

ГОЛОС И РИТУАЛ

**Материалы конференции
Май 1995 г.**



**ФОЛЬКЛОРНАЯ КОМИССИЯ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**

ГОЛОС И РИТУАЛ

**Материалы конференции
Май 1995 г.**



**Москва
1995**

Редколлегия: *Е.А.Дорохова, Н.И.Жуланова,*
к.и. О.А.Пашина

Публикация осуществлена на средства Российского Фонда
гуманитарных исследований

ПРЕДИСЛОВИЕ

В мае 1995 года в Доме творчества композиторов «Руза» состоялась научная конференция «Голос и ритуал», организованная Фольклорной комиссией Союза композиторов России. В ней приняли участие 28 этномузыкологов и этнолингвистов из Москвы, Ижевска, Минска, Ростова-на-Дону, Белграда, Варшавы, Лондона, Парижа, Тулузы.

В последние годы Фольклорная комиссия провела несколько семинаров с участием зарубежных этномузыкологов для обмена научными методиками, а также междисциплинарную конференцию «Культурный текст: Структура, функция, жанр», объединившую усилия этномузыковедов и этнолингвистов в решении одной из сложнейших проблем современной науки о народной культуре — прагматики текстов. Конференция «Голос и ритуал» была призвана объединить оба эти направления в работе Комиссии. Именно поэтому особое значение приобрел выбор темы, которая допускала бы различные аспекты рассмотрения и была бы в равной степени актуальной и интересной для всех участников конференции. В этом смысле связанная со звуковым кодом традиционной культуры тема «Голос и ритуал» оказалась одной из наиболее удачных.

В процессе подготовки конференции оргкомитет предложил следующий круг вопросов для обсуждения:

I. Обрядовая регламентация звукового поведения:

- 1) оппозиция шум/тишина в ритуале
- 2) молчание и его обрядовые функции
- 3) предписания и запреты на использование голоса, пения, крика и пр. в обрядовой ситуации
- 4) звукоподражание и маскировка голоса как особые формы звукового ритуального поведения

5) календарная регламентация обрядового пения и т.п.

II. Магические функции звука и голоса:

- 1) маркирование акустическими средствами пространства и

времени в ритуале (структурирование пространства и времени, установление границ при помощи пения, игры на инструментах и пр.)

2) маркирование социальной структуры традиционного общества (в том числе выражение изменения или подтверждения социального статуса человека)

3) типы звуковых высказываний, в т.ч. музыкальных, и их функции в ритуале

4) акустический образ «того» света

5) использование звука и особых форм пения с целью воссоздания первобытного хаоса и т.п.

III. «Мифология» голоса:

1) представление о голосе, песне, инструментальном наигрыше как о самостоятельной материальной субстанции, как об одной из форм существования души

2) «голоса» мифологических персонажей, различение человеческого и нечеловеческого в звуках и т.п.

IV «Голоса» природы и их интерпретация в верованиях и ритуале:

1) семиотизация природных звуков («голоса» природных стихий, животных и птиц, шумы)

2) природные звуки и шумы в ритуале и их взаимодействие с пением, игрой на инструменте и др.

V Звук музыкального инструмента, интерпретируемый как голос:

1) мифологические представления, связанные со звучанием музыкального инструмента

2) музыкальный инструмент, выступающий как репрезентант голосов человека, природы и мифологических персонажей

3) сакральные «языки», используемые в инструментальном исполнении и т.п.

VI. Народная терминология, связанная с голосом, способами интонирования и звукоизвлечения, обрядовыми музыкальными текстами, различными формами обрядового пения.

Не все предложенные темы оказались затронутыми на конференции в равной степени. Публикуемые материалы более полно охватывают проблематику, поскольку в сборник включены работы ряда авторов, по разным причинам не присутствовавших на конференции.

Настоящее издание не является сборником тезисов докладов в строгом смысле слова, так как представленные материалы различны по объему и форме подачи. Каждый из авторов имел возможность выбрать свой стиль изложения, который он считал наиболее приемлемым. Все тексты публикуются в авторской редакции. Часть материалов дается на двух рабочих языках конференции: русском и английском.

Структура сборника отражает движение исследовательской мысли от интерпретации природных звуков в традиционных обществах к построению культурных моделей.

Первую группу составили материалы, касающиеся всех несущих семантическую нагрузку в народной культуре звуковых проявлений. Это природные звуки, шумы, «голоса» животных и птиц, «голоса», приписываемые персонажам, существующим лишь на уровне мифологических представлений, наконец, звуки, издаваемые человеком. Среди последних как порождаемые голосом звуки (крики, звукоподражания, речь, пение и др.), так и звуки, производимые с помощью разного рода звуковых орудий, включая музыкальные инструменты. В эту же группу вошли материалы, посвященные осмыслению звука и голоса в традиционной культуре, что нашло свое отражение в народной терминологии и связанных с голосом мифологических представлениях.

Вторая группа публикуемых материалов затрагивает проблему функционирования природных звуков и различных форм звукового поведения человека в народной культуре, использование их в ритуальных, магических целях. В наибольшей степени внимание исследователей привлекли следующие функции: фатическая, апотропеическая, продуцирующая, терапевтическая, структурирующая и другие. Кроме того, как было показано во многих докладах, звук может использоваться и для обозначения важнейших для традиционной культуры концептов времени, пространства, границы, социального устройства и т.п.

Наконец, в третью группу вошли материалы, в которых на первый план выступает исследование ритуальных архетипов звукового поведения, которые могут выражаться как в традиционных, так и в современных культурных формах, в том числе и в произведениях искусства.

Оргкомитет конференции выражает глубокую благодарность Российскому Фонду гуманитарных исследований и Министерству культуры Российской Федерации, оказавшим финансовую поддержку в проведении конференции и публикации ее материалов.

PREFACE

A scientific conference «The Voice and The Ritual» was held at the «Ruza» House of Composers' Creativity in May 1995. It was organised by the Folklore Commission of Russia's Union of Composers. It was attended by 28 ethnomusicologists and ethnolinguists from Moscow, Izhevsk, Minsk, Rostov-Don, Belgrade, Warszawa, London, Paris and Toulouse.

The Folklore Commission has held in the recent years a number of seminars, attended by foreign ethnomusicologists, to exchange scientific methods, as well as inter-subject conference «Cultural text: Structure, function and genre», which pooled the efforts of ethnomusicologists and ethnolinguists in solving one of the most complicated problems of the contemporary science on folk culture — the pragmaticity of texts. The conference «The Voice and the Ritual» was called upon to bring together both trends in the Commission's work. Special significance therefore acquired the choice of the theme that would provide for various aspects of consideration and would be equally topical and interesting for all the participants in the conference. In this sense the theme «The Voice and the Ritual», associated with the sound code of traditional culture, proved to be one of the most successful.

In the process of preparations for the conference the Organizing Committee suggested the following issues to be discussed:

1. Regulation of sound conduct in ritual.

The opposition «sound-silence»

Silence and its functions in ritual

Prescriptions for and bans against sound in ritual

Onomatopoeia and disguising the voice in ritual

Calendar regulations for ritual singing, etc.

2. Magic functions of sound and voice.

Structuring time and space in ritual by means of sound

Marking the structure of the traditional community (indications of the social status of a person, transition from one status to another, etc.)

Various types of sound expressions and their functions in ritual

Sound image of «the other world»

Sound and singing as a means of recreating the primary chaos.

3. The mythology of the voice.

The notion of voice, song as an independent substance, a mode of existence of the soul

Voices of mythological characters, distinguishing between human and non-human in sounds.

4. «Voices» of nature and their interpretation in beliefs and rituals.

The semiotisation of natural sounds («voices» of the elements, animals and birds, noises, etc.)

Natural sounds and noises in rituals and their interaction with singing, playing musical instruments, etc.

5. The sound of musical instruments interpreted as voice.

The mythology of the sound of musical instruments

The musical instrument as representing the human voice, voices of nature and mythological characters

«Sacred» languages used in instrumental performance.

6. Folk terminology concerning the voice, modulations, various forms of ritual singing, etc.

The conference did not equally cover all the subjects that had been suggested. The materials being published provide a fuller coverage of the problems, since the collection comprises the works of a number of authors who, for different reasons, did not attend the conference.

The present edition is not a collection of the theses of the papers in a strict sense of the word, since the materials submitted are different for the volume and the form of presentation. Each author had an opportunity to choose his own style of the statement, which he deemed the most acceptable. All the texts are published in the author's wording. Part of the materials are given in two working languages of the conference: Russian and English.

The set-up of the collection is indicative of the research thought's advancement from interpretation of natural sounds in traditional communities to the construction of cultural models.

The first group comprises the materials pertaining to sound manifestations which carry a semantic load in folk culture. These are natural sounds, noises, «voices» of animals and birds, «voices» attributed to the characters existing only within mythological notions, and, fi-

nally, the sounds uttered by man. The latter include both voice-produced sounds (cries, sound imitations, speech, singing, etc.) and the sounds produced with the help of all sorts of sound implements, including musical instruments. The same group comprises also materials devoted to the comprehension of the sound and the voice in traditional culture, which found reflection in the folk terminology and voice-associated mythological notions.

The second group of the materials published deals with the problem of the functioning of natural sounds and various forms of the human being's sound conduct in folk culture, their use in ritual, magical aims. Researchers' attention was mostly riveted on the following functions: fatic, apothropeic, producing, therapeutic, structuring and others. Besides, as was manifested in many papers, the sound can also be used for designating the concepts, very important for traditional culture, namely the concepts of time, space, boundary, social set-up, etc.

And, finally, the third group comprises the materials focused on the study of ritual archetypes of the sound conduct, which can be manifest both in traditional and contemporary cultural forms, also in works of art.

The Organizing Committee of the Conference expresses profound gratitude to Russia's Foundation of Humanitarian Studies and the Ministry of Culture of the Russian Federation which rendered financial support in the holding of the conference and the publication of its materials, as well as the Institute of Slav and Balkan studies for the assistance and technical aid in preparing the collection of the Conference materials for publication.

Т.А. Агапкина (Москва)
Tatiana Agarkina (Moscow)

ЗВУКОВОЕ ПОЛЕ ТРАДИЦИОННОГО КАЛЕНДАРЯ

SOUND FIELD OF TRADITIONAL CALENDAR

В докладе рассматривается звуковой аспект весеннего периода календаря: собственно звуковые ритуалы, т.е. «производство» звуков и шумов с определенной магической целью; особые формы звукового поведения человека в ритуалах; запреты на конкретные виды шумов и звуков; приметы, относящиеся к природным звукам и шумам; верования, связанные с появлением сверхъестественных звуков и шумов в тот или иной период, и др.

Обрядовая сфера практически индифферентна к нейтральному голосу и повседневным звукам и шумам; функциональную нагрузку в ней получают, как правило, звуки, так или иначе маркированные, главным образом, интенсивные сверх обычного, нетипичные для данного существа, места или времени.

«Элементы, составляющие звуковое поле календаря, весьма разнообразны. Это шумы: стук, стрельба, битье посуды, хлопанье бичами, звон колокольчиков и колоколов, трещотки, лязганье, звук от ударов вальками по белью, битье металлическими предметами друг об друга, игра на музыкальных инструментах, в частности, удары в бубен, звуки трубы, вязание (звяканье спицами), хлопанье в ладоши и др.; голоса человека: говорение, крик, пение, вскрики (гукание, гзканье, уханье и пол.), чмокание, вытье, различные виды звукоподражаний (лай, пение петухом и др.); «голоса» природы: эхо, кукование, кваканье, птичье пение, собачий лай, гром, шелест листвы, стрекот сверчков, свист сурка и др.; «надприродные» звуки и шумы: стоны, крики, вой, вздохи, шелест, говорение, приписываемые предкам и нечистой силе, разговоры домашних животных, растений и др.

Практически все эти элементы наделяются сходными символическими значениями и не обнаруживают склонности к спецификации по функциям.

При всем обилии и разнообразии календарных обрядов, в которые входят названные элементы, приписываемые этим последним ритуальные функции крайне немногочисленны и могут быть сведены к нескольким основным. Впрочем, несмотря на это, с помощью языка звуков может быть передана значительная часть информации, актуализируемой в календарных обрядах и верованиях.

Звуки, шумы и голоса маркируют время (особенно начало, середину и конец календарного периода), пространство, статус обрядового лица (молчание, шумы, неестественные звуки, характерные для ряженных) и др. Наступление весны определяется по первому появлению того или иного природного звука; оно отмечается исполнением некоторых песен с соблюдением определенных условий, касающихся времени, места, манеры и исполнителей; то же относится и к закрытию весеннего сезона; середина Великого поста обозначается особым колокольным звоном, ударами камней о стены домов, посыланием детей слушать, как ломается пост, и под. Символическое зачерчивание или перекрывание голосом и звуком некоего культурного пространства совершается во имя того, чтобы придать ему искомые качества (продуктивность, невосприимчивость к негативному воздействию извне и др.).

Голос и звук выступают в календарных обрядах в функции превентивного оберега, защищая людей, скот, культурное пространство и его объекты от зла вообще, от недоброжелателей и урочливых людей, от вмешательства нечистой силы, от стихийных бедствий (града, молнии, засухи, пожаров, дождя, холодного тумана и др.), диких животных и хищных птиц, змей, болезней, насекомых, грызунов и др. Вместе с тем в ряде календарных акций звук приобретает черты реального апотропея, т.е. наделяется функцией изгнания. Шумом и криком выгоняют ведьм, выдворяют за пределы культурного пространства обрядовый персонаж, символизирующий зло, грехи и скверну (Масленица, Пуст, Жур и др.); так же поступают и с календарными периодами, «время» которых истекло (ср. изгнание Нового года, Зимы и пр.).

Третья функция, приписываемая в календаре интенсивному голосу и звуку, — **п р о д у ц и р о в а н и е**, особенно в сельскохозяйственной сфере. Магическому воздействию такого рода подвержено все живое и растущее: зерновые культуры, лен и конопля, огородные культуры, виноград, плодовые деревья, скот, домашняя птица и др.

Звуковой фактор неравномерно представлен в рамках описываемого календарного цикла. Наиболее насыщены, во-первых, его начальные периоды, а также переходные этапы; во-вторых, собственно «шумовые» ритуалы, для которых язык звуков оказывается если не единственным, то во всяком случае основным (ср. изгнание змей в день св. Еремии, ритуалы Страстной недели, посвященные Иуде, и ряд др.); и, в-третьих, крупные календарные праздники (прежде всего — Масленица, Юрьев день и Купала), задействующие практически весь доступный потенциал звукового поля — и в плане состава звуковых средств, и в отношении круга функций, на них возлагаемых. Некоторые календарные периоды, напротив, отличает удивительная звуковая «избирательность» и стабильность, сосредоточение на какой-либо одной ноте, отвечающей идее самого праздника, ср., например, вселенскую тишину как лейтмотив Страстной пятницы или слушание голосов умерших как основное занятие Духова дня.

Ст р у к т у р у звукового поля календаря отличает известная **ж е с т к о с т ь**; ее сохранение относится к обязательным требованиям ритуала или календарного периода, а нарушение чревато природным дисбалансом и может негативно отозваться на человеке (в определенные праздники запрещалось колотить вальком по белью, иначе летом случится сильный град; если начать петь на улице до Благовещения, не уродится хлеб, поля пострадают от заморозков и града; если лягушка начнет квакать за несколько дней до положенного срока, на столько дней дольше протянутся морозы, и т.д.).

The paper introduces the notion of a sound field of the calendar period, and also considers the basic items of the sound field, the composition of the sounds actualized in it, the magic functions of the sound in calendar rituals (marking, producing and apothropeic), sound rituals, some peculiarities of the sound field structure, the role of the sound factor in calendar rituals of various types. The paper is based on ethnographical materials of various Slavic traditions.

А.А.Плотникова (Москва)
Anna Plotnikova (Moscow)

ЗВУКОВОЙ КОД В СЛАВЯНСКОЙ СКОТОВОДЧЕСКОЙ ОБРЯДНОСТИ

SOUND-CODE IN SLAVIC CATTLE BREEDING RITUALS

В различных календарных и семейных обрядах, а также обрядах сельскохозяйственного цикла, звук и голос имеют символический смысл. При этом звуковой код строится на целом ряде общих ритуализированных явлений, связанных с отсутствием/наличием звука (голоса) и со специфическими шумовыми или музыкальными эффектами, которые часто целенаправленно создаются человеком, например, с помощью музыкальных инструментов или бытовых, хозяйственных и других предметов (таких, как ружья, посуда и т.д.). К общим знаковым феноменам, характерным для различных обрядовых сфер, можно отнести звон церковного колокола, стрельбу из ружей, стук, треск, свист и т.д. Специфика же звуковой символики в скотоводческой обрядности определяется использованием пастушеских орудий труда, — рожка или трубы, кнута, колокола (или колокольчиков) для скота (с.-х. *zvono*), что, впрочем, не исключает их вторичного ритуального употребления в календарных и семейных обрядах.

В содержательно-функциональной характеристике звуковых феноменов в ритуалах, связанных со скотоводством, отмечается как стремление хозяев или пастуха защитить, обезопасить скот от хищников и нечистой силы, чем обусловлена и боязнь «случайно» привлечь их внимание нежелательными звуками или конкретными словами, фразами, так и желание благотворно повлиять на плодovitость скота, домашней птицы, пчел.

В качестве превентивных мер преобладают запреты и различные формы «говорения», пение, свист, крик, игру на музыкаль-

ных инструментах. Так, на Карпатах во время доения овец чабан ни с кем не смеет говорить, чтобы у животных «не отобрали» молоко. В это же время, а также после захода солнца и в течение всей ночи нельзя подавать сигнал трембитой, иначе соберется «всякая нечисть», дикие звери нападут на стадо. В некоторых славянских регионах (например, на Русском Севере, у сербов в Боснии) пастуху запрещалось играть на рожке или трубе до Юрьева дня. Первый выгон скота в Подгалье (Польша) совершается в полной тишине, чтобы не будить «зло» (впрочем, в некоторых селах, наоборот, создают как можно больший шум, чтобы «зло» отпугнуть). В польских Татрах встречается и запрет на пение по дороге на пастбище, иначе бы — «возвращались с плачем». По украински-карпатским поверьям возле овец нежелательно свистеть, так как на свист «идут волки», «высвистывается» (теряется) молоко, животные заболевают и т.д. Многие запреты подобного типа (в частности, на крик, свист, ругань) соблюдаются в канун Рождества или на Новый год, чтобы не накликать на скот «врага» в следующем году. В обрядах, связанных со скотом, вообще стараются избегать резких звуков, которые якобы приятны для слуха демонов и «притягивают» их к животным. Распространены также запреты упоминать имена диких зверей (например, у болгар в «Волчьи праздники» — названия волка), говорить о болезни, несчастье, иначе они переходят на скот; у македонцев не принято произносить в Сочельник слово *некам* — «не буду», в противном случае коровы не будут телиться, лошади — жеребиться и т.д.

С целью отгона нечисти и диких зверей от домашних животных практикуются такие апотропеические действия, как игра на пастушеских музыкальных инструментах, щелканье кнутом, стрельба из ружей и др. Во многих местах Хорватии перед выгоном скота в поле пастухи, трубя, обходят село, чтобы прогнать злые силы. Таким же образом пастухи в польских Татрах «расчищают» дорогу на место выпаса. При первом выгоне скота в Моравской Валахии хозяева били бичом и стреляли из ружей, чтобы отпугнуть злых духов. Стрельба из ружей сопровождает самые различные скотоводческие ритуалы (доение овец, кормление ягнят и др.) у южных славян. В селах западной Сербии стреляют над стадом в день Рождества, чтобы в течение года на расстояние выстрела не подошли к овцам волки и не ударил в стадо гром.

Звуковые эффекты характерны также для магических действий, направленных на обеспечение здоровья и плодovitости домашних животных. Например, чтобы кони были сильными и резвыми, на севере Хорватии в Сочельник, как только слышится звон церковного колокола, парни быстро выбегают из конюшни и щелкают бичами. Распространенный в Болгарии обычай стрелять из ружей в последний вечер перед Великим постом часто связывается с представлением о том, что это обеспечивает роение пчел и плодovitость овец.

In present paper the research of formal and substantial aspects of the sound — code in Slavic cattle breeding rituals is carried out. The set of sounds that are believed to be sacral includes the forms common to the Slavic rituals on the whole (ringing, noise, crash, whistle, shout, shots, etc.) and the forms specific for the cattle breeding that are created by means of herd's instruments — musical ones and also whips, lashes, bells. In substantial aspect communicative (signal), protective and productive functions are distinguished. Communicative function of the «sound instruments» can be increased by means of some magical activities (for example, by putting wax, hair or wool into the herd's trumpet). Protective function is based on the perception of the sound as magical means to drive demons, illness and wild animals away from the cattle. Productive function is connected with the assumption that the definite sounds (for example, musical melodies, the whistle of the whip, the shot of the gun) can provide health, prosperity and fertility in cattle.

А.В.Гура (Москва)
Alexander Goura (Moscow)

ЗВУКИ И ГОЛОСА ЖИВОТНЫХ

SOUNDS AND VOICES OF BIRDS AND ANIMALS

Акустическая характеристика — один из важных компонентов общей картины животного мира, существующей в традиционном народном восприятии. Однако среди разных групп и видов животных такая характеристика распределена неодинаково. В целом животные персонажи наделяются в народных представлениях определенными звуковыми признаками в соответствии с тем, как человек воспринимает реальных животных, окружающих его в природе. Однако это восприятие преломляется сквозь призму мифологического сознания: классификация животного мира по тем или иным, в том числе и акустическим, признакам подчинена внутренней логике мифологического сознания, которая подчас существенно отличается от логики бытового сознания современного человека, а тем более от логики научной, положенной в основу зоологической классификация видов животных.

Многообразие шумов и звуков, производимых животными, и особенно их голосов, находит отражение в многообразии языковых терминов, передающих характер звучания, большинство из которых носит звукоподражательный характер. Например, кони *ржут* и производят *топот*, мышь *шуришит*, змея *шипит*, лягушка *квакает*, пчелы *жужжат*, кузнечик и сорока *стрекочут*, куры *квохчут* или *кудахчут*, кукушка *кукует*, соловей *щелкает*, ворона *каркает*, филин *ухает*, коза *блеет*, кошка *мяукает* и т.д.

Акустические проявления животных часто служат характеристикой психических свойств, которыми народное восприятие наделяет тех или иных животных. Голоса одних животных получают положительную интерпретацию, а голоса других — отрицательную. Например, щебет ласточки воспринимается как проявления

веселья или беззаботности, крик филина расценивается как злобный, враждебный, пугающий, бляение барана как проявление его тупости, в крикливости горихвостки видят ее хвастливость, а в криках чибиса — беспокойство и любопытство.

Крики животных могут осмысляться как произносимые ими тексты. Так, клекот аиста или пение жаворонка высоко в небе воспринимаются иногда как молитва, а разнообразные по характеру звучания крики сойки — как речь на каких-то незнакомых языках. Подобные представления находят отражение в поверьях и фольклорных текстах. Например, известно поверье о том, что сойка владеет 77 языками. Щебет ласточки описывается в загадках как иноязычная речь, немецкая, татарская, турецкая, латинская: «Шитовило битовило по-немецки говорило», «по-татарски лепетало», «по-турецки заводило» и т.п. Чаще всего крики птиц получают смысловую интерпретацию в особой группе звукоподражательных фольклорных текстов, вербально имитирующих птичьего голоса. Голоса птиц воспринимаются как различные возгласы и целые тексты: оклики, вопросы, просьбы, требования, угрозы, проклятия, обвинения, насмешки, издевки, предостережения и прочие сообщения, часто адресованные человеку. Так, чибис окликает проходящих мимо: «Чьи вы? Чьи вы?» Горлица грозит: «В кутуз-ку!» Чибис бранится: «Вшивик, вшивик». Горихвостка хвастается: «Я в Питере была. Питер видела, Питер видела!» Жаворонок посягает на самого Бога: «Палячу на нёбу, на нёбу, схвачу Бога за борыду». Синица дает указания: «Мужик, носи сено, да не труси». Грач торопит: «Сей пшаницу скарэй, сей пшаницу, будам падбираць, будам падбираць!» Ворона дразнит, обвиняя в краже: «Украу, украу!» Или жалуется, сидя на мерзлом навозе: «Калач, калач! Не укалупишь!»

Крики птиц воспринимаются и как сигналы к началу различных действий, часто к началу тех или иных полевых работ. Так, первый крик удода весной означает, что пора сеять бобы, с пением прилетевшего жаворонка начинают пахоту, крик перепелки возвещает начало жатвы. Часто звуки, издаваемые животными, служат предвестьями различных событий: стрекотание сороки — к вестям, крик удода — к дождю, шорох мыши под кроватью — к смерти. Голоса животных используются в гаданиях. Например, по лаю собаки девушки гадают, откуда им ждать жениха. По ку-

кованию кукушки определяют, сколько лет суждено прожить. По голосу медведя, как полагают, можно выяснить «моральный облик» девушки. Если заставить девицу посмотреть в глаза медведю, то он определит, распутная она или нет: проворчит, если она не девственница. В ряде случаев звуки и голоса животных наделяются и магической силой. По поверью, кузнецик, стрекочущий в углах дома, выживает оттуда его обитателей. Сойка своим криком выкликает, выманивает душу из тяжело больного человека. Кулик, бродя по берегам рек, скликает утопленников.

Некоторым животным приписывается способность воспроизводить чужие звуки, чаще всего имитировать голоса других животных. Сойка может подражать голосу овцы, ягненка, козленка. У белорусов известна примета, что если *пугач* (филин) *квічыць* (визжит) возле хлева, как поросенок, то свинья опоросится. По хорватским поверьям, существует некая большая змея, которая кукарекает, как петух. С происхождением голоса козодоя связана особая легенда, записанная в восточном Полесье: в давние времена козодой свистел, но этот голос его не устраивал, и он попросил Бога изменить его; Бог пообещал, что отныне голос его будет похож на первый же услышанный вечером звук; козодой услышал, как мочится баба, и его голос напоминает теперь звуки брызг.

Голоса животных метафорически соотносятся с различными человеческими звуками: пением, смехом, хохотом, плачем, свистом, визгом, хрипом, стоном, ворчанием, говорением и т.п. Голоса некоторых птиц (далеко не всех) характеризуются как *пение*, отчего целая группа птиц носит название *певчих*. *Смех* совы пророчит рождение ребенка. Филин *хохочет* — не к добру. Осенью, после созревания ячменя, кукушка перестает куковать и лишь *смеется*. К поре сенокоса кукушка *хрипнет*. Если филин *кугичэ* (плачет, как маленький ребенок) возле хаты, значит, в ней есть беременная женщина. Как плач передан голос кулика в загадке о нем: «В болоте *плачет*, а из болота нейдет». Если волк *свистит* под окнами, приложив палец к губам, то это волк-оборотень.

Насколько важную роль акустическая характеристика играет в мифологической символике животного, можно показать на примере змеи. Помимо шипения, народные представления приписывают змее способность *петь* и *свистеть*. Так, боснийцы в окрестностях Бая-Луки и в других местах Боснии и Герцегови-

ны верят, что белая домовая змея ночью, когда в доме все спят, выходит из своего обиталища и поет. У хорватов о. Црес способностью красиво петь на разные голоса обладает главная из змей — большая змея с красным гребнем на голове. Поверье о целой туче свистящих змей, преследующих человека, известно у поляков Подгалья. Свистом созывает змей и змеиный король. В поверьях украинцев Закарпатья свист «гадячьего царя» расходится эхом далеко по всей округе и наводит ужас на все окружающее. В Полесье свищет в поле *царь-вуж* с золотыми рогами. В северной Хорватии — чудовищная змея («змеиный пастух») *modros*. В хорватском Приморье способность свистеть так, что человек глухнет, приписывают огромной змее, увенчанной алмазом, которая охраняет виноградник. По болгарским поверьям, свистом отпугивает град уж, охраняющий поле. Мотив свистящего ужа («смок свири») присутствует в болгарских и македонских фольклорных текстах. Эта линия представлений ведет далее к мифическому змею и антропоморфным мифологическим персонажам — былинному Соловью-разбойнику, Змею Тугарину и нечистой силе, особенно лешему, которые также наделены этим характерным акустическим признаком — способностью свистеть. Считается, что свистом можно и приманить змей. Колдуны могут созывать змей свистом (ср. поверье об опасности навлечь свистом нечистую силу). Кроме того, в поверьях о поющих, свистящих и откликающихся на свист змеях проявляется связь змей с музыкой, имеющая различные мифологические коннотации. Восприимчивость змей к звукам пастушьей свирели отмечают, например, болгары Ново-загорского района. Отсюда, по-видимому, и изображения змей, встречающиеся на длинных болгарских пастушьих свирелях.

Некоторые животные не производят никаких звуков, скольконибудь заметных для человеческого уха, например жуки, мотыльки, блохи, тараканы, крот, рак, ящерица, улитка, паук и др. Но, пожалуй, лишь у одной группы животных — у рыб — отсутствие звуковой характеристики маркировано особо: оно получает языковое выражение и находит отражение в народных обычаях. Отсутствие голоса у рыб воспринимается как значимый признак — немота (ср. *нем как рыба*). Представление о немоте рыб определяет некоторые запреты, бытующие в народной традиции. Так, детям, пока они не научатся говорить, не дают есть ни рыбы, ни

ухи, иначе они долго будут немы, как рыба. Возможно, это свойство рыбы как ее мифологический признак играет определенную роль и в представлениях о рыбах как душах: беззвучность, немота — признак, соотнесенный с миром мертвых, сближающий рыбу и душу человека, отошедшего в мир иной, или ребенка, еще не появившегося на этот свет. С представлением о душах неродившихся детей в облике рыб связано, например, толкование сна о рыбе: женщине такой сон сулит беременность. Аналогичное представление отражено также в сказке о том, как бездетная царица, съев рыбку, рождает ребенка. Лужичане объясняют появление детей на свет тем, что «водяная мать» вылавливает из глубокого омута их души в виде рыб. Связь рыб с душами умерших, находящихся на том свете, отражена в белорусской загадке о рыбе: «На том свете живой, а на гетым мяртвый». Русины-украинцы Буковины представляют царство мертвых как страну блаженных рахманов — наполовину людей, а наполовину рыб. Увидеть во сне рыбу в мутной воде — предвещает смерть. Не случайно и в обрядовой традиции рыба используется в качестве поминального блюда. В меньшей степени значимость отсутствия звуковой характеристики отмечена также у рака. В фольклоре и народных поверьях она отражения не находит, но проявляется в языке, а именно, в выражении *когда рак (на горе) свистнет* как фигуре невозможного.

Звуковая характеристика, таким образом, оказывается немаловажным фактором в раскрытии мифологической символики животного персонажа. Существенную роль в ней может играть не только характер звучания, получающий ту или иную интерпретацию («свист» змеи, «плач» филина), но и отсутствие всяких звуковых проявлений, которое тоже может наполняться значимым содержанием («немота» рыб).

Л.Н.Виноградова (Москва)
Ludmila Vinogradova (Moscow)

ЗВУКОВЫЕ СТЕРЕОТИПЫ ПОВЕДЕНИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ

SOUND BEHAVIOUR STEREOTYPES OF MYTHOLOGICAL CHARACTERS

Как показывает анализ структуры быличек и демонологических поверий, каждый раз при столкновении с таинственным миром сверхъестественных существ человек оказывается в ситуации, когда необходимо идентифицировать представителя неведомых сил, определить его конкретное имя и сущность. Это связано не только с требованиями корректировки поведения человека (прежде всего в интересах его самозащиты), но и с неосознанным стремлением разгадать неясное явление, пугающее именно своей таинственностью, ибо страшно более всего то, чему нет названия. Идентификация демона была одним из способов конкретизировать причину страха и тем самым определенным образом освоить неведомое и понять его.

Определить, к какому классу демонологических персонажей отнести неведомое существо, можно было на основе зрительных, осязательных, слуховых впечатлений, а также исходя из пространственно-временных характеристик, сопутствующих моменту столкновения с нечистой силой (например, на Русальной неделе был риск встретиться с русалками; в купальскую ночь — с ведьмами; в лесу вероятнее всего было встретить лешего; в доме — домового и т. п.).

Если учесть, что такие опасные контакты происходили чаще всего ночью, в сумерках, в темноте и что демонические существа могли быть в принципе невидимыми, то особое значение приобретают звуковые сигналы, на основе которых можно было обнаружить присутствие духов и попытаться их идентифицировать.

Акустические стереотипы поведения являются одной из важнейших характеристик мифологических персонажей, однако не все из них в равной степени описываются с помощью звукового кода. В минимальной степени проявляется он в характеристиках полудемонических существ (ведьм, колдунов, знахарей, оборотней, планетников). Отсутствием акустических примет поведения отличается ряд персонажей, особенностью которых признается их молчаливость, безгласность, бесшумное присутствие (например, ночница, бессонница, привиления, полудница, духи болезней, блуждающие огни и др.). Для других же персонажей звуковая характеристика оказывается исключительно показательной. Так, например, практически все виды ночных домашних звуков (шорох, стук, треск, скрип, вой, плач, вздохи, стон, свист, топот, звуки шагов, окливание домочадцев по имени и т.п.) приписывались домовому. В Полесье о нем говорили: «Домовика не бачыш, а чуеш: он чы ведром стукне, чы клямкою» (ПА, Хоромск Брест. обл.); «Нихто его не бачыў. Полегаем спаты и слышно: по потолку ходе — тух, тух, тух!» (ПА, Кривляны Брест. обл.).

Звуковые сигналы, посылаемые домовым, воспринимались как его недовольство поведением людей или как предостережения, предвестия беды: «Як што гукае цы стукае ноччу, — это признак плохой. — Кажуць у нас, шчо ето домовик гукае, осьцерёгу дае, плохое предвешчае» (ПА, Стодоличи Гомельск. обл.).

Подобным же образом обнаруживали свое присутствие в доме души умерших: слышны были шаги, скрип открываемой двери, звон ложек и горшков, стук в стены и окна, стоны, вздохи. Показателен набор глаголов, характеризующих неясные звуки, издаваемые умершими или домовым: *лопотыть* по хате, *бухае* в сенях, *ляпае* по полу, ложкой *брякае*, *грякае*, *харчит* (т.е. храпит), *гукае*, *спевае*, *галосить*, *голёкае* (т.е. кричит); *брахостыть* («вот ето на могилах брахостело, прамо як вода брохае»); душечки *«брынят, як мушки гудят»*.

Как результат порчи, наведенной строителями, воспринимались непонятные звуки в новом доме: впервые заночевавшие в нем слышали грохот, стук, шум, металлический звон, музыку, вой; «ночью как начнет куакать — ребёнок ревет, аж за душу тянет» (В.П.Зиновьев. Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири. Новосибирск, 1987, с.90).

Устойчивый набор звуковых характеристик приписывается лешему, который якобы подражает голосам животных, пугает диким криком, ревом, гоготом, свистом, заманивает в чащу жалобным стоном, детским плачем, хлопает в ладоши, ухает, окликает человека по имени или аукает, подражая эху. Наиболее типичным акустическим знаком лешего считается громкий хохот, который раздается за минуту до исчезновения лесного «хозяина» или слышится из лесных зарослей. В целом акустическое поведение лешего описывается звуками, более интенсивным, чем поведение домового: леший кричит диким голосом, оглушает человека, его свист и гогот слышен на многие версты, он гонит зверей окриками «го-го-го!», ухает и хохочет на весь лес. Ему приписывается манера подражать эху: леший повторяет речь и крики человека (например, встретив лешего, человек спрашивает: «Что, дяденька, ищешь коней?» А он во весь-то лес: «Ха-ха-ха! Дяденька, ищешь коней?» — Н.А.Криничная. Лесные наваждения: Мифологические рассказы и поверья о духе-«хозяине» леса. Петрозаводск, 1993, с.11).

В тех местах, где функции лешего закреплялись за чертом, последний характеризовался тем же набором звуковых признаков: крики в лесу, свист, хохот, ауканье, звуки музыки, пения, свадебного поезда. По полесскому свидетельству, «черти — музыканты большие. В лесу буде ехать, шчо свадьба такая, музыка играе, песни поют, повозки скрипят, — а люди не бачат ничего» (ПА, Дяковичи Гомельск. обл.).

Некоторым духам приписывались звуки незримо выполняемой работы: домовые, черти, души умерших якобы молотят по ночам в сарае, шуршат метущим веником, пересыпают зерно, бьют молотом по наковальне в кузнице. Преимущественно женские демонические существа (кикимора, русалка, домовиха, богинка) производят звуки прядения и тканья.

Подобно тому, как русалки могли принимать и вид баб устрашающей внешности, и привлекательных девушек, — таким же образом менялось их звуковое поведение: запугивая человека, они ревели коровьим, «поганым» голосом, ржали по-лошадиному, кричали по-птичьи, «гикали» на березах, хлопали в ладоши; а заманивая прохожих в лес или воду, способны были призывно смеяться, красиво петь, манить чарующим голосом. Большое при-

страстие к музыке, пению, танцам проявляют, кроме чертей и русалок, вампиры, самовилы, морские девы, богинки, краснолюдки и др.

Необычна по своей форме и речь мифологических персонажей, характеризующаяся частыми междометными выкриками, невнятным бормотанием, глоссолалическими криками (они «ихкают», «гэкают», «мыкают»), повторами, рифмованными фразами и т.п. (см.: *Санникова О.В.* Польская мифологическая лексика в структуре фольклорного текста. // *Славянский и балканский фольклор: Верования. Текст. Ритуал.* М., 1994, с.72-81).

Consideration in the paper is given to peculiarities of the acoustic conduct of demonological characters (house-spirit, wood-goblin, mermaid, water-sprite, etc). In the context of man's contacts with invisible spirits of characters, which are hard to see at night-time, sound signals were the only means making it possible to discover the presence of the evil spirit in man's space. Steady sound stereotypes of conduct were assigned, in people's consciousness, to specific demons, and were instrumental in identifying them. The acoustic code, therefore, proves to be a very important characteristic of the demonological personage system.

Л.Н.Виноградова (Москва)
Ludmila Vinogradova (Moscow)

СИМВОЛИКА ВЕЩЕЙ ЗВУКОВ

SOUND STEREOTYPES OF CONDUCT OF MYTHOLOGICAL CHARACTERS

Анализ условий совершения гадательных ритуалов показывает, что при всем многообразии их форм устойчиво проявляется тенденция к установлению контактов с потусторонними силами в расчете на получение информации о будущем. Об этом свидетельствует: выбор мест, характеризующихся как «нечистые» или расположенных в зоне пограничного пространства между «своим» и «чужим»; выбор времени, осмысляемого как опасное, принадлежащее духам, т.е. таких переломных периодов, когда открыта граница между тем и этим светом; использование особых «гадательных» предметов и субстанций, наделяемых магическим значением (зеркало, обувь, веник, мусор, вода, печные атрибуты и т.п.); демонстративный отказ от христианской атрибутики и от покровительства Бога (удаление икон, снятие нательного креста, запрет креститься, кощунственные приговоры и проклятья); произнесение вербальных формул, призывающих нечистую силу явиться и показать будущее.

Механизм получения информации о предстоящей судьбе осуществляется в виде коммуникативного акта между человеком и демоническим прорицателем: первый создает условия для контакта и задает соответствующий вопрос (в явной или скрытой форме); второй посылает ответную информацию в виде условного знака (видимого, акустического, осязательного); заключительным актом гадательной процедуры является толкование знака судьбы. В качестве таких посланных свыше знаков могли выступать сновидения, отражения в гладкой поверхности; форма, которую принимал растопленный воск, олово; очертания тени, следов и

вмятин; количество, цвет, размер, влажность или сухость «гадательных» предметов; расположение брошенных предметов или их движение по воде; поведение животных и насекомых; вытаскивание жребия и т.п.

Особое место занимают гадания по звукам, которые в наглядной форме демонстрируют акт одномоментного общения гадающего с провозвестником судьбы. У восточных славян такой способ гаданий назывался: *слушать, ходить слушать*. Ср. соответствующие выражения: «Пойдемте, девки, слушать к бане»; «Парни пошли слушать на святки к пустому дому»; «Мне выслушали девки жениха».

Для получения вещей звуков создавалась такая гадательная ситуация, при которой достаточно было оказаться в определенное сакральное время в особом сакральном пространстве (например, на пороге дома, в подворотне, на мусорной куче, на месте рубки дров или там, где смолили рождественского кабана, возле овина, хлева, гумна, бани, у колодца, проруби, на перекрестке и т.п.). Прислушиваясь к звукам, гадающий заранее знает варианты разгадки, так как он подразумевает определенный тип вопроса и умеет толковать символические знаки на основе принятых в данном социуме представлений. Например, задаваясь вопросом, откуда ожидать прихода жениха, девушки пытались определить, с какой стороны доносится собачий лай. Стараясь угадать, каким будет возраст жениха, прислушивались к особенностям лая: хриплый лай — старый муж, звонкий — молодой муж, басовитый — вдовец. Если хотели узнать род занятий будущего мужа, прислушивались к другим звукам: скрип мельничного колеса предвещал замужество за мельником, удары топора — за столяром, звон металла — за кузнецом, голоса животных — за пастухом и т.п.

Разный характер звуков определял и другие параметры жизненных событий. Так, по толкованию в разных локальных традициях: неясные звуки гудения, гула, завывания, а также колокольный звон, унылое пение, треск падающего дерева, глухие удары топора — предвещали смерть гадающему или его близким; хлопанье дверьми, шум, беготня — пожар; цокот копыт, веселое пение, звуки гармошки, бубенчиков — свадьбу; выстрелы, крики, визг — войну; звуки сыплющегося зерна — богатую жизнь в замужестве, а шарканье метлы — бедную.

Во многих случаях само наличие звукового сигнала, полученного гадающим, расценивалось как положительный результат, а его отсутствие (тишина) — как отрицательный. Например, по представлениям словенцев, если в полночь Рождества пчелы в улье гудят, то это было предвестием хорошего урожая и благополучного года, если же в улье тихо — предвестием беды. У восточных и западных славян положительно оценивались результаты гаданий, если в ответ на стук гадающего по забору, хлеву, животные подавали голоса.

Как реальный акт мистического общения воспринимался обмен звуковыми сигналами в процессе гадания. Загадывающие о своей судьбе производили шум ударами по воротам, ограде, стуками в двери хлева, конюшни, битьем ложками о глиняный горшок, звоном металлических предметов, сами подавали голос, кричали, окликали «долю», произносили специальные словесные формулы, обращаясь с призывами или вопросами к черту, баннику, домовому, к христианским святым, животным, — после чего вслушивались в ответные звуки.

К гаданиям, основанным на слуховом восприятии, относятся и широко известные обычаи подслушивать чужую речь, которую гадающий воспринимал как зашифрованный язык прорицателя и истолковывал как знак своей судьбы. Девушки бегали под окна чужих домов, прислушиваясь к репликам домочадцев: такие слова, как «иди», «возьми», «быстро» и подобные расценивались как предвестие скорого замужества, а «сядь», «не ходи», «не спеши» — девичества. Окликание людей по имени или особые вопросы, задаваемые прохожим, тоже служили знаками судьбы.

Таким образом, звуковой код гадательных ритуалов служил наиболее удобным средством для осуществления акта коммуникации между человеком и провозвестником судьбы и создавал условия для символического осмысления любого акустического события.

И.А. Седакова
Irina Sedakova

К ОПИСАНИЮ ЗВУКОВОГО РЯДА СЛАВЯНСКИХ РОДИН: КРИК

CONCERNING THE DESCRIPTION OF THE SLAV CHILD BIRTH SOUND ROW: A CRY

В докладе исследуется один из самых значительных компонентов «неканонической фонетики» славянской родинной обрядности — крик. Вычленение и анализ конкретного элемента традиционной культуры нередко связан с целым рядом проблем, что хорошо известно этнолингвистам, работающим над словарем «Славянские древности». К условностям приходится прибегать и при выборе опорного термина, и при определении границ этнографических явлений, им обозначаемых.

Так, крик как термин (в данном случае условный, формальный, позаимствованный из восточнославянской традиции) применительно к родинам и к другим сферам обрядности обозначает не только «громкий голос». В семантический объем слова входят и дополнительные нюансы, характеризующие эмоции «кричащего» человека и даже функциональную направленность действия (воплъ, выражение гнева или боли, окликание — ср. словарные статьи толковых словарей). Во многих языках (и славянских, и неславянских) *кричать* означает и «плакать», особенно о ребенке (рус. *кричать*, болг. *викам*, англ. *cry* и т.д.) и используется в этом значении в метаязыке родин и в фольклорных текстах. В докладе подробно рассматривается семантика и функционирование ряда синонимичных славянских народных терминов (*рев*, *воплъ* и др.).

Крик как действие, подобно другим компонентам ритуалов, независимо от того, имеют ли они акустическое выражение или нет, обладает полисемией и полифункциональностью, лишь отчасти покрываемыми словарным значением слова. Наряду с меж-

обрядовой семантикой и мифологией крика, в родинах проявляются и его специфические традиционно-культурные аспекты, связанные с субъектом действия и общим ритуальным контекстом. В родинной обрядности крик ассоциируется прежде всего с младенцем, ср., например, мифологические представления о «вещании» ребенка в утробе матери; символическое значение первых звуков при появлении младенца на свет; поверья о демонах, «насылающих» плач и народно-медицинские способы избавления от него и др.

Семиотические оценки крика ребенка зависят от различных атрибутивов (времени и продолжительности, места и др.) и могут принимать противоположные, полусные значения. Так, в родинах первый крик обязателен, его ждут, он несет положительную информацию, символизируя жизнь и противостоя молчанию — небытию. Эта символика неслучайна, она имеет архаичные истоки, и сила голоса уподобляется жизненной силе вообще. По звукам, издаваемым новорожденным, гадают о его живучести и долголетию (подобные представления распространяются и на обряд крещения). Первый крик (его тональность, громкость и т.д.), как и все первое, — находится в магической связи с будущим и предрекает некоторые черты характера (восточносл. «толстый» голос — хозяином будет» и др.).

Крик как плач (ср. *криксы, плаксы*) имеет совершенно иной семиотический и мифологический статус. Слишком продолжительный, «нечеловеческий» ночной крик представляется болезнью и объясняется воздействием различных демонов или наговором, сглазом недоброжелателей (ср. болг. «*душмани на пращат вик*»), нарушением запретов. Славянский этнографический и фольклорный материал по детскому крику очень богат и разнообразен. Он включает в себя превентивные меры (регламентация поведения беременной и обращения с ребенком), интерпретацию крика некрещеных детей, а также многочисленные заговоры и магические действия «от плача». Кроме отчасти описанных способов «материальной» передачи, отсылки болезни (см. работы Л.Н.Виноградовой, В.В.Усачевой), интересно также буквальное прочтение устойчивых языковых сравнений и использование «спокойных» животных (овец, ко-

шек и т.д.) в акциональной и вербальной частях ритуалов (ср. болг. *«Както са хрисими овците...»*).

Другой вектор изучения крика в родинах — это речевое поведение женщины во время беременности, родов и после появления ребенка на свет. Славянские этнографические описания содержат мало сведений о криках женщины при родильных муках, что согласуется с известным обычаем утаивания родов и изоляции женщины. Неславянские культурные традиции характеризуются иным «этикетом» — ср., например, обязательность криков французских рожениц с целью оповещения родных и соседей о происходящих событиях.

В тезисах лишь ставится ряд проблем, связанных с семантикой, семиотикой и мифологией человеческого крика. В докладе эти аспекты освещаются подробнее, кроме того, особое внимание уделяется крику птиц, животных и мифологических персонажей в контексте родин; а также магическому использованию громкого голоса (для способствования быстрому разрешению от бремени и выхода последа, для «оживления» новорожденного и др.)

В.В.Усачева (Москва)
Valeria Usacheva (Moscow)

РОЛЬ ЗВУКОПОДРАЖАНИЙ В ОБРЯДОВОЙ ПРАКТИКЕ СЛАВЯН

THE ROLE OF SOUND IMITATIONS IN SLAV RITUAL PRACTICES

Звуковая имитация голосов птиц, животных, насекомых довольно часто используется в обрядах календарного цикла, реже — в обрядах по случаю, то есть окказиональных. Этот прием имитативной магии известен на всей славянской территории. Цель подобных действий — вызвать успешное разведение домашних животных, птиц, пчел, а вместе с ним благополучие семьи. Кроме того, звукоподражание присутствует в лечебной магии, в обрядах, направленных на снятие порчи, сглаза, в обрядах-оберегах и некоторых других.

Обряды, провоцирующие разведение домашней птицы, животных, совершались, главным образом, в период зимних праздников, начиная с дня св. Люции у католиков или Варварина дня у православных и кончая праздником Крещения. Приурочение к зимним праздникам диктуется магией первого дня. Иногда они исполнялись на Масленицу, во время Великого поста, на Страстной неделе, изредка приурочивались ко дню св. Юрия. Среди них большую группу составляют обряды, связанные с мотивом приплода скота и птицы. Основой описываемых ритуальных действий была вера в то, что подражание куриному кохотанию, мычанию коров, блеянию овец и т.п., могло обеспечить в наступающем году успешное ведение хозяйства. П.Г.Богатырев, наблюдавший подобные обряды в Подкарпатской Руси, писал, что «подражая в Сочельник и Крещение крикам домашних животных и птиц, крестьянин ждет воспроизведения в течение года этих криков у себя на скотном дворе, а следовательно, приобретения этих животных» (Бог. ВТНИ. М., 1971, с.184).

Подражание голосу несущейся курицы или наседки, сидящей на яйцах, могло быть составной частью обряда или же весь обряд ограничивался этим звуковым действием. Для южнославянской традиции характерно, что полазник — лицо, приносящее счастье в дом, наделяемое сакральными чертами, выполняет магические действия, призванные обеспечить прежде всего благосостояние семьи, в числе других обрядов совершает звукоподражательный ритуал, он — один из участников акта и выступает в роли курицы, а домашние отвечают ему за цыплят. Иногда звукоподражательный ритуал сопровождался еще одним магическим действием: разбрасыванием мелких предметов — орехов, слив, зерен, монет по соломе, что также должно было способствовать наполнению хозяйства домашней птицей. Эффект звукоподражания т.о. усиливался разбрасыванием мелких предметов (магия множественности). Развернутый ритуал южных славян противопоставлен кратким обрядам, бытовавшим у русских Центральной России: в Рождественский сочельник во время ужина, проходившего в торжественном молчании, ребятишек заставляли залезать под стол и «цыпкать» там цыпленком, чтобы хорошо водились куры. Этим и ограничивался ритуал. У чехов и словаков обряд сводился к тому, что хозяйка, вставая из-за стола в сочельнический ужин, произносила «квок, квок», а остальные ей отвечали «цъп, цъп», КОО Зима: 268. Этот краткий «разговор курицы с цыплятами» должен был принести удачу в разведении домашней птицы в наступающем году. В Моравии и в области Словацко хозяйка после ужина, подсев поближе к печи, имитировала не только звуки курицы, но гусыни и утки, выводящих птенцов, а дети отвечали ей голосами цыплят, гусят, утят. Vacl.VO: 68. Иногда в подобных обрядах с той же целью употреблялись междометия, которыми обычно подзывались животные, например, у банатских геров полазник, придя в дом и стуча кочергой по горящим поленьям в очаге, высекал искры и произносил: «Пилу, гусу, бене, гуТо», что должно было способствовать приплоду.

Кроме звуковых подражаний голосам домашних птиц, наблюдалось в обрядах зимнего цикла имитирование мычания коров, блеяния овец. В Белоруссии в день Рождества участники обходов шли от дома к дому, издавая звуки, похожие на овечье блеяние, а хозяин подзывал колядников к дому так, как обычно подзывают настоящих овец, то есть «беш, беш».

Звуковая имитация играет значительную роль в обрядах, имеющих целью увеличить благополучие в хозяйстве. Подражание голосам домашних животных, птиц, пчел в народной традиции наделяется магической силой воспроизводить то, что олицетворяют эти голоса. Звукоподражания обладают способностью оградить скот от разного рода напастей (болезней, вредных действий ведьм, от кукушки), находить потерянную в лесу скотину, предотвратить превращение покойника в вампира. В лечебной магии звукоподражание служит избавлению от болезней.

The sound imitation of voices of birds, animals, as well as insects is frequently used in the calendar cycle rituals, and not so often — in family and occasional rituals. This imitative magic device is known throughout the whole of the Slavic territory. The aim of such actions is to call forth a successful breeding of domestic animals, poultry, bees and therefore ensure the family well-being. Sound imitation rituals are known in curative magic, in rites with a view of removing a wasting disease, evil eye, as well as in safeguard rites. Sound imitation in the folk tradition is vested with the magic power to reproduce what these voices personify.

Э.Е.Алексеев (Москва)
Edward Alexeev (Moscow)

ПРАГМАТИЧЕСКОЕ, ИГРОВОЕ, РИТУАЛЬНОЕ В ЗВУКОПОДРАЖАНИЯХ НАРОДОВ СЕВЕРА СИБИРИ

PRAGMATIC, PLAY AND RITUAL SOUND- IMITATION OF SIBERIAN NORTH PEOPLES

1. Преамбула

Звуковая среда. Ландшафтно-климатические условия и спектр звуков циркумполярной зоны. Их воздействие на слуховое восприятие и звуковую активность человека. Акустические феномены тундры и чума в их амбивалентной связи (взаимопереходы открытого и закрытого пространств).

2. На языках животных

(звукоподражание и жизнеобеспечение)

Звуковая снасть северного охотника: акустические «капканы» и «ловушки». Голосовая и инструментальная имитационная техника тундровых и таежных юкагиров. Мера звукоподражательных вольностей. Интуитивная настройка слуха на значимые (в системе «охотник — дичь») параметры звучания. Нерелевантность мелодических факторов.

«Языки» доместикиции. Звуковые константы «оленных» людей, ориентация пастухов в погодных изменениях, в перемещениях и в «психологическом» состоянии стада по его звуковому поведению. Звуковая терапия. Приемы успокаивания особи и стада. Голосовое воздействие на важенок и оленят. Управление стадом через звуковой контакт с вожаком.

Звуковые команды (акустическое управление транспортными животными). Ритмические, тембровые и интонационные «императивы». Возгласы-жесты оленного всадника и каюра. Их фонематические варианты — индивидуальные (персональные), «диалектные», «наддиалектные».

Звуковое общение с собаками-пастухами и охотничьими собаками. Северная лайка — уникальный партнер в межвидовом сотрудничестве. Роль ритмических и темброво-интонационных компонентов в понимании собакой речевого поведения хозяина. Инвариантное восприятие фонем, недоступное большинству животных.

3. Игры с собственным голосом

(от лепета к музыкально-поэтическому искусству)

Эхολалии — произвольное (рефлекторное) воспроизведение звуков: младенческая норма овладения голосовым аппаратом и традиционная форма истероидного поведения при испуге (*эмераченье* у северных якутов и русско-устынцев Колымы и Индигирки).

Ономатопейное поведение. Звукоподражательное пение в танцевальных пантомимах чукчей и эскимосов. Орнитологические корни «голосовых игр» (*нит'ч'эйнэн*). Эвенское «*хэдьэ*», его напевы и загадочные припевные слова.

Варьированный повтор — одна из основ формообразования во временных искусствах (стихотворном и песенно-мелодическом). «Точные» и измененные ответы на импровизированные возгласы запевал в круговых танцах (олекминский *оһуокай* и эвенкийское *дереда*). Выработка навыков респонсорного пения и первичной гетерофонии.

4. С Космосом внутри

(мифотворчество и звуковой мимесис)

Голоса природы — голоса духов. Ритуальные призывания животных (в отличие от промысловых сигналов). Общение со скрытой реальностью. Самонастраивание и звуковые приемы вхождения в измененные состояния сознания. Экстериоризация внутренних диалогов в пении *мэнэрик'ов*. Пение во сне и трансе.

Шаманская звукоподражательная практика. Вызывание духов-тотемов. Звуковые «маски» зооморфных и антропоморфных персонажей в камланиях. Чревовещание и акустические мистификации.

Космогонические представления и звуковые реалии. Голоса животных и духов в сказках. Звучание Вселенной и триединый песенный мир героического эпоса. Звукоизобразительная природа формульных зачинов в песенных монологах якутских и долганских олонхосутов. Мелодический образ коня в олонхо В.О.Кара-

таева. Обряд завершения якутского олонхо — символ победы в состязании с духами («Песня направляющего хвоста»).

5. Антропофонические коррекции

На перепутьях пения и речи. Протомузыкальное и псевдовербальное в звукоподражательной практике северосибирских этносов. Изображающий звук как существенный источник словесной и музыкальной речи. Фонетический символизм, эквивокализм и интонационно-артикуляционная комплементарность.

Неразделенность утилитарного, эстетического и сакрального в архаическом звукомиметическом творчестве.

О.В.Белова (Москва)
Olga Belova (Moscow)

ГОЛОС И ЗВУК В СЛАВЯНСКИХ КНИЖНЫХ СКАЗАНИЯХ О ЖИВОТНЫХ

VOICE AND SOUND IN SLAVIC BOOK TALES ABOUT ANIMALS

Основу многих произведений древнеславянской книжности («Физиолога», Толковой Пален, статей Шестоднезов и азбуковников) составляют «естественно-научные» рассказы о животных, сочетающие описания природных объектов с символическим истолкованием их свойств. Звери, птицы и зооморфные мифические существа должны были служить символическим изображением христианских догматов или назидательными примерами для человека; потому зачастую предпочтение в описании отдавалось не реальным, а фантастическим свойствам животных, исходя из которых можно было построить красочное толкование.

Своеобразную роль в этих сказаниях играет звуковой ряд. «Звучание» зверей здесь практически не имеет ничего общего с теми звуками, которые издают животные в природе. Голоса книжных персонажей играют роль доминант при формировании символически насыщенного образа. Различные звуки издают обычно отрицательно маркированные персонажи, вредоносные или опасные существа. Пение *сирен* и «*райских птиц*» смертоносно для человека, свист *василиска* также убивает все живое, а *ехидна* свистом приглашает к прелюбодейному совокуплению «нечистую» *муруну*. «Злокозненным гласом» призывает «подружие свое на смешение» кукушка (*езгуля*), оставляющая своих птенцов ради плотских утех, а смех «блудницы» *Горгонии* приманивает к ней различных зверей. Опасные существа (*Горгония*, *уена*) способны имитировать голоса других животных и человеческую речь. Звуковое поведение подобных существ явно выходит за рамки нор-

мы обычного звукового общения — они не умеют просто *говорить*, но *кричат*, *поют* или *свистят*. Ср. в связи с этим один из «звуковых» терминов, отраженных в древнерусских словарях-азбуковниках, а именно — *козлогласование* (громкий плач или «бесчинный клич»).

В то же время звук сам по себе может выступать как способ обезвреживания ужасных чудовищ: с помощью «трубного гласа» ловцам удастся поймать аспида — крылатую змею.

Молчание является в книжных сказаниях о животных признаком положительных персонажей, которые обычно характеризуются как «тихие», «кроткие и молчаливые зело» (*бобр, голубь, горлица*). Иногда в уста животных, чьи повадки должны дать читателю назидательный пример, вкладываются краткие «человеческие» реплики. Южнославянский «Физиолог» рисует эпизоды обращения к Богу *вола* и *волка*, упоминает о том, что *единорог* трижды в день славит Господа.

В отличие от народных легенд и сказок о животных, «книжные» звери и птицы лишены собственно прямой речи; почти весь звуковой ряд (или отсутствие такового), сопровождающий их поведение, дается описательно. Редкое исключение представляют сказания о *Горгони* (диалог с ее жертвами) и *змее* (монолог о собственной ядовитости в южнославянских списках «Физиолога»).

The paper deals with the analysis of the tone-row in tales about animals in Old Slavic book monuments («Physiologist», Explanatory Palaia, Hexamerons and ABC dictionaries).

The voices of animals, birds and mythical zoomorphic characters play the dominant role in forming symbolically saturated imagery. Various sounds (a cry, whistle, singing) are usually emitted by negatively marked characters, dangerous and harmful creatures. Being silent is an indication of positive characters.

Е.Е.Левкиевская (Москва)
Yelena Levkiyevskaya (Moscow)

ГОЛОС В СИСТЕМЕ СЛАВЯНСКОЙ НАРОДНОЙ АНАТОМИИ

VOICE IN THE SYSTEM OF SLAVIC FOLK ANATOMY

Известно, что народный взгляд на устройство человеческого тела не совпадает с научной анатомией, так же как и представления о значимости тех или иных органов для жизни человека. С естественно-научной точки зрения *голос* — это результат деятельности определенных человеческих органов (легких, гортани и пр.). С позиции народной анатомии *голос* представляется скорее самостоятельным «органом» человека, частью целого человеческого организма, имеющим важное значение для здоровья и жизни человека.

С точки зрения языковой картины мира в понятие «голос» включается не только «звуковая», но практически любая интеллектуальная деятельность человека, его волевые и эмоциональные проявления в самом широком смысле. Голос может быть синонимичен понятиям *мнение, воля, власть* (ср. рус. *подать голос* «объявить свое мнение»), а также понятиям *весть, известие, слава* (пол. *puszcic glos* «распространить известие»)¹.

1. Русские примеры приводятся из статьи *Голос* «Словаря живого великорусского языка» В.И.Даля; украинские из статьи *Голос* «Словари украинского языка» Б.Д.Гринченко; источником для сербского материала послужила статья *Глас* (Речник српскохрватског књижевног и народног језика. Т. 3. Београд, 1965); для польского — статья *Cłos* (J.Karłowicz и др. *Slownik języka polskiego*. Т. 1. Warszawa, 1900).

Голос оказывается в ряду таких органов человека, которые выполняют функции в известном смысле «инструментов», с помощью которых человек производит тот или иной вид деятель-

ности, преимущественно духовной и умственной (чувствовать сердцем, душой; думать головой; шевелить мозгами; кричать не своим голосом). Ср.: рус. *голосом забывает, пляшет*; укр. *козацьким голосом гукає*; серб. *говори целим, живим гласом*; пол. *głoscm gonic* и др. В этом смысле голос по своему статусу в системе народной анатомии находится в ряду с такими органами, как душа, сердце, голова.

С другой стороны, некоторые «органы» человека, которые являются средоточием интеллектуально-эмоциональной деятельности человека и которые маркированы как наиболее значимые для человека, обладают собственным голосом. Ср.: *голос сердца, голос разума, голос памяти, голос совести, крик, зов души*; ср. также выражения типа: *в нем совесть заговорила*.

В то же время голос мыслится как достаточно автономная часть человеческого существа. Он обладает характеристиками материальной субстанции, которая может отделяться от своего носителя, передаваться другому, отниматься и пр., что в славянских языках хорошо видно на примере тех действий, которые могут совершаться с голосом. Прежде всего, голосом (в разных значениях) может обладать не каждый человек — его можно иметь или не иметь. Ср. пол. *mieć głos*, рус. *человек без голоса* «бессильный, несамостоятельный». Как и вещь, голос можно *давать* (рус. *подать голос*, укр. *подати голос*, серб. *давати гласа* «отозваться»; пол. *dać komu głos* «предоставить право высказаться»), *брать* (пол. *zabrać głos* «начать говорить»), *отбирать* (рус. *лишить голоса*, пол. *pozbawić kogo, odmówić głosu* «лишить возможности высказать свое мнение»), или *терять* (рус. *утратить голос*, пол. *stracić, popsuć głos*). Ср. также некоторые другие примеры: укр. *у голос ударились* «заплакали громко», пол. *puszczyć głos*, серб. *пустити на глас, донести глас, оставити глас* «распространить известие».

Показательны крестьянские представления начала века о телефонной связи как об устройстве, в котором голос говорящего переносится в нужное место нечистой силой: «У телефоні, то «тот» — осина — кьичне голос... тай як пани хоки говорити, то він пек му — покичає голос відци хокь у Надвірну, а хокь де...» (Надворнянский р-н бывш. Станиславской губ.).

Здесь актуализируется представление о том, что голос, как и некоторые другие части человеческого тела, может отделяться от

своего хозяина. Подобно ногтям, волосам, зубам, молоку, экскрементам голос представляет собой часть целого, а следовательно уязвим для опасности, поскольку магические действия (как положительные, так и отрицательные), производимые над частью, как известно, переносятся на целое. Подобно тому, как подобравший чужие ногти, волосы и под., может навредить их хозяину, так «подобравший» или «отобравший» чужой голос, имеет власть над человеком, которому он принадлежит. Отсюда повсеместный запрет откликаться на незнакомый голос, особенно ночью, чтобы не открыть к себе доступ нечистой силе: «Абэ ты не обизвала на тэј уолос, що не знајеш, бо сатана вжэ буде ходэтэ до тебе... Отак та прокрчеш, то вин маје право ходэтэ» (Головы, Верховинский р-н Закарпатской обл.).

Представленные примеры дают возможность сделать некоторые выводы: голос можно рассматривать как своеобразный «орган» человека, обладающий достаточно высоким сакральным значением (наравне с сердцем, душой, головой). Голос обладает известной автономией, способностью быть отделяемым от своего носителя (наряду с ногтями, волосами, зубами) и в связи с этим мыслится как объект вредоносной магии.

From the view-point of folk anatomy the *voice* is man's independent «organ», part of the human organism as a whole, being of great significance for man's health and life. The illustrations provided in the theses enable one to make some conclusions: the voice can be considered as man's distinctive «organ», with a sufficiently high sacramental significance (along with the heart, soul and the head). The voice has a certain autonomy, the capability of being separated from its bearer (along with the nails, hair and teeth), and it is therefore conceived as an object of harmful magic.

Т.А. Агапкина (Москва)
Tatiana Agapkina (Moscow)

О «ВЕЩНОМ» СЛОВЕ СЛАВЯНСКОЙ МАГИИ

ON «SUBSTANTIAL» WORD IN SLAVIC MAGIC

Представление о материальности слова вообще и ритуального слова в особенности, вера в безусловную силу его воздействия на окружающий мир, определившие развитие заговорно-заклинательной традиции и ее живучесть, специфическим образом отразились в самих заговорных текстах, а также в сопутствующих им верованиях и ритуалах. По сути дела Слово всегда было не только инструментом вербальной магии, но и не в меньшей степени — ее субъектом и объектом.

В народной фразеологии, относящейся к области вербальной магии, излечение человека от болезни или преодоление им критической жизненной ситуации рисуется как результат воздействия слова, голоса, говорения, ср. рус.: *болезни отговорить, рану заговаривает, приговором заклинаю, уговариваю рану, заговорить болезнь, отговариваюсь от колдуна, уроки заговаривает, заговаривается N от пули*; бел.: *скулу въгавараюць, словом убіваю, майго слова пужайся, буду цябе словамі гаварыці, угаварыла сваімі славамі, выгаварую патніц*; укр.: *уроки і прозори викликати й визивати*; рус.: *словом огорожусь* и др.

Избавиться от недуга можно и при помощи поющего голоса (бел.: *я цябе, вогнику, заспеваю і выбіваю; зори, понесить крыкльвыцы на вечерыцы, де дивыцы гуляють, там их проспивають*); птичьего пения (бел.: *какшты няюць і спяваюць, із рабы божай скулу выгавараюць; пеўнік песінкі спяваў, з раба божева начніцы угаў-араў*) и других звуков, принадлежащих животным (бел.: *уроці сабакі разбрэшуць, сарокі расшчабечуць, зайцы раскугечуць, воўкі развыўюць, людзі разгаворацца*).

Это заговорное Слово всегда весомо и нередко наделено физическими свойствами, подчеркивающими его действенность, ср.

рус.: *Будьте, мои слова, лепки и крепки, вострей вострого ножа, вострей булатного конья*; в заговорах с ним обращаются как с вещью, ср. рус.: *На мои на хитрые, на мудрые слова ключ-замок положить*; *Будьте, слова, под спудом, укреплены на алтаре Господнем* и под.

Слово заговора может быть отделено от своего носителя, придано некоему материальному объекту и затем при необходимости передано страждущему, ср. наговоренное вино, хлеб, воду и др. Правила обращения с этим Словом также во многом объясняются его «вещностью»: заговор произносят тихо, ибо если его услышит человек старше знахарки, то Слово «перейдет» к нему; читают заговор на одном дыхании, ибо вздох может «испугать» и «прогнать» Слово; читая заговор, тесно прижимают сомкнутую ладонь ко рту, чтобы ни одно Слово не «ушло», а затем прикладывают ладонь к больному месту; при этом следят, чтобы печь в доме была закрыта, иначе Слова «улетят»; их же с величайшей осторожностью «переносят» через препятствия, ср. *Порог перешла — слова перенесла* и под.; на обратном пути после чтения заговора не оглядываются назад, не открывают рта, иначе Слова уйдут или «не пристанут», и т.д.

Вместе с тем Слово само может стать — вольно или невольно — источником болезней и несчастий. В заговорах среди перечисляемых в них недугов и их причин упоминаются *люцкія паганья рэчы, скула прыгыворная, патніцы с крыку, ўрокі прысмешныя, скула з над разгавору, порча ад няшчаснага языку, чарование ад громкага голасу, ад языка ўрошнага, ад галоснага, ўрокі ад агароваў і перагавораў, порча (препав) з поклику* и под. Насылание «злого слова», рус. *азык* или *оговор*, приводит к неблагоприятным последствиям. Колдуны, по поверьям, нередко «пускают слова с ветром», и если эти слова встречают на пути человека, то он заболевает, если корову — то у нее портится молоко, если дерево — то оно начинает сохнуть и т.д.

Впрочем, передача болезненности и недуга через слово практикуется и в самой вербальной магии, ср. в любовном заговоре: *Полетите, мои слова, <...> ишпучими змеями. Долетите, мои слова, до раба божьего (имя). Если спишь, то встанешь, если сидишь, то задумаешься. Не падайте, мои слова, ни на дороге, ни на пороге, а падайте, мои слова, в ретивое ему сердце!* и др. В народной меди-

цине избавление человека от болезни иногда осуществляется путем «передачи» ее другому по голосу, ср. в бел. «пропевании» куриной слепоты: *Kakarieku! Zaspiewaju, chto paczuje, to tami!*

Впрочем, порчу можно навести не только голосом, но и на голос, ср. рус.: *позаочь испортить, по голосу*. По украинским представлениям, мастер при закладке дома, задумав «заложить» его на «голову» хозяев, стучит топором по сволоку, но если в этот момент раздастся поблизости чей-нибудь голос, то получится, что «заложит» он дом на голову того человека, кому этот голос принадлежал.

Голос человека, его слова, речь и даже органы речи — в тех случаях когда они мыслятся по тем или иным причинам опасными для окружающих — становятся объектами магического воздействия, преследующего цель лишить их силы и обезвредить. Иначе говоря, в заговорах Свое Слово нередко борется с Чужим, ср. бел.: *Загаварваю губы, зубы і рацівы язык, каб ім не браняць і на маю Настасю рота не разяўляць; Мая хата і мая печ, замаўляю суддзям рэч*. В этом противостоянии заговоры весьма «изобретательны». В них врагам навязывается молчание (ср. у русских при встрече с незнакомцем в лесу: *Все ненавидящие меня молчат, молчат, молчат*; сваха при входе в дом невесты: *Порог молчит, лежит, так чтобы против нас молчали!*); немота (в бел. заговоре от судей: *штоб напроціў мяне анямелі*); их язык, рот, речь, губы и др. «засекаются», «замыкаются», «затыкаются», «заворачиваются», «становятся колом», «отворачиваются», «не раскрываются», «сковываются», «заплетаются», «связываются», на них насылаются камни (укр. *каменія вам на язык, каменія вам на губи*), они оборачиваются против самих себя (бел. *твае рэчы табе ў плечы, твае слава табе ў зява*) и др.

Убежденность в «вещности» слова вообще и зловредного, в частности, вызывает к жизни некоторые магические приемы. В течение дня белорусы стараются без необходимости не держать печь открытой, иначе «отчыняютьца» чужие рты для осуждения домочадцев; принимаясь за работу или отправляясь в путь, закрывают на время окна и двери, чтобы у людей, могущих помешать предстоящему делу, «зачинилися рты й изыки на пирасуды» и т.д. Если у человека чешется язык, это означает, что о нем болтают недоброе; чтобы пресечь разговоры, посыпают язык пер-

цем, колют иглой или же просто завязывают на одежде узел, чтобы и у ненавистников «завязались рты».

Some motives of East Slavic incantations are touched upon in the paper, these illustrating that in Slavic magic the word in general and the incantations, specifically, were attributed the properties of a material object. The word was not only an instrument of verbal rituals, but also its subject and object. This specific feature of the word found reflection in the very texts of incantations, as well as in folk phraseology pertaining to the sphere of verbal magic, with man's recovery from illness of his overcoming of a critical situation in life being featured as resulting from the impact of the word, voice, speaking and singing. Meanwhile, the word is conceived as a source of illnesses and misfortunes, namely calumny, slander, infliction of «evil words» on man, induction of wasting disease by the voice, etc.

Е.Е.Левкиевская (Москва)
Yelena Levkiyevskaya (Moscow)

ГОЛОС И ЗВУК В СЛАВЯНСКОЙ АПОТРОПЕЙЧЕСКОЙ МАГИИ

VOICE AND SOUND IN SLAVIS APOTHPROEIC MAGIC

В апотропейческой магии (как и в магии вообще) почти всегда бывает важно, как произносится ритуальный текст, какие способы интонирования текста, в данном случае оберега, придают ему сакральный статус, отличают его от обыденной речи, определяют иллокутивное значение отдельных высказываний внутри текста (см. об этом: Астахова А.А. Интонация в восточнославянских заговорах // Локальные традиции и жанровые формы фольклора. Кемерово, 1992. С.74-85). Говоря о звуковых способах апотропейзации текста, можно сформулировать общий принцип: оберегом служит то, что характеризует собой человеческий мир, в противоположность потустороннему миру, являющемуся источником опасности.

1. Сюда относится прежде всего сам человеческий голос и все специфические приемы голосовой маркировки произносимого текста. Можно признать, что эти способы не являются специфичными только для оберегов, а используются и при произнесении ритуальных текстов других классов. Голос отправителя сакрального текста всегда маркирован. В зависимости от апотропейческой ситуации, от обстоятельств и целей произнесения ритуального текста, а также от характера самого текста можно выделить несколько основных приемов звуковой маркировки оберега. Способы маркировки включают в себя крик, пение, шепот, произнесение «про себя», придыхание, различные приемы ритмической организации текста (рифмы, повторы и пр.), а также отсутствие голоса, т.е. молчание.

Но эта маркированность никогда не затрагивает естественных характеристик голоса отправителя текста. Человеческий го-

лос, будучи знаком «этого» мира, сам по себе содержит апотропеическое начало, именно поэтому голосовая «мимикрия», характерная для других обрядовых ситуаций (например, при ряжении) и призванная отразить принадлежность говорящего к потустороннему миру, при произнесении оберега неприемлема.

Крик обычно используется при произнесении текстов отгонного характера, обращенных непосредственно к носителю опасности (к градовой туче, волкам, змеям и др.), а также в тех случаях, когда человеческим голосом как бы «заполняют» охраняемое пространство, считая, что на расстояние, на которое разносится голос, не может проникнуть опасность. В последнем случае наряду с криком часто используется и пение специально предназначенных для этого песен. К примеру, у поляков во время весенних обходов полей, чтобы летом град не бил посевов, поются песни, в которых прямо сообщается цель их исполнения: «Gdzie sie glosy rozlegajum, / Tam ci grady nie bijajum». В качестве оберегов могут использоваться и песни, для которых апотропеическая цель является лишь дополнительной, например, колыбельные (например, сербские колыбельные, защищающие ребенка от моры), а также песни участников купальских и троицких обрядов.

При произнесении текстов, содержащих семантику угрозы, обезвреживания опасности, нанесения ей вреда, бывает важно, чтобы оберег произносился в присутствии носителя опасности, но сам он не слышал произносимых слов. В этом случае формула проговаривается шепотом или мысленно, «про себя», как, например, полесские приговоры от сглаза типа: «Соль у очы, горячий камень у зубы, жорла у горла».

Важный элемент сакрализации — создание особого ритма с помощью повторов определенных фрагментов текста (чаще всего 3 или 9 раз) — универсальный прием, используемый для различных текстов от коротких вербальных форм до заговоров. В Словении при отгоне градовой тучи читали «Отче наш» и др. молитвы с повторением кратчайших фрагментов текста дважды: «Oce nas, Oce nas, kateri si v nebesih, kateri si nebesih...» (Möndorfer, V, 252).

2. Кроме человеческого голоса, обладать апотропеической функцией могут и звуки, издаваемые предметами, имеющими ярко выраженное ритуальное значение, прежде всего это церковный

колокол, а также предметы домашней утвари и инструменты в разной степени сакрализированные (колокольчик, коса, заслонка и пр.).

3. Наконец, оберегами могут служить и голоса домашних животных. Известно, что у южных славян действенным способом отогнать градовую тучу признавался ритуальный шум, являвшийся своеобразной квинтэссенцией звуков и шумов, характеризующих человеческий мир и включавший: крик людей, плач детей, визг свиней, блеянье овец, звон косы, тарахтенье мельницы и под., в отличие от потустороннего мира, откуда надвигается опасность и который, согласно заговора, как раз и отличается отсутствием всех этих звуков.

4. Ритуальный шум также имел цель создания звукового хаоса, который должен был «заместить» собой надвигающийся настоящий хаос. Принцип действия таких оберегов основан на том, чтобы имитировать своим поведением и поступками хаос и беспорядок, отступление от нормы, тем самым «показывая» носителю опасности, что его действия уже не могут вызвать отрицательных последствий, поскольку хаос и так уже налицо. В южнорусских районах на Ивана Купалу для отгона нечистой силы устраивалась ритуальная какофония, музыкальный хаос: участницы обряда одновременно пели каждая свою календарную песню, такую, исполнение которой было ритуально запрещено в этот период (устное сообщение О. Пашиной и М. Енговатовой).

Sound forms of safeguards against evil eye are examined in the paper. These are, above all, the human voice itself and all specific devices of vocal marking of the text pronounced. The ways of marking include a cry, singing, whisper, «inwardly» utterance, aspiration, various methods of rhythmic organization of the text (rhymes, reiteration, etc.), and also the lack of voice, i.e. silence. The apotropeic function can also be exercised by the sounds emitted by objects having a vividly expressed ritual significance (for instance, a church bell), as well as utensils and instruments with a different extent of sacred significance (a bell, a scythe, an oven-door). Voices of domestic animals (pig squealing, sheep bleating, etc.) can also serve as safeguards against evil eye.

Любинко Раденкович (Белград)
Lubinko Radenkovich (Belgrade)

ГОЛОС В НАРОДНЫХ ЗАГОВОРАХ ЮЖНЫХ СЛАВЯН

VOICE IN FOLK INCANTATIONS OF SOUTHERN SLAVS

Заговоры в большинстве случаев реализуются в речевой форме и, как правило, особым *звуковым* образом. Чаще всего это шепот, поэтому в некоторых районах Украины их называют *шептание*. Встречаются и некоторые другие, местные способы исполнения заговоров. Так, в южной Сербии заговор произносился нараспев, монотонным голосом, который больше напоминал пение, чем говор. В западной же Сербии распространен тип заговора против градовых туч, который исполняется криком, т.е. напряженным голосом, и называется *викалице од града*.

Голос и свет

У балканских славян вербальная часть заговора называется *басма*, *басан* и т.п. Это слово, как и название самого действия *басати*, — праславянского происхождения, образовано от корня *bha-, который формирует две группы лексем — одну со значением “говорить” и вторую — со значением “светить”. Независимо от гипотезы о семантической взаимосвязи этих двух глаголов в заговорах можно заметить две взаимно противопоставленные парадигмы — одну составляют *свет* и *речь* (звук), а вторую — *темнота* и *молчание*. Первая парадигма — обозначение человеческого, или земного мира, вторая — обозначение иного, или хтонического мира. Существует строгий запрет говорить в моменты, когда человек оказывается в соприкосновении с нечистой силой. Так, например, в Черногории говорят: «Когда зовет *пустоловица* (мифологическое существо), нельзя отзываться, потому что потеряешь

голос». В одной сербской притче герой получает указание, как он должен вести себя в глухом лесу у истоков реки с волшебным помощником: «... не произнося ни слова, так как если заговоришь, она превратит тебя в траву, в рыбу или во что-нибудь еще и съест тебя». В формулах изгнания нечистой силы в заговорах места, — куда она отсылается, — мрачные, до них не доходят никакие звуки, в первую очередь голос петуха, звон колокола и отзвук удара топора.

Голос и душа

Существуют и некоторые другие требования к использованию голоса в заговорах, указывающие на определенные мифологические значения. Так, например, одним из требований является произношение заговора «целым» голосом, т.е. на одном дыхании. Считается, что заговор подействует, только если будет произноситься таким образом. Такая форма заговора встречается в восточной Сербии (от сглаза и некоторых других болезней) и в Черногории (от укуса змеи). Необходимость такого способа произнесения заговора объясняется представлением, что *душа* заговаривающего выходит из него через голос и, как охотничья собака, прогоняет нечистую силу. Поэтому в заговоре говорится: «В (имя заговаривающего) душа — охотничья собака, настигает сглаз и кусает». Заговоры от змей завершаются тем, что заговаривающий «ухает» над местом укуса.

Голос как axis mundi

Существует определенный тип заговора, распространенный в центральной части Балкан как у славянского населения, так и у румын-валахов, который можно назвать «притча о страдании и исцелении человека». Он чаще всего построен по такой модели: 1. Выйдя из дома, человек встречает нечистую силу и становится ее жертвой; 2. Его громкий плач слышит Богородица или святые и приходят ему на помощь; 3. Они посылают его к знахарю, который должен его исцелить; 4. Знахарь освобождает его от болезни, призывая своих помощников — наседку с цыплятами, девять девушек и девять молодцев с острыми предметами и т.п. Кроме жесткой структуры, в этом заговоре сохранилась и архаическая формула, связанная с *голосом* и *слезами*. Богородица или

святые приходят на помощь пострадавшему, только когда он «взывает *голосом* до неба, *слезой* до земли» (у сербов: «Вришти, пишти./ *диже глас до небо/ пушта сузу до земле*»; «па пишти, па цвили./ *пушта слзе до зам/ и гласи до небеса*»; у болгар: «*глас дига на небо / сълзи рони до земли*; у валахов: «голосом сильным до неба / и слезами до земли./ плачет, рыдает»).

В этой формуле происходит символическое соединение неба и земли, т.е. человек, попавший в опасность, строит *космическую ось* для восстановления нарушенного порядка. Ее установление означает и возрождение сакрального времени начала, т.е. исконного порядка, в котором все имело свое постоянное место и где человек не испытывал угрозы со стороны существ из иного мира. Здесь можно видеть еще один уровень символики: ось строится с помощью реалий, которые являются атрибутами Громовержца (голос) и Матери-Земли (слезы — влага).

Incantation is usually performed with a special voice — whisper, singing or shouting. The verb *bayati* (Balkan Slavs) designates the action of charming, combining the meanings of «to speak» and «to shine». Light and speech are characteristic of the human, earthly world, while darkness and silence — the other, chthonian world. By uttering incantations evil spirits are sent away to gloomy, dark places unreached by the sounds of life — the voice of a cock, the ringing of a bell, the wielding of an axe, etc. The incantation is frequently uttered «all in a breath», and then the soul of the charmer, according to folk notions, leaves him through the voice and, as a hunting dog, overtakes the evil eye and bites it». In the central Balkan area Slavs and Vlach Rumanians exercise the type of incantation, with the Virgin or saints coming to the rescue of the evil spirit-affected man, if he «appeals to the Heavens with his voice, and to the earth — with his tear». The man who has found himself in jeorpany, is a kind of constructing «a Cosmic axis» between the Heaven and the earth to restore the broken order and for the sake of his own salvation.

С.Е.Никитина (Москва)
Seraphima Nikitina (Moscow)

**ГОЛОС КАК ЭЛЕМЕНТ НАРОДНОГО
ХРИСТИАНСКОГО РИТУАЛА, НАРОДНОЙ
ТЕРМИНОЛОГИИ И НАРОДНЫХ
ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ**

**VOICE AS AN ELEMENT OF THE CHRISTIAN FOLK
RITUAL, FOLK TERMINOLOGY AND
FOLK POETICAL TEXTS**

Голос можно рассматривать и как неотъемлемый признак живых существ (человека, животных, птиц), нечто звучащее, необходимое для обычной каждодневной коммуникации, и как выделенный элемент культуры, различные признаки и разные реализации которого семиотически нагружены, связаны с разнообразными ритуалами, как дохристианскими, так и христианскими.

По-видимому, разные культуры используют голос в ритуальных целях в разной степени. Интересно в этом смысле рассмотрение статуса голоса в культуре молокан и духоборцев — представителей русского народного протестантизма¹, в частности, в ритуале их богослужения. И те, и другие не признают церковной иерархии, водного крещения, поста, икон, святых; духоборцы отвергли также и Библию, заменив ее «Животной книгой» — собранием собственных псалмов. В их богослужении отсутствуют визуальные элементы христианской религии: «умозрение в красках» (Е. Трубецкой) заменилось «умозрением в звуках», видимое преобразовалось в слышимое. Голос принял на себя смысловую нагрузку акционального и предметного кодов, присутствующих в православном ритуале. Звучащее слово — спетое и сказанное — является единственным каналом, соединяющим человека и Бога. Оно осмысливается как великая творящая сила. В вопросно-ответных духоборских псалмах говорится: «Что Господь сотворил

прежде для себя? — Глаголы и пение... — С кем Господь совет положил человека сотворить? — С глаголом и пением». Богослужение духовников представляет собой чередование пения и чтения (наизусть) псалмов, заключаемое ритуальным поклонением божественному началу в человеке.

Молокане говорят: «Божье слово звуковое. Вся священная писания по звуку изложена и каждый звук ведет тебя в свое место». Богослужение молокан также представляет собой чередование пения псалмов (главным образом, из Библии), «проказывания» (произнесения фрагмента текста «сказателем» для его последующего распевания) и бесед. Молокане-прыгуны, кроме псалмов, поют и песни. Кульминацией богослужения является коллективное моление, которое часто сопровождается коллективными причитаниями. Заканчивается богослужение псалмом «на расход». Таким образом, звучащее слово реализуется в нескольких своих ипостасях, и каждая имеет свой набор голосовых (звуковых) признаков, включающих темп речи или пения, определенный набор интонаций (например, при проказывании), громкость и т. д.

Для того, чтобы молоканское богослужение достигло цели — непосредственного общения человека с Богом, оно должно идти «по тону и по смыслу». Это значит, что смысл и звуковые формы, его выражающие, должны максимально корреспондировать друг с другом. К моменту моления должна быть построена «золотая труба» из идеально соединенных друг с другом звучащих слов. Ее-то и услышит Господь и пошлет «уверение» через действенников и пророков (у молокан — прыгунов). Важнейшая роль в богослужении принадлежит пению: молокане считают, что оно моделирует вечность: «в пении не должно быть перерыва, потому что оно — вечность». Молокане любят цитировать Библию: «Господь сказал пророку: иди, позови певцов, и я буду говорить с тобою». Итак, пение не только «растопляет сердца и открывает их Богу», оно, особенно у молокан-прыгунов, вызывает Бога (молокане-прыгуны говорят, что под влиянием пения в человеке начинает действовать Святой Дух, «действеник» находится «в восторге», «торжествует»). Отметим, что молокане, обвинявшие православие в язычестве («иконы — это идолы»), снова, как в дохристианских обрядах, придали голосу (пению) магическую силу вызывания божества.

Идея связи пения и вечности присуща и православию: считается, что церковное пение принесено людям ангелами. Старообрядцы полагают, что именно у них сохранилось ангелогласное пение, оно для них семантически нагружено, является важнейшим знаком и реализацией древнеправославной веры, однако, в отличие от молокан, лишено магической функции.

Высокий статус голоса в культуре отражается в народной терминологии. Пение, являясь важнейшей частью жизни, породило обширный пласт в народном метаязыке, который можно назвать народным музыкознанием. В молоканской культуре, создавшей свой особый тип ритуального пения, он особенно велик. Термин «голос» занимает в нем одно из главных мест. Так, в английской речи англоязычных молокан сохраняется несколько десятков русских слов-терминов, называющих самые существенные для их культуры понятия. Среди них — слово «голос» в трех значениях, общих для всей русской народной культуры: «голос 1» — неотъемлемый параметр личности (человека, Бога); «голос 2» — музыкальное интонирование, напев или тип напева; «голос 3» — партия в певческом ансамбле. «Голос 1», кроме человека, Бога и сакральных существ, имеет также и Библия, которая «звучит в разных местах по-разному»; «голос 1» — это божественный инструмент, «сердечный орган» человека, призванный прославлять Бога и противопоставленный рукотворным музыкальным инструментам, которые молокане не признают. «Голос 2», являясь компонентом псалма или песни, отделим от них: его можно *брать, передавать, сочинять*. «Голос 1» и «голос 2» могут персонифицироваться: они могут *приходить* и *являться*. «Голос 3» существует в нескольких разновидностях: *бас, дишкант, средний голос*.

Духовная терминология молокан устроена иерархически, ее можно разделить на три пласта. Верхний слой составляют термины, связывающие человека и Бога: *истина, закон, вера* и т.д.; второй слой описывает социальную и религиозную структуру молоканского общества: *собрание, престол, старцы, пресвитер* и т.д.; третий слой обозначает ряд конкретных технических терминов, имеющих тем не менее ритуальный смысл: *лапша, косынка, чай* и т.д. Слово «голос» в своих трех значениях входит во все три пласта: «голос 1» связывает человека и Бога, «голос 2» как компо-

нент жанра погружен в структуру молоканского собрания, «голос 3» принадлежит третьему, «техническому» слою.

Семиотическая нагруженность голоса в культуре отражается и в употреблении слова «голос» в народно-поэтических текстах. В текстах русского фольклора это слово реализует два первых значения. Для «голоса 1» существенно расширяется количество его обладателей за счет персонификации предметов, пространств и стихий; «голос 1» в духовных стихах имеет и пустыня, и икона, и дерева («был глас от святой от иконы», «отвещает мати-пустыня архангельским гласом»).

Голос в фольклоре также часто персонифицируется: он *является и приходит* («святой глас ему в церкви явился»), к нему обращаются в причитаниях, как к одушевленному существу: «покатись, мой зыцен голосок, золотым-то клубоциком», он предстает как нечто круглое и хрупкое; тем самым слово «голос» в поэтических текстах семантически нагружено, обростает коннотациями, становится поэтическим образом.

In Christian rituals of Russian folk protestantism — molokanes and dukhobors — the voice in the only channel that links man with God. For lack of visual Christian symbolics, the voice has assumed an extra semantic load of action and objekt codes which are present in the Orthodox ritual. The sounding word — sung or uttered — was comprehended as a great creative force, and in the singing of molokane jumpers it acquired anew the pre-Christian magic function of summoning divine forces (the Holy Spirit).

The high status of the voice is manifest in the thoroughly elaborated terminology of the molokane and dukhobor singing. Thus, a few dozens of Russian words, designating the most essential elements of the molokane spiritual culture, have been preserved in the English speech of the molokanes who emigrated to America early this century. Among these words is the term VOICE in the same meanings as are typical of all the Russian folk culture: VOICE as an inalienable attribute of the person (man, God), as a tune or a type of a tune and as a part in a singing ensemble. These meanings form a hierarchical structure, similar to the hierarchical structure of the molokane spiritual terminology as a whole.

Apart from being used in terminology, the word VOICE rather frequently occurs in folkloric texts, reflecting cultural traditional senses in its semantics, and, moreover, acquiring additional connotations and becoming a poetical characterisation.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Полевые исследования молоканской культуры проводились автором статьи совместно с музыковедом проф. М.Мазо (США).

И.Н.Назина (Минск)

Inna Nazina (Minsk)

О ПОНЯТИИ «ГОЛОС» В ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛОРУСОВ

ON THE CONCEPT OF «VOICE» IN FOLK INSTRUMENTAL TRADITION OF BELORUSSIANS

1. Современное состояние народной музыкально-инструментальной культуры Белоруссии предоставляет исследователю счастливую возможность непосредственного наблюдения и фиксации разных ее проявлений, постоянных контактов с подлинными носителями инструментально-исполнительной традиции. Их взгляды, суждения, представления о ней нередко фиксируются в специальной, развитой и многооттеночной терминологии. К числу повсеместно распространенных и устойчиво употребляемых народными музыкантами, независимо от того, на каком инструменте они играют, относится термин «голос». Его значение четко раскрыто в высказывании одного из музыкантов: «В моем инструменте (цимбалах. — И.Н.) есть что-то потаенное. Он — живое существо. У него есть душа, но главное — голос, звук. Он звучит». Традиционность использования термина «голос» в значении «звук» подтверждается и другими, производными от него терминами: «галасіць» (выражение «голос галасуе», учитывая контекст жнивной песни, следует понимать, как «голос звучит»); «галаснікі» (название игровых отверстий духовых музыкальных инструментов и резонаторных отверстий струнных); «голасна» (т.е. звучать звонко, ярко и громко). Как видим, термин «голос» обобщает основополагающее, субстанциональное свойство всех белорусских народных музыкальных инструментов, заключающееся в их способности к звукотворению, звукопорождению, звукооб-

разованию. Это приводит к выводу о существовании в белорусской музыкально-инструментальной традиции понятия «голос», выраженного одноименным термином.

2. Появление понятия «голос» обусловлено характерной для белорусов антропоморфизацией музыкальных инструментов. Она обнаруживается на всех этапах их жизненного цикла — от возникновения до исчезновения в момент погребения вместе с музыкантом.

Согласно одной из бытующих версий, происхождение некоторых музыкальных инструментов связано с нижним светом. Так, свистковые дудки делают только из деревьев, которые имеют якобы душу. Произрастают они чаще всего на местах захоронения невинно убитого ребенка. Проезжие люди, срезав ветку такого дерева, делают дудку, которая начинает рассказывать, петь о злодейском убийстве. Так душа умершего переселяется в дерево, а через него в музыкальный инструмент, способный, подобно человеку, говорить, петь, голосить (в смысле плакать). Когда же дудку «переламаывают на колено», т.е. ее умерщвляют, это приводит к возрождению умершего. Наблюдается непрерывная цепочка переходов-трансформаций предметов, явлений, свойств, столь характерная для мифологических представлений индоевропейских народов. Музыкальный инструмент, по народным верованиям, умеет петь (высшая похвала дударю, скрипачу — «играет, как поет»), говорить («у него скрипка говорит, как живая»), голосить (на свадьбе скрипач играет так жалостно, что молодая начинает плакать), кричать (об этом говорится во многих загадках: «За лесом полянским, за полем лесанским кричит Катерина (т.е. труба — И.Н.) голосом шайтанским»; «через живот дорога, у пупка тревога, а внутри крик»). Антропоморфные представления выявляются и в названиях отдельных частей инструментов. Так, дудка имеет «тулава», «галоўку», «носік», «сэрца», «глазок» і «галаснікі»; скрипка — «грудзі» (верхняя дека), «плечы» (нижняя дека), «бакавіцы», «галоўку», «шыюку», «ноздры» (эсы), «кабылку» (подставку), а каждая струна соответственно называется «рымка» (та, что плачет), «падрымоўка» (та, что подплакивает), «падбасак» и «бас». Те же названия распространяются и на колесную лиру, а частично и на цимбалы.

3. Касаясь проблемы «голос» и ритуал, остановимся на двух неизвестных пока фактах использования музыкальных инструментов в обрядах похорон и поминовения предков. В первом покойника помещали головой к углу дома, а затем в могилу, в Полоцком районе Витебской области в довоенные времена использовали однострунный хордофон под названием «кута» (белорусск. «угол»). Длинная струна зашипывалась пальцем и издавала мрачный темный вибрирующий звук низкого регистра. Во втором случае в Чечерском районе Гомельской области на радуницу, когда до обеда пашут, по обеде плачут, а после обеда скачут, дети и молодые люди отправлялись на кладбище, выкручивали из вербы свищики (флейтовые дудочки без игровых отверстий), залазили на деревья и забор и начинали свистеть. Раздавалось высоко- некоординированное разной плотности звучание, смысл которого, по словам участников обряда, заключается в том, чтобы было всем — «и нам и нашим предкам».

В обоих случаях музыкальные инструменты выступают в роли медиаторов между миром живых и мертвых, с помощью которых подаются «зашифрованные» сигналы-символы. «Голоса» куты и свищика, столь полярно-контрастные в регистрово-тембровом отношении, оцениваются как весьма не похожие на человеческий голос и являются звуковым символом некоторых потусторонних сил.

В заключение следует отметить, что в белорусской музыкальной культуре понятие «голос» занимает ключевое положение, открывая путь к исследованию самых разнообразных проблем — генезиса музыкальных инструментов, специфики их функционирования в разнотиповых ритуалах, музыкально-инструментальной семантики и символики, первичных форм традиционной инструментальной музыки.

The present-day state of Byelorussia's folk musical-instrumental culture enables the researcher to directly observe and fix its different manifestations. The notions of the instrumental-performing tradition are frequently fixed in special terminology. The term «voice» is one of the terms which are wide-spread and steadily used by folk musicians.

The term «voice» is traditionally used as «sound» (made by a musical instrument).

The appearance of the notion «voice» has been called forth by Byelorussian's specific anthropomorphizing of musical instruments. It is manifest in all stages of their life cycle — from emergence to disappearance at the moment of interment along with the musician. In the rituals of interment and remembrance of the ancestors musical instruments act as mediators between the world of the living and world of the dead, «coded» signals are made with their help.

The notion «voice» in the Byelorussian musical-instrumental culture holds key positions, opening the way to the study of the most different problems — the genesis of musical instruments, the specificity of their functioning in various virtuals, musical-instrumental semantics, the primary forms of traditional music.

С.М.Толстая (Москва)
Svetlana Tolstaya (Moscow)

ОБРЯДОВОЕ ГОЛОШЕНИЕ: ЛЕКСИКА И СЕМАНТИКА

RITUAL WAILING: VOCABULARY AND SEMANTICS

Голос как природная функция человека служит приметой «этого», земного, звучащего мира в противоположность «тому», потустороннему миру, лишенному звуков и голосов. Вместе с тем голос — инструмент знакового поведения человека, и он способен приобретать различные семиотические и магические функции — защитную, отгонную, продуцирующую, лечебную и т.п. Семиотизация голоса, как правило, связана с изменением его физических характеристик: повышением или понижением тона, изменением интенсивности (от крика до шепота), ритмической структуры, характера звукоизвлечения и т.п.

Голошение (погребальное, поминальное, свадебное, календарное, окказиональное) отличается особенно интенсивным, напряженным звучанием (ср. болг. определение голошения *високогласие*, полесское *на всю голову* и т.п.), что объясняется не столько эмоциональным состоянием исполнителей, сколько трактовкой самого ритуала как своего рода «сеанса связи» между мирами, а голоса как «средства связи». Голос звучит здесь, на земле, но его адресат находится далеко, за пределами этого мира. Об этом прямо говорят, например, болгарские плачи: «Ела, сине, да плачем, да се чуе до бога!» (Будем, сын, так плакать, чтобы Бог услышал); «Помагайте да плачем, до небеси да се чуйе» (Помогайте нам плакать, чтобы и небеса услышали) и т.п. Об «адресованности» голошения свидетельствует также широкое использование для его номинации глагольных слов со значением «звать, кликать, призывать»: белор. *гукаць бацькоў* «причитывать по покойникам», *прыгукаць* («Досыць мы пілі — прыгукнем бацькоў»), болг. *викане*

«оплакивание». Этот признак (адресованность иному миру) объединяет голошение с такими звуковыми (вербальными) ритуалами, как отгонные заклинания градовой тучи, приглашение мифологических персонажей на рождественский ужин, закликанье весны, оповещение о рождении ребенка в семье, где умирали дети (серб.) и мн. другие. Общим для всех подобных ритуалов является предельно напряженное пение-крик и некоторые другие детали (ср. запрет голошения ночью, обычай подниматься на возвышения и т.п.).

Лексическое поле обрядового голошения в славянских языках достаточно насыщено. В него входят слова трех основных семантических групп: «кричать», «плакать» и «петь». К первому типу обозначений, кроме самого глагола *кричать* (белор. «Свой як паміраець, і то крычыш і валасы рвеш!», рус. «Невесту накроют шалью и сиди кричи»), относятся рус. *вопить* и *вопеть* (а также *воп*, *вопь*, *вопка*, *воплъ*, *вопленица* и т.д.), *выть*, *выть зорю*, *выть плачи* (и *вытье*, *вытыца* и др.), *вякать*, *визжать*, болгар. *писък*; ко второму — рус. *плакать*, *плакать голосом*, *плач плакать*, *плакать приревом*, *плаканье* и т.д., серб. *плач*, *плакати*, *плаканье* («Свак те жали, свак те плаче»); черногор. *лелек*, *залелекати*; болгар. *плач*, *плачене*, *оплакване*; кашуб. *plakas*: «Tak nad no plakal, jaz sa zal gobilo»; белорус. *плакаць*: «Я плачу свае гора», *праплакаць на глас*; укр. *ревти*, рус. *реветь*; серб. *ридање*; к третьему — рус. псков. *напевать* («Начинаешь свою мамку напевать»), белорус. *спяваць* («А мой ты хазяін, а мой ты кармілец, можа, ты не чуеш, як я спяваю?»); серб. *запевати*, *запеваља*, *запевке*, *жалопојке*, болгар. *припяване*.

Специальные термины для обозначения обрядового голошения совмещают в себе все три названные значения («кричать», «плакать», «петь»). Это прежде всего восточнослав. *голос*, *голосить*, *голосьба* и т.п.; укр. *голосіння*, белорус. *галасіць*, *галашэнне*, а также известные вост. и юж. славянам термины с корнем **kuk-*: рус. псков. *куковать*, *кукованье*; белорус. *кукаваць* («Памрэ твой муж, тады будзеш кукаваць»), *кукнуць*; серб. *кукати*, *кукати на глас*, *куканье*, *кукњава*, болгар. *кукане*.

В южнослав. языках употребительны названия, образованные от характерного выкрика, междометия, которым начинается оплакивание и которое отличается особенной силой и протяжностью: серб. *јаукати*, *јауканье*, *јаукалица*, *јекати*, *ојкати*, *ојканье*.

Часть терминов интересующего нас поля мотивирована самой прагматикой ритуала, т.е. такими значениями, как «тужить, горевать» (серб. *жалити, жаљење, тужити, тужбалица, тужење, тушкиња, јадити, јадиковке*, болг. *тъжене*), «каяться, просить прощения» (серб. *покајнице, покајање*).

Особую группу составляют семантические дериваты от глаголов со значением «говорить» и «читать»: рус. *причитывать, причет, причитания*, псков. *говорить (разговаривать) с кукушкой*, белор. *гаварыць, прыгаворваць*, серб. *нарицати, нарицање, набрајати, наеијати, наредити* и т.п., которые в некоторых случаях обозначают другой тип оплакивания (без крика и громкого плача).

Wailing (funereal, in remembrance of the dead, wedding, calendar and occasional) is marked with a particularly intensive, strained sounding, which is accounted not so much for the emotional state as the interpretation of the ritual itself as a kind of «a communication session» between this, earthly world and the beyond world of the ancestors, and of the voice — as «the means of communication». That the wailing is «addressed» to the inhabitants of the other world is evidenced by a broad use for its nomination of verbal words with the meaning of «to call, hail, summon»: the Byelorussian «chukats batskou» means «to lament for and bewail the dead». The lexical row of wailing also includes the words with the meaning of «to cry», «to weep» and «to sing» (Russian *vopitj* (yell), *vytj* (wail), *plakatj* (cry), *revetj* (howl), *golositj* (wail), etc); mention should also be made of the Russian Pskov dialect and the Byelorussian «kukovatj» (to cry cuckoo), Serbian «kukati», Bulgarian «kukanе» in connection with the notions of the cuckoo being a messenger from the beyond.

Т.С.Рудиченко (Ростов-на-Дону)
Tatiana Rudichenko (Rostov-Don)

ГОЛОС В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ ДОНСКИХ КАЗАКОВ

DON COSSACK'S NOTION OF VOICE

Характеристики певческого голоса не являются терминами в строгом смысле, но переводят возникающие в связи с пением образы в вербальную форму.

Современные певцы — носители и весьма архаической системы представлений, восходящих к аниматической и анимистической стадиям мифологического сознания, и новых стереотипов, сложившихся в обозримом историческом прошлом под воздействием христианства.

Голос в донской традиции проявляет себя как некое живое существо или, реже, предмет. Подобно животному или человеку, он обладает здоровьем и силой и даже «умом» («голос здоровый, а дурной»), необузданностью нрава («голос дикий, стороной идет»). Подобно предмету, голос может быть «колючим», «острым», «бархатистым», «круглым». Его можно не только услышать, но и увидеть («никто ее голосу не слышал, не видал»).

Однако в голосе выражена и душа человека, ее лучшие и худшие, утаиваемые качества. Показательна в этом смысле сентенция: «Человек таков, как он поет». Голос как дар прирожденный, данный от Бога, если не отнят у человека, не потерян им, остается, как думают казаки, неизменным в основных своих свойствах, служа индикатором жизненных сил, покидая тело вместе с ними. Душа, дух, как правило, отождествляются с дыханием («дыхом»)¹. Оно постепенно ослабевает в старости, и голос угасает, как угасает сама жизнь.

Идеализация героя, такого как Ермак, например, достигается гиперболизацией качеств голоса: «Ермак речи говорит, ровно

как в трубу трубит». Источником этого многозначного образа-символа послужил, по-видимому, библейский «трубный глас», но вполне вероятны ассоциации с реальными трубами, служившими в армии для подачи команд. Труба, как и голос, использовались не только в сигнально-речевой функции (в основе сигналов — словесные формулы, организующие ритм и позволяющие идентифицировать сообщение), но и для молитвы².

Обозначенный круг уподоблений голоса достаточно типичен для народной и профессиональной древнерусской культуры³

Но у казаков сложились и вполне оригинальные представления, связанные с самобытным укладом жизни. Некоторые из них сформировались в процессе длительного сосуществования казака и коня. Зооморфные уподобления, по-видимому, можно отнести и к проявлениям мифологического сознания, и к привычным бытовым ассоциациям. Пение сопоставляется с ржанием («как конек заржать»), артикуляция вставных фонем (йотирование) — с «подскоком» (трубо(й)и, донско(й)и — «надо подскакивать как на конике»), а прерывание звучания в середине слова (подхват дыхания) или перебрасывание голоса называют «перехватом», как сбой аллюра (на рыси — срыв в галоп). Голосом «управляют» как и конем («голосом управлять надо», «конечком своим управляя»), поют с потягом, так же как рубят шашкой («петь надо с потягом», «шашкой рубанул и протянул для верности»).

Пению присущи те же характеристики, что и разнообразным формам движения — бегать, блуждать, вилать, выводить, заводить, закруглять, нырять, перекидывать, подымать, подскакивать, спрямлять и т.д. Все эти действия связаны с освоением пространства. Отсутствие действия, в зависимости от способа выполнения — общая пауза — характеризуется как «остановка», паузирование на внутрислоговом распеве — как перерыв («перерывать»).

Значительно реже встречаются определения, связанные с речевой или иной деятельностью («рассказывать надо», «рассказа нет», «разговор не получился», «скажи еще пару куплетов», «сказал как отрезал», «игры нет, играть надо», «голоса кусаются», «переливать», «играть с переливом»).

Движение-пение наделено значением акта творения. Хождение, делание «колен» может быть истолковано как акт воспроизводства. Известно, что ноги, колени в мифологии многих наро-

дов связаны с генеративной функцией (4, 138). Это предположение находит подтверждение в выражениях, описывающих многоголосие («дискант покрывает» или «не покрывает» звучание)⁴. Движение в воде — ныряние — также фигурирует в креационных сюжетах мифов (утка, ныряя, достает песок со дна, затем создает сушу). Вилиание — волнистая или зигзагообразная линия — трактуется учеными как знак воды («хляби небесной» по Б.А. Рыбакову — 1, 475), оплодотворяющей землю. К этой же группе значений можно отнести и «углубление» в землю. Когда голос «бороздит», он как бы врывается в чрево земли. Проведение борозды также понимается как репродуктивное действие⁵.

Пение является и способом перехода в иной мир. Голос переносит поющего (его душу) за гору, бугорок, через реку, лес. «Зақидывая», «перекидывая» голос, певец, подобно птице, взмывает к небесам и падает на землю.

Временные представления связаны с песней и выражены определениями протяженности звучания как длины (т.е. переведены в пространственные отношения) — «песню можно сократить, можно и развернуть». Протяженность передается и накоплением элементов — «у ней (песни) колен много», «энти песни двухшовные, в два шва играют»⁶. Темп связывается с пульсацией слогов — «пореже», «почаще», «не части» и т.д.

Набор словесных формул, описывающих пение как преодоление пространства, характерен для донского казака — покорителя просторов, всегда находящегося в движении. Как и во всех проявлениях казачьей традиции, в певческой терминологии, наряду со своеобразными представлениями, значителен пласт представлений типических, более древних, чем само казачество.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Здесь имеются параллели в других культурах (3, 28).

2. Хоры труб ежедневно играли перед строем утреннюю и вечернюю молитвы (сигналы 6, 7 — 2, 363).

3. Можно говорить об общности словаря певческой терминологии. Опыт ее систематизации предпринят Д.С. Шабалиным на материале певческих азбук (5, 18-23).

4. Так же говорят о животных («покрыл»).

5. Даргинская «свадьба пашни»; в хеттской мифологии — плуг делает отверстие в чреве земли, из которого выходят люди.

6. Счет швов у некоторых народов является способом узнавания (свой-чужой).

ЛИТЕРАТУРА

1. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. М., 1988
2. Устав строевой казачьей службы. — Войсковые учебники. Кавалерия. Учебник урядника. 1900.
3. Чеснов Я. В. К этнографическому изучению жизнедеятельности человека. — Сов. этнография, 1987, № 3.
4. Чеснов Я. В. Размышления о народной культуре абхазов. — Сов. этнография, 1989, № 1.
5. Шабалин Д. С. Певческие азбуки Древней Руси. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Москва, 1993.

С.А.Латышева (Москва)
Svetlana Latysheva (Moscow)

НАРОДНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ, СВЯЗАННАЯ С МУЗЫКАЛЬНЫМИ И ВЕРБАЛЬНЫМИ ТЕКСТАМИ ПАСХАЛЬНОГО ПЕРИОДА

FOLK TERMINOLOGY RELATED WITH EASTER PERIOD MUSICAL TEXTS

Сообщение посвящено исполнительской терминологии, связанной с музыкальными и вербальными текстами, которые могли исполняться в течение пасхального периода (с Пасхи до Вознесенья). Нас интересовала терминология, касающаяся лишь песен и вербальных текстов, терминология же остального была сознательно оставлена за пределами поля зрения. Наблюдения опираются на архивные материалы, хранящиеся в ПНИЛ РАМ им. Гнесиных, записанные в Смоленской области.

Эти материалы фиксируют следующие названия участников волочебного обряда (пасхального поздравительного обхода дворов группой избранных людей — волочебников — с пением в честь хозяев песен) — «волочёбники», «волочэбники», «волочебнички», «волочебные», а также названия волочебных песен — «волочебные», «волочебнички», «волочебники», «христославские», «стих» (по отношению к песне, текст которой — «Ходил Христос сам по земле» — встречается также и в духовных стихах). Просьба подарка, содержащаяся в заключительной части волочебных песен, называется «прибавка к песне».

Исполнение волочебных песен получает отражение в следующих народных терминах: «ходить под окно», «ходить с песнями», «ходить христосить», «христославить», «спевать», «петь волочебников», «играть волочебнички», «играть на музыку (т.е. в сопровождении инструмента) и подпевать», «лалынкать».

Как известно, с Пасхи до Вознесенья в продолжении 40 дней повсеместно звучал пасхальный тропарь «Христос воскрес», исполнение которого отражено в таких терминах, как «кричать Христа», «идти Христа кричать», «петь «Христос воскрес», «спевать Христа», «гукать Христа», «величать Христа», «славить Христа», «христосить», «играть Христа», «играть «Христос воскрес» коровам» (при выгоне скота на Егорья), «петь на две партии без перерыва», «петь на две перелаги» (что обозначает то же самое — попеременное исполнение тропаря разными группами).

Терминами же «петь наперялив», «петь наперямену» обозначают весьма редко встречающееся — поочередное — исполнение одновременно и волочебных песен, и тропаря «Христос воскрес» (случавшееся при обходе клина ржи на Вознесенье).

Первое, что бросается в глаза при знакомстве с народной терминологией, — это то, что в названиях, обозначающих исполнение волочебных песен, оказывается отраженным момент действия, движения — например, «ходить с песнями», «ходить христосить» (случается, это бывает отражено и в обозначениях звучания тропаря — «идти Христа кричатъ»).

Отметим существенную разницу в употреблении терминов в отношении к исполнению песен и тропаря. Если о последнем исполнители чаще говорят «кричать» (например, «идти Христа кричать»), то в отношении волочебных песен этот термин ими никогда не употребляется. О них говорят «петь» (например, «спевать», «петь волочебников»), и лишь об их припевах могут говорить «подкрикнуть», наряду с «подпевать», «припевать». Не исключено, что это может быть связано со спецификой текстов рефренов песен «Христос воскрес, сын Божий!» или «Христос, сын Божий, воскрес!», перекликающихся с тропарем.

Как известно, пасхальный период оказывается чрезвычайно насыщенным музыкальными текстами. Песни приурочены к нескольким ключевым датам: Пасхе, Радунице, Егорью (Юрью), Миколу, дню Жен-Мироносиц и Вознесенью. Помимо пасхального тропаря «Христос воскрес», являющегося знаком периода, и волочебных песен (которые звучали первые 2-3 дня Пасхи либо в течение пасхальной недели, иногда еще и на Егорья и Миколу и — что бывало значительно реже — на Вознесенье), в этот период могли исполняться и песни других жанров, в основном — духовские, приуроченные лирические, а также плясовые. Так, на Пасху

могли петься «весенние» песни, на Радуницу — «ўдовские», «песни про май», на Егорья — «егорьевские», «духовские», «летние», «карагодные», «пьяные песни» и «припевки», на Миколу — «микольские», на Жен-Мироносиц — «весенние», «летние», «плохие», «похабные», «голосные», «ўсякие», песни, «какие на ум взойдут», частушки, на Вознесенье — «майские», «разные». Попутно заметим, что в смоленской традиции существует противопоставленность таких выражений, как петь «специальные» песни и «просто гулять» в значении «петь любые песни».

Интересно, что волочевые песни, которые могли исполняться на Егорья и Миколу, адресованные теперь Егорью и Миколу, а не хозяину или кому-то из членов семьи (тот же напев, но с другими текстами, и с тем же неизменным рефреном «Христос воскрес, сын Божий!»), уже назывались «егорьевскими» и «микольскими».

Существует множество терминов, обозначающих исполнение разных музыкальных текстов. О причитываниях на Радуницу принято говорить «выть», «плакать», «голосить», «прячитать», тогда как о песнях на Радуницу — «петь про май», егорьевских песнях — «петь Егорья», «петь коровам», «играть Егорья», «играть песни», «играть духовские», о микольских — «петь коням», о песнях на Жен-Мироносиц — «играть песни», «кричать маю-маю», о песнях на Вознесенье — «петь «Ниву» (песня, начинающаяся «Святой Дух да Троица»), «Духа петь». Заметим, что о «святых», «божественных» песнях, т.е. духовных стихах, которые исполнялись в Пост, предшествовавший Пасхе, всегда говорится «петь» (о молитвах же, связанных с читаемым текстом, — «читать»).

Кроме этого, в материалах нам встретилось много приговоров, относящихся к пасхальному периоду и предшествующим ему Вербному Воскресенью и Чистому Четвергу. Приговор, который называли также «прибаюткой», «присказкой», могли «приговаривать», «говорить». Мы располагаем записями подобных «приговариваемых» приговоров на Вербное Воскресенье, Чистый Четверг, Егорья (например, в селе Крапивна Рославльского р-на при первом выгоне скота «приговаривали»:

*Власий-Хванасий,
Дай моей коровке путинку,
Шелкавой травой корми,
Медавой росой пои*

и еще: *Хозяин добрый, прими мою скотинку*

С хлебом-солью и с добрым словом).

Приговор могли «кричать» (так, в том же селе на Чистый Четверг относили кисель в сарай, где его оставляли, и «кричали медведя»):

Медведь-медведь, иди кисель есть!

Не ходи в наш овес, у гречиху, у рожь,

Не ешь наш овес, не ломай рожь, гречиху не топчи!

А иди кисель к нам есть!),

о нем могли говорить «просить разговорами» (например, в селе Савеево Рославльского р-на при выгоне скота «просили разговорами»: «Егорий-победоносец, побереги наш скот»). Выражения «христосовать коров», «похристосоваться со скотом», «христосовать рожь» означают троекратное произнесение «Христос воскрес!»

Как можно увидеть, на уровне терминологии, обозначающей исполнение либо музыкальных, либо вербальных текстов, прослеживается разведение волочевых песен, с одной стороны, и, с другой стороны, пасхального тропаря «Христос воскрес», приговоров и песен других жанров, которые включает в себя пасхальный период. Если о тропаре, приговорах чаще всего говорят «кричать» («кричать Христа», «кричать медведя», «кричать покойника») и о так называемых «майских» песнях (песнях с припевом «маю-маю») могут говорить «кричать маю-маю», то о волочевых песнях говорят «петь» и никогда не говорят «кричать». Вероятно, исполнительская терминология отражает противопоставленность этих явлений народной культуры, которая все же просматривается в смоленской традиции, несмотря на видимое единовременное сосуществование их в рамках одного периода.

И последнее. Обращает на себя внимание то, что исполнительский термин «кричать» объединяет собой широкий круг явлений народной культуры: как музыкальные, так и вербальные тексты.

The paper is devoted to performing terminology, linked with musical and verbal texts of the Easter period. It cites the names of incantations and various musical texts, as well as folk designations of the process of their performance. It is noted that there is a difference between the terms designating the performance of both musical and verbal texts. In terminology there is a marked difference between the

carolssung during Easter house-to-house rounds and the songs of other genres, incantations and the Easter laudatory song «The Christ is risen», though they sound within the framework of one calendar period. The term «to cry», pertaining to both musical and verbal texts, is used with respect to the laudatory song, incantations and the so-called «May» songs. Easter house-to-house round songs «are sung», with the performers emphasizing the associated moment of the movement — «to make rounds with songs», «to go to sing under windows», etc.

Т.В.Кирюшина (Москва)
Tatiana Kiriushina (Moscow)

ГОЛОС В НАРОДНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ ВЕРХНЕГО ПОВОЛЖЬЯ.

VOICE IN FOLK TERMINOLOGY OF UPPER VOLGA REGION

В бассейне Верхней Волги и ее притоков (Костромы, Унжи, Ветлуги) интонирование обрядовых песен отличалось от остальных жанров, что отражалось также и в народной терминологии: их «еричали», «вопили» или с ними «окликали» (Егория в день первого выгона скота, молодоженов-«выюнцов» в первое воскресенье после Пасхи — «кликунешное»).

Необрядовые жанры также были часто приурочены к сезону или календарному празднику. Летняя традиционная лирика («проголосные», «долгие», «долевые» песни) исполнялись на открытом воздухе очень зычно, с «выносом голоса» или «выводом голоса» в конце каждой строфы. Это встречалось и в «страданиях».

В свадебном обряде довенечной частью руководила нанятая «вытница», «выгьянка» или «ворковойка», которая хорошо знала обрядовые тексты и интонировала их на «горемычный» или «сваревный голос». Ей помогали подруги невесты, которые «приывали», «подыввали», «подставали». Невеста же только «рвякала», «ревела», «фыркала» и «охала». Если невеста — сирота, то она выла на могиле родителей на «мертвечий» или «медвежий голос». Во время прощальных обрядов невесту «опевали» «голосены» и «писельницы».

Таким образом, термин «голос» употреблялся на Верхней Волге в трех значениях:

1) «голос» как напев;

2) «голос» как партия в ансамбле (голоса делились на «тонкий» и «толстый» или «грубый»);

3) «голос» как звук, извлекаемый народным инструментом, например, у гармошки, где источник звука — металлическая планка — называлась «голосовой», игра на правой клавиатуре называлась «на голоса», а на левой — «на баса».

Н.Абубакирова (Ашгабат)
Natalya Abubakirova (Ashgabat)

ФУНКЦИЯ ТЕМБРА КАК КУЛЬТУРНОГО МАРКЕРА ПРИ ИССЛЕДОВАНИИ НЕКОТОРЫХ ЖАНРОВ ТУРКМЕНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

THE FUNCTION OF TIMBRE AS A CULTURAL MARKER IN STUDYING SOME GENRES OF THE TURKMEN FOLK MUSIC

Поскольку туркменская народная музыкальная культура многослойна и многосоставна, многие ее формы и жанры на протяжении длительного периода развития существенно модифицировались. Для исследователей одной из наиболее трудных задач является хронологическая и генетическая атрибутика отдельных образцов, жанров, а иногда — целых пластов культуры.

Полевые наблюдения и аналитические исследования показывают, что во многих затруднительных случаях главным фактором такого атрибутирования является тембр.

В качестве примера можно привести:

Ляле — в современных условиях жанр женского песенного фольклора, распространенный во всех регионах Туркменистана. Содержание текстов — самое разнообразное. Принято считать, что этот жанр не имеет приуроченности и отношения к какому-либо обряду. Тем не менее полевые исследования, данные сравнительного этномузыкознания позволили выявить исконное назначение этого жанра, его обрядовую сущность, связь с земледельческим культом. Эти выводы получены на основе изучения именно тембровой стороны песен ляле — специфически осознанных манипуляций тембром при их исполнении. По сей день в некоторых регионах сохранились так называемые «игровые» ляле, ис-

полнение которых сопровождается различными приемами искусственного изменения тембра голоса: постукиванием по горлу — «дамак-ляле», «богаз-ляле», «бокурдак-ляле», подергиванием подбородка — «енек-ляле», ударами пальцев по губам — «додак-ляле», подергиванием плечами — «эгин-ляле», подергиванием коленями — «дыз-ляле», интенсивным раскачиванием тела при опоре на одну ногу — «аяк-ляле». В результате этих манипуляций возникает специфическое тремолирование, характерное только для данного жанра и генетически восходящее к обряду зазывания весны.

Именно тембр является важным компонентом в тех жанрах, которые являются промежуточной ступенью между пением и речью.

Хыммыл — функционирует и в наши дни как элемент досугового времяпрепровождения. Однако анализ определенных приемов исполнения, относящихся к тембровой стороне, позволяет выявить исконное назначение этих песен, их принадлежность к обрядам, свойственным скотоводческим культурам. Исполняемые как переключки в антифонной, ритмически импульсивной форме, хыммыл является имитацией переключек морских чаек — местного древнего тотема. Звуковой эффект достигается прежде всего изменением тембровой окраски голоса, причем высотная определенность тонов не имеет значения — на первый план выступают два темброво-регистровых уровня.

Самому фоизму туркменской речи присуща своеобразная тембровая характеристика, которую можно рассматривать как импульс к горловому пению. Некоторые приемы вокализации в пении устных профессионалов — «бахши» являются «остаточным» явлением горлового пения (как пения темброво измененного): фальцетная вокализация на гласные «и» или «а», пение с закрытым ртом (носовое), тремолирование, спазматические выкрики на «ха». В настоящее время эти приемы являются атрибутом виртуозного исполнения, показателем мастерства солиста. В то же время их применение — свидетельство доисламского происхождения собственно музыкального языка данной традиции.

О.А.Пашина (Москва)
Olga Pashina (Moscow)

МИР ЖИВЫХ И МИР МЕРТВЫХ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗВУКАХ

WORLD OF THE LIFE AND WORLD OF THE DEAD IN MUSICAL SOUNDS

Звук — одно из основных коммуникативных средств, обладающее большей по сравнению с другими универсальностью. Зона действия звука, равная области его распространения, значительно обширнее, чем у коммуникативных средств, основанных на визуальном, осязательном и др. контактах. Кроме того, звук несет в себе некоторое императивное начало, поскольку человек, имея волю не смотреть, не осязать, не пробовать на вкус, не может не слышать. Это свойственно не только живым, но и обитателям иного мира в силу их антропоморфности.

Именно эти качества звука определяют ту чрезвычайно важную роль, какую он играет в обрядовой практике: нередко звуковой акт составляет основу ритуала, а остальные коды выступают как вспомогательные, что отражено и в обрядовой терминологии (например, «гукать», «кликать» весну, покойника и т.п.).

Ритуал является формой регулирования отношений между «тем» и «этим» светом, что выразилось в его диалогичности. Он может быть рассмотрен как ситуация контакта между мирами, в которой каждый из участников преследует свои цели, чем и определяется характер, стратегия и тактика их звукового поведения, что наиболее ярко проступает в календарных обрядах.

Инициатива контакта может исходить с разных сторон: как со стороны потусторонних сил, так и со стороны людей.

Представители «того» света выступают инициаторами контакта только один раз в году — в начале календарно-временного

цикла, соотносимого либо с периодом зимнего солнцеворота (колядовщики), либо с началом весны (волошебники). Во все остальные кризисные, рубежные точки календаря, когда граница между мирами размыкается, инициатива контакта с обитателями иного мира принадлежит людям.

Характеризующие представителей «того» света музыкальные тексты всегда стилистически выделены среди прочих, но не в рамках ритуала, а в рамках всего календарно-песенного цикла. Как правило, они отличаются тембро-интонацией и характером мелодики, часто не имеющем аналогов в данной традиции.

Музыкальные тексты, исполняемые от лица человеческого коллектива, по большей части обладают музыкально-стилистической общностью, но противопоставлены первым. В соответствии со сценарием календарного ритуала, включающим «встречу» и «проводы» мифологического персонажа, времени года и пр., «человеческие» музыкальные тексты можно условно разделить на две группы:

а) «призывные», целью исполнения которых является установление контакта с потусторонним миром;

б) «отгонные», направленные на изгнание, выпроваживание обитателей «того» света из мира людей.

Если «призывные» тексты основаны на звуках, имеющих человеческую природу, хотя и отмеченных особой силой и интенсивностью (что связано с их ритуальным назначением), то вторые как бы воссоздают в звуках образ «того» света. Их отгонная функция реализуется на основе принципа «подобное подобным». Наиболее известные тексты такого рода — ритуальные шумы, ритуальная какофония, возникающая в результате битья в металлические предметы (косы, ведра, заслонки и пр.). Менее известны распространенные в русско-белорусском пограничье специфические вокальные формы, носящие название «борона». Термин «борона» относится именно к звуковой части ритуала, поскольку слово «боронить» в данной традиции употребляется в значении «петь неправильно».

«Борона» представляет собой одновременное исполнение участниками ритуала всех существующих в традиции календарно-песенных жанров, благодаря чему возникает эффект звукового хаоса. Единовременное звучание календарных жанров, имеющих строгую приуроченность к определенным сезонам в рамках

годового цикла, приводит к намеренному ритуальному коллапсу времени, «стягиванию» его в одну точку, тем самым демонстрируя инакость пространственно-временных отношений на «том» свете. Обряд «борона» совершается в троицко-купальский период либо с целью изгнания ведьмы, либо на вызывание дождя. При этом акциональный ряд каждый раз соответствует прагматической направленности ритуала.

Случай с вызыванием дождя, казалось бы, противоречит предложенному разделению музыкальных текстов на «призывные» и «отгонные». Однако вызывание дождя можно рассматривать и как изгнание засухи. И если на уровне звукового кода превалирует отгонная функция, то на уровне акционального ряда — «призывная».

В ритуале два мира всегда противопоставлены друг другу на уровне звукового проявления. Если «тот» свет представлен музыкальными текстами, то ответ со стороны людей реализуется в речевой форме. Если же отправителем музыкальных текстов является человеческий социум, то реакция иного мира будет выражена в звуках иной природы. В качестве ответных реплик могут выступать звуки самого разного происхождения: от голосов животных и птиц до акустических эффектов (типа эха), возникающих благодаря звуковой деятельности людей.

Звук может выступать и как «творец», «созидатель» ритуального хронотопа, представляющего собой зону контакта между мирами. В этом случае ярко проявляется его амбивалентность: он одновременно создает и разрушает границу между «тем» и «этим» светом, защищает людей от потустороннего влияния, но и служит средством установления контакта, связи с обитателями иного мира. Эта двойственность нашла отражение в словесных текстах обрядовых песен.

Звук «очерчивает» ритуальное пространство и структурирует, организует его. Так, в полесском обряде «Стрела» звук, наряду с кинетическим кодом, определенным образом выстраивает ритуальный хронотоп. Интересно, что музыкальный и акциональный ряды, противореча друг другу, в целом соотносятся по принципу комплементарности. Стреттное звучание нескольких песен снимает цезурированность звукового потока, что приводит к «остановке» времени. При этом исполнители двигаются поступатель-

но с разных концов села к перекрестку. Достигнув места встречи, участники образуют круговой хоровод, а стреттное исполнение песен сменяется обычным. Движение по кругу в этом контексте воспринимается как остановка, а расчлененность песенного текста, по сравнению с непрерывным звуковым потоком стреттного звучания, создает впечатление движения времени. Таким образом, музыка организует временные отношения в ритуале, а движение — его пространство. Несовпадение двух кодов, их взаимодополнительность подчеркивает сакральность ритуального хронотопа, его отличие от профанного.

Sound is one of the main and the most universal means of communication. It can encompass more than vision, touch or other means of communication. Moreover, sound intrinsically acts on us, since we cannot avoid an existing sound. The actions of sound concerne not only human beings, but inhabitants of the other world.

These particular qualities of sound determine its specific and important role in ritual. Very often sound serves as the main stem of the ritual, with other means supportive. This principle is reflected in ritual terminology: «to call spring», «to call the deceased» etc.

Ritual is always a dialogue between two worlds, ours and the other. During this dialogue each party pursues its own goals determining the character and tactics of their sound conduct.

Season rituals of East-Slavonics clearly demonstrate this. Such dialogues take place in critical moments of the calendar when borders between the two worlds come apart. These openings are usually initiated by human beings, and the only time when the other world initiates the dialogue is the beginning of the calendar cycle correlated with the moment of winter solstice or the beginning of spring.

Calendar musical texts related to the human community and those related to inhabitants of the other world are distinguished by timbre-intonations and melodics, these form two components within the tradition. The main calendar rituals are based on a common scheme which includes «welcome» (reception) and «seeing-off» of the mythological personage or season.

According to this scheme «human» musical texts can be divided into two groups: a) «calling», initiating contact with the other world; b) «banishing», removing the other world's beings from this world.

«Calling» texts are based on characteristically human sounds, though unusually expressive and strong according to their ritual functions. «Banishing» texts, meanwhile, aim to create sounds representing the other world. Their effect is based on the homeopathic principle. Well known texts of this kind are ritual noises, such as cacophony created by banging iron objects (buckets, scythes, oven-doors, etc.).

A specific vocal form called «harrow» and existing on Russian-Bielorussian frontier is comparatively less known. The term «harrow» is applied to the sound component of the ritual and means «to sing incorrectly» (mangling).

The «harrow» is a simultaneous singing of many different calendar songs which results in an impression of chaos. The co-existence in time of numerous calendar songs where each is usually strictly related to a particular season, intentionally produces an effect of ritual collapse of time, «shrinking» time to a point. This generally represents the contrariness of space-time structure of the other world. The «harrow» is performed in Trinity-Kupala feast time with the purpose either to drive away a witch or to call for rain. In either case the actions are different accordingly to the pragmatic aim (goal, object) of the ritual.

It might seem that the rite of calling for rain contradicts the proposed division of musical texts into «calling» and «banishing». However, the calling for rain is at the same time the banishing of draught. And when the meaning of ritual songs is banishing, the meaning of the action is calling for.

In rituals the existing opposition of two worlds is always manifested in opposition of sounds. When the other world is revealed by musical texts, then human side responds in speech. When human community expresses themselves through musical texts, the other world responds in non-musical forms. These may vary widely from voices of animals and birds to acoustic effects related to human sound activity, for example echo.

Sound can also create a specific ritual sphere, where two worlds communicate with each other. Here sound is ambivalent, it simultaneously creates and breaks borders, it defends people against influences from the beyond and, at the same time, serves as a means of communication with it. This ambivalency of sound manifests itself in verbal texts of ritual songs.

Sound can also define (outline) borders of the ritual space and structure, as for instance in ritual «Strela» known in Polesie. The sound and kinetic components of the «Strela» complement each other. When the participants of the ritual walk from different directions towards the main crossroads they sing several songs in stretta which eliminates caezuras of sound stream and creates an impression of time being stoped. Reaching the meeting point they form a round dance (horovod) but the stretta singing changes to the normal sequential rendering of songs. The round dance in this context means the ceasing of moving forward. At the same time, on the contrary, formation of the structure in the singing creates an impression of moving time. Thus, while the sound structures time in the ritual, the movement organizes its space. This two components complement each other, while the discordancy between them creates a specific sacred area strictly detached from the ordinary life.

Р.А.Чуракова (Ижевск)
Rimma Chourakova (Izhevsk)

ЗВУКОВОЙ МИР УДМУРТСКОГО НАРОДНОГО КАЛЕНДАРЯ

THE SOUND WORLD OF UDMURT FOLK CALENDAR

Особую значимость в годовом календаре удмуртов имело время летнего и зимнего солнцеворота, как два критических момента в жизни природы. Оба носили название «вожодыр» (время перекрестья) и делили год на две половины. В сознании человека эти два поворота были связаны с двумя кульминационными пиками движения жизни то к расцвету, то к угасанию. Противопоставление жизни и смерти, очевидно, с глубокой древности осознавалось одной из важнейших бинарных оппозиций, таких, как верх — низ, свой — чужой и др. Противопоставление распространялось на весь мир природы, включая в него и человека.

Летний вожодыр с его теплом и цветением всего зеленого мира связывался с началом плодоношения. К этому времени приурочивались людские свадьбы; в это же время во всех деревнях возле ржаного поля проводился обряд «гужем юон» (летний пир), имевший цель способствовать хорошему вызреванию ржи. На празднике летнего пира имитировался частично свадебный обряд. Семейный обряд свадьбы и календарный праздник гужем юон воспринимались звеньями одного процесса, о чем говорят песенные напевы этих обрядов, очень близкие по стилю, а в некоторых местных традициях певшиеся на одну и ту же мелодию сюан гур (свадебный напев).

Ничто не должно мешать свершению великого таинства рождения новой жизни. Поэтому в период летнего вожодыра запрещалось шуметь, особенно у воды и на воде. Самое опасное время — полдень, когда нельзя даже возвышать голос или стучать

без нужды. За нарушение запрета человек может быть наказан градом, ударом молнии, потоками ливня.

Противоположен по своему значению зимний вождыр, наступавший в период зимней стужи, жизненного оцепенения. С этим временем связаны два важнейших обряда: календарный праздник «пёртмаськон» (ряжение), направленный на сохранение плодородия земли, и семейный поминальный обряд «йыр-пыд сётон» (жертвование головы-ног), обращенный к умершим родителям. Стилевое сходство стиливых напевов этих двух обрядов говорит о некой общей идее, лежащей в их основе, и эта идея — пробудить мир небытия к новому расцвету жизни. На обрядах осенне-зимнего времени много шумели — на пёртмаськоне при пении громко стучали по сковороде или по кастрюле, на поминальном обряде обязательно звенели в колокольчик, топали; много смеялись, сквернословили. Считалось, что во время зимнего вождыра улицы кишат оборотнями, колдунами и прочей нечистью; вечерами рассказывали сказки, загадывали загадки; гадали, пытались заглянуть в свое будущее — слушали («кылзйськон») у дверей избы, на перекрестке дорог, под окнами, возле бани.

Таким образом, оппозиция летний вождыр — зимний вождыр подчеркивалась человеком на нескольких уровнях: обряды, утверждающие расцвет и готовность к плодоношению и обряды, помогающие обеспечить плодородие земли в будущем; песенные напевы обрядов также разграничиваются в стилевом отношении на напевы летнего вождыра и напевы зимнего вождыра; наконец, в звуковом пространстве противопоставлялись соответственно тишина и шум, резкие звуки.

The time of the summer and winter solstice has always had a particular importance in the yearly calendar of the Udmurts as two critical moments in life of the nature. Both were named «*vozhodyr*» (*вождыр*) (the time of crossing), and they divided the year into two halves. In people's consciousness these two turning points were associated with two culmination peaks of the life: either to the prime of life or to its going out. Since ancient times the opposition of life and death has been realized as one of the «main binary oppositions such as top-bottom», «one's own — another's» and so on. The opposition extended to the whole world of nature including the human being.

The summer *vozhodyr* with its *warnita* and the green world's blossoming was associated with the beginning of bearing fruit. It was

the period of people's weddings; at that time in all the villages near the rye field the rite «*guzhem yuon*» (the summer feast) was held, which was aimed at making for a better ripening of rye. A part of the wedding ceremony was imitated at the summer feast. The family wedding rite and the calendar feast «*guzhem yuon*» were understood as parts of one process, which was realized through the song melodies of these rites, the latter being very close in style or song with the same tune «*syuan gur*» (the wedding tune) in some localities.

Nothing can disturb the great mystery of a new life's birth. That is why it was for bidden to make a noise near the water during the period of the summer *vozhodyr*. The most dangerous time was midday, when it was considered impossible to raise voice or beat something noisily. For breaking the prohibition people might be punished by hail-storms, lightnings, showers.

In the opposite to the summer *vozhodyr*, the winter *vozhodyr* arrived in the period of the winter severe cold, of the life's freezing. With this time two important rites are connected: the calendar holiday «*portmaskon*» (dressing up) devoted to keeping up the land's fertility, and the family funeral rite «*jyr-pyd seton*» (йыр-пыд сетон) (sacrificing head-legs), addressed to the deceased parents. The stylistic similarity of these two rites' typical tunes bespeaks an underlying idea, which they have in common. The idea is to prompt the world of non-existence to a new life flourishing. It was traditional to produce much noise in the course of the autumn-winter rites — at the *portmaskon* people used to beat frying pans or saucepans while singing; at the funeral rite it was necessary to ring the bell and stamp feet; people laughed much and used foul language.

It was thought that at the time of the winter *vozhodyr* the streets were full of werewolves and sorcerers; in the evenings people used to tell fairy tales and ask riddles; while telling fortunes people listened to «*kylziskon*» (кылзйськон) at the door of the house, at the crossroads, at the windows and near the bath-house.

Thus, the opposition of the summer *vozhodyr* and the winter *vozhodyr* was emphasized by people on a number of levels; the rites keeping up the prosperity and fertility of nature; the rites' song tunes of different stylistic nature — the summer *vozhodyr* tunes and the winter *vozhodyr* tunes; at last, the sound space with its opposition of the silence and noise.

А.Б.Мороз(Москва)
Andrei Moroz (Moscow)

**ЗВУК/ОТСУТСТВИЕ ЗВУКА КАК СПОСОБ
ХАРАКТЕРИСТИКИ «СЕГО» И «ТОГО» СВЕТА
(На примере сербохорватских заговоров)**

**SOUND / LACK OF SOUND A MEANS OF
CHARACTERIZING «THIS» AND «THE OTHER» WORLDS
(illustrated by Serbian-Croatian incantations)**

Тексты многочисленных заговоров, направленных на лечение болезней, основаны на принципе изгнания персонифицированной болезни из человека (животного) в некий особый, потусторонний мир. Это тот самый локус, откуда она пришла, что часто подчеркивается специальными формулами: *Врати се натраг, наметили човече*<...> (Вернись назад, человек с ячменем (человек-ячмень); заговор от *намета* — ячменя — Раденковић, № 425); *Ако си са сунце дош'л, у сунце си иди, ако си с месец дош'л, у месец си иди, ак си пољски, у поље си иди*<...> (Если ты с солнца пришел, иди на солнце, если ты с месяца пришел, иди на месяц, если ты полевой, иди в поле — Раденковић, № 78) и т. п., что указывает на принадлежность болезни тому локусу, в который она отсылается. Это же видно и из указаний на то, кто там обитает: <...>*где виле косе чешљају*<...> (...где вилы <мифологические персонажи> волосы чешут — Раденковић, № 311); *Туј сви ветрови скупљају, виле коло вију*<...> (Тут все ветры <название болезни> собираются, вилы водят хоровод — Раденковић, № 121). Болезнь может изгоняться из человека двумя способами: насильственно отсылаться обратно в свое «родное» пространство или выманиваться. Если для первого способа характерна экспликация невозможности пребывания болезни в человеке или рядом с ним, а при описании места отсылки акцентируется невозможность возврата оттуда, то при

выманивании ее из человека подчеркивается привлекательность той части пространства, куда болезнь должна уйти.

Среди различных атрибутов места, куда выманивается болезнь, таких, как *меки душеци* (мягкие диваны — Раденковић, № 67, 68, 137, 202, 225, 286, 571), *свилен јастук* (шелковая подушка — Раденковић, № 225), *јорган* (одеяло — Раденковић, № 137, 202, 424), *синија, софра* (стол — Раденковић, № 77, 119, 122, 124, 201, 202, 225, 364, 529, 569), *неријена* или *студена вода* (Раденковић, № 6, 74, 77, 101, 109, 128, 148, 154, 283 и др.), наиболее продуктивной представляется еще одна, звуковая характеристика этого локуса. Болезнь уговаривают уйти в место, где нет никаких звуков, точнее звуков, характерных для пространства, населенного людьми. При этом не просто констатируется тишина в месте отсылки, а подробнейшим образом перечисляются не слышимые там звуки; болезни предлагается уйти:

*< >где пет'л не поје,
где свиње не грде,
где говеда не рову,
где коњи не вршите,
где псета не лају,
где овце не блају,
где козе не вреште.*

*...где петух не поет,
где свињи не хрюкают,
где коровы не мычат,
где кони не ржут,
где собаки не лают,
где овцы не блеют,
где козы не мекают.*

(Раденковић, № 68; ср. № 29, 92, 108, 115, 126, 208 и др.).

Аналогичная характеристика «того» света, наряду с перечисленными выше признаками, создает картину места, которое должно быть привлекательно для болезни тишиной, изобилием и уютом, где *има (х)лада нележана* (имеется нележаная прохлада — Раденковић, № 286; ср. №121) и где обитает нечистая сила. Однако тишина не просто один из равнозначных признаков места отсылки болезни, позволяющий в совокупности с другими охарактеризовать его как особо привлекательное,— не случайно описание тишины дается значительно более подробно, чем описание любых других признаков, и занимает в характеристике «того» света главенствующее место. Особое значение имеет тот факт, что тишина отождествляется с отсутствием вполне определенных звуков — звуков, издаваемых скотом и домашней пти-

цей, причем наиболее регулярно отмечается, что там, куда болезни предлагается уйти, не поют петухи, с криком которых связывается наступление утра и конец времени, когда нечистая сила наиболее активна и может повредить человеку. То же, вероятно, может быть отнесено и к другим домашним животным и птицам, которых также не слышно в потустороннем мире.

Факт, что крик домашних животных и птиц может выступать в качестве своеобразного оберега, долженствующего сделать пребывание болезни в человеке/рядом с человеком невозможным, или, по крайней мере, неприятным, подтверждается тем, что в аналогичных или в тех же самых контекстах, наряду с отсутствием этих криков, отмечается еще и отсутствие звуков иного характера: <...>*где попови не чате* (где попы не читают <молитв> — Раденковић, № 102; ср. № 68, 109, 423); *где звона не звоне* (где колокола не звонят — Раденковић, № 311; ср. № 94, 354, 356, 423, 451, 526). Отсутствие подобных звуков, связанных с богослужением, очевидно, нестерпимых для нечистой силы и отгоняющих ее, дополняют акустическую картину потустороннего мира. Наконец, в заговорах может сообщаться о полной пустоте и тишине в этом локусе: <...>*где се ништа не чује* (где ничего не слышно — Раденковић, № 355).

Напротив, при описании мира людей, локуса, где находится больной и болезнь в момент произнесения заговора, подчеркивается наличие перечисленных звуков, причем прежде всего констатируется петушиный крик и звон колоколов: *Петли пвају на земљи, а звона бију на небу* (петухи поют на земле, а колокола звонят на небе — Раденковић, № 217; ср. № 273, 276 и др.). Небо и земля, как видно из приведенной формулы, включается в «сей» свет, «тот» же, как правило, характеризуется как гора.

В отличие от сербохорватских заговоров, в восточнославянских мотив тишины как одной из наиболее важных характеристик потустороннего мира непродуктивен. Однако и в них можно встретить указания на немоту и пустоту этого локуса или самой болезни: <...>*онемейте жь вы, зубы, у раба Божия* (имя рек) (Майков, № 65); <золотуха> *онемела у буйной голове* (Майков, № 93); *прошу и молю, Пречистая Божия Матерь, усердно своими горькими слезами: «Заступи обо мне, рабе Божьей* (имя рек), *отгони злую лихоманку за тридевять земель, в пустое цар-*

ство <...>». Ключ в море, язык в роте (Майков, № 120); Поди во темны леса, на сухи дерева, де народ не ходит, де скот не бродит, де птица не летает, де зверье не ходят (Майков, № 233).

The theses represent the muteness, absence of sounds and emptiness as characteristic features of the place, where the illness is exiled in Serbo-Croatian incantations. Described in such a way this place of exile is opposed against the environment of a man. This method of description is generally used in Serbo-Croatian incantations, but is not widespread in Eastern-Slavic ones.

СОКРАЩЕНИЯ

Майков — Великорусские заклинания. Сборник Л.Н. Майкова. Спб., 1994.

Раденковић — Љ.Раденковић. Народне басме и бајања. Ниш — Приштина — Крагујевац, 1982.

Е.А.Дорохова (Москва)
Ekaterina Dorokhova (Moscow)

ВИДЫ РИТУАЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО ИНТОНИРОВАНИЯ И СТРУКТУРА ТРАДИЦИОННОГО СООБЩЕСТВА

TYPES OF RITUAL VOCAL INTONATION AND TRADITIONAL COMMUNITY STRUCTURE

Выделенность обрядового пения в сфере традиционного вокального музицирования восточных славян наиболее ярко воплотилась в свойственной ему особой темброинтонации, в присущих только ритуалу видах и формах вокального интонирования. Они не воспринимаются носителями традиции как пение, что нашло выражение в терминологии, обозначающей процесс ритуального интонирования («кричать», «гукать», «ржать», «рывать», «выть», «вопить» и др.). Каждый из терминов имеет свое семантическое поле и связан с большим кругом мифологических представлений. Однако во всех случаях подчеркивается особенность обрядового интонирования, отличие его от обычного пения в быту. Эта «нестественность», воплощающая магическую функцию ритуального интонирования, может быть достигнута различным способом:

1) силой и интенсивностью звука. Это может быть чрезмерно громкое экстатическое пение-крик «во усю галаву» или, наоборот, очень тихое. Нередко оба эти вида ритуального интонирования встречаются в одной традиции и обозначаются специальными терминами (пение «высоким» и «низким» голосом в Смоленском Поднепровье);

2) сочетанием признаков речевого и музыкального интонирования в одном тексте. Иногда весь текст интонируется с неопределенной звуковысотностью, в других случаях возможно последовательное сочетание речитации и пения в одном тексте;

3) маскировкой естественного тембра, интонированием нарочито грубым голосом в неестественно низком или, наоборот, чересчур высоком регистре, изменением тесситуры в пределах одного исполнительского акта (до полутора октав в плачах);

4) с помощью особых исполнительских приемов: «гуканья» в календарных и свадебных песнях, всхлипов, возгласов, рыдания в плачах;

5) заимствованием вида интонирования из иного культурного пласта (церковное пение).

В ритуальном вокальном интонировании выделяются две сферы: плачевая и условно «неплачевая», имеющие разную ориентацию и в культуре, и в ритуале. С помощью системы регламентаций и запретов, существующих в традиции, эти сферы интонирования определенным образом соотнесены с половозрастной стартификацией сообщества. «Неплачевые» виды интонирования, выражаемые терминами «кричать», «гукать» и т.д. связаны, прежде всего, с жанрами календарного цикла, а также свадебного ритуала, традиционно имеющего сезонную закреплённость в народном календаре. Поэтому неудивительно, что в соотнесенности этих «календарных» видов ритуального интонирования со структурой сообщества проявилась присущая традиционной культуре метаидея соответствия жизненного цикла человека годовому календарному циклу.

Так, речитативное интонирование, нередко сочетающееся со звукоподражанием птицам, связано с детским возрастом и свойственно, прежде всего, календарным жанрам, исполняемым детьми и маркирующим начало календарного года (песни зимних обходов, весенние заклички).

Ритуальное пение-крик в наибольшей степени присуще периоду плодоношения земли, сезону полевых работ, от сева до уборки урожая. Основные участницы ритуалов и исполнительницы песен — девушки брачного возраста и молодые женщины, причем они «делят» сезон между собой: девушкам «принадлежит» его начало (весна), а женщинам — окончание (жатва). Даже если представительницы обеих возрастных групп участвуют в одном ритуале (троицко-купальские обряды, свадьба), они всегда разведены в нем.

Взрослые женщины, так же, как и мужчины, значительно реже проявляют себя в сфере ритуального интонирования. В то же вре-

мя наиболее «полноценно» воплощая человеческое естество, они являются основными исполнителями собственно песен (необрядовых жанров), и пение как таковое — их привилегия.

Мужчины лишь в двух случаях могут быть основными участниками ритуала и при этом иметь свою интонационную характеристику — в зимних и весенних обходах дворов. Особый статус участников этих ритуалов, репрезентирующих персонажей «того света» (см. тезисы доклада О.А.Пашиной) подчеркнут и специфическим видом интонирования, близким к церковному.

Старики, завершающие свой жизненный путь и находящиеся уже близко к порогу мира мертвых, отчасти принимают на себя его звуковую характеристику. Их участие в ритуале чаще всего сопряжено со строгим запретом не только на пение, но вообще на издание каких-либо звуков.

Таким образом, вид интонирования может выступать в качестве маркера социального статуса человека, быть знаком его принадлежности к той или иной половозрастной группе (выстраивается ряд: речитация — у детей, «крик» — у молодежи, собственно пение — у взрослых, молчание — у стариков). Отсюда и принципиальная коллективность «календарного» ритуального интонирования, безусловно являющаяся нормой.

По-иному проявляет себя плачевой вид ритуального интонирования, маркируя индивидуальный статус конкретного лица, его положение по отношению к миру мертвых. Эта идея ясно прослеживается в системе регламентаций и запретов на ритуальное оплакивание.

В нем могут участвовать:

1) девушки-сироты, причем только в ситуациях, непосредственно связанных с их собственными родителями;

2) невесты, что связано с их «условной смертью» в свадебном ритуале;

3) замужние женщины, имеющие детей; в этом случае значимой оказывается их защищенность, максимальная удаленность от мира мертвых;

4) старые девы, «выпадающие» из социальной структуры мира живых;

5) вдовы;

6) старухи.

Строгий запрет исключает ритуальное исполнение плачей де-вушками, беременными, а также женщинами, только что вступив-шими в брак.

Различные виды ритуального интонирования могут сочетать-ся в одновременности, как, например, в южнорусских свадебных песнях с плачем невесты или в севернорусской групповой свадеб-ной причети. В последнем случае, хотя плач невесты и ее подруг может обозначаться одним термином (например, «плакса»), это всегда оппозиция двух различных видов интонирования. Учас-тие девушек в причети, множественность «я» в одном исполни-тельском акте подтверждает принципиальную возможность для каждой из них оказаться в положении невесты; она же в этот мо-мент уже совершает ритуальный переход.

Два обозначенных вида ритуального интонирования могут как противопоставляться друг другу, так и образовывать пересе-чения. В процессе своего взаимодействия они не только выступа-ют в качестве одного из механизмов ритуала, но и выходят за его рамки, регулируя культуру в целом.

Ritual singing is marked out the sphere of traditional vocal music activities of eastern Slavs. This is reflected most vividly in the specific timbre intonation appropriate to it and in the types and forms of vocal intoning peculiar only to the ritual. The bearers of tradition do not perceive it as singing which is reflected in the terminology determining the process of ritual intoning («to shout», «to cry», «to call», «to neigh», «to bellow», «to howl», «to yell» etc.). Each of the terms has its own semantic field and is connected with a big circle of mythological notions. However in all cases the peculiarity of ritual intoning is stressed as well as its difference from usual singing in every-day life. This «non-naturality» personifying the magical function of ritual intoning can be reached in different ways.

Two spheres can be distinguished in ritual vocal intoning: la-menting and «non-lamentating». They have different orientation both in culture and in the ritual. With the help of the system of reglamentations and prohibitions existing in the tradition, these spheres of intoning are co-related in a certain manner to the socie-ty's sex-and-age stratification. «Non-lamenting» intoning types ex-pressed by such terms as «to shout», «to call» etc. are not connec-ted, first of all, with the calendar cycles genres, as well as the genres

of wedding ritual which is «fixed» to certain seasons of the traditional calendar. That is why it is no wonder that in the co-relation of these «calendar» types of ritual intoning with the community structure, the ideas of correspondence of a person's living cycle to the calendar year cycle are reflected.

Thus the type of intoning can stand out for the person's social status marker, being the sign of his belonging to a certain sex-and-age group. (It is possible to establish the following scheme: recitation — children, «shouting» — young people, singing as it is — adults, silence — old people). That is why it is clear that principiai collectivity of «calendar» ritual intoning is undoubtedly a norm.

Lamentation type of ritual intoning reveals itself in a different way, marking the individual status of a certain person, his/her status regarding the world of the dead. This can be clearly noticed in the system of reglamentations and prohibitions to ritual mourning.

The two determined types of ritual intoning can be opposed as well as co-exist. In the course of their co-relation they not only act as one of the ritual's mechanisms but also exceed its limits, regulating culture as a whole.

Б.Б.Ефименкова (Москва)
Borislava Efimenkova (Moscow)

ОППОЗИЦИЯ НЕВЕСТА/ДЕВУШКИ В МУЗЫКАЛЬНОМ КОДЕ СЕВЕРОРУССКОЙ СВАДЬБЫ

«BRIDE/GIRLS» OPPOSITION IN MUSICAL CODE OF RUSSIAN NORTH WEDDING

1. Инициация невесты, ее переход из группы девушек в группу женщин — доминирующий аспект северной свадьбы. Ориентация последней на погребальный обряд определила преимущественное внимание к начальным этапам инициации: отчуждению от прежней половозрастной группы и переходу в лиминальное состояние. Их развитость в северном ритуале выделяет в качестве ведущей внутреннюю оппозицию F-текста свадьбы — оппозицию лица, совершающего переход (невеста), половозрастной группе (девушки), от которой это лицо отделяется в ходе ритуала. В ряде традиций Севера эта оппозиция в музыкальном пласте свадьбы выражена даже более весомо, чем основная — противостояние двух сторон (оппозиция свой/чужой). С нею связано доминирование жанра причета в северном ритуале и проявление специфически северного феномена — группового причета девушек.

2. По соотношению в свадьбе группового и сольного причитывания на русском Севере заметны две группы традиций: в одних преобладает групповой, в других — сольный плач. Ареал первых охватывает южную часть северодвинского бассейна, среднюю Мезень и западное Поморье (Карельский и Поморский берега), ареал вторых — восточное Поморье, нижнюю Мезень, среднюю и нижнюю Северную Двину (включая Пинегу). В каждой группе традиций оппозиция невеста/девушки по-разному кодируется музыкальным наполнением ритуала.

3. В ареале свадьбы с главенствующей ролью сольного плача она выражена оппозицией плач/песня — противопоставлением голошений невесты прощальным девичьим песням, а также частушкам, хороводным или лирическим песням, звучащим на свадьбе. Обычно невеста голосит на их фоне. Данная ситуация достаточно хорошо известна фольклористике и останавливаться на ней мы не будем.

4. Гораздо менее изучен другой случай, когда ведущим или даже единственным напевом прощальной функции в музыкальном пласте ритуала оказывается напев групповой причеты девушек. Сольный плач или отсутствует, или факультативен, второстепенен, прощальных песен тоже нет, либо они единичны. Отсутствие контрастного музыкального материала тем не менее не лишает музыкальное наполнение обряда кодирующих возможностей. Даже в рамках одного «голоса» оппозиция невеста/девушки оказывается ярко выраженной благодаря созданию контрастных версий одного и того же музыкального текста.

5. Это достигается рядом структурных противопоставлений, среди которых выделим две группы. Первая объединяет оппозиции, условно говоря, иконического характера, имеющие однозначную функциональную ориентацию. Они опираются на двойственную природу группового причета и усиливают то плачевные, то песенные качества текста. Это:

а) фактурная оппозиция сольного и многоголосного ансамблевого пения;

б) темброво-интонационная оппозиция плачевой манеры интонирования у невесты (с использованием возгласов, рыданий и т.п. приемов) — выравненному песенному звучанию текста у девушек;

в) ритмическая оппозиция свободного, рубатного «прочтения» текста невестой — жесткой точности ритмического рисунка в пении девушек.

Им сопутствуют аналогичные иконические оппозиции на других «языках» ритуала и, прежде всего, оппозиция поз, жестов, движений у невесты и у девушек во время причитывания. Примером является хлестанье невесты на Вологодчине (2, с.84) или ее голошение «с урывом» на Вашке (3, с.117).

Сопоставление «плачевых» и «песенных» версий причетного напева кодирует оппозицию невеста/девушки, разводя их партии в последовательном или одновременном звучании.

6. Вторая группа объединяет структурные оппозиции символического плана с мобильной функциональной ориентацией, которая локальна, различна в отдельных традициях или в какой-то совокупности традиций. Это:

а) оппозиция «крутых» (скорых) и «пологих» (медленных) версий причетного текста, т.е. темповый контраст интонирования причета невестой и девушками. Он базируется на разнице хронос протос, протяженности слоговых времен текста. В «пологих» версиях причета по сравнению с «крутыми» слоги растягиваются в пении иногда вдвое;

б) регистровый контраст партий невесты и девушек, разведение их по высоте при одновременном звучании, т.е. по вертикальной оси музыкального текста (оппозиция верх/низ);

в) временной контраст полифонического типа — сдвиг партий невесты и девушек по отношению друг к другу, т.е. разведение их по горизонтальной оси текста.

Все три приема могут комбинироваться друг с другом. Каждая традиция использует их в определенном наборе с той или иной функциональной нагрузкой. И чем меньше напевов в свадьбе, тем активнее способы варьирования ее ведущего напева, что создает необходимое многообразие музыкальных средств для адекватного отражения сути ритуального процесса.

7. В качестве примера рассмотрим приемы кодирования оппозиции невеста/девушки в музыкальном пласте свадьбы Кокшеньги и соседней сухонской традиции (Тарногский район Вологодской области). Обрядовые напевы звучали здесь только в доме невесты до венца, главным был напев группового причета девушек. Невеста голосила либо на сольную версию того же напева (восточная Кокшеньга, побережье Сухоны), либо на напев погребального обряда (западная Кокшеньга), который здесь однотипен групповому свадебному (см. 2). В важнейшие моменты ритуала невеста причитала вместе с девушками. В большинстве традиций западной Кокшеньги и на Сухоне их партии разводились оппозицией «крутого» и «пологого» асинхронного причитывания (на Сухоне полого причитала невеста, в Кокшеньге — девуш-

ки). Регистровый контраст был не обязательен, но в случае развода по высоте невеста причитала на Сухоне над ансамблем, а в Кокшеньге — ниже него.

8. Особо значимыми в свадьбе Кокшеньги были вечерние выходы невесты с подругами «на угоры» (на улицу) во время предсвадебной недели, обязательно — в канун венца. На улице невеста прощалась с девичьей волей, с родными, с деревней. Голоса невесты и девушек разделялись при выходе из избы по высоте: девушки переходили в более высокий регистр, невеста продолжала причет в нижней части шкалы. В тех традициях, где основной версией причетного напева была «крутая», выход на улицу сопровождался еще и сменой «крутого» напева — «пологим» либо только у девушек, либо и у девушек, и у невесты одновременно. Там же, где основной была «пологая» версия напева, уличные причеты отличались лишь двухрегистровой фактурой. «Крутая» версия напева здесь имела другую функцию, например, в д. Евсеевской маркировала приезд поезжан.

9. Степень автономности партий невесты и девушек при совместном причитывании определялась не только музыкальным, но и вербальным компонентом текста. Наибольшая близость возникала при синхронном пропевании единого словесного ряда, т.е. при разворачивании субтекстов невесты и девушек в рамках общей ритмической структуры — они отличались только высотой интонирования (д. Евсеевская Озерцкого с/с).

Более резкое разграничение партий невесты и девушек достигалось несинхронным произнесением одного и того же поэтического текста, обретением субтекстами причета самостоятельной ритмической формы, что выступало при сопоставлении «крутого» и «пологого» причитывания со сдвигом партий по горизонтали. На Сухоне полого причитала невеста, круто — девушки, в Кокшеньге — наоборот. На Сухоне текст начинали девушки, невеста пела «по-за девкам», в Кокшеньге — наоборот.

Наибольшую самостоятельность приобретали партии невесты и девушек при опоре на разные поэтические тексты, которые чаще всего исполнялись асинхронно из-за сдвига партий по горизонтали, контраста крутого и пологого причитывания. В одних традициях Кокшеньги такое исполнение было нормативным, в других — возникало в конце прощального комплекса ритуала и

символизировало окончательный разрыв невесты с прежней пол-овозрастной группой, завершение ее лиминального состояния. Особо значимой при этом оказывалась смена адресанта в тексте девушек: при выводе невесты и передачи ее жениху они причитали уже от своего лица («Потеряли голубушки/ Из стаду стадовод-ницу» — 1, с.245), а не от лица невесты, как ранее. Отступая от стола после посада невесты рядом с женихом, они обрывали при-чет и переходили на величания, невеста же еще некоторое время продолжала причитать, но уже на фоне песен (1, с.246-248). Та-ким образом, музыкальный пласт ритуала мог кодировать оппози-цию невеста/девушки в определенной динамике.

10. Описанные приемы создания музыкального контраста на исследуемой территории по-разному комбинировались друг с другом, отличия могли быть даже в соседних деревнях, что не только определяло «лицо» каждой местной традиции в ареале одного и того же напева и обряда, но и позволяло при минимуме напевов маркировать музыкальным языком ритуала важнейшие моменты его развертывания.

The bride's passing over from a group of girls to a group of married women is the basic content of the first half of the North Russian wedding. The bride's going away from her sex-age group is expressed in the music of the ritual with two contrasting sets of musical texts — one is connected with the bride, and the other — with the girls. The contrast is created by three genres of the farewell function: the solo lamentation song «of the bride, her girl friends» lament and farewell song.

In some cases the bride — the girl-friends' opposition is expressed by two contrasting types of intonation — lament and song intonations. The former is characteristic of the bride's lamentations and the latter — the farewell songs of group lamentations by the girls.

Used in dominant group lamentation traditions are devices of contrasting varying of the lamentation tune:

- 1) creating its two tempo versions — the slow and the fast ones;
- 2) the bride's and the girls' singing in different pitch-levels;
- 3) the separation of their parts in time — a shift in the horizontal line.

These varying devices are functionally neutral and are comprehended only in the context of the ritual. Each tradition uses them in a certain set and in that or other function.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балашов Д. М., Марченко Ю. И., Калмыкова Н. И. Русская свадьба. — М., 1985.
2. Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть. — М., 1980.
3. Резниченко Е. Б. Напевы свадебных причитаний Мезени и Зимнего берега Белого моря. // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян. — Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 91, М., 1987, с. 108-127.

С.А.Жиганова(Краснодар)
Svetlana Zhiganova (Krasnodar)

ОБРЯДОВЫЕ НАПЕВЫ ЮЖНОРУССКОЙ СВАДЬБЫ: ФУНКЦИИ И АКУСТИЧЕСКИЕ КАЧЕСТВА

RITUAL TUNES OF THE SOUTH-RUSSIAN WEDDING: THE FUNCTIONS AND ACOUSTIC QUALITIES

Ведущиеся в последние годы исследования свадебных напевов в контексте ритуала подтвердили их принадлежность к кодирующим системам обряда (проблема поставлена Б.Б.Ефименковой). Анализ полевых материалов (Курская, Брянская, Смоленская обл. Краснодарский край) показал, что способы передачи обрядового содержания посредством напевов могут быть различными в разных южнорусских традициях. Основным критерием, подтверждающим кодирующую активность музыкального материала, является дифференциация в общем корпусе обрядовых напевов, которая, как правило, ориентирована на структуру ритуала. При этом в южнорусской свадьбе ритмическая и звуковысотная организация напевов проявляют относительную самостоятельность. Ритмика, как правило, дифференцирована в большей степени. Некоторые ритмические структуры обнаружили стабильную связь с определенными обрядовыми этапами. Так, цензурированные ритмические периоды, опирающиеся на силлабический стих со слоговыми нормами 5+5+6(7), 7+5, 7+3 неизменно связываются с прощальным для невесты периодом ритуала, ритмическая форма со стихом 6+6 наиболее часто маркирует линию обрядовых отношений родов жениха и невесты, форма со стихом 4+4+6 сопровождает передвижения в обрядовом пространстве и т.д.

Звуковысотный компонент обрядовых напевов проявляет кодирующие качества гораздо реже. Так, в целом ряде западно- и

южнорусских традиций (например, свадьба западных районов Брянской обл.) единый мелодический тип унифицирует музыкальный материал. Однако передача обрядового смысла на этом структурном уровне организации напевов тоже возможна. Это касается прежде всего тех свадебных традиций, где дифференцирована и сфера мелодики. Наиболее типичная форма таких различий — принадлежность напевов с разной обрядовой функцией (прощальных, величальных, оформляющих контакт родовых коллективов) разным типам звуковысотной организации. Именно такая картина свойственна свадебным традициям левобережных станиц реки Кубани. Различия в организации музыкальной ткани напевов могут здесь проявляться на уровне лада, мелодической композиции, частично многоголосия. Одним из наиболее ярких, весомых аргументов в пользу дифференцирующих качеств мелодики нам кажется разница в манере исполнения свадебных напевов разной обрядовой функции. Так, свадебные песни станицы Отважной Лабинского района Краснодарского края представляют три акустически разнородных типа исполнения. Народная терминология намечает лишь одну оппозиционную пару понятий: «петь» или «играть» песни и «кричать». Первая касается основного корпуса свадебных песен (прощальных, величальных, поезжанских), которые тем или иным образом проявляют отношение к переходу, совершаемому участниками свадьбы (невестой, женихом). Второй тип исполнения свойственен корилкам и дразнилкам, звучащим во время выкупа невесты. Видимо, иное акустическое качество этих композиций объясняет тот факт, что исполнители не считают их собственно песнями, определяя факт их выполнения следующим образом: «кричат жениху», «кричат свашке» и т.д. Корилки и дразнилки отличны от собственно «песен» и по своему многоголосному строю. Практика их ансамблевого исполнения, по словам информантов, отсутствовала, дразнилки «кричались» сольно, на фоне обрядового диалога свадебных чинов.

Большая часть напевов, относимых информантами к «собственно» песням, также имеет акустические различия. Наиболее интересным кажется нам существование двух оппозиционных групп, звучащих в разнородном обрядовом пространстве. Если песни, поющие в домах невесты и жениха, имеют более умеренную динамику, то ряд свадебных композиций, исполняемых друж-

ками во время сбора гостей на улице, поются практически в календарной манере — ярким, открытым тембром, с использованием типичных для календарных жанров приемов (например, гуканья в конце песенных мелострофов). Аналогии с календарным пением возникают и из-за плотной «насыщенности» этого отрезка ритуала песнями: шествие дружек по улицам станицы практически непрерывно сопровождается исполнением коротких «тирадных» композиций. Подобный способ пения выделяет в обряде начало активной реализации перехода.

Определенный акустический контраст создает в южнорусской свадьбе ориентация разных по функциям свадебных композиций на разные жанровые модели пения. Так, достаточно ярок контраст «алилешных» величальных и поезжанских песен, исполнявшихся с пляской, прихлопыванием, свистом, и прощальных, «моделью» которых, как в структурном, так и в акустическом плане, является лирический жанр.

Ритм и динамика подобных акустических контрастов, степень «насыщенности» различных этапов ритуала музыкальными композициями в южнорусской традиционной культуре малоизучены, а между тем, эти факторы — составная часть реализации обрядового содержания средствами акустического кода.

Н.И.Толстой (Москва)
Nikita Tolstoy (Moscow)

МАГИЧЕСКАЯ СИЛА ГОЛОСА В ОХРАНИТЕЛЬНЫХ РИТУАЛАХ

MAGIC FORCE OF VOICE IN SAFEGUARD RITUALS

Магическое действие голоса в славянской народной традиции обнаруживается в разных жанрах и в разных функциях. Оно присутствует в той или иной мере во всех устных вербальных текстах ритуально-магической направленности — в заговорах, заклинаниях, словесных оберегах, приветствиях и благопожеланиях, народных «молитвах» и т.п. Высота голоса, крик или шепот, а также молчание (нулевая ступень) играет существенную роль во многих обрядах и повериях, требующих словесного выражения (или его полностью исключающих). Из немалого числа случаев, когда голос определяет суть и эффект всего ритуального акта, нами избран лишь один, достаточно обособленный тип действия — ограждение пространства голосом от вредоносной и нечистой силы. Граница слышимости голоса создает защитный магический круг, но такая же граница может возникнуть, если производить ритуальный стук, треск и шум ударами по железу, сковородке, кастрюле и т.п. Функциональным «синонимом» голоса, треска и шума оказываются у славян огонь (костер) и камень: в этих случаях площадь круга и величина окружности определяются границей, до которой распространяется свет от костра, и расстоянием — радиусом, на которое брошен камень. Дополнительные, часто существенные признаки легко выделяются из описаний ритуалов, которые приводятся ниже. Сербы в Косово и Метохии в Подриме полагали, что человек, впервые увидевший весной змею, должен крикнуть как можно громче свое имя, т.е. как бы позвать самого себя. Это следует сделать для того, чтобы весь год змеи были удалены от него на расстояние слышимости его голоса. В соседней

зоне, в долине реки Ёбар, сербы также, увидев впервые весной змею, должны были тотчас воскликнуть свое имя, а затем назвать день недели того дня, когда случилась встреча. Например: «О, Иване, јеси ли чуо данас је среда?» (О Иван! Слышал ли ты, что сегодня среда?). В западной Сербии, в районе Пожеги женщины на Благовещение на раннем рассвете бьют чем-либо по сковородкам для того, чтобы весь год змеи не подползали к ним ближе границы слышимости. Подобный ритуал известен словенцам, живущим на Черном Верху около Идрии. Они в Великий четверг били палками в двери домов, чтобы змеи не подходили к дому, а держались от него в стороне на таком расстоянии, на каком слышится стук палки. Про этот ритуал говорили, что его исполнители *Voga strasio* — «страшат Бога». На Украине, в Галиции, в селе Зеленица (Надвирнянский повет) на Благовещение хозяин со звонком обегал хату нагишом, повторяя: «Як далеко чути сего дзвінка, аби так звірка за далеко не сьміла приступити до мої худоби». А на Русском Севере, в Вологодском уезде в Великий четверг ходили в лес кричать, для того чтобы не было хищных зверей. Кричали: «Волки, медведи, из слуха вон; зайцы, лисы, к нам в огород!», и при этом стучали в сковороды, звонили в коровьи колокольчики и т.п. Аналогичны ритуалы, совершаемые с огнем. В болгарских селах около Пловдива (Перуштица и Брестовица) на Юрьев день жгли солому, оставшуюся от Сочельника, на пригорках и возвышенных местах, чтобы летом не бил град. Крестьяне при этом поясняли, что на том пространстве, на котором виден огонь, град не будет бить посевы. Такие же представления и действия совершались и в Македонии, в окрестностях гор. Куманово. В Болгарии и Македонии они распространены довольно широко, только ритуал может происходить и на Масленицу, и на Еньов день, соответствующий русскому Ивану Купале. Сербы Боснии, живущие около гор. Фоча, весной, услышав первое кукование кукушки, считали нужным взять в руки камень и бросить его как можно дальше от себя со словами: «Колико камен од мене, толико гује бежале од мене» (Насколько камень далеко от меня, настолько пусть и змеи бегут от меня). Это делали, чтобы летом не встречаться со змеями. Такой же ритуал с аналогичным приговором исполняли сербы в день Сорока мучеников в зоне Тимока (северовост. Сербия) и в день св. Феодора Тирона рано на рассве-

те в Поморавье, около Алексинца (вост. Сербия). Любопытный пример, свидетельствующий о веровании, согласно которому шум и треск может привести к обратным, отрицательным результатам, отмечен в Словакии, в зоне гор. Тренчин. Там полагали, что если во время чтения 12 евангелий бить прачом белье, то по всей округе, где будут слышны удары прача, останутся бесплодными фруктовые деревья. Однако большой вред может быть нанесен и другим способом. Болгары в Добрудже, в селе Зафирово, считали, что молодка после свадьбы на определенное время становится нечистой и тем самым опасной настолько, что если она наступит босой ногой на землю, на земле все «сгорит» и трава повянет. Поэтому молодая жена (*прясна булка*) ходит не разуваясь, не снимая с себя верхней одежды и потупя взор, обратив его лишь под ноги, ибо если она поднимет голову и посмотрит вокруг себя, то на всем пространстве, которое охватит ее взгляд, летом будет бить град. Такое ограничение в поведении молодой супруги длится сорок дней после свадьбы или до первого большого праздника после венца — до Юрьева дня, Вознесения и др. И, наконец, последний пример, свидетельствующий о пользе громкого голоса. Сербьы из Поморавья около гор. Лесковац (село Вуяново) считали нужным выходить на Рождество на хлебное поле и катать по нему рождественский круглый калач от одного края поля к другому. При этом следовало очень зычно кричать: «Колики глас, толики клас!» (Какой голос, такой колос). Затем «пахари» возвращались в дом и разговлялись после Рождественского поста. В вост. Сербии, также около гор. Лесковац (село Разгойна) градовую тучу женщины останавливали пением песни, описывающей «муки» пшеницы или конопли. Змеи, по мифологическим представлениям славян, представители подземного мира, уходящие в этот мир на Воздвижение и возвращающиеся на землю на Благовещение. Они опасны и в прямом, и в мифологическом смысле. Град — орудие небесного мира, кара, большая, чем гром. Этим двум вредоносным силам противостоит голос, а в ряде случаев свет (огонь) и камень. И огонь (свет), и камень играют большую роль в славянских мифологических представлениях и обрядах. Немаловажна в них и роль имени, дня недели, а также дня, когда исполняется ритуал. Русское *чур*, которое выкрикивалось для защиты от нечистой силы, создавало, по представлениям древних

восточных славян, такое же огражденное пространство, о котором речь шла выше. Слово *чур* было бранным, матерным. Первой и древнейшей функцией матерщины была защита от нечисти, о чем уже имеется немалое число свидетельств.

In the Slavic folk tradition there is a known safeguard ritual — protection of the space by the voice to keep harmful and evil spirits away. The boundary of the voice audibility creates a magic circle: a man had to shout his name at the top of his voice upon seeing for the first time a snake in spring, to see to it that the snakes should keep away from him during the whole year to a distance of the audibility of his voice (Serbs from Kosovo and Metocha); on the Lady Day the owner of the house, with a ringing bell in his hand, ran around the house, naked, saying: «May the beast of prey be as far away from my livestock as far this ringing is heard» (Ukraineans of Galitsia); on Christmas it was a custom to go to the corn field in order to roll a *kalach* (kind of fancy loaf) on it from one side to the other, shouting loudly: «The crop be as good as the voice!» (Serbs living on the Morava river), etc. Such magic force was attributed to noise, rumble, clattering on iron, a frying-pan, a stew-pan, etc, as well as to the bonfire that can protect from hail all the space where the fire can be seen.

И.Кертеш-Уилкинсон (Лондон)
Iren Kertesz Wilkinson (London)

ТЕРАПЕВТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЕНИЯ ВЕНГЕРСКИХ ВЛАШСКИХ ЦЫГАН

TERAPEUTIC ASPECTS OF VLACH GYPCY SINGING

Alan P. Merriam, in the chapter «Uses and Functions» of his book *Anthropology of Music*, quotes from an unpublished paper by Charles Kiel, who divides all musics into those having a «solidarity function» and those having a «catharsis function». Keil suggested that there is connection between these two functions, and that a society which emphasizes «social control, moderation, quiet, «shame» sanctions, etc. is likely to provide at least one or two musical outlets to relieve the tensions that may develop for particular individuals» (Merriam 1964:221).

In the case of the Hungarian Vlach Gypsies, or the Rom as they call themselves, the «solidarity function» of singing has been established by the English anthropologist Michael Stewart, who carried out his research in northern Hungary. In his PhD thesis, *Brothers in Song: the Persistence of (Vlach) Gypsy Identity and Community in Socialist Hungary* (Stewart 1987), and in a subsequent article «True Speech»: Songs and Moral Order of a Hungarian Vlach Gypsy Community» (Stewart 1989) he concluded that song performance is gender specific, being aimed at creating male solidarity and, at the same time, reinforcing male authority over women. Stewart's study is undoubtedly a significant development in Hungarian Vlach Gypsy song research as he was the first to study musical performance as an enactment of social life and its significance to the «insiders». Nevertheless, as I have argued in various papers (Kertesz Wilkinson 1990, 1994), there are a number of flaws in his argument. Firstly, Stewart has based his debate on one social event, the mainly male attended

mulatsago, neglecting other musical contexts including both the larger-scale public ceremonies, such as marriages and funeral rites, as well as smaller-scale private modes of performance. By so limiting his scope he automatically ruled out the possibilities that women may play an influential role on public occasions and that men might sing about their personal feelings in private; in other words, that singing might have multiple functions, not just one, in Vlach society.

Some of the other functions of singing among the Hungarian Vlachs became apparent to me at an early stage of my own fieldwork. On several occasions when I felt tired or was simply in a bad mood, children suggested that I should sing or offered to sing for me in order to raise my spirits. Adults, interpreting my low spirits as being due to not having my husband with me, performed dance songs that dealt with sexual suggestions in a humorous way¹. Such instances proved to be part and parcel of ordinary Vlach Gypsy musical and social life. On numerous occasions I was asked to record because a Rom — usually a man, though not always — felt the need to sing. Soon I renamed my Uher tape recorder the «confession» machine. As the fieldwork progressed and I learned more about the personal history of the singers as well about the song texts it became obvious that much of the singing was about problems relating to their life.

The hypothesis that I wish to explore in this paper is that music, in addition to various other functions, has a distinct therapeutic role as a means of resolving the inner anxieties and conflicts of Vlach Gypsies. In my presentation I will discuss some of the causes of internal conflicts within Vlach society, the folk views on song and performance, and the part song and performance play in healing psychological disturbances.

Some Bases for Conflict in Vlach Society.

Conflicts in Vlach social life arise mainly from the strict moral code which regulates their everyday activities and underlines their ideas and values. At the centre of this code is the purity concept, which interconnects with important notions about honour, respect, generosity, luck, health, gender, generation and ethnic boundaries. The greatest offences are those deeds that endanger the unity of the larger or smaller group. To the Vlachs I worked with, this meant life itself: that is, no Rom should kill or commit suicide.

The operation of the purity concepts is most clearly perceived in the way Romany practices relating to bodily functions follow an upper/lower and inner/outer division. This has its correlates in the way the social structure is organised between men and women, children and elders: the different genders and generations have different laws to observe. These are strictest for the sexually active adult population and especially for women since, through their biological make-up and their regular contacts with non-Gypsies, are more liable than men to introduce pollution into the «clean» inner group.

Children and elders occupy a special position in Rom life, one is still pure, whereas elders of both gender are clean after passing through the adult life where pollution, especially for women, is an unavoidable concomitant of fertility. Children, occupying a pivotal place in Rom life, find themselves treated with great love and indulgence until the arrival of a new brother or sister. After a short period of conflict, the first of many they will encounter², the child must assimilate into the wider family group and, like a small adult, assume various responsibilities according to gender. Puberty marks a segregation between boys and girls, and between girls of different generations³. However it is after marriage, and with the birth of the first child, that the social position of both genders changes. Men then join fully the male adult group and public life, whereas women enter the private domain at the lowest social position. On the other hand this is when women's power to heal and to harm emerges⁴.

From then on a woman must respect many of the pollution rules, especially in public, and also fulfil her social role as provider for the everyday needs of her family. Success in these functions generates pride and honour, whilst failure to do so brings shame on her husband and family. The Rom man, being the public representative of the family and therefore compelled to preserve prestige and respect among his peers, even when this may conflict with his personal feelings, must administer punishment if a family member, especially a female, breaks any of the laws and it becomes known. On the other hand, when a man fails to live up to the image of the «real Rom» — that is, one who is successful in business and the respectable head of a large family — it is often his wife who is blamed: «A good woman could make a man out of him,» as the Vlachs say.

The public image of Vlach men, the responsibility that they carry for their families, and the constant competition that exists between men, including brothers and sometimes even between sons and fathers, in order to assert their position as equals — all this puts a tremendous pressure on the male psyche. To be a Roman is seen as tantamount to being perfect, almost God-like. As John Megel put it in his article «Gypsy Religion»: «The only ones holy to us are the Gypsy males» (Megel 1984:3). Women, by contrast, have a physically more demanding existence in providing for the daily needs of their family but maintain a more subdued public position and so are subject to less psychic stress and certainly different inner tension from the men. A woman has power in the private domain and through influence on her husband, has an implicit effect on public life. Her low social status immediately after marriage improves gradually as her children, especially sons, become socially powerful. The socially endorsed special relationship between mother and son provides women with an important support alongside their «natural» magical power. Last, but not least, women's life progression involves a realization of their double image as saint and sinner, symbolised by Mary Magdalene⁵. A woman is not endowed with perfection by birth but has strive for it by living the right way. Her greatest inner tension arise when she is unable to attain her saintly image by failing to be the perfect mother (see Kertesz Wilkinson 1992).

Both genders, however, must reckon with the powers of the supernatural. To the Vlachs the universe, the supernatural, the inanimate and the animate world as well as the human world are in reciprocal relationship with each other. Like the human body, everything is divided into upper and lower, good and bad powers. People carry individual responsibility in determining which of these powers will be invoked by their deeds, and whether their lives will be attended by luck, prosperity and good health or the opposite. One Roman, for example, blamed his daughter for his misfortune with his domestic animals. She had a «shameful» relationship with a «dirty peasant»⁶ the undeniable public proof of which was the birth of a daughter to the pair. «Where there is whoredom there is misfortune,» was his way of expressing it. Similarly, the Vlachs perceive good health as the reward for clean living, whereas illness

is connected with pollution or sin and thus is seen as shameful (see also Sutherland 1993).

One way of dealing with feelings of shame is to project the responsibility on to something or someone else. For example, my hostess in one of the communities I worked in blamed another woman's miscarriage on her carelessness in once stepping over a rope on the road, because the rope resembled a snake, an animal of the devil. She explained a sty on her eyelid as due to the curse of a nursing mother. Another way of dealing with shame is to act out the anxiety. The husband of the woman who miscarried had to harmonize the moral conflict caused by need of his wife to undergo medical examination, which entailed exposing her lower parts to a Hungarian male doctor in his presence. One evening he asked me to make photographs of him dressed up as the doctor. He overcame the conflict by becoming the doctor and uniting this role in his person as husband.

I would like to add that even the few incidents that individuals manage to keep secret from the wider Vlach community are still disturbing for them. Indeed they may actually be more difficult for the individual to cope with because public condemnation and punishment of a moral transgression closes the case, whereas private secrets engender fears of supernatural punishment. Being able to tell someone, to confess, is in itself healing — a practice widely used in cultures as diverse as the American Indians, certain Siberian groups and the Catholic church. One Vlach woman, for instance, told me about an incident she could not tell even her sister as she felt that to keep it secret might cause her misfortune in life.

The Cultural Significance of Song and Performance in the Vlach Society.

The social function and folk significance of song and singing for Vlach Gypsies have been discussed by Michael Stewart in his work on a North Hungarian community, according to his theory, singing is an act whereby Rom men, who are otherwise normally rivals, are able ritualistically to express their unity by asserting their authority over woman and equality one another. For them song is a beign communal way of telling the truth, of expressing the values that represent the emotional core of Vlach experience. As such it stands in opposition to the chaotic, competitive and not

necessarily honest communication of everyday life. I would also like to mention here Karoly Bari's postulate that singing must once have had a magical connotation in Vlach culture as a means of communicating with the supernatural, a belief still alive among some Transylvanian Vlach groups (Bari 1985),

If one looks at other speech forms that are ritualistic and to some extent also «true», such as folk tales and fortune-telling, a more significant picture emerges of their various therapeutic roles. Fortune-telling sums up all the essential aspects of Gypsy values: health, marriage, children, luck, prosperity, death, and the problems of envy and conflict with outside authority. It takes place in private between two people, the healer, usually an older woman, and the «patient», and its function is to give hope for the future. The magical help of the fortune teller is able to remove obstacles which stand in the way of the individual due to someone else's evil thoughts or curse.

The folk tale is another speech form that has of ritual importance for the Hungarian Vlachs as and some of them are considered «true»⁷ and so can take the place of song in those communities where singing is forbidden during a wake. Folk tales deals with events in the past, with myths and supernatural beings. They are told in third person with dialogues into which the performer can insert details of his own life story. As with song performances, the opening and closing phrases are an essential part. Folk tales also have magical effects, as Bari found in Transylvania, where tales about evil spirits may not be narrated before going to fairs for fear of invoking evil and bringing misfortune on the traders. According to Bari, the narrators of tales are mostly elder men.

Song texts, apart from the added qualities that melody brings, are recited mainly in the first person and in the present tense. Though generally performed in a group setting, songs can be also be performed atone but even then are invariably directed at others and so always have public dimension. Furthermore, because of the special nature of music, songs are unlike other speech forms in that they can actively involve unlimited numbers of performers, regardless of gender.

The Performance.

Vlach singing is part of a ritual of *voja kerel*, which means to humour oneself and others, to provide joy and to console. If a

singer is in «voja» that must be respected regardless of the time of day or night. Everyday routine is uplifted and the singer's wish for others to join in imposes an obligation.

The performance proceeds after an initial ritualistic greeting and a request for permission to «say a few true, honest words». These would be expressed even when there was only myself and the tape recorder present, underlining the fact that for the Vlachs singing is in itself a ritual. Permission is invariably granted and the lead singer can then start his or her song. If he or she gets stuck, forgetting the words or losing the melody, others will join in to help. I have found that wives are under a social obligation to assist their husband's singing whether the occasion is public or private. At the end the singer may or may not thank the rest for their attention but always wishes them luck and good health. The extent to which all these rules are carried out depends on the singers' social position and on who is present.

The notion of truth in the manner of performance is just as important as truth of the texts themselves. The Vlachs expect the performer to convey «true» and honest feelings of sorrow and happiness. When exaggeration or affectation is employed the performance is regarded negatively. Furthermore, if the performance deviates too much from the accepted aesthetics the song ceases to be Gypsy in nature, even if it contains Romany texts and tells the truth (see Kertesz Wilkinson 1994d).

The tempo of slow song performances is generally maintained at around 60 beats per minute, though both speed and volume of delivery fluctuate in a more or less regular manner. After several hours or a whole night, this has the effect of inducing a hypnotic, ecstatic state which is both calming and uplifting. To the Vlachs the singing of slow songs is meant to soothe the heart as is implied by the heart as is implied by remarks like «sings from his/her heart», «too much sorrow and crying can break her heart», «it pushes the sorrow out of the heart». Since crying is perceived as the sign of a «weak heart», a singer who makes someone burst into tears will stop or change the song; and if it is the singer himself or herself who starts crying he/she is scolded for being silly. As a rule, the performance must be intense and convincing, but controlled, though there are times when an explosive, cathartic burst of crying is allowed, or just

cannot be stopped. On such occasions, I was frequently asked to stop recording (Kertesz Wilkinson 1994b). It is important to note that the human heart, in the upperfiner clean part of the body is a great concern to the Vlachs, It has to be cleaned from time to time otherwise pain and sorrow would accumulate causing burst, so to say, leading to extreme pollution, to death. In turn, the cleansing property of singing is ultimately important at times of communal grieving when someone dies, the most polluting and dramatic event in Vlach life. Then, in most communities, singing is an absolute must, serving as consolation and empathy for those in mourning and a mark of respect for the deceased

In theory, anyone is allowed to lead. On public occasions it is usually the well-respected men, those with prestige and a reputation for being good performers, and «enjoying themselves beautifully» who take the leading part. Married women, tend to avoid assuming this role in public because singing carries connotations of sexual attraction, as in other traditions, and therefore the law of public modesty is operative. Nevertheless, provided the husband is not jealous, or if she is without him amongst relatives, a married woman can be the lead singer. In that event, like an unmarried girl, she would generally be regarded as a representative of her kin or local group.

The heterophonie performance of the slow songs, with a leader and a following group, can also be interpreted in a symbolic way, following Alan Lomax' suggestions. According to him, different voices (in polyphonic) music might stand for the male and female sections of societies and their complementary relationship, regardless of the actual gender of the singers (Lomax 1968:163-169). In this view, the leading part would be seen as male, the carrier of authority and words, the public face of the law, whereas the group would be perceived as female, the supporter and helper. A good singer is one who is both a good leader and a good helper, which is also an important psychological factor in maintaining successful social relationships for both genders'

With the dance songs the texts are less important as the dance expresses those ideas which the Vlachs, due to the cultural shame and modesty associated with physical love, avoid in verbal discourse. Dances may be solo or in couples, in the latter case with par-

tners being of the same or opposite sexes. Here women have more chance to become an equal partner or even a challenging one⁸ than they do in song performance, where they generally take the supportive role.

The Subjects of Song Texts.

Beside the group involvement, telling the truth or confessing through song is just as therapeutic as speaking it in an everyday context. That does not mean, however, that anything can be sung for the ideas that are incorporated into a song text must reflect the moral order of Romany life.

The general text of Vlach «sad» songs is built from formulae which deal with such matters as the grief of losing a parent, being among strangers, having brothers but still feeling alone, falling into trouble, feelings of helplessness about life, and a calling out for help from God or mother. A wife is often depicted as unhelpful and unreliable, though I have also come across positive images such as the wife who returns home with money and thus is a source of pride for her husband. The mother is always seen as a positive and supportive figure, just like her saintly equivalent, the Virgin Mary. Fathers appear less in the songs but when they do it is again always as a positive, God-like image.

The happy type of slow song texts typically recall men going to a fair in order to barter, usually over a horse, or may be not doing any business but still having a good time spending all their money with their Rom «brothers» and even, occasionally, their «sisters» as well. Women sing much the same texts but modify them to express their concern for the family or perhaps to tease or praise their husband.

On public occasions songs have to remain on the level of generalities without personalizing them, at least not obviously. But precisely because the song texts are symbolic communications and can carry ambiguous meanings, they also provide an outlet for expressing aspects of a performer's life that are not in harmony with the moral order. For this reason it is important to know the life history of the singers as the same song text can work differently in its psychological dimension even without any textual change. As Merriam noted:

... in song the individual or the group can apparently express deep-seated feelings not permissibly verbalized in other contexts (Merriam 1964:190)

Song texts... can be used as a means of action directed toward the solution of problems which plague a community. While this can take the form of ridicule and shame, or sanctioned legal action, it is also apparent that song texts provide psychological release for the participants. Indeed, because of the freedom of expression allowed in song, texts seem clearly to provide an excellent means for the investigation of the psychological processes of the people who constitute a culture. Through the study of song texts it may well be possible to strike quickly through protective mechanisms to arrive at an understanding of the «ethos» of the culture and to gain some perspective of psychological problems and process peculiar to it. (Merriam 1964:201).

As earlier papers have already dealt with psychological problems as a basis for slow song performance from a woman's point of view (Kertesz Wilkinson 1992) and from the communal point of view (Kertesz Wilkinson 1994b and 1994d), here I will concentrate on a contrasting material: the tension-releasing function of a man's singing and the ways he tackles his inner conflicts in singing.

The final example (Audio Example No. 3) is from a Rom man. Tonci was one of the best singers in this community, noted for being «true» in his manner of delivery, the highest accolade the Vlachs give for singing. Having originally moved to his wife's village upon marriage, Tonci used to return periodically to his native home, to his mother and brothers, especially after he had an argument with his wife. On such occasions he really suffered, being unable to find his place, drinking, not eating and neglecting himself; in general, he looked and behaved alike someone in mourning.

This particular song was a favourite of the singer; with variations to some of the verse texts, it was one that he used to sing to «honour» his mother, amongst others. In this performance he created texts that tell about his own life in relation to his wife at that point. It starts with the image of a «deep dream» and the line «I didn't believe this would happen to me», with its ominous hint. He then develops the themes of being alone despite having many brothers (Verse 2); asking God for a sunny day to dry up the dew, which is synonymous with tears (Verse 3); trying to sleep but being unable to because of a bad dream (Verse 4); and the dream being about trouble in the family (Verse 5). We learn that the trouble is with his wife and his bad life with her (Verse 6) after she has made him mad and «old» when all

he wishes is to have peace (Verse 7). The only solution is to leave, «like the sky with the Earth», meaning that it falls to Earth - a disturbance in the natural order which symbolizes dying (Verse 8). In the last verse Tonci re-emphasizes the craziness and «oldness» that are provoked by a wife for whom he no longer cares.

The song text, considered alone, seems to suggest that Tonci has had enough of his wife and, no longer caring for her, is both angry and fearful. However, this is not reflected in the gentle melody or many of the musical gestures that his intensely felt performance, such as the rhythmic subdivision of the musical lines to express the excitation he feels, or the use of elongated tones with which the word «jaj», a cry of pain, at the start of verses, or the dramatic changes in contour. All these devices convey the feelings of someone who does still care but is unhappy, not least because he is not with his wife and family, as indeed he confirmed to me one day. The fact that he associated this particular melody with his mother also supports the affective meaning of this song, love and care.

Hence the musical expression, whilst to largely underpinning the text, points towards a different meaning. Text and the melody, in other words, can simultaneously embrace divergent, even opposing, human feelings, that are «concerned with matters of relationship — love, hate, respect, fear, dependency, etc. — between self and vis-a-vis or between self and environment» (Bateson cited by Blacking 1977: 13).

Conclusion.

As in many other cultures, musical expression allows the Vlachs to express certain emotions for which there is limited opportunity in everyday communication. In the Vlach context specifically, singing provides a vent for feelings of shame, anger, guilt, frustration as well as love, which, whilst recognised as forming part of human experience, are not discussed much, especially in public, because they impinge on aspects of the Vlach moral code which relate to pollution concepts and shame.

The ambiguity of Vlach song texts and their dialogue form provide a perfect channel for confessing and acting out in the «here and now» those disturbing events from the past that still cause an individual pain. But as Blacking argued:

A system of values and levels of agreement between members of a society cannot be understood adequately at the verbal level only...

People may not only deceive others; they may deceive themselves, in their reification of their symbolic systems (Blacking 1977: 17)

Hence, as we could see, many of the chosen formulae are culturally created direct projections. However, it is through performance, with its emphasis on support, controlled intensity, and gentle delivery, that the singer is able to convey his or her own feelings to others, to sing from the heart, and the truth is allowed to emerge. Singing, with its ability to console, please and give joy both to the singer and to others, is a life-asserting act despite the deep sadness of many slow song texts.

Musical performance is psychologically significant in its own right through the feelings of «fellowship» that it generates. In this process, everyone, even the socially less successful, can again relive the happy times of childhood, when they were the focus of unconditional love and attention and free from the burden of moral responsibility. To use Lomax's phrase, singing is «an invitation to return home» (Lomax 1963: 450).

Last, but not least, the body and the organ of the voice production must also be considered in the Vlach conception. Singing cleanses the heart by allowing «inner» materials such as saliva and expired air, which are pure and therefore potentially therapeutic, to be expelled, blown out from the body through the mouth. Indeed the Vlachs sometimes refer to singing itself by the *termphurdel*, «to blow». Healing through music is in fact preventive rather than curative for the Vlachs. This does not work by a direct, symptom-removing action, but by a process of catharsis which enables individuals to cope with life better for the time being.

My proposition is that song and singing, in some contexts of Vlach social life, act as a therapeutic agent through culture-specific ideas as well as through the innate qualities of music. As Rouget has noted:

Nothing is more laden with emotional associations than music, nothing is more capable of recreating situations that engage one's entire sensibility. It induces the individual into a state in which both his inwards feelings and his relations with the outer world are dominated by affectivity (Rouget 1985:123).

By sharing their problems with others, through the unique and powerful medium of singing, individuals are able to remove the sense

of isolation that their inner anxieties and conflicts give rise to and thereby integrate themselves into the group, restore a balance between their inner and outer worlds, between the human and the supernatural.

Notes

1. The following dance song was sung to me by a woman at the beginning of my fieldwork. «Nail, nail,/ There is no nail in my boots, let me die!/ If there is none [now] there will be [later]/ My husband will come home and put [one] into it, let me die!» Between lines she included my name to make it obvious at whom the song was aimed. Since we were both women and there were only children around us, she could be specific whereas in the following example, sung by a man, a degree of respect and shame was observed and hence there was no direct hint about singing the song to me. It was only later that I understood the message in the context of other songs and events in my life. I was leaving the community and, in accord with this sentiment, a slow song was performed first before this dance song, which referred to my meeting my husband in Budapest the following day. The song text is about a young woman putting on her make-up to wait for her husband in style, whilst the second verse deals with an older woman telling the young one to give herself to her husband as she did when she was seventeen.

2. This feeling is clearly expressed in the folk tale collected by Katalin Kovalcsik (Kovalcsik 1991), where the smallest girl is killed by her two elder sisters in competition for their father's love. It also exemplifies the shamefulness of overtly demonstrating or speaking about father/daughter relationships after the daughter reaches puberty, as opposed to the mother/son relationship, which can be expressed in ritual communications such as tales and songs.

3. Even at puberty a girl seems to be less dangerous to the adult population than to her younger sisters with whom she may share the same sleeping arrangement. Till marriage girls are allowed to wear trousers, a sign of their still ambiguous biological position since they have less shame to conceal than their married sisters, who must dress in a skirt and separate top and cover their heads with a scarf in public.

4. I have seen nursing mothers using their milk to heal eye ailments (another example of this is given on p. 4 of this text). At the same time, it is possible for them to «pollute» a man simply by allowing the hem of the skirt to brush against him or, worse, raising the skirt to expose the knees or thighs (see Silverman 1981).

5. Women, especially in songs, are often addressed as «whore», which Stewart regarded as simply a negative accolade, evidencing the male's denial of his desire. In my view, it is also a acknowledgment of a woman's desirability in a straightforwardly «respectful» sense. I have often heard women addressing their little daughter or granddaughter as «little whore», with the implication that she will be attractive and have no problem in finding husband. This is supported by another common accolade: «She will have hundreds of husbands».

6. The Hungarian Rom, like other Gypsy groups, divide humankind into two main categories: Gypsy and *gajo*, or non-Gypsy. In the Hungarian context, as Stewart has observed, the category *gajo* has the meaning of peasant. However, I have also suggested that the Hungarian Rom, like the Rom living in the Tatra mountains of Poland (Mirga 1987), make a further distinction within the non-Gypsy category between useless, «dirty» peasants and those who are educated enough to observe the same rules as the Rom. The latter are often accepted as marriage partners for a Rom woman, whereas the former are regarded as unacceptable because of their «polluting» behaviour.

7. Folk tales are divided into those that are «true» and those that deal with «lies» (Kovalcsik, personal communication).

8. The leader/supporter structure of performance, in my view, is an important enculturation device for «emergencies» when the ascribed gender roles may need to be reversed to some extent and/or for allowing flexibility to accommodate the fact that both genders can have responsibilities. Indeed, there are examples from everyday life when a woman whose husband has died or has been imprisoned may take on such male jobs as horse-dealing and is greatly admired for her skills, her independence and, not least, for staying faithful to her husband. The communities I am familiar with also recorded memories of men bringing up children on their own, «just as well as, if not better than, a woman,» when circumstances required it.

9. «Cheating» in dance occurs when one partner in a mixed couple manages to wriggle behind the obstructing arms of the other. This illustrates the Vlach conception of a front/behind spatial dichotomy, the front being public, the clean facade, whereas the rear, standing for objects that one discards, is polluting and hence dangerous. A Rom dance researcher (Balizs 1987) claimed that only men employ this trick in dance but I found that in south-east Hungary both genders, especially if they are not married and are on very good terms, tried to dodge behind one another's back.

References

Balazs, Gusztav 1987 «Lakodalmi szokások és táncok a nagyecsed-i olah ciganyoknál» (Wedding customs and dances amongst the Vlach Gypsies of Nagyecsed.), *Ethnographia*, XC VIIi:364-384.

Bari, Karoly 1985 *Tuzpiros kigyócska: cigany nepkölteszet*. [Fire-Red Little Snake: Gypsy Folk Poetry.] Budapest: Gondolat Kiadó.

Blacking, John 1977 «Towards an Anthropology of Body», in John Blacking (ed): *The Anthropology of the Body* London: Academic Press, pp. 1-28.

Kertész Wilkinson, Iren 1990 «Some Observations on «True Speech»», *MAN*, 25:336-337. 1992 «Genuine and Adopted Songs in the Vlach Gypsy Repertoire: a Controversy Re-examined», *British Journal of Ethnomusicology*, 1:111-133.

1993 «The Social Significance of Song and Dance Among the Hungarian Vlach Gypsies». Paper read at Annual Conference of European Seminar in Ethnomusicology, Barcelona.

1994a «Differences Among One's Own and Similarities with the Other: the Dual Role of Adopted Songs and Texts Among the Hungarian Vlach Gypsies». Paper read at the International Symposium for the Austrian Year of Minorities, Vienna.

1994b ««Hatjares»? (Do You Understand/Feel It?): The Concept of Emotion and Hungarian Vlach Gypsy Song Performance». Paper read at Annual Conference of European Seminar in Ethnomusicology, Oxford, September.

1994c «Musical Performance: a Model for Social Interaction between Vlach Gypsies in South-eastern Hungary». Paper read at Seminar on Romani Studies, University of Greenwich.

1994d «Diversity in Unity: A Study of individual Creativity through the Performance of Songs among the Vlach Gypsies of South-

eastern Hungary». PhD Thesis. Goldsmiths College, University of London.

Kovalcsik, Katalin 1991 «The Little Maple Tree: A Transylvanian Gypsy Folk Tale with Songs», Journal of the Gypsy Lore Society 5th Series, (1):103-126.

Lomax, Alan 1963 «Song Structure and Social Structure», Ethnology 1:425-451. 1968 Folk Song Style and Culture. New Brunswick, New Jersey:Transaction Books.

Megel, John 1984 «Gypsy Religion», in: Joanne Grumet (ed.): Papers from the Sixth and Seventh Annual Meetings, Gypsy Lore Society, North American Chapter. New York: Gypsy Lore Society.

Merriam, Alan P 1964 The Anthropology of Music. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Mirga, Andrzej 1987 «The Category of "Romanipen" and the Ethnic Boundaries of Gypsies», Ethnologia Polona 13: 243-255.

Rouget, Gilbert 1985 Music and Trance. A Theory of the Relationships between Music and Possessions. Chicago and London: Chicago University Press.

Silverman, Carol 1981 «Pollution and Power: Gypsy Woman in America», in: M.Salo (ed.) The American Kalderash: Gypsies in the New World, pp55-67.

Stewart, Michael 1987 Brothers in Song: The Persistence of (Vlach) Gypsy Identity and Community in Socialist Hungary. Ph.D. Dissertation. Faculty of Economics, London School of Economic and Political Science. 1989 ««True Speech»: Songs and Moral Order of a Hungarian Vlach Gypsy Community», MAM 24(1): 19-101.

Sutherland, Anne 1992 «Health and illness Among the Rom of California», Journal of the Gypsy Lore Society(5th Series) №.1 (2): 19-60.

Appendix

English translation of song text «Alom, alom» together with transcription of the melody and original text

1.
*Dream, dream, what a deep dream!
I didn't believe this would happen.
I fell into it, I fell into it.
Mother, what can I do?*

6.
*Good Lord, good Lord,
I don't know what to do
With that woman.
Believe me, I don't have a good life.*

- | | |
|---|---|
| <p>2.
 <i>There are many of us, many brothers,
 Yet we don't have true heaters.
 One goes to the right, the other to the left.
 Then erat eiill become of the others?</i></p> | <p>7.
 <i>Drove me mad, made me old,
 Sent me out my mind.
 Give her peace, leave her alone in peace,
 The plague upon you.</i></p> |
| <p>3.
 <i>God grant me a good day,
 And have the dew dry up.
 The dew, the sorrow,
 The sorrow from my heart.</i></p> | <p>8.
 <i>Instead of staying with her,
 I prefer to go away.
 I prefer to go away,
 Like the sky with the earth.</i></p> |
| <p>4.
 <i>I am sleepy as a pussy-cat,
 I have not slept for two nights.
 I laid down but did not sleep,
 Yet I dreamt bad things.</i></p> | <p>9.
 <i>I don't care for anything,
 That crazy big whore,
 Made me old, drove me mad,
 Sent me out of my mind.</i></p> |
| <p>5.
 <i>Dreams take me, dreams take me. I feel poorly again.
 Perhaps again, perhaps again,
 Perhaps again I'll fall into trouble.</i></p> | |

Алан Мэриам в своей книге «Антропология музыки» цитирует неопубликованные тезисы Чарльза Килла, который разделяет всю музыку на два вида: первый — имеющий функцию солидарности, и второй — функцию катарсиса. Килл предполагает существование связи между этими двумя функциями, особенно в обществе, основанном «на социальном контроле, сдержанности, спокойствии, «санкциях стыда» и т.д.». Общество обеспечивает, по крайней мере, одну из этих функций, чтобы снимать эмоциональное напряжение, возникающее в отдельных личностях. Гипотеза, которую я хочу предложить в этом сообщении, связана с тем, что музыка, наряду с другими функциями, выполняет и терапевтическую роль, снимая тревоги и конфликты среди владшских цыган. Я рассмотрю устройство владшского общества и взгляды владшских цыган на пение и исполнительскую ситуацию, что позволит выявить терапевтические свойства музыки в этом обществе.

Л.М.Винарчик (Москва)
Larissa Vinarchik (Moscow)

КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЫЕ ПЕСНИ В СИСТЕМЕ ТРОИЦКОГО РИТУАЛА

CALENDAR-CEREMONIAL SONGS IN THE SYSTEM OF WHITSUN RITE

После того как музыкальная сторона ритуала была осознана как одна из его кодовых систем, стало ясно, насколько важно ее исследование для понимания структуры и семантики самого ритуала. Особенно интенсивно в этом направлении работали музыковеды (musicologists), занимавшиеся свадебным обрядом восточных славян. К настоящему времени намечена типология восточнославянской свадьбы, в основу которой положена внутренняя структура музыкально-поэтического ряда в ее соотношении с другими обрядовыми кодами (Б.Б.Ефименкова).

Разработка этой проблематики на материале календарной обрядности находится в начальной стадии. В данном сообщении излагаются результаты анализа одного календарного ритуала, музыкально-поэтический ряд которого рассматривается как один из его кодов. Объектом исследования послужила локальная традиция троицкой (в местной терминологии — духовской) обрядности, зафиксированная в верховьях Днепра, Десны и Западной Двины. В настоящее время это большая часть Смоленской обл. (за исключением ее северо-восточных районов) и прилегающие к ней на северо-западе районы Тверской обл.

Ритуал разворачивался в рамках положенного времени: обрядовыми действиями отмечен период от Вознесения до Ивана Купалы. Но главные обрядовые акты сконцентрированы на отрезке от Духова дня до Петровского заговенья (Духовская неделя). К ним относятся: завивание (twining) в Духов день венка (женщины и девушки связывают макушки двух берез, растущих ря-

дом с житным полем); кумление под таким бенком участниц обряда; гадание на маленьких венках, сплетенных из березовых веток или цветов. Второй этап ритуала проходил через неделю, в Петровское заговенье, когда ее участницы раскумливались, развивали большой венок, узнавали результаты гадания по маленьким венкам. К этому же дню обычно приурочивалось потопление большого венка («куклы»).

Набор и последовательность обрядовых актов, конкретные формы их реализации, назначение и обрядовое оформление главных ритуальных предметов, распределение функций между участниками обряда могут сильно варьироваться в местных разновидностях ритуала.

К числу изменяемых его компонентов относится и структура песенного цикла. Своеобразие его в локальных традициях определяется в первую очередь набором и соотношением в нем собственно календарных напевов¹. Предпринятый анализ музыкального материала духовских обрядов был подчинен задаче определить положение музыкального языка в синтагматике ритуала, степень его функциональной дифференцированности и соотносённости с другими элементами ритуала.

На выбранной территории обряды духовского цикла оформляются пятью календарно-обрядовыми типами напевов. Тип напева определяется его ритмической структурой, мелодические характеристики относятся к числу видовых признаков того или иного напева. Все духовские напевы являются политекстовыми². Ареалы напевов различны, могут не совпадать, быть смежными, но могут и накладываться. В результате, в различных локальных традициях число напевов в духовском цикле варьируется от одного до четырех.

Духовской песенный цикл неоднороден также благодаря различию внутриобрядовых функций напевов, критерием которых выступает прежде всего приуроченность музыкально-поэтических текстов к конкретным обрядовым актам. С этой точки зрения исследованный песенный материал объединяется в две группы.

Первую, наиболее многочисленную, господствующую в духовском песенном цикле, образуют напевы, которые звучат во время пространственных перемещений участников обряда, они сопровождают всевозможные их передвижения. В Духов день и на Петровское заговенье — шествие к березам и от них, к реке и об-

ратно в деревню; на Вознесение — обход ржаного поля или хождение к месту будущего обряда, что называется «подчищать луга». Таким образом, напевы данной группы буквально прославляют собой ритуал, звуча в нем многократно с большим числом поэтических текстов. Кроме того их поют в течение всего ритуального периода, в любой его день — вне обрядовой ситуации.

Как видно, данными напевами практически не охвачены центральные обрядовые акты ритуала, и то, что они закреплены за наиболее, казалось бы, нейтральным его элементом, обуславливает специфику их позиции в ритуале³. Движение, таким образом, будучи отмечено музыкальным кодом, выводится в ряд особо значимых компонентов обрядовой структуры. Одновременно рассматриваемые напевы можно расценить как некий звуковой медиатор, который связывает, с одной стороны, основные ритуальные локусы (деревня — лес — поле — река), с другой — темпоральные вехи троцкого периода, являясь его музыкальной константой и превращая его в единый временной континуум.

Напевам данной группы свойственна некоторая независимость по отношению к духовскому ритуалу, что проявляется в наличии у них самостоятельной структурной функции в календарном макроцикле. Во многих местных традициях время их исполнения выходит за рамки троцкого периода. В большинстве случаев преодолевается его верхняя граница. Первым днем пения духовских песен могут быть Егорий, Радуница, Пасха, Чистый четверг и даже Благовещение. Нижняя граница также может отодвигаться до Ивана Купалы. В результате духовские напевы выделяют более крупные, по сравнению с ритуальным периодом, сегменты календарного года — поздневесенний период (целиком или его значительную часть) или весь весенний сезон, вкупе с ранневесенним периодом. В том случае, если духовские напевы поются от Благовещения, внутренняя граница сезона маркируется средствами самого жанра: в так наз. «майских» песнях (один из традиционных терминов для духовских песен) характерный жанровый припев «маю-маю, маю зелено» в допасхальный период заменяется более нейтральным в плане семантики «лели-лели».

В конкретном духовском песенном цикле в основной, условно говоря, «транзитной» функции могут выступать один или сразу несколько напевов. В последнем случае напевы определенным

образом субординированы, так что один из них выделен в традиции как ведущий напев всего духовского цикла. Его отмечает особый поэтический текст, который можно назвать основным духовским текстом. Судя по описаниям хода ритуала, он звучит дважды — в Духов день и на Петровское заговенье, открывая соответствующие комплексы обрядовых действий, становится сигналом к их выполнению.

Духовской текст, названный нами основным, относится к типу обрядовых словесных текстов, описывающих процесс движения обряда. В нем называются основные его элементы: локативы, исполнители, обрядовые объекты и предметы, действия, упоминаются временные ориентиры данного ритуала, указывается длительность ритуального времени. Изредка он включает в себя мотивировки, толкования отдельных обрядовых действий. Ключевой элемент текста, непосредственно связанный с обрядовой функцией напева, помещается в его инициальном звене — это глаголы движения (идти, ходить, гулять), часть в побудительном наклонении: «Пойдемте, девки, в луг гулять / зелены ветки завивать...», «Береза девочек гукала / хадитя, девочки, все ко мне / завейте веночки все на мне.../», «Святой Духа-Троица, / позволь погуляти / венки завивати...», «Пойдем, девки, коло жита...», «Как пашел Илля пу межах ходить...». Преимущественно во время обхода полей на Вознесение основной текст дополняется стереотипной формулой «богатого урожая».

В роли ведущего напева духовского цикла в локальных традициях ритуала может выступать любой из пяти обрядовых напевов. (Показательно, что основной показательный текст с большей или меньшей долей полноты может быть реализован в каждой из возможных ритмических форм.) Тип ведущего духовского напева является одним из признаков локальной традиции духовской обрядности. В южносмоленских районах сменяют друг друга два напева: со стихом 5+3 (на юго-востоке) и со стихом 5+5 (на юго-западе области). В центральной зоне ведущим является напев, опирающийся на шестисложный стих, со специфическим жанровым припевом. На территории смоленско-тверского пограничья, где картина местных традиций более дробная, наряду с последним ведущими могут быть еще два напева: на северо-востоке рассматриваемой зоны — с шестисложным стихом (безрефренный), западнее — со стихом 4+4.

Вторую функциональную группу в духовском цикле составляют напевы, звучащие во время обряда кумления. Их роль в данном обряде аналогична известным по многим троицким традициям обрядовым диалогам, сопровождающим кумление. Поэтические тексты этих песен дублируют обряд на вербальном уровне, отражая почти каждый его шаг: целование, рукопожатие, обмен вещами. В тех версиях обряда, где кумление проходило с участием специального обрядового персонажа — «бабушки Куприяновны» — во время кумления пели также песню, призывавшую ее выполнить свои ритуальные обязанности.

Помимо реализации словесного ритуального текста, песни, сопровождающие кумление, имеют в обряде и структурное значение: продолжительность обряда определяется протяженностью песни («Ходили [под венком], пока песня не кончится»).

Возможности духовских напевов в отношении данной функции гораздо более ограничены. Всего два напева могут оформлять этот обряд: на общей части обследованной территории — напев с пятисложным стихом, и на севере области — напев с четырехсложным стихом.

Очевидно, что в духовском ритуале позиции музыкально-поэтических текстов двух рассмотренных групп принципиально различны. Если первые ориентированы в основном на его пространственно-временной план и, очерчивая ритуальный хронотип, выражают семантику ритуала в обобщенной форме, то другие строго прикреплены к одному обрядовому блоку и являются, по существу, эквивалентом его акционального ряда.

В большинстве локальных традиций различие духовских напевов в функциональной нагрузке находит выражение в их структурной противопоставленности, в первую очередь, на уровне ритмической организации материала. (Мелодика, в противоположность ритмике более однородная, демонстрирует единство музыкального кода рассматриваемого ритуала.) Эта тенденция особенно явно прослеживается в тех местных традициях, где духовской песенный цикл включает в себя два напева, которые, как правило, функционально специализированы (Центр области, некоторые западные районы). Однако и здесь в целом ряде случаев

функциональная дифференциация напевов может нивелироваться. Известно, что напев кумления в духовском цикле такого типа может исполняться по дороге к березам, но в этой функции он выступает только с одним текстом («Ты не радуйся, дубник-ясенник...»).

Примеры специфической организации музыкального кода духовского ритуала можно наблюдать в северных и южных районах Смоленской области. В Хиславичском районе (юг) духовской песенный цикл исчерпывается всего одним напевом, тем не менее им описывается полноценный цикл ритуальных действий: обход жита, завивание венков, кумление и т.д. Отсутствие контрастного музыкального материала приводит к тому, что функция напева конкретизирована лишь поэтическими текстами.

На смоленско-тверском пограничье (север), напротив, число напевов в цикле возрастает до 3-4, так что в одной обрядовой ситуации здесь могут звучать несколько напевов. Но и при таких обстоятельствах часть напевов проявляют себя как бифункциональные. Чаще всего это напевы с четырехсложным стихом, который может быть ведущим в обеих группах, тогда как прочие напевы становятся дополнительным музыкальным материалом.

Чем обусловлено такое, с одной стороны, многообразие решений духовского песенного цикла в местных традициях, а с другой — «непоследовательность» в принципах его структурной организации? Судя по имеющимся материалам, наполнение духовского песенного цикла практически не зависит от структурных особенностей ритуала, в который он входит (исключения составляют примеры, когда в ритуале отсутствует кумление — Вельский район Тверской области). Если искать причины в этнографическом контексте, то, по всей вероятности, следует учитывать не только обрядность непосредственно троцкого периода, но и ритуальное наполнение более крупных фрагментов календарного года. Но, по-видимому, в формировании песенного цикла того или иного календарного обряда задействованы и иные механизмы — собственные законы бытования музыкальных текстов.

The paper features the musical row of Whitsunday rituals of the Smolensk region in its correlation with other ritual codes, its position in the ritual's syntagmatics, analyses the extent of the functional diffe-

rentiation of the musical material under study. The author singles out two groups of ritual musical-poetical texts, with their positions in the ritual being fundamentally different. Some of them strictly belong to the «kumleniye» ritual («kumleniye» implies the parties to the ritual being twined together), and are not performed beyond it. The tunes of the other group (making up the bulk of the stock of the songs in the given ritual) cover the whole of the ritual period, repeatedly sound in it, accompanying numerous spatial movements of the participants in the ritual.

Besides, they have a structural function of their own in the annual calendar song cycle. The paper demonstrates different variants of the correlation of tunes of these two groups in the local Whitsun ritual traditions: from a clear-cut structural juxtaposition of the tunes of different function to the cases when the functional differentiation of the song material finds no incarnation at the structural level of musical texts. The author's conclusion is that the structure of the Whitsun ritual song cycle is marked with a geographical and territorial fixation.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Помимо календарных песен, в духовской цикл могут включаться и другие музыкальные жанры: свадебные, лирические, плясовые песни и причитания.

2. Количество поэтических текстов, поющих с духовскими напевами одного типа, в смоленской троицкой традиции в целом может достигать трех десятков. Максимально зафиксированное их число в отдельных населенных пунктах — 5-6.

3. Показательно, что во многих местах, где гадали, бросая венки в реку, в этот момент пели лирическую песню «Вы, кумушки-голубушки, подружки мои», а лирические песни, как известно, стремятся заполнить лакуны в календарном цикле.

Т.В.Кириюшина (Москва)
Tatiana Kiriushina (Moscow)

«ГОЛОСА» МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ЗВУКОВЫХ ОРУДИЙ РУССКИХ ПАСТУХОВ

«VOICES» OF MUSICAL INSTRUMENTS AND SOUND TOOLS OF RUSSIAN SHEPHERDS

Предшественниками пастушьих исторически являются охотничьи инструменты. Особенности конструкции и бытования, терминология, использование одинаковых материалов и способов изготовления, применение однотипных инструментов (рогов и труб), а главное — теснейшая связь с процессом выполнения работы, проходящей в сходных условиях, указывают на их тесное родство.

С одной стороны, это особые орудия труда, с другой — средство передачи информации животным и людям. У охотников и пастухов есть также ряд других звуковых орудий, используемых ими в процессе работы (у охотников — «манки» или «вабики», у пастухов — кнут, нашейные колокольчики или бубенцы). Функции голосов пастушьих инструментов, однако, гораздо шире охотничьих. Помимо частой практической (сигнальной), им присущи и другие: эстетическая и магическая. Остановимся более подробно на последней.

1. Пастуший музыкальный инструмент, по народным представлениям, способен донести до скота содержание команд и даже текстов обрядовых заговоров. Он может оказывать собирающее, объединяющее действие и одновременно изгонять всякую вредоносную силу, то есть выполняет устрашающую, отпугивающую функцию. Он может также «заигрывать» пасть дикого зверя.

2. Сакрализован и выбор породы дерева для изготовления инструментов. Чаще всего их делают из можжевельника, рябины,

ели, сосны, пихты, а также из дерева, в которое попала молния или под которым располагается муравейник и т.п.

3. Так как пастуший инструмент был частью комплекса сакральных предметов при обрядовых обходах стада и двора, то повсеместно существовал запрет на прикосновение к нему в определенные периоды времени (до Благовещенья) и определенных лиц (женщин). В некоторых традициях он являлся местом хранения обрядового «отпуска» или заговоренного кусочка воска, что увеличивало сакральность инструмента. Обережную функцию несли как сами инструменты, так и издаваемый ими звук и исполняемый на них наигрыш.

С помощью музыкальных инструментов пастухи не только отпугивали диких животных от стада, но и «разговаривали» с лесом и лесным. Разнообразны сигналы, исполняемые на пастушьих инструментах. Это утренний и вечерний сборный сигналы в деревне, «сман» отставшей скотины, команды для стада («на водопой», «сбор в одно место», «идем дальше!» и т.п.), наигрыши любимым животным на досуге («лапушка»), сигналы тревоги и просьба о помощи, информация для соседних пастухов с целью предотвратить столкновение двух стад, шуточные сигналы проходящим женщинам («тетенька») и т.д. В основе всех сигналов лежат небольшие семантически значимые попевки, с которыми часто были связаны определенные словесные формулы.

Особенно ярко проявляется полифункциональность пастушьих инструментов в егорьевском обряде первого выгона скота. В западных областях России он начинался с перекличек музыкальных инструментов. В Костромской области повсеместно обрядовый обход дворов совершался затемно (чаще ночью, в 2-3 часа) и обязательно с пением обрядового текста в сопровождении пастушьего ударного инструмента — барабанки («пастухалки», «пастушки» и т.п.) и других инструментов и музыкальных орудий (колокольчиков, бубенцов, свистулек, печной заслонки и пр.). Во многих районах сначала обходили деревню, поскотину, поля с комплексом обрядовых атрибутов (иконой Георгия Победоносца, свечой, замком, яйцом, хлебом, инструментом), затем шли по дворам собирать вознаграждение за свои труды — яйца и деньги «Богу на свечку».

Обход деревенского стада совершался пастухом не только с заговором, но и инструментом и звуковыми орудиями (кнутом, ружьем, из которого стреляли). Из побочных функций пастушьих инструментов можно выделить присутствие их в качестве профессионального атрибута пастуха в святочных и свадебных ряжениях, а также способность духовых инструментов «узнавать» погоду, что иногда трактуется народом как сверхъестественное качество.

The signal and the magical functions are the main amid the numerous functions of the shepherd's musical instruments (trumpets, horns, zhaleykas and drums) and sound implements (a whip, neck-bells and cymbals). Sound signals help shepherds to communicate with each other, with other people, animals and wood spirits. In hiring, the shepherd was therefore required to have a special «knowledge» and ability to play the musical instrument typical of the given locality.

Shepherd musical instruments and sound implements were magical attributes, the evidence of that being the process of their making, the material which they were made of; other people were forbidden to touch them and they were burnt out upon becoming worthless. In Russia's North a manuscript text of a ritual incantation or waxed hairs of all animals of the herd were hided under the birch bark of the trumpet or the horn, and that was bound to ensure the safety of the herd. The sound of the instruments scared away wild beasts and retained domestic animals, it protected them from evil eye and wasting diseases, helped produce a bigger breed, more milk and wool. Shepherd instruments' magic function was most vividly manifest in St. George's Day rituals.

Shepherd musical instruments were involved in calendar and family rituals, as the shepherd's professional attribute. A whip and bells were used in the wedding ritual as a safeguard from evil eye.

И.В. Федоренко (Москва)
Inna Fedorenko (Moscow)

ОБРЯДОВЫЕ И ЛИРИЧЕСКИЕ НАПЕВЫ В КАЛЕНДАРНОЙ ТРАДИЦИИ РУССКОГО ЗАПАДА

CEREMONIAL AND LIRICAL TUNES IN CALENDAR TRADITION OF RUSSIAN WEST

1.1. Общеизвестно, что песня является одним из важнейших языков (кодов) ритуала. Вплетаясь в обрядовый сюжет, она может быть активно задействована в выражении оппозиции свой — чужой, в маркировании начала и конца ритуального периода, в оформлении его внутренней структуры и т.д. Однако достаточно часто наряду с собственно обрядовыми напевами в ритуал оказываются вовлеченными песни иных жанров: лирические, хороводные, частушки. Это явление, получившее название вторичной приуроченности, особенно характерно для разрушенных традиций, традиций позднего формирования, для календарных песенных систем русского Севера, где собственно обрядовые напевы, в силу их отсутствия и забвения, заменяются более «живыми» жанрами. Входя в новый для себя контекст, вторично приуроченные песни сохраняют специфический для того или иного необрядового жанра облик.

1.2. Иное явление мы наблюдаем в календарной песенной системе русского Запада. Будучи наиболее полной по степени представленности собственно календарных жанров, она тем не менее втягивает в себя весь пласт местной традиционной узкообъемной лирики. Сам облик лирических напевов здесь специфичен: в них ярко выражена календарная ориентированность и глубоко скрыты характерно-жанровые качества, а некоторые из них (вторичные ритмические композиции, развитость мелострофы и внутрислоговой мелодики) — и вовсе отсутствуют.

1.3. Тесное сосуществование в годовом календарном цикле собственно обрядовых и лирических приуроченных напевов заставляет более пристально рассмотреть их соотношение, что и будет основной задачей нашего сообщения. Выбраны два уровня, на которых это соотношение будет прослежено:

1. способы вхождения каждого из жанров в календарный контекст, степень их функциональной дифференцированности;

2. соотношение двух жанров на уровне их структурной организации и тембро-интонационного воплощения.

II.1. Выявление функции обрядовых напевов в ритуалах природного цикла — одна из актуальнейших задач современной этномузыкологии. Один из путей ее решения — рассмотрение функционирования напева в контексте самого ритуала. Оказывается, что само «вхождение» песни в ритуал может быть различным. Отметим две наиболее заметные и характерные формы соотношения обрядовых напевов с ритуальным контекстом в календарном цикле:

а) песни входят в ритуал точечно, будучи частью конкретного обряда и исполняясь только в момент осуществления этого обряда (например, песни зимнего и пасхального обходов, «бородные» песни в жнивном цикле);

б) песни звучат как во время, так и вне обряда, но в течение определенного ритуального периода. Как правило, начало и/или конец звучания напевов собственно календарных маркируется обрядовой ситуацией (например, масленские песни, весенние заклички).

Таким образом, обряд отмечает лишь точки ритуального времени, обрядовые песни — и точки и само это время, становясь важнейшим знаком ритуального периода в целом.

II.2. Бытование традиционных лирических напевов в западнорусских традициях вызывает мощные аналогии и параллели с бытованием напевов календарно-обрядовых. В традиции отсутствует специфически-жанровая терминология для обозначения этой группы песен, исполнители осмысливают лирические напевы как часть годового календарного цикла, подчеркивая в комментариях прежде всего их прикладную функцию.

Как же соотносятся два жанра, функционируя в едином контексте? На материалах западнорусских областей (Смоленской,

Брянской) мы выделили в настоящее время три формы их координации.

1. лирические напевы (достаточно редко) выступают своеобразными дублерами, аналогами календарных, исполняются либо вместо них, либо параллельно с ними в обряде или в течение ритуального периода (например, лирические «масленские» песни). Исполнительская терминология в этом случае абсолютно не разводит разные жанры, для обозначения лирических напевов используется специфически-календарная терминология.

2. лирические напевы звучат параллельно с собственно календарными весь ритуальный период, но начало и окончание их звучания не регламентировано обрядами, а само время исполнения выходит за рамки ритуального (например, «весенние» лирические песни поются с Пасхи до жнива, в том числе — и «духовскую» неделю, а собственно «духовские» напевы — гораздо меньший срок). Исполнительская терминология в данном случае может как совпадать для обоих жанров, так и разводить их.

В данном случае лирические напевы получают несколько иную направленность по сравнению с напевами обрядовыми, т.к. выступают маркерами определенного календарного сезона, а не ритуала.

3. лирические напевы не пересекаются с календарными непосредственно, заполняя пустоты в календарной системе, не занятые обрядовыми песнями. Это либо пустое время (например, — осень), либо пустое место (например, «луговые», «ягодные», «як коров пасли»). Во втором случае лирические песни могут звучать параллельно с обрядовыми, однако в иной, необрядовой ситуации. Народная терминология в этом случае оказывается наиболее специфической, не повторяющей календарную.

II.3. Именно формы 2 и 3 являются для приуроченных лирических напевов основными. И здесь мы видим, как, сосуществуя в единой календарной системе, песни собственно календарные и лирические, с одной стороны, обладают различной функциональной направленностью (обрядовые ориентированы на ритуал, они — знак переходного периода или определенной обрядовой ситуации; лирические — прежде всего знак сезона, определенной с/х деятельности, традиционных форм быта), а с другой стороны — удачно дополняют друг друга, превращая годовой цикл в прак-

тически непрерывный с точки зрения его музыкального наполнения.

III.1. Не только функционирование, но и структурная организация приуроченных лирических песен близка обрядовым. Жанры объединяет:

- единый тип ритмических форм (с цезурированными ритмическими периодами и стихом силлабической структуры);
- опора на узкообъемные ладовые конструкции;
- доминирование в напевах мелодики слогового строя, без больших внутрислоговых распевов;
- общие типы фактуры.

Отметим и те особенности интонирования, которые являются общими для двух жанров:

- напряженная манера звукоизвлечения, «кричащий тембр»;
- использование «гукания»;
- исполнение данной группы лирических песен только женщинами.

III.2. Несмотря на отмеченные параллели, приуроченные лирические напевы имеют свою специфику:

- при общих законах строения, каждый жанр обладает своим набором конкретных ритмических и мелодических (ладовых) форм;

— различным оказывается механизм приуроченности каждого из жанров. Если в календаре знаком того или иного ритуального времени является целостный текст, то вхождение лирической песни в календарный контекст оправдывается чаще всего лишь содержанием вербального ряда, его соответствием данному контексту;

- спецификой приуроченности объясняется и принципиально различное функционирование политекстовых напевов в лирике и в календаре.

Таким образом, обладая спецификой на уровне структуры, лирические напевы (при всех параллелях с календарными) составляют отдельный, самостоятельный пласт в жанровой системе западнорусских традиций.

III.3. Наличие в традиции большого числа промежуточных форм, т.е. напевов, соединяющих признаки лирических и обрядовых (например, «календарная» ритмическая структура — лири-

ческий мелодический тип и др.) можно, видимо, расценивать как следы генетической связи двух жанров. Изучение этой группы напевов поможет вскрыть более глубинные закономерности во взаимодействии двух жанров календарной песенной системы русского Запада.

The calendar song system of the Western part of Russia includes, along with the calendar songs proper, a layer of the local traditional narrow-bounds lyrics. The occurrence and the structural organization of lyrical tunes here give rise to analogies with the occurrence and the stylistics of ritual calendar tunes.

Co-existing in a single calendar system, the calendar songs proper and lyrical songs, on the one hand, have different functional sense of purpose (ritual songs are oriented towards rituals, they signify a transient period or a certain ritual situation; lyrical songs are above all the sign of the season, certain agricultural activity, traditional forms of every-day life), on the other hand — they successfully supplement each other, making the annual cycle practically uninterrupted from the view point of its musical filling.

At the level of structural organization lyrical tunes (with all parallels with calendar ones) have their own specificity, making an independent layer in the genre system of West Russian traditions. The availability of a great number of tunes, combining the indications of lyrical and ritual ones, may perhaps be considered as traces of the genetic links between the two genres.

М.А.Енговатова(Москва)
Margarita Engovatova(Moscow)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ «ПЕРЕГОВОРЫ» В КОНТЕКСТЕ РИТУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЗАКАМЬЯ

MUSICAL «PEREGOVORY» IN CONTEXT OF RITUAL CULTURE OF ZAKAMIE

1. Музыкальные «переговоры» (П) как особая форма музицирования зафиксированы в Закамье в экспедициях 60-70 гг. Поначалу они казались странным, даже курьезным явлением, представлялись явно поздними, воспринимались вне контекста, за исключением культуры девичьих вечеров, с которыми преимущественно связывали их исполнители. Объектом исследовательского интереса П стали для нас недавно. Обнаружилось, что неприязательная на первый взгляд и действительно стадиально более поздняя с точки зрения музыкальной стилистики форма музицирования прочно укоренена в традиционной, в том числе — ритуальной культуре.

2. Закамскими исполнителями П выделяются среди других форм музицирования по специфике их вербальных текстов, которые можно оценить по выражению В.И.Даля как особый «род складной речи». Практически это моностихи, которые чаще всего исполняются самостоятельно, но могут и объединяться по несколько (до 4-х). В своеобразии этих текстов можно убедиться по Приложению. Словесное наполнение П — перечисление, «перебирание» различных бытовых предметов-вещей, и именно тех, которые — результат «низкой» деятельности человека, направленной на полезность, потребность. Вещи эти, строго говоря, по выражению В.Н.Топорова, находятся «вне космологической перспективы», и, казалось бы, трудно предположить, что подобные тексты могут иметь плотную и мощную ритуальную мифологическую семантику.

3. Второй компонент П — музыкальный. П существуют в Закамье в разных исполнительских версиях: соло, соло с инструментальным сопровождением (основной инструмент — печная заслонка), соло совместно с плясовой песней («Все девки пляшут, наваливают скоморошину, а одна баба сидит в углу и с середины слова переговаривает одни слова: «Веретены д'не точены» или: «Пошла тина, пошла грязь»); в ансамблевой, когда все певички на напев песни, связанной с движением (плясовой, игровой, хороводной) одновременно поют разные П. Разнообразие исполнительских форм увеличивается еще и за счет того, что певички могут петь, вступая одновременно либо по очереди, в определенной последовательности, а также за счет разного «включения» П в музыкальную форму напевов: они могут быть самостоятельными музыкальными текстами, рефренами песен с движением и даже своеобразными рефренами-вставками при пении протяжных песен. С формой исполнения непосредственно связан и различный характер их интонирования — от мелоречитации и напевания до пения в традиционной многоголосной фактуре.

Наиболее сложные формы исполнения П, в основе которых лежит принцип сочетания в едином исполнительском акте нескольких текстов, имеющих самостоятельный статус в традиционной культуре, позволяют включить их в класс особых форм совместного пения (ОФСП), всегда имеющих глубинную мифологическую семантику. С ними П объединяют особенности формы и возможность реконструкции ритуальной семантики. С другой стороны, от ОФСП П отличает преимущественное исполнение вне ритуала, наконец, — необрядовые напевы, монохронность сочетания составляющих их субтекстов.

Все перечисленные формы считаются закамскими исполнительницами с музыкальной точки зрения полноценными, что объяснимо различным контекстом исполнения переговоров. К основным ситуациям в закамской традиции относятся:

обучение девушек и девочек — подростков пляске под П; совместная работа — «помочи»;

любое гулянье — «под пляску», при пении протяжных песен; зимние молодежные «вечорки»-«игрища»;

свадебный пир.

По другим материалам нам известны еще две ситуации: исполнение во время святочных обходов ряжёных и во время работ на тонях ватаг неводных рыбаков.

4. Функционируя в разных контекстах, П вбирают в себя их символику и проявляют себя в целом как полисемантическое явление. При этом актуализируются их различные свойства и признаки. Наиболее значимыми оказываются три сферы человеческой деятельности: труд, ритуал, игра. Остановимся на вопросах, связанных с ритуалом, и тем самым на женской традиции.

5. Рассматривая П в контексте местной ритуальной культуры, обнаруживаешь, что они предстают как некий магнит, собирающий ее части в целые комплексы. В результате в связной последовательности выступает цепь ритуальных действий, образующих развернутые синтагмы, выстроенные по определенной логике. Одну из них составляет цепь календарных практик, другая связана с жизненным циклом человека: П выступают как знак, атрибут половозрастной группы девушек. Оба комплекса естественно «пересекаются» и по существу неразделимы. Их «разведение» нами в известной мере искусственно, но — вынужденно.

6. Первый комплекс назовем условно «девичьей календарной синтагмой» (ДКС). Ее выделение в традиционной культуре Закамья не случайно: в местной календарной традиции роль девушек особенно велика: именно они — основные исполнители наиболее развитых календарных обрядов, в которых есть специальный музыкальный код. Кроме того, в структурировании года огромную роль играют зимние вечерочные и весенние хороводные девичьи песни. Они звучали в течение огромного срока (от 6 до 8 месяцев в году), маркировали два (из 3-х) сезона — зиму и весну, заполняя их «насквозь», отмечая их начала и концы.

7. Механизм, обеспечивающий П функцию своеобразного метатекста данной синтагмы — перевод различных языков-кодов ритуальных комплексов в вербальный. Прежде и преимущественно — предметного и связанных с ним акционального, локативного, реже и косвенно — прочих.

В закамском девичьем календаре важны три ритуальных комплекса, отмечающие его начало (Кузьма — Демьян), центральный период наибольшей плотности ритуальных действий (Святки) и конец — Семик. Именно в них «слова — вещи», перечисля-

емые в П, как бы собираются в определенные семантические пучки, сгустки, обнаруживая глубинное мифологическое содержание, которое за ними выступает.

8. Начальный комплекс, отмечающий «поворот на зиму», связывается с началом девичьих вечеров на Кузьму — Демьяна (или Покров), — в Закамье скромно ритуализован: это общинные трапезы в складчину («ссыпчины», «братчины»), которые устраивали девушки для жителей села. В соседних же регионах известно оформление его ярко выраженными проводными ритуалами (свадьба и похороны Кузьмы — Демьяна, игра «в овин» с приговором: «Акудин (или Арина) — вон из овина!»). В то же время одной из ритуализированных форм проведения можно считать девичьи «помочи» — совместную работу в пользу хозяев откупаемой для вечеров избы, на которых они толкли и мяли лен и коноплю, пилили и носили дрова, молотили. Если нанимались «на помочи» до сезона проведения вечеров — жали, косили. Во время помочей часто исполнялись П («Куделю толкут в 2 ступы, в 10 пестов и переговаривают»). Так вокруг помочей собирается комплекс «слов — предметов», с ними связанных. Опосредованно, через орудия труда (грабли, вилы, метелки, цепи) подчеркивается особая роль в этот период таких локусов, как гумно, овин, поветь. С Покрова доминантными становились другие работы («С Покрова до Масленицы прядут, с Великого поста до Троицы ткут»), что отчасти объясняет чрезвычайную популярность П с упоминанием веретен.

Исполняемые во время трудовых процессов, П путем вербализации и омузыкаливания предметов ритуализируют процесс, исполняемые же в другом контексте (на вечерках), они выступают одновременно и как подтверждение ценности и смысла трудовых действий, и как их «снятие» путем включения П как формы музыкального досуга в такие оппозиции, как труд/отдых, делание/пение-говорение, и т.д.

9. В Святочном комплексе «семантические сгустки», связанные с П, образуются в первую очередь в связи с ряженьем и гаданием. В ряде северных традиций П исполнялись ряжеными во время святочных обходов девичьих вечеров. При этом, как и девушки на вечерках, ряженные под них плясали. П могли сочетаться с «невообразимым шумом», т.е. игрой на бытовых идиофонах, в

том числе на печной заслонке. Среди текстов П в этой связи представляются важными те, которые отсылают «к старым вещам» («Шуба рвана без кармана» и др.) — атрибутам ряженья.

10. Что касается святочных гаданий, то заслуживает внимания использование в них предметов, перечисляемых в П: решета, сита, гребня, топора, донца, а также актуализации локусов, которые уже упоминались — овина, гумна, повети и бани, которая, помимо всего прочего, считалась в Закамье местом обитания русалок (ср. «Черти парились с рогами»). Таким образом, в святочном комплексе П связаны с той частью ритуальной семантики, которая реализует оппозиции: тот свет/этот свет, живые люди/предки, профанное пространство/сакральное. Возможно, что иной мир подчеркнут в П и частым употреблением отрицаний «не» и «без».

11. Кульминационным в ДКС является троицко-семицкий комплекс. И для П он также — своеобразная вершина. Наиболее важны при этом П, связанные с двумя темами: баней и веником, и прядением и ткачеством. С темой ткачества связан обряд проводов Семика и Семичихи, которых делали из деталей ткацкого станка и ставили на баню (Семика) и перед баней (Семичиху). Как особый ритуальный локус она выступает и в тех вариантах семицкой обрядности, когда «хоронят Старика»: его «ображают», оплакивают и несут хоронить из бани.

Наиболее значимым является вариант семицкого ритуала, в котором объединяются: баня, веник, битье-паренье, ряжение, обход села с заслонкой, обходы девушками дворов, «ссыпчины»-«братчины»-вечерки, на которых исполнялись и П. Ритуальный комплекс совершался в течение трех дней. Накануне девушки обходили дворы, собирая муку для пива; в первый день наряжали девку Семиком (мужиком), топили баню и пороли-парили Семика вениками в бане, затем в бане же девушку-Семика угощали яичницей. Обряд называется «парить Семика». На второй день устраивали игрище, пели песни те же, что и на зимних вечерках, могли исполнять и П, в том числе под заслонку. На третий день ряженные девушки обходили село и били в разные бытовые предметы, в том числе и заслонку.

12. Таким образом, Семицкий комплекс по отношению ко всей ДКС выступает как синтез большинства компонентов данного девичьего периода.

Но здесь уже намечается и «перелом»: переход ритуального господства девушек к замужним женщинам, так как в Закамье к Семику приурочены «бабы брыки». Теперь уже бабы рядятся, пляшут, играют на заслонке. Но это — передача эстафеты в календаре.

13. Началом же второго комплекса, связанного с жизненным циклом, можно считать обучение девочек и девушек — подростков пляске под П. Обучение было тайным, девочки прятались в бане, в срубах недостроенных домов, и знаменовало подготовку девочек к новому социальному статусу девушек, которые являлись основными исполнителями П на вечерках в течение всего добрачного периода. Само же исполнение П на вечерках можно понять и как подготовку девушек к будущему статусу замужних женщин, так как в Закамье девушки плясали только в собственном кругу, а настоящая пляска была привилегией замужних женщин. Таким образом, П входили в девичью жизнь и через обучение, и через календарные ритуалы, и через культуру вечеров. Завершался этот комплекс во время свадьбы.

14. В контексте свадебного обряда прежде всего важны П с упоминанием веника и бани. Особенность закамского свадебного ритуала — срастание функций ритуального деревца («украсы», «репья», «куста») и банного веника. Они могут функционировать в обряде как отдельно, не пересекаясь, так и быть дублерами друг друга. Действия с веником пронизывают весь ритуал: с ним идут сватать, последний раз им «хлыщут» молодых в доме жениха после венца. Кульминационные действия происходят, когда девки «трепят веник», «разбивают веник», принесенный от жениха накануне бани невесты. Его разбивают о соху или борону, разбирают на части и пляшут на нем. Иногда веник оббивают по пути об дорогу («Жених давал веник. Этот веник красят тряпками, идут к невесте. А невеста там уже в комнате ревет. А веник этот — лесом называется! И веник — вот там соха кака-нибудь, борона стоит на дворе — расхлещут об соху-то, и подруги делят веник по пятам, пляшут на нем и песни поют»). Так завершается девичий статус невесты через ритуалы, связанные с предметами, локусами и действиями, перечисленными в переговорах.

15. Второй атрибут переговоров — печная заслонка — в Закамье еще и обязательный обрядовый свадебный инструмент. Часть семантического поля заслонки пересекается с семантическим полем веника. Если вспомнить, что в традиционной культуре славян печь ассоциируется одновременно и с тем светом, и с женским лоном, то мифологическая семантика заслонки в свадьбе более чем очевидна. Характерно, что в закамском свадебном обряде заслонка как музыкальный инструмент используется во второй половине, на свадебном пиру, когда на ней играют и пляшут бабы, причем пляшут и под заслонку, и на заслонках, которые разбрасывают по полу (играют ногами). Здесь, как и в календаре, происходит передача эстафеты от девушек бабам, в традиционном музицировании которых заслонки функционируют по-иному: бабы могут играть на ней ногами, плясать на ней, петь под нее частушки.

16. Последняя связь П со свадебным обрядом выступает в карнавальных действиях ряженных на второй или третий день свадьбы. В Закамье существуют две их основные формы. В одной на первый план выступает тематика прядения и ткачества: когда едут звать родных невесты на пир, на санях или телеге сидит мужчина, ряженный в женщину, который либо прядет, либо ткет. При этом фигурируют те же предметы: гребень, мычка, веретено, ткацкий стан. Обряды называются «Гребень везти» или «Везти неткахи». Остальные ряженные играют на ведрах, заслонках, самоварных трубах. Аналогии с П очевидны.

Вторая форма — когда при встрече гостей от невесты в воротах двора родные жениха как бы имитируют свою неготовность к гулянию, выполняя различные хозяйственные действия, переключаясь с помочами и прямо отсылающие к П: молотят, толкут кудель в ступах, пилят дрова, рвут кудель, носят воду. Данные действия исполнители интерпретируют следующим образом: «Чтобы молодой привыкал кудель рвать, невеста привыкала куделю толчи, мять». Так замыкается круг. Мы начали с девичьих помочей и закончили аналогичными действиями в свадебном ритуале. И все они как в зеркале отражены в П.

17. Итак, П прочно «укоренены» в местной ритуальной культуре. При этом их вербальный и музыкальный компоненты выполняют разные функции. Если слова отсылают нас к обряду, тем

самым ритуализируя любую ситуацию исполнения П, то музыка дает форму «обнаружения» «слов — вещей»: определенным образом музыкально оформленные, они по разным каналам могут входить в культуру. Иначе говоря, музыка дает «словам — вещам» голос, которым они могут заявить о себе, голос, моделирующий особые музыкально-знаковые реальности.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ТЕКСТЫ ПЕРЕГОВОРОВ:

ЗАКАМЬЕ

1. Веретена д'не точены
2. Веретена не точены,
Словно бревна не качены
3. Донца, гребень, мыкальник,
Бакальник, н'ютыкальник
4. Две метелки, два цепа (цепа, цепа)
5. Грабли, вилы, две метелки, два цепа
6. Топор, долото да
Старо блюдо — ново дно
7. Решето, корыто, сито
8. Солома не пиленая,
Дрова рубленые
9. В саду мята, рожь не жата,
Некошенная трава
10. Шуба рвана без кармана,
Без подметки сапоги
11. В бане веники мочены,
Веретена не точены,
С Волги бревна привезены
12. Кидай веники на баню,
Кидай веиик высоко
13. Черти парились с рогами
14. Поросяты полосаты
15. Сиз-косатый, полосатый
16. Тумба-тумба (тумба-тумба)
17. К нам пришел, по рукам пошел
18. Как у Волги ноги долги
19. Прошла тина, прошла грязь
20. Неси воду не качай,
Береги ее на чай.

20а. Неси воду не плещи,

Береги ее на ши.

ДРУГИЕ РЕГИОНЫ,

ОБЩИЕ ДЛЯ СЕВЕРНЫХ ТРАДИЦИЙ

21. Веретена д'не точены

22. В бане веники мочены

23. Тумба-тумба (тумба-тумба)*

КАРЕЛЬСКИЙ БЕРЕГ БЕЛОГО МОРЯ

28. Я игуменью люблю

29. Жару-пару поддаю

30. Веники-веники

Веники-комелики

ПЕРМСКАЯ ОБЛАСТЬ

31. Кидай веники на баню

32. Едут бабы в сарафане

33. Тумба тумба тумба я,

Тумба родина моя

ВОРОНЕЖСКАЯ ОБЛАСТЬ

34. Караул, потоп в канаве

35. Не точена, золочена

36. Плывут бревна, плывут бревна

37. Веретен, веретен

38. Три метелки, два цепа

АСТРАХАНСКАЯ ОБЛАСТЬ

39. Сорвали, сорвали,

Кафтан, шубу сорвали.

* Скобками отмечены слова, возникающие в вариантах иного музыкально-ритмического оформления.

А.Чекановская (Варшава)
Anna Czekanovska (Warszawa)

ГОЛОС, «ГОЛОС» И РИТУАЛ. ПРИНЦИПЫ СТРУКТУРЫ

VOICE, «GOLOS» AND RITUAL. SLAVONIC EXAMPLES

Результаты исследований антропологов, в частности Бронислава Малиновского, пролили новый свет на процесс коммуникации и значение фатической функции. Благодаря им мы сегодня лучше понимаем роль трансформации, лежащей в основе ритуала. Весьма существенны также исследования филологов, благодаря которым были изучены многочисленные особенности передачи, в частности передачи художественных явлений. Кроме того, музыковеды и этномузыковеды более точно объяснили отличительные признаки музыкальной передачи, указывая, с одной стороны, на ее ограниченную самостоятельность, и с другой — на большое значение музыки в процессе символизации. Результаты этих последних исследований показали непосредственное воздействие, которое музыка, в том числе пение, оказывает на психофизическое состояние человека.

Общеизвестно, что вокальная передача в обрядах может быть воспринята как «потусторонний» голос. Отдельным культурам свойственна передача «голоса» посредством музыкальных инструментов.

Идея «голоса» хорошо известна представителям многих культур, в особенности славянских, ее существование подтверждается народным языком. Этой идее придавались по крайней мере два значения: во-первых, вызывающего определенные ассоциации сигнала, во-вторых, теоретической, сложной и весьма абстрактной категории. Народный язык, как нам кажется, подтверждает функционирование этой идеи в обоих значениях. В первом слу-

чае она непосредственно отражает диалог с потусторонним миром, во втором — функционирует как понятие, символизирующее процесс информации в интеллектуальных категориях. В последнем случае речь идет о том, чтобы уловить признаки максимальной интеграции и иерархизации.

Не менее интересно соотношение народного понятия «голос» и известного в теории славянской церковной музыки понятия «глас», которое фактически соответствует функционирующему в западноевропейской теории средневековой музыки «модусу». Можно предположить, что в этом соотношении имеют значение общие для обеих теоретических категорий функции интеграции и символизации.

Никем не оспаривается большая роль музыки в процессе трансформации, и тем самым ее значение для ритуального процесса. Безусловно, благодаря музыке воображение участников обряда более восприимчиво к формированию новых «видений», что позволяет им воспринять многие нереальные явления как реальные.

Главная цель настоящей работы — представить результаты анализа обрядовых песен, рассматриваемых как следствие формирования контекстом исполнения и регуляции основными законами передачи и восприятия. Мы хотели бы также обратить внимание на отдельные особенности славянских песен и их исполнения.

Объектом анализа являются славянские обрядовые песни, особенно их архаический слой, сохранившийся в отдельных районах, населенных южными и восточными славянами.

Воздействие контекста и основные законы передачи.

Передача обрядовых песен может реализоваться с помощью разного рода кодов (словесного, музыкального) и на разных уровнях. Воздействие контекста как будто вынуждает потребителя воспринять разные формы метафор и метонимий, таких например, как «говорящие» птицы или одушевленные предметы. Это касается в первую очередь основных символов славянской свадьбы, таких как каравай или хмель. Иррациональность обряда может усиливаться участием в нем высших авторитетов иного света: ангелов, Богоматери или даже самого Бога.

Воздействие обрядового контекста вызывает расширение пределов действительности; прошлое, настоящее и будущее сосу-

ществуют, а форма и язык передачи подвергаются изменению, что выражается в разных неартикулированных звуковых реакциях, а также движениях и жестах, непосредственно отражающих эмоциональные реакции. Плач, смех и крик одобряются и становятся очень важной формой передачи, равно как и прыжки, вращение и внезапные остановки, непосредственно выражающие идею трансформации. Результаты проведенного анализа доказывают, что описанную обрядовую передачу лучше всего толковать с помощью классических стилистических тропов, метафор и метонимии.

Несомненно, метафора как бы по природе своей предрасположена к выражению функции перехода, в то время как метонимия, лежащая в основе так называемой «смежности», позволяет «определить» объем тождества и заменимости одного феномена другим. Не менее важны основные законы передачи, обусловленные возможностями восприятия, такие как параллелизм или повторение.

Благодаря метафоре и метонимии возможна коммуникация (общение) с «иным светом», так как они позволяют апеллировать к разным уровням абстракции. Параллелизм же и повторение со свойственными им принципами интеграции и разрядки позволяют оптимально приспособить участника к восприятию направленного к нему послания.

Как следует из анализа, к очень важным принадлежит принцип эквивалентности, часто поддерживаемой контрастом и дополнением. Символически и весьма абстрактно кодированные передачи обычно сочетаются в песне с описанием реальной ситуации, действительность и абстракция уравниваются и взаимно дополняются. Один член объясняется другим.

Очень часто развязкой кульминации является рефлексия, указывающая на реальные факты окружающего мира, так как даже иррациональная атмосфера обряда не может изменить окружающую действительность. Меняются лишь отдельные факты, лежащие в основной сути обряда,

Этот принцип позволяет говорить о факторе «отдаленности», тренирующем выражение потребителя и приспособляющем его к разному качеству передачи. Отрицание побуждает к рефлексии, навязывая таким образом сознание отдаления. Ассоциативные «отсылки» лишаются однозначности. В музыкальном отношении отрицательный параллелизм выражает, как кажется, приостановку и задержку окончательной развязки. Это может толковаться как квалифицирующая рефлексия перед принятием окончательного решения. Все эти приемы ведут к неоднозначному пониманию передачи, в то время как основные законы восприятия регулируют эту многозначность и приспособляют эту передачу к возможностям человеческой перцепции.

Результаты детального анализа позволяют проследить трансформирующее действие метафоры и метонимии на разных уровнях. Оно бесспорно как в музыке, так и в поэзии. Лучшей иллюстрацией этого процесса является переход от использования слов к использованию слогов или даже звуков в поэзии и переход от мотивов к интервалам и отдельным звукам в музыке.

Еще более важным кажется, однако, изменение направленности перцепции и обращение к достоинствам тембра, то есть замена тонально-мелодических оппозиций, зависящих от высоты звука, различиями в тембре, часто вызывающими непосредственные смысловые ассоциации (звукоподражание). Несомненно, изолированные, долго поддерживаемые звуки, обычно с функцией бурдона или просто ферматы, дополнительно обогащаемые многими сопровождающими их акустическими явлениями (аликвоты, дифференциальные тона), устремляют восприятие в противоположном направлении, отражая таким образом суть трансформации.

Анализ обрядовых славянских песен позволяет также заметить изменение направления восприятия времени. Относительное восприятие заменяется восприятием времени, измеряемого в абсолютных величинах. Наблюдение отрезков времени в абсолютных величинах, а также их взаимоотношений, позволяет заметить ряд закономерностей.

Наиболее интересной кажется, однако, возможность замены одних типов передачи другими (например, музыкальных — языковыми или наоборот). В качестве примера можно указать на

вокальную артикуляцию отдельных слогов или же, наоборот, ономапейческие достоинства отдельных звуков. Эта заменимость указывает также на более существенное воздействие метафоры, столь важной для явлений трансформации. К тому же очевидно, что процессы замены кодов происходят в точках максимальной напряженности, имеющих как бы стратегическое значение для обряда. Кроме того, они могут сопровождаться разными жестами, например, окружающими движениями или высокими прыжками, выражающими потребность пробиться в «иные сферы».

Основных законов перцепции нельзя, однако, уничтожить. Их воздействие подтверждается, например, величиной отдельных членов, профилем секвенции и ее внутренним делением. Воздействие перцепции подтверждается также многочисленными общими принципами построения, например, симметрии или принципом золотого сечения. Тем не менее обряд является постоянным нарушением этих принципов и игрой с ними путем сознательного введения диспропорций и элементов парафразы. Иллюстрацией этих приемов является сопоставление членораздельных, акустически чистых, и нечленораздельных звуков, правильного и парафразированного повествования, а также противопоставление таких основных категорий, как консонансы и диссонансы.

Это постоянное противопоставление и уравновешивание того, что воспринимается как нормальное и обычное, с одной стороны, праздничное и необычное, то есть обрядовое, — с другой, составляет парадигму ритуала, а эмоциональная атмосфера этого процесса определяет его значение. Принимается, что вышеуказанная тренировка развивает восприимчивость участника, побуждая его к максимальной концентрации, требуемой имеющимся положением.

Специфические признаки славянских обрядовых песен.

Подводя итоги, мы должны показать отличительные признаки славянских обрядовых песен и принципы их передачи. Это сложный вопрос. Эти отличительные признаки следует, как правило, искать в характере ассоциаций и их простоте. Высокий уровень абстрактности (например, отнесение к числам и пропорциям) часто сочетается у славян с иллюстрацией и ономапейей. Абстрактность и симптомы сознательной стилистической манипуляции существуют рядом с сигналом и проявления-

ми физиологических реакций. Такой тип послания четко отличается от наблюдаемых в культурах Западной и Центральной Европы.

Следует также отметить довольно много отличий в области перцепции времени, а также темпов и обусловленностей движений и поведения. Как правило, медленный темп позволяет максимально использовать эффект полностью отзвучавших, долгих, изолированных звуков (фермат) и бурдона. С особым пристрастием используется манера «перед'тья» и «перекрика». В это настраивание, создающее прекрасные условия для созерцания, могут вносить разнообразие разные физиологические реакции, которым также придется большое значение.

Замечается также пристрастие к массовым исполнениям, среди которых преобладает высказывающаяся неупорядоченно (герофонически) совокупность (коллектив).

Многими сходствами отличаются связанные с танцем поведения, среди которых преобладают хороводы, с принципом вращения «вслед солнцу», прерываемые разными отступлениями, связанными с контекстом. Сопоставительного типа анализ позволяет уловить многие общие признаки музыкальной, поэтической и танцевальной передач.

Наконец, нельзя не заметить многих общих признаков содержания, жанров и принципа организаций определяющих их циклов. Преобладает увлечение культом плодovitости как в годовом, так и в семейном цикле, а также забота о ее сохранении. Связанные с этим культом обряды являются кульминациями секвенций ритуала, что, впрочем, характерно для земледельческих культур. Рождение, копуляция и смерть понимаются как фазы перехода, и, подобно временам года, являются объектом культа. Поэтому эти акты перехода сопровождаются призывами к владельцам силы «ино́го света» помогать и опекать.

Этническое толкование описанных обрядовых явлений провести нелегко. Встречаются свойственные и другим культурам признаки, которые трудно толковать с этнической точки зрения. Однако, как кажется, многие особенности — общая ценность всех славян, они указывают на близкие связи и даже общие корни. Мы имеем в виду определенные сходства ментали-

тета, а также эмоциональной реакции. Наиболее очевидным и легко заметным является, однако, общий запас символов и понятий — ключей, среди которых называемая «голосом» идея имеет, как кажется, особое значение.

Н.И. Жуланова (Москва)
Nadezhda Joulanova (Moscow)

«ПОРЯДОК СДЕЛАЛИ, ГОЛОСА ЛАДЯТ»

**(ИЗГОТОВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА:
РИТУАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ?)**

**«PUTTING THINGS IN ORDER, VOICES GOT IN
TUNE»**

(MAKING OF MUSICAL INSTRUMENT: IS IT RITUAL MODEL?)

В этноинструментоведении сложилось отношение к созданию музыкального инструмента как к, главным образом, технологическому процессу, нацеленному на изготовление определенного материального предмета, «вещи». Процесс изготовления подробно описывался, но почти всегда с точки зрения технологии, как последовательность «производственных» операций. С ритуалом же обычно связывали собственно игру на инструменте, а не его изготовление и настраивание. Возможно, что современное состояние инструментальных традиций не давало поводов для какой-либо иной интерпретации.

Полевые материалы по коми-пермяцким многостольным флейтам не просто позволяют, но побуждают принять еще одну точку зрения. Она заключается в том, чтобы рассматривать изготовление и настройку инструмента не только как технологический, но также в полной мере как символический процесс, который протекает и на физическом уровне, и — параллельно — в мире, где живут смыслы и значения культуры.

Другое дело, что в настоящее время в традиционной коми культуре, как и во многих других, идет процесс разрушения. Одна из его форм — нарушение целостности культуры и культурных комплексов, ее составляющих. Происходит их распад на фрагменты, их «перепланировка».

Тем не менее эти фрагменты продолжают так или иначе функционировать в современной этнокультурной практике. Особен-

но важно, что продолжают жить коренные смыслы и значения культуры, хотя при этом идет ослабление и изменение связей между ними (т.е. «планом содержания») и конкретными культурными формами («планом выражения»). Константой культуры является поле ее основных смыслов. Они не исчезают, пока культура жива, но лишь меняют формы своего воплощения.

Таким образом, закономерно поставить следующие проблемы:

— возможно ли по сохранившимся «фрагментам» воссоздать модель утраченной целостности того или иного культурного, в том числе и ритуального, комплекса? (Ведь, например, археологи берутся судить о форме какого-нибудь горшка даже по одному его осколку?);

— можем ли мы восстановить связи этого комплекса с континуумом культурных смыслов, порождающих данную культуру?

Естественно, что ответы на эти достаточно рискованные вопросы могут быть не более чем гипотезой.

Полевые материалы свидетельствуют о том, что коми-пермяцкие женские многоствольные флейты были инструментом ритуального использования. В календарном цикле флейты звучали в обрядах, приуроченных ко времени зимнего и летнего солнцеворотов, их «голоса» сопровождали летне-осеннюю половину года. Сохранились убедительные данные о роли флейт в половозрастном членении традиционного общества и о вероятном их участии в ритуалах инициационного типа.

Сами носительницы традиции осознают изготовление и настраивание своего инструмента как один из самых важных, существенных моментов. Ему специально уделяется немало времени («Пэляны делать — надо все бросить», — отмечают пэлянистки, и это вовсе не случайная отговорка). Алгоритм настройки достаточно разветвлен и устойчив, набор операций и их последовательность постоянны и стабильны.

«Внешний сюжет» изготовления инструмента включает следующие этапы:

1) Нужно пойти за стеблями в лес (на реку, на болото) — часто не специально, а попутно — на сенокос, собирать травы или грибы. Идут взрослые люди — мужчины или женщины («работники») рано утром, группой, по дороге не поют и не играют.

2) В лесу (на реке, на болоте) женщины находят и нарезают (или ломают) стебли.

3) Возвращаются назад в деревню вечером, на закате. По дороге, несмотря на сильную усталость, дуют в наскоро сделанные дудки, поют, пляшут. Но такие «походные» дудки не принято хранить, так как, высохнув, они теряют строй. Поэтому их обычно выбрасывают на подходе к деревне.

4) Придя домой, стебли «чистят» или «лупят», т.е. обдирают с них кожицу, а затем сушат. Но можно и сначала посушить, а потом чистить уже в процессе настройки. Одновременно стебли пробуют на наличие «голоса». Если «голос есть» — оставляют, если «голоса нет» («безголосбй») — стебли выбрасывают.

5) Затем начинается самое главное — собственно настраивание. Часто это делают пожилые женщины по просьбе девочек или девушек, которые будут затем играть на инструменте.

При настраивании сначала пользуются визуальными мерками, ориентируясь на длину пальцев собственной руки. Затем на помощь приходят главные ориентиры — слуховые. Многие настройщицы оказываются чрезвычайно требовательными к желаемому строю. Они тщательно добиваются нужных созвучий. (Надо заметить, что для коми-пермяцких пэлян слуховыми ориентирами являются не мелодические интервалы, а гармонические двузвучия и трезвучия).

В коми-пермяцкой традиции сложились народные термины, обозначающие созвучия (гармонические интервалы), которые образуются при настройке. Так, унисон называется «одногласнбй», «одинакие глас»; секунду — звукоизобразительными словами «эргб» или «жергб» (т.е. «рычит», «вздорит»); к терции и трезвучию из двух терций применяют термин «ладистбй» («хорошо сделанный», «ладный»); а кварту и вообще интервалы больше терции называют «дзиньгалб» («звенит») или «пеппу» (этимология не ясна). Основным созвучием при настройке является терция.

В готовом многоствольном комплекте — от 6 до 9 (редко до 12) трубок, и каждая получает свое название, тогда как в лесу или в «куче» пэлянные стебли все «на одно лицо», они безымянны. Каждая дудка в инструменте имеет и свой собственный «голос» («глас», «голос»), отличный от других: «кыз» («толстый»), «бузган» («басовый», «ухающий»), «вбснит» («тонкий»), «вбснитик»

(«тоненький») и т.д. Названия «голосов» коми-пермяцкой многоствольной флейты совпадают с названиями голосовых партий в традиционном певческом ансамбле¹.

Весь процесс настраивания называется «голосазз лӧсьӧтны» (подбирать, прилаживать голоса) или «голос-подголос ладитны» (ладить голос к голосу).

В конце настройки, когда инструмент готов, окончательно проверяют его звучание и говорят: «Арт² керімӧ, голосазз лӧсьӧтм» («Порядок сделали, голоса подобрали») или: «Лад керімӧ» («Лад сделали»). Если строй инструмента не нравится, говорят: «Арт-тӧг» («Без порядка») или «Абу ладӧс» («Нет лада»).

6) Остатки стеблей бросают в печку или выметают во двор, на землю.

7) Если флейты делала «старуха», то готовый инструмент передается девочке или девушке, для которой он предназначен и которая должна, по правилам, «отработать» за него (например, помочь на огороде).

8) И наконец, перед дуэтной игрой полный многоствольный инструмент делят на части (по 2-3 трубки в каждой) и распределяют между участницами ансамблевой игры.

Такова внешняя канва процесса изготовления и настраивания коми-пермяцких многоствольных флейт. Но можно говорить и о его внутреннем, содержательном плане.

Из бесформенной груды разрозненных стеблей, принесенных из леса («чужого» мира), руками «старухи» («ритуального специалиста») собирается, создается не просто орудие для извлечения музыкальных звуков, а совершенно особая вещь, символический аналог живого существа. Он обладает совершенной (вычисленной, вымеренной, пропорциональной) формой, «именем», «голосом», «душой» («лол»), а кроме того, — способностями петь и даже «говорить» на особом языке.

Делание многоствольной флейты подобно акту создания ритуального символа, а на глубинном уровне — универсальному акту творения. Та же модель лежит в основе процессов изготовления, к примеру, обрядового хлеба или ритуальной куклы (чучела).

Существенно то, что флейты у коми-пермяков делались не только из полых травяных стеблей. Параллельно существовал

многоствольный инструмент из крыловых перьев крупных водоплавающих птиц — лебедя, реже гуся. На таких «лебединых пэлянах» («юсь пблян») играли вплоть до 30-х годов нашего столетия: о них вспоминают многие из наших деревенских информаторов старшего поколения, есть упоминания и в этнографической литературе прошлого века.

Лебедь до сих пор почитается в коми-пермяцких деревнях в качестве священной птицы, существует строжайший запрет на его убийство. В таком случае естественно предположить, что табу могло сниматься только в условиях специального ритуального комплекса, включающего жертвоприношение.

В качестве дополнительных аргументов можно было бы привести данные по мифологии и этнографии коми (например, при строительстве дома под передний угол коми-пермяки в качестве строительной жертвы клали крыло рябчика или утки). О культе водоплавающих птиц и птичьих жертвоприношениях свидетельствуют и многочисленные материалы по мифологии и обрядности других финно-угорских народов.

Травяные флейты, какое-то время существовавшие параллельно с птичьими, в конце концов окончательно заместили последнее. Но до сих пор осталось немало данных, свидетельствующих о связях пэлян с «птичьим» миром. Упомянем хотя бы о том, что звучание флейт вообще ассоциируется в традиции с голосами птиц, что сохранились особого рода звукоподражательные наигрыши («Как гуси улетають», «Как петух поет», «Кукушка», «Девять куреек» и т.д.). Наконец, асемантические слоговые формулы, которыми пользуются коми-пермяцкие пэлянистки и из которых складывается язык флейт (Урейе эйе, Эруйю уйю, Сорок урейе, Три три урэйе, Урэйе у, Эве эве кутуву, Уве уве кутуве, Эуа, Оуа, Эху, Эйу, Эхуху, Уха, Фефеву, Вируру, Ирули, Пеппе, Пуппу, Утуту и др.), по мнению народных музыкантов, похожи на «разговор» птиц и главное — этот загадочный язык понятен только птицам³.

Таким образом, есть некоторые основания предполагать, что изготовление многоствольной флейты — один из уцелевших фрагментов ритуального жертвоприношения. Такая же схема (ритуальное убийство, расчленение жертвы, потом собирание из частей символического аналога, распределение «долей» между участниками ритуала, сжигание или сохранение остатков) обнару-

живается в охотничьих медвежьих ритуалах обских угров, в птичьих и животных жертвоприношениях удмуртов, мари, мордвы, чувашей, наконец, соседних с коми-пермяками и удмуртами групп русских (вятская «Троецыплатница», исследованная Д.Н.Зелениным).

Идеи восстановления нарушенного природного порядка, преобразования природного в культурное, мертвого — в живое, Хаоса — в Космос, выраженные в ритуале изготовления и настраивания многоствольного музыкального инструмента при помощи разных культурных кодов, особенно экспрессивно и лаконично отражены в словесной формуле, венчающей настраивание флейты: «Порядок сделали. Голоса ладят». При этом существенной характеристикой «Космического Порядка» является не только его со-размерность, но и со-гласованность, иначе говоря, собственно музыкальная гармония его частей.

The paper, based on the material of the Perm Komi tradition of female multiple tube flutes (*peľyan*, *peľyannee*), raises the following problems:

1) Is it possible to reproduce by intact fragments the model of the lost integrity of that or other cultural, including ritual, complex?

2) Is it possible to have a reliable interpretation of this complex, restoring its ties with the continuity of cultural purports which beget the culture under study?

Considering various stages of the making and tuning of the multiple tube instrument, locative, temporal, acting, social as well as sex- and-age characteristics of this process, the author deems it possible to put forward a hypothesis that the making and the tuning of multiple tube flutes is linked with the archaic offering ritual. Big water-fowl (swans and geese) apparently were offered up initially as a sacrifice. Their wing feathers have been yet until recently used to make one of the multiple tube flute varieties — *yesj peľyan* («swan pipes»).

Special attention is paid to the analysis of folk terminology being used by countryside female flute makers to designate each pipe of the instrument, various musical accords and intervals, as well as the notions linked with the making of *peľyans*. The main idea and the aim of

tuning is to «collect select voices» and «to create order», while the central notion is that of «order» («art», «mode»). The multiple tube flute making is similar to the act of the making of the ritual symbol (in this case ornithomorphic), and at the abyssal semantic level it resembles the universal act of creation, creation of Cosmos, restiration of cosmic Order. The latter is essentially characterized not only by its proportionality, but also co-ordination, i.e. musical harmony of its sounding parts.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ср. с мегрельскими и сванскими 6-ствольными «ларчами» и «соинари» (см.: Стешенко-Куфтина В. Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки. Флейта Пана. Тбилиси, 1936, с.24, 41-42).

2. Понятие «порядок», «согласие» коми-пермяцкие пэляннстки передают синонимами «Арт» или «Лад». Специальное этимологическое исследование по этому поводу могло бы, мне кажется, представить особый интерес.

3. Кстати, флейты Пана у некоторых других народов (литовцев, китайцев, индейцев Южной Америки, жителей Древней Греции, Египта и Крита) нередко делались в форме птичьего крыла, на них игрались звукоподражательные наигрыши и им приписывалось «птичье» происхождение, отраженное в мифологии.

А.Н.Иванов (Москва)
Anatoly Ivanov (Moscow)

ЮЖНОРУССКИЕ ПРЕДСВАДЕБНЫЕ РИТУАЛЫ ВОСПЕВАНИЯ И ОПЛАКИВАНИЯ

SOUTH RUSSIAN PRE-WEDDING LAUDATION AND LAMENTATIONRITUALS

Various forms of the canon are manifest in the traditional music of some of South Russia's regions. The correlation between the wedding ritual and the forms of the canon enables one to classify this diversity.

Ritual transition is marked in songs with canons proper, with the use of the technique of exchange and readjustment of voices. Vocal pronunciation (syllables, words) and vocals (the singing with vowels only, without words), being in opposition, is a form-creating factor in a big ensemble

$$\left(\frac{\text{verse singing}}{\text{vocals}} \right) \quad \left(\frac{\text{vocals}}{\text{verse singing}} \right)$$

as well as in duet song in which the canon arises along with the vocals and stabilizes the zone of musical expansion in the form of a song (the singing of the beginning of the verse, vocals with readjustment of voices, the ending of the verse).

Pseudo-canons are used:

extraritually in instrumental music — on a rhythmic basis, coinciding with rhythms of some labour actions (a male ensemble of natural flutes, and also a rhythmic canon AD MINIMA in a female Pana flute ensemble);

in a wedding ritual — on a melodic basis, with the rhythmic pattern being not preserved (double «bride-Mother» lamentation, a combination of a wedding song and a preparation of that song's melody in the bride's lamentation).

Linked with the consideration of this South Russian material are general theoretical problems: the «open-closed» opposition and the

relevant system of vowels and consonants (in word pronouncing), local hymnody, epos and ritual, egalite and elite types of musical life in the culture of the oral tradition.

А.-М. Депрэнгр (Париж)
Andre-Marie Despringre (Paris)

«УСТНОСТЬ» В МАСКАРАДАХ СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦИИ

THE ORALITY OF MASQUERADES IN THE CONTEMPORARY FRANCE

Мощность этих религиозных
символов, которые когда-то
сохраняли наши связи с пред-
ками, иссякла.

Харви Кокс, «Праздник шутков»

За пределами письменного и устного общения находится «устность» (Месконник, 1993, 93.108), устность волоса, песен и музыкальных инструментов. Мне бы хотелось показать некоторые существующие в современной Франции способы коллективного выражения эмоций и чувств во время маскарадов. Исходящие из исторических представлений и повседневной жизни, эти способы выражения пением или криком радости и горя меняются, — теоретически, — в соответствии с верованиями, эпохами, странами, которые их порождают.

Если рассматривать ситуацию недавнего времени, сложившуюся в карнавально-маскарадной культуре разных областей Франции, она кажется продолжением очень старой игры с богами, с животным миром... Но не стоит ли задать себе вопрос вместе с Харви Коксом о том, не стали ли эти ситуации всего лишь «корой пустотелого дерева»?

Традиции, которые я еще наблюдаю сегодня вместе с другими этнологами, кажутся продолжением практик, восходящих к Средневековью, практик, отмечающих календарный период Нового года. Однако до короля Карла IX коллективные ритуалы,

маскарады и карнавалы маркировали период, который во Франции продолжался с 10 ноября по 2 февраля и заканчивался за день до Великого поста. Установление в XVI веке 1 января как единственной и всеобщей даты, не привело к полному исчезновению старых ритуалов, и они продолжают до наших дней, правда, теперь среди бедняков и детей. Однако в индустриальных областях севера Франции карнавалы хорошо сохраняются и укрепляются с каждым годом, как мы увидим дальше.

Элементы большинства праздников, церемоний и коллективных обрядов карнавального периода мало-помалу фольклоризировались и выжили, несмотря на превратности судьбы, часто представляя собой нечто довольно бессвязное. В наши дни две оси, кажется, соединяют эти коллективные обряды, которые, наверно, более близки к социальному неврозу, чем к спонтанным поступкам, ранее связанным с верованиями. Относительно силы идеологии и идиосинкразических практик, ситуации могут разойтись и сконцентрироваться с большей мощностью, а значит, для меня, с большей обоснованностью, — обычно в начале и в конце цикла, начинающегося в день святого Мартэна (10 ноября) и кончающегося Карнавалом (2 февраля). Это ограничение времени, впрочем, уже не соблюдается по причинам, связанным с урбанизацией и индустриализацией. Семь карнавалов городской общины морского порта Дюнкерк на северо-западе Франции в действительности продлевают карнавальное время намного дальше 2 февраля и продолжают по воскресеньям и в пост под названием «карнавала фиалок», что связано с тем, что этот карнавал происходит во время Великого поста (фиолетовый цвет — цвет покаяния).

Моя книга о праздничных песнях на севере Франции (Депэрэнгр, 1993) кроме того, иллюстрирует тот факт, что и другие праздничные традиции могут включаться в Карнавал. Тогда они осуществляются вполне игровым способом, обычно полностью освобождаются от верований, которые их породили. Как я теперь постараюсь доказать, эта утрата верований никак не исключает существования новых или старых праздничных практик, проявлений вокальной или инструментальной *устности*, заменяя эти верования. Эта *устность* тел, находящихся в праздничном настроении, часто подчиняется ритму инструментальной музыки, шага или танца. С другой стороны, традиционные жесты вызывают со-

ответствующие вокальные проявления, довольно мало испытывая влияние нашей эпохи, но, без сомнения, сохраняя большую зависимость от власти традиционных представлений и музыки. Вопрос о том, с помощью каких практик проявляется эта *устность*, почему традиционное становится более редким сегодня?

Чтобы коротко показать, где проявляется эта *устность*, я дам послушать кассеты с комментарием, а потом видео, снятое на месте, чтобы конкретизировать некоторые точки наблюдения, относящиеся к голосам, в их связях со следующими обрядами: день Святого Мартэна во Фландрии; реконструкция праздника сумасшедших; обряды под названием «Барьер» у басков; танец Медведя у каталанцев; шумы смерти у фламандцев и, наконец, инверсии в их речевом и музыкальном проявлениях и в инструментальном окружении голосов.

Звуковые примеры будут даваться без изображения, это позволит специально акцентировать вокальные и вообще музыкальные проявления.

1. День Святого Мартэна 10 ноября, исполняют дети области Дюнкерк. Детский речитатив, литания, скандирование, коллективный и циклически повторяющийся крик. Дети кричат, чтобы получить конфеты и «volagen» — «помет осла Святого Мартена», превращенный муниципальными организаторами во вкусные булочки. Этот святой, посредник между небом и землей, был первым искоренителем языческих богов; вербальные тексты немецкой зоны, которые я недавно изучал, иллюстрируют семантическое и символическое смещение, возникшее впоследствии перехода к христианству. Тексты показывают эволюцию, одновременно семантическую и музыкальную, способом эхофонии — повторение слов, часто мало понятных, от которого смысл становится совершенно невразумительным для среднего современного слушателя. Коллективное скандирование длится несколько часов, оно абсолютно невыносимо и заставляет дарителей повиноваться.

2. Средневековый праздник сумасшедших, реконструкция (радиопередача Клода Гэнабэ, 1977)

В рамках Церкви проявления инверсии появились в Средневековье: мальчики-причетники, имея разрешение, могли — недавно еще — переодеться в священника и мимически имитировать религиозные церемонии, изображать осла Христа, устраивать

какофонии. Эти безумства или игры позволяли во время солнцестояния выражать отсутствие равновесия в мире, давая главную роль звукам, голосам и музыке, представляющим психические расстройства и желание доминирования социальной власти над космическими силами. Эта реконструкция показывает нарушение правил поведения, выражающееся в бессвязности голосов и в музыкальных диссонансах. Данный образец представлен здесь в качестве примера того, как исследователи представляют эти Средние века в контрасте с образностью сегодняшней реальности.

На Карнавале в Бале диссонанс возникает между игрой орфеонов, «Gebrull» — мычащими инструментами, фальшиво играющими классические и карнавальные мелодии; игрой почти 60 фольклорных групп, правильно исполняющих марш с барабанами и дудками и, кроме того, пародическими и метафорическими текстами, написанными на огромных досках. Пертурбация звуковой атмосферы служит той же цели, к которой в прошлом стремились голоса сумасшедших, символизировавшие время инверсии, господства зла над злом, сосуществования с силами мрака, всегда представленными какофонией, искажением звука голосов и инструментов.

3. Обряды Барьера в краю Суль, в Баскской области Франции.

Маскарад молодых людей идет от деревни к деревне в январе и феврале; участники должны перепрыгивать через каждый барьер танцевальным шагом и специальным баскским прыжком. Это движение оценивается стариками, которые либо допускают дальнейшее прохождение маскарада, либо нет. Когда группа преодолевает барьер, к музыке барабанов и колокольчиков добавляются восклицания. Эти звуки ассоциируются с коллективным освобождением.

4. Танец Медведя в Прац де Молло ля Преет во французской Каталонии.

Два молодых человека переодеваются в Медведя и идут мазать женщин чем-нибудь черным (такая же традиция существует в Эбен-Эмазл в Бельгии). Медведь имеет право «сделать» ребенка; охотники «бреют» Медведя, чтобы превратить его в человека, или убивают его. Этот эпизод известен в литературе (средневековые романы, танец Бритья Медведя в XVIII веке, герой народной

сказки «Иван медвежий» и сказки Гримм «Человек в медвежьей шкуре»). Медленный темп и нежное звучание «Кобласов» (род каталонского окрестра), исполняющих «passerille», контрастирует с шумом и выстрелами, производимыми с целью убить Медведя.

5. Шумы Смерти во Фландрии.

В Трелоне (департамент Севера Франции) устраиваются похороны Карнавала. Чучело, называемое также Санчо Панса, сжигают, воспринимая его как патрона всего действия. Музыка разворачивается от танца к плачам, ведя за собой участников, пляшущих в хороводе вокруг костра.

В Касселе (департаменте Севера) переход к карнавальному времени маркируется появлением полностью черных масок, представляющих монстров. Используя все предметы, способные звучать, они волокут их по мостовой, производя невообразимый шум. Для населения этот шум является сигналом, маркирующим начало этого периода.

6. «Замаскированные голоса» Карнавала в Дюнкерке.

Интрига заключается в том, чтобы рассказать старым знакомым события, в которых участвовали вместе, а они не смогли бы узнать говорящего. Роль маски, голос которой имитирует женский голос (фальцет) — скрыть, с одной стороны, пол мужчины, а с другой стороны, — личность человека, знакомого участникам обряда.

Финальное рондо Карнавала в Дюнкерке хорошо демонстрирует движение голосов к гармонии. Исполняется попури из танца «крепко держись», маршей и песен, которые должны петь все. Толпу зрителей как бы обгоняет чрезвычайное возбуждение, вытекающее из музыки и песен, из ритма, который кажется очень заразительным.

Эти коллективные обряды испытали влияние идеологии прошлого века и являются сегодня секуляризованными. Эта ситуация как бы заморозила, законсервировала традиционное выражение верований в жестах, лишенных смысла, и в голосах, которые являются всего лишь идиосинкразическим поведением, связанным с естественными движениями вместе прыгающих или идущих тел. Старые социальные значения выражаются здесь только в неизменных жанрах, но и они все время находятся в состоянии мутации, потому что фантазия продолжает выражать их музыкой и

звуком голосов. Включение обрядов в общество и в историю происходит через включение звуков, которые являются самыми эффективными способами трансформации материальной телесной жизни в нематериальное, воображаемое — воплотить, инкорпорировать его вновь.

Праздник стал театром, где актеры, желая показать свои жизненные силы, часто оказывают губительное действие на обряд, ибо они фактически лишены голоса. Примеры, которые я дал, иллюстрируют:

- скандирование с убедительным катартическим эффектом;
- представления о нарушенном времени, воплощенное в диссонансе либо голосов, либо инструментов;
- звуковое ограждение деревень;
- вокальную тишину и покой Медвежьего танца, нарушенные только выстрелами;
- плач и медленный ритм музыки, символизирующей смерть карнавального времени;
- звуковой хаос как образ смерти и времени, открытого для монстров тьмы;
- женский характер голоса в процессе инверсии личности;
- наконец, окружение голосов инструментальным и ритмическим излучением орфеонов.

Вот то, что еще осталось от смысла *устности*, который, надо сказать, сильно отступает.

Возбужденная атмосфера карнавального праздника, даже если он страдает от потери верований в космогонические силы, имитирует бывший стиль праздника и восстанавливает другие способы играть и создавать эту атмосферу. Этот новый праздник, полностью игровой, всегда сопровождается криками, скандированием, ритмами и песнями, которые музыкальный инструмент покрывает или просто направляет, когда он не может действительно покрыть голоса. Он таким образом помогает запоминанию песен и динамизму праздника; все, что он может представить, — это только современное обедненное состояние социального сознания.

Until Charles IX (1560-74), the calendar of New Year feasts stood from November 11th to February 2d, the Eve of Lent. During this time, according to the regions, different collective rites could be observed according to the moon.

Presently, from the Saint-Martin-feast (November 11 th) to the Carnival (February 2d) some of the masquerades and the merry-makings are still observable in a few towns. Process of vocal expression seems to become less important. Mutual relationships between the animal world, the ecosystem and the vocal sound are becoming rare. At the end of this century groups of musicians and various orchestras occupy the slots... As a consequence, I have to examine what these new practices are.

For instance, what remains as spontaneous behaviour, in some particular situation which permit to express emotions collectively and fictively? These emotions concern everyday fears and anxiety, happiness. Epicurean ways of life and psychic excitement given by the representation of ancient sociabilities (games, dances, banquets, mannequin parades)... Masquerades, intrigues and different gesticulations appear, showing feminisation of the voices, the shout to mark rhythm etc. I am dealing with various uses of the body, with cultural specificity to produce cathartic, social therapeutic effects. Oral characters are still present: Litanies, fears, laughing and interjections, collective songs (a capella), phonic echos, special rhythms of collective rites. The silences can be interpreted as powerlessness of expression, a new determination of the societies I am observing.

Other symbolic substitutes take the place of the voices and this fact seems to be the principal element changing the changing spirit of these feasts. Hence the transition from the oral effervescence towards new manners, more difficult to understand. When words become mere syllables, without semantic content, they nevertheless keep other parts of their meaning. The oral expression of feeling remains and the feast goes on thanks to rhythmical primacy of these masquerades.

Т.В.Цивьян (Москва)
Tatiana Tsivian (Moscow)

«СОСТЯЗАНИЕ ПЕВЦОВ»
С.КРЖИЖАНОВСКОГО: ВОЗНИКНОВЕНИЕ
РИТУАЛА В ЗВУКОВОМ ПЕЙЗАЖЕ

«THE CONTEST OF SINGERS» BY
S.KRZHIZHANOVSKY: THE EMERGENCE OF A RITUAL IN
A SOUND LANDSCAPE

Мы снова возвращаемся к понятию звукового пейзажа (*le paysage sonore, the tuning of the world*, см.: Цивьян, 1988), объединяющего все те природные звуки, которые наполняют мир и которым человек придает статус знаковости, что позволяет ему переходить к содержательной интерпретации этого, казалось бы, хаотически-случайного комплекса. На этот раз материалом служит русская «авангардистская» проза 20-х гг. Рассказ Кржижановского «Состязание певцов» самим названием указывает на фольклорно-мифологический мотив (начало которому положено в античности состязанием Аполлона и Марсия).

В анализируемом рассказе для нас значимо то, что: 1) состязаются певцы — вещи домашнего обихода, чайники, соответственно их пение — звуки, издаваемые при кипячении; 2) само состязание представлено как ритуал: строго говоря, это и есть ритуал, создающийся *ad hoc, придуманный*. Его суть проста — по очереди кипятить чайники, слушать, как они поют и выбирать лучший (*лучшего певца*). Это обставляется так: в комнате *полутьма, полусвечность лампы, полукружье собравшихся* (публика и трое судей — *жюри/«жрецы»*) у *затененных стен*, в центре желтоязыкая керосинка (как алтарь с возженным огнем), рядом с ней — шесть *состязającychся чайников* (возможно, всех присутствующих — девять; 3 — 6 — 9, мифологические числа, кратные *трем*). Устанавливается очередность, в первый чайник наливается вода из

графина, в каждый последующий — кипяток из предыдущего, в конце, после определения победителя, все пьют *шестью*жды перегретый чай. Все происходящее ни в коем случае не может быть понято как шутка или тем более пародия: это таинство, определяемое мистической сущностью голоса, которым обладает *бездушная вещь, жестяная нежить*. Тем самым к мотиву «состязание певцов» присоединяется другой известный мифологический мотив — «получение души», явленное в получении «способности петь».

Это «одушевление чайника» описывается прежде всего из реальности, «технически» — от трещинки, *паром расшевелит, подпертое паром дыхание, сперва из треугольной его ноздри вздыбилось легкое паровое облачко* и т.д., — но уже само подчеркивание родства *душа/пар* указывает на чудесное происхождение этой способности. Дарованная таинственным образом, она переводит домашнюю утварь, неодушевленную вещь на иной уровень, в *иное пространство*, где голос *вещи* своей чудесной силой превосходит голос *человека* (у оперных певцов, поющих в «Тангейзере», *гораздо больше эмалированности, чем в <...> непонятной жестянке*).

Но и в описании пения состязающихся чайников есть градация: от музыки в более или менее обычном понимании (и в более или менее обычном терминологическом описании — *пианиссимо, ноты, перетреливаться, мелодия, басса буффо* и т.п.) к иным категориям, туда, где голос становится сверхголосом, где стирается граница между звуком и тишиной, и голос как бы проделывает обратный путь, пройдя этап «и слово в музыку вернись: Так можно петь не голосом, а вспоминая о голосе, который был и отзвучал <...> Песня <...> скользила сквозь воздух, пытаюсь уйти от звука в беззвучье. И все же она была слышима. Не столько ухом, сколько самим слышаньем, обнаженной мозговой тканью» — Так автор приближается к тайне семиотизированного звука, извлеченного из более чем бытового *звукового пейзажа*. И особо примечательным кажется то, что проникнуть в эту тайну можно только при помощи (через посредство-посредничество) ритуала. Создается этот ритуал действительно только «на случай», извлекается из *слышанья обнаженной мозговой тканью* или оба способа сливаются, — вряд ли имеет смысл искать однозначный ответ на этот вопрос.

П. Кроу (Тулуза)
Peter Russel Crowe (Toulouse)

«ВЗРЫВАЮЩИЕСЯ ГОЛОСА, ЛОМАЮЩИЕСЯ ГОЛОСА...»

VOICES BURSTING, VOICES BREAKING...

Вместо того, чтобы говорить о том, что традиционно называют музыкой островов Тихого Океана, например, Меланезии, я буду рассуждать о недавнем произведении, созданном в Новой Зеландии и представленном впервые в Париже на Биннале 1982 года. Оно записано на компакт-диске в 1993 году и длится 23 мин. 45 сек. Я надеюсь, что сочинение «Pacific 3-2-1-Zero!» отвечает названию моего доклада «Взрывающие голоса, ломающиеся голоса...» и что это творение имеет ритуальный характер. В нем отражаются некоторые традиционные музыкальные практики островов Тихого Океана не только благодаря использованию новых инструментов, восходящих к образцам с островов Тихого Океана, но и потому, что это — коллективная композиция. Это сочинение является манифестом против ядерного вооружения, направленным в первую очередь против Франции, США и Великобритании. О Советском Союзе авторы не упоминают. Замысел этого произведения родился во время встречи в Лондоне Филипа Дадсона, лидера группы под названием «The Scratch Orchestra», который находился под влиянием Мао Цзедуна. Выражение «From Scratch» имеет разные значения:

1. «Начать с нуля», подобно тому, как феникс возрождается из пепла.

2. От названия «Scratch Orchestra» — вида ансамбля, «перенесенного» в Южное полушарие.

3. Глагол «to scratch» («бренчать», «пиликать», например, на инструменте) является элементарным, грубым и противостоит представлениям об эстетическом, об изысканности музыкального жеста.

4. «To scratch» означает также «чесаться», т.е. действовать против зуда в случае дерматоза.

5. «To scratch around» подразумевает поиски, как, например, среди обломков материальных вещей, так и в сфере идей.

6. «To scratch out» значит «убрать какой-нибудь нежелательный элемент».

Мы здесь имеем целую гамму образов, которые можно использовать, протестуя против ядерного вооружения.

Философ Бертран Рассел был одним из основателей Кампании за Ядерное Разоружение, я думаю, в 50-е годы, и это движение в качестве эмблемы приняло рисунок, который стал известен во всем мире, он основан на перевернутой букве У. Группа «From Scratch» использует этот знак как фон для визуальных аспектов в композиции «Pacific 3-2-1-Zero!», добавляя к нему круги. Хотя я никогда не видел сам, как исполняют это необычайное сочинение, мне все-таки удалось посмотреть фильм «From Scatch»; я также присутствовал на нескольких ранних репетициях группы. Время от времени я писал статьи о работе «From Scratch» и, получив их одобрение, я чувствую себя отчасти компетентным, чтобы попытаться комментировать их намерения.

Что можно сказать о ритуальном характере группы «From Scratch»? Насколько значительной является предположенная традиция? Каким образом все это связывается с культурой Океании, этой трети Мира, которая состоит, в основном, из воды, усыпанной маленькими островами, как крупинками перца над запеканкой? Прежде всего, позвольте мне заметить, что земли Океании сильно контрастируют с близкими им землями Азии. Население этих островов использует двойную метафору — «деревя и каноэ» — для самоопределения: с одной стороны, они укоренены в родных местах, но всегда с легкостью передвигаются по дорогам и морям. Белые новозеландцы, появившиеся в результате британской колонизации, являются самым кочевым народом мира, по той простой причине, что им приходится путешествовать, чтобы познать мир. Отношение к путешествию как к ритуальному поступку подразумевается в группе «From Scratch». Я вам представлю маленькую теорию: когда хотя бы две личности встречаются по крайней мере три раза, чтобы актуализировать одни и те же предложения, попытка установить традицию уже началась. Смысл «ритуала» вклю-

чает в себя одновременно и повторение, и мольбу, которые играют роль и в моей теории.

Это означает, что акция протеста — в данном случае против ядерной агрессии — имеет корни в выступлениях народа против злоупотребления властью и может быть связана, как можно себе представить, с культурным поведением групп первобытных людей несколько миллионов лет назад. Итак, дерево — это моральная позиция. Каноз означает, что протест должен проявиться сам в том месте, где ему удастся это сделать наиболее эффективно. Я не говорю о местной ритуальной традиции, какой бы «целостной» или «фольклорной» она ни казалась, и, безусловно, могущей быть лабораторным образцом для вскрытия; я ишу обобщений.

Я это говорю потому, что не хочу, чтобы слово «ритуал» принимали слишком легко и чтобы спешили его фольклоризировать. Вследствии этого я обращаю внимание на наш коллоквиум, который также может быть рассмотрен как ритуал. На конференциях мы стараемся самоутверждаться, вновь отстаивать свою хрупкую личность ученого, провозглашая себя таковыми. Сравнение с политикой неизбежно. И именно в признании этого я бы желал встретить здесь не только хитрость, но и честность. Иначе как же вести нашу работу, не понимая друг друга?

Простое описание практик той или иной этнической группы является полезным для банка данных в этномузыкологии, это предполагает острое наблюдение и внимательную запись. Например, в области X в Сибири оттепель отмечают песнями и танцами, чтобы обеспечить хороший урожай, заготовить достаточные запасы на следующий зимний период, и потом цикл повторяется. Можно записать много экзотических подробностей и провести сравнение с поступками похожих народов и в результате прийти к выводу, что жизнь в согласии с природой является в своем роде универсалией. Это может быть утешительно, но, так как это — ожидаемое заключение, ведет ли оно нас дальше? Человек может вышивать одежду тысячей разных способов, что не отражается на универсальности одежды. Кто будет рассматривать местные описания, чтобы обсуждать, почему одежда все еще существует?

«Pacific 3-2-1-Zero!» является пьесой музыкального театра, откровенно политической, как и весь театр. Если в ней есть какая-

то логика, она выражена музыкально-драматическими средствами. В аннотации к компакт-диску можно прочесть последовательное описание частей композиции. Если в сочинении есть «рассказ», возможно ли его пересказывать словами? Это кажется столь же бессмысленным, как и пытаться рассказывать «историю» симфонии Моцарта «Юпитер». Вместе с тем, хорошо, что сочинение имеет ясную программу. В тексте названы шесть островов, которые более других пострадали от ядерных испытаний. Исполнители кричат их имена и сильно стучат в жестяные банки, и поют в скорби. В какое состояние мы придем, воспринимая заключительные быстрые ритмы, которые вызывают самое большое возбуждение у любой публики? Является ли финальная часть призывом к действию? Иллюстрирует ли она смертельные ядерные последствия? Если это будоражит кровь, почему нельзя это сравнить с грохотом барабана, аккомпанирующего ритуальному резанию свиней на Вануату?

Нам нетрудно назвать этот отрывок «ритуальным барабаном» потому, что мы знаем обстоятельства: мужчины режут свиней, чтобы подняться по социальной лестнице, и этот грохот барабанов слышится только тогда, когда происходят эти ритуалы, в рамках традиционной племенной структуры. Композиция «Pacific 3-2-1-Zero!», казалось бы, не обусловлена конкретным ритуалом, ее могут исполнять в любое время в любом месте. Но мешает ли это музыке достичь статуса ритуала? Я думаю, что нет, потому что даже если политика протеста не регламентирована по времени, это — странная традиция, актуализирующаяся каждый раз, когда события вынуждают протестовать. Точно так же жители Меланезии не режут свиней до тех пор, пока не возникнет необходимость совершения этих обрядов. Значит, они тоже не имеют строгой приуроченности во времени.

А что сказать о голосах, которые взрываются и ломаются? Очевидно, что в композиции «Pacific-3-2-1-Zero!» они взрываются в гневе и ломаются в рыданиях. Это произведение, я думаю, почти непостижимо без использования голосов тех трех мужчин, которые его исполняют, играя также на барабанах.

Музыка большей частью построена по принципу обходных музыкальных сеток. Напряженность возникает от ощущения медленного пути, по которому эти сети приходят к взаимному соот-

ветствию. Кажется, что этот принцип был открыт в Новой Зеландии еще до американских минималистов. Сети передвигаются переменной пауз и ударений в сходных мотивах, впоследствии разведенных, чтобы постепенно снова совпасть; в них можно найти параллели с музыкальными ансамблями язычковых флейт, записанными Анатолием Ивановым.

Что сказать об инструментах, используемых группой «From Scratch»? Большие банки пластмассовых, определенным образом настроенных труб, напоминают гигантские, лежащие стопкой бамбуки Соломоновых островов, на которых играют, ударяя по ним резиновыми сандалиями или колотушками из «сагу». Они употреблены нарочито грубо, чтобы дать своего рода basso буги-вуги и используются также в «обрядовой» музыке и в танцах. Большие жестяные банки из-под печенья используются в Полинезии как барабаны для танца. Аэрофоны иногда напоминают органы из ветряных бамбуков, растущих по наветренным берегам островов и оставленных природой, чтобы звучать. Другие аэрофоны являются вновь созданными, они обнаруживают много общего с инструментами с островов Тихого Океана в том, что для их изготовления использованы материалы, которые в Европе не связываются с изготовлением музыкальных инструментов.

Я надеюсь, что мне удалось показать, что композиция «Pacific 3-2-1-Zero!» является ритуальным творением, глубоко связанным со всеми культурами, дошедшими до островов Тихого Океана. В нем голоса используются, чтобы взрываться и ломаться в соответствии с эмоцией, с действительно сильным возмущением. Это произведение принадлежит к жанру музыкального политического театра. Я сначала предполагал дать вам послушать только одну часть этого произведения, но теперь настаиваю на прослушивании его целиком. Если мы не сделаем этого, то почувствуем себя виновными в другого рода избиении. Если кто-нибудь из вас недоволен тем, что я не торговал племенной традиционной музыкой, я могу легко прочитать вам еще одну лекцию об обрядах резания свиней на Вануату.

Rather than talk today about traditional and so-called tribal music of the Pacific, for example of Melanesia. I deal mainly with a recent work created in New Zealand, and first performed in Paris at the Biennale of 1982. Ideally, I should like you to hear the complete work,

in a 1993 recording on CD, but it lasts 23'45" I hope you will find that *Pacific 3-2-1 Zero!* fulfills my title of «Voices bursting, voice breaking...», and that it has a ritual character. It is also a work that reflects some traditional Pacific musical practices, not only in the new instruments derived from Pacific models, but also because it was a collective composition. This work is a nuclear protest piece, attacking France first, but also USA and Great Britain. The Soviet Union was not mentioned by the authors.

The genesis of this work goes back to the encounter of Philip Dadson, leader of the group «From Scratch», with the late Cornelius Cardew in London, who had founded a group called «The Scratch Orchestra», and who took some inspiration from Mao Tze-Dung. «From Scratch» is a name with multiple meanings: (1) it is an expression meaning to begin again from zero, Phoenix from the ashes, after the disaster; (2) that it is derived from «The Scratch Orchestra», transported to the antipodes; (3) that the verb «to scratch» (eg. an instrument) is elemental, rude, perhaps abusive, and contrary to images of aesthetic musical refinements of touch; (4) that «to scratch» is to act against an irritant, such as a case of dermatitis; (5) that «to scratch around» implies approximating and searching, eg among the rubble of material things, as well as among moral ideas; and (6) that «to scratch out» means to remove something undesirable. We have here a gamut of images that can apply to antinuclear protestation.

The philosopher Bertrand Russell was one of the founders of the Campaign for Nuclear Disarmament, I think in the 1950s, and the CND adopted a logo which became world famous, based on an inverted letter Y. From Scratch used this logo as the ground-plan for the visual aspects of *Pacific 3-2-1 Zero!*, adding circles, as you can see in your handouts. Although I have never myself seen this particular work performed, I have been able to see From Scratch on film. I have participated in some of their experiments in different acoustic environments, and was present at some early rehearsals of the group. From time to time I have written notices of the work of From Scratch, to its approval, and thus I feel partially authorised to try to comment on From Scratch's intentions.

What is the ritual character involved with From Scratch? What is the depth of tradition implied? How does this relate to the nature of Oceania, a third of the world which is mostly water, with small islands

scattered like pepper spots on a gratine. First let us note that we have a big contrast with the contiguous land-masses of Asia. The peoples on these islands employ the dual metaphor of «tree and canoe» to identify themselves: rooted in places, but always with mobility across roads and seas. The white New Zealanders, descendants of British colonisation, are the world's most nomadic people, for the simple reason that they must travel to know the world. The ritual act of voyaging is implicit with *From Scratch*. I have a small theory to offer: that when at least two people meet at least three times to activate the same propositions, a tradition is tentatively commenced. The sense of «ritual» involves both repetition and invocation, and I claim that they are both implied in this theory.

This means that an act of protest — in this case against nuclear testing for aggressive purposes — is deeply rooted in the objections of the common people to the abuse of power, and might be related to what we can surmise of cultural behaviour among the earliest bands of hominids, some millions of years ago. Thus the tree, a moral stance. The canoe is that protest must mobilise itself, reveal itself where it can do so effectively. I am not talking about local ritual tradition, however «intact» and folkloric it may seem, susceptible of being a laboratory specimen for dissection, I am looking for generalities.

I am saying this out of fear that the word «ritual» may be taken too lightly, and that it can easily be folkloricised. Therefore I call attention to the act of holding a colloquy, a ritual in itself. Within this, we seek to validate ourselves, to re-establish our fragile identity as selfproclaimed scientists. Political comparison is inescapable. Where I should like to see some cunning or even honesty applied, is in the recognition of this. And then, equipped with a heightened self-understanding, how do we conduct our work ?

Simple reporting of what this or that ethnic group practise is useful for the bank of substantive information in ethnomusicology. This involves acute observation and careful recording. Example: in the region XYZ in Siberia the thaw of the ice is celebrated by songs and dances to ensure a good harvest, in order to be well-stocked for the next period under ice, and then the cycle recommences. Out of this many exotic details may be extracted, and comparisons made with similar peoples, and possibly a generalisation may be made that living life according to the impact of the seasons is a kind of universal.

This may be comforting, but as it is an expectable conclusion, are we any more the wiser? One may embroider the cloth a thousand different ways, but what is the universality of cloth? Who will go past local descriptions to consider why cloth even exists?

Pacific 3-2-1 Zero! is a piece of musical theatre, overtly political, like all theatre. If there is a logical plot contained within, it is expressed by musico-dramatic means. In your handout, you can read a sequential description of its various sections. If there is a narrative within the work, is it possible to retell it in words? It may be as futile as trying to Cell «the story» of Mozart's «Jupiter» symphony. And yet the work has an overt programme: to name the six islands most affected by nuclear testing, to shout their names and bang on tins, and to sing in sorrow. How are we to read the final section of rapid rhythms, which generate much excitement in all audiences? Is this section an appeal to action? If it stirs the blood, can it be compared with the drumming that accompanies the pig-killing rites of Vanuatu?

We have no difficulty calling that extract «ritual drumming» because we know the circumstances: men are killing pigs to ascend the ranks in their hierarchical society, and this drumming is only heard when those rituals take place, within a traditional tribal framework. *Pacific 3-2-1 Zero!* is not placed, it would seem, in a prescribed ritual, it might be performed at any time or place. But does that disqualify it from having ritual status? I think not, because even if the politics of protest do not follow a predictable timetable, it is an age-old tradition, taking place when events push the necessity to protest to the fore. By the same token, Melaneseans do not kill pigs until they have amassed the necessities to carry out their rites, so they too have an irregular timetable.

And what of the voices that burst and break? In *Pacific 3-2-1 Zero!* it will be obvious that they burst into anger, it will be felt that they break in lamentation. This work, I think, is almost inconceivable without those uses of the voice by three men who perform it while they they also play their percussion stations.

The music is frequently constructed on the principle of revolving grids, and much suspense is created by the slow way the grids come eventually to interlock. This appears to have been independently invented in New Zealand, perhaps before the American minimalists. The grids are displaced by hocketing, the shifting of rests and accents of

apparently similar patterns, and then induced to gradually re-coincide, which may have some parallels in the reed-flute ensemble music that Anatoly Ivanov has recorded.

What of the instruments used by *From Scratch*? The big banks of tuned PVC pipes recall the stacked giant bamboos of the Solomon Islands, slapped with rubber sandals or sago bats, popularly used to provide a kind of boogie-woogie bass, but also used in «custom» music and dance. The large biscuit tins are used in Polynesia as dance percussion. The aerophones at tin recall the aeolian bamboo «organs» placed on windy points of the island coasts and left to nature to sound. Other aerophones are new creations, and the point in common with the Island Pacific is that they are made of found materials not traditionally associated with European instrumental manufacture.

I hope I have been able to show that *Pacific 3-2-1- Zero!* is ritualistic and is a work that is deeply embedded in all cultures that have arrived in the Pacific, that its voices are employed to burst and to break with emotion, indeed of outrage, and that it has the fine qualities of political music-theatre revelant to all of us. I had thought I would only be able to play a part of the work, but I now insist that if we do not hear the whole of it we shall be guilty of another kind of massacre. If any of you are discontent that I have not dealt with traditional or tribal music, I can easily give you another talk about the pig-killing rites of Vanuatu.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Preface	6
<i>Т.А. Агапкина</i>	
Звуковое поле традиционного календаря	
<i>Tatiana Agapkina</i>	
Sound field of traditional calendar	9
<i>А.А. Плотникова</i>	
Звуковой код в славянской скотоводческой обрядности	
<i>Anna Plotnikova</i>	
Sound-code in Slavic cattle breeding rituals	12
<i>А.В. Гура</i>	
Звуки и голоса животных	
<i>Alexander Goura</i>	
Sounds and voices of birds and animals	15
<i>Л.Н. Виноградова</i>	
Звуковые стереотипы поведения мифологических персонажей	
<i>Ludmila Vinogradova</i>	
Sound behaviour stereotypes of mythological characters	20
<i>Л.Н. Виноградова</i>	
Символика вещей звуков	
<i>Ludmila Vinogradova</i>	
Sound stereotypes of conduct of mythological characters	24
<i>И.А. Седакова</i>	
К описанию звукового ряда славянских родин: крик	
<i>Irina Sedakova</i>	
Concerning the description of the Slav child birth sound row: a cry ...	27

В. В. Усачева

Роль звукоподражаний в обрядовой практике славян
Valeria Usacheva

The role of sound imitations in Slav ritual practices 30

Э. Е. Алексеев

Прагматическое, игровое, ритуальное в звукоподражаниях
народов Севера Сибири

Edward Alexeev

Pragmatic, play and ritual sound-imitation of Siberian North
peoples 33

О. В. Белова

Голос и звук в славянских книжных сказаниях о животных
Olga Belova

Voice and sound in Slavic book tales about animals 36

Е. Е. Левкиевская

Голос в системе славянской народной анатомии
Yelena Levkiyevskaya

Voice in the system of Slavic folk anatomy 38

Т. А. Агапкина

О «вещном» Слове славянской магии
Tatiana Agapkina

On «substantial» Word in Slavic magic 41

Е. Е. Левкиевская

Голос и звук в славянской апотропеической магии
Yelena Levkiyevskaya

Voice and sound in Slavic apothropeic magic 45

Л. Раденкович

Голос в народных заговорах южных славян
Lubinko Radenkovich

Voice in folk incantations of Southern Slavs 48

С. Е. Никитина

ГОЛОС как элемент народного христианского ритуала,
народной терминологии и народных поэтических текстов

<i>Seraphima Nikitina</i> VOICE as an element of the Christian folk ritual, folk terminology and folk poetical texts	51
<i>И. Н. Назина</i> О понятии «голос» в традиционной музыкально- инструментальной культуре белорусов <i>Inna Nazina</i> On the concept of «voice» in folk instrumental tradition of Belorussians	56
<i>С. М. Толстая</i> Обрядовое голошение: лексика и семантика <i>Svetlana Tolstaya</i> Ritual wailing: vocabulary and semantics	60
<i>Т. С. Рудиченко</i> Голос в представлениях донских казаков <i>Tatiana Rudichenko</i> Don cossack's notion of voice	63
<i>С. А. Латышева</i> Народная терминология, связанная с музыкальными и вербаль- ными текстами пасхального периода <i>Svetlana Latysheva</i> Folk terminology related with Easter period musical texts	67
<i>Т. В. Кирюшина</i> Голос в народной терминологии Верхнего Поволжья <i>Tatiana Kiriushina</i> Voice in folk terminology of Upper Volga region	72
<i>Н. Абубакирова</i> Функция тембра как культурного маркера при исследовании некоторых жанров туркменского музыкального фольклора <i>Natalya Abubakirova</i> The function of timbre as a cultural marker in studying some genres of the Turkmen folk music	74

О.А. Пашина

Мир живых и мир мертвых в музыкальных звуках

Olga Pashina

World of the life and World of the dead in musical sounds 76

Р.А. Чуракова

Звуковой мир удмуртского народного календаря

Rimma Chourakova

The sound world of udmurt folk calendar 82

А.Б. Мороз

Звук/отсутствие звука как способ характеристики «сего»
и «того» света (На примере сербохорватских заговоров)

Andrei Moroz

Sound / lack of sound a means of characterizing «this» and «the
other» worlds (illustrated by Serbian-Croatian incantations) 85

Е.А. Дорохова

Виды ритуального вокального интонирования и структура
традиционного сообщества

Ekaterina Dorokhova

Types of ritual vocal intonation and traditional community
structure 89

Б.Б. Ефименкова

Оппозиция невеста/девушки в музыкальном коде
северорусской свадьбы

Borislava Efimenkova

«Bride/girls» opposition in musical code of Russian North
wedding 94

С.А. Жиганова

Обрядовые напевы южнорусской свадьбы: функции
и акустические качества

Svetlana Zhiganova

Ritual tunes of the South-Russian wedding: the functions and
acoustic qualities 100

<i>Н.И. Толстой</i> Магическая сила голоса в охранительных ритуалах <i>Nikita Tolstoy</i> Magic force of voice in safeguard rituals	103
<i>И. Кертеш-Уилкинсон</i> Терапевтические аспекты пения венгерских владшских цыган <i>Iren Kertesz Wilkinson</i> Terapeutic aspects of Vlach Gypsy singing	107
<i>Л. М. Винарчик</i> Календарно-обрядовые песни в системе троицкого ритуала <i>Larissa Vinarchik</i> Calendar-ceremonial songs in the system of Whitsun rite	124
<i>Т. В. Кирюшина</i> «Голоса» музыкальных инструментов и звуковых орудий русских пастухов <i>Tatiana Kiriushina</i> «Voices» of musical instruments and sound tools of Russian shepherds	131
<i>И. В. Федоренко</i> Обрядовые и лирические напевы в календарной традиции русского запада <i>Inna Fedorenko</i> Ceremonial and lirical tunes in calendar tradition of Russian West	134
<i>М. А. Енговатова</i> Музыкальные «переговоры» в контексте ритуальной культуры Закамья <i>Margarita Engovatova</i> Musical «peregovory» in context of ritual culture of Zakamie	139
<i>А. Чекановская</i> Голос, «голос» и ритуал. Принципы структуры <i>Anna Czekanovska</i> Voice, «golos» and ritual. Slavonic examples	148

<i>Н.И. Жуланова</i> «Порядок сделали, голоса ладят» <i>Nadezhda Joulanova</i> «Putting things in order, voices got in tune»	155
<i>А.Н.Иванов</i> Южнорусские предсвадебные ритуалы воспевания и оплакивания <i>Anatoly Ivanov</i> South Russian Pre-wedding laudation and lamentation rituals	162
<i>А.-М. Денрэнгр</i> «Устность» в маскарадах современной Франции <i>Andre-Marie Despringre</i> The Orality of masquerades in the contemporary France	164
<i>Т.В.Цивьян</i> «Состязание певцов» С.Кржижановского: возникновение ритуала в звуковом пейзаже <i>Tatiana Tsivian</i> «The Contest of Singers» by S.Krzhizhanovsky: the emergence of a ritual in a sound landscape	171
<i>П. Кроу</i> «Взрывающиеся голоса, ломающиеся голоса...» <i>Peter Russel Crowe</i> Voices bursting, voices breaking... ..	173

Подп. к печ. 20.12.95. Объем 11,7 п.л.
Тираж 200 экз. Заказ 174
Типография «Куншт»