

Галина Тавлай

ОБРЯДОВАЯ СУЩНОСТЬ СМЕХОВОЙ ПЕСНИ И ИСТОКИ ЕЕ АВТОРСКОЙ АТРИБУЦИИ

Galina Tavlai

THE RITUAL ESSENCE OF A COMIC SONG AND THE ORIGINS OF ITS AUTHOR'S ATTRIBUTION

В статье упорядочены вытекающие одно из другого: описание О. Кольбергом этнографической реалии литовской и прусской традиционных культур; его же этнографические материалы про празднование запусов (масленицы) в польском регионе Куявы; и сугубо этномузыковедческое, в своем роде уникальное, экспедиционное наблюдение автором белорусской песенной культуры. В результате изысканий выявляются жанровые и стилистические истоки утратившей свою обрядовую приуроченность белорусской песни с рефренами-горлохрипениями.

In this paper I endeavor to examine together and put on a par the three sets of ethnographic materials which seem to be stemming one from the other: a) an exhaustive and meticulous description by Oskar Kolberg of one of the remarkable ethnographic realities of Lithuanian and Prussian traditional cultures, b) his ethnographic and ethnomusicological materials pertaining to the feast of Shrovetide (zapust, maslenitsa) in the polish region of Kujawa, and c) purely ethnomusicological – and also unique in their own right – our observations from a field expedition in a search for Belorussian folksong culture. As the result of the study, I reveal the genre and stylistic background of a Belarussian song – that has lost its ritual associations – with characteristic guttural hoarseness in vocal refrains.

Главной целью Оскара Кольберга были, как известно, системный сбор и упорядочение элементов народного творчества всех составляющих Речь Посполитую и Великое княжество Литовское народов: во всем возможном объеме, на основе получаемой всегда из первых уст (и от того, безусловно, достоверной) информации. Среди публикаций тома 53 [1, с. 59-60] дается описание праздника козла. Ссылаясь на публикации Hartknocha и Стрыйковского, а также на статью «Mitologia slowianska: Swieto kozla» в польском журнале «Przyjacel Ludu» (1843 год, часть III, №2), О. Кольберг пишет: «Торжество это совершаемое в целях единения человека с божеством, долго еще сохранялось после принятия христианства в Литве и Пруссии. Жители одной деревни собирались в самой просторной стодоле. Там невесты месили тесто для жертвенного хлеба, а вайделот (vaidelotas – литовское: жрец, – Г.Т.) брал черного козла за рога; мужчины клали на его хребет правую руку и громко исповедались в своих грехах. Потом каждый из исповедующихся, в зависимости от серьезности совершенных грехов, бывал осужден (наказан) вайделотом посредством битья, тяганием за волосы или другими болезненными способами. Затем вайделот убивал отягощенного грехами оброчного козла, кровью окроплял жителей деревни для сглаживания тяжести их грехов, а мясо брал с собой домой, объясняя, что это – «на жертву богам». Заканчивалось торжество попойкой, во время которой вайделот, пока был трезвым, рассказывал о подвигах предков. Еще в 1557 году в Пубитанской пафии в Пруссии, жители деревни, собравшись вместе, выбирали из своей среды вайделота, который, согласно обычаям предков, отправлял это жертвоприношение.

«Вайделот», как полагает Кольберг, слово не только балтское, но и славянское: от *vaidu* – «веды, знание». Отсюда же имя первого короля пруссов – Вайдевут. «Вайделоты, – продолжает исследователь, – были людьми мудрыми, посвященными в желания богов. Прусские летописцы называют их также сиганотами (от латинского *sigas* – «порядок»). Не все священники могли справлять – уже в Риме – жертвы, а только те, кого именовали сиганотами. Жило их множество у священного дуба в Риме в отдельных домах. Другие расходились по деревням. Совершившего неверный поступок вайделота бросали в огонь. Их повинностью было – отправлять жертвоприношения, знакомить людей с языческими обрядами, наблюдать за их жизнью и обычаями, просить богов об исполнении благопожеланий, оглашать людям волю богов, предсказывать будущее. Они оглашали начало праздников: жнива и других земледельческих работ. Вайделоты избирались всегда из числа священников (кривее-криветов) для помощи и разных услугений.

В августе 2014 года нами была записана песня, никак в белорусской этнографической традиции ранее не атрибутируемая и относящаяся, безусловно, к сфере смеховой культуры. Звукоподражательные рефрены на озвученном вдохе-выдохе с элементами горлохрипения, завершающие каждое мелостишие названной, содержащей вербальные эротические контексты, песни, абсолютно невероятны в рамках записанных доселе белорусских песенных образцов. С помощью звукового феномена, требующего определенного музыкально-технологического (фонетического и ритмико-дыхательного) совершенства, мощной дыхательной техники исполнителя, по всей вероятности, имитировался, достоверно изображался в звучании незнакомый современному городскому жителю голос разъяренного тотемного козла. Единственной параллелью, ассоциацией по сходству – исходя из некоторых применяемых акустических звуковых характеристик – становятся для нашей песни многочисленные образцы круговых песне-танцев – части племенных летних игрищ народов Сибири (эвены, эвенки, чукчи) с рефренами-горлохрипениями, относящимися в этих культурах к сугубо женскому искусству (шумное вбирание воздуха носом, которое соответствует восьмым паузам в нашей транскрипции, и озвученный, с хрипением,

ускоренный выдох на гласной 'а'). Подобной имитацией голосов животных завершается каждое мелостишие в обрядовых песне-танцах. Исследователи расценивают такого рода звукоподрачии как особую сферу обрядового интонирования, очерчивающую мифологически осмысливаемый звуковой образ живущих в том же природном пространстве, что и человек, животных и птиц. У чукчей эта сфера интонирования обозначается как пилчэйнэн (в переводе – «горло звучащее»). При этом используется несколько звукоподрач, формирующих соответствующие образы: оленя (*корэны* – звуковая техника, которой свойственно слабое напряжение неба и интенсивное дыхание), чайки (*йъаяк* – артикуляция гласного *a*, при которой кончик языка поднимается и прижимается к переднему небу), нерпочки (*мэмэлкай* – интонирование с закрытым ртом и шумным разжатием губ, напоминающее дыхание выныривающего зверя) [2, с. 195].

Песни-танцы различных народов, имитирующие движения, повадки животных и птиц, также имеют обрядовое происхождение. Среди характерных для различных локальных групп бурят – орнитоморфные и зооморфные тетеревиный, волчий, глухариный, медвежий, **козлиный** и другие танцы [3, 88]. Тотемные медведь, волк, козел – каждый по-своему были представлены в обрядовом танце путем копирования особенностей пластики [4], а также некоторыми звуковыми, доносимыми речитативно на различные тембровые фонемы, акустическими характеристиками, идентифицирующими данного зверя, животное, птицу.

В традиционной культуре белорусов дыхательные звукоподражательные рефрены, имитирующие голос разъяренного жертвенного козла, представляют совершенно неожиданную ветвь раннетрадиционного ритмоинтонирования. Повторяем, подобное тембровое интонирование никогда ранее не фиксировалось никем из белорусских собирателей. Смысловое, жанровое предназначение песни может быть обусловлено обычаем, зафиксированным О. Кольбергом и приведенным нами выше.

Как объясняет, демонстрируя горлохрипение, сама певица, нужно «ртом в себя тянуть губами – а этого, – говорит она, никто, кроме нее не умел. Сколько ни старались другие, не получалось. А я глядела и научилась». Пели песню парни из соседней с Морино деревни Хвосты – тогда наша певица (1925 г. рождения) была еще подростком: «Раней у нас тут балі былі – дак на баях бабы сьпявалі. У нас тут быў грудок (горка). І тут яны прыходзілі – гулялі і сьпявалі гэту песню. Так гавораць: – Каторая ўжо **нехарошая**, мы не будзем спяваць. – Не, сьпявайця, сьпявайця!» – просили собравшиеся.

Чем же «нехороша» эта песня? Один из фрагментов в разверстке ее сюжета имеет откровенно эротический характер. Описание некоторых действий, в которых части тела человека, используемые при половых отношениях, подменяются их символическими обозначениями-заменами, прекрасно распознаются самим носителем традиции, но никак не собирателем. Начинается этот известный всем славянским и ряду балтских народов сюжет общим зачином, но с неожиданным, уже эротического свойства, продолжением: «Был у бабушки **козел**, а у Варварушки **коза**. Привели они козла – козла свиньего, белогривенького (привели, по всей вероятности, к козе, – Г.Т.). Он на стаенке стоял, сыворотку попивал да **красну девку целовал**» (здесь и ниже – наш перевод с белорусского, – Г.Т.). Заметим, что само по себе воображаемое целование козлом девушки должно иметь явно мифологические коннотации.

Далее разворачивается второй эпизод данной версии составного, с элементами контаминации, сюжета. В нем описывается состязание в силе некоего неназванного по имени и статусу персонажа (вероятно, здесь подразумевается любой поющий данную песню герой-мужчина) с самим животным. В результате козел всегда – по сюжету – оказывается побежденным: его рога, ноги, голова с силой брошены об дорогу. Козел повержен. Он умер.

Названный эпизод составляет одновременно важнейшую смысловую часть разворачивающегося колядного обрядового действия, соответствует широко известному традиционному песенному сюжету белорусов, украинцев, поляков как части обрядовых обходов, воспроизводящих содержание **центрального земледельческого мифа** – эпизод умирания и воскрешения колядной козы (равно – козла).

В вербальном материале анализируемой нами песни сцены воскрешения ритуального животного, его «оживления из мертвых» не предполагается. Вслед за смертью козла сразу же начинается третий – однозначно смеховой эпизод, переходящий в танец: шла баба по дороге, увидела козлиные рога, надела их на ноги и пошла к кузнецу (ковалю).

То, о чем просит баба кузнеца, и составляет тот самый – «нехороший» эпизод сюжета, заставивший певицу остановиться и не продолжать с первого захода для записи на видеокамеру песню дальше. Вот этот фрагмент сюжета: «Ах, мой же ты ковалёчек, **сделай мне топорочек, шире того лопушок, ниже того – корешок**. Ай, **посею репку** – не густу, не редку. Ой, пойду я поздно, **моя репка росне (растет)**, ой, пойду я рано, да, **моя репка рвана**».

Следующий, четвертый фрагмент вербального компонента песни несет в себе одновременно смеховой и обрядовой подтексты: разово возникает и многозначительно исчезает еще один персонаж песни – ворон: «Ой, **поймал я ворона**, ворона не чужого...» Этот персонаж бывает задействован во множестве мифологических сказаний, сказок. Обычно он наделяется свойствами потаенного видения, особыми формами знания.

В качестве метафорической замены, параллели к образу ворона тут же возникает персонаж часто осмеиваемой в народной культуре тещи, которая обычно оказывается помехой для всех затей зятя. Более того, теща в нашем случае имеет нечеловеческое обличье – вместо рук у нее клешни: правая и левая. Судя по данному эпизоду, песня предназначалась, пелась от лица некоего, зрелого в половозрастном отношении и, вероятно, достаточно молодого, раз ему докупает теща, человека. Данная часть сюжета связана с мотивом представленного в грубоватой форме ритуального битья тещи зятем, завуалированным под «кормление» [5, с. 117-118]: «**Ой, поймал я тещу да за леву клешню**, Привязал к березе. Как стал тещу частовать (кормить) – **через ... доставать**».

Рассматривать данный сюжетный блок можно и в ином ключе – отталкиваясь от сложившихся в народной культуре, рассчитанных на вызывание смеховой реакции представлений о жанре грубоватой, «недетской» небылицы. Так или иначе, и откровенный эротические контексты, и рассчитанный на взрослых юмор, не дозволяемые в обыденной жизни, становятся знаками обрядовости ситуации, реализации смеховой ее компоненты.

Известное у восточнославянских народов в качестве колядного, действие с ряжением, песней и танцем козы, ее обрядовой смертью и воскрешением, представленное в различных версиях сюжета известной колядной песни, описывается Оскаром Кольбергом как часть **масленичного** (польское – *zapusty*) – а не колядного – действия под названием **Подкозёлэк**. Этот обычай освещен ученым в томе, посвященном польской народной культуре региона Куявы [6, с. 210-213]. Документированный таким образом обычай снова-таки может иметь прямое отношение к атрибуции нашей песни с рефренами на вдох-выдох.

Отметим, что на северо-западе Беларуси (Щучинский р. Гродненской обл.) нам также встречались свидетельства подобного масленичного приурочения известного в иных местах как колядное ряженье. Зафиксировано такое масленичное предназначение данного обычая и в некоторых районах украинского Подолья (Тернопольская, Винницкая области). Скорее всего разведение сходных обычаев обусловлено весенним (исходным) и зимним (исторически более поздним) празднованием Нового года. В целом все рассматриваемые варианты нашей песни, ее обрядовая атрибутика располагаются в границах зимней части года (учитывая изначальное деление аграрного сельскохозяйственного года на две части: подготовка к земледельческим работам (зима) и само проведение земледельческих работ (лето)).

Цитируем О. Кольберга: «В последний масленичный вторник с утра или по полудню крестьяне переодеваются в евреев, цыган, медведей, коней, козлов, аистов и т.п. и в этом одеянии ходят по деревне, демонстрируя разные игры.

В деревнях Курове, Клотне, Барухове и прилегающих к ним парубки и меньшие хлопцы по полудню обходят дома, переодетые в цыган, евреев и медведей. Есть там и деревянная коза: это пасть с козым лбом. Сам парень под ним, прикрытый полотном, скачет, ходит, бодает, танцует и т.д. У него есть шнурок, продетый к губам (будто бы бороде). Он сам себя дергает (шелкает раскрывающейся губой) <...> Вечером в корчме ставят бочку или сундук, а на нем тарелку для сбора денег от парней и девушек для музыканта или скрипача. Дань эта называется «подкозёлком». Хлопцы и девчата, идя на танец, друг напротив друга, если в этом году они не поженились или не вышли замуж, должны выслушать множество колкостей как от парней, так и от музыканта.

Местами к вечеру человек с приделанными рогами и исполняющий роль козла или козы в сопровождении парней входит с музыкой в корчму и, требуя выкуп, начинает забавы» [1].

Приведенное выше свидетельство – близкий вариант той части праздника Козла в его изначальной функциональной направленности, которая привлекала внимание Кольберга ранее в его балтийских розысках. Реализацией того же обычая в польской культуре стало недвусмысленное **обозначение как Подкозёлэк и ритуальных танцев** – ими завершалось традиционное обрядовое действо (часто это были обычные куявак, колодей, шор) – **и платы музыканту** «под козлом» – когда тарелка для денег находилась, следует полагать, рядом с жертвенной тушей животного. Вместо обрядового битья плетью в приведенном «запустном» (масленичном) описании присутствует лишь «словесное битье» – неприятные словесные колкости, произносимые в наказание не женившимся и не вышедшим замуж в течение минувшего года девушкам и парням. Особо выделенной в данном случае оказывается матримональная направленность обрядовых действий. В функциональном же плане наказание «грешников» выглядит в обоих обычаях сходным образом.

Столь же очевиден в структуре обоих обрядов культ предков: «Как только время близилось к полночи, а в корчме наступало наибольшее веселье, кто-то из собравшихся **обращался к печи** со словами: «Пани-матка **жур** (поминальный суп, – Г.Т.) готовит, // А пан-отец сидит в дыре, // А витай же (да здравствует, – Г.Т.), Жур!» Печь как обиталище предков, жур (специальный суп) в качестве обрядовой поминальной пищи служат знаками полифункциональной сущности обрядовых действий.

Тот же культ проявляет себя в смеховой форме в виде бесчинств «иномирия» [7]. На Куявах уже в следующий календарный праздник – «Полупостье» (Середина поста) – в Великий четверг «разбивают горшки, наполненные пеплом, навозом, жижей, другими нечистотами (будто бы журом) об двери и окна, а разбив их, сильно двери и окна загадят» [6, с. 214].

Еще более очевиден названный культ в игровом поведении живых персонажей, разыгрывающих обрядовое масленичное действо. Одним из ключевых моментов среды на масленичной неделе становится прибытие в деревню с шумом, грохотом ряженных. Предназначение этого обычая – смешить всех вокруг и совершать немислимые в обыденной обстановке действия. Оскар Кольберг документирует: «В пепельную среду (Попелушку) на тачках, украшенных ветками сосны, лентами, занавесками и запряженных в медведя, обвитого горохом (перодевый парень), каждую молодуху, вышедшую в этом году замуж, везут в корчму, где она должна откупиться водкой. Избирают старшую из молодух и величают ее **Смешкой**» (польское: *śmieszka*, – Г.Т.). Опоясанная торбами, она держит в руках кий и «помогает» с «покупкой» припасенных ею будто бы на продажу перца, сахара, пряностей (подменной этих яств становятся собранные в торбе комки земли с жидкой грязью, снег, лед). Смешка «угощает» этими «вкусоностями» гостей на пороге корчмы [6, с. 214]. Атрибуты убранства Смешки – кий, торбы, сама недозволенная в обычные дни манера поведения – свидетельства того, что этот ряженный женский персонаж, подобный колядным дедам, старцам, выполняет, как и они, медитативную функцию связи миров и отождествляется с «гостями»-предками. Смеховое предназначение Смешки, характер ее «шуток» делают считаваемым предназначение всего того смешного, что концентрируется в песнях обозначенного календарного периода (у белорусов – колядные «крывыя вечары», «шчадруха»). И Смешка, и обычай вождения козы (козла)³⁸ – фрагменты единого мифологического пространства, в котором задействованы суггестивные возможности маски. С мифологической точки зрения сам феномен маски-личины – метаморфоза, которая давала право ряженому действовать, подчас весьма агрессивно, от лица «некоего другого», при этом не отождествляясь с ним. Охотничьи маски, маски жертв, приговоренных к смерти, маски предков, посмертные маски на лицах умерших – все это исторические свидетельства выражения архаической маской идеи смерти. Наделенный магической силой, брэнчащий, звенящий, стучащий, говорящий фальцетом или скрипящим басом ряженный всегда «представляет в акции одно направление – культовое, обрядовое, другое – сатирическое, бурлесковое. Отсюда та глубоко человеческая поляризация трагики и комики» [8, с. 87]. Подобное двуединство смыслов дает о себе знать и в анализируемой нами песне – части обрядового континуума [9].

Слуховые нотации, сделанные самим О.Кольбергом с натуры с целью воссоздания объемного представления об обрядовом масленичном действе, его духе, настрое, свидетельствуют о стилевом единстве, полном согласии песен, относящихся к празднованию запустов в Куявах, с традицией смеховой песни в широком кругу соседних этнических культур.

Жанр вокальных натуралистических звукоподражаний голосам мифологических животных можно соотнести с некоторыми инструментальными формами воспроизведения подобных голосов в игре на охотничьих манках и собственно музыкальных инструментах. Весьма распространенная ранее в обрядовой практике белорусов **дуда** (белорусская, польская, чешская, словацкая, украинская, сербская, болгарская, литовская и т.д. волынка), по сути, в той же мере, что и манок, но уже в развитой художественной форме воспроизводит голос ритуального, культово значимого животного – уже одомашненного

³⁸ Как сообщил нам известный финский композитор Харри Вессман, финские шведы по сей день называют деда Мороза *Julbocken* (козел Рождества). Это же обозначение известного новогоднего персонажа – *Joulupukki* – переняли у финских шведов сами финны (*pukki* – по-фински козел).

Стилистически важное качество напевов, направленных в комплексе с другими компонентами на вызывание смеховой реакции, – упрощенность их мелодической линии. Само по себе это уже способствует безусловной легкости запоминания и воспроизведения ее голосом человеку даже с весьма скромными музыкально-слуховыми возможностями. Мелодический контур такой мелодии всегда однонаправленный (в четырехстиховой строфе мелодическая формула дважды отмечена движением вверх и ровно столько же – вниз, в шести- и большей по стиховому составу мелодической строфе одно из мелодических движений может повторяться большее число раз) в преимущественно потоновом движении с минимально допустимым пропуском смежных ступеней. Локальные варианты напева обретают некоторое своеобразие в мелодическом контуре благодаря простейшим перестановкам, перекомпоновке тонов, своего рода комбинаторике, характерной для становления народно-инструментальных форм. Мелодическая композиция при этом всегда строится на базе парной повторности абсолютно звуковысотного неизменного интонационного блока, входящего в соответствующую пару. Подобный «минимализм» в мышлении, сопряженный с разудалостью, непредсказуемостью в сфере динамической акцентности ритмики становится обязательным для напевов, предназначенных для двигательного-моторного вербально-музыкального комплекса – рассмешить, развеселить.

Ритмическая структура нашего архаического ритуального варианта песни про козла – пример старинной неделимой шестидольной, шестивременной славянской танцевальной фигуры, хорошо известной в белорусском материале, скажем, по «Камаринской» или «Лявонихе». Правда, в нашем случае – это шестидольник со стабильным дроблением первых четырех долей слоговым ритмом. Как видим по транскрипции, реальный размер мелодических движений, наряду с размером в шесть четвертей, может включать дополнительно одну восьмую или быть реально меньшим на одну восьмую длительности. В момент сжатия формы, ускоренного следования сходных укороченных мелодических движений (6-9 строфы), их протяженность становится равной четырем четвертям (плюс одна восьмая как разделяющая эти следующие одно за другим повторяющиеся укороченные мелодические движения) с реальным танцевальным метром 9/8. Обе формы – равномерная шести и четырехвременная – представляют типологически значимые, базовые ритмические структуры песен «двигательной динамики» в традиционной белорусской музыкальной культуре.

Веселая по своему напеву, как правило, атрибутируемая как детская, песенка «Жил был у бабушки серенький козлик» известна многим из нас с детства в русской языковой версии. Всегда оставалось не совсем понятным, почему козлик отправился «в лес погуляти», где на него напали серые волки. В результате – остались от козлика лишь «рожки да ножки». Почему это горестное событие описывается столь беззаботно и весело? Представляется, что перед нами всего лишь одна, причем весьма поздняя редакция анализируемого обрядового сюжета, сохраняющая со всей стилистической достоверностью одну из возможных танцевальных (в данном случае – трехдольных в текстовом распеве, в сумме приходящихся на каждую счетную единицу четырехдольника – базового ритма движения) версий напева и имеющая «точкой отсчета» обряд, зафиксированный О.Кольбергом.

Неожиданной параллелью к рассматриваемым материалам стала литовская песня, которую сообщил нам в ноябре 2014 года, уже в Петербурге литовский этномузыковед, доктор искусствоведения Римантас Слюжинкас. Эту «то ли песенку, то ли шутку» пропела в 1978-79-м годах студентам Литовской государственной консерватории одна женщина, имя которой, к сожалению, не сохранилось. Спела прямо в рейсовом автобусе – без записи на магнитофон: «Мы были студентами еще. И во время одной из фольклорных экспедиций, которая проходила в литовской Аукштайтии, в окрестностях либо Обеляй, либо Понямуелиса, она, зная, что мы собираем фольклор, передала ее нам. Я вот сейчас ее напею – это будет реконструкция по памяти». Песня была тогда очень длинной – к сожалению, бывшему студенту запомнилась лишь небольшая начальная ее фрагмент. Приведем перевод с литовского, сделанный самим автором данной реконструкции: «Я бедный ёжик, // Шёл по дорожке, // Увидел нескольких девушек, // Я им: – Здравствуйте! // А они мне ничего не ответили...» (рис. 2).

«Произведение длилось долго, но я только этот эпизод успел записать», – сообщил в заключение профессор Слюжинкас. Особенно важно для нас то, что в музыкальной памяти ученого в точности сохранился напев литовской песни с горлохрипением-рефреном, имитирующим фырканье ежа: два озвученных громких с хрипотцой вдоха, приходящиеся на гласную фонему *a* – воздух втягивается в себя – завершаются одним громким выдохом певца на удвоенном согласном *lx*. В сумме озвученные вдох-выдох дают ритмическую фигуру, состоящую из трех восьмых и восьмой паузы, необходимой, чтобы певец успел отдышаться по завершении столь непростой вокально-технической задачи.

Можно полагать, что сама по себе неожиданная встреча ежа с молодыми девушками в развертывании сюжета могла иметь продолжение – здесь содержится определенный намек на возможность укола девушек где-то к завершению развертывания сюжета колючими иглами этого не всегда однозначно привлекательного животного. Сам интерес ежа – этого воплощения идеи колючести, колючести в животном мире – к девушкам тоже мог быть не совсем случайным. Свидетельством тому становятся подобные приведенному песенные сюжеты, взятые из соседних этнических культур. Близок названному персонажу колючестью своих рогов, скажем, козел анализируемой белорусской песни.

Напев литовской песни о ёжике в полной мере соответствует типологическим характеристикам инструментальной по своей природе танцевальной мелодики белорусских песен с веселыми, направленными на смеховую реакцию, поэтическими сюжетами.

Подобным же образом может осуществляться «воспитательно-просветительская работа» в самых различных этнических традиционных культурах. Об универсальности – гомологии структур культуры, выраженных в подобного рода действиях, сюжетах, свидетельствует, скажем, праздник осеннего ряженья – портмаськон удмуртов [12]. Это время разрушения старого, отжившего мира. Время, когда становятся явными другие миры, происходит контакт с ними (по принципу оппозиции «свой-чужой»). Подобные представления легко «прочитываются» как в костюмном комплексе ряженых, так и в их атрибутике. Так, в Увинском, Вавожском районах (центральные удмурты) до сих пор главной маркирующей деталью ряженых является головной убор, отдаленно напоминающий украинский (венчик с лентами).

Звуковое поле Портмаськона подтверждает наличие контакта с миром «чужих». Музыкальный комплекс его на сегодняшний день представляют песни русского происхождения, главным образом плясовые, хороводные, а также лирические городской традиции, как на русском, так и на удмуртском языке. Транслируя их, удмурты могут не понимать их смысла, вследствие чего текст искажается порой до неузнаваемости, что само по себе становится проявлением смешного. Главным в этой ситуации оказывается напев, принадлежащий со всей очевидностью «чужому» миру.

Ряженые ходят из дома в дом с корзинкой или другой емкостью в руках. В одной из них лежат большие очищенные морковины, в другой – сложенные попарно свеклы. Эти овощные культуры с прозрачным намеком на их потаенный смысл

ряженные (как правило, пожилые удмуртские женщины) водружают с соответствующими прибаутками на стол в каждом доме, где есть вошедшая в возраст замужества девушка. Цель подобного рода инициации-обхода – всеми силами привлечь внимание незамужних девушек к подобным символическим для традиционных культур предметам (эти же атрибуты являются частью «костюма» масляничного деда-куклы в Городокском р. Витебской обл. Беларуси), заставить работать их ассоциативную память. Завершается ритуал демонстративным надеванием на голову каждой прошедшей такую смеховую инициацию девушки специального головного убора – шляпы-венца, сплетенной из соломы, – отличительной приметы самих ряженных – пришельцев из иного мира.

Смеховая песня несет в себе сущностную, восходящую к базовым мифологическим воззрениям, информацию. Вербальное, музыкальное, инструментальное, хореографическое, театральное, художественно-изобразительное начала слиты здесь в единый поликомпонентный комплекс [13].

Собственно смеховой эффект достигается прежде всего с помощью слова, вербального песенного материала, в котором запечатлен каждый очередной веселый, дерзкий по способу выражения смеховой мотив-фантазия. В других случаях таким смешанным становится невербальный – театрально-поведенческий компонент, к примеру, проделки ряженных, в импровизации воссоздающих каждый свой образ. Собственную лепту в организацию формы, специфический набор характерных приемов, возможностей привносит в песню каждая из соучаствующих художественных сфер, возводя смеховой эффект в новую степень. Музыкальный ингредиент, опираясь на простейшие кинетические проявления, чутко реагирует на каждое такое вновь возникающее качество обновлением музыкальной структуры, подавая огонь во всеобщее веселье. Выступая как некий семантический сигнал, подобные напевы вызывают по привычке у собравшихся готовность хохотать.

Мотивы материально-телесного низа, выраженные вербально, жестом, костюмом, остаются тем наследием архаики, которая продолжает звучать и в современной смеховой культуре. Песни подобного рода наделены глубинным обрядовым смыслом. За их кажущейся простотой лежат сложные мифологические идеи, способ миропонимания их создателей. Поиск истоков этих внешне непритязательных песен связан с необходимостью применения компаративистских подходов, знаний из сферы традиционной музыкальной культуры, этнографии соседних и более отдаленных этносов.

Список литературы и примечания:

1. Kolberg O. Dziela wszystkie: Litwa. – Polskie Towarzystwo ludoznawcze, T. 53. Wrocław-Poznań.
2. Шейкин, Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири / Ю.И. Шейкин ; под общ. ред. Е.С. Новик. – М. : Вост. лит. РАН, 2002. – 718 с.: ил., карты, ноты.
3. Музыкальная культура Сибири: Учебник для учебных заведений специального профессионального (музыкального) образования. – Новосибирск, 2006.
4. Гиппиус, Е. В. Ритуальные инструментальные наигрыши Медвежьего праздника обских угров / Е.В. Гиппиус // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка ; под общ. ред. Е.В. Гиппиуса ; ред.-сост. И.В. Мациевский. – Ч. 2. – М., 1988. – С. 164–175.
5. Лурье, М. Л. Ряженный и зритель: формы и функции ритуального контакта (битьё) / М.Л. Лурье // Судьбы традиционной культуры : сб. статей и матер. памяти Л. Ивлевой – СПб. : Дмитрий Буланин, 1998. – С. 106–127.
6. Lud. Jegozwycaje, sposobzycia, mowa, podania, obrzedy, gusla, zabawy, piesni, muzykaitance. Przedstawia Oskar Kolberg. Seria III. Kujawy I. Warszawa, 1867.
7. Ивлева, Л. М. Ряженье в русской традиционной культуре / Л.М. Ивлева. – СПб. : Рос. Ин-т истории искусства, 1994. – 232 с.
8. Kuret, N. K fenomenologii maske (nekaj vidicov) // Судьбы традиционной культуры : сб. статей и матер. памяти Л. Ивлевой – СПб. : Дмитрий Буланин, 1998. – С. 84–105.
9. «Механизм жертвенного козла можно, вслед за Р. Жирардом (Girard R. Koziol ofiarny – Le Bjus Emissaire, 1982 – tłum. M. Goczynska. Lodz, 1987. S.67), охарактеризовать как двойной трансфер эмоции и воображения, вначале – в агрессию, затем – в единение. Этот второй трансфер сакрализует жертву. Иными словами – это трансфер в сакрум». (Kolczynski Jaroslaw. «Koziol ofiarny» a etnologia o teorii Rene Girarda: Etnografia Polska. T. XXXIX. 1995. S. 67); «Механизм жертвенного козла – явление, организующее вокруг себя большое культурное пространство, одна из парадигм культуры» (Там же, С. 66).
10. Алдошина, И. Музыкальная акустика: Учебник для высших учебных заведений / И. Алдошина, Р. Гриттс. – СПб. : Композитор, 2006. – 720 с.
11. Мамчева, Н. А. Обрядовые музыкальные инструменты аборигенов Сахалина / Н.А. Мамчева. – Южно-Сахалинск : Изд-во СахГУ, 2003. – 176 с.
12. Сведения об портмаськон любезно предоставлены нам удмуртским этномузыкологом, кандидатом искусствоведения В.Г. Болдыревой. Этот обычай воспроизводился также студентами Удмуртского государственного университета в процессе работы одной из «Школ молодого фольклориста» в РИИИ.
13. Тавлай, Г. В. Взаимодействие различных художественных сфер в белорусской смеховой песне / Г.В. Тавлай // Сравнительное искусствознание: XXI век. – СПб., 2014. – С. 107–128.

Лилия Дёмина

ВЕСЕННИЙ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЫЙ КОМПЛЕКС НОВОПОСЕЛЕНЦЕВ СРЕДНЕГО ЗАУРАЛЬЯ

Lilija Demina

SPRING CALENDAR-RITUAL COMPLEX OF THE NEW PEOPLE OF THE MIDDLE TRANS-URALS OF RUSSIA

Статья посвящена типологии и современному состоянию весенней календарной обрядности территории Среднего Зауралья России. Многие местные обряды записаны в населенных пунктах, основанных переселенцами из центральных, западных областей России и из Беларуси.

The article is devoted to the typology and the current state of the spring calendar rituals of the territory of the Middle Trans-Urals of Russia. Many local rituals are recorded in settlements, founded by migrants from the central, western regions of Russia and from Belarus.