолина /Полесье/; скрипка и кардоны или гардоны /трехструнная гитара – Закарпатье, Мармарош/.

#### Пример 4

Вариабильность состава инструментов в терцетных, квартетных и квинтетных видах троеклей музыки еще большая чем в дуэтных. Однако характерной чертой всех традиционных составов этого рода ансамблей является участие в них скрипки – главного инструмента, определяющего троеклей музыку как тип по инструментарию. Ее следы прослеживаются даже в тех ансамблях современного состава, где она реально отсутствует, по характерной интонационной линии инструмента и специфическому скрипичному солированию.

Еще более характерно другое. При всей вариабильности состава троеклей музыки и количества ее участников стабильно остается четкая дифференциация партий. И вот здесь число "три" куда более определяющее. Оно фиксирует ясное разграничение функций: I/первой, ведущей партии – ее главные парамет-

ры: а/верхний, мелодический голос; б/исполнитель – скрипач; в/наиболее из всего ансамбля здесь развито виртуозное начало и, при этом, все заботы о композиции несет также она; 2/второй партии, основная функция ее – выполнение мелодико-структурного остова, либо гармонического скелета произведения; инструменты – вторая скрипка, цимбалы, карданы /или гитара/, бас /басоля, контрабас/ или гармоника; 3/третьей партии, являющейся метро-ритмическим фундаментом ансамбля с совмещением, нередко, функции гармонического баса /наследника древнего бурдона!//; инструменты – бас, контрабас, барабан, бубон, бубен, иногда, в однородных ансамблях, третья скрипка. Указанные три партии могут весьма разнообразно наполняться и размножаться за счет расширения числа и видов инструментов, на которых исполнители осуществляют какую-либо из функций данной партии. Такова, например, роль лудки, сопилки или флуерки, следующей в ансамбле как бы вместе с ведущей скрипкой, но подчеркивающей, главным образом, виртуозное начало. Аналогично размножаются 2-я и 3-я партии.

#### Пример 5

Роль же своеобразного дирижера, руководителя ансамбля во всех случаях остается за скрипачем. Характерно, что названия, которые сам народ дает своим ансамблям, связано с именем, фамилией или прозвищем скрипача: капелла Могура /Прикарпатье/, банда Дулуба /Восточно-Белорусское Полесье/, оркестра Литвинов /Подолия/ и т.д. Скрипач – исполнитель первой партии – часто является не только музыкальным руководителем ансамбля, но и его администратором /он сам договаривается с заказчиком вечеринки или свадебного обряда об оплате, условиях труда, времени работы и пр. для всего ансамбля в целом, распределяет гонорар и функции каждого члена/, а также учителем /в прошлом или настоящем/ остальных участников коллектива. В названный выше период распада крепостных оркестров именно профессионалы становились руководителями трюистой музыки; да и в бытность самих этих оркестров нередко их участники одновременно играли в сельских капеллах на свадьбах, крестинах и т.д. От-

раинцами называли "музыка". "Троица музыка" – утроенный, умноженный скрипач /число "три" – нередко было синонимом понятия "много" – это хорошо известно из истории математики и имеет отношение не только к славянским народам/. Как мы уже выше указывали, число "три" по отношению к количеству участников ансамбля троица музыка никогда – ни в прошлом, ни в настоящем – не было не только стабильным, но и преобладающим. Очень распространены "троистые" из 4-х, 5-ти и более человек. К троицей относят и инструментальные дуэты со следующим составом инструментов: скрипка и бас /тип народной виолончели или камерного баса/; скрипка и цимбалы; скрипка и гармоника; скрипка и бубон; две скрипки; скрипка и барабан; скрипка и бубен /или решитко – односторонний рамный барабан, иногда с колокольцами и бубенчиками или тарелочками – ЗИ.322-92/, а также в более поздние времена – гармоника и барабан /или бубен/; две гармоники; гармоника и мандолина /особенно, в Полесье/, баян /кнопочный аккордеон/ и губная гармоника /Черниговская и Гомельская области/; скрипка и мандолина /Полесье/; скрипка и карданы или гарданы /трехструнная гитара – Закарпатье, Мармарош/.

#### Пример 4

Вариабильность состава инструментов в терцетных, квартетных и квинтетных видах троицей музыки еще большая чем в дуэтных. Однако характерной чертой всех традиционных составов этого рода ансамблей является участие в них скрипки – главного инструмента, определяющего троицу музыку как тип по инструментарию. Ее следы прослеживаются даже в тех ансамблях современного состава, где она реально отсутствует, по характерной интонационной линии инструмента и специфическому скрипичному солированию.

Еще более характерно другое. При всей вариабильности состава троицей музыки и количества ее участников стабильно остается четкая дифференциация партий. И вот здесь число "три" куда более определяющее. Оно фиксирует ясное разграничение функций: I/первой, ведущей партии – ее главные парамет-

ры: а/верхний, мелодический голос; б/исполнитель – скрипач; в/наиболее из всего ансамбля здесь развито виртуозное начало и, при этом, все заботы о композиции несет также она; 2/второй партии, основная функция ее – выполнение мелодико-структурного остова, либо гармонического скелета произведения; инструменты – вторая скрипка, цимбалы, карцоны /или гитара/, бас /басоля, контрабас/ или гармоника; 3/третьей партии, являющейся метро-ритмическим фундаментом ансамбля с совмещением, нередко, функции гармонического баса /наследника древнего бурдона!/: инструменты – бас, контрабас, барабан, бубон, бубен, иногда, в однородных ансамблях, третья скрипка. Указанные три партии могут весьма разнообразно наполняться и размножаться за счет расширения числа и видов инструментов, на которых исполнители осуществляют какую-либо из функций данной партии. Такова, например, роль лудки, сопилки или флуерки, следующей в ансамбле как бы вместе с ведущей скрипкой, но подчеркивающей, главным образом, виртуозное начало. Аналогично размножаются 2-я и 3-я партии.

#### Пример 5

Роль же своеобразного дирижера, руководителя ансамбля во всех случаях остается за скрипачем. Характерно, что названия, которые сам народ дает своим ансамблям, связано с именем, фамилией или прозвищем скрипача: капелла Могура /Прикарпатье/, банда Дулуба /Восточно-Белорусское Полесье/, оркестра Литвинов /Подолия/ и т.д. Скрипач – исполнитель первой партии – часто является не только музыкальным руководителем ансамбля, но и его администратором /он сам договаривается с заказчиком вечеринки или свадебного обряда об оплате, условиях труда, времени работы и пр. для всего ансамбля в целом, распределяет гонорар и функции каждого члена/, а также учителем /в прошлом или настоящем/ остальных участников коллектива. В названный выше период распада крепостных оркестров именно профессионалы становились руководителями трюистой музыки; да и в бытность самих этих оркестров нередко их участники одновременно играли в сельских капеллах на свадьбах, крестинах и т.д. От-

сюда и влияние европейской музыки и на репертуар "троистой", включающий наряду с фольклорными танцами многочисленные вальсы, польки, менуэты, мазурки, полонезы, и на отдельные структурно-композиционные приемы<sup>6</sup>. Сочетание в одном лице профессионального артиста ученой традиции и народного "слухового" музыканта "троистой" – явление, не угасшее до настоящего времени, скорее даже в связи с бурным ростом цивилизации и образования интенсифицирующееся и приобретающее новые очертания. Многочисленные скрипачи, цимбалисты, баянисты, дударя и сопилкари Покутья, Гуцульщины, Подолии, Волини, Бойковщины, Полесья, Могилевщины, белорусско-литовского пограничья и ряда других мест получили среднее специальное или даже высшее /иногда даже консерваторское/ образование и сочетают педагогическую и концертно-исполнительскую работу<sup>7</sup> с игрой в "троистой музыке". Причем, выступая в последней, они не только сохраняют, но нередко, сознательно поддерживают и стимулируют укоренившуюся бесписьменную форму хранения и передачи традиции. Таковы, например, дипломант Львовской консерватории скрипач П.ТЕРПЕЛЮКИ/Коломыя/, верховинские скрипачи И.ГАЛАМАСЮК и В.ШАТРУК, косовский сопилкарь и флейтист И.ЗЕЛЕНЧУК, белорусский педагог, инженер и народный скрипач Г.ДУЛУБ /г.Мозырь/, дипломант Киевской консерватории артист Государственного Хора им.Г.ВЕРЕВКИ К.ЕВЧЕНКО и мн.др.

Наряду с дифференцированностью партий характерная особенность трюистой музыки – необычайная слитность, подлинная ансамблевость, единство капеллы в целом. Последнее проявляется и в самой эстетике функционирования "трюистой" как "единого коллективного исполнителя", и в стилистических особенностях игры ансамбля<sup>8</sup>. И в строгом подборе в ансамбль соответствующих по уровню профессионального мастерства, знанию репертуара, традиции и школе народного инструментализма музыкантов, и в укоренившейся в народе форме оценки: нельзя хвалить ни одного музыканта трюистой музыки отдельно, в противовес другим, – это тяжкий грех, идущий во вред делу. Характерна гуцульская легенда, объясняющая происхождение "трюистой музыки" от любви трех юных музыкантов к одной девушке. Девушка не смогла пред-

почесть ни одного из них даже тогда, когда они по ее просьбе устроили своеобразный конкурс: кто сыграет лучше. Ибо каждый играл лучше! И от их любви, могучей как их талант, и родился ансамбль, неразделимый отныне и навеки.

По составу инструментов в настоящее время разнообразные виды трюистой музыки можно объединить в две основные группы: а/капеллы с традиционным набором инструментов; б/видоизмененные за счет распространившихся бытовых общеевропейских инструментов. Наиболее типичные виды трюистой музыки первой группы: скрипка, цимбалы, басоля /Закарпатье, Подолия, Буковина; в варианте с басетлей – некогда по всей Белоруссии/; скрипка, басоля, бубон /Полтавщина/; скрипка, лудка, барабан /Полесье/; две скрипки, цимбалы, бубон или барабан /Прикарпатье, Буковина, Полесье, Паозерье, включая и территорию Российской Федерации/; две скрипки и барабан /Закарпатская Бойковщина и Мармарош/; две скрипки и бубон /Полтавщина/; скрипка, флуерка, цимбалы, бубонь /Покутье и Галицкая Гуцульщина/; две скрипки, сопилка, цимбалы, бас /Буковина/; скрипка, сопилка, цимбалы, барабан /Галицкая и Волынская Подолия/; две скрипки, бас, рещитка /Галицкая Бойковщина/; две скрипки и цимбалы /Паозерье/; скрипка и балалайка /Паозерье, Полтавщина/; скрипка, сопилка, бубен, реже сопилка, цимбалы, бубен и т.д. Наиболее распространенные капеллы второй группы: скрипка, цимбалы, контрабас /Покутье, Галицкая Подолия, украинские и молдавские районы Буковины/; скрипка, баян или аккордеон, цимбалы, бубон /Галицкая Подолия/; скрипка, гитара, сопилка /Закарпатье/; скрипка, бас, балалайка /Миргородщина/; скрипка, мандолина, гитара /Полесье/; скрипка, флуерка /или сопилка/, цимбалы, бубон, труба /Гуцульщина и Волынь/. В качестве особого типа "трюистой" следует отметить гуцульско-румынские традиционные капеллы: из трех скрипок, иногда из трех скрипок и баса /на советской и румынской территории Северной Буковины/. Одна из известнейших – капелла трех профессиональных этнографических свадебных музыкантов, братьев С., К. и Л. ПРИЛИПЧАН из урочища Сарата /Буковинская Гуцульщина/. Отнесение таких капелл к "трюистой музыке", а не к группе однородных ансамблей, обу-

словлено не только народными определениями, но и функцией, а также стилистическими характеристиками исполнительства. Репертуар и характер выступлений точно соответствует классической "троистой музыке" – это свадьба, танцы, вечеринки, народные традиционные праздники и гулянья. Сродни трюистой и манера ансамблирования буковинских скрипачей. Функция 2-й скрипки у них – то аккордика, то ведение мелодического контура – скелета темы, то своеобразное противопоставление, антифония I-й скрипке; функция 3-й скрипки – "басування", гармоническая игра двузвучиями и поддержание отчетливой метрики.

#### Пример 6

Постепенное введение в состав трюистой музыки духовых инструментов – сопилки, флуерки, позже кларнета, трубы, флейты, тромбона, а также баяна, аккордеона, гармоники, приведшее к значительному усилению мощности звучания и необходимости уравновесить звучность за счет общего расширения состава, породило самую крупную разновидность трюистой музыки, иногда называемую "велика музыка" /на Украине/ – букв. большая музыка, или большой скрипач. Кроме отмеченных инструментов, варьируемых различно в разных капеллах, в них часто включаются альт, контрабас, на Подолии – бугай /фрикционный барабан – 232II-92/, увеличивается число скрипок, а иногда и цимбал. Классическими представителями великой музыки сегодня являются капелла с.Глинницы на Буковине /существует еще с XIX века, ансамбли Шкапив – нескольких семей Минайлжков из с.Белоберезка на Черемоше, популярный в 50-х гг. большой фольклорный ансамбль на Тернопольщине. И, вместе с тем, и они существуют как разновидность трюистой музыки и будут существовать как таковые до тех пор, пока сохраняют традиционные /наряду с современными/ формы бытования, и традиционную культуру трюистой музыки. Как видно из приведенного ниже примера из танца "Козачек" в исполнении капеллы Пантелюка из Устерик /Прикарпатье/, большой состав инструментов сохраняет принципы дифференциации трех основных партий трюистой музыки. Они лишь многократно умножены /сохраняя обязательную фольклорную гетеро-



Фонию/.

Пример 7

Изучение культуры традиционных свадебных и танцевальных ансамблей – задача трудная, сравнительно новая, но важная. За ней будущее не только науки, но и перспективы развития национальной современной музыки. Новые шаги на этом пути должны кардинально расширить и углубить проблематику и информацию о полевых материалах.

- 1/ "Знаете ли, добрые люди, что значит "музыка"? Для старого и молодого – развлечение великое. Ведь "музыка" как весна на зеленом лугу. Не было бы музыкантов, жили бы люди в печали. Завяли бы зеленые поляны. Высохли бы до дна реки студеные. Если "музыка" сыграет веселый мотив, старику прибавит силы, молодым – "желанье", – украинская песня-коломыйка из с.Старые Куты Ивано-Франковской области, записанная учителем Я.ГАБУЧАКОМ и переданная им автору статьи в 1972 г.
- 2/ ХОТКЕВИЧ Г. Музичні інструменти українського народу. Харків, 1930; ГУМЕНЮК А. Українські народні музичні інструменти. Київ, 1967; ВЕРТКОВ К., БЛАГОДАТОВ Г., ЯЗОВИЦКАЯ Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР /разделы: Белоруссия и Украина/. М., 1975 /2-е издание/.
- 3/ МАЦИЕВСКИЙ И. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки. – В кн.: Традиционное и современное народное музыкальное творчество. М., 1976.
- 4/ HORNBOSTEL E.M. von und SACHS C. Systematik der Musikinstrumente. Zeitschrift für Ethnologie, Heft 4-5, Berlin, 1914.
- 5/ МАЦИЕВСКИЙ И. О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью. – В кн.: Славянский музыкальный фольклор. М., 1972.
- 6/ Подробнее см.: ХОТКЕВИЧ Г., ГУМЕНЮК А. Указанные работы;

Инструментальна музика. Упорядник А.ГУМЕЮК.К.,1972; МАЦИЕВСКИЙ И. Сюита-поэма в инструментальном фольклоре Гуцульщины. - В кн.: Славянский музыкальный фольклор, ук.изд.; НАЗИНА И. Белорусские народные музыкальные инструменты. Минск, 1979; МАЦИЕВСКИЙ И. Культура инструментальных ансамблей белорусского Полесья. - Информационное письмо Союза композиторов СССР.М.,1979.

- 7/ Многие из них директора музыкальных школ, клубов, учителя, артисты государственных профессиональных коллективов.
- 8/ Скрипач - ведущий, даже руководитель трюистой музыки, но стабильно концертирующая скрипка на фоне ансамбля - явление редкое.

ПРИМЕЧАНИЯ К НОТНЫМ ПРИМЕРАМ

1. а. Импровизация на цудке /волынке/ на мотив семейно-лирической песни, записанная Е.Гишпиусом и З.Эвальд от Г.К.Славчика, 95 лет, Городокский район Витебской области. Цит. по книге: Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты. Ук.раб., с. III.
- в. Импровизация на цуде на мотив свадебной песни. От Олексы Матийоса /62 г./ в 1972 г. записана в урочище Гропы села Ямы Ростокского сельского совета Путильского района Черновицкой области /Украина, Буковинское предгорье/. Запись и нотация И.Мациевского.
2. Вступление к ходу колядующих. На двух трембитах. Исполнили Микола Габорак /52 г./ и Микола Словак /34 г./ из села Шепит Косовского района Ивано-Франковской области. Октябрь 1971 г. Запись и нотация И.Мациевского. Архив секции фольклора Ленинградского Института театра, музыки и кинематографии /в дальнейшем АИТМК/. Гуцульщина.
3. а. Ритуальная хороводная песня "Круглек" на Рождество. Исполнили в 1972 г. Михайло Гаджук /пение, 40 лет/ и Михайло Нечай /дрымба, 45 лет/. С. Верхний Ясенив Верховинского района Ивано-Франковской области. Запись и нотация И.Мациевского. АИТМК. Гуцульщина.
- в. Данные записи те же. На флуерке играет М.Гаджук.
4. Старинная полька. Исполнители: скрипач И.Е.Сорока /1907г. рождения/, барабанщик Г.А.Семенчук /1913 г.р./, деревня Адамово Дрогичинского района Брестской области. Западного Полесья. Цит. по кн.: Назина И.Д. Ук.раб., с.42.
5. а. Танец "Румынка". Исполнители: Василь Халус /1951 г.р./ - скрипка; Федор Тернушак /1957 г.р./ - кардоны; Микола Боцнар /1934 г.р./ - бубон. Село Верхне Воляне Раховского района Закарпатской области. Мармарош. Запись 1975 г. Запись и нотация И.Мациевского. АИТМК.
- в. Полька. Записал в Борщевском районе Тернопольской области

- А.Гуменюк от трюистой музыки. Цит. по книге: Инструментальна музыка, Ук. изд., с. 214. Подолия. Украина.
- с.Танец "Аркан" /разбойничий/. Исполнители: Михайло Гудемь-юк /скрипка - 1940 г.р./; Юра Молдовчук /1939 г.р. - флу-ерка, по-местному - фрилка/; Дмитро Тафичук /гармошка - 1935 г.р./; Василь Тафичук /1934 - цимбалы/; Иван Семенюк 1942 - бербеныця/; Степан Гудемьюк /1948 г.р. - бубон/. Запись 1973 г. Село Квасы Раховского района Закарпатской области. Украина. Закарпатская Гуцульщина. АИТМК. Нотация и запись И.Мациевского.
6. Волошский танец. Исполнители: братья Спиридон, Кирило и Лука Прилипчан из урочища Шепит Путильского района Черновинской области. Запись 1973 г. Нотация и запись И.Мациевского. АИТМК. Северная Буковина. Украинско-Валахское пограничье.
7. Танец "Козачок". Записан на гуцульской свадьбе в с.Устерики Верховинского района Ивано-Франковской области. 1977 год, январь. Исполнители: Микола Пантелюк /1932 - скрипка/; Петро Ивасюк /1942, флуерка/, Василь Виприйчук /1945, береза/; Микола Матаржук /1950, баян/; Василь Гавришук /1945, цимбалы/; Василь Шварговский /1953, труба/; Василь Янушевский /1948, тромбон/; Микола Выприйчук /1925, бубон/. Запись и нотация И.Мациевского. АИТМК. Украина. Гуцульщина.

ПЕРЕВОД ФРАГМЕНТА ТЕКСТА из №3-а: Ой под рощей, под зеленым доном.

## ОБЪЯСНЕНИЯ ТРАНСКРИПЦИОННЫХ ЗНАКОВ:

x - неопределенно или не очень ясно звучащий тон

- постепенное учащение /или, соответственно разрежение/ длительностей, от восьмых к шестнадцатым и т.д.

- глиссандо

Подробнее: в указанной статье И.Мациевского "Исследовательские проблемы транскрипции", ук.изд.

N 1/a

$\text{♩} = 72$  ( $\text{♩} = 100$ )

8+5

8

8

4 4 4 4

Musical notation for N 1/a, first system. It consists of a single staff with a treble clef. The music begins with a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth notes. There are several slurs and accents throughout the piece. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with 'x' and '8'.

Four empty musical staves, likely representing a second system or a continuation of the piece.

N 1/b

Musical notation for N 1/b, first system. It consists of a single staff with a treble clef. The music begins with a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth notes. There are several slurs and accents throughout the piece. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with '3'.

Musical notation for N 1/b, second system. It consists of a single staff with a treble clef. The music begins with a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth notes. There are several slurs and accents throughout the piece. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with '3'.

N 2

$\text{♩} = 60-70$

The musical score consists of two systems. The first system includes a piano part (bottom staff) and a treble part (top staff). The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and contains a triplet of eighth notes. The treble part features a series of eighth notes with accents and a trill-like ornament. The second system continues the piano part with a triplet of eighth notes and the treble part with a trill-like ornament and a triplet of eighth notes. The score concludes with two empty staves.

N 3/a

$\text{♩} = 80$

ГОЛОС

ОУ ПІД РА-ЕМ, ПІД РА-ЕМ, ПІД ЗЕ-ЛЕ-НИМ РОЗ-МА - ЕМ.

АРПА

N 3/b

$\text{♩} = 92$

АНУШКА

ОУ ПІД РА-ЕМ, ПІД РА-ЕМ, ПІД ЗЕ-ЛЕ-НИМ РОЗ-МА - ЕМ.

АРПА



N 4.

$\text{♩} = 158$

Musical score for N 4. The top staff is for Violin (скрипка) and the bottom staff is for Drum (барабан). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 158. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

скрипка

барабан

N 5/a.

$\text{♩} = 164$

Musical score for N 5/a. It consists of three staves: Violin (скрипка) on top, Harp (клароноц) in the middle, and Drum (бубон) on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 164. The score includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

скрипка

клароноц

бубон

N 5/6

♩ = 120

The musical score consists of three staves, each with a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 120. The instruments are labeled in Cyrillic: **САРЫНКА** (Clarinet), **ЦЫМБАЛИ** (Cymbal), and **БАССОН** (Bassoon).

- САРЫНКА (Clarinet):** The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.
- ЦЫМБАЛИ (Cymbal):** The second staff shows rhythmic patterns with eighth notes and rests, some marked with accents.
- БАССОН (Bassoon):** The third staff features a simple melodic line with quarter and eighth notes.

## № 5/c

♩ = 160

скрипка

фугерка

гармоника

цимбали

баянница

бубен

Detailed description of the musical score: The score is written for six instruments. The first staff (скрипка) features a melodic line with various ornaments and a final flourish. The second staff (фугерка) has a rhythmic accompaniment with trills (tr) and accents (acc). The third staff (гармоника) provides harmonic support with chords and single notes, including a trill (tr) and an accent (acc). The fourth staff (цимбали) has a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff (баянница) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The sixth staff (бубен) has a simple rhythmic accompaniment with quarter notes and rests.

## N 6.

♩ = 108

The musical score consists of three staves. The first staff is a treble clef with a tempo marking of quarter note = 108. It contains a melodic line with many triplets and slurs. The second staff is a treble clef with a bass line consisting of eighth and sixteenth notes. The third staff is a treble clef with a bass line consisting of quarter notes.

## N 7.

♩ = 164

The musical score is arranged in four staves, each with a label below it:

- смычка** (Violin I): The top staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with slurs and a trill (tr) in the middle.
- виолончель** (Violin II): The second staff, also with a treble clef and one sharp. It features a melodic line with a trill (tr) and a slur.
- скрипка** (Viola): The third staff, with a treble clef and one sharp. It contains a melodic line with a trill (tr) and a slur.
- контрабас** (Cello/Double Bass): The bottom staff, with a bass clef and one sharp. It provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr), and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) throughout.

Работа И. Вл. Мацневского поставлен в план I984  
года в Институте ТМК /Ленинград, Исакиевская пл. 5./

Цирюль

Труба

Тромбон

Бубон

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Первый staff (Цирюль) и второй staff (Труба) имеют ключевую сигнатуру G-бемоль (F#) и тактовый знак C. Третий staff (Тромбон) имеет ключевую сигнатуру G-бемоль и тактовый знак C. Четвертый staff (Бубон) имеет ключевую сигнатуру G-бемоль и тактовый знак C. Музыкальные ноты и знаки включают восьмые и шестнадцатые ноты, паузы, динамические обозначения (p, mf, f) и другие музыкальные символы.

Алма Б. КУНАНБАЕВА:

## Феномен музыкальной эпической традиции в казахском фольклоре

Общеизвестно, что эпическая ветвь фольклора относится к развитой и продуцирующей в наши дни области народного творчества казахов. Об этом свидетельствуют и материалы экспедиций последних лет, и взрыв научного и общественного интереса к этой проблематике /грамзаписи, теле-радио передачи, публикации/.

Богатейшим источником знаний для этномузыковеда могут служить труды филологов и фольклористов, прежде всего казахстанских, большинство из которых /исследователей/ являются порой не только знатоками, но и носителями эпической традиции отдельных регионов Казахстана. В их трудах содержится ценная для музыковеда информация о формах бытования эпоса, дана основная жанровая классификация эпических произведений, пути эволюции эпоса, его влияние на современную культуру, рассмотрены вопросы историзма эпоса, его связи с эпическим наследием других народов, дана детальная характеристика основных сюжетов.

В области музыкознания основная заслуга в изучении казахского эпоса принадлежит Б.Г.ЕРЗАКОВИЧУ, в трудах которого, наряду с основополагающим делением казахского мелоса на песенный и речитативный, дана типология музыкального воплощения эпических сказаний и легенд. По классификации Б.Г.ЕРЗАКОВИЧА с точки зрения музыкальной формы казахский эпос функционирует в трех разновидностях: как песенно-речитативный, музыкально-иллюстративный и музыкально-завершенный. В данной статье речь



идет в основном о первой разновидности музыкального эпоса казахов - песенно-речитативном, как более распространенном и, возможно, генетически более раннем.

Образцов иллюстративного воплощения эпических сюжетов /основное содержание сказания идет в прозе, а прямая речь персонажей вокализируется на песенные мелодии лирического характера/, в моей экспедиционной практике, к сожалению, еще не встречалось.

Также исключаю из поля своего внимания образцы музыкально-завершенного воплощения эпоса /прозаический рассказ эпического сюжета, а затем его инструментальная версия в виде законченного музыкального произведения, исполняемого на двухструнном шипковом инструменте домбре/. Эти произведения должны быть рассматриваемы в русле специальных исследований системы жанров казахской инструментальной музыки. Проблемы генетической, исторической и морфологической связи инструментальной и вокально-речевой форм казахского эпоса выходят за рамки данной статьи и требует специальных исследований.

Учитывая огромную протяженность территории, населенной казахами, и недостаточную степень изученности фольклора различных регионов Казахстана в целом, а с точки зрения эпоса в особенности, преждевременно говорить о некоем едином стиле или эпическом "диалекте" казахов. Вопросы музыкально-стилевой диалектологии Казахстана нуждаются еще в значительно более детальном сборе фактического материала.

Однако уже на сегодняшнем уровне изученности материала можно констатировать наличие нескольких районов Казахстана, в которых внимание исследователей в первую очередь останавливает живость эпических традиций, имеющих между собой структурные и функциональные сходства, выходящие за пределы музыкально-стилевых признаков и позволяющие объединять их по целому ряду параметров в единую родовую группу казахской эпической традиции.

Советской науке принадлежит приоритет и огромная заслуга в выдвижении, обосновании и исследовании понятия "фольклорная традиция" как самостоятельной, не совпадающей с административными делениями категории, основанной на изучении конкретной музыкальной практики народа, тесно связанной в его этнической историей.

В таких случаях в музыкальной этнографии речь идет о так называемых "локальных" /диалектных/ традициях, связанных со специфическим музыкальным стилем, с особым в каждом случае набором стилевых признаков, в обязательной степени отличающихся от соседних /внутри этноса/ фольклорных традиций. В этом понимании, при всём разнообразии междиалектных связей и внутренних закономерностей их формирования, на первый план выступает этногеографический принцип.

Признавая актуальность такого ракурса современных фольклорных исследований, я считаю своевременным поставить вопрос о качественной природе фольклорных традиций, для которых, как и для фольклора вообще, характерна прежде всего синкретность, выступающая первородным, неотъемлемым родовым атрибутом.

Конкретной целью этой статьи является описание феномена "казахская эпическая традиция" как некоей эпической целостности, модели системы эпического мира. Имеется ввиду тот факт, что возникает она в результате сложных взаимосвязей ряда основных компонентов, таких как:

1. система эпических жанров,
2. функциональная /целевая/ направленность традиции,
3. эпическая аудитория,
4. механизмы сохранения и воспроизведения традиции /проблема школы-профессионализма/,
5. личность сказителя,
6. эпическое интонирование,
7. музыкально-эпическое мышление.

Система эпических жанров. В центре эпической традиции находится исполнение эпических сказаний о героях. Сюда включаются как огромные по протяженности и известные всему тюркскоязычному миру героические сказания, так и сказания, ареал распространения которых может быть ограничен пределами проживания одного рода. Часто эти сказания включены в обширные циклы родовых генеалогий, бережно передающих из поколения в поколение историю данной родовой группы. Это преимущественно сюжетно-повествовательные произведения, насыщенные конкретными событиями и изобилующие именами легендарных личностей, зачастую имеющих исторические прототипы. Обычно эпосоведение ограничивается изучением именно этой области народного эпического творчества. Правомерность подобного подхода не вызывает сомнения. Но если для филолога-фольклориста подобное ограничение самоочевидно, то с этномузыковедческой точки зрения оно явно недостаточно.

Дело в том, что вокруг исполняемых сказаний, как вокруг единого ствола группируется целая гроздь эпических жанров, собственно эпосом, казалось бы, не являющихся. Это жанры терме, толғау, есиет /нақыл сөз/, арнау, хат и другие. В основном, это краткие, бессюжетные песни-назидания, философские эссе о жизни и смерти, о месте и назначении человека, а также письма-послания, посвящения, наставления. К числу жанровых подгрупп внутри эпической традиции относятся и бастау-эн /песни-зачины/, предшествующие обычно исполнению крупных сказаний, в которых сказитель призывает вдохновение, обращается к аудитории с перечнем известных ему сказаний. В системе эпических жанров немаловажное место занимают и дубли обрядовых жанров, вызванные к жизни социальной ролью сказителя / об этом подробнее дальше/ – песни свадебного и похоронного цикла: той бастар, беташар / открытие лица невесты/, Қоңіл айту, Қоңіл қос /песни утешения, оплакивания, соболезнования/. К жанрам эпической традиции относятся и произведения, посвященные значительным событиям современности, своего рода хроника наших дней, содержащая осмысление процессов,

происходящих "сегодня", и его оценку.

Разумеется, эта область содержания не является исключительной привилегией эпической системы. В конечном счете все проявления художественного сознания народа сводятся к моделированию всего космоса мироздания и к определению места человека в нём.

Целенаправленность эпической традиции. Одним из факторов, объединяющих указанные жанры в систему, является их функциональная направленность. Несомненный синкретизм функций, присущий любому произведению фольклора, не позволяет однозначно определить цель исполнения той или иной песни. Одновременно присутствует эстетическая, сакральная, коммуникативная, информативная и все прочие возможные функции. Целостность любой жанровой системы, на наш взгляд, обеспечивается в первую очередь доминантностью одной из представленных функций. Такой функциональной доминантной эпической традиции является открытая назидательность, своего рода проповедническая адресованность, высокое этическое напряжение традиции. Вся система эпических жанров в первую очередь регламентирует социальные отношения личности, вплетает его частную жизнь в общее русло вечности, концентрируют в отдельный миг настоящего все прошлое и будущее. Именно в совокупности, в системе эпические жанры являются кодексом морали, конкретизирующим всю систему нравственных ценностей этноса. В силу исторических условий вплоть до самого начала XX века не снималась актуальность защиты целостности территории, языка, культуры этноса, что наряду с ростом этнического самосознания определяло доминирование социализирующей функции искусства, которую лучше всего могла выполнить именно таким образом структурированная жанровая система эпоса. Сама жизнь требовала овладения подрастающим поколением насущно-необходимых знаний о прошлом своего народа во имя защиты его сегодняшних интересов и будущности этноса. Эту роль могла выполнить только эпическая ветвь казахского народного творчества, аккумулировавшая в себе исторический опыт казахов многих веков, и только эпи-

ческая традиция сохранила гибкий механизм передачи этого опыта.

Эпическая аудитория. Ярко выраженная адресованность эпической традиции предполагает наличие активной аудитории, которую по праву можно назвать "эпической аудиторией". Выступающая в качестве коллективного цензора, эпическая аудитория находится в действенном "диалоге" со сказителем, а через него — и со всем миром эпоса. Для полноценного функционирования эпической традиции необходима слушательская среда, воспитанная в системе ценностных координат, принятых в ее рамках. Она же всем строем мировоззрения формирует традицию, порождая мощные импульсы ее эволюции. Эпическая аудитория, в процессе реализации заложенных в эпической традиции потенций, выдвигает из своей среды новые поколения сказителей, сохраняя тем самым преемственность в передаче позитивного опыта истории. В исторические моменты, неблагоприятные для стабильного воспроизведения эпической традиции, именно эпическая аудитория становится пассивным хранителем традиции, фиксируя в своей памяти основные её параметры. Так, в тяжелые военные и послевоенные годы, когда была нарушена естественная жизнь традиции, именно эпическая аудитория способствовала поистине возрождению эпической традиции в Кзыл-Ординской области, где в последние десятилетия она живет полнокровной жизнью.

Сказительская школа. Одним из обязательных условий естественного существования эпической традиции является наличие высокоразвитого устного профессионализма, сохраняющего механизм ее передачи и воспроизведения. Материализуется он в виде традиционной системы обучения в рамках специфических школ сказителей по системе "учитель-ученик". Возникающие, на первый взгляд, стихийно, они тем не менее имеют прочные и древние традиции обучения. Одной из наиболее распространенных типов школы являются семейные династии сказителей, где приобщение к мастерству сказительства происходит с самых молодых лет, вначале пассивно, идущее как объективный фон жизни. Этот этап в условиях живой традиции одинаков для

всех. Затем, когда сформировалась готовность к ее воспроизведению, — уже в процессе активного усвоения практики и философии сказительства /этот этап протекает в рамках осознаваемой или стихийной школы/, а дальше — в процессе выступлений вначале в качестве своеобразного дублера своего наставника, и, наконец, уже самостоятельно.

В результате подобной профессионализации формируется личность сказителя — основной пульсирующий нерв живой эпической традиции.

Личность эпического сказителя — сложная социально-психологическая проблема. В его деятельности с наибольшей четкостью проявляются эстетические потребности среды, социально-этические нормы и ценности общества, психологические константы поведения и другие аспекты этнического самосознания. Сказитель материализует их поведением, всей жизнью, и в процессе творчества выплескивает в мир в концентрированной форме каждого единичного исполнительского акта. Сказитель оценивает свою деятельность отнюдь не как "пение песен", а как высокую миссию, к которой он призван. Отсюда, кстати, вера в магическое дарование, идущее с древнейших времён. Понимание своей роли как живого носителя и проводника системы духовных ценностей, складывавшейся веками, — неотъемлемое свойство самосознания сказителя, накладывающее неизгладимый отпечаток на все стороны его жизни.

Личность сказителя в момент исполнения становится ослепляющей точкой пересечения всего огромного космоса культуры прошлого /история, философия, этика и эстетика народа, представленная в системе эпических жанров/ и целенаправленно формируемого будущего, и происходит это в активном диалоге с эпической аудиторией, в данный момент репрезентирующей в своем лице настоящее этой культуры. Он в самом акте музицирования заставляет звучать весь эпический мир, структурируя тем самым в сознании слушателей их собственную жизнь, даёт систему её осмысления, активизируя жизнеощущение, подключает единичную жизнь конкретного человека к целостности народного

самосознания. Эпический мир – это не отдельные произведения, и тем более не их сюжеты, а активное вовлечение слушателя в ритм становления и развертывания самой жизни. Именно с этих позиций, по утверждению самих сказителей, жизнь человеческого духа измеряется совокупностью моментов сопереживания сказителю. Остальное же время – это бременное существование тела, живущего памятью. Отсюда, становится понятной необходимость постоянного возобновления этого диалога, невзирая на то, что текст сообщения досконально известен всем участникам этого диалога.

Эпическое интонирование. Выполнению этой ответственнойшей медитативной функции сказителю помогает следующий компонент – маркированность эпического интонирования.

Сама манера эпического пения в корне отличается от песенной, и тут прежде всего важна ее необычность, специфичность, выявленность. О древности ее свидетельствует сравнимость с тембром шаманского инструмента – кобыза: наиболее интересны в этом отношении попытки подражания самих исполнителей этой некогда магической инструментальной тембровой окраске, удачные в состоянии экстатического воодушевления. Добавим к этому существование в народной эстетике специальных характеристик именно сказительской манеры, / термин дауысынын қоңырауы бар " в его голосе есть особые тембровые призвуки", где "қоңырау" – колокольчик/. Так, в репертуаре всех сказителей Кзыл-Ординской области имеется напев, "Гасбергеннiн Маңрамасы", исполняемый с самыми различными текстами, автор которого /известный в прошлом сказитель Гасберген/ обладал столь мощным и необычным голосом, что, по преданию, только на его откашливания перед исполнением съезжалось с 3-х сторон – с расстояния в 30 км – до 300 всадников – слушателей /кстати "маңрау" – рёв и мычание животных/.

До сих пор в казахском народе живёт вера в магическое дарование сказителей, которое заключается не только в способности хранить в памяти большое количество текстов, но и в силе огромного эмоционального воздействия их интонации.

В полевой работе нами неоднократно фиксировались, например, такие выражения, как "арқасы бар" "за ним /за спиной/ чувствуется дух покровитель", и "арқасы қозып кетті" "спина воспламенилась" /находится в состоянии экстаза/. Творческое вдохновение сказителя достигало порой такой силы, что даже в моменты замены магнитофонной пленки сказитель продолжал петь, не обращая внимания на вынужденный перерыв в записи, не имея ни одного слушателя, как бы перед воображаемой аудиторией. Естественно, что психофизиологическое состояние сказителя, обусловленное прежде всего социальной функцией сказания, откладывает отпечаток на все стороны его музыкальной выразительности.

Интонация сказителя далека от пресловутого "эпического спокойствия", понимаемого как состояние незыблемой безличности. Это драматически насыщенная, экспрессивная, ораторская по своей природе речь. Информация, которую несет сказитель слушателю, заключена не только в тексте, она не исчерпывается вербальным уровнем. Как и всякий оратор, сказитель использует все доступные ему средства воздействия. Изложение события и сюжета, его оценка, своего рода руководство к действию, даже к образу жизни — в словесном тексте. Убеждение, темпераментное утверждение истины, эмоциональное закрепление результатов исполнения /вплоть до завораживания, в некотором смысле — гипнотического/ — в "напеве". Иначе говоря, в данном случае интонируемый смысл не равен смыслу поэтического текста, не может быть сведен к нему. Музыкальное эпическое интонирование, неотрывное от слова, имеет самостоятельную цель. В "слове" — смысл повествования, в исполнительской манере — музыкальный текст и весь контекст жанра, то есть суть эпического интонирования.

Музыкальное эпическое мышление. Эпическое интонирование не исчерпывается понятием эпической манеры пения. В это сложное явление следует включить также специфический способ организации звукового материала, структурно выражающийся в триаде: зачин—речитация — заключение. В этой откристаллизованной



форме зачин выполняет функцию привлечения внимания и взятый на протяженном звуке в высокой тесситуре, дает необходимый разгон перед началом собственно речитации текста. Центральное звено триады представляет собой чеканную клишированную ритмоинтонацию формульного характера, стремящуюся к многократному повторению. Эту тенденцию к бесконечному нарастанию нарушает "неожиданный" сбой в последнем стихе тирады, ведущий к итоговому торможению в разделе заключения. По приятной в народе терминологии центральный эпизод именуется "узын сонар" - "долгое преследование, охота", а заключительный раздел - "Кайырма" - "поворот", что полностью соответствует соотношению центрального и заключительного разделов. Протяженные звуки, юбиляции при смене темпа и фактуры, находясь в полном противоречии с речевой пульсацией, воспринимаются как долгожданный итог, как цель предыдущего процесса нагнетания напряжения.

Эпические произведения у казахов не исполнялись без инструментального сопровождения домбры, и это отразилось на формировании в эпической традиции своеобразного типа музыкального мышления - мышления, не песенного по своей природе. Если в песенной традиции инструмент играет роль сопровождения, часто идущего в унисон с напевом, то значение его в процессе эпического интонирования несколько иное. Эпическое музыкальное мышление оперирует не отдельным напевом, а единым, нерасчленимым комплексом речевых, мышечно-моторных и тембральных компонентов. И тот факт, неоднократно отмеченный исследователями, - что сказитель не может продекламировать текст сказания без помощи инструмента, позволяет обнаружить реализованную синкретичность этого мышления, находящегося в тесной связи с древним, первичным синкретизмом.

Уже сам по себе вынужденно тезисный перечень составных компонентов системы эпической традиции дает возможность судить о невероятной сложности взаимосвязей их между собой, внутри системы. Реальное же бытие традиции в наши дни еще более сложно. В каждом отдельном регионе эпическая система активно взаимодействует с инструментальной, песенной и об-

рядовой традициями данной местности, оказывая сама и испытывая на себе целый спектр влияний. Эпическая традиция существует в реальной практике в сложном симбиозе с локальным стилем региона, в рамках конкретных сказительских школ, реализуясь в творчестве конкретных сказителей. И на каждом уровне приобретает свои специфические очертания и демонстрирует поразительное многообразие воплощений.

Следует отметить, что ни один из компонентов системы в отдельности, сам по себе, не может быть несомненным признаком живости эпической традиции.

Так, например, знание отдельного поэтического текста вырванного из общего контекста системы эпических жанров /что иногда происходит в случае усвоения его по публикациям/ и исполнение в традициях песенного интонирования отнюдь недостаточно для утверждения о живости и сохранности традиции, пусть даже это огромное сказание.

Музыкальный напев сам по себе, в отрыве от остальных компонентов эпической системы, также не может служить исчерпывающим признаком традиции, так как вне живого эпического интонирования, вне социального контекста не имеет несомненных примет эпического.

Только в совокупном действии всех компонентов традиция органична и плодотворна. Выпадение даже одного из звеньев системы приводит постепенно к ее трансформации, перерождению или угасанию.

Разрушение системных связей в области эпических жанров — например, исчезновение крупных сказаний сюжетного типа и перенесение кратких песен = назиданий на сцену — т.е. в иную аудиторию, тут же снимает основной функциональный накал традиции и отражается в свою очередь на манере интонирования.

Обратное воздействие оказывает смена манеры интонирования, вызванная подражением социально-значимым в системе ценностей городской культуры вокальным приемам эстрады и оперы, что лишает эпическую традицию того воздействия, которое должно

производить эпическое интонирование.

Всем сказанным сложность феномена "эпическая традиция" далеко не исчерпывается. Больше того, в процессе аналитического рассмотрения неизбежно происходит схематизация и огрубление, нивелировка и игнорирование большого числа тонких диалектических связей традиции со всем фоном её бытия. Адекватность же отражения традиции оказывается возможной только в процессе художественного восприятия и творческого воспроизведения её, что неподвластно научному описанию. И тем не менее, при всей ограниченности научных методов, попытка теоретического осмысления и научного описания эпической традиции казахов необходима и своевременна, как важный этап её собственного развития, самосознания.

#### Вместо библиографии.

Не приводя в этой небольшой статье всю необходимую библиографию, весьма многочисленную, укажу лишь на то немногое, что непосредственно относится к изучению казахского музыкального эпоса, проблемы эпической традиции и искусства эпического певца:

Б.Г.ЕРЗАКОВИЧ. Песенная культура казахского народа. Алма-Ата, 1966; его же. Музыкальное наследие казахского народа. Алма-Ата, 1979; Р.БЕРДИБАЕВ. Казахский эпос. Алма-Ата, 1982 /на казахском яз./; Ю.И.СМИРНОВ. Славянские эпические традиции: Проблемы эволюции. М., 1974; С.И.ГРИЦА. Мелос украинской народной эпикки. Киев, 1979 /на украинском яз./; ЕЛЕНА СТОИН. Болгарские эпические песни. София, 1980 /на болгарском яз./.

Е.ИСМАИЛОВ. Акыны. Алма-Ата, 1957; Б.Н. ПУТИДОВ. Искусство былинного певца. В кн.: Принципы текстологического изучения фольклора. Л. 1966; ПУТИЛОВ Б.Н. Певец и эпос: о некоторых аспектах современного изучения проблемы. В кн.: "Джангар" и проблемы эпического творчества тюрко-монгольских народов. М., 1980; В.М.ЖИРМУНСКИЙ. Легенды о призвании певца. В кн.: ЖИРМУНСКИЙ В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979; В.М.ГАЦАК. Эпический певец и его текст.

В кн.: Текстологическое изучение эпоса. М., 1971; Н.Г. ЧЕРНЯЕВА.  
 К исследованию типологии искусства былинного сказителя. -  
 "Советская этнография", 1976, №5.

Наиля АЛЬМЕЕВА:

## Проблема музыкального фольклора татар-кряшен

В Среднем Поволжье, в бассейнах рек Волги и Камы проживают народы различного происхождения и различных языковых групп – татары, башкиры, чуваша /тюрская группа/, марийцы, мордва, удмурты /финно-угорская группа/. Среднее Поволжье испокон веков было многонациональным и многоязыким. Это один из перекрёстков евразийского континента, где "Азия встречается с Европой". Удобство географического расположения, отсутствие серьёзных природных преград для миграции сделало место слияния Волги и Камы очагом средневожской цивилизации. С VIII по XIII век там зародилось, достигло расцвета и пало под ударами золотоордынского нашествия государство Волжско-Камская Булгария, объединявшее под своей эгидой разнородные популяции в разные исторические периоды достигавшие его территории. Великие переселения народов свели на единую историческую арену племена различного происхождения – финно-угорские, тюркские, сармато-аланские, – которые стали этническим субстратом, предками теперешних народов Поволжья. Этногенез народов Поволжья – одного из грандиозных узлов межнационального общения – весьма сложен, и количество племён, в своё время влившихся в волжские этносы, намного превышает их современное количество.

Народы Средней Волги, каждый из которых не менее трёх диалектных подразделений, были издревле объединены общностью исторических судеб. Изучая фольклор этих народов, необходимо помнить, что культуры их взаимодействовали настолько, что

пользовались единой культурной лексикой.<sup>1</sup> В неё входят: названия природных явлений; термины родства и семейных отношений; слова, связанные с музыкой, искусством, развлечениями, образованием, воспитанием; лексика, относящаяся к мифологии, фольклору и обрядам.

Этнокультурные различия диалектных групп народа, сформированные историческими условиями, выражаются в специфике как материальной, так и духовной культуры. Музыкальный фольклор одного диалекта в сравнении с другими всегда содержит в себе черты неповторяемые, уникальные. В целом же, культуры субэтносов, составляющих определённый суперэтнос, являются вариантными проявлениями художественного мышления суперэтноса.

Известно, что музыкальный фольклор может служить источником изучения этногенеза. Это было блестяще доказано исследовательской деятельностью Бели Бартока и Золтана Кодаи. Утверждая старовенгерскую пентатонную песню в качестве исконного для венгров музыкального наследия, Кодаи в своей книге "Венгерская народная музыка" проводит типологические параллели с исторически родственными венграм культурами народов Поволжья, что и служит неопровержимым доказательством этой исконности.

В вопросах этногенеза волжских татар много неясных и спорных моментов, и вопросы эти пока открыты. Однако уже теперь работами археологов, антропологов, этнографов, лингвистов показано, что волжские татары как этнос сложились в результате длительного взаимодействия тюркских и финно-угорских популяций. Малоизученный фольклор татар-кряшен — одной из групп татарского народа — при ближайшем рассмотрении обнаружил в себе много архаических черт, важных для определения межнациональных контактов в регионе.

Татары-кряшены — небольшой /примерно 200 тыс./ средне-

---

<sup>1</sup>/ АХМЕТЪЯНОВ Р.Г. Общая лексика духовной культуры народов Среднего Поволжья. М., Наука, 1981.

волжский субэтнос, сложившийся в период массового крещения инородцев волжского края после присоединения его к России /16 век/. Несмотря на этническую неоднородность самих кряшен, в области музыкального фольклора у них сложилась единая жанровая система, единый репертуар. Кряшены говорят на волжских диалектах татарского языка /казанском и мишарском/. Их религиозные представления, надо полагать, синкретичны. Формально они были христианами, но при этом пользовались мусульманской /коранической/ терминологией, а также терминологией древнетюрского тенгрианства. Кроме того, у них были зафиксированы заговоры и заклинания языческого происхождения, которые исследователи считают остатками шаманизма.<sup>1</sup>

В лоне волжско-татарской народной культуры кряшены обнаруживают яркую диалектную специфику, которая выражается во всём. Множество архаических черт находят этнографы в их материальной культуре, а филологи – в языке. Народный костюм кряшен значительно отличается от костюма казанских татар-мусульман и, вместе с тем, имеет аналогии с элементами костюма чуваш, башкир, мари.

Музыкальный фольклор татар-кряшен стал собираться и научно осмысливаться гораздо позже фольклора остальных этнических групп татар.<sup>2</sup> Между тем, в их песенной культуре от-

---

<sup>1</sup>/СОФИЙСКИЙ И. Заговоры и заклинания крещёных татар Казанского края. Казань, 1878.

<sup>2</sup>/Первые записи татарского фольклора сделаны в начале нашего века. Кряшенский фольклор впервые зафиксирован в значительных количествах и издан М. НИГМЕДЗЯНОВЫМ. Его экспедиции к кряшенам состоялись в 1961–63 гг. Первые, но далеко не исчерпывающие очерки музыкальной культуры кряшен см.: НИГМЕДЗЯНОВ М.Н. Музыкально-стилевые особенности традиционной народной песни татар Среднего Поволжья. Автореферат канд. дисс. Л., 1973; Он же. Стилевые особенности музыкального фольклора татар-кряшен. Доклад на VII МКАЗН. М., 1964; Он же. Народные песни волжских татар. М., 1982.

крылся бездонный кладезь средневожской архаики.<sup>1</sup> Закамье Татарской республики обнаружило очень богатый фонд как семейно-обрядовых, так и календарных и хороводных напевов. О двух последних жанрах следует сказать особо. В публикациях Нигмедзянова, отражающих кряшенский фольклор татарского Предкамья, хороводные и календарные напевы составляют минимум, большинство же принадлежит гостевым и свадебным. Однако в Закамье, куда мы организовывали наши экспедиции с 1978 г. ежегодно, не было ни одной деревни, не имеющей хороводного напева, который всегда исполняется гетерофонно в очень архаичной манере звукоизвлечения. Что касается календарных напевов, то нами записаны такие образцы этого жанра, которые никем ранее не публиковались. Более подробно о календарных и хороводных мы скажем ниже.

Музыкальный фольклор татар-кряшен — явление стилистически неоднородное, многослойное /что резко отличает его от фольклора казанских татар-мусульман/. Это — культура разностилевых архаических пластов. Впредь, изучая песенную культуру кряшен, мы будем прослеживать генезис каждого из этих пластов, как на венгерском материале в своё время сделал Золтан Кодай.<sup>2</sup> В венгерском традиционном фольклоре Кодай определяет "не один, а целый ряд стилей" /с.25/. буквально то же можно сказать о татарах-кряшенах.

---

<sup>1</sup>/В своих выводах автор статьи опирается на материал татарского Закамья /см. карту/, где кряшени проживают несколькими компактными группами /Чистопольский, Заинский, Нижнекамский, Мензелинский, частично Альметьевский районы ТАССР/. Предшествующие записи М. НИГМЕДЗЯНОВА сделаны в основном в Предкамье.

<sup>2</sup>/КОДАЙ З. Венгерская народная музыка. Будапешт, 1961, на рус. яз.



Кряшены имеют разветвлённую систему обрядовых жанров.

Приуроченные напевы

|                      |   |  |
|----------------------|---|--|
| 1. Хороводные        | тугэрэк уен кюе                             | Водятся на троицу и на Петров день   |
| 2. Календарные       |   |  |
| а/нардуган           | нардуган                                    | Праздник зимнего солнцестояния; раньше праздновался 25 декабря по 7 января теперь празднуется 13 января как старый Новый год. Напев поётся в доме за праздничным столом. |
| б/масленичные        | кышкы май кюе                               | Поются на улице при катании на санях.  |
| в/троицкие           | тройсын кюе,<br>тручын кюе<br>яфрак байраме | Кроме приуроченных к троице хороводов, есть специальные напевы для пения в лесу при завязывании веток берёзы и при сборе трав.   |
| 3. Семейно-обрядовые |   |  |
| а/гостевые           | кунак кюе, ко-<br>далар кюе, мед-<br>жлыкюе | Песенные диалоги гостей и хозяева дома   |

|              |                              |                                   |
|--------------|------------------------------|-----------------------------------|
| б/свадебные  | туй кюе                      | Песни со стороны жениха и невесты |
| в/похоронные | улек саклау                  | Поются в день похорон.            |
| г/рекрутские | никрут кюе<br>солдатны озату | Поются в день проводов в армию.   |

Необрядовые сезонные  
напевы

Трудовые:

|              |           |  |
|--------------|-----------|--|
| а/помочные   | емэ кюе   | Поют, когда коллективно помогают одному из сельчан.    |
| б/сенокосные | печэн кюе | Пелись по дороге на сенокос, в поле и по дороге домой. |

Неприуроченные напевы

|                        |           |  |
|------------------------|-----------|--|
| а/байты                | бэет      | Повествование о каком-либо печальном событии из жизни родственников. |
| б/протяжные            | озын кюй  |  |
| в/такмак               | такмак    | частушка   |
| г/"короткие"<br>напевы | кыска кюй |  |

д/уличные  
напевы

урам кюе

Поются на гуляннях

Хороводные, календарные, семейно-обрядовые, трудовые и уличные напевы поются коллективно. Все они впервые зафиксированы нами многоканально /на 3-4 микрофона/ и нотированы партитурно.

Хороводные, календарные, трудовые напевы, с одной стороны, и семейно-обрядовые, с другой, образуют в культуре кряшен два крупных стилевых комплекса со множеством внутригрупповых связей, арок, переключек, придающих относительное единство каждому комплексу. Надеемся, что нижеследующие нотные примеры и комментарии к ним дадут представление об этих стилях.

Ниже мы тезисно остановимся на обрядовых приуроченных напевах как наиболее специфической части фольклорного наследия кряшен. /Думается, что в рамках небольшой статьи тезисная форма оправдана./

Специфично такое явление народного быта кряшен, как гостевой ритуал, выступающий как образец максимального омузыкаливания этого быта, а также несущий в себе коллективность как суть этой конкретной традиции /в отличие от "монологической" культуры татар-мусульман/. В гостевой ритуал входят: взаимные песенные приветствия пришедших гостей и встречающих к вносу различных блюд; взаимные комплименты гостей и хозяев в форме песен; песни на уход гостей и прощальные диалоги хозяев и гостей. Аналогичные формы гостевого ритуала зафиксированы у чуваш и мари - соседних по региону народов - и отсутствуют у казанских татар. Мелодико-ритмические типы гостевых напевов у этих народов имеют множество переключек, прежде всего в области ритма. Именно поэтому невозможно рассматривать жанровую систему кряшен 1/исключительно в лоне татарской культуры и соответственно, 2/вне этнокультурного контекста Среднего Поволжья.

Гостевой ритуал сопровождает любое домашнее торжество, это настоящий праздник всеобщего пения. Все вышеперечислен-

ные моменты его являются стабильными. Ритуал, который можно уподобить театрализованному действию, имеющему отшлифованный веками "сценарий", включает в себя множество песен от тетра-хордных напевов-формул до развёрнутых кантилен, звучащих как лирические отступления или эмоциональные обобщения.

Гостевые песни у татар-кряшен – наиболее многочисленный обрядовый жанр. Если пришлось бы составлять антологию гостевых напевов разных районов, то набралось бы более десятка типов. Но, как правило, в каждой деревне имеется 3-4 излюбленных типовых напева, которые звучат за столом как своего рода лейтмотивы.

С тех пор, как фольклор татар-кряшен стал собираться нами систематически и целенаправленно, и было собрано несколько сот обрядовых напевов, обнаружилась интересная картина. Сказалось, что их обрядовый фольклор /а это подавляющее большинство репертуара кряшен/ основан на ритмоформулах, что позволяет назвать это явление "тотальной" ритмоформульностью. Можно сказать, что гостевые напевы образуют целый класс ритмоформул вместе с другими семейно-обрядовыми жанрами – свадебными, рекрутскими, похоронными. Группа гостевых напевов обладает целой серией ритмических клише /нередко размером в строфу/ с разностилевым ладовым наполнением.

См. пример I нотного приложения<sup>I</sup> /напевы этого примера записаны в деревнях одного территориального "куста"/.

а/ в этом напеве интонационное движение происходит в основном в пределах бестерцовой тетратоники, весьма типичной для многих жанров. Интонационная симметрия I-й строки /а-в-а/ соответствующая и симметрии ритма, характерна для целого пласта архаических напевов /хороводных, свадебных, гостевых у кряшен, календарных и похоронных у елабужских мари, гостевых и застольных у низгвых чуваш/.

---

<sup>I</sup>/Поскольку форма /AB/2 является излюбленной в фольклоре кряшен, мы, в целях краткости, приводим все примеры в виде AB без повтора /т.е. две первые строки четверостишия/.

б/ совсем иное, но не менее типичное для гостевой сферы ладообразование. Два предложения повторной структуры с соответственным соотношением кадансов. Преобладание ангемитонных интонаций в условиях минорного гексахорда. Симметрия ритма не отражена в интонационном строении.

Пример № 2 – другое ритмическое клише с рефреном. При всей разности интонационного наполнения, в напевах а/ и б/ № 2 соблюден принцип использования в рефрене материала строфы.

Жанр гостевых напевов является центром притяжения всех семейно-обрядовых жанров у кряшен. От гостевых тянутся нити интонационных, ритмических, ладовых связей к свадебным напевам /ближайшее родство/, к рекрутским. Последние, имея ритмоформулы, родственные гостевым, наполняют их совершенно специфической системой выразительных средств, обусловленной социальной функцией жанра, главные из которых – нисходящие "плачевые" *glissando*. Несмотря на заданность слогоритмической схемы, рекрутские напевы достигают высокой выразительности и являются из наиболее экспрессивных у кряшен /см. пример 3/.

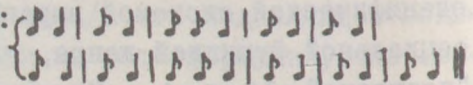
Хороводные напевы – наиболее специфическая часть фольклора кряшен, дальше всего стоящая от наших представлений о татарской народной песне. До нас хороводные песни кряшен были опубликованы в сборниках М. НИГМЕДЗЯНОВА "Татарские народные песни" /кн. 1, 1970, кн. 2, 1976/ и Р. Исхаковой-Бамбы /"Татарские народные песни", М., 1981/. Авторы этих сборников приводят, как правило, короткие игровые напевы, преимущественно с равнодольным ритмом плясового характера. По стилю они мало отличаются от бытовых напевов типа урам кюе /см. таблицу на с. / или такмак. Протяжные хороводные в этих публикациях скорее составляют исключение и всегда даются в одноголосной нотировке.

Хороводные напевы, записанные нами в Закамье, все являются протяжными и зафиксированы многоканально. Кроме того, хороводные песни, опубликованные нашими предшественниками,

– просто игровые, как правило, исполняемые на любых вечерних гуляниях молодёжи, тогда как наши хороводные приурочены к летним календарным праздникам – чаще всего к троице, реже – к Петрову дню /см. нотное приложение/. Такие хороводные не имеют ничего общего с подвижными игровыми хороводами, исполнявшимися на обычных гуляниях. Они образуют особый стилевой комплекс, которому свойственны:

- 1/ терпкое, архаичное гетерофонное звучание;
- 2/ очень медленный темп, "протяжность";
- 3/ специфический характер интонаций;
- 4/ тип однострочного напева, повторяющегося на каждую строку четверостишия;
- 5/ собственная система ритмических формул–клише.

Приводим типичную ритмическую формулу–клише протяжных хороводных напевов Закамских Кряшен:



Гетерофония есть форма "материализации" и существования хороводных напевов как жанра коллективного по своей природе. Хороводное действо, изначально совершаемое группой людей, исключало монодийное пение и "провоцировало" возникновение гетерофонии. Тип гетерофонной фактуры этого вида хороводных напевов, записанных нами в разных районах Закамья, обнаруживает стилевое единство. Линия голоса лидера окружена горизонталями других голосовых линий, и сочетание этих линий рождает биение их в интонационном поле напева /инт. поле – термин И. ЗЕМЦОВСКОГО/. Наибольшее расслоение музыкальной ткани образуется в предкадансовых зонах, в предпоследних тактах перед кадансовыми "унисонами" /естественно, мы употребляем понятие унисона по отношению к народной традиции условно/ – серединными и заключительными в каждой строке /общую характеристику гетерофонного пения кряшен см. ниже/.

В плане интонационного словаря для хороводных характерно волнообразное "выбрасывание" кварты и квинты при сильном притяжении тоники, которое выражается в глиссандирующем цент-ростремительном спуске к ней. Большинство хороводных песен

поётся в некоем нетемперированном квинтовом пространстве, где нередко менее чем полутоновое интонирование, когда могут соседствовать "низкая" и "чистая" квинты, "высокая" и "чистая" кварты, "высокая" секунда и "низкая" терция /см. пример 6/.

Пентатонные – тоже протяжные – напевы имеют аналогичное интонационное движение, отлитое в формулы. Они генетически родственны первому типу /пример 7/.

Хороводные напевы имеют свою систему ритмоформул, отличную от песен семейно-обрядовой группы /до сих пор жанровая обусловленность ритмики крышен специально не исследовалась/.

Уникальны календарные напевы. К этой группе мы относим у крышен напевы праздника нардуган /зимнее солнцестояние/, напевы проводов зимы и троицкие. Праздников в народном быту много, но именно эти вышеназванные имеют приуроченные напевы. Хотя календарный фольклор сейчас – очень редкое явление, нам удалось записать некоторое количество образцов некогда процветавшей календарной песенности. Все эти напевы исполняются в архаичной гетерофонной манере, в очень медленном темпе, с задержкой движения на протяжённых звуках, – так, словно долгота этой протяжённости является для певцов самоцелью.

Напев праздника нардуган зафиксирован и опубликован до нас лишь единожды.<sup>1</sup> Обнаружение этих напевов – действительно очень редкий случай. Надо заметить, что в ладо-интонационном плане напев нардуган из сборника НИГМЕДЗЯНОВА не вызывает никаких ассоциаций с тем, что записано нами /прежде всего потому, что записан в другом регионе/.

Нам тоже удалось записать единичные образцы этих напевов в том же архаическом Закамье /такой архаичностью обладают поселения крышен в Заинском Зайоне Татарии, что отмечали и крышены других районов/; и та лёгкость, с которой информанты вызывали их из памяти, вселяет в нас надежду, что традиция их исполнения осталась не<sup>в</sup>таком уж далёком прошлом, и

---

<sup>1</sup>/НИГМЕДЗЯНОВ М.Н. Татарские народные песни, кн. I, № 60.

что и в других микроареалах не исключено обнаружение этих редкостных обрядовых мелодий.

По экспрессивному тембру, по характеру интонаций, по сильному притяжению тоники /в конце каждой фразы/, по типу гетерофонии записанные нами напевы нардуган приближаются к вышесписанным хороводным. Ритмические же формулы-клише их относятся к стилевому комплексу семейно-обрядовых, в частности, гостевых песен. Это, видимо, связано с тем, что напевы нардуган поются в домашней обстановке участниками праздничного застолья /т.е. в "гостевой" ситуации/. Пример 8:

а/ то же, что и в хороводных – пространство с минорным колоритом.

б/ интонационно-ритмическая симметрия I-й строки /а-в-а/ и лад /бестерцовая тетратоника/ очень близки гостевым напевам.

Напевы масленицы так же редки, как и другие календарные песни. В печати они появлялись дважды: один напев – в сборнике Нигмедзянова /кн. 2/ и четыре напева в сборнике Р. Исхаковой Вамбы /цит. изд./. Как оказалось, все они записаны в одной и той же предкамской деревне Апастовского района Татарии. Образец из сборника Нигмедзянова – так наз. короткий напев /кыска куй/, в сборнике Вамбы – I короткий и 3 так наз. протяжных, которые можно назвать таковыми лишь с оговорками. Дело в том, что два из них довольно подвижны /№ 160, –  $\text{♩} = 200$ , № 161 –  $\text{♩} = 100$ /, и первый имеет ритмоформулу гостевой песни.

Все вышеупомянутые напевы масленицы относятся к предкамской традиции. Напевы той же приуроченности, записанные нами в Закамье, отличаются от них усугублённой протяжностью и обладают тем же комплексом качеств, которые мы отмечали в хороводных /это касается прежде всего гетерофонии и тембра/. Пример 9.

Если напевы масленицы и нардуган бытовали не в каждой деревне, то троицкие мы записывали почти во всех без исключения деревнях. Судя по высказываниям информаторов, праздник



троицы имел два традиционных напева: 1/ напев, исполняемый в лесу при завивании берёзы и 2/ троицкий хороводный напев /1 – пример 10, 2 – примеры 4 и 7/. Такие образцы фольклора кряшен ещё не публиковались.

Завершая краткий обзор мелоса календарных песен кряшен, следует указать на то, что к этой группе по стилю тяготеют и сенокосные напевы, также сохранившиеся в небольшом количестве /см. пример 11/.

Кряшены имеют устойчивую традицию коллективного пения, охватывающую практически все жанры их репертуара. Коллективность пения породила гетерофонный стиль разного типа /с элементами бурдона, с параллельным движением голосов и проч./.

Это – одна из главных черт, отличающая эстетику музицирования кряшен от традиционного пения татар–мусульман.

Образцы гетерофонного пения /примеры 10, 12–14/

а/ первая половина строфы содержит незначительные отклонения от линии лидера, ткань расслаивается во второй половине, и чем ближе к концу строфы, тем больше. Доминирование горизонтали.

б/ разделение диапазона напева между голосами. Ясно откристаллизованная вертикаль. /пример № 12/

в/ в этом подвижном напеве наблюдается ритмичное сгущение и разрежение фактуры: чередование "хаотичности" и "линейности" голосов через такт. /пример № 13/

г/ 1-я половина напева произвольная фактура, во 2-й половине есть точки с откристаллизовавшимся параллельным движением голосов. /пример № 14/

Увидеть различные типы гетерофонной фактуры нам позволила полимикрофонная фиксация пения кряшен.

х х х

С целью распутывания этногенетического "клубка" в Среднем Поволжье необычайно важно и интересно 1/ диалектологичес-

кое изучение фольклора в рамках каждого волжского субэтноса; 2/ межнациональный сравнительный аспект этого изучения. Может статься, что через один из своих диалектов суперэтнос "модулирует" в другой этнокультурный контекст /что требует дополнительного изучения/.

Даже по предварительным наблюдениям /на основе опубликованных материалов/ можно сказать, что сравнительно-типологическое изучение фольклора татар-кряшен, чуваш, мари и башкир является весьма перспективным.

Древние жанры, реликтовые формы ладов, формульность ритма и интонаций позволяет говорить о культуре кряшен как о культуре цельной и архаической, запечатлевшей в себе множество следов прошлого. Татары-кряшены – весьма своеобразный диалект татарского фольклора. Имея элементы корневой связи с ладоинтонационным мышлением волжско-татарской традиции в целом и принадлежа к тюркоязычному миру, кряшены сохранили в своём фольклоре – наряду с ангемитоникой – мощные гемитонные пласты, и целый ряд черт стиля, несущих признаки былых контактов с соседними народами и делающих эту фольклорную систему частью системы средневожских традиций. В результате мы имеем конгломерат тюркских и финно-угорских черт музыкальной культуры, и выявление их – задача ближайшего будущего. Культурологическая проблема, связанная с данным материалом, аналогична той, которую ставил Кодай в своей фундаментальной книге.

С этих точек зрения традиционная песенная культура татар-кряшен представляет собой актуальную этномузыкаведческую проблему и заслуживает специального углублённого изучения.

## N 1/2 Гостевой напев

♩ = 138

Ал да ку - ре - нә - сез лә, ай ку - зе - мә,  
гол да ку - ре - нә - сез лә, ай һай лар, ку - зе - мә.

## N 1/6 Гостевой напев

♩ = 100

Жырла дик-гән - нәр - не лә, мин кет - ма - дем,  
бул - дат же - рәк - кә - ем нә, ай һай лар, са - бир - сөз.

Татарская АССР  
Зайнский р-н,  
А. Тонгузино

Татарская АССР  
Зайнский р-н,  
А. Ахметьево

кое изучение фольклора в рамках каждого волжского субэтноса; 2/ межнациональный сравнительный аспект этого изучения. Может стать, что через один из своих диалектов суперэтнос "модулирует" в другой этнокультурный контекст /что требует дополнительного изучения/.

Даже по предварительным наблюдениям /на основе опубликованных материалов/ можно сказать, что сравнительно-типологическое изучение фольклора татар-кряшен, чуваш, мари и башкир является весьма перспективным.

Древние жанры, реликтовые формы ладов, формульность ритма и интонаций позволяет говорить о культуре кряшен как о культуре цельной и архаической, запечатлевшей в себе множество следов прошлого. Татары-кряшены – весьма своеобразный диалект татарского фольклора. Имея элементы корневой связи с ладоинтонационным мышлением волжско-татарской традиции в целом и принадлежа к тюркоязычному миру, кряшены сохранили в своём фольклоре – наряду с ангемитоникой – мощные гемитонные пласты, и целый ряд черт стиля, несущих признаки былых контактов с соседними народами и делающих эту фольклорную систему частью системы средневожских традиций. В результате мы имеем конгломерат тюркских и финно-угорских черт музыкальной культуры, и выявление их – задача ближайшего будущего. Культурологическая проблема, связанная с данным материалом, аналогична той, которую ставил Кодай в своей фундаментальной книге.

С этих точек зрения традиционная песенная культура татар-кряшен представляет собой актуальную этномузыкаведческую проблему и заслуживает специального углублённого изучения.

№ 1/а Гостевой налѣв

♩ = 138

Ал да ку - ре - нә - сез лә, ай ку - зе - мә,  
гол дә ку - ре - нә - сез лә, ай һай лар, ку - зе - мә.

№ 1/б Гостевой налѣв

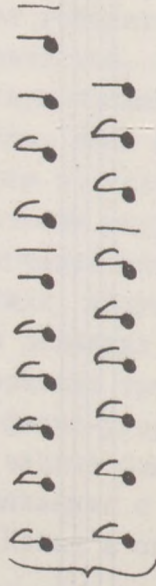
♩ = 100

Жырла дик-гән - нәр - не лә, мин кет - ма - дам,  
бул - дол же - рак - кә - ем нә, ай һай лар, са - ыр - сөз.

Татарская АССР  
Зайнский р-н,  
А. Ахметьево

Татарская АССР  
Зайнский р-н,  
А. Тонгузино

№2. Ритмическое клише:



N2/a Гостевой напев

Татарская АССР  
Зайнский р-н,  
А. Тонгузино

$\text{♩} = 88$

V

А - ла - ча лар хул - мэк дай ал бул - мас,

бер ак - ча лар бер - га мал бул - мас.

3

Refren

Су бу - ен - да бу - лтр Гэр - дэ - ле,

су бу - ен - да бу - лтр Гэр - дэ - ле,

ри - зик жер - га дич - лэр бэн - дэ - не - й.

### № 4. Троицкий мелод

Ку-к-неу ка - (ду) - бат - ла - ри ла - (уа) - и  
 а - чи - ла йа даи - ии ла - (и - э)р.



№5. Хороводный напев Петрова дня

$\text{♩} = 66$

Ал-ты да (я) пар мыскыл ке-шен а(я)л - дым, ю-ша - дым буй...

ю-ша - дым буй - ла-ры-на си - бер - лэй.

№ 2/6 Протяжный застольный напев

1-50

Татарская АССР  
Нижнекамский р-н,  
А. Балчыклы

И - шех - кэй ал - ла - рыт я - шел чы - рэм,  
 ал - ма та - га - ра - тен чы - нар - смы, шул,  
 ар - лай а - лым су,  
 кар - шыт хувалямим шул, сар - ным, ту - зөл - ми - м.

Удмуртская Республика  
Ижевск

### № 3. Рекрутский напев

$\text{♩} = 48$

И-шек - лэр - дэн чык-тым на, мин(с) ка - (с) - рыл(м) - дым,  
 кап-ка - лар-дан чык-тым на кай-рыл - дым.  
 Же-ла - ма - гыз ту-ра-нар, же-ла - ма-гыз  
 Же-ла - са - гыз да мин сез-дэн ай-рыл - дым.

№ 4. Троицкий напев

Кук-неу ка - (лу) - бат - ла - ру ла - (уа) - и

А - чѣ - ла - ѡа ѡи - ла - (и - э)р.

№5. Хороводный напев Петрова. Для

$\text{♩} = 66$

Ал-ты даа(я) лар

мисхил ке-шен а(я)л-дым,

ю-ша-дым

буй...

буй -

ла-ры-на си-бер - гай.

буй

### № 6. Хороводный игровой напев

$\text{♩} = 108$

БАС - МАС - КАЙ ЛАР И - ДЕМ ДА ЛА, БАС - КИЧ - ЛА - рт - ЦАЙ,  
 БАС - КИ - ЛА(Я) - РИ - (Е)Н БА - ДИ - ЯН - НАР ЭЙ ЛРА - (Я) - ГА - (Я) - ЧИЙ.  
 ЖЫР - ЛА - МА(Я)С ЛА И - ДЕМ ДА ЛА, БУ - ЛАР ЖИ - (Е) - РИ - (Е) - У - НЫЙ.  
 ИЛ - ТАШ - ЛЭ - РЕ(С)М ДОН - ЖЭ - ЛАР - НЕЧ ЭЙ ЛАР БЭ - Я - СЕЙ

№ 7. Троицкий хороводный напев

♩ = 80

Ба-гы - ра - жуу - рам - на - ры ла, кичнэр дэ лэ-й ү - ры-м,

Ул кем - нэ-(үэ) - р(е) нэ - сн он - дур - га шул, ай лэр та-(е)-ү - га - гый.

N 8/a Наруган

$\text{♩} = 60$

Ай су - да жыр - ла - (я) - р - ла  
 са - рай - лар са - (я) л - да - стк  
 са - рай - лар са - (я) л - да - стк  
 са - рай - лар са - (я) л - да - стк



Handwritten musical score for a vocal line with Russian lyrics. The score consists of four staves. The first staff contains the vocal melody with lyrics: "ер - лек - ка - яи ай - и - мэн - нэр бу - ра - й. нэ". The second staff shows a piano accompaniment with chords and some melodic lines. The third staff continues the vocal melody with lyrics: "- лек ай - и - мэн - нэр бу - ра - й. нэ". The fourth staff continues the piano accompaniment. The notation includes treble clefs, various note values, rests, and dynamic markings like "f" and "3".

Эр-ле-кэй йэ  
 йэй и - мэн-нэр  
 бу - рэ -  
 нэ - й.

ле - кэй йэ  
 и - мэн-нэр  
 бу - рэ -  
 нэ - й.

ле - кэй йэ  
 и - мэн-нэр  
 бу - рэ -  
 нэ - й.

ле - кэй йэ  
 и - мэн-нэр  
 бу - рэ -  
 нэ - й.

№ 8/6 Нараяган

$\text{♩} = 116$

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нотации. Каждая система включает вокальную мелодию (верхняя линия) и гитарное сопровождение (нижняя линия). Временной меткой обозначено  $\text{♩} = 116$ . Ключевая подпись — один диэзис (F#). Текст песни написан кириллицей.

Слова песни:

Без-нещ, а-выл, су-ла-ла, ра-ра, ти-ра-ра, дер,

ти-ра-ра, дер,

ти-ра-ра, дер,

№ 9. Налев мас-ленцы

Жуорап ла(и)-ар  
жыр - лан  
лау - ай  
бег - лар  
ла - уай  
бег - лар  
ка - (я) - ра  
ка - йай - ра - йа  
йау - ек,

ки - ле - ше - йер лер деу йа - и - йер  
 ки - ле - ше - йер лер деу йа - и - йер

ми - кан не - влен ми - кан не - влен  
 беу - йе - йе - йе беу - йе - йе

# № 10. Нагев троицы

♩ = 92

АК-ЛН ЭСАУ - ЛОК-КАЙ-НОТ-Я  
 ТУЗ-МЫЙ ЛА ЛА - ДН-АВ - П,  
 ДН-АВ - П,  
 ДН-АВ - П,  
 ДН-АВ - П

Handwritten musical score for a song, featuring four systems of staves. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef). The lyrics are written in Cyrillic. The first system includes a key signature change from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#). The second system includes a time signature change from 4/4 to 3/4. The lyrics are:   
System 1: Ты - за и - кэи мэа - лан - да бэй - лэ - гэй - лэ -   
System 2: Ты - за и - кэи мэа - лан - даи бэй - лэ - гэй - лэ -   
System 3: - за и - кэи мэа - лан - нар бэй - лэ - гэй - лэ -   
System 4: Ты - за и - кэи мэа - лан - га - га бэй - лэ - гэй - лэ -

# № 11. Сенокосный напев

♩ = 54

Жу-ко-т - тай чак-ла-ри на - ма - ю-ай ай - е - й-йай,  
 Кин(а)у - райум нарбу-го ма-а-йэ - й, ай тар э - йе - й-е-й.



№ 12. Настольный калев

БАС-МАС КЫ-НА О - ем НА БАЧ - КЫЧ - ЛАР - ПАЙ,  
 НА О - ем НА БАЧ - КЫЧ - ЛАР - ПАЙ,  
 БАС - КЫЧ - ЛА - РОМ БА - ДЫ-ЯН - ЧЫЙ,  
 БАЧ - КЫЧ - ЛА - РОМ БА - ДЫ-ЯН - ЧЫЙ



жег-рэм, жег-рэм  
 эчи-тэл-мим,  
 тау чи - теннэн у-тэл - мим,  
 тау чи - теннэн у-тэл - мим,  
 тау чи - теннэн у - тэл-мэй-см, сез - не ташлан ки - тэл-мим.  
 тау чи - теннэн у - тэл-мим, сез - не ташлан ки - тэл-мим.  
 тау чи - теннэн мин у - тэл-мим, сез - не ташлан ки - тэл-мим.  
 тау чи - теннэн мин у - тэл-мим, сез - не ташлан ки - тэл-мим.

№ 14. Свадебный напев

Эй-де-дез, бас-ма-ны  
без ба-си-ск,  
бас-ма-(уа)-лар-дан

на-а, тас-ма-лар-хуа-сы  
на(уай), тас-ма-лар-хуа-сы

The image shows a handwritten musical score for a vocal line, consisting of four staves of music. The lyrics are in Russian and are written below the notes. The music is written in a single system with four staves. The first staff begins with the word "НАИ,". The second staff contains the lyrics "БАС-МА - ЛАР-ДАН", "НА," and "ТАС-МА - ЛАР МСА - СМ - К.". The third staff contains "БАС-МА(УА) - ЛАР-ДАН", "НА(УА)", and "ТАС-МА - ЛАР МСА - СМ - К.". The fourth staff continues the melody. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

НАИ,  
 БАС-МА - ЛАР-ДАН  
 НА,  
 ТАС-МА - ЛАР МСА - СМ - К.  
 БАС-МА(УА) - ЛАР-ДАН  
 НА(УА)  
 ТАС-МА - ЛАР МСА - СМ - К.

А. Е. БАЙГАСКИНА:

## О взаимосвязи слова и напева в песнях Абая

Имя Абая Кунанбаева в истории культуры казахского народа, великого поэта – просветителя, поэта-мыслителя и композитора-мелодиста занимает особое место. Абая посвящено множество исследований и художественных произведений, раскрывающих различные стороны его деятельности, жизни и творчества. Поэтическое наследие поэта – предмет неустанного изучения филологии и языкознания. Один лишь библиографический перечень работ о поэзии Абая свидетельствует о значительности этого гения в истории казахской литературы, раскрывшего неограниченные возможности выразительности родного языка, обогатившего народное стихосложение новыми техническими приемами, новыми формами.

Однако Абай известен не только как поэт, но и как композитор-мелодист, сочинявший музыку к своим произведениям. И хотя часто отмечается прикладной характер мелодий его песен, подавляющее большинство их не уступает песенным шедеврам прославленных певцов – профессионалов: Биржана, Акак – сері, Мухита и др. В общий поток абаеведения исследователи музыки вкладывают и свою лепту.

Предлагаемая статья затрагивает ещё одну сторону песенного творчества Абая. В нем будут рассматриваться общие и отличительные черты ритмики и формы песен Абая в сравнении с народными, так как музыкальное творчество поэта является своеобразным связующим звеном дооктябрьского и послеоктябрьского периодов в развитии песенного искусства Казахстана.

Расцвет творчества великого казахского акына Абая Кунанбаева относится ко второй половине XIX столетия. Это период истории, когда был завершен процесс присоединения Казахстана к России, сыграл значительную роль в становлении мировоззрения поэта. Векания передовой русской культуры, общение в Семипалатинске с политическими ссыльными, с русской демократической интеллигенцией, самообразование — все это способствовало формированию идейных и эстетических взглядов Абая. С другой стороны, развитие письменной литературы создало предпосылки утверждения в поэзии новых творческих принципов.

Отличный знаток народного фольклора, Абай многие свои поэтические произведения создал в традиционных размерах народного стиха. Однако главной заслугой поэта является не только творческое освоение, но и дальнейшее развитие казахского стихосложения. Шагая в ногу со временем, изучая русскую классическую поэзию, её структуру, Абай находил и раскрывал новые формы, новое ритмико-интонационное звучание стиха. И это не было простым подражательством или заимствованием. Внося в казахское стихосложение более совершенные приемы, он тонко и гармонично использовал ритмы народной речи, характер слоговых сочетаний народной поэзии.

В музыковедческом исследовании давать полный и развернутый анализ поэтического языка Абая было бы неуместно, так как литераторами сделано это лучше, профессиональней. Однако избранная тема обязывает хотя бы вкратце охарактеризовать основные черты новаторства Абая в области ритмики и формы стиха, чтобы в дальнейшем связать это с теми же сферами его мелодии.

В первую очередь нужно отметить, что Абаем были введены новые стихотворные размеры, сказавшие благотворное влияние на дальнейшее развитие казахского стихосложения. Конечно, выражение "реформа", упомянутое В. ДЕРНОВОЙ как переустройство системы казахского стихосложения, к творчеству Абая

неприменимо<sup>I</sup>. Нововведения поэта скорее всего относятся к творческому подходу и переосмысливанию тех элементов, которые в народном стихосложении существовали и до Абая. Заслуга Абая заключается в том, что он сумел зачаточные элементы, рожденные в недрах народного творчества, довести до большой художественной выразительности. Ритм восьмисложника 4+4, использованный поэтом в переводах отрывков из "Евгения Онегина" Пушкина, мог быть подсказан также самим оригиналом. Однако структура стихов Абая полностью соответствует принципам народного стихосложения, лишь в новых слоговых соотношениях, придающих им другой характер ритмико-интонационного звучания. Размеренность, более замедленный темп стиха со структурой 4+4, не применяемый в народном жыр'е / которому свойственно быстрое чередование стихов/, вполне соответствует стилю абаевских лирических песен. Новым для казахского слушателя были и шестисложники 3+3, 4+2, пятисложники 3+2, 2+3, причем, если в народном стихосложении пятисложник являлся составной частью восьмисложника 5+3, то в самостоятельном варианте чередование трех и двух слогов / и наоборот/ изменяет ритмическое звучание стиха.

Настоящим новаторством является разработанная поэтом и другая сторона техники стихосложения - вопрос композиции стихотворных строк и строфики. Если для народного стихосложения главной и отличительной стороной были равносложные строки, объединяемые в четверо -, двестишия /одинадцатисложник/, либо в длинные тирады /семи-, восьмисложник/, то у Абая наблюдается своеобразная эмансипация от равносложной стиховой строки, благодаря которой достигается качественно новое звучание ритма поэтической речи. Для примера приводим жемчужину поэтического и композиторского дарования акына "Сегіз аяк" /"Восьмистишия"/.

Алыстан сермеп,

- 5 /3+2/

<sup>I</sup> В. ДЕРНОВА. Музыкальное наследие Абая, Сб. "Муз. культура Казахстана". Алма-Ата, 1955, стр. 104.



|                           |             |
|---------------------------|-------------|
| Жүректен тербеп,          | - 5 /3+2/   |
| Шамырлап бойға жайылған,  | - 8 /3+2+3/ |
| Қыуадан шауп,             | - 5 /3+2/   |
| Қыйсынын тауп,            | - 5 /3+2/   |
| Тағыны жетіп қайырған     | - 8 /3+2+3/ |
| Толғауы тоқсан қызыл тіл, | - 8 /3+2+3/ |
| Сейлеймін десең, өзін біл | - 8 /3+2+3/ |

Сами по себе приемы разносложных строк с ненормативной для народного стихосложения строфикой – не новы. Подобные явления отмечались в припевах песен /особенно в припевах со словами, лишенными лексического значения/. Однако во всех случаях они носили стихийный характер. В поэзии же Абая эти свойства систематизированы до совершенства и выдвигаются в качестве нового выразительного средства стихотворной речи. И, конечно, нельзя не отметить в творчестве Абая и его богатый арсенал рифм, показывающий неограниченные возможности их звуковой инструментровки.

X        X

X

Творчество Абая находилось как бы на распутье, когда поэзия начала отвешляться от мелодического начала. Развитие письменной литературы создало предпосылки для закрепления декламационного, произносительного стихосложения. С другой стороны, безграмотность населения не давала возможности широкому распространению поэтических произведений. Поэтому, зная силу воздействия музыки, учитывая изустную традицию передачи песен, некоторые свои произведения Абай излагал в напевной форме.

Если мысленно обратиться к той обстановке, в которой жил и творил великий акын, то станет вполне объяснимой популярность его стихов и песен в бескрайних степях Казахстана. Абай любил жизнь, людей, поэзию и музыку, его всегда окружали друзья, молодые поэты и певцы, ученики и просто почитатели его таланта, которые и становились первыми распространителями песен и стихов поэта. Они передавались, как по эста-

фете, из уст в уста и доходили до самых отдаленных уголков казахской степи. Безусловно, такой способ распространения не мог не вызвать к жизни трансформацию не только напевов, но и самых стихов. Поэтому вполне понятно, что в сохранившихся записях много вариантов одних и тех же песен Абая, а порой и совмещение двух различных песен, которые в "гибридном" виде образуют совершенно новый вариант /например, II вариант "Сег-Із аяқ" или песни онегинского цикла/.

Стихи Абая были настолько популярны, что нередко исполнители заимствовали для них напевы широко известных и популярных народных песен. Так, стихи "Өлсем қара жер сыз болмай-ма" в записи А.Затаевича фигурируют с напевом песни "УкІлі-май" /другое название "Женешай"/<sup>1</sup>. В его же архивах В.Дерновой обнаружены стихи Абая на мотив народной песни "Қара торғай".

Подобной контаминацией пользовались, очевидно, и ученики и последователи Абая даже относительно напевов, принадлежащих самому поэту. Иначе как же можно объяснить запись двух разных по содержанию и размеру песен /"Ішім өлген сырым сау" и I вариант "Слова Татьяны"/ на одну и ту же мелодию от внука поэта А.Искакова, слышавшего песни своего деда<sup>2</sup>?

Гораздо сложнее оказалось приспособить стих Абая "Буркітпен қарға" на его же известный мотив, записанный Б.

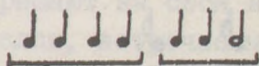
<sup>1</sup> Об этом было уже сказано в статье "Музыкальное наследие Абая" Сб. "Музыкальная культура Казахстана", стр. III. Б. ЕРЗАКОВИЧ "Қазақстан қалық әндері", Алма-Ата, 1955, стр. 56.

<sup>2</sup> Обе записи принадлежат Л. ХАМИДИ. Подлинная принадлежность напева Абая подтверждается ранее сделанными записями А. ЗАТАЕВИЧА и А.БИМБОЭСА

Ерзаковичем. В полном переводе акына басни Крылова "Вороненок" размер стихов представлен со следующим строением: 4+3 и 5+3, а песня "КөзІмнің қарасы" имеет структуру стиха 3+3.

В целом получается ритмически измененный вариант песни "КөзІмнің қарасы". Все это необходимо учитывать при анализе ритмики песен Абая, которые в какой-то степени могут дать неправильную ориентацию в определении индивидуальных особенностей ритма музыкального творчества поэта.

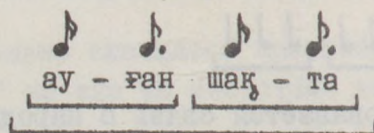
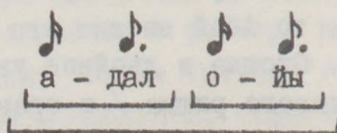
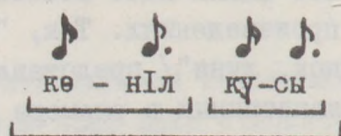
Поэтическая и музыкальная деятельность Абая выросла и развилась на народно-песенных традициях. Поскольку многие стихи поэта написаны в размерах фольклорных произведений, постольку и интонационная и ритмическая основа мелодики Абая отвечает им. В песнях акына, написанных в народных формах, эта тенденция проявляется без каких-либо особенностей, наблюдаемых в его новаторских произведениях. Так, "ЖелеІз тунде жарық ай" / "На воде, как челнок, луна" / представляет группу песен распевного характера, написанных в размере жыр'а. Но если эта форма в народно-песенном творчестве преобладала в песнях речитативного характера, то Абай вводит его как размер для лирических произведений. Отсюда и двойное увеличение длительностей мелодико-текстового ритма / в сравнении с жыр'ом /, которые достигаются за счет широкой распевности слогов:



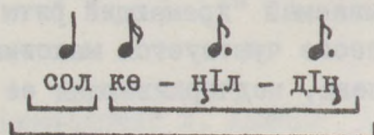
Еще четче вырисовывается связь с народно-песенными ритмами в произведении "Көңіл қусы қуйқылжыр" / "Птица мысли повсюду стремится крыла" /. Здесь нет обычных для Абая распевностей а, напротив, ритмически подчеркиваются грамматические ударения слов, образуя так называемый "хромающий ритм" / обратный пунктирному /. В этой песне чувствуется максимальная сливаемость ритма слов и напева, подчеркивающая ее речитативный характер.

## ПРИМЕР I.

В ритме мелодии отражен любимый Абаем прием интонационной выразительности стиха – перемена местами двух слоговых групп / в данном случае в третьей строке/. Если учесть, что мелодия сочиняется обычно на первую строфу, то обращают на себя внимание следующие детали: четырехслоговые группы сочетают в себе или одно четырехсложное слово, или два двухсложных или односложное с трехсложным. Само по себе это не ново и для народного стиха. Примечательно здесь то, что изгибы словесного сочетания очень тонко отражены в его ритмическом оформлении. Так например, каждое ударение в двухсложных словах как бы притягивает к себе более продолжительный звук:

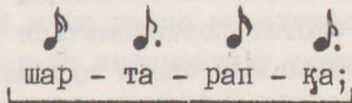


Слоговая группа из одного и трехсложного слова соответственно получает свою ритмическую фигуру:

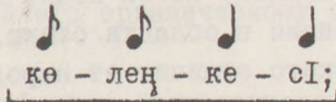


Лишь группа из одного четырехсложного слова каждый раз появляется с новым ритмическим рисунком. Впрочем и здесь существует своеобразная логическая последовательность.

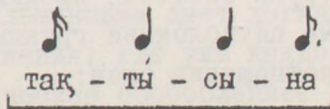
В I строке – ритм пружинистый, устремленный:



В III строке – более спокойный, динамика несколько спадает после кульминации:



В IV строке, несмотря на короткий начальный слог и квартовую интонацию, остальные слоги относительно равномерны и придают слову спокойный характер:



В этой песне обращают на себя внимание две ритмические фигуры трехсложных слов, встречаемые в народной песне весьма редко. Это равномерный триольный ритм во II строке: түр - ле - ніп, который без опоры на последнем слоге способствует слиянию его с последующей слоговой группой, образуя нераздельную семисложную музыкальную фразу. В III строке трехсложное слово имеет пунктирный ритм. Секстовый скачок и упругость короткого среднего слога способствуют достижению кульминации в песне. Эти фигуры трехсложных слов в сравнении с наиболее часто встречаемым в народной песне ритмом суммирования, в песенном творчестве Абая становится преобладающим.

В песне "Қаранғы тунде тау қалғып" / Горные вершины", свободный перевод стиха Ю. Лермонтова / соединяются черты,

свойственные двум предыдущим песням: распевный характер и ритмическое обособление не только слоговых групп стиха, но и слов внутри их.

#### ПРИМЕР 2.

Песня делается верным союзником акына. Широкие слои казахского народа смогли познакомиться с ритмами и формами абаевской поэзии только благодаря музыкальному оформлению. Именно в этих произведениях, предназначенных для пения, и появляются особенности их напевной ритмики, как естественное и логическое следствие одновременного процесса творчества.

Приступая к анализу песен Абая, в которых отражены его новаторские тенденции в области стиха, мы должны отметить, что в них нет резкого отличия от народной ритмики, но намечается некоторое динамическое развитие.

В стихах "Біреу біреуден артылса" / "Все взвесит справедливость на весах" / обычный народный восьмисложник приобретает новое ритмико-интонационное звучание, хотя внешне состав слоговых групп остается прежним - 5+3. В оригинале стихов поэта первые пятисложные группы поэтической строки имеют следующее соотношение слов:

|     |    |          |         |                |
|-----|----|----------|---------|----------------|
| 3+2 | +3 | Біреуден | біреу   | артылса        |
| 2+3 | +3 | Өнер     | өлшеніп | тартылса       |
| 3+2 | +3 | Оқыған,  | білген, | білген ақ.     |
| 2+3 | +3 | Надан ,  | надан   | ақ, сан қылса. |

Последовательность слов внутри слоговой пятисложной группы строго строится по принципу А В А В, благодаря чему стих приобретает новую интонационную выразительность /речь идёт только о первой строфе, на которую обычно и слагается напев/. Однако ритм мелодии говорит о другой последовательности слов в пятисложной части, а именно:

|     |    |   |
|-----|----|---|
| 2+3 | +3 | А |
| 2+3 | +3 | А |
| 3+2 | +3 | В |
| 2+3 | +3 | А |

Такое расположение слов начальных групп стиха более выпукло оттеняет кульминацию, которая приходится на первое трехсложное слово третьего стиха и естественно вписывается в композицию песни.

### ПРИМЕР 3.

В рассматриваемой нами песне мелодическая фразировка весьма динамична благодаря интересному решению организации ритма внутри каждого стиха: первая и вторая фразы начинаются с ритмически обособленной, неторопливой терцовой интонации, за которой следует стремительный триольный ритм трехсложного слова / без обычной длительной опоры последнего слога/, способствующий его органическому слиянию со следующей частью стиха.

Упругий пунктирный ритм трехсложного слова в начале третьего предложения и секстовый скачок делают мелодическую кульминацию более рельефной. Остальная часть этой слоговой группы более спокойно, нежели в предыдущих стихах, присоединяется к заключительному трехсложному слову поэтической строки. Спад после кульминации дает логичное завершение и его последнего предложения, где уже каждое слово стиха получает мелодико-ритмическое обособление. Таким образом, ритмическая характеристика этой песни композиционно более оправдана. В ней чутко преломляются изгибы стихотворной ритмики и тонко подчеркивается смысловая выразительность слов.

Если песней "Біреу біреуден артылса" Абай привносит в народную форму стиха новые ритмические элементы, придающие его звучанию новую окраску, то в "Қор болды жаным" /"Дух ушел мой"/ наблюдается обратная тенденция: неизвестная ранее форма стиха, с чередующимися разносложными сроками и необычной строфой, облекается в стереотипные для народной песни рисунки мелодико-текстовой основы. В этом произведении привлекают другие качества. Приведенные ниже три исполнительские редакции одной и той же песни интонационно

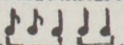
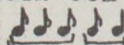
очень близки, но ритм мелодий во всех вариантах различен. Запись Е.Брусиловского и с мелодической и с ритмической стороны, пожалуй, наиболее интересна. Вариант А.Затаевича во многом уступает предыдущему. В записи Л.Хамиди песня звучит ритмически более прямолинейно, а мелодически менее распевно.

#### ПРИМЕР 4.

Но самое интересное здесь заключается в том, что при сопоставлении их мелодико-текстовой основы все три варианта дают один и тот же рисунок, в котором подчеркивается ритм двухсложных слов.

#### ПРИМЕР 5.

Это лишний раз убеждает, что двухсложные слова в стихах Абая получают такую же ритмическую самостоятельность, как и трех-, и четырехсложные части стиха<sup>1</sup>.

И еще одна особенность. Если в народных формах стиха пятисложные части обычно имеют следующее ритмическое выражение  или , то в песне Абая "Қор болды жаным" ритмическая опора падает на первые слоги. Одной из причин вполне может быть характерная для песни поэта тенденция подчеркивания первого слога стихотворной строки<sup>2</sup>.

I и III стих начинаются односложными словами, притягивающими обычно и фразовое ударение. Если наше предположение правильно, то это еще раз доказывает, что при сочинении песен Абай уделял большое внимание ритмическому оформлению отдельных слов, слоговых групп и стихов в целом.

"До сих пор мало обращалось внимание на то, что мелодический дар Абая проявляется именно в то время, когда поэт

<sup>1</sup> Заметим, что в распространенных формах народного стиха двухсложное слово участвует лишь как составная часть трех- или четырехслоговых групп.

<sup>2</sup> Более подробно будет сказано ниже.



приступает к переводам из русской поэзии. Русская поэзия покоряет новизной, яркостью, богатством содержания, выраженно-го в бесконечно разнообразных формах. Органически усвоить образы и формы русской поэзии для казахского языка становится страстным желанием поэта", — пишет В.Дернова в статье "Песни Абая"<sup>1</sup>. Согласиться полностью, что мелодический дар проявляется лишь в переведенных произведениях, конечно трудно, так как известно, что лучшие песни акына как, например, "Сегіз аяқ", "Көзімнің қарасы" / оба варианта / "Айттым сәлем қаламқас", "Бойы бұлған" и другие популярные в народе песни не являются переводными текстами. И напротив, некоторые мелодии, приуроченные для переводных произведений, являются мало выразительными /"Слово Татьяны" I вариант, "Сұрылт туман"/. Однако вторая половина цитаты наиболее ярко отражает мотивы, побудившие создать переводы, благодаря которым казахская степь того времени обязана знакомством с русской классикой.

Произведения поэта, посвященные "Онегинскому циклу"<sup>2</sup>, составляют отдельную группу. В этих песнях наравне с изложенными выше ритмическими особенностями его музыкального творчества, проявляются и совершенно новые ритмические рисунки, почти не встречаемые в народных песнях. Большое влияние оказала здесь русская классическая поэзия, а также ритмы и мелодии городского фольклора. В свои песенные произведения Абай вводит их сознательно и смело, не изменяя при этом основные принципы казахского стихосложения и творчески переосмысливая новые ритмико-интонационные элементы напевов. Например, восьмисложный стих 4+4, введенный поэтом в казахское стихосложение, с напевной канвой приобретает метричес-

<sup>1</sup> В.ДЕРНОВА. Песни Абая. Этнографический сборник "Музыкальное творчество Абая", стр.55.

<sup>2</sup> Общее название песен, переведенных Абаем из "Евгения Онегина" А.ПУШКИНА, данное В.ДЕРНОВОЙ.

кую основу четырехстопного хорея. Однако у Абая он становится более "откровенным" благодаря применению пунктирного ритма, встречаемого в народной песне в виде исключения. Таковы сочинения поэта под названием "Слово Татьяны" или "Второе письмо Татьяны" существуют в трех народно-исполнительских редакциях. Несмотря на некоторые различия в напеве, мелодико-текстовый ритм почти везде /с незначительными отклонениями/ одинаковы :

#### ПРИМЕР 6.

Подчеркнутые пунктирным ритмом четырехслоговые части /а в исполнительском варианте А.Искакова и трехслоговые/ придают песне маршеобразный характер /по характеристике А.Затаевича, "рубленный марш"/. Происхождение такого ритма может быть объяснено следующими обстоятельствами:

Во-первых, Абай много занимался самообразованием. Изучая русскую классическую поэзию, он не мог не обратить внимания на ритмическое звучание стихов. Поэт отлично знал внутреннюю организацию казахского стиха и поэтому не механически подражал технике русского стихосложения. Введенный им новый восьмисложник 4+4, более спокойный и размеренный в своем ритмико-интонационном звучании, показывает лишь внешнее сходство с русским силлабо-тоническим стихом. Стремление закрепить это сходство и послужило причиной такого рода ритмического оформления, в угоду которой, очевидно, приносятся в жертву и мелодическая выразительность песни.

Во-вторых, по свидетельству исследователей жизни и творчества Абая, поэт много слышал и хорошо знал русский народный фольклор. Песня типа "Коробейники" могла подсказать такой ритм песни. Ведь народная традиция сочинения стихов под напев в то время не была еще утрачена.

В-третьих, как неоднократно нами отмечалось, Абай был хорошим знатоком народного стиха. В песнях поэта с максимальной выразительностью ритмически обособляются как составные части стиха, так и границы слов внутри. Как музыкант,

он не мог не чувствовать тончайших проявлений восходящих полударений комплекса слов. Абаем эти свойства подчеркиваются еще отчетливее. Поэтому в творчестве акына мы не замечаем попыток приблизить казахский стих к ямбическому звучанию даже при помощи напевной канвы, хотя грамматический строй языка дает больше предпосылок для этого. В качестве яркого примера можно назвать песню "Кеңділ қусы қуықылжыр" /см. пример I/. По законам основного метроритмического согласования здесь требовались бы записи в пользу ямбической трактовки, однако мы наблюдаем обратное явление.

Та же тенденция наблюдается и в "Письме Татьяны" /"А-мал жоқ қайттым білдірмей"/. Пунктирный ритм первого трехсложного слова в сочетании с двумя последующими короткими слогами первой части огранически соединяется со второй половиной стиха, имеющей такой же пунктирный ритм, но с более устойчивым по длительности конечным слогом. Все вместе взятое образует слитную, выпеваемую как бы на едином дыхании, речитативного характера музыкальную фразу.

Если в народных песнях наблюдается ритмическая затяжка последнего слога частей стихотворной строки, подчеркивающая либо грамматическое ударение, либо просто равномерную последовательность всех слогов /что не чуждо и для Абая/, то в этом примере поэтом подчеркиваются начальные слоги ритмических частей стиха. Здесь мы видим качественно новую ритмо-формулу для восьмисложника, не характерную для народного речитативного восьмисложника жыр'а.

"Письмо Татьяны" и II вариант "Слова Татьяны" интонационно схожи.

По всей вероятности, здесь та же контаминация, которую мы наблюдали в песнях "Ішім елген, сыртым сау" и "Слово Татьяны" /I вариант/. Какие же стихи были первыми в этом напеве? Ведь различный размер их /4+4 и 5+3/ должен сказаться и на ритме песни? Текстологическое сравнение показало, что мелодия и текст "Письма Татьяны" составляют органическое

единство, чего нельзя сказать о II варианте "Слова Татьяны". В мелодико-текстовом ритме "Слова" обращает внимание замена последних четырехсложных групп первого и третьего стихов трехсложными.

То же самое можно сказать и об "Ответе Онегина". Песня представляет собою мелодический и ритмический "сплав" "Письма" и /II варианта/ "Слова Татьяны", но только ритм "Ответа Онегина" более близок ритму I варианта "Слова". Вот сравнение их напева и мелодико-текстовой основы.

#### ПРИМЕР 7.

Мелодическое и текстологическое сравнение "Письма Татьяны", II варианта "Слова Татьяны" и "Ответа Онегина" показывает, что собственно существуют только две самостоятельные песни - "Письмо Татьяны" и I вариант "Слова Татьяны", а II вариант "Слова Татьяны" и "Ответ Онегина" представляют собою своеобразное заимствование элементов как первой песни /мелодическая канва/ так и второй /ритмическая основа/.

Абай ввел в казахское стихосложение новые виды рифмовки: четные стихи а в с в, две крайние и две средние - а в в а, перекрестные - а в а в, парные а а в в и многие другие. В предыдущих разделах нами отмечалось, что великий поэт в ритме своих песен тонко отражал интонационное звучание стихотворных текстов, его составных частей. Отличительной чертой его музыкального творчества является и отсутствие всевозможных вставных слогов и слов, характерных для народной песни. Это вполне естественно, потому что у Абая мелодия сочинялась одновременно с текстом, и поэтому исключает появление подобных элементов. И другая отличительная черта: мелодико-текстовый ритм в подавляющем большинстве идентичен ритму самой мелодии, что говорит о минимальной распевности. Эти качества дают широкую возможность ритмически ярче оттенять звуковые повторы в конце стиха.

Некоторые произведения акына, близкие ритмике народной песни, имеют также моноритмические повторы музыкальных фраз.

В качестве примеров можно привести уже знакомые песни "Біреу біреуден артылса" и "Желсіз тунде жарық ай". Приводим схему лишь конечных слоговых групп стихов первой песни:

|     |                |          |
|-----|----------------|----------|
| I   | ар - тыл - са  | ♪. ♪. ♪. |
| II  | тар - тыл - са | ♪. ♪. ♪. |
| III | біл - ген ақ   | ♪. ♪. ♪. |
| IV  | сан қыл - са   | ♪. ♪. ♪. |

Способ ритмовки традиционен: а а в а, а их ритмическое выражение во всех стихах одинаково.

В песнях же, в которые Абай вводит новые стихотворные размеры, обращает внимание ритмическое оформление звуковых повторов в конце поэтической строки. Разумеется, и здесь главную роль играет слоговой состав конечной группы стиха, а не сама звуковая инструментовка рифмы.

В песне "Бойы бұлған" эти черты выступают более отчетливо:

|                        | рифмы | и | ритмическое выражение |
|------------------------|-------|---|-----------------------|
| Бойы бұлған            | а -   |   | ♪. ♪. - а             |
| Сөзі жылман            | а -   |   | ♪. ♪. - а             |
| Кімді көрсем мен сонан | в -   |   | ♪. ♪. ♪. - в          |
| Бетті бастым           | с -   |   | ♪. ♪. - а             |
| Қатты састым           | с -   |   | ♪. ♪. - а             |
| Тура қаштым жалма жан  | в -   |   | ♪. ♪. ♪. - в          |

Как видно из приведенной схемы двухсложные и трехсложные слова получают однотипные длительные выражения. Вторая исполнительская редакция этой песни показывает, что его ритмическое оформление богаче оттеняет звуковые повторы стихов:

|     |           |   |          |   |
|-----|-----------|---|----------|---|
| I   | бұлған    | а | ♪. ♪.    | а |
| II  | жылман    | а | ♪. ♪.    | а |
| III | Мен сонан | в | ♪. ♪. ♪. | в |
| IV  | бастым    | с | ♪. ♪.    | с |
| У   | састым    | с | ♪. ♪.    | с |
| VI  | жалма жан | в | ♪. ♪. ♪. | в |

Песня "Сөгиз аяқ" аналогична, но уже по отношению ритмического рисунка трехсложных слов:

|      |           |   |  |    |
|------|-----------|---|--|----|
| I    | сермеп    | а |  | а  |
| II   | тербеп    | а |  | а  |
| III  | жайылған  | в |  | в  |
| IV   | шауып     | с |  | а  |
| У    | тауып     | с |  | а  |
| VI   | кайырған  | в |  | в  |
| VII  | кнзыл тІл | д |  | с  |
| VIII | озІн біл  | а |  | с' |

В музыкальном творчестве Абая встречаются и такие примеры, когда рифмы текста оттеняются при помощи ритмически одинаково оформленных слоговых частей. В I варианте "Слова Татьяны" это достигается благодаря ритмическому повтору четырех- и трехслоговых групп:

|     |  |    |  |
|-----|--|----|--|
| I   |  | II |  |
| III |  | IV |  |

В песнях же "Көзімнің карасы" и "Қаранғы түнде тау қалғып" ритмический рисунок трехсложных заключительных частей уже чередуется соответственно звучанию рифмы стиха. В первой из названных песен рифмы а а в а оформлены в следующие длительные выражения:

|     |              |   |  |    |
|-----|--------------|---|--|----|
| I   | ка - ра - сы | а |  | а  |
| II  | са - на - сы | а |  | а' |
| III | І - шІм - де | в |  | в  |
| IV  | жа - ра - сы | а |  | а' |

Здесь рифмуемые слова карасы, санасы, жарасы имеют пунктирный ритм /правда, первый из них имеет более мягкий пунктир/, а третья строка - ритм суммирования. Аналогична ей и

вторая песня. Разница заключается лишь в форме рифмовки -  
а в а в:

I тау қал-рып      II бал - бы - рап

III дел сал-қып      IV сал - бы - рап

Приведенные примеры наглядно показывают, что Абай, сочиняя мелодию, не составлял без внимания мельчайшие штрихи поэтической выразительности. Такое чуткое слышание элементов стихотворной речи говорит о том, что поэт стремился дать тексту не только мелодическое воплощение, но и не потерять в напевной канве те новые элементы, которые он ввел в поэзию в области рифмовки.

х                    х  
                         х

Новаторство Абая ярко выразилось и в оформлении строфики стихотворных произведений. Сочетание стихов, различных по своему слоговому составу и количеству строк, характеризуется внутренней соразмерностью и своеобразной логикой, придающей стихотворению новое ритмико-интонационное звучание, отличающееся от народного стихосложения.

Каково же соотношение композиции строфики стиха и его напева? Привнесло ли это новаторство какие-либо своеобразные черты в структуру музыкальной формы? Ответ на эти вопросы даст лишь сравнительный анализ народных и абаевских песен. Сопоставим их строфику и мелодическую структуру.

Нами ранее отмечалось, что семи-, восьмисложные фольклорные стихи - жыр' имеют тенденцию к астрофичности. Тирадная форма текста влечет за собой такую же форму музыкального периода. Количество фраз-попевок соответствует количеству поэтических строк. Завершающая каденция наступает лишь в

последнем построении. Менее распространенная форма для стихов жыр'а - объединение их в строфу - четверостишие, в напевной части дающее квадратный период.

Одиннадцатисложные стихи обычно представлены в виде четверостишия и двустишия. Та и другая формы облакаются в законченную музыкальную мысль. Причем, если в семи-, восьми-сложных песнях четверостишия в напеве выражены квадратной структурой, то в одиннадцатисложных формах мелодическая канва более гибка и имеет тенденцию к асимметрии. Квадратность нарушается за счет внутренней структуры стиха /4+3+4 или 3+4+4/, создающей различные формы фраз-предложений /слитных, с цезурой после седьмого слога, с двумя цезурами/. Сочетание разных музыкальных построений внутри одной песни, наличие в ней всевозможных вставных элементов, не относящихся к основному стихотворному тексту в виде отдельных распеваемых слогов слов, а также припевов, дополняющих форму куплета, - все это создает предпосылки к нивелировке квадратности, существующей потенциально в самой четырехстрочной строфе песни<sup>1</sup>.

В песнях Абая строфика более разнообразна, хотя в основном, как и в народной песне, представлена в виде четверостиший. Учитывая слитность процесса сочинения слова и напева, которая исключает возможность появления вставных слов, слогов, можно с определенностью утверждать, что эти черты абаевских песен, отличные от народных, создадут основные предпосылки для образования песенных форм четкого квадратного строения.

Тот факт, что в свои произведения наравне с изосиллабизмом поэт вводит стихи с различным количеством слогов и строфики, необычным для народной песни, вносят и новые черты

<sup>1</sup> БАЙГАСКИНА А.Е. "Эволюция стихотворных размеров и логика развития музыкальной формы Казахской народной песни", в кн. "Проблемы музыкального фольклора народов СССР" М. 1973, стр. 126-146.



в соотношении музыкальных построений и в общую структуру напева песен, хотя резкого отличия от обычных норм строения фольклорных произведений нет.

Для начала рассмотрим наиболее простую форму строфики Абая. Песня "Бойы бұлған" на первый взгляд представляет собой четверостишие с чередующимися строками 4+4 и 4+3. На самом же деле в ней наблюдается очень тонкая инструментовка звучаний рифм внутри восьмисложной стихотворной строки, что позволяет выносить вторую ритмическую группу первого и третьего стихов в отдельную строку. В результате строфа становится шестистрочной:

|                        |   |         |
|------------------------|---|---------|
| Бойы бұлған            | А | 4       |
| Сөзі жылман            | А | 4       |
| Кімді көрсем мен сонан | В | 7 /4+3/ |
| Бетті бастым           | С | 4       |
| Катты састым           | С | 4       |
| Тұра қаштым жалма жан  | В | 7 /4+3/ |

И действительно, ритмико-интонационное звучание этого стиха и произведения, имеющего размер 4+4 в чередовании 4+3, совершенно иное. Сравните вышеприведенные слова с "Письмом Онегина": Хұп білемін сізге жақпас, а 4+4

Ескі жара білтелеу в 4+3

Ақ жүрегің, енді ұнатпас, а 4+4

Мезгілі жоқ қай медеу в 4+3

Это обстоятельство вносит и существенную внутреннюю разность и в соотношение музыкальных построений: в "Письме Онегина" — это четыре однотипные фразы, образующие квадратный период. В "Бойы бұлған" две четырехсложные строки имеют напевно-интонационное обособление, зато третий стих как бы суммирует дробность предыдущих:

#### ПРИМЕР 8.

Слова второй половины песни в равномерном по длительности чередования слогов выливаются в музыкальное построение, объединенное общей рифмой: бастым — састым — каштым.

## ПРИМЕР 9.

Таким образом, общая композиция песни выявляет тенденцию к постепенному увеличению объема музыкальных построений: от дробных к суммированию малого, а затем и большого масштаба:

$$\underline{a /4/ + a /4/ + в /7/} \quad \text{и} \quad \underline{с /15/}$$

I и II предложения

III и IV предложения

Такая структура песни в целом скрадывает ее общую квадратность.

По-иному звучат шестистишие песни "Қор болды жаным", поэтическая основа которой имеет уже не тот порядок слоговых сочетаний: Қор болды жаным,

3+2

СенГзде менІң күнІм

3+4

Бек бітті халім, -

3+2

Тағдырдан келген зұлым

3+4

Тағдыр етсе алла

4+2

Не көрмейді пәндә?

4+2

Новая строфика, а также необычный для народной песни размер стиха, казалось бы, предвещает и новую структуру напева. Однако в музыкальной композиции ничего существенно иного не произошло: периодичность двух построений с остановкой на доминанте завершается двумя короткими резюмирующими фразами. / см. пример 4/.

Нечто среднее между "Бойы бұлран" и "Қор болды жаным" по своей структуре представляет "Сегіз аяқ" - яркая по мелодическому языку, острая по содержанию, интересная по форме. Эта песня - одно из лучших произведений, созданных Абаем и в поэтическом и в музыкальном отношении. В ней, как в фокусе, преломляются новаторские принципы стихотворной техники поэта /рифмы, строфика, ритмика и др./. Само название "Сегіз аяқ" - "Восьмистишие" говорит не о простом слиянии двух четверостиший, а о новой строфике, не встречаемой в народной песне. Размер стиха - чередование пяти- и восьмисложных стихов в определенном порядке - так же необычен.

Своеобразна и рифмовка из двух пятисложных фраз - а + в. Следующее восьмисложное построение /третий стих/ - слитное, суммирующее - С. Вторая часть по структуре аналогична г + д и е. Завершается произведение двумя резюмирующими предложениями.

#### ПРИМЕР 10.

Здесь мы наблюдаем как бы своеобразное продолжение приемов оформления традиционных песен, при ситуации, когда основной текст куплета остается мелодически незавершенным, вводятся припевные слова с каким-нибудь определенным смыслом /обычно не связанным с сюжетом песни/ либо со словами, лишенными лексического значения.

В песне "СегІз аяқ" два последних построения выполняют функцию припевного дополнения, то есть завершают незаконченную форму напева. Эта часть резюмирует как поэтическое содержание предыдущих шести строк, так и музыкальную структуру в целом. Разница сказывается лишь в том, что в народных песнях припевные слова не связаны с содержанием песни, а в "Қор болды жаным" и "СегІз аяқ" дополняющая часть является по сути продолжением мысли, начатой в первой и других строках строфы.

Если в народной песне слова последней части, о которой идет речь, от куплета к куплету повторяются /и мы вынуждены называть их припевными словами/, то в абаевских песнях завершающаяся часть всегда соответствует содержанию строфы, которая поётся непосредственно в данный момент. От этого теряется значение рефрена, как какого-то повтора в произведении. По функции эту часть песни естественнее назвать резюмирующей или дополняющей. Таким образом, "Қор болды жаным" и "СегІз аяқ" в целом имеют много сходных моментов с формой народных песен. Наблюдается лишь своеобразная внутренняя динамизация, вызванная новой структурой стихотворных размеров и ее строфики. В этой связи логично будет затронуть проблему рефренов в произведениях Абая.

Нами уже отмечалось, что в песенном творчестве Абая отсутствуют вставные элементы, функцией которых в народной песне является заполнение времени, подсказанное логикой музыкального развития. Как же обстоит дело с собственно рефренами? Наблюдения показали, что у Абая таких припевов, как в народных песнях, нет. Зато он ввел в свои песни новый тип. Речь идет о припевах, которые точно повторяют вторую половину песни с теми же словами. Формула песен с подобными рефренами, примерно, выглядит так:

|               |                |        |
|---------------|----------------|--------|
| $a + b$       | $c +$          | $c +$  |
| I предложение | II предложение | припев |

К таким произведениям относятся "Айттым сәлем, қаламқас", "Көзімнің қарасы", "Қаранғы түнде тау қалғып", "Желсіз түнде жарық ай". Какова природа появления такого типа припева? Этот вопрос, очевидно, заставит обратиться нас к той части жизни Абая, которая связана у него с городом. Общение с русской демократической интеллигенцией, впитывание в себя окружающей музыкальной атмосферы, городского фольклора не могли не сказаться и на деталях творчества поэта. Мы не мыслим иного пути проникновения в казахскую песню формы русского бытового романса.

Песни Абая знаменуют новую ступень в развитии казахского фольклора, такая эволюция была вполне закономерна и естественна. Гениальность его проявилась в умении прислушаться к "голосу" времени. Отличный знаток народного творчества не пошёл веками проторенными тропами. Вместе с тем нужно отметить, что принципы его творчества тесно связаны с народными, вытекают из них, не противостоят им. Иначе новаторские формы и приёмы, введенные Абаем, не были бы понятны степной аудитории:

А если речь певца засорена  
Словами, чуждыми родному духу,  
Такая песня миру не нужна,

Невежды голос дурному слуху<sup>1</sup>.

Он искал и создал свой, индивидуальный почерк, не похожий ни на один стиль своих предшественников. Творчество Абая можно сравнить с работой ювелира, который отделяет естественный материал до тех пор, пока изделие не заиграет всеми цветами, пока каждая грань его не отразит падающий на него свет с таким оттенком, которого добивается мастер. На самом деле принцип стихосложения, слова, строй языка были и остаются в основной своей массе такими же, но подход к ним и необыкновенная филигранная работа заставляют звучать те же слова в новой инструментровке, в новой ситуации иначе. Новаторство в области казахского стихосложения – естественное проявление мастерства неистощимого таланта, безграничной любви к своему искусству. Абай писал:

Поэзия – властитель языка.

Из камня чудо высекает гений.

Теплеет сердце, его речь легка,

И слух ласкает красота речений.<sup>2</sup>

Требованиям времени подчиняются и компоненты напева песен акына, наделенного необычной музыкальностью и мелодическим даром. Произведения Абая – это органический сплав образности слова и напева, которым подчинена и ритмика и форма песни. Нельзя не восхищаться его тончайшим слухом, умеющим скомпоновать ритм той или иной песни так, чтобы она не противоречила привычным нормам фольклорных произведений, и одновременно дающим совершенно иные последовательности длительностей слогов, естественно вписывающихся во фразировку напевной канвы. Следуя ритмическому выражению строя языка и не отказываясь от обычных для народной песни ритмов, Абай

<sup>1</sup> АБАЙ КУНАНБАЕВ. Сборник сочинений в одном томе. М., 1954, стр. 83.

<sup>2</sup> АБАЙ КУНАНБАЕВ. Сборник сочинений в одном томе. М., 1954, стр. 83.

вводит и новые. Для его творчества, в частности, характерно использование пунктирных ритмов /особенно в трехсложных группах и более мягкий пунктир – в четырехсложных/, метрическое подчеркивание начальных слогов отдельных частей или целого стиха. Такое чутье музыки поэзии позволяет Абая ритмически подчеркивать и форму стиха.

Стремление придать произведению эмоционально-образную целостность создают предпосылки к "очищению" песни от всевозможных "примесей", не относящихся к поэтическому тексту. Но как это ни парадоксально, именно эти качества творческой устремленности поэта делают форму хотя и лаконичной и более запоминаемой, но несколько прямолинейной, квадратной. От этого в песнях поэта теряется та неуловимая прелесть асимметрии, которую мы наблюдали в произведениях народного творчества. Это усугубляется тем более, что в своих песнях Абай отказывается от привычных припевов – неотъемлемой части подавляющего большинства фольклорных песен. Однако, принимая во внимание стремление поэта к тому, чтобы было понятно не только содержание песни, но значение каждого слова, можно с определенностью утверждать, что эту цель Абай достиг. Удивительное сочетание музыкальной и поэтической образности, ясная и точная до предела ритмика, четкое и лаконичное структурное оформление способствовали тому, что произведения великого акына стали достоянием всего народа.

Пример 1. Көңіл құсы күйқылмыр (Запись Л.Хамиди)

Handwritten musical score for "Köngil Qusy Küyqylmyr" (Запись Л.Хамиди). The score is written in 3/4 time and consists of four staves of music. The lyrics are in Kazakh and are written below the notes. The music is in a major key with a key signature of one flat (B-flat).

Lyrics: Кө-ңіл құ-сы, құй-қыл - жыр-ы, шар-та - ран - қа-р, А - дам ой - ы, тұр - пе - нің, ош - зан шақ - та, Сап - зан әң, кө - пен - ке - сі, сол кө - нің - дің, Тақ - ты - см - на, би - ле - сің, он кү - яқ - қы - қа -

Пример 2. Қараңыз түнде тау малдын (Запись Л.Хамиди)

ҚА - РАҢ - ЗЫ, ТҮН - ДЕ ТАУ ҚАЛ - ЗЫН, ҮЙ - ҚЫ - ЗА, КЕ - ТЕР, БАЛ - БИ - РАҢ, Ү.  
 АА - ЛА - НИ ЖИМ ЖИМІТ, ДЕСІ САЛ ҚЫН, ТҮН - СА - СА - ДЫ, САЛ - БИ - РАҢ, Ү.



Пример 3. Бірең біреңден артыла (Запись Л.Хамиди)

$mf$   
 Бі-рең бі-рең-ден ар-тыл-са, Ө-нер өл-ше-ниң тар-тыл-са,  
 О-қи-ған, біл-ген, біл-ген ақ,На-дан, на-дан ақ саң қи-са.

## Пример 4. Қор болды жаным (3 варианта)

Запись  
Брусиловского

Қор-бол-ды жа-ным, сенсізде-менің ку-нім. Әй! Тағдыр ет-се ал-ла, Не көрмейді пәндә?

Запись  
Затаевича

Қор бол-ды жа-ным, сенсізде-менің ку-нім. Әй! Тағдыр ет-се ал-ла, Не көрмейді пәндә?

Запись  
Хамиди

Қор бол-ды жа-ным, сенсізде-менің ку-нім. Әй! Тағдыр ет-се ал-ла, Не көрмейді пәндә?

Пример 5.

Example 5 consists of three rows of six staves each. Each row contains six staves with musical notation. The first staff of each row has a '5' below it, the second a '7', and the third a '6'. The first staff of each row also contains the Cyrillic letters 'ЭИ' with an exclamation mark. The notation includes various note values and rests, with some staves ending in a double bar line with repeat dots.

Пример 6.

Example 6 consists of two rows of six staves each. Each row contains six staves with musical notation. The notation includes various note values and rests, with some staves ending in a double bar line with repeat dots.

## Пример 7.

ПИСЬМО  
Олегица

ХҮИ БІ - ЛЕ - МИН ЕҢ - ЗЕ ШАҠ - ПАС, ҒЕ - КІ ЖА - РА БІА - ТЕ - ЛЕҢ

ПИСЬМО  
Татьяны

А - МАЛ ШАҠ САҒЫП БІА - ДІР - ЧЕЙ Я - ПЕР - МІҢ САҒЫП АҢ - ТА - МАН

СЛОВО  
Татьяны  
И. ВАР.

ТӘҢ - РІ ҚОС - ҚАН ЖАР ЕҒІЛҮ СЕН ЖАР ЕҒЕ) АӨ - МАЙ КЕ - ТІП ЕҢ

СЛОВО  
Татьяны  
И. ВАР.

ТӘҢ - РІ ҚОС - ҚАН ЖАР Е - ДІМ СЕН, ЖАР ЕҒЕ) АӨ - МАЙ КЕ - ТІП ЕҢ

Ақ жыу - ре - зін шаңа(1) ұ - нат - пас , Мөз - зі - лі жоқ қай ме - деу  
 қой - ма - ды дер - тің құ - дір мей , Несі қы - да тар - та - мды  
 ол ке - зім - де ба(н) е(д)ім мен , А - я - мақа бе - кіп ек  
 қол ке - зім - де ба(н) - е - дім мен , А - я - мақ - қар - бе - кіп ек

Пример 8.

Handwritten musical score for Example 8. The staff is in G major (one sharp) and 3/4 time. The music consists of a single melodic line with lyrics written below it. The lyrics are: БО-ЙН БУЛ-ЗАН, СО-ЗІ ЖЫЛ-МАН, КІМ-ДІ КӨР-СЕМ МЕН СО - НАН. The score includes dynamic markings: *mf* at the beginning and *f* later in the piece. There are also some handwritten annotations above the staff, possibly indicating phrasing or breath marks.

Пример 9.

Handwritten musical score for Example 9. The staff is in G major (one sharp) and 4/4 time. The music consists of a single melodic line with lyrics written below it. The lyrics are: БЕГ-ТІ БАС - ТЫМ, ҚАТ - ТЫ САС - ТЫМ, ТҰ - РА ҚАШ - ТЫМ ЖЫЛ - МА - ЖАН. The score includes dynamic markings: *p* at the beginning and *f* later in the piece. There are also some handwritten annotations above the staff, possibly indicating phrasing or breath marks.

Пример 10. Сегіз аяқ (Залкис Л. Хамиди)

А - лыс-тан сер - меп , Жү-рек-тен тер - бел , Шы-мырлап бой-ға жа-йма-ған

Қи-уа-дан ша - уып , Қи-сы - нын та - уып , Тағаны жетіп қа-йыр-ған

Тол-ға-уы тоқ-сам қм-зоп тіл , Сөй-лей-мін ге-сек ө - зің бім

Т. Д. БУЛГАКОВА:

## Эпили — шаманский жанр музыкального нанайского фольклора

В последние годы шаманские обряды стали одной из труднодоступных для исследования сфер нанайского музыкального фольклора. В связи с коренными изменениями жизненного уклада нанайского народа, а также в связи с общей тенденцией к угасанию фольклорных традиций, все реже встречается исполнение шаманских обрядов в полном объеме. Некоторые из обрядов оказались утраченными, по-видимому, навсегда /например, каса — обряд проводов шаманом души умершего в загробный мир бүни/.

Все это вынуждает признать заведомую отрывочность и фрагментарность тех сведений, которые можно получить в настоящее время. На основе таких сведений невозможно составить сколь-нибудь целостное представление об этой сфере фольклора. Попытки более или менее системного его описания неизбежно будут дополняться различного рода догадками и предположениями. Поэтому в настоящей работе не ставится задача целостного описания шаманского музыкального фольклора, ее цель сводится лишь к тому, чтобы представить два небольших шаманских камлания и прокомментировать их в сопоставлении с другими шаманскими обрядами, бытующими сейчас в нанайских селах.

Сфера нанайского фольклора, связанная с шаманизмом, представляет собой довольно сложную самостоятельную жанровую систему. В народе существует обобщающее название шаманского пения — яян, и в то же время каждый шаманский жанр имеет свое особое название. Оба приведенные здесь камлания принадлежат к одному жанру эпили.

Эпили — один из самых непродолжительных обрядов. Он се-



вершается в случае, если шаман вызывает духов /сэвэнов/ с целью попросить у них для себя здоровья или вселить вызванный дух в его изображение. В отличие от других шаманских обрядов более сложных действий с помощью вызванных сэвэнов здесь не совершается /таких действий, как, например поиск и спасение души больного и т.д./. Подобный обряд бытует в нанайских селах в двух разновидностях: во-первых, в исполнении шамана /собственно эпили/, при этом текст поется в сопровождении бубна /унгчухун/ и, во-вторых, в исполнении любого другого человека /цунгичи/<sup>1</sup>, текст проговаривается несколько нараспев. Тексты эпили и цунгичи сходны /при самолечении – просьба к сэвэну отпустить боль, пожалеть и обещание жечь для него багульник, угостить кашей или сделать его изображение/. Как эпили, так и цунгичи обычно сопровождается жением багульника, дым которого, по поверью, привлекает сэвэнов.

В первом камлании, иллюстрирующем настоящую статью, шаманка вызывает своих личных духов-помощников: своих детей /Сэруме пиктэи, Эндулэ пиктэи, Япоро пиктэи, Тэмуэни/, духов отцов и матерей. Все эти сэвэны участвуют в любых камланиях шаманки, вызовом данных духов она начинает любой обряд. Во втором камлании шаманка обращается к сэвэну Хоралико, являющемуся, по поверью, духом, ревнующим женщину к ее мужу и направляющим на нее женские болезни.

Каждый из шаманских обрядов совершается в определенной обстановке. Так, лечение больного /панямба ганигойни? происходит

<sup>1</sup>/О шаманском жанре эпили в сравнении с дошаманским жанром цунгичи см.: СМОЛЯК А.В. Новые данные по шаманизму и анимизму Ж. Советская этнография. 1974, № 2. у нанайцев.

<sup>2</sup>/По данным СОЛОМОНОВОЙ Н.А. этот обряд называется энува таочори /буквальный перевод – лечить болезнь камланием. См. ее "Музыкальный фольклор нанайцев, ульчей, нивхов". Канц. диссертация. Московский институт этнографии. М., 1981, с. 48. Принятое в обиходе среди шаманов название панямба ганигойни переводится "ехать искать душу человека".

при полной темноте, шаман одет по-будничному и поет в сопровождении бубна сидя. Зафиксирован также данный обряд, исполнявшийся шаманкой стоя и в шаманском поясе с погремушками<sup>3/</sup> /янган/. Обряд угощения сэвэнов в благодарность за то, что они излечили больного /саолин/ совершается при свете, шаманка одета в полный шаманский костюм, поет и танцует с бубном и в шаманском поясе. Обряд совершается при большом количестве людей, активно в нем участвующих: открывающих обряд, поочередно танцуя в шаманском поясе с бубном, а затем помогающих угощать сэвэнов, вселяющихся в танцующую шаманку /окуривая ее, брызгая на нее водкой, давая ей еду и т.д./<sup>4/</sup>.

Обряд эцили /так же, как и панго - гадание шамана о причине болезни или несчастий обратившегося к нему человека/ проводится в будничной одежде, при обычном освещении, сидя.

Все компоненты обряда тесно связаны между собой. Особенно явной является связь текста с типом напева. Наличие самого факта общения с сэвэнами предполагает использование определенного круга интонаций, отличных от интонаций в песнях и в песенных разделах сказок. Существование определенной семантики шаманского пения можно подтвердить следующим примером: Пожилые нанайцы помнят случаи, когда, рассказывая сказку, исполнитель по ходу сюжета начинал часто упоминать сэвэнов и невзначай вступал с ними в контакт /сэвэны как бы откликались на свои имена/. При этом непроизвольно менялась манера интонирования /сказитель переходил на шаманское пение яян/, менялось его физическое состояние/"мурашки бегают"/ и он был вы-

<sup>3/</sup> Все подобные данные приведены из личных наблюдений автора. Обзор литературы по данным вопросам не входит в задачу данной статьи.

<sup>4/</sup> Обряд угощения духов, во многом отличающийся от того, который довелось наблюдать автору, описан в статье ГАЕР Е. Магическое лечение у нанайцев. В. кн.: История и культура народов Дальнего Востока СССР. Владивосток, 1978.

нужден оборвать рассказ, так как считалось, что вызов духов без серьезной на это причины не может пройти безнаказанно.

Помимо того, что существует особая интонационная сфера шаманского пения вообще, внутри этой сферы имеется определенная дифференциация. Каждый круг интонаций имеет конкретную семантику. Например, он может означать определенный этап камлания. Так, в первом из приведенных здесь камланий обращает на себя внимание резкая смена ритма, начиная с девятнадцатой строки. Это связано с переходом к новому этапу камлания. Если вначале шаманка лишь звала сэвэнов, то здесь они откликнулись, вошли в нее, установился контакт. В любом другом камлании отклик сэвэнов отражается подобными интонационными средствами.

Кроме того, общение с каждым сэвэном /или группой сэвэнов/ осуществляется при помощи определенного напева, относительно устойчиво сохраняющегося в различных камланиях. Так, напев первого камлания, обращенный к группе сэвэнов — помощников, начинает многие из других камланий данной шаманки, связанных с призывом к ним и с использованием их помощи в процессе обряда. При обряде "угощение сэвэнов" звучит настоящая "музыкальная энциклопедия" сэвэнов. Деревянные фигурки, изображающие духов, расположены за низеньким столиком, накрытым ритуальными блюдами. При этом каждый из присутствующих сэвэнов поочередно вселяется в шаманку, "заставляя" ее петь именно его напев.

Особенности мелодики шаманского пения — это довольно сложная тема, требующая специального рассмотрения. И тем не менее уже сейчас можно указать на некоторые характерные его черты. Так, наиболее заметным является отсутствие привычной повторяемой мелодической формулы. Мелодия звучит как бы сплошным потоком, членясь лишь на отдельные фразы. По сравнению, например, с нанайскими песнями, шаманские мелодии внутренне значительно более мобильны. Аналогично тому, как текст камланий строится преимущественно импровизационно, но при этом имеютя определенные клише, устойчивые словосочетания /часто с начальной аллитерацией/, так же и в мелодии можно обнаружить

сходство лишь отдельных мотивов, часто не имеющих при этом достаточной степени индивидуализации и стабильности, чтобы это сходство было явно заметным. Обычно эти мотивы рассеяны по всей мелодической ткани и не соседствуют одно с другим. Например, таков мотив, звучащий в четвертой строчке первого камлания на словах "Япоро пиктэи". Значительно реже они расположены контактно, как во втором камлании, где первые такты каждой строки представляют собой довольно устойчивый стабильный мотив.

Несмотря на явное преобладание изменчивости над кристаллизацией и устойчивостью, каждая новая строка в шаманском камлании воспринимается как органичное продолжение того же самого напева. Это объясняется наличием довольно строгих закономерностей, по которым строятся эти мелодии: закономерностей, общих для всего шаманского пения и закономерностей, обнаруживаемых в каждом конкретном напеве.

Общие закономерности заключаются в преобладании двухпланового метра и в построении звуковысотной линии в нисходящем направлении строго постепенно.

Характерные особенности шаманских мелодий во многом обусловлены наличием равномерного ритма, создаваемого ударами бубна и подчиняющего себе ритм пения. Иногда встречается одноплановый метр, в котором время измеряется лишь равномерными ударами бубна. Но наиболее типичен двухплановый метр с фрагментарно появляющейся трехплановостью. Эта особенность отлачивает шаманское пение от собственно песен, в основе которых, как правило, лежит многоплановый метр, варьируемая квадратность. В этом отношении мелодия второго камлания не типична и является скорее исключением из общего правила: четырехплановость метра проводится здесь довольно последовательно, а это неизбежно оказывается связанным с нетипичностью мелодического рисунка.

Звуковысотная линия шаманских мелодий строится по определенным правилам, предельно ограничивающим возможность какой-либо исполнительской свободы: на протяжении одной методической строки движения линии является нисходящим и строго постепенным /по звукоряду ангемитонного лада/, причем вниз может быть сделано любое количество постепенных ходов, а вверх не более одного хода подряд. /Первый интервал строки может быть любым/. Отдельные исключения из этого правила /например, введение в десятой строке первого камлания интонации из двух постепенных ходов вверх/ не отменяют его по сути. Анализ большого числа шаманских мелодий показывает абсолютное преобладание именно этого типа мелодического движения.

Можно указать еще на одну закономерность, проявляющуюся уже не столь абсолютно: на тенденцию к повышению акцентируемых звуков. Необычное подчеркивание первой доли такта во втором камлании связано с наличием ведущих к ней двух постепенных ходов, соответственно с нарушением общего нисходящего движения.

Создание различных, отличающихся одна от другой мелодий осуществляется в этих условиях за счет выбора определенной ритмической формулы бубна /обычно несложной, двух-трехзвучной, и не членящей, а создающей непрерывной остигательный ритмический фон/ и за счет выбора ладовой формулы /трех-четырёхзвучной ангемитонной или особой шаманской - M2 B2 M3 при движении вниз/. И лишь иногда к этому присоединяется выбор краткой повторяемой попевки, обычно не являющейся самостоятельной единицей, а органически вплетенной в общий поток мелодического движения. Несмотря на отсутствие стабильной повторяемой мелодической формулы, этих моментов оказывается вполне достаточно для создания узнаваемого напева, имеющего определенную семантику в шаманском обряде.

Наличие определенной модели построения мелодии /нисхождение при отсутствии закрепленной мелодической формулы/ возможно свидетельствует об архаичности шаманских напевов. Известно, что преобладание нисходящего направления движения ме-

лодии свойственно фольклору большинства народов и само по себе уже говорит о том, что мы имеем дело со сравнительно ранним явлением музыкального искусства. Так, И.И. ЗЕМЦОВСКИЙ считает, что в наиболее архаичных музыкальных культурах мелодическая линия является преимущественно ниспадающей /естественный физиологический процесс выхода, на который поется одна мелодическая фраза, или, по образному выражению В. ЕЛАТОВА, "раскручивание пружины"/, а умение певцов удерживать одну высоту является признаком относительно более поздней стадии становления музыкального мышления.

Но и нисхождение само по себе может проявляться по-разному и по-разному сочетаться с "умением певцов удерживать одну высоту".

В связи с этим небезинтересно сопоставить различные принципы нисхождения мелодии, проявляющиеся в фольклоре разных народов.

Так, Э. КОДАЙ, сравнивая венгерские и марийские песни<sup>5</sup>, указывает на типичность для тех и других транспозиционной квинтовой структуры, то есть такой структуры, при которой вторая половина мелодии представляет собой повторение первой квинтой ниже. Кроме того среди одновременно сосуществующих современных ему явлений венгерского и марийского фольклора он гипотетически выстраивает историческую перспективу возникновения песенных форм. В мелодиях наиболее позднего типа начальное построение дважды повторяется на квинту выше, а затем повторяется на прежней высоте. Исторически более ранними выступают мелодии, в которых первая половина /иногда состоящая из двух одинаковых построений/ повторяется квинтой ниже. Кроме того, в марийском фольклоре, типологически сходном с венгерским и в то же время сравнительно более архаичном, встречается следующая мелодическая структура: начальное построение сперва дважды повторяется квартой ниже, а затем еще ниже на

---

<sup>5</sup>/Э. КОДАЙ. Венгерская народная музыка. Будапешт, 1960.

октаву. З. КОДАЙ высказывает предположение, что некоторые из венгерских мелодий когда-то тоже имели "подобную первоначальную форму". Таким образом, оказывается, что чем старше песенная форма, тем более явно она обнаруживает тенденцию к общему нисхождению мелодической линии.

Нисхождение в венгерских и марийских песнях является дискретным, ступенчатым и обнаруживается на композиционном уровне, на протяжении одного построения сохраняется один высотный уровень. Для нанайской же мелодики типично более постепенное нисхождение. Оно также оказывается ступенчатым, но проявляется уже не на композиционном уровне, а на уровне отдельных звуков. При этом нисхождение в нанайских песнях осуществляется в рамках определенной мелодической формулы, расчленяющей нисходящую по отдельным звукам мелодию на мотивы и фразы. В тех же шаманских напевах, где отсутствует мелодическая формула как таковая, нисхождение оказывается особенно явным. Проследивая здесь закономерность, найденную З. КОДАЙ, можно предположить, что нанайская мелодика, и шаманские напевы в особенности представляют собой еще более архаичную стадию становления музыки, по сравнению, например, с марийской мелодикой<sup>6</sup>.

Все указанные особенности шаманских напевов представляют собой лишь наиболее общую схему интонирования, которая каждый раз вступает во взаимодействие с конкретной звуковой формой распеваемых слов и изменяется под ее влиянием. Форма

---

<sup>6/</sup> Можно указать еще на одно явление нанайского фольклора, являющееся, возможно, еще более ранней формой интонирования. Имеется в виду интонирование повествовательных разделов сказок, представляющее собой глиссандирующее волнообразное ниспадание, лишь незначительно фиксирующее высоту отдельных звуков. Такое интонирование выходит за пределы собственно музыкального и может быть определено как музыкально-речевое. Нисхождение оказывается здесь уже не ступенчатым, а непрерывным.

слова не деформируется напевом в той степени, как, например в ненецких шаманских песнях<sup>7</sup>, а может диктовать свои условия, трансформируя напев. Поскольку нанайский певец не стремится к строгому выдерживанию определенной ритмической формулы, он не имеет необходимости вставлять в слова асемантические слоги и суффиксы. В то же время он стремится к относительному завершению мелодической строки в целом. С этой целью в начале или в конце строки применяются специальные асемантические слова. Во втором камлании это слово "гиз". Особенность подобных слов в нанайском фольклоре заключается в их стабильности и строгой приуроченности к определенному жанру, а иногда и к определенному произведению. Для нанайцев такие слова идентичны напеву, они называют их "мотивом" или "ударением".

Приведенные здесь шаманские камлания эпили записаны автором в селе Даерга Нанайского района Хабаровского края в июле 1981 года /1е/ и в сентябре 1982 года /2е/ от ГЕЙКЕР ГАРЫ КИСОВНЫ 1914 года рождения.

7/ Hajdú, P.: The nenets shaman song and its text. In.: Shamanism in Sibéria. Budapest, 1978.





Гейкер Гара Кисовна

В шаманском костюме

1914. г. рожд.

Село Даерга Нанайского района Хабаровского край

Сентябре 1982. г.

## Эпили /1/

Дитя Сэрумэ, дитя Эндулэ, к матери на грудь опуститесь!

Дитя Япоро, в грудь своей матери, в горло ее сойди!

Тэмуэни, сядь на грудь /туда, где диафрагма/!

В болезни, в голосе живу.

Болит мое тело, голова болит, руки болят.

Матушка Алха со стороны шаманской сопки Хотояни, /живущая/  
посреди шаманских сопок Алхаяни!

Отец Алха!

Тело мое болит, тело болит.

В болезни живу.

Отцы,

Умоляю, пожалейте, умоляю осчастливьте /буквально - "озолоти-  
те"/

Одни за другими болезни идут, острые боли, бестолковой  
становлюсь.

Все тело ослабло, лицо бледное, худею, так живу.

Умоляю, сделайте мое тело здоровым, осчастливьте.

Дитя Эндулэ, ох, на грудь своей матери сойди.

Умоляю, сделай меня здоровой, осчастливь.

Деды, отец Хэджэр /покровитель рода Ходжер/,  
осчастливьте.

Здоровья прошу, милости прошу.

Умоляю, пожалейте, осчастливьте.

Болит мое тело, голова болит.

Отец Эндур, осчастливь, пожалей.

Моей молитвой успокойся, моей мольбой удовлетворишься.

Отцы, старейшины, умоляю, сделайте меня здоровой.

Я совсем больная стала.

Сделайте здоровой, пожалейте.

Тэмуэни, сделай так, чтобы вместе со здоровыми мне сесть.

Умоляю, осчастливь.

Ох, ох, пожалейте, умоляю, пожалейте.

## Эпили /2/

/Гизэ – асемантическое слово, цуэ – междометие, с которым обращаются к сэвэну, прося у него здоровья./

Лесной дух Хоралико, моей мольбой удовлетворишься.

К тебе с девятью ритуальными палочками /хумэда/  
обращаюсь, удовлетворишься моей мольбой.

Успокойся. /Если выздоровлю/, начну делать фигурку сэвэна.

Успокойся. Шаманю на тебя с девятью ритуальными палочками.

Успокойся моей молитвой. Молю тебя, впереди флажком махая.

Успокойся. Успокойся, не разгневайся, не сделай так, чтобы я заболела еще сильнее. Не сердись, на горячие брызги, которые летят, когда мы что-нибудь жарим, не сердись, когда вода на печке выкипает, не делай так, чтобы мне стало еще хуже.

## N 1.

ГОЛОС  
УНГУУЧУУН  
(БУУСЕН)

Э - И  
Э - С - И - С  
СЭ-РҮ-МЭ ПИК-ТЭ - И,  
ХЭ-РЭ, Э-МНЭ ТУН-ГЭН-ЧЭЭ - НИ,  
Я - ПО-РБ ПИК-ТЭ - И,  
Э-НИН-Э ТУН-ГЭН-ДЭЭ - НИ, КЮ-КАН - ДОР-НИ

Э - И  
ЭН-ДУ - ЛЭ ПИК-ТЭ - И, М,  
НИ,  
НИ,  
С - И,  
ТУ - РҮ,  
С - И





О - Я О - Я ЧИА - НИ БРА - ДИ - НИ СКА - ТА ТЫ - СУ - НИ ТЭ - Я - ЧИ - НИ,  
 ПАР - РО - РО - М, ГИЭ, ГИЭ, ГИЭ, ГИЭ,  
 БЭ - С БЭР - ТЭ - НЭ, Я - АН Я - МО - МО, Э - НЭ - НЭ  
 У - АНК - СЭ УА - ГИ - НИ, БОЙ - КОЙ БО - РИИ - АИ - НИ.

БАЛ-ДИ - И,  
 МИН-ДУ, И - Е,  
 ХАО-АМА БИ - ДЭ  
 БЭ - Е - Е  
 А - Я - ДИ - МА - НЭ, АЙ - СМ - ПО - ГО - СУ, Е - Е - Е,  
 И - Е, Р ЭН - ДУ - ЛЭ ЛИК - ТЭ - И, Э - НЭ - НЭ,  
 Э, НЭ ТУЛГЭН ЧЭЭ - НИ ТУ - ГУН - АХУ, Е - И - С - И - М - Е - Е - Е - Е  
 С - Е  
 ХАО - АМА БИ - ДЭ А - Я БА - РО - НИ МА - НЭ БАЛ - ДИ - О - РИ

*f sfz*





(7) ЭН-ДУРА-МА-НА, АЙ-СИ-ЛО-СУ, ГЭ, ГУ-ДЭСИ-СУ. *f*  
 МИ Э-ЛИ-ЛЭ-И Э-ЛЭ-ЧИН-ДУ ДАРСА-ЛИ ДЭ РИМ - БО - СУ!  
 А-МА-НА, ДА - КА - НА!  
 ХАО-ЛИР, И-Е-Е А-Я БА-РОМ[И] МИМ-БИ. *f sfp*  
 Э-НУН-ДУ МА-НЯ О-ЧИМ-БИ, Е - И.  
 А-Я-ДИ, ГУ-ДЭ-СИ-СУ, Е - И, *f sfp*

ТЭМЦЭННЭТЭ - ГҮЙ - ЧИ - И - ВЭ, С - И,  
 ХАО - ЛИА АЙ - СИ - ЛО - СУ ХЭРЭ, ХЭРЭ, ХЭРЭ  
 Ч ХЭ - РЭ, ХЭ - РЭ, ХЭ - РЭ, С - И.

The score consists of four systems of music. The first system shows the vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The third system continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The fourth system continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment.





Э-ДИ-ДЭ БИ-ДЭ ТАГ-ДА - ПСИНДУ, ГИЭ, ГИЭ, ЧИ-РО-САЛ-ДУ, ЧНО-ЧА-РА-ДА ПУРШИГТЭ-ЧИ-ДЭ, ЛУЧИ-ЭН-ДЭ.

ГИЭ, ГИЭ, ГИЭ, НА - МИ, НА-МИ НАМ-ЧИАН-ГОЙ-СИ, ГИЭ, ГИЭ, ГИЭ, ГИЭ, ГИЭ.

*f*

Grazia MARCHIANO:

# CARLOS CASTANEDA – AN EXPERIMENT IN SHAMANIC LITERATURE

by Prof /Mrs/ GRAZIA MARCHIANO /Univ. of Genoa, Italy/  
/1980/

Carlos CASTANEDA has preferred to blot out his personal story, so all we have are a few date about birthplace, childhood and youth, in various, successive, different and contradictory versions /1/. But one fact stands out and on it everything hinges, his encounter with a Yanqui shaman initiator.

There have been in this century very few memorable encounters of the kind. One may mention Alice FIETCHER'S with the Osage Tarussavichi, who introduced her to the Hako ceremony, and John NIEHARDT'S and and later Joseph Epes BROWN'S with Black Elk, and finally Marcel GRIAULE'S with Ogotemmel, the Dogon sage in Africa. Perhaps we should also mention Zora Neal HURSTON, who was initiated into hoo doo and tells the story in Mules and Men, or Maya DEREN, who was seized by a loa in Haiti and lived to write the story in Divine Horsemen.

It is an ancient rule that wisdom must be conveyed from an "old mouth" to a "young ear", that this must take place undisturbedly, far from alien scrutiny and comments. Such was the norm with the Upanishadic sage and his disciple, the shaikh and his murid, the shaman and his apprentice. The second rule implies that if the neophyte eventually wishes to divulge some part of the doctrine, he shall modify beyond recognition certain nexuses, adopting an allegorical camouflage, leaving

the listener to interpret the fable or parable according to his inner disposition and his esoteric talents. On this ambiguity many literary works are based, especially those that relate an experience which reason can only partially apprehend, and even so only at the price of a mortification that very few can stand.

Knowledge and power in their Yaqui version differ not from Taoist tao and te. The exoteric physiology taught by don Juan differs slightly from Tantric subdivisions of the subtle body /3/. The fore-closure of inner talk prescribed by don Juan in view of obtaining visions is the same that all shamanic systems commend. The scenario of Mexican sierras conforms with the "imaginal landscape" of the mysteries. As in an icon in which all levels of being extend in successive tiers, we see the the ascending strata rising from the valley up along the mountain side - until we reach the top where the sacred animals circulate symbolizing the stars and the constellations. But this "internal evidence" of "traditional" /in COOMARASWAMY'S sense of the word/ correctness, does not seem acceptable to Castaneda's recent critics.

The meetings with don Juan /who will later in the book split into two persons/ are punctuated with coincidences and revelations as if answering to a pre-established design. The Yaqui saze may well repeat what the esoteric instructor of Wilhelm Meister in Goethe's Bildungsroman said: "To guard from errors is not the instructor's duty, but to lead the erring pupil". The sage and instructor lives in a thatched mud-house overlooking the shrub land, from which he starts out on hunting or herb-gathering expeditions along the plain or up the mountains, and in both cases he addresses the animal or the plant as he would a person with whom he were engaged in a complex, arduous, even painful love affair - chatting to it, stroking it, caring for it. The butterflies of the night reveal themselves as the messengers and the guardians of eternity. Stags speak. An expedition might even take place only in order to sniff the wind.



The sage teaches the right walk to be adopted on such occasions - one's limbs radiating power, energy rising through one's body. He gives instructions to check all waste of words within one's mind. He warns that when one sits one's body must learn to sense the influences at work on the spot, even rolling over and over on the ground, until the right exposure is found. Meanwhile the psyche is being moulded by visions.

There follows the training of one's perceptiveness to winds. Carlos must learn to feel that his predestined favorable wind is south-eastern, as his right, fateful hour is at sunset, that his tree is the eucalyptus, his element water. He shall die, given his position on the cosmic chart, at 10. am., because it was at that time that he was granted the revelation of "the split between the two worlds". A man of knowledge must discover the path of the heart or rather "the path with a heart", and follow it. Once he is on it, he looks at it, feels glad about it, and laughs. Next he sees and knows. He knows that his life will be over all too soon, that he is going nowhere, like all others, that nothing is more important than anything else. In other words, a man of knowledge has no honor, no dignity, no family, no name, no country, He has only his life to live and the only connection with his fellow-men is his controlled madness /4/.

As in shadow-shows, what is displayed on the curtain is the reflection of what is going on behind it: its dream, its double. The plot in Castaneda is always a pretext and a projection of the shamanic idea of the world, with its archetypes and its cathartic methods.

The novels are the manifestation of a hidden source of truth - fragments extracted from archives of wisdom which seem unattainable and impossible to gauge. To this wisdom the symbolic statues and the ideographic inscriptions - in pre-Columbian Mexican Museums and on Mexican archeological sites - bear silent witness. ZOLLA pointed out in a recent article that the positions taken up during an improvised ritual by

Carlos with the witches in The Second Ring of Power - can be related to one of the rites described in the Liverpool Pre-Columbian codex, which is supposed to reflect precisely the Toltec civilization to whose tradition Don Juan lays claim.

The ring of power is a fit emblem of the general mystery of the world which, Don Juan whispers at a certain point to his pupil - is incomprehensible, so its secret can never be revealed. It can be faced only by a well trained "power" thanks to a finely developed "seeing", which is the result of controlled "dreaming".

In CASTANEDA'S "Toltec" fable all is based on signs and omens. In its space, time, the elements of nature form a magnetic network, they inspire, lead, give power or play foul in a dance of love-and-death whose aim is an enigma. In the world of power all sentient beings communicate with one another - one has to learn the language of whispers, breathings, frightening shouts, rumblings, falppings of wings. Objects whistle, roll over, dilate, crack or wither away; suddenly skins bristle, nails grow, mouths turn to beaks, eyes dilate into lakes, pupils split into fragments of glass, wombs emit sparks, navels thread out into tendrils and purple-winged butterflies, warriors or jaguars emerge out of them.

The hero witnesses the multiplication of miracles and tries to keep abreast of them by jotting them down in his notebook. But such "facts" can never be properly described. His body is virtually, constantly bathed in cold sweat. At times viscous greenish matter befouls him all over. His mind is dulled by the smoking, poisoned by drugs. He is plunged into iridescent pits, exposed to the winds and to a fierce sun, terrified by booming, crashing sounds, then fed with beans and tortillas, and finally cleaned like a wet and filthy baby. For years this infernal experience goes on the fringe between the two worlds. On this side lie the dismal memories and expectations of the everyday life of average men, alternately depressed and buoyant, irrational and sensible, cowardly and

plucky. On the latter side glimpses are granted of hallucinatory and/or supernatural reality magnetized by "power" a world compact and mysterious in which all certainties and attachments are shed and every move is a challenge.

Between the two worlds a door is opened and closed by the raging winds. To reach that doorway the most unflinching, untiring determination and sincerity are indispensable. One must train oneself to slip through the opening in the nick of time. Once, it is like facing, blinded, a hurricane of whirling sand. One must proceed in one's own, absolutely personal direction. The trip's length depends on the strength of one's will. The strong-willed shall cover the distance in a short time. The weak will wander on hesitantly, interminably.

The quality of the trip depends on whether one clings to one's reason or relies on one's will. A sensible, common man believes that cosmic powers can be explained or changed - the initiate knows that this is impossible, all he can do is profit by them, by keeping him his will bent in a specific direction. He is bound to encounter four enemies - fear, clarity of mind, power and old age. Fear is at his throat as soon as he is "chosen", "selected" by "power". Only total clarity of mind can vanquish fear, but this is a false power - because it blinds man and turns him against himself - blocking his progress. When he is granted power, he notices the third enemy: a man overcome by his power dies because he does not know how to tackle it. The fourth enemy is the worst of all, but if one succeeds in overcoming tiredness and accepts one's fate, the battle is over, the last enemy lies defeated at one's feet: "That moment of clarity, power and knowledge is enough" /1.72/.

One now possesses the two rings of power. The first is given to everybody at birth. It enables one to apprehend the world, to explore it as Robinson Crusoe his island, by means of the senses and of reason. It is called tonal. Its main characteristic is that it makes one believe that "island" is all that there is - the whole range of possibilities between

birth and death. Sustained by this certainty, man spends his coins of live tonal, until only one is left - the dream of an impossible happiness which is imagined as placed beyond life. With or without this consolation, man faces his last ordeal, convinced that he has understood, if nothing else, what life is about and has grasped the rules of the game. He finally dies without having ever suspected that shamanic knowledge and power have been prowling round him, seeking their prey, from his very first, hesitant steps on the island's shore. They have repeatedly sniffed him, suggested ideas to him, placed him at the centre of coincidences, helped him over hurdles, inspiring him, or making him patient, attentive. And yet he has never exerted his attention to the point of seeing "all round the island" the second ring of power, the nagual.

Don Juan and Carlos are sitting one day in a restaurant in Mexico City. They seem no different from any one else there. And yet the dialogue that is going on between them is the same as that which is reported by the Vijnana Bhairava Tantra as having taken place at the beginning of time between Shiva and Devi /5/. Devi says:

"What is this wonder-filled universe?

Who centres the universal wheel?

What is this life beyond form pervading forms?

How many we enter it fully, above space and time, names and escriptions?

Let my doubts be cleared!"

Carlos is the Devi figure, Shiva or Wisdom's receptive feminine counter-part, striving vainly to lock him up into a verbal definition. Shiva's non-verbal responses are not aimed at Devi's reason, but at her global consciousness. He offers her opportunities of transformation. She must transform herself into the answers.

Don Juan's method is the same. He hardly verbalizes his responses to his pupil's questions, disputations, and harassments. He insists on pragmatic discipline, on concentrated

action. Carlos is taught from the very onset that a description is not a confirmation of the thing described - a description is only evidence of the act of describing. Our perceptions are delusive because they are the result of the descriptions which were made for us during our childhood. We should learn to detect the process of adaptation and description in what we call direct perception. Between the image we construct and the world in itself there exists a no man's land which we may perceive and enter only by straining our perceptiveness to the utmost. This perceptiveness or "knowledge" has nothing to do with intellectual operations. It is a global contact, implying an inner transformation. It passes through two phases. First we check on the processes of learning through which we form our image of the world. Our tonal-processes, in Don Juan's jargon. Second, one is projected onto the nagual.

The ordeals of phase 2 are trying, but those of phase 1 were frightful, because they aimed at deliberately destroying our normal intellectual mechanism. For instance Carlos's idea of tonal and nagual prior to his apprenticeship were part and parcel of his ethnological learning. He failed to realize that they did not correspond to concepts, but to realize that they did not correspond to concepts, but to reality-shaping powers. What we know and experience is - Don Juan explains - what the tonal does to us. It encircles us, creating the island which we believe to be all that there is. We believe in a general tonal-island for all, with all the peculiar personal tonal-islands somehow comprised in it. We believe that we are all subjected, each one of us, with our individual, personal rhythm, to the impersonal, general flow of time. This situation can be neatly described and it is considered coincident with its description. But beyond descriptions lies the nagual, which is not something to be understood or explained. It is not the mind - which is an element of the tonal-island landscape. Don Juan jokingly points to the restaurant table. The mind is the chili-sauce. The soul is the ash-tray. Thoughts are spoons, forks and knives. Carlos tries out on the nagual the last words left: Could it be a

state of grace, or the principle of life? Don Juan chuckles, they are the napkins.

Beyond the table lies the nagual, where power abides - Don Juan's sweeping gesture is the only possible statement about it. Don Juan draws a "Toltec" yantra. Eight connected points and two central points: reason and will. Reason is connected to the point called "speaking". Through "speaking" reason is indirectly connected to other three points, "feeling", "dressing", "seeing".

The second centre, "will", is indirectly connected to "reason" and "speaking". In the shaman's world a human being centers in the first place on "will" and in the second place on "reason". The former is a strong centre because it is in contact with "feeling", "dreaming" and "seeing", while the latter, which communicates only with "speaking" is less powerful and appears completely isolated from "dreaming", "seeing" and "will". On the external border of the diagram the three centres are connected to the last two of the 8 points which form the totality of the world. Only "will" can touch them. Will can send the shaman through a wall, hurl him through space, even land him on the moon. Will for the shaman does not merely mean a strong determined character. It is a force emanating from within man. It makes its way through the belly from which luminous fibers-feelers stick out and subtly contact other sentient beings. A trained observer will visualize the feelers as rays, columns of luminescent steam. They form the person's dream-double.

A shaman acquires his will power and his second sight or faculty of visualization, through a process which is marked at a certain phase by pain and misery. These are intensified to the point of spasms that can last for months. The more violent they are, the greater the shaman will be. He will learn to feel strange sensations in relation to objects. He will be able to touch anything he wants to contact. The sensation of all this constitutes the will in a shamanic sense. When a man is capable

of strengthening and condensing it he has become a shaman. All this appears impossible and unreal as long as one is centered on "reason" and is in the habit of explaining away everything that happens to him. It is precisely this uninterrupted explaining away, this internal chatter, that has to be checked. Let two contrasting images clash - the interval between them is the opening through which one may slip, through and out of explanations. But the Unexplained means utter terror. Only a warrior can face it. To become a warrior one must blot out one's life-story and crush one's beliefs. Death is now one's only companion. Every particle of knowledge and power has death at its core. Only thanks to the idea of death man is able to rely on nothing and to refuse nothing. He ceases to wish and crave. Death is at his heels, there is no time to cling to anything. But once he has learnt to cherish the company of death, he must face the fact of his madness. This he must learn to control. Carlos insists, wants to know whether life has a meaning. Don Juan tells him that ordinary people look for meanings, a warring shaman has no use for them, he only needs to have Death at his side as his only advisor.

Another shaman now appears. A Mazatec, small of build and agile, a sweet, solar creature in love with laughter and mockery. What a pair of archetypal twinopposites he and don Juan make! Solemn, hesitant, solitary, Carlos is the butt of their jokes. They are unforeseeable, acrobatic, apocalyptic, disintegrated, hilarious. A plexus, a Janus, a polarization and a vortex. But their seemingly-haphazard actions, one feels, follow a design. Genaro takes over after the first phase of Carlos's initiation. After his tonal has been swept clean and set in order, his centre is still reason, but he is about to outgrow it. He stands now in need not only of Don Juan, the teacher, but of a "benefactor". The two roles are worlds apart. The teacher opened the pupil's eyes on the specular, iconic aspect of reality - on the fact that all we know is a set of description, of images. The benefactor instead is an emissary of the nagual, and endeavours to lead to it. The former spoke,

reasoned things out. The latter must move the will, which acts and is acted on through "seeing" and "dreaming".

The Hindu concept of maya provides a good introduction to this aspect of "Toltec" metaphysics. The island of the tonal is the image of the world as imaged forth by the sense and by reason. The nagual is maya not in its imaged form but in its imagining capacity - the imagining image above and within the imaged image - its creative nucleus - the scenarist above and behind the scenario. In the shadowtheatre the two levels of being, the active, passionless, mirroring nagual, and the passive, passionate, mirrored tonal, are visibly divided and symbolized by the curtain. Genaro creates his pedagogic scenarios - performs acrobatic feats that defeat the known laws of the physical world. He obliges Carlos to jump and tumble with him. In the dreamworld of Genaro the 'double' acts directly, and consciousness is mere detached lucidity, a sheer witnessing mirror. Don Juan adds a brief commentary to Genaro's shows defining the double as the awareness of being luminous beings, or explaining that as soon as one has learnt to dream about oneself, one discovers that one is being dreamed about by one's double - as Chuang-tse who dreamed he was a butterfly. The pupil's wonder at all this is a necessary stepping stone on his path - as wonder /anskeit camatkara/ is in Abhinavagupta's Kashmiri Saivaism /6/.

The bewildered pupil forms a triad with his two instructors, him at the centre, Genaro at his left and Don Juan at his right. The two instructors whisper each one a different story in his left and in his right ear respectively. When at rest they form a triangle with Carlos at the top. From Genaro come intuitions, bold perceptions. From Don Juan sensible constructs of the bewildering situations. So what, who are Genaro and Don Juan?



They seem to impersonate the two halves of Carlos's mind - each with its separate function. The left half controlling the right side of the body and the right half the left side. The left hemisphere Don Juan - like verbalizes, signifies, analyzes, describes. The right Genaro-like synthesizes, symbolizes and acts out. In Castaneda's in-built analogy, Carlos is man seeking for unity through bi-cameral compensations and balances.

Perhaps Carlos had in mind the experiments on the two hemispheres of the brain when he conceived his Toltec Dioskouroi. The researches carried out at the California Institute of Technology were in the limelight around 1962.

As for Genaro's acrobatics, they belong to the usual Shamanic bag of tricks. But they also bear some resemblance with the aikido exercises that were being divulged at the same time - with their willful hallucinations on "extensions" of the arm, which correspond to Genaro's fibers.

x x x

At the end of the thirteenth year of Carlo's apprenticeship, he has become one of a small tribe of shamans - formed of the 2 masters, 3 pupils of Genaro, Pablito, Nestor, Benigno to whom Don Juan's disciple, and 5 females, the old Manuelita, Pablito's mother, and 4 girls: Lidia, Josefina, Rosa and Elena.

In The Second Ring of Power Don Juan and Genaro have disappeared into the abyss. Before leaving they have left instructions for the girls. They are supposed to bewitch Carlos and rob him of his power. First old Manuelita has a try - Now she has a war-name, Soledad, and her body is rejuvenated. It is with her youthful appeal that she works on him, seeking to kill him.

Next come the little sisters. They too fail. Last comes Elena, the real heir of the Nagual, who becomes Carlos's helper and "mystic sister". Carlos's role is that of a pivot in the game in which various emanations of the nagual crisscross the

field - forming patterns of meaning in the very act of opposing and fighting one another to death.

The meaning of the game can be worked out by examining the archetypal numbers involved, 5 are the male and 5 the female apprentices. 10 is the sum of all directions in space if we include the center, the zenith and the nadir. Each one of the participants corresponds to an element, a colour, a wind.

The first phase of the game sees the female team in action, seeking to drain Carlos of his powers, while the male team remains inactive. But the aim is not what it seems to be - the dismemberment and sacrifice of Carlos-Orpheus by the team of Maenads - but the incorporation of the witches into him and of him into them as though to form the nagualic Androgyne as a sheer network of plaited and interweaving luminous fibers, a living diamond - /varia/-body.

The witches' doctrine can be condensed as follows: 1/ the female by her very nature is essentially like a shaman's gourd. She contains a cold fluid which, thanks to nagualic fire, may condense into a new creature. The female is a womb, a cavern, a conch, the house of the winds. The winds move inside her and from within her womb instruct her, tell her what to do. The fracture of the two worlds, the abyss into which shamans take their final plunge opens in every woman's body during her menses, when her psyche suffers, is thrown off balance, and receives messages from the nagual amid the tortured fragments of chaos that emerge in her. Chained as she is such intervals to the sod - she undergoes a process of renewal, and a witch turns this stumbling stone of the female into a stepping-stone towards the beyond. 2/ Beyond all this lies the visionary path, and the witch needs power to follow it. At first she seeks to wrest it from a rival-helpmeet, whom she alternately cajoles and viciously attacks. 3/ The attacks are launched by the dreambody or double of the witch. If this is feeble, the body proper will not stand the ordeal and might even die. 4/ Every phase of the contest answers to patterns of a sacred dance - such as the relics of Pre-Columbian art display.

In one scene the little sisters at times form with their bodies a compass card:

"Rosa, Lidia and Josefina rolled counterclockwise around the room several times. The little sisters finally stopped and sat down with their backs against the wall, each under a lantern. Lidia sat at the east wall, Rosa, at the north and Josefina, at the west.

La Gorda stood up... She made me slide over a few inches, without changing my position, until I was sitting with my back against the door. Then she silently rolled the length of the room and sat down underneath the lantern on the south wall; her getting into that sitting position seemed to be the cue" /V.245/.

Carlos and Gorda at another time form a testudo:

"I heard a cracking sound and she stood up holding a branch from a low budh. She manoeuvred her shawl around my shoulders and neck and made a sort of riding support where she could sit with her legs wrapped around my waist, like a child riding piggyback. She then put the branch inside her dress and held it above her head. She began to whirl the branch, giving the dress a strange bounce. To that effect she added a whistle, initiating the peculiar cry of a night owl" /V.145/.

The five sorceresses finally form a magic cluster:

"La Gorda suddenly rushed to me, lifted me up bodily by my armpits and pushed me to the middle of the room... I noticed that Lidia was holding onto my right arm, Josefina to my left, and Rosa had backed up against the front of me and was holding me by the waist with her arms extended backward. La Gorda was in back of me. She ordered me to put my arms behind and grab onto her shawl, which she had looped around her neck and shoulders like a harness" /V.249/.

Are the bodies carried away spontaneously by the "life of power" and drawn into sacred poses and positions? Or is it the different kind of time-space in which they enter that projects

them into such geometrical-symbolical units of meaning?

x x x

This extraordinary mystical narrative appeared in a milieu that would have probably ignored it had it not been camouflaged as anthropological research. On the other hand the American literary scene, especially its Californian province, had been in some way prepared for the event. Such poets as REXROTH and SNYDER have been exploring the shamanic roots of poetry. Eastern schools of wisdom have met with acceptance on the part of the younger generations in the sixties. Moreover, the first volumes of the Don Juan series seemed to fit into the drug-culture.

Later CASTANEDA shed both his ethnological mask and his paraphernalia of hallucinogenic mushrooms and daturas. But his starting point, when he still quoted SIMMEL and even Talcott PARSON'S concept of glosses - was not far from Timothy LEARY'S preaching. As a matter of fact when a generation was told to turn on, tune in and drop out, there was CASTANEDA to show them what they might drop out into - a Toltec gospel of salvation.

Elémire ZOLLA:

## THE RECEPTION AND THE VALUE OF CARLOS CASTANEDA

### The reception

In 1967 CASTANEDA'S first volume appeared with the University of California Press. It was contrived to look like an account of field-work with Yaquis, yet it should have been immediately obvious that it was utterly unamenable to all kinds of pigeon-holing. Leo SIMMONS in The New York Times stated the simple truth - had it not been presented as anthropology the book would have been greeted as great fiction. This is the only possible definition of its 'genre' - a negative hypothetical phrase.

Joyce Carol caught the quality of the crisp, faultless dialogues and acknowledged inspiration in the prose. She spoke of a beautifully constructed Hesse-like theme. But she also felt terribly bewildered, she feared an anthropological hoax.

The experts were not offering an unanimous response. SPICER, the authority on Yaquis, hailed in CASTANEDA the real anthropologist, but MASSON, the authority on Mexican mushrooms, took exception at the hallucinogenic concoctions. The pendulum rocked to and fro.

As the successive volumes have appeared through the years, criticism has become more shrill, and even wild; the debate has sunk to the point of questioning CASTANEDA'S ability to produce proper evidence to check on. Protests have been voiced on the East Coast because UCLA professors had dared award a Ph.D. to such a man. He will not stick to a birth-place and a biography,

he has not even a shapshot to show for himself. Now at UCLA old worthies beg leave at the mention of him. Those East Coast rumblings!

The most drab anthropological vigilantes have dared cast asperitions even on CASTANEDA'S style - all possible missiles must be murlled at the target.

One sub-sect however has joined in the vilification only after the appearance of the third volume, allowing that the first might be acceptable.

Actually when the first volume appeared, the drug revolution was fashionable; "open" attitude prevailed as a sideeffect to the national upheaval, to the splintering of what had been the accepted American identity of the Eisenhower era. The Teachings of Don Juan owed its initial acceptance to this lowering of barriers. When the débris of permissiveness were mopped up, CASTANEDA came in for the now standard rabid treatment. Many must have been smarting under the insult of having marched straight into the trap he had sprung for them by passing off his creations for polished-up field-work notes /which of course they could well be/.

If taking degrees in divinity and sermonizing had been among BLAKE'S pastimes, the clergy of the time would have challenged his encounters with Albion and other entities in Nambeth or on Hampstead Heath. Sturdy English maids "displaying their giant limbs to all the winds of heaven" would not have been tolerated any more than nowadays. Yaqui tarts doing as much on Mexican peaks are considered a proper item of study for a Ph. D..

Of course the books are not anthropology. They are so much more. They stand on a par with the peaks of anthropology, Ogotemmel speaking through the sharp, abrupt French, of Marcel Griaule, or Black Elk talking above John Niehardt's head. It little matters whether CASTANEDA'S accounts are factual. What counts is whether they are meaningful. In fact whether they are

meaningful. In fact whether they are revelatory. In other words, whether they are truly visionary.

While Joyce Carol Oates's like can afford to speak up for CASTANEDA'S artistry, people less sure of their bearings prefer to shy off the topic. CASTANEDA'S works seem unconnected with the American literary past, with the accepted canons of critical appreciation, and yet Mary AUSTIN'S piece on "aboriginal literature" in the Cambridge History of American Literature might have helped place him within the tradition of the Indian vision quest, peculiar if marginal to the American literary scene.

#### What Castaneda's work is about

Castaneda has simply dealt with what Carl Gustav JUNG sought to explore in his last and most daring essays—the synchronic fields in which causes are replaced by waves of coincident events, in which lineal time sequences disintegrate. This hyper-reality, JUNG taught, becomes apparent when unexplainable coincidences startle one onto its level. PAULI the physicist helped him theorize the structure of reality which this psychic possibility implied.

Apart from JUNG'S achievement, in the Sixties there was a wide range experimentation with higher states of consciousness, especially in West Coast laboratories. CASTANEDA takes their disclosures into his stride. They were anthologized in WHITE'S Frontiers of Consciousness; among them Frank FLOYD'S contribution is the most significant introit to CASTANEDA'S world. He showed that in meditation the brain fires beta waves, 14-30 neural bursts per second — and the corresponding view or description of the world is the same as seen on the screen at a normal film show. When meditation plummets deeper down, alpha waves appear — the flashes dwindle to 8/13 per second, one becomes vastly appreciative of each instant of time. As the flashes diminish, time ceases to flow, one feels enfolded by bliss. At the rate 3-7 flashes, the projector shows each photogram separately, the brain emits theta waves, ecstasy

becomes unbearable. Finally the reel stands still, life floods the mind out of the world. This is what Don Juan calls the nagual.

The work of Wilson VAN DUREN, a Californian psychiatrist, is also features and WHITE'S collection. VAN DUREN works on the hallucinating patient's hallucinations, addressing, cataloguing, and even manipulating them, just as Don Juan teaches to do with "helpers" and "allies".

As a premiss to CASTANEDA'S work John LILLY'S experiments in sensory deprivation should not be overlooked.

This tentative list of precedents should not suggest that CASTANEDA'S source, whatever or whoever it may be, can be explained away in terms of Western openings onto shamanic and metaphysical levels of experience. In fact the teaching of Don Juan differ from anything available hitherto. They are not however arbitrary.

Of this no conclusive evidence can be furnished, since only practice can prove the teachings. I may mention however that in these last ten years I have come across some validating materials from all quarters. They parallel CASTANEDA'S accounts, and I take this to be a proof that he is not offering a personal fantasia. The following instances might carry some weight.

Don Juan prescribes a special side-glance to the left to help enter certain trance-like states: this is also found in Balinese yoga. His exercises for the eyes are similar to those of Kathakali South-Indian dancers.

The extension of imaginary fibres from one's body such as Genaro practices is taught in certain branches of Taoist shadow-boxing which were absorbed into Ai-ki-do.

The vision of Carlos and the dog-Mescalito in which both turn into iridescent commingling currents of light, with scintillating manes, is a near replica of an alchemical visualization which appears as figure 72 in Carl Gustav JUNG Pshychology and Alchemy.



Don Juan's art of setting up dreams corresponds to the practices of the Senoi in Malaysia, and of Tibetan Tantra.

Practice like that of meditating on running water until it becomes as frozen, is reminiscent of the stock mystical vision of the crystal sea, so common, among others, with Ruysbroek.

What Carlos performs with the five sorceresses clasped together like one insect, pointing to the directions of space, and slowly rotating according to meaningful archetypal orientations, answers to the mystical instructions given in the Atztec Liverpool codex which is supposed to be of Toltec origin.

The art of seeing noises, of focussing on sounds instead of visual impressions, is a common practice of mystical systems based on the idea that acoustic reality and rhythm precede the world of tangible objects. Don Juan goes beyond the range of these known practices, giving instructions on how to locate the intervals, the holes in the network of sounds, and on how to plunge into them. The same capacity of improving on the known data is apparent when Don Juan teaches how to live in what Carl Gustav JUNG called synchronic fields or the unus mundus - by recalling and realizing to the full that we may construe ourselves not as solid objects, but as boundless centres of awareness, as sheer clusters of luminous fibers. CASTANEDA helps actualize, visualize and render operative, substantial what JUNG merely theorized.

The motif of the clashing wind-swept doors of rocks, through which one may weasel in and out of the two worlds, is universal, and Ananda K. COOMARASWAMY threshed out most of the literary references. But CASTANEDA brings it to life in lively detail as an available experience. Also the motif of the witches' flight, present from Apuleius through the Renaissance, he explains as never before in terms of a possible experience seen from the inside.

I may finally mention two funny, additional checks I happen to have made. The first was on the very first and most famous of Don Juan's feats, when he obliges Carlos to find his

special spot on the pavement and Carlos ends rolling over and over until he detects the signs of his suspicious, predestined spot. I happened to fall upon a still unpublished description of a visit to the shrines outside Herat in Afghanistan, by a young American poet, Peter Lemborn WILSON /the author of the plaquette Divan, London, 1978/. He relates his experience at the shrina of Rolling Baba, where he conformed to pious usage and lay down on the pavement, while the master of the shrine recited something over him to make him roll. For the sake of politeness, he obliged with a slight movement from one side to the other, when of a sudden he was jolted into a mad whirl, rolling round and round, until he found himself alnded on a far spot of the pavement, a most exhalting spot. So the Afghan Rolling Baba tradition provides the textual reference for Don Juan's special spot in the unwritten book of the universal Tradition of holy sorcery.

The second check I made at the Meenakshi Temple at Madurai in South India. A Hindu Museum has been arranged in a section of the Temple, and it comprises a display of drawings of the configurations or clusters which yogis discern as a reflection in their inner space of the emotions states of people around them. The very same patterns Carlos is taught to see after having emptied his mind facing the desert, at the beginning of Tales of Power. /There lingers a harrowing suspicion that the fascinating display in the temple may be based on teachings of the Theosophical Society rather than on unspoilt traditional sources; however, it does seem acceptable to local masters./

#### The idiom

CASTANEDA'S language is an experiment in the baring of vocabulary to a minimum. Even slangy additions are few and not of a spicy variety - verbs like flub, stash up, goof, adjectives like sassy or dud. CASTANEDA'S is the American English of instructions for the use of machines, of descriptions on packages. Accuracy in the account of shapes and movements is guaranteed; innuendoes, reminiscences are banned. Repetitiousness is not shirked. A cheap adjective like weird

in connection with uncanny scenes, crops up unrelentingly.

This minimal vocabulary is encased in neat but trivial syntactical arrangements.

Barenness and cheapness, given the magical and metaphysical subject-matter, is the most astute mode of presentation. As a cold police report throws into the most heart-rending relief what pathos or oratory would spoil, dull everyday idioms set off an experience which is the reversal of what they usually stand for. Utilitarian drabness carries authority where the gnarled expressiveness of metaphysical poetry would be unusable, where only a modern trasposal fo Marjerie KEMPE'S or Richard ROLLE'S gruffness will do.

The shallowness is deliberate. CASTANEDA can contrive subtle effect at will if needed. This cloudscape can stand side by side with the classic examples of the genre out of RUSKIN, EMERSON, or THOREAU:

"The sun was about to reach some compact clouds over the horizon that looked like a solidly tinted orange band, when it disappeared behind a heavy blanket of lower cluds; it appeared again a moment later, like a crimson ball floating in the mist".

But more than in occasional crimson splashes, CASTANEDA'S capacity is shown in the sub-texture of his text, a network of balanced effects and of calculated meandering, spiralling progressions. He follows certain rules. The first runs: adjectives are to be dispensed with unless they change the perspective of a scene.

When Carlos is taught the art of flying, we are prepared for anything but the feeling he has when afloat in the night - he is sad.

Second rule: When something weird takes place, it must always be accounted for, but only at a given distance. A rationalization always follows, but after an interval calculated to let the impression of other-wordliness sink slowly in. The irritation and the sense of uneasiness are as

though skimmed off by the explanation, and the endeffect is a lingering suspicion with the reader that it might be silly not to accept the possibility of a disturbing, unexplainable experience.

Third rule: The reader is subjected to a succession of slight shocks, plunged into uninterrupted dismay and wonderment. Effects precede causes. Feelings are heralded by their physical after-effects. First comes the metallic flavor in the mouth, then the fright that gripped the liver. When Carlos meets the old mother Soledad, he notices a glare in her eye, but he feels obliged to tell himself that there is no cause for fear. After a few periods he has to tell himself that there is no cause for fear. After a few periods he has to tell himself that there is no reason for alarm. A few more periods and he is all a shudder. The stylistic spiral zig-zags up to a revelation of terror, which it amplifies tremendously. The cause of the terror is mentioned last. The homely old crone has turned into an enticing, menacing, violent, youthful witch. It is she who takes the initiative, crying out: "You are a devil".

All through the book an exquisite linguistic sidegame is being played. Don Juan's earthy poetical Spanish is being overtly translated into basic American English. A seeming impossibility which Castaneda delights in disroving.

Don Juan's central teaching is that his pupil must divest himself of all personal history and become the path he is following. This has been chosen because tiene corazón: It is a path with a heart. "La única prueba que vale es atravesar todo su largo" - Castaneda offers a superb rendition: "The only worthwhile challenge is to traverse its full length".

Every inch of the translation is worth pendering. Imagine something literal, like: "The only valid proff lies in covering its full length". Sometimes Castaneda's basic English is so attuned to the origin that this is not even quoted, as in the case of "You did not shine your spirit".

In Journey to Ixtlan Don Juan describes how one should incorporate power into one's body when encountering it in the gait of an animal, in the drift of clouds, or in the force of winds. He says one should ponerse al alcance: "make oneself available", or ponerse en el medio del camino: "retrieve yourself from the middle of a trafficked way".

### The newness

The general structure is that of four books dealing with the same story of a Master baffling his followers and finally disappearing, as seen from four different coigns of vantage, with a sequel dealing with the Acts of the followers after the Master's disappearance. For the first time the New Testament is no longer the unescapable backdrop of Western imagination, but becomes a structural scheme freely taken over to convey a story that has nothing to do with the moral assumptions of the Western world.

A stunningly new hero appears with Don Juan. He has traits of the shaman and of the trickster, but he is not linked to a tribal culture. He is culturally as much a Yaqui as a Mazatec, and neither at home in Arizona nor in Sonora, or as much so in a park in Mexico City as in the desert. He appears free of racial qualifications. He has obviously nothing to do with the Western tradition of superhuman characters, the Saint or the Knight Errant /though Octavio Paz spoke of Don Juan and Don Genaro as ese Quijote y ese Sancho Panza de la brujería andante./ Nor is Don Juan a Faustus figure, a Magus, not even a Magus as Wild Man, such as we find in the Merlin tradition. The very moral choice which characterizes all these figures is totally ignored in Don Juan's world. As in EMERSON'S Brahma, in it the red slayer and the slain, the good and the evil are one.

The only precedent that seems available is Mark TWAIN'S Mysterious Stranger, in which the boy Traum is initiated by the Stranger, as Carlos by Don Juan, to transcend the moral sense. He is taught that God's ways are not our ways, anyway,

The first part of the document is a letter from the Secretary of the State Department to the Secretary of the Navy. The letter is dated August 1, 1918, and is addressed to the Secretary of the Navy, Washington, D.C. The letter is signed by the Secretary of the State Department, Robert Lansing.

The letter discusses the proposed acquisition of the Hawaiian Islands by the United States. It mentions that the acquisition of the Hawaiian Islands is a matter of great importance to the United States, and that the Secretary of the Navy should be kept advised of the progress of the negotiations.

The letter also mentions that the Secretary of the Navy should be kept advised of the progress of the negotiations, and that the Secretary of the Navy should be kept advised of the progress of the negotiations.

The letter concludes with the Secretary of the State Department's signature and the date.

AUG 1 1918  
 DEPARTMENT OF STATE

and that all actions are links in an inescapable chain. Snatching a fly is as essential as building an empire. All the descriptions of the world by which man lives are shams which a superior mind can create at will. This having been instilled in Traum's mind, the Stranger proceeds to prove that an average person is nothing but a laborious patching together of small trivialities. A superior mind flies like light over the universe, identifies with light. As Don Juan, also the Mysterious Stranger teaches the art of living with death as an adviser. He too is a metaphysical juggler, causing goblets of sheer light to descend from heaven: They flow as though alive, they sparkle, flash, explode into all tints, wash about in waves - they are sundogs, and the wine they contain is heaven itself, which steals through the initiate making of him a creature of light, ready to accept the final truth, "nothing exists save empty space - and you /.../ And you are not - you have no body, no blood, no bones, you are but a thought. I myself have no existence; I am but a dream - your dream". The Mysterious Stranger's valediction, prepares us for the coming of Don Juan, the new hero who has risen beyond self-pity, bitterness, caring, and hovers above personal history. He no longer chats to himself, he day-dreams no more, wastes no time building a solid world round himself, and can therefore slow down balanced. In such bliss he occasionally plunges. Lines of power from the middle of his body or from his eyes or from his finger-tips connect him to the world's angles. His body he sees as a double as one of the possible feelings, or beings, that float like barges forever in foreverness. Bateaux ivres. These feelings or beings are occasionally glued together and projected into time, order, noise, pain and fear - into the delusion of everyday life, until death, the earthly and common or the initiatic death, dissolve the glue and the delusion.

Don Juan, the new hero-figure, seems to be related to the story of the American Indian.

In Tales of Power it is explained that the Spaniards deprived the Indians of everything: The religious traditions that glued them together and made them so child-like and confident collapsed.

Only the sorcerer in their midst survived. He could laughingly face the death of traditions, he could turn to profit the challenge of the conqueror's world, in which he was certainly not tempted to believe: Only the choice of bliss and controlled folly was left. He had to contact the unus mundus. And he now looms as a hero figure upon our last horizon.





