

Секция 10
«Этномузыковедение»

Екименко Татьяна Сергеевна
*«Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск»*

ЭПИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В БАЛЕТЕ СУММАНЕНА–БЕЛОБОРОДОВА
«СКАЛА ДВУХ ЛЕБЕДЕЙ»

Эпические образы поэмы Элиаса Лённрота «Калевала» часто становились источником вдохновения для современных поэтов и композиторов Карелии. Не является исключением и творчество наших современников – поэта Т. Сумманена¹ и композитора А. Белобородова². Одно из самых ярких сочинений их совместного творчества – балет «Скала двух лебедей» (I редакция – 1988, II – 2008; написан на основе одноименной поэмы Сумманена). Литературный источник балета написан в духе легенд Карелии, умело преобразованных даром поэта. Он привлек внимание композитора современной трактовкой народных преданий, и, несомненно, близостью идеям, сюжетным поворотам, поэтическому языку «Калевалы» и в целом системе фольклорных жанров. Рассмотрим особенности поэтического первоисточника балета (поэмы Т. Сумманена), а также их претворение в балете А. Белобородова «Скала двух лебедей».

Прежде всего, обращает на себя внимание *характер повествования* в поэме. При всем различии, в поэме выделяются главы и строфы, рассказывающие не о воинских походах (о них читатель узнает косвенно), не о действиях, а о деяниях главных героев. Главная идея поэмы разворачивается вокруг двух главных героев – Вирмо и Солнечного Цветка, которые принесли согласие и мир роду, своей смертью искупив захватнические военные походы против соседнего племени. Автор помещает в центр сюжета конфликт добрых и злых сил, борьбу света и тьмы. Тем самым он продолжает традиции эпоса.

В поэме Сумманена большое значение приобретает *ретардация* – эпический элемент, связанный с повторениями действий персонажа (обычно три раза), приводящий к замедлению рассказа. В результате достижение цели отодвигается по времени. Например, при описании тяжелых времен «ежеденного бесхлебья», когда «рыболовы без улова / пригребали то и дело / и охотникам заплечье / не оттягивала ноша, / шли в досаде от капканов, / только сердце тяжелело» [Сумманен, 1989, с. 65] поэт описывает сцену охоты юного Вирмо. Молодой человек трехкратно пытается поймать сначала быструю овсянку, затем игривого окунька, и позже пугливого оленя. Все три раза охота оказывается неудачной. Эта сцена только усиливает общее состояние безнадежности. При описании кровавой схватки Вирмо с Роммо (заметим, сцена поединка единственная в поэме) Роммо трижды пытается одолеть главного

¹ Тайсто Сумманен (1931–1988) – поэт, переводчик, писатель. Ему принадлежит около 20 поэтических книг, опубликованных на финском языке и переведенных на русский (среди них наиболее известны поэмы «Скала двух лебедей», 1984; «Легенда о Муйккала», 1985).

² Александр Сергеевич Белобородов (1948) – композитор, заслуженный деятель искусств Республики Карелия (1995), заслуженный деятель искусств РФ (2005), Лауреат Республиканской премии Сампо (1999), профессор по кафедре теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории (академии) им. А. К. Глазунова (работает с 1973 года). Является членом Союза композиторов России (с 1978), председателем Союза композиторов Карелии (с 1989). Автор Гимна Республики Карелия. Перечислим некоторые произведения А. Белобородова, претворяющие сюжет и образы «Калевалы». В Симфонии № 2 «Куллерво» (1984, в VI частях) разворачиваются события 31–36 рун поэмы Элиаса Лённрота. Точно следуя сюжету, каждая часть симфонии посвящена отдельной теме драмы Куллерво и связана с сюжетным типом программности. «Музыкальные картинки по мотивам “Калевалы”» для фортепиано в 4 руки (1988) представляют собой череду однопорядковых пьес, связанных разными визуальными источниками (детскими иллюстрациями), которые не объединены сквозной сюжетной канвой. Каждая из 9 частей цикла посвящена одному герою либо яркому образу карело-финского эпоса.

героя. За первым разом его топор задевает лишь один волосок на голове Вирмо, за вторым разом – уже ранит его руку, за третьим разом Роммо сам падает бездыханный на землю.

Большое место в тексте поэмы Сумманена занимают *заговоры и заклęcia*. Старец Ауру в поэме характеризуется эпитетами «заклинатель», «многомудрый, родовой ведун и знахарь», «богознатец». Он несет мудрость и просвещение людям, обучая их добру и справедливости (речь его точит копья, в капканы попадаете больше дичи, стрелы становятся более меткими).

Светлому образу Ауру в поэме противопоставлен темный заклинатель Роммо. Он характеризуется как «провидец новый», поклонник Тьмы Великой, Духа Ночи. Он показывает людям рода, что первооснова всего живого на земле – тьма и мрак: «Тьма Великая, Дух Ночи – / вот кто был бы властелином, / в нем таятся все истоки, / все позывы, все исканья» [Сумманен, 1989, с. 67]. Заклиная духов Великой Тьмы, Роммо просит о помощи, а не найдя ее, разжигает войну с соседним племенем. В итоге, он заявляет, что темные духи требуют невиданной ранее жертвы – жизни Солнечного Цветка.

В поэме Сумманена небольшое, но важное место занимает *сказочная основа*. В главе III описывается появление в племени девочки невиданной красоты, «лучеподобной», «лунокожей», «небоокой». Люди решили, что девочка не принадлежит к человеческому роду, она могла появиться только в семействе Солнца (отсюда ее имя – Солнечный Цветок). Ее взяли на воспитание в свое племя. Подобное чудесное появление/перевоплощение с привлечением чуда – частое явление как для фольклорных сказочных жанров, так и для авторских сочинений.

Еще одной чертой, роднящей поэмы «Скала двух лебедей» и «Калевала», назовем *калевальский стих* или *калевальский размер*, строки которого не рифмуются, но связываются между собой системой звуковых повторов – *аллитераций* или *ассонансов*. В следующем отрывке из поэмы «Скала двух лебедей» аллитерационный звук –с– связывает ключевые понятия четверостишия (данный пример также иллюстрирует прием *амплификации*):

Скала двух лебедей (гл. I, стих 1) [Сумманен, 1989, с. 58]

*Были красными рассветы,
Приносили полдни радость,
Что ни вечер – то веселье,
ночи сладостью дышали.*

В поэме Т. Сумманена «Скала двух лебедей» [Сумманен, 1989] доминируют *тотемические*¹ *представления и образы*. Они незримо присутствуют в каждой главе, управляют жизнью и главных героев, и членов племени.

Понять значение тотемических образов помогут *петроглифы*² *Карелии* – изображения, выбитые камнем на прибрежных скалах Онежского озера, иконические символы Карелии. Как отмечает музыковед Н. Ю. Гродницкая, «Мир поэмы Сумманена навеян “первой летописью Карелии” – онежскими петроглифами» [Гродницкая, 2003, с. 58]. Этнограф К. Л. Лаушкин прямо называет создателей наскальных рисунков «солнцепоклонниками». Такая мысль посещает ученого вследствие того, что «Любимыми образами творцов и почитателей онежских петроглифов...являлись солнце и луна» (цит. по: [Савватеев, 2007, с. 352]), солярные знаки, символизирующие «верхнее небо», защиту от темных сил.

В поэме Сумманена мотивы поклонения *солнцу* пронизывают все повествование. Люди племени обожествляли солнце: «Солнцу утра поклонялись, / солнце дня искали в тучах, / солнце вечера на запад / провожая, песни пели» [Сумманен, 1989, с. 59]. И обращались к

¹ В данной работе используется широкое понимание этого термина: *тотемизм как система религиозных верований, связанная с культом животных, растений*.

² «Петроглифы – в переводе с древнегреческого значит резьба на камне (скале)» [Савватеев, 2007, с. 454].

солнцу как к праоснове жизни, молились ему: «Матерь жизни, Свет Великий, / Солнце, милое навеки» [Сумманен, 1989, с. 95].

Тотем лебедя выбран автором не случайно (напомним, что даже название поэмы «Скала двух лебедей» указывает на этот зооморфный образ), ведь лебедь является доминантным символом архаической системы древней Карелии. В поэме Сумманена используется распространенное представление о способности души после смерти странствовать по небу в образе лебедя, чтобы «свидеться с родными / в лебединой белой стае» [Сумманен, 1989, с. 62]. Один из основополагающих героев поэмы – старец Ауру – олицетворение стихии света, солнца (автор называет его «солнцевед»). Его роль в роду – провожать умерших либо пропавших на охоте в мир иной. Для этого Ауру выбивает заклинание в камне (в тексте – будит «камень камнем», а в сущности, вырезает петроглифы) – высекает на скале «лебедь-птицу»¹. Таким образом, Ауру (как создатель наскальных изображений) является как бы проводником между миром живых и мертвых². Напомним, Вирмо (вместе с Солнечным Цветком), прежде чем расстаться с жизнью, выбивает на скале изображения *двух лебедей*.

Т. Сумманен, несомненно, изучал иконические знаки, тотемы древней Карелии, карело-финский эпос для того, чтобы претворить и переплести их доминирующие черты с собственным художественным замыслом. Время создания поэтического опуса совпало с глубоким научным изучением наскальных рисунков Карелии, появлением опубликованных археологических трудов (работы Равдоникаса В. И., Лаушкина К. Д., Савватеева Ю. А.), возрождению интереса к «Калевале». Неповторимое художественное чутье подсказало поэту способ сплетения собственной поэтической идеи и контекста, реальности в одно неповторимое целое.

Несомненно, А. Белобородов при обдумывании композиционного плана, идеи и музыки своего балета столкнулся с богатым, неисчерпаемым и многослойным поэтическим источником. Уточним, что либреттисты (И. Гафт и И. Зоточкина) лишь незначительно отклонились, но не преобразовывали коренным образом сюжетную канву поэмы Сумманена. Немного изменились «возраст» и имена главных героев. В поэме Сумманена повествование начинается с момента рождения Вирмо и чудесного появления Солнечного Цветка, их встреча происходит в юном возрасте, а их драма связана с драмой молодых сердец. В балете же Белобородова³ главные действующие лица (Вирмо и Ромашка) встречаются уже взрослыми людьми, их чувства и поступки говорят о них как о сложившихся зрелых героях.

Рассмотрим претворение тотемических образов⁴ в балете. В поэме Т. Сумманена преобладали два тотема – солнца (или небесных светил) и лебедя. В музыке балета присутствует еще один новый образ. Так, особое значение приобретает *Ветер*. Наравне с образом лебедя, этот образ воздушной стихии – многозначный символ. Он – основной образ, связанный с миром религиозных представлений, верований древних людей, а также с тотемом лебедя. Доказательством тому является сквозное значение этого номера – он открывает и I (звучит после Вступления), и II картины, соответственно, предвосхищает развитие событий как «счастливого прошлого», так и «сурового настоящего» времени. Кроме того, этот номер играет роль своеобразной *анафоры* – приема, основанного на повторении начальных эпизодов (номеров) в обеих картинах. Его функция сравнима с эпическим/сказочным зачином (и, кстати, аналогична выражению «В начале было...», «В первый раз... во второй раз... в третий раз» кумулятивной сказки). Таким образом, «Ветер» в балете – это надвременной образ, источник всего живого на земле, праоснова любого существования. И то, что ветер становится домини-

¹ Известно, что лебедь олицетворяет как жизнь, так и смерть.

² Сам же Ауру, прощаясь с миром живых, «Взвился лебедем на небо» [Сумманен, 1989, с. 70]. Помимо прямого указания на наскальные изображения, в тексте поэмы лебедь упоминается в иных качествах. Так, Солнечный Цветок названа в поэме «птицей-лебедем», символизируя тем самым чистоту и целомудрие.

³ Премьера балета «Скала двух лебедей» состоялась в Финляндии 9 августа 2008 года в городе Савонлинна на фестивале «Российско-карело-финский уик-энд в крепости Олавинлинна».

⁴ Экспозиционный показ тотемических образов (танцевальные номера) происходит в I картине балета.

рующим тотемом в балете Белобородова, создает нужную для музыки неповторимую атмосферу древних (языческих) представлений и верований.

«Тотемический танец» – один из самых загадочных номеров балета. Как видно из названия, ни автор музыки, ни либреттист не уточняют название зооморфного образа, не выписывают его. Слушателю необходимо самостоятельно домыслить и определить его. Очевидно, что его образность связана с диким, необузданным разгулом танцевальной стихии. (Кстати, сам композитор в беседе признавался, что в музыке этого танца он задумывал воссоздать тотем хищного животного – волка или медведя).

«Фантастический танец» появляется в кульминационный момент драмы, когда главные герои (Вирмо и Ромашка), выбив на скале петроглифы, «перевплощаются» в лебедей, то есть уходят в «иной» мир. Именно момент перехода из мира живых в мир мертвых зафиксирован композитором этим танцем.

Ведун и знахарь Ауру в балете представлен комплексом тем. Так, первая тема вступления – тема рока, предостережения или тема Ведуна – становится еще и лейттемой балета. Появляясь в ключевых моментах сюжетной коллизии (*Предостережение Ауру* № 10 – II картина, *Видение призрака Ауру* № 21 – III картина) тема «носит драматически-императивный характер, звучит как заклинание и предостережение народу, вставшему на несправедный путь» [Гродницкая, 2003, с. 61].

В 2010 году за музыку к балету «Скала двух лебедей» А. Белобородов стал лауреатом премии имени Д. Д. Шостаковича. В аннотации к балету отмечалось, что сочинение продолжает традиции карельского национального балета и открывает новые перспективы в воплощении этого жанра. С полным основанием можно констатировать, что это сочинение не только в полной мере отражает поэтический замысел легенды Т. Сумманена, но и является воплощением того направления академической музыки, который неотделим от эпитетов «современный», «национальный», «карельский».

Литература

Гродницкая Н. Ю. Оперы и балеты композиторов Карелии: Исторический очерк. Петрозаводск, 2003.

Савватеев Ю. А. Вечные письмена (наскальные изображения Карелии). Петрозаводск, 2007.

Сумманен Т. К. Скала двух лебедей: Стихи, поэмы. Пер. с фин. М., 1989.

Косырева Светлана Витальевна

*Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск*

ПРИЧИТАНИЯ ВЕПСОВ: СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ЖАНРА

Причитания являются древнейшим жанром устной ритуальной поэзии и представляют собой особую художественную форму, реализующуюся в различных обрядах перехода. Вепсы – один из прибалтийско-финских народов, в фольклоре которого этот, наиболее архаичный жанр сохранился. Существуют различные виды причитаний: обрядовые (свадебные, похоронные плачи, рекрутские) и внеобрядовые или причитания «по случаю». «Термин “причитание, плач” в вепском языке звучит как *voik*, исполнять плач – *voikta* или *voikta änel* (*äniü*) “плакать, причитывать” или “плакать голосом”» [Зайцева и др., 2012, с. 12].

Наиболее ранние записи вепских причитаний, начиная с конца XIX в., сделаны финскими исследователями: Э. Н. Сетеля, Ю.Х. Кала, А. О. Вяйсанен, Л. Кеттунен, П. Сиро, А. Совиярви, Р. Пелтола, Ю. А. Перттола [см.: Жукова, 2008]. Со второй половины XX в. сбор и изучение вепских причитаний начали отечественные учёные: Н. И. Богданов, М. М. Хямяляйнен, М. И. Зайцева, М. И. Муллонен, В. П. Кузнецова, Н.Г.Зайцева, О. Ю. Жукова и другие.

Вепскую причеть с точки зрения её музыкальной специфики изучали В. А. Лапин, Е. Е. Васильева, И. Б. Семакова (Курагина), С. В. Косырева. Большой вклад в собрание и изучение вепских причитаний в 70-80-х гг. XX в. внесли эстонские исследователи: К. Салве, М. Йоалайд, И. Рюйтел, М. Реммель и другие.

На сегодняшний день наиболее крупной работой, посвящённой языковым особенностям вепских причитаний, является диссертационное исследование О. Ю. Жуковой [Жукова, 2009]. Из изданий, включающих в наиболее полном объёме вепские причитания, необходимо отметить сборник вепских причитаний “Käte-ške käbedaks kägoihudeks” (“Обернись-ка милой кукушкой”) [Зайцева и др., 2012]. Остальные публикации – фрагментарны и представляют в основном публикации поэтических текстов в различных сборниках. Немногочисленны и работы, посвящённые различным аспектам музыкального языка вепской причети. На наш взгляд, это связано, в первую очередь, со сложностями, возникающими уже на стадии расшифровки и нотирования музыкально-поэтических текстов причитаний. По мнению И. И. Земцовского «причеть должна изучаться как жанр особого рода. Она представляет собой немзыкально обусловленную импровизацию с большой степенью ненотируемой, непредсказуемой исполнительской свободы...», и далее: «причеть — «не-песня», и её исполнительские воплощения — не варианты. Реальная причеть всегда одновременно и «произведение», и «процесс» (и то, и другое имеет открытую форму)» [Земцовский, 2006].

Можно выделить три локальные традиции причитывания у вепсов, совпадающие с диалектными группами: *северновепская*, *средневепская*, *южновепская*. По наблюдениям эстонских учёных лучше всего причитания сохранились у южных и средних вепсов. О. Ю. Жукова отмечает, что «причитания южных вепсов несколько схожи со средневепскими по стилистическим приёмам, иногда в них встречаются те же традиционные языковые формулы. Различия же объясняются диалектными особенностями, расхождение в системе метафорических замен терминов родства» [Жукова, 2008, с. 194]. Кристи Салве также наблюдает сходство восточных (южных) и оятских (средних) вепсов, образующих единую традицию, и отмечает наибольшие различия последних с северными вепсами. Эти различия, вероятно могут объясняться значительным удалением северных вепсов от основных вепских районов и соответственно более тесным контактом первых с русскими края. В поэтических текстах причитаний северных вепсов, «почти не встречается аллитерация, нет тех метафорических замен и иносказательности, которая свойственна причитаниям средних вепсов» [Жукова, 2008, с. 193]. С 70-х гг. причитания у северных вепсов фиксировались только на русском языке, в то время как у средних вепсов похоронные плачи бытуют до сегодняшнего дня в основном на вепском языке. Свадебные причитания невесты и её родственников звучали на вепском языке, а причеть плакальщиц *voikatai* могла звучать и по-русски [Жукова, 2008, с. 194].

Причитания вепсов представляют наиболее архаичную ступень развития песенности. Это выражается в свободной, импровизационной форме текста и напева: слово, напев и плач составляют весьма тесно взаимосвязанное целое (связь слова и напева проявляются гораздо сильнее, чем в рунических песнях) [Рюйтел, Реммель, 1980, с. 185]. По мнению И. И. Земцовского, «связь текста с напевом в жанре причети имеет особый характер: она необыкновенно тесная, вплоть до того, что от речевого интонирования зависят лад, ритм, звуковысотность, тембр и темп, но — при этом на «один напев», то есть на одну причетную музыкальную «формулу», точнее на один тип музыкально-ритмической организации причетного слова, плачая импровизирует множество разных поэтических текстов» [Земцовский, 2006, с. 158].

В целом музыкально-поэтическая форма вепской причети определяется: тирадным строением поэтического текста, развитой системой поэтического параллелизма, аллитераций и ассонансов, системой табуирования терминов родства. В поэтическом стихе слова подбираются по принципу увеличения в заключительных лексемах количества слогов и, таким образом, конечная часть строки заполняется более длинным словом. Для начальных

сегментов стиха характерны более короткие слова.

Такого типа тираду как *вепсская причетная мелострофа* Е. Е. Васильева выделяет в особый ранг «как определённый тип интонирования и форму, настолько активно живущую в традиционном музыкальном сознании, что при некоторых условиях она реализуется в песнях различных жанров» [Васильева, 1990, с. 172].

В мелодике вепсской причети в целом можно отметить нисходящее направление, небольшой звуковой объём, преобладание ступенчатого движения, отсутствие больших скачков. Преобладает система слогонот, аугментация. Внутрислоговая распевность отсутствует. В конце мелодических построений, как правило, наблюдается спуск на неопределённый звук (говорком). Вепсской причети присуща речитативная манера исполнения. В процессе интонирования наблюдается техника ритмического укорочения ударного слога. Это явление, с позиций физиологии вепсского плача, выявила И. Б. Семакова, наблюдая над природой певческого дыхания в связи с эмоциональным состоянием плачеи: «В музыкально интонируемых причитаниях вепсов на родном языке очень часто ударные слоги в словах, располагающиеся, как правило, в начале музыкально-интонационных ячеек напева, укорачиваются по времени звучания относительно своего структурно-типологического музыкально-ритмического норматива» [Семакова, О слогах, стоящих под словарным ударением в музыкально интонируемых причитаниях вепсов, рукопись].

Для большинства вепсских похоронных причитаний характерно постепенное повышение тесситуры (до полутора тона). Причиной этого явления очевидно является интенсивность интонирования, связанная с повышенной эмоциональностью. Индивидуальной эмоцией плачеи в целом обусловлена *нестабильность вокального строя* в причитаниях вепсов. Существенными компонентами здесь являются близость к речевому интонированию и собственно плач (рыдания) – физиологическая, эмоционально обусловленная, реакция.

В вепсской причетной традиции существуют *интонационные модели* двух классов: *стабильных* и *скользящих*. Каждый из них включает несколько типов и подтипов. Нами замечено, что конкретная реализация последних зависит в том числе и от фонетических условий. Дальнейшее исследование этих структур, анализ их тембра, а также статистическая картина позволят дополнить представление о феномене вепсской причети.

Литература

Васильева Е. Е. Вепсская причетная мелострофа в междужанровых и межэтнических отношениях // Современное финноугроведение. Л., 1990. С. 170–177.

Жукова О. Ю. История собирания вепсских причитаний // Историко-культурное наследие вепсов и роль музея в жизни местного сообщества. Петрозаводск, 2008. С. 191–195.

Жукова О. Ю. Языковые особенности вепсских обрядовых причитаний // Дисс. ...канд. филол. наук. Петрозаводск, 2009.

Земцовский И. И. Славяно-финно-угорский причетный мелос: теоретические аспекты проблемы // Из мира устных традиций (Заметки впрок). Санкт-Петербург, 2006. С. 147–160.

Рюйтел И., Реммель М. Опыт нотации и исследования вепсских причитаний // Финно-угорский фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980. С. 169–195.

Семакова И. Б. О слогах, стоящих под словарным ударением в музыкально интонируемых причитаниях вепсов / Рукопись. Хранится в личном архиве автора.

“Käte-ške käbedaks kägoihudeks” (“Обернись-ка милой кукушечкой”) / Сост. Н. Г. Зайцева, О. Ю. Жукова. Нотировки С. В. Косыревой. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2012. 228 с.

Краснопольская Тамара Всеволодовна
Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск

ТИПЫ ТРАДИЦИОННЫХ ИМПРОВИЗАЦИЙ КАРЕЛОВ В ПОЛИЭТНИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЯХ КАРЕЛИИ И СОПРЕДЕЛЬНЫХ ЗЕМЕЛЬ РОССИЙСКОГО СЕВЕРА

Изучение певческого фольклора карелов началось более 200 лет назад, но и сейчас его жанрово-стилевая система ещё не описана во всей полноте. Одна из причин этого – его ярко

выраженная полистадиальность. Она требует от исследователя а priori точного выбора объектов наблюдений, определения целесообразной последовательности их изучения и уже затем осознания их границ и подробного описания их системы во всей полноте.

Эти обстоятельства четко обозначились в истории становления науки о карельском фольклоре, начало которой было положено открытиями Э. Лённрота культуры рун и причитаний в начале XIX в., продолженное в ближайшее столетие учеными Финляндии. В Карелии в середине XX в. сложилась фольклористическая школа, основной задачей которой также стало изучение культуры этих двух центральных жанров карельского фольклора. Первым научным изданием музыкально-поэтических текстов рун стал сборник «Карельские народные песни» [Карельские народные песни, 1962], в котором они впервые были даны в строфовом изложении. Это позволило ввести изданный материал в область мирового эпосоведения. А пятнадцать лет спустя трудами У. С. Конкки, А. С. Степановой и их соратницы музыковед-собиравателя и знатока традиции Т. А. Коски был издан сборник причитаний («Карельские причитания»), включивший 233 поэтических текста и 44 музыкальных приложения [Карельские причитания, 1976]. Это также стало событием в мировом финноугроведении.

В работе с поэтическими текстами карельских причитаний для молодых этномузыковедов ведущие учёные ИЯЛИ КНЦ РАН СССР были несомненными лидерами. Опубликованный в те же годы ряд статей А. С. Степановой о стилевых особенностях поэтических текстов жанра [Степанова, 1976, с. 5–38; Степанова, 1979, с. 151–153] и предложенные ею характеристики разных региональных стилей карельской причеты отличались высокой степенью точности и полноты и определили их готовность выйти на уровень общегуманитарных характеристик объекта исследования. Это качество сделало их незаменимым материалом для сравнительного изучения разных этнических школ причеты.

Важно, что в формировании школы уже в 1960–1970 гг. приняли участие не только этнографы и филологи-фольклористы, но и этномузыковеды. Благодаря этому сразу оказалась определена принципиальная важность междисциплинарного подхода к изучению музыкально-поэтических текстов этих жанров, а позднее и акцент на системном освещении их специфики, уже складывавшийся в пределах каждой из вошедших в контакт научных дисциплин.

Готовность к диалогу с учёными-филологами в сознании этномузыковедов школы К. В. Квитки–Е. В. Гиппиуса была заложена одним из основных её положений: «Во всех случаях, когда музыкально-фольклорное произведение сочетает различные виды искусства (музыку и поэзию, музыку и танец) важно помнить, что в каждом таком случае мы имеем дело не с однородными явлениями, а с пересечением двух оппозиционных структур, все формы координации которых основываются на принципе единства противоположности. Поэтому в каждом случае обе координированные на том или ином пересечении структуры должны быть моделированы раздельно, а любые их пересечения – как координации, доминирующая роль в которых может принадлежать то одной из самостоятельных структур, то другой [Гиппиус, 1980, с. 26].

«Встречным» шагом к изучению специфики жанра причитай с позиций этномузыковедческого анализа стало применение к описаниям филолога метода аналитической графики, разработанного Е. В. Гиппиусом. Результат оказался более чем убедительным: в импровизационном поэтическом тексте причитания четко выступила структура строф и тирад, подтвердившая мысль А. С. Степановой о повторности, параллелизме и аллитерации, определяющих их ритмический склад. Впервые это было продемонстрировано Т. В. Краснопольской в изложении музыкально-поэтических текстов карельских причитаний [Песни Карельского края, 1977].

Необычный вид аналитической графики, как и непривычный характер самой аналитической работы музыковеда с материалом, неожиданно получили поддержку в среде исследователей традиционной архитектуры школы В. П. Орфинского. Именно в 1970–1980-е гг. они были заняты поисками приёмов объективизации данных, получаемых в ходе натуральных наблюдений и созданием чертежей и графиков на основе применения данных точных наук.

По мнению архитекторов, народное зодчество и музыкальный фольклор непосредственно не сопоставлялись по той причине, что не были выявлены общие критерии сравнения. И все же в последнее время эта идея витает в воздухе. Теория архитектуры сегодня оперирует такими понятиями, как среда обитания, *время* восприятия, *временной ритм* архитектурной композиции. Именно в четвертом измерении архитектуры можно найти общие черты с музыкой, для которой время, ритм, последовательность являются основными понятиями. Сближение архитектуры и музыки, закрепленное в известных афоризмах – «архитектура – это застывшая музыка», «содержание музыки – это движущиеся звуковые формы», – начинает реализовываться в конкретных научных исследованиях. Сравнительное же изучение народной музыки и архитектуры подтверждает мысль о том, что этим видам художественного творчества присуща способность моделировать не только самые общие пространственно-временные представления человека об окружающем его мире, но и отражать специфические особенности этнического художественного мышления [Гуляев, Краснополяская, 1989, с. 133–150; Краснополяская, 2007, с. 28–53].

Таким образом, структурно-типологический метод исследования импровизаций, складывающийся в разных областях знания о традиционном искусстве, открыл путь к сравнительному изучению разных этнических традиций финно-угорского мира [Краснополяская, 2007, с. 28–33]. Со временем названные исследования стали «ключом» к определению глубинных черт своеобразия певческого фольклора всего Российского Севера. Так, на русскоязычных землях, соседствующих с Карелией, и среди русского населения названные типы импровизаций представлены в Поморье, Прионежье, Заонежье и Пудожье как в напевах причитаний, так и в обрядовой и лирической песенности. Этот факт проливает дополнительный свет на проблему межэтнических взаимодействий в культуре Северо-Запада – одной из центральных в исследовании этой историко-культурной зоны.

Значение проводимых этномузыковедческих изысканий заключается в возможности описания как конкретных переключек в культуре разных этносов (следы истории, миграционных процессов, не сохранившиеся в других областях культуры, и т. п.), так и самого характера их творческих контактов: степени активности каждого из них; избирательности в области заимствуемого материала; характера интерпретации последнего и т. д. Здесь намечаются дальнейшие возможности междисциплинарного исследования полиэтнических традиций, в частности, выходы в область этнопсихологии.

Литература

Гиппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации мелодий народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 25–26.

Гуляев В. Ф., Краснополяская Т. В. Народное зодчество и музыкальный фольклор Карелии (опыт совместного исследования) // Проблемы исследования, реставрации и использования архитектурного наследия. Петрозаводск, 1989. С. 133–150.

Карельские причитания / А. С. Степанова, Т. А. Коски. Вступ. ст., науч. апп. А. С. Степановой. Статья «О музыкальных особенностях карельских причитаний» (А. Гомон). Науч. ред. У. С. Конкка. Ред. по южнокарельским текстам В. Д. Рягоев. Муз. ред. И. И. Земцовский. Петрозаводск, 1976.

Карельские народные песни / Сост. сб. и вст. ст. Л. М. Кершнер; ред., предисл. и комм. Е. В. Гиппиуса и В. Я. Евсеева. М., 1962.

Краснополяская Т. В. Карельские причитания: вопросы музыкально-поэтической композиции // Краснополяская Т. В. Певческая культура народов Карелии. Очерки и статьи. Петрозаводск, 2007. С. 28–53.

Краснополяская Т. В. Музыкально-поэтические импровизации финно-угорских этносов России: опыт структурно-жанровой типологии // От конгресса к конгрессу. Матер. Второго Всеросс. Конгр. фольклористов. Том 3. М., 2010. С. 176–191.

Песни Карельского края. Сост. и автор вступ. ст. Т. В. Краснополяская; ред. Б. М. Добровольский. Петрозаводск, 1977. № 17–20, 54–61.

Степанова А. С. О собирании, современном состоянии и некоторых особенностях поэтического языка карельских причитаний // Карельские причитания. Петрозаводск, 1976. С. 5–38.

Купец Любовь Абрамовна

*Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск*

ВЕНГЕРСКИЙ КОМПОЗИТОР ФЕРЕНЦ ЛИСТ КАК НАУЧНЫЙ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН В ПОСТСОВЕТСКОЙ РОССИИ

В отечественной музыкальной литературе Ференца Листа традиционно называют великим венгерским композитором, принимая в качестве аксиомы и по умолчанию принадлежность его музыки к венгерскому национальному древу. Казалось бы, ничто не может поколебать это 200-летнее утверждение. Общеизвестны биографические факты, прямо указывающие на этот национальный вектор: родился Лист в Венгрии (которая тогда была частью Австрийской империи), и все его предки по обеим линиям были венграми по национальности (будучи музыкантами, дед и отец служили в штате у князей Эстерхази). До 10 лет Лист жил в Венгрии и затем заезжал туда лишь в 1839 году. Но с 1871, будучи уже признанным мэтром, принял должность королевского советника императора Франца Иосифа с жалованием 4000 форинтов и правом заседать в венгерском сейме (последней привилегией Лист никогда не пользовался). А с 1875 стал первым президентом вновь образованной национальной Венгерской королевской академии музыки. Не менее декларирована и национальная ориентация в творчестве Листа: еще в детстве любил слушать цыганскую музыку (которая считалась тогда «венгерской») и позиционировал себя везде как венгерского музыканта, а в названиях своих произведения он обязательно добавлял прилагательное «венгерский» (Венгерские рапсодии, симфоническая поэма «Венгрия», фортепианный цикл «Венгерские исторические портреты»).

Но среди фактов о венгре Листе есть и те, что не укладываются эту устойчивую схему национального композитора, однозначно зафиксированную еще в советской музыкальной литературе¹ и оставшейся без изменения до сих пор. Среди этих иных фактов, акцентируемых в зарубежных исследованиях, называется, например: чрезвычайно слабое владение Листом своим родным венгерским языком (особенно письменным)², в чем он призывался в 1870-е годы. И действительно, эпистолярное наследие музыканта обширно, но подавляющую часть составляют источники на немецком, французском и итальянском языках. И сам композитор всегда использовал немецкую версию имени – Франц (а не венгерскую – Ференц). Исследователи указывают и на естественный космополитизм Листа при выборе круга общения, который был связан преимущественно с профессиональными контактами и музыкально-эстетическими склонностями (Берлиоз, Паганини, Шопен, Вагнера и др.). Более того, называя Листа венгерским композитором, практически все зарубежные авторы затем как бы забывают об этом эпитете и в основном рассматривают его фигуру в качестве одного из создателей новой немецкой школы³. Подобные разночтения призывают к уточнению понятие «национального», используемое в современных российских научных и образовательных изданиях.

Понятие «национальное» имеет в европейской истории XIX и XX веков – и музыкальной в том числе – несколько трактовок, зависящих от исторического периода и страны⁴. Так, для российского слушателя и музыканта понятие «национальное» оказалось устойчиво

¹ См. самую полную 2х томную монографию о Листе на русском языке, вышедшую в 1956 и переизданную в 1970–1971 годах объемом более 1200 страниц [Мильштейн, 1970].

² Официальным языком в Венгрии с 1781 года был немецкий, только с 1825 венгерский язык вошел в делопроизводство.

³ Например, в статье А. Уокера из авторитетной англоязычной Музыкальной энциклопедии Гроува [Walker, 2001].

⁴ Например, о норвежском понимании национального в XIX–XX вв. см. [Купец, 2012].

связано с теми смыслами, которые обеспечил ему в конце XIX столетия Н. А. Римский-Корсаков, а затем, в советское время, трансформировал Б. В. Асафьев. По их версии «национальное» понималось как исключительно фольклорное, народное, его приметамы являются мифы, предания, сказания, обряды, персонажи реального этноса, которые зафиксированы в музыке с помощью музыкальных цитат из фольклорных источников (желательно записанных самими композитором от носителей этой традиции в деревне) или же очень близкой стилизации в духе это фольклорной традиции (использование имитации народных инструментов, приемов игры, ритмоформул и др). Этот взгляд на «национальное» можно с определенной долей уверенности назвать позитивистским (в некотором роде даже славянофильским): его элементы и детали должны проверяться на точность и аутентичность¹.

Замечу, кто такая трактовка «национального» была не единственной в России XIX века. Иная версия – это модель «русского европейца» (термин В. К. Кантора), которую олицетворяли М. И. Глинка и П. И. Чайковский (это явление можно причислить к западничеству в русской культуре). На рубеже веков третий взгляд на «национальное» декларировал А. Н. Скрябин: русское национальное как космическое. И в начале XX века знаменитые «Русские сезоны» С. Дягилева запустили в Париже сверх успешный проект русского «национального» на экспорт: русское как новая экзотика-архаика².

Таким образом, можно констатировать, что в XIX веке универсальных характеристик «национального» не существовало, поэтому интерпретация феномена Ф. Листа как национального венгерского композитора требует исторической коррекции. Круг вопросов, которые следует решить при анализе этой проблемной ситуации, таков:

1. Что считалось «национальным» в первой половине XIX века в Европе, точнее в Париже как его культурном центре: признаки и критерии?

2. Не мифологизирована ли биография самого Листа с позиций национального гения в последующие столетия?

3. Насколько современный анализ и подходы к определению «национального» венгерского в музыкале-стиле этого композитора соответствуют исторической эпохе создания его произведений?

4. Каково соотношение музыкальных и немзыкальных элементов-факторов в создании «национального» в слушательском восприятии первой половины XIX века?

В качестве основной гипотезы можно сформулировать следующее: Ф. Лист стал национальным венгерским композитором не столько благодаря музыкальным признакам в собственном стиле, сколько сознательно конструируя свою национальную идентичность в контексте взглядов на «национальное», которые были популярны и нормативны в парижских салонах первой половины XIX века.

Литература

Букина Т. В. Артистический успех как социокультурный феномен (на материале вагнерианства в России рубежа XIX–XX вв.): Дисс. ... канд. иск. / Российский гос. педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб., 2005.

Кантор В. Русский европеец как задача России // Вестник Европы. 2001. № 1. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2001/1/kantor.html> (дата обращения – 14.05.2014)

Купец Л. А. «Музыкальный неонационализм» в Норвегии: версия Д. М. Юхансена // Север в традиционных культурах и профессиональных композиторских школах. Петрозаводск. 2012. С. 170–180.

Лобанкова Е. В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина. М., 2014.

Мильштейн Я. И. Ф. Лист. 1811–1886 (в 2-х т.). 2 изд., М., 1971.

Walker A. Liszt, Franz [Ferenc] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / General Editor – Stanley Sadie. Oxford University Press. 2001 (CD).

¹ Подробнее об этом в новом фундаментальном исследовании московского музыковеда Е. Лобанковой [Лобанкова, 2014].

² Неожданный ракурс в анализе дягилевских сезонов как изначально задуманного национального продукта показывает в своей диссертации санкт-петербургский музыковед Т. В. Букина [Букина, 2005].

ИНТОНАЦИОННО-РЕЧЕВАЯ ПРИРОДА МУЗЫКАЛЬНОЙ КАРЕЛИКИ СИБЕЛИУСА

Определение *карелика* заимствовано у Ханнеса Сихво [Sihvo, 1973]. Карелика Сибелиуса невелика по объему и включает в себя произведения, название которых содержит топоним Карелия, а также произведения, внемузыкальное содержание которых связано с Карелией. Это: увертюра и сюита для оркестра «Карелия» (1893), «Исторические сцены» I (1899) и II (1912), мужской хор в сопровождении фортепиано «Карельская земля» (1930), известный также как «Патриотический марш».

Обращение к истории Карелии и её древнему фольклору отвечало общественным интересам эпохи Сибелиуса и самого композитора. Сибелиус был младофинном, поэтому правомерно поставить вопрос о политической ангажированности карелики Сибелиуса. По мнению Муртомяки использование Сибелиусом текстов на финском языке было выражением политической позиции композитора, которая сформировалась под влиянием младофиннов [Murtomäki, 2003, с. 329].

Политическая ангажированность произведений не гарантирует успешности их творческой судьбы. Напротив, она иногда мешает услышать в этих сочинениях то, что выходит за узкие границы политического момента и делает музыкальное произведение актуальным во все времена.

В творческом наследии Сибелиуса карелика занимает маргинальное положение. Воздержусь от попытки охарактеризовать эти сочинения как неудачные или слабые. Чем больше мы отдаляемся от времени создания этих сочинений, тем более абстрагируемся от эпохи, вдохновившей композитора на создание этих сочинений. А сравнение карелики Сибелиуса с его симфониями и симфоническими поэмами оказывается (объективно) не в пользу карелики. Одна из причин тому лежит в области музыкального восприятия творчества Сибелиуса (в целом) и формирование оценочных суждений о его музыке во взаимосвязи со сложившейся в западной музыке жанровой иерархией. Симфония в этой иерархии занимала верхнюю позицию (и в Финляндии, и в Европе) и конкурировать с ней не могли ни программная увертюра, ни сюита, ни музыка к театральной постановке.

Увертюра и сюита «Карелия» (ор. 10, ор. 11) были написаны после симфонической поэмы «Куллерво» – первого «калевальского» сочинения для симфонического оркестра. После рождественских песен, струнного квартета и инструментальных миниатюр в классикоромантическом стиле это был прорыв не только в область сравнительно новой для финской музыки тематики, но в область *новой интонационно-речевой сферы и постепенный отказ от интонационных стереотипов, сформировавшихся под влиянием немецкой музыки.*

Здесь уместно напомнить, что музыка по своей природе интонационна, а «интонационные клише музыкальных стилей обеспечивают музыкальную коммуникацию. Их историческая миссия состоит в том, чтобы общественный человек усваивал формулы речи как «знаки» чувств и поведения». [Тараева, 2012, с. 85]. Формирование таких новых для финской музыки «формул речи» мы слышим в карелике Сибелиуса. Сохраняя принципиально речевую природу музыки, он осуществил смену речевого этикета в финской музыке раньше, чем граждане Финляндии стали свободно читать «Калевалу» Лённрота по-фински и сделал это в произведениях разных жанров. Но в числе первых опытов подобного рода была карелика.

Предпосылки смены речевого этикета находятся в области личного опыта композитора – слухового и интеллектуального. Есть основания предполагать, что Сибелиус слышал не только карельские и ингерманландские руны, но и карельские песни Выборгской губернии.

Это предположение возникает в связи с историей создания музыки к «Карелии», которую Сибелиус начал сочинять по предложению представителей Выборгского землячества Гельсингфорского университета. Тавастшерна обратил внимание на то, что первоначально раздел *Alla marcia* назывался *Marsch nach einem alten Motiv*, и лишь впоследствии Сибелиус вычеркнул это название из рукописи [Тавастшерна, 1981, с. 137]. В теме очевиден авторский почерк: по-бетховенски целенаправленное восхождение к мелодической вершине и ладотональная перекраска тона *e*. Индивидуальный облик теме придает ее ритм посредством чередования равномерных длительностей и упругих пунктиров, типичных для музыки Бетховена, Шопена, Листа, а также народных песен Выборгской губернии, испытавших влияние полски.

Приведенный пример – типичный случай интонационного компромисса в пользу носителей шведского языка и их музыкально-стилистических предпочтений. Но причина интонационного компромисса лежала глубже, в усвоенных Сибелиусом координатах музыкальной системы – мелодии, гармонии и ритме и их логической упорядоченности. Хорошо известно, что Сибелиус, испытывавший интерес к опытам Шёнберга, так и остался тональным композитором.

Смена речевого этикета в карелике, а затем и в произведениях других музыкальных жанров основывалась не только на речевом опыте композитора (в семье Ярнефельтов говорили по-фински), но в значительной мере – на музыкальном опыте. Этот опыт потребовал от композитора перестройки определенным образом ранее культивированного слуха, поскольку руны принадлежат монодической культуре, имеющей грамматическую, а не лексико-мелодическую природу. «Наиболее откristализованными в них, даже жесткими, выступают не сами попевки, а принципы их согласования» [Южак, 1989, с. 31].

Перестройка с лексики (часто клишированной) на грамматику хорошо слышна в карелике Сибелиуса. Первое, что фиксирует слух – это роль единичного тона. Известна ритмическая модель руны с аугментацией на побочной и главной опорах лада. В анализе композиторской музыки (у Сибелиуса в том числе) аугментация в тематических структурах является опознавательным знаком использования композитором одного из типических признаков руны.

В карелике Сибелиуса такой признак встречается довольно часто, особенно в конце произведения, где приобретает самодовлеющее значение. Но «торжество» единичного тона – не редкость и в других разделах композиции, а начало произведения с вслушиванием в отдельный тон и вовсе типично для Сибелиуса. Отсюда – множество хореических структур (не противоречащих финскому языку), в противоположность характерному для немецкой музыки ямбу. В многоголосной фактуре, где вертикаль носит результирующий характер, отдельные тоны «накладываются» друг на друга, образуя яркие фонические «кластеры».

В карелике наиболее интересны примеры такого темообразования, когда отдельный тон временно эмансипируется в участке, казалось для этой цели не предназначенном. В «Исторических сценах I» в разделе *Allegro* у скрипок *arco* на слабой доле четырёхчетвертного такта в терцию звучит нисходящий мотив *d – cis – h*, где тон *h* пролонгирован до целого такта с последующей сильной долей нового такта (залигованной с предшествующим тактом). В момент «остановки» тона инерция нисходящего движения (типичного для руны) переосмысливается и после пятичетвертного звучания отдельного тона накопленная им энергия дает импульс восходящему движению в объеме, большем октавы. Сформированная таким образом тематическая структура становится объектом вариантных преобразований (буква *C* партитуры). Такая структура является распространенной моделью тематической организации в музыке Сибелиуса. Приведу еще один очень яркий пример такой структуры из «Исторических сцен II» – соло флейты из последней части.

Оперирование понятием структура при характеристике смены речевого этикета в карелике Сибелиуса неслучайно. Понятие, имеющее множество коннотаций здесь используется для проведения стилистической границы между музыкальным стилем, основанным на формации тонально-гармонической эпохи и музыкальным стилем Сибелиуса, формально с тональностью не порвавшим, но изменившим субординацию элементов внутри звуковой системы с изживанием фигур и заменой их структурами [Порфирьева, 1990, с. 171]. В этом

смысле Сибелиус столь же революционен, что и Шёнберг. Только революционность Сибелиуса часто скрыта за тональной вуалью грамматических сцеплений структур и модальной логикой формирования этих структур. Его структуры, в отличие от структур Шёнберга, имеют корни в модальности.

Литература

Порфирьева А. Л. Фигура и структура. Несколько предварительных замечаний к систематическому описанию эволюции музыкального языка // Проблемы музыкознания. Музыка. Язык. Традиция. Вып. 4. Сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 165–178.

Тавастшерна Э. Сибелиус. Ч. 1. М., 1981.

Тараева Г. Р. Семантика музыкального языка: концепции, традиции, интерпретации. М.: «Арт-транзит», 2012.

Южак К. И. О ладовом и мелодическом строении рунических напевов // Русская и финская музыкальные культуры: Проблемы национальной традиции и межкультурных взаимодействий / Сост. В. И. Нилова. Петрозаводск: Карелия, 1989. С. 30–48.

Murtomäki V. Sibelius: Composer and Patriot // Sibelius Forum II Proceedings from The Third International Jean Sibelius Conference. Helsinki, 2003. P. 329–337.

Sihvo H. Karjalan kuva. Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana. Helsinki: SKS, 1973.

Пчеловодова Ирина Вячеславовна

*Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН,
г. Ижевск*

КАРТОГРАФИЧЕСКИЙ МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ УДМУРТСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Ареальные исследования, построенные на картографировании, успешно используются в этномузыковедении для изучения музыкально-песенного фольклора, гораздо реже – инструментального. Поэтому закономерно наше обращение к обозначенному методу, задачи которого являются актуальными для удмуртского этноинструментоведения. Он дает возможность очертить ареал бытования того или иного явления, выявить его терминологию на исследуемой территории, в дальнейшем – раскрыть возможные пути его распространения. Основная цель исследования – точечное обозначение на картографируемой территории терминов, определяемых в народной традиции одну из групп удмуртских традиционных музыкальных инструментов – хордофонов (от греч. *hordo* ‘струна’ и *ponn* ‘звук’). Метод картографирования был предпринят нами ранее на примере аэрофонов [Пчеловодова, 2012].

Среди удмуртских традиционных хордофонов можно выделить две группы (по систематике Эрика фон Хорнбостеля и Курта Закса): лютневидные и цитровидные. К первым относятся *кубыз* – двух- и трехструнная народная скрипка, *домбро/балалайка* – балалайка. Вторую группу составляют *пукыч* смычковый музыкальный лук, *кубыз/домбро* ротовой музыкальный лук, *крэзь* шлемовидные гусли.

Лютневидные

О бытовании двухструнного смычкового инструмента под названием *кубыз* упоминается лишь В. М. Беляевым. Исследователь отмечает его сходство с древнерусским *гудком* и марийской скрипкой *ия-ковыж* [Беляев, 1989, с. 36].

В настоящее время в удмуртской традиции сохранился лишь трехструнный смычковый *кубыз* (321.32). Наиболее ранние упоминания об удмуртской скрипке встречаются в этнографических заметках конца XVIII века. Обращает на себя внимание замечание священника Николая Блинова об использовании скрипки и гуслей в обряде замены Булды новым, более сильным божеством в связи с утерей первого своей силы [Блинов, 1898, с. 47]. Значительная информация об инструменте появляется лишь в 2004 г. в сборнике удмуртского этномузыковеда И. М. Нуриевой «Песни завятских удмуртов» [Нуриева, 2004]. Здесь исследователь дает не просто описание инструмента, но процесс изготовления, названия частей, рас-

крывает форму бытования и репертуар исполняемых наигрышей, впервые публикуются нотные образцы инструментальных наигрышей на кубызе.

В зависимости от региона бытования встречается несколько названий инструмента: *кубыз/крэзь/коскам крэзь/куско крэзь/гудок/бандурка/домбро/скрепка*. Первый закрепился как основной. Последние экспедиционные материалы (1987–2008 гг.) показывают, что кубыз сохранился за пределами основного проживания удмуртов – это Республика Татарстан (Балтасинский район: дд. Сырья, Средний Кушкет, Старый кушкет, Нижняя Ушма, Тагашур, Кырык-Серма), Республика Марий Эл (Мари-Турекский район: с. Карлыган, д. Сизнер), Республика Башкортостан (Татышлинский район: дд. Вязовка, Янаульский район), Пермский край (Куединский район: с. Кирга, д. Большое Гондырево). Однако архивные материалы Удмуртского института истории, языка и литературы РАН, музейные экспонаты¹ свидетельствуют об исполнительстве на кубызе и среди южных удмуртов (Можгинский, Алнашский, Малопургинский (с. Малая Пурга), Якшур-Бодьинский районы Удмуртской Республики) в конце XIX – первой половине XX вв. Аналогичная ситуация наблюдается и на севере Удмуртии, где до сих пор сохранились воспоминания об исполнителях на скрипке, которую здесь называют *гудок*.

Небезынтересно отметить, что многие названия частей инструмента связаны не только с антропоморфными и зооморфными образами, но с элементами женской одежды: завиток и колковую коробку называют *кубыз дьыр (йыр)* (букв.: головка кубыза), колки – *чог, позыртэт* (букв.: колышек), шейку – *чырты* (букв.: шея), гриф – *вылын ашет* (букв.: верхняя часть фартука) или *айшет* (букв.: фартук, передник), подставку под струны – *атас* (букв.: петух), *пыкы* (букв.: гребень) или *атас пыкы* (букв.: петушинный гребень), душку – *пыкет/пы'тет* (букв.: подставка), пуговку под струнодержатель – *ашет кутон* (букв.: то, чем привязывается фартук – пояс), верхнюю деку – *бам* (букв.: лицо), нижнюю деку – *сьөр* (букв.: задняя часть), обечайку – *урдэс* (букв.: бок, сторона), струнодержатель – *улын ашет* (букв.: нижняя часть фартука) [Пчеловодова, Дэметэр, 2011, с. 316]. В этой связи интересные параллели возникают с инструментальной традицией народов ханты и манси. Здесь смычковый инструмент, похожий на скрипку, является женским музыкальным инструментом и называется *ниэ-нарежух* – женский нарас-юх (ханты) или *нэ́рнэ-йив* – женское дерево (манси) [Соколова, 1986, с. 9–10].

Домбро/балалайка (321.321), трехструнный щипковый инструмент, видимо, проникла в Удмуртию в XIX веке, но наиболее популярной стала в начале XX века. Первоначально инструмент изготавливался кустарным способом из фанеры, состоял из овального корпуса с плоским дном, грифа с тремя струнами из овечьих жил; по очертаниям напоминал гитару [НОА УИИЯЛ УрО РАН]. Позднее использовали балалайку фабричного изготовления с металлическими струнами. Балалайка бытовала как сольный и ансамблевый инструмент. В зависимости от региона, балалайка относилась либо к мужскому (на севере Удмуртии: Глазовский, Балезинский, Ярский, Юкаменский районы, – исполнителем на балалайке является, как правило, мужчина), либо к женскому исполнительству (в Балтасинском районе Республики Татарстан балалайка – чисто женский инструмент).

Цитровидные

О существовании музыкального лука сведения имеются в книге Г. Е. Верещагина [Верещагин, 1886]. Однако *пукыч* описывается в качестве детской игрушки. Как музыкальный инструмент он впервые описан музыковедом В. М. Беляевым: смычковый музыкальный лук «с одной, двумя или даже тремя тетивами-струнами из конских волос, приводимыми в вибрацию лукообразным смычком также из конских волос, натираемых еловой смолой» (311.122.1) [Беляев, 1989, с. 36]. К сожалению, другими сведениями об этом инструменте мы больше не располагаем.

¹ В частности, в Этнографическом музее Казанского государственного университета хранится самодельная скрипка с 4 струнами (металлическими и веревочными) из с. Пурга Сарапульского уезда (совр. с. Малая Пурга УР) под № 52-2. Каталог выставки 1882 года.

Среди южных удмуртов (Можгинский район) встречался ротовой музыкальный лук типа варгана, обозначаемого термином *кубыз* (311.121.11). Он представлял собой согнутую широкую лучину, за края которой прикреплялась одна балалаечная струна; при игре струну защищывали пальцем, при этом звук напоминал жужжание майского жука [Гаврилов, 1978, с. 38–39]. Информацию об игре на этом инструменте под названием *домбро* зафиксировала и этномузыковед И. М. Нуриева у завятских удмуртов, проживающих в д. Кускем Балтасинского района Республики Татарстан. Домбро представлял собой согнутый сук из ивовой ветви толщиной с палец, на который были натянуты струны из овечьих жил [Нуриева, 2004, с. 16].

Важным открытием для удмуртского этноинструментоведения стала находка археологов на городище Иднакар (совр. Глазовский район) костяной подставки под струны музыкального инструмента в виде пластин высотой около 1 см и длиной 7 см, приподнятых на широких ножках. На одной ножке просверлено сквозное отверстие, которая придает предмету общие очертания шуки. На основе этой подставки этноинструментоведом, музыкантом и ученым С. Н. Кунгуровым был реконструирован пятиструнный цитровидный инструмент, названный *пыжкрезь* букв.: лодка-крезь (314.122). При реконструкции инструмента исследователь опирался на удмуртские мифологические образы, а также на сохранившиеся аналогичные музыкальные инструменты в культуре других финно-угорских народов (в частности, пятиструнное *кантеле* карел и финнов, *каннель* эстонцев, *панэн юх* и *сангквылтап* хантов и манси) [Кунгуров, 2008].

Крезь/домбро крезь (314.122) – шлемовидные гусли – традиционный струнно-щипковый инструмент удмуртов. По форме бытования и конструкции выделяются две разновидности удмуртских гуслей: ритуальные и бытовые. Ритуальный инструмент использовался для музыкального оформления обрядов, сопровождая пение обрядовых песен, в то время как обычный *крезь* аккомпанировал удмуртским танцам. Первые отличаются размерами (длина до 100 см, ширина до 20 см), количеством струн (до 26) и обязательным наличием внутренних резонаторных струн. Бытовые крезы, соответственно, имеют меньший размер (длина до 91 см, ширина до 37 см) и количество струн достигает от 12 до 20. Интересно заметить, что инструмент бытового назначения также мог иметь внутренние резонирующие струны. Наряду с деками из цельного дерева, имеющими резонаторное отверстие, которое продавливали или прорезали (т.е. создавали искусственно) [Карпов, 1989, с. 17], имелись инструменты с составной верхней декой: вместо прорезанного круглого отверстия на деке между верхней и нижней частью оставлялась щель¹. Возможно, это явление связано и с локальными особенностями изготовления инструмента.

Удмуртские гусли зафиксированы на юге Удмуртии (Алнашский, Можгинский, Малопургинский, Завьяловский: д. Лудорвай районы), в центральной части республики (Вавожский район), а также в д. Сизнер Мари-Турекского района Республики Марий Эл.

Таким образом, представленная информация показывает степень распространенности хордофонов на севере и юге Удмуртии, а также за ее пределами на территории компактного проживания этнографических групп удмуртов. Отсутствие подобной информации в центральной части республики связано с малой изученностью инструментальной традиции на этой территории. У северных удмуртов большую распространенность получили заимствованные русские инструменты (балалайка), в то время как у южных и периферийно-южных удмуртов сохранились так называемые национальные инструменты: *кубыз*, *крезь*. Имеются хордофоны, встречаемые довольно редко и только в отдельных местах. Например, ротовой музыкальный лук *кубыз/домбро* зафиксирован только на юге и у завятских удмуртов (Балтасинский район РТ). Можно предположить, что его распространение и сохранение связано с влиянием тюркской культуры.

¹ Подобный инструмент хранится в Российском Этнографическом музее под № 594-164.

Литература

- Беляев В. М. Справка об удмуртских народных музыкальных инструментах // Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Удмуртские народные песни. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1989 (Памятники культуры). С. 34–38.
- Блинов Н. Языческий культ вотяков. Вятка: Губернская Типография, 1898.
- Верещагин Г. Е. Вотяки Сосновского края. СПб, 1886.
- Гаврилов И. Тодам ваисько [Я вспоминаю]. Ижевск, 1978.
- Карпов А. М. Древние музыкальные инструменты (К этнографическому изучению) // Истоки искусства Удмуртии. Сборник научных трудов. Ижевск, 1989. С. 12–22.
- Кунгуров С. Н. Удмуртские традиционные музыкальные инструменты // Ежегодник финно-угорских исследований'07 / Науч. ред. Н. И. Леонов; сост. и ред. А. В. Ишмуратов, Р. В. Кириллова; отв. ред. Д. И. Черашняя. Ижевск: Удмуртский государственный университет, ERGO, 2008. С. 189–205.
- Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. В. 2. (Удмуртский фольклор).
- Пчеловодова И. В., Дэметэр М. Кубыз: способы и приемы игры традиционных исполнителей // Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития: Материалы Международной науч. конф., 30 сентября – 3 октября 2010 г. / Редкол.: Лобкова Г. В. (науч. ред.), Мехнецова К. А., Подрезова С. В. (отв. ред.) и др. СПб: Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2011. Т. 2. С. 310–321.
- Пчеловодова И. В. Картографический метод исследования удмуртских аэрофонов (терминологический аспект) // Урало-алтайские исследования. 2012. № 2(7). С. 82–88.
- Соколова З. П. Музыкальные инструменты хантов и манси (к вопросу о происхождении) // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. Таллин: Ээсти раамат, 1986. С. 9–21.

Семакова Ирина Борисовна

*Национальный ансамбль песни и танца Карелии "Кантеле",
г. Петрозаводск*

РЕГИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА НАПЕВОВ РУН КАРЕЛОВ (ПО СБОРНИКУ: А. LAUNIS. SUOMEN KANSAN SÄVELMIÄ IV: II. KARJALAN RUNOSÄVELMÄT)

Мелодия традиционных напевов несет в себе огромную информацию о жизнедеятельности этноса, нашедшую отражение в художественных хронотопах. Наиболее полным собранием традиционных эпических мелодий карелов является сборник финляндского исследователя Армаса Лауниса «Suomen kansan sävelmiä IV: II. Karjalan runosävelmät» 1930 г., охватывающий 832 мелодических образца. Половина из них, 441 мелодия, стали объектом нашего исследования. Поскольку аналитическая работа со сборником еще продолжается, настоящие наблюдения и выводы носят предварительный характер и в дальнейшем могут корректироваться.

Напевы сборника А. Лауниса записаны в рамках темперированной системы, однако по своей природе являются натурально-акустическими. На этом факте основана авторская исследовательская методика анализа эпических напевов, где звук является строительным материалом, раскрывающимся через бинарную систему обертонов, где звуки-гармоники и сопоставляемые им в оппозиции звуки не-гармоники дают мелодике импульсы к пространственно-акустическому развертыванию. В настоящее время мы осознанно выносим за скобки исследования вопросы координирования слоговых музыкально-ритмических форм (СМРФ) напевов с уровнем их звуковысотности, так как этот аналитический аспект требует особого рассмотрения. Однако, приведем один из основных выводов исследования этого аналитического параметра: уровень СМРФ и мелодический тип (МТ) в эпических напевах карелов могут совпадать в рамках цезурированности формы, но, достаточно часто СМРФ не совпадает с МТ. Это явление возможно объяснить тем, что для сказителей – карелов в художественном хронотопе преобладают структуры художественного времени (например, музыкально-

поэтическая ритмика) над структурами художественного пространства (организацией мелодики). Это и понятно, так как основные сказительские принципы в рунах и рунических песнях карелов опираются на принципы прежде всего речевого интонирования традиционной эпической культуры¹.

Пространственная организация рунических напевов карелов связана с *тремя моделями движения: линейной (2 типа), круговой и смешанной (линейно-круговой, точнее, кругово-линейную в соответствии с чередованием структур в модели)* [Семакова, 2002, с. 194]. *Линейная организация* движения в напевах карельских рун (1 тип, с *finalis*'ом) является наиболее распространенной во всех региональных традициях – Беломорской Карелии, Северном Приладожье², так называемого «Карельского гнезда» на Карельском перешейке и традиции карелов Финляндии³. Их доля в общем количестве описываемых напевов составляет 70% (329 напевов из 441). Из них 2% напевов (9 образцов), записанных у карелов Финляндии не имеют отдельно вынесенного *finalis*'а (2 тип линейной организации напевов).

Круговая организация напевов карельских рун (13% или 58 напевов из 441) менее известна в Беломорской Карелии (6 напевов или 10% из 58 напевов круговой организации и 1,36% из 441 напева). В Северном Приладожье мы выделили 16 напевов круговой организации (27,59% из 58 напевов или 3,63% из общего количества рунических напевов). На Карельском перешейке финляндские исследователи не зафиксировали напевы круговой организации, в то время как в Финляндии мы выявили 36 таких напевов (или 62% из 58 круговых напевов – 8,16% из общего числа напевов).

Среди 50 напевов, имеющих смешанную *линейно-круговую организацию* (точнее, кругово-линейную) 19 напевов (38% в модели или 4,3% в общем количестве напевов) встречаются в Беломорской Карелии. Эта модель практически на равных с линейной моделью 1 типа фигурирует в данном регионе. 18 напевов (36% в модели или 4,1% в общем количестве напевов) смешанной организации выявлены нами в Северном Приладожье; 2 напева – в «Карельском гнезде» (4% в модели или 0,45% в общем количестве напевов). 11 напевов смешанной модели организации рунических напевов карелов мы выявили среди напевов карелов Финляндии (22% в модели и 2,5% среди 441 напева).

Нам встретилась и группа особенных напевов: 1 напев имеет организацию только по звукам гармонике при отсутствии акустической оппозиции (местечко Tottijarvi, Финляндия), а также 3 напева индивидуальной, переходной организации. Не исключено, что 3 последних напева, принадлежат не линейной, а гармонической системе музыкального мышления и должны быть исключены из нашего анализа как не соответствующие традиции эпической традиции карельских рун. Напев из местечка Tottijarvi не достаточно развернут (как, например, инципитная индивидуальная структура напева) и мог быть лишь обозначен собирателем как рунический, а на деле представлять не руническую, а, например, пастушескую культуру.

Таким образом, мы можем утверждать, что рунические напевы карелов Финляндии достаточно долго и небезуспешно принимали и ассимилировали инокультурные влияния, перестраиваясь постепенно из интонированно-речевой традиции сказительства в традицию певческую, где активное движение напева преодолевало ментальность сказительской текучести и сосредоточенности на повествовании. Эти процессы в Беломорской Карелии и Северном Приладожье, на территории «Карельского гнезда» тоже протекали, но их историко-временной темп для всех регионов проживания карелов был естественным, неспешным, а эпическая культура вопреки негативным влияниям (миграции населения) формировалась вновь как культура индивидуально-общинная. Однако, в культурные контакты жителей Се-

¹ В описываемой ситуации максимально возрастает и роль исполнительского тембра или тембровой тенденции, во многом зависящей от поэтических текстов рун. Для карелов тенденция к тембровому «просветлению» в рунах наиважнейшая, в отличие, например, от былин русских Карелии, где тембровые краски более «сгущены», что опять же восходит к особенностям речи русского населения нашего края.

² Записи рун Олонецкой Карелии в сборнике А. Лауниса практически отсутствуют; очень мало записей и традиции жителей Карельского перешейка.

³ Имеется ввиду коренное население Финляндии.

верного Приладожья в отличие от карелов Беломорья были более разнообразными и певческая культура проникала в их среду капельку активнее, чем в Беломорье. Возможно, что проводниками певческой трактовки рун могли послужить знакомства в населения с культурой лютеранской церкви, активное освоение Приладожья выходцами из Финляндии и Швеции, а также просветительская деятельность собирателей фольклора из Финляндии.

Литература

Семакова И. Б. Мелодические модели рунических напевов Беломорской Карелии (по материалам сборника А. Лауниса «Напевы карельских рун») // Бубриховские чтения: Проблемы прибалтийско-финской филологии и культуры. Петрозаводск, 2002. С. 187–197.

Соловьев Игорь Владимирович

*Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск*

К ИЗУЧЕНИЮ АРЕАЛЬНОЙ ТИПОЛОГИИ ЗВУКОВОГО ПРОСТРАНСТВА ЛАПЛАНДИИ

Лапландия (саам. Sameednam) – уникальная природно-культурная область проживания саами, расположенная на территории северной части Фенноскандии – зона контрастных таежных и тундровых ландшафтов. Пространство Лапландии впечатляет своими масштабами и представляет собой территорию площадью около 300,000–400,000 кв. км. [The Saami..., 2005, s. 243:5].

В Лапландии «нужно различать два типа местности: горную и ровную, между собой ничего общего не имеющие – одну покрытую горами, отрогами и продолжением гор скандинавских: среди долин, образуемых ими, раскинута масса озер и рек; другую – ровную...» [Харузин, 1890, с. 2, 6]. Вопрос о границах тесно сопряжен с этноисторическими процессами. Так, согласно данным топонимии, археологии, историческим сведениям, в ранний исторический период саами проживали на огромной территории, включающей побережье Ледовитого океана на севере и 60-й параллелью северной широты на юге, на западе область расселения саами граничила с восточным побережьем Балтийского моря и рекой Северная Двина – на востоке [Манюхин, 2002, с. 4]. Столь обширная область проживания саами, прежде всего, отражает особенности ландшафта, флоры, фауны, что существенно повлияло на формирование звукоидеала и функционирование саамской музыки, в т. ч. ее региональных особенностей.

Попытки обозначить ареальную типологию саамского звукового пространства, входящего в категорию *оленно-лесотундрового* ландшафта, фрагментарно отмечены лишь у И. Богданова (И. Бродского) в обзоре музыкальной культуры народов Севера. Главенствующая роль, по мнению исследователя, здесь принадлежит группе идиофонов, приглушенным тембрам мембранофонов, в пении — использованию асемантического текста как элемента пограничных явлений между пением и инструментальной музыкой. [Бродский, 1976 с. 244–257]. В работах западных и отечественных исследователей была предпринята попытка изучения интонационных особенностей (*луввьт, уоик*); в различных диалектных группах в аспекте взаимовлияний ландшафта, его климатических особенностей в певческом саамском искусстве [Graff, 2011, p. 37–41]; предложена систематизация лейттем в комплексе ритмоинтонационных элементов, как статичных образов ландшафта – рельефа сопков, гор, протяженных тундр, – так и мобильных, кинетических – в движениях воды, звериных повадках и человеческих жестах [Tigen, 1942; Emscheimer, 1964, p. 83; Травина, 1987]. Влияние хозяйственных типов (оленоводства, рыболовства) на особенности пения у западной и восточной группы диалектов саами Кольского п-ва отмечает П. Зайков [Зайков, 1977, с. 20].

Особое значение в изучении ареальной типологии звукового ландшафта, отражающее междисциплинарный подход в союзе филологов и этномузыкологов связано с изучением

звукоизобразительных слов. Обращение к этому разделу языкознания позволяет нам обозначить пограничные явления между речью, пением и инструментализмом. В частности, работы В. Сенкевич-Гудковой и ее классификация звукоизобразительных слов, отражающих сферы имитации окружающего пространства, зверей и птиц, звуковых ассоциаций, возникающих в сфере хозяйственно-бытовой деятельности западных и восточных саами. Так, в звукоизобразительных словах саами кильдинского диалекта, занимающихся преимущественно *оленоводством*, сочетание фонем *t's+Gk*, обозначает острые объекты, предметы, резкие звуки и действия, а нотозерские саами, чья хозяйственной деятельности связана с *рыболовством*, согласными фонемами *v, l* изображают светлые, холодные, прозрачные предметы и явления. [Сенкевич-Гудкова, 1963, с. 143].

Изучение ландшафта в контексте этноистории – древних саамских легенд, поверий, связанных с сакрализацией саамского ареала отмечено в трудах шведского ученого Н. Прайса, где он вводит понятие *когнитивный ландшафт*. Это «...иной вид культурного ландшафта — не тот, видимый ландшафт... а невидимый, — тот, что стоит за материальным и выстроен в сознании саамов...» [Прайс, 2002, с. 60]. В связи с изучением звуковой составляющей мы предложили расширить семантическое поле данного термина, обозначив его как *когнитивно-звуковой ландшафт (терм. И. С.)*. Такой взгляд позволяет нам рассматривать как природный, так и антропологический аспекты традиционной культуры в их звуковом наполнении, то есть акустических явлениях физической и биологической природы, влияющих на контекст музыкальной традиции.

В аспекте выявления звукового кода Лапландского ареала вызывает научный интерес стратиграфия звукового пространства. В частности, звуковые феномены, связанные с физическими природными явлениями (т. н. физическая музыка). Это звуковое наполнение окружающего пространства связано как с объективно-естественными стихиями – ветром, шумом водных потоков, так и со спецификой физических объектов (литофоны с дутьем т. н. «поющие» камни) и звуковых феноменов, фиксируемых в современных акустических исследованиях. В частности, исследования авроральных явлений (*атмофония*, терм. А. Алпатовой), проведенные сотрудниками ПГИ КНЦ РАН, связаны с фиксацией акустики атмосферного феномена – *Полярного сияния* [Ролдугин 1998; Алпатова, 2009, с. 95]. Связь звуковых феноменов выявлена и в отношении локализации и конструктивных особенностей культовых каменных сооружений – *сейдов* и их функционирования в качестве *резонаторов акустических колебаний* (литофония, геофония). В частности, примеры влияния антропогенного фактора на данное природное явление отражены в саамских поверьях как парадоксальность оппозиций звука и его табу [Алпатова, 2009, с. 95; Мизин, 2006, с. 96–97, 103–104].

В аспекте изучения звукового ландшафта заслуживает внимания моделирование ритмических структур в попытке реконструкции антропогенного функционирования древних литофонов, связанных с голосовыми и механическими (неголосовыми) сигналами птиц (т. н. *биологическая музыка*), заселяющих ареал финской Лапландии. Так, исследователь определяет, что в основе сигналов островных птиц присутствует четкий остигатный ритм, у материковых – политембральные и полиритмические структуры. В этой связи сопоставление звуков, издаваемых птицами Лапландии (*орнитофония* — терм. по А. Алпатовой), со звуковыми характеристиками каменных литофонов позволило нам расширить *реконструкцию тембро-ритмических структур*, благодаря введению в научный оборот ряда саамских инструментов и их гипотетического функционирования. [Соловьев, 2012, с. 33; Аблова, 1994, с. 112].

Характеристика различных видов ландшафта в контексте их звукового наполнения в мифологических представлениях народа, обрядовой и хозяйственной практиках саами дает нам основание произвести *гипотетическую ареальную классификацию звукового пространства Лапландии*. На наш взгляд, можно говорить о двух типах звуковой реализации в этноландшафтных зонах: 1) культовой и 2) хозяйственно-бытовой (здесь мы будем иметь ввиду хозяйственно-промысловую художественно-эстетическую функцию). Разумеется, их границы достаточно условны, поскольку и обрядовая и хозяйственно-бытовая деятельность на ран-

них этапах саамской этноистории носила *синкретичный* характер и обрядовое звукотворчество могло входить как в первый, так и во второй из названных типов.

Первый тип звукового пространства саами характеризует ландшафт, связанный с локализацией сакральных территорий *Ailigas, Saivo* (саам.) и культовых объектов — *сейдов, лабиринтов*, располагающихся на крутых склонах горных вершин, входах в гроты и ущелья плоскогорьях, островах, близ водоемов, водопадов, [The Saami..., 2005, p. 9, 374–375]. Данный тип ландшафта сопряжен с функциональной составляющей традиционных обрядов, определяемой строгими канонами в организации сакрального звукового пространства, которые выражаются в четкой регламентации игры на музыкальных инструментах (в частности, локализация типов саамских мембранофонов), магического пения и заклинаний, в т. ч. наложение табу на звук в определенных ритуалах и сакральных территориях. Кроме того, специфика организации акустического пространства во многом обусловлена акустической спецификой. Это процессы распространения и отражения звука в пространстве, сопутствующее звуковое наполнение этноландшафта (шум воды, ветра, падение камней, гром и пр.), в т.ч. природные звуковые феномены (геофония, атмосфония).

Локус *второго тина* характеризуют тундровые (*duottar*) и лесотундровые ландшафтные зоны, которые связаны с хозяйственной деятельностью — охотой, оленеводством [The Saami..., 2005, p. 77]. В звуковой характеристике данной группы преобладают голосовые звукоимитации в звукоподражательной речи, охотничьих приманиваниях, как с помощью голоса, так и с применением инструментов (свистковых манков, соударяемых идиофонов), с целью ограждения человека и оленьего стада от свирепых хищников, пастушеских оленьих сигналов – зовов и приманиваний.

Таким образом, перспектива исследований, направленная на изучение специфики звукового ландшафта Лапландии должна реализовываться с учетом комплексного подхода при тесном взаимодействии этнографов, археологов, лингвистов, этномузыковедов. Представленная концепция когнитивно-звукового ландшафта, отражающая взаимодействие *природного и антропогенного факторов* позволит более обоснованно рассуждать о влиянии окружающего звукового мира Лапландии на формирование *акустического эталона саамского звуковосприятия*.

Литература

Аблова А. Р. Звучащие камни Карелии: к вопросу о музыкальной реконструкции // Donatio musicological. Петрозаводск, 1994. С. 102–117.

Алпатова А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. М.: Эконом-Информ, 2009. 204 с.

Бродский И. А. (= И. Богданов) К изучению музыки народов Севера РСФСР // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. Вып. 29. М., 1976. С. 253–254.

Зайков П. М. Об особенностях западной и восточной разновидностей саамских песен // Проблемы изучения музыкального фольклора русского и финно-угорских народов Карелии и земель Северо-Запада. М., 1977. С. 20.

Мизин В. Сейд, каменная легенда Лапландии. СПб.: Европейский Дом, 2006. 161 с.

Прайс Н. Острова Белого моря в сознании саамов // Культурное и природное наследие островов Белого моря. Петрозаводск, 2002. С. 55–60.

Ролдугин В. Мелодии Северного сияния [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.arctic.org.ru/1998/1_789_98.htm. Загл. с экрана. Описание осн. на версии датир.: июнь 21, 2011

Сенкевич-Гудкова В. В. Проблема звуковой изобразительности саамского слова // Ученые записки Карельского педагогического института. Петрозаводск, 1963. Т. XIII. Гуманитарные науки. С. 131–143.

Соловьев И. Инструментальные основы музыкальной культуры саами: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. СПб., 2012. 264 с.

Травина И. К. Саамские народные песни. М.: Советский композитор, 1987. 144 с.

Харузин Н. Н. Русские лопари (очерки прошлого и современного быта). М.: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон, 1890. 472 с.

- Emsheimer E. *Studia ethnomusicologica eurasiatica*. Stockholm: Musikhistoriska museet, 1964. 107 p.
- Graff O. The relation between saami yoik songs and nature // *Yoik*. Uppsala, 2011. P. 37–41.
- The Saami: a cultural encyclopedia. Vammala: Sumalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005. 498 p.
- Tiren K. *Die Lappische Volksmusik, Aufzeichnungen von Juoikos-Melodien bei den schwedischen Lappen (= Acta Lapponica III)*. Stockholm, 1942. 236 s.

Швецова Вера Анатольевна

*Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск*

ОСОБЕННОСТИ РИТУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ В СВАДЕБНОМ ПРИЧЁТНОМ ЦИКЛЕ БЕЛОМОРСКИХ КАРЕЛОВ

Музыкальное наполнение свадьбы беломорских карелов¹ предстаёт достаточно разнообразным в стилевом отношении. В первую очередь, оно включает в себя обрядовые жанры – причитания и свадебные песни рунического типа². Кроме того, в ритуал конца XIX – начала XX века входили и необрядовые жанры, которые мы условно объединяем понятием «музыка молодёжных гуляний»³. К ним относятся финские и русские лирические песни «нового» стиля с рифмованными текстами, имеющие относительно позднее происхождение, различные музыкально-хореографические формы – пирилейки, танцы в сопровождении гармошки и т. д. Говоря о свадебном фольклоре беломорских карелов, следует упомянуть и о йойгах⁴ жениха⁵, которые не являются обрядовым жанром, но могли исполняться в некоторых деревнях во время подготовки к свадьбе.

Этномузыкологи разделяют музыкальное наполнение свадебного ритуала на две части. К первой относят, как правило, все свадебные обряды, происходившие в доме невесты, включая выдачу её жениху. Под второй частью понимают обычно свадьбу в доме жениха с того момента, когда привозят невесту. Однако основной и наиболее значимый цикл обрядовых действий, посвящённых инициационному переходу невесты, приходился именно на её локус.

Как известно, во время свадебного ритуала устанавливаются коммуникативные связи между различными социовозрастными группами крестьянской общины. Участники ритуала вступают между собой в особые, *необыденные* взаимоотношения, которые изменяются в течение ритуала. Ведь целью свадебной церемонии является как установление родственных связей между родом жениха и родом невесты, так и приобретение невестой нового социального статуса – замужней женщины.

В локусе невесты важная роль отводится обрядам прощального цикла, которые несут идею отделения невесты от своего рода и фиксируют её лиминальное состояние. В музы-

¹ Один из наиболее полных библиографических списков исследований свадебной обрядности беломорских карелов см.: [Сурхаско, 1977].

² Под свадебными песнями рунического типа здесь и далее понимаются обрядовые свадебные песни раннетрадиционного стиля, напевы которых координированы с руническим («калевальским»), преимущественно восьмислоговым, аллитерированным стихом.

³ В традиции беломорских карелов свадебные молодёжные гуляния носят название *hiäkižat* – «свадебные игры».

⁴ В русскоязычных источниках термин имеет два варианта написания: «ёйга» и «йойга». В настоящей работе используется транслитерированный термин «йойга» (от собств. карельского «*joikua*» – «йойгать») с целью приблизить его к фонетическим особенностям карельского языка.

⁵ Ввиду того, что «грамматически глагол «*joikua*» требует дополнения не в предложном падеже, а в винительном («*joijutah poikua, tuato*»), йойгают не о ком, а кого <...> «выпевают» парня, мать, невесту...» [Карельские ёйги, 1993, с. 6], мы остановились на словосочетании *йойги жениха*. Разумеется, предполагается, что йойгает не сам жених, а йойгают его.

кальном коде этим действиям соответствуют причитания¹. Их можно разделить на несколько групп, в зависимости от того, кем и от чьего лица они исполняются: причитания от лица невесты (составляющие основную часть всех плачей), материнские плачи, короткие причитания от лица подруг невесты и немногочисленные плачи других замужних родственниц невесты. В зависимости от того, кем исполнялся плач, изменялся его адресат и содержание.

По этнографическим данным, у беломорских карелов от лица невесты причитывала специальная плачеха (*itettäjä/itkettäjä*) или плачеи, начиная с момента рукобитья и до самого окручивания². Причитания содержали обращение «эго» невесты, в основном, к представителям её рода – отцу, матери и другим родственникам. Цель этих обращений состояла в том, чтобы обеспечить благополучный инициационный и территориальный переход невесты. У своих прародителей, или покровителей рода (*syntyset*), невеста просила защиты и помощи в дальнейшей жизни в новой семье. Причитания, адресованные родным невесты, включали не только расспросы молодой о характере, привычках и состоятельности будущего мужа, но и довольно конкретные просьбы о приданом, традиция выпрашивания которого, по-видимому, является отголоском так называемого «обряда перераспределения доли большой семьи» [Байбурин, 1993, с. 101]. Одаривая невесту, члены родового коллектива отдавали ей свой долг. Поэтому зачастую причитания исполнялись в форме диалога между невестой и тем, кому был адресован плач.

К родственникам жениха невеста обращалась лишь в причитаниях на рукобитье, когда она только входила в статус просватанной девушки (*antilas*), не утратив ещё связи со своим родом. В этих плачах девушка просит отойти родных жениха от «славных прародителей» – икон, чтобы они не мешали ей просить их благословения. Сам жених в причитаниях никогда адресатом не выступал.

Причитания исполнялись не только от лица невесты. Во время заплетания кос – убирания головы невесты – плакальщица причитывала от имени родственниц-подружек (*kakrapokot*), стоявших возле девушки на коленях. По сведениям У. С. Конкка, исполнители так и называют эти коротенькие плачи – «плачи на коленях» (*polvell'itentävirsi*). В них сохранилось обращение подружек или сестёр к женщинам, заплетающим косы невесте. Они просят не заплетать «...волосики-курочки дитяти моей матери, меня выносившей!» [Конкка 1992, с. 218]. Изменение адресанта причитания связано с лиминальным статусом невесты, окончательной утратой её связи со своим родом, а подружки невесты в этот момент как бы «подменяют» её.

Так называемые материнские плачи чаще всего исполняла сама мать невесты. Однако этнографические данные говорят, что у неё могли быть и свои причитальщицы. Вопрос о том, в каких случаях на свадьбе от лица матери невесты причитывали приглашённые плакальщицы, и в каких случаях она причитывала сама, пока остаётся открытым. Вероятно, их могли приглашать, если мать невесты по каким-то причинам не могла или не умела причитывать, но возможно, что наличие плакальщиц у матери регламентировалось канонами, и имело сакральный смысл³.

Независимо от того, кем исполнялись причитания, фольклористы признают их наиболее драматичными по своему содержанию, во многом благодаря близости образов этих плачей похоронной тематике. Для матери уход дочери означал не просто переход в другую семью, а полную её потерю. Особенно это касается материнского «плача на сундуке», который исполнялся сразу после того, как невесту уводили из дома. Кто-то из поезжан на дворе вы-

¹ Материалом для данной работы послужили поэтические тексты причитаний и свадебных рун беломорских карелов, опубликованные, в частности, в изданиях: [Карельские причитания, 1976], [Песенный фольклор, 1989], [Степанова, 2000] и др.

² Плачье в свадебном ритуале посвящено специальное исследование У. С. Конкка. См: Конкка У. С. Карельская свадебная причитальщица – *itkettäjä* – «возбудительница плача» // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Ленинград, 1974. С. 236–243.

³ Особая роль матери в свадебном ритуале заключалась и в том, что она не посещала дом жениха, ни до, ни во время свадьбы.

крикивал: *akka kuoli lippahalla* («баба на сундуке умерла»). У. С. Конкка поясняет смысл этого сообщения, указывая: «мать на сундуке умерла» [Конкка, 1992, с. 223]. Причитание прекращалось лишь после того, как патьвашка и отец жениха возвращались в избу и давали матери невесты один или несколько рублей [Сурхаско, 1977, с. 150].

Немногочисленные плачи других родственниц (чаще замужних) были обращены к невесте, чтобы в последний раз дать наставления молодой, как нужно вести себя в доме мужа: ложиться позже всех и раньше всех вставать, быть терпеливой и послушной. Подобные мотивы были, конечно, и в материнских плачах. Невесту обучали, а точнее, напоминали ей обо всём необходимом, что пригодится в дальнейшей жизни. Эти напоминания-наставления были ещё одним обязательным элементом ритуала.

Причитания можно считать не только выражением индивидуального начала, «эго» невесты в связи с изменением её социального статуса, но и коммуникативным средством, позволяющим актуализировать установленные связи между членами родового коллектива. Как отмечал А. К. Байбурин, при каждом последующем воспроизведении ритуала коллектив «посылает» тексты самому себе, причём предполагается, что эти тексты должны быть известны каждому участнику. Подобная автокоммуникация, по мнению исследователя, нужна для проверки аутентичности кода, принятого в данном коллективе [Байбурин, 1985, с. 63].

Эта функция распространяется как на причитания, так и на другие обрядовые жанры свадебного ритуала. Однако следует подчеркнуть, в частности, роль сольных плачей, в которых присутствует импровизационный компонент, привносящий *индивидуальное* в типичный для данной традиции музыкально-фольклорный текст. В этом смысле плачи выделяются на фоне свадебных песен с их общинным началом, являющихся «голосом» рода невесты или рода жениха, и всегда исполняющихся *коллективно*. Музыкально-поэтические тексты свадебных песен в рамках одного ритуала не предполагают той степени импровизационности, которая присуща сольным плачам, и были ориентированы скорее на типическое, чем на индивидуальное.

Свадебные причитания беломорских карелов, таким образом, осуществляют коммуникацию между участниками ритуала – членами различных социовозрастных групп крестьянской общины. Важная роль в этом процессе принадлежит плачье – представительнице невесты, которая является, своего рода, медиатором обрядового действия. С помощью свадебных причитаний актуализируется целый ряд коммуникативных связей: между невестой, с одной стороны, и её родителями и другими родственниками, с другой; между невестой и родными жениха; между невестой и родовыми покровителями – умершими предками; между невестой и её сверстницами-подругами.

Литература

Байбурин А. К. Причитания: текст и контекст // *Artes Populares: Yearbook of the Department of Folklore*. 14. / ed. by V. Voight. Budapest, 1985. P. 59–77.

Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993.

Карельские ёйги / Изд. подг. Н. А. Лавонен, А. С. Степанова, К. Х. Раутио. Петрозаводск: КарНЦ РАН, 1993.

Карельские причитания / Изд. подг. А. С. Степанова, Т. А. Коски. Петрозаводск: Карелия, 1976.

Конкка У. С. Поэзия печали: Карельские обрядовые плачи. Петрозаводск: КарНЦ РАН, 1992.

Песенный фольклор кестеньгских карел / Изд. подг. Н. А. Лавонен. Петрозаводск: Карелия, 1989.

Степанова А. С. Устная поэзия тунгудских карел. Петрозаводск: Периодика, 2000.

Сурхаско Ю. Ю. Карельская свадебная обрядность. Ленинград: Наука, 1977.