

А.Н.Иванов

Системно-теоретические проблемы казачьего эпоса



А.Н. Иванов

Системно-
теоретические
проблемы
казачьего эпоса



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ЦЕНТР РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

А.Н. Иванов

Системно-
теоретические
проблемы
казачьего эпоса

Научное издание



МОСКВА 2012

УДК 401.33+401.32(32ф)
ББК 82ф
ИЗ2

*Издание осуществлено в соответствии с Распоряжением
Президента Российской Федерации от 24 марта 2011 года № 180-рп
«О присуждении грантов Президента Российской Федерации для поддержки
творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства»
и по поручению Министерства культуры Российской Федерации
(договор № 54-01-42/01-11 от 21.04.2011 года)*

Руководитель проекта — канд. иск. **В. В. НОВОЖИЛОВ**

Рецензенты:

Отдел народно-поэтического творчества Института русской литературы РАН —
Пушкинский Дом (зав. отделом доктор филологических наук А. Н. Власов), Санкт-Петербург,
доктор искусствоведения, профессор **Т. С. Рудиченко**, Ростов-на-Дону

Иванов А. Н.

ИЗ2 Системно-теоретические проблемы казачьего эпоса. — М.: Государственный
республиканский центр русского фольклора, 2012. — 224 с.

ISBN 978-5-86132-096-2

Книга предваряет собой многотомное издание фольклорных материалов по казачьему эпосу, многие из которых практически неизвестны науке и широкой культурно-художественной среде. Рассматриваются теоретико-методологические проблемы, в том числе выходящие за рамки какой-либо одной научной дисциплины. Исследование проводится на междисциплинарной основе, в содружестве наук о народной художественной культуре. В книге реализуется системно-теоретический подход к эпическим песням, выявляется их многогранная динамика в народной культуре различных войсковых подразделений русского казачества от бассейна Дона на восток до реки Урал и на юг до Терека. На основе широкого и сложного фольклорного материала формулируются исходные положения исследовательской программы по этномузыкальной динамике.

Издание предназначается для музыковедов, фольклористов, этнологов, исследователей истории и культуры русского казачества. Его материалы будут также интересны специалистам по теоретической культурологии и сложным развивающимся системам.

ББК 82ф

УДК 401.33+401.32(32ф)

ISBN 978-5-86132-096-2

© А. Н. Иванов., 2012

© Государственный республиканский центр русского фольклора, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	Постановка основной проблемы	10 ■
Глава 1	Система казачьих эпических песен	18 ■
	Структурное разнообразие: репродуктивные и адаптивные приоритеты. Несколько слов о рекурсивной основе преобразований. Напевная декламация и мелодическая кантилена: как осуществляется двусторонний переход между ними? Предыстория и история. Первичные зоны системно-замкнутых сопряжений. Номотип. Обзор архитектурных типов эпического напева. Круговорот базовых структур как способ поддержания границ в системе. Ансамбль стереотипий.	
Глава 2	Развитие через кризис. Перемены и стабильность	66 ■
	Раскрытие внутренних резервов в условиях системного кризиса. Социокультурные предпосылки эпохальных изменений. Динамическая стабильность за счет перемен. Ее факторы: ритуализация, фрагментация, декомпозиция. Основополагающие системные механизмы: коммуникационная сеть устойчиво различаемых типизированных структур, восхождение от архитектурных ориентиров в эпическом напеве к ценностным ориентирам. Экскурс в типологию личности. Ансамбль ценностных приоритетов и раритетов в локальных группах казачьего населения.	
Глава 3	Распев. Трансформация	107 ■
	Функции распева. Формационный и трансформационный компоненты. Распев как саморегулирующийся процесс накопления / сброса слогоритмического или мелодического ресурса. Распев как голос повествователя. Музыкальная ипостась повествования. Трансформационные регистры. Трансформант — особая форма существования эпической песни. Фрактальный процесс. Избыточность. Нивелирование неоднородностей и нагнетание однородности: квантигенез. Трансформационное и ценностно-ориентировочное измерения в матрице эпических песен.	
Глава 4	Волны нововведений в распеве. Модификация	129 ■
	Предварительный обзор связей между преобразованием и новообразованием. Модификаторы — средства для получения изменен-	

ных структур. Периодичность и спорадичность. Трансформация и модификация в кругу задач формогенеза. Новообразования первого и второго порядка. Формулы модификации: направляющие, внедренные, сопровождающие. Внутренние и внешние катализаторы новизны. Волновая динамика нововведений в локальных песенных стилях.

Глава 5 Эволюционное рассмотрение казачьего эпоса **153** ■

Краткие итоги предварительных наблюдений. Эволюция и инволюция. Учет хронологического фактора при построении эволюционной модели. Что такое сложность? Пульсация сложности и простоты. Эволюция как поэтапная смена общесистемного принципа. Эволюция как динамическая преемственность этапов. На подступах к системной типологии эпических стилей.

Заключение **177** ■

Приложение Исследовательская программа по этномузыкальной динамике **182** ■

Основные научные задачи. Движущая сила внутрисистемной динамики. Определение основных понятий. Концепции и ключевые термины динамического развития. Качественные типы динамики. Трансформация, ее алгоритмическая основа в сравнении с другими видами формогенеза. Проблема инновации. Проблема скорости развития. Симметрия как проблема этномузыкальной динамики. Программа создания теории этномузыкальной динамики.

Список литературы **215** ■





Книга является теоретическим введением к многотомному изданию казачьих эпических песен. В издании представлена в исторической динамике иерархически упорядоченная песенная система, в которой реализовались и получили развитие основополагающие для музыкального эпоса принципы структурной стереотипии. Это — стилевая совокупность произведений, среди которых необходимо выделить казачьи былины, былинные песни, некоторые духовные стихи, исторические и бытовые баллады, генетически наиболее тесно связанные с эпикой¹ варианты исторических песен, календарных хороводов и, в особых случаях, редко встречающиеся лирические протяжные песни и произведения смешанной жанровой принадлежности. Все они образуют единое и многогранное целое, так или иначе проникнутое импульсами и отсветами живого эпического искусства, наделенное своей спецификой и сочетающее в себе стадийно-различные стилевые пласты. Слово «система» означает здесь высокоорганизованный феномен, интегрированный в культуру, который являет собой нечто большее, чем собрание песен, и обладает системными свойствами, не сводимыми к свойствам отдельных частей этого целого.

В книге разрабатывается методология исследования сложных систем на широком конкретном материале музыкальных традиций русского казачества. Эпическое достояние представляет собой фундаментальную неотъемлемую часть традиционной казачьей культуры, понимаемой как развивающаяся система особого порядка сложности. Круг теоретико-методологических проблем определяется с учетом специфики изучаемого феномена казачьего эпического искусства.

¹ Музыкально-фольклористическое значение термина «песенная эпика», иначе «народная эпика», раскрывается в монографии: *Грица С.И.* Украинская песенная эпика. М., 1990. (Первый опубликованный вариант: Мелос української народної епіки. Київ, 1979.) По утверждению автора монографии, термины «эпика» и «эпос» употребляются в одинаковом значении (там же, с. 6). Однако в связи с представленной в этой книге исследовательской концепцией Е.Е. Васильева предлагает следующее уточнение: «Эпос — былины составляют центральное ядро, а по периферии, будто отталкиваясь от различных его свойств, располагаются другие жанры. Своеобразная система украинской эпики строится без этого ядра» (*Васильева Е.Е.* Этномузыковедческая проблематика русского эпоса / Музыка эпоса. Статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989. С. 47).

Каждое значительное явление народной культуры внутренне дифференцировано и противоречиво. Многообразие художественно-музыкальных реализаций казачьего эпоса, органично связанных друг с другом, содержит в себе как бы ряд интенсивностей, качественных состояний и уровней видоизменения этого явления. В нашем случае уместно вести речь о единстве национального эпоса, казачьего в частности, содержащего *различия в самой своей основе*.

Подобного рода разграничительный принцип в общем смысле представляет собой производную форму закона сохранения разнообразия в культуре. По-видимому, этот познавательный принцип способствует всестороннему рассмотрению исторического и культурного достояния казачьего населения², включая специфическую и малоизученную область социокультурной динамики³ — этномузыкальную динамику⁴, в плане которой перед нами раскрывается последовательный ряд различий в характере казачьего эпоса. Ведь по своему существу эпическое творчество в казачьих областях необходимо рассматривать как динамичный процесс, имеющий свою предысторию.

Под динамикой здесь имеется в виду прежде всего соотношение между традициями и новациями. Это — обусловленная принципом обратной связи взаимная подстройка структур при усилении характерных особенностей в них, иначе говоря, адаптационная сторона процессов⁵, реализуемых в казачьих песнях, благодаря подвижности различных частиц эпического наследия в казачьей культурной среде. Динамизм становится здесь сущест-

² Отдельного упоминания заслуживают изданные в последние десятилетия обобщающие труды по истории и культуре казачества, в которых обсуждаются методологические проблемы: *Шенников А.А.* Червлёный Яр. Исследование по истории и географии Среднего Подонья в XIV—XVI вв. Л., 1987; *Мининков Н.А.* Донское казачество в эпоху позднего средневековья (до 1671 г.). Ростов н/Д, 1998; *Великая Н.Н.* Казаки восточного Предкавказья в XVIII—XIX вв. Ростов н/Д, 2001; *Белозеров В.С.* Этническая карта Северного Кавказа. М., 2005. (Нация и культура / Новые исследования: Социальная география); *Глуценко В.В.* Казачество Евразии. Зарождение, развитие, интеграция в структуру русской государственности. Изд. 3. М., 2006; *Куц О.Ю.* Донское казачество в период от взятия Азова до выступления С. Разина (1637—1667). СПб., 2009.

³ Существующие научные подходы к пониманию социокультурной динамики во многом основываются на волновых и циклических парадигмах. См.: *Сорокин П.А.* Социальная и культурная динамика. Пер. с англ. М., 2006 [впервые изд. в 4-х томах в 1937—1941 гг.]; *Моль А.* Социодинамика культуры. Пер. с фр. М., 1973; *Морфология культуры: Структура и динамика* / Ред. и сост. Э.А. Орлова. М., 1994; *Аванесова Г.А.* Динамика культуры. М., 1997; *Голицын Г.А., Петров В.М.* Социальная и культурная динамика: долговременные тенденции (информационный подход). М., 2005; *Фундаментальные проблемы культурологии: В 4-х томах. Т. III. Культурная динамика* / Отв. ред. Д.Л. Спивак. СПб., 2008.

⁴ Проблема этномузыкальной динамики и качественно различных ее типов затрагивается обычно в контексте общих вопросов традиции и современности, методы исследования до сих пор почти не разработаны на конкретном материале.

⁵ *Черновитов П.Ю.* Эволюция картины мира как адаптационный процесс. М., 2003.

венным фактором народных традиций. Факторы изменчивости и определенное тяготение к новациям в казачьей музыкальной культуре, вероятно, выражают собой ее жизнеспособность и поэтому не входят в противоречие с нормативно-регулятивными основаниями культурной традиции и категорически вовсе не отвергаются в ней⁶. Новации могут зарождаться в ней же, а потом перерастать в инновации⁷, которые в свою очередь воспринимаются по прошествии времени как нечто обыденное, как стереотипии, тысячекратно закрепленные в песнях и ставшие неотъемлемым достоянием казачьих традиций.

⁶ Современные научные представления о традиции как более или менее универсальной силе, обеспечивающей селекцию, аккумуляцию и трансмиссию жизненного опыта социальных организмов, а следовательно, их жизнеспособность, решительно отошли от какого бы то ни было одностороннего взгляда на закрепление с помощью этого понятия лишь статичной устойчивости, извечной застылости, незыблемой стабильности. Критическое переосмысление понятия и стоящего за ним феномена предпринято израильским социологом Ш. Эйзенштадтом. Ученый исследует воспроизводство изменений в традиционных обществах, признает отсутствие фундаментального противоречия между креативными и стабилизирующими началами в традиции и считает их сопряжение движущим фактором ее развития. С его теоретическим подходом к проблеме традиционных обществ можно ознакомиться по кн.: *Эйзенштадт Ш. Революция и преобразование обществ: Сравнительное изучение цивилизаций* / Пер. с англ. А.В. Гордона. М., 1999. Гл. 3. Обзор темы: *Лурье С.В. Историческая этнология: Учебное пособие для вузов*. М., 2004. («*Gaudeamus*»). С. 54, 217—245. Жизнь традиции понимается в отечественной этнологии и теории культуры как динамичный саморазвивающийся процесс. См.: *Методологические проблемы этнических культур: Материалы симпозиума*. Ереван, 1978; *Власова В.Б. Об исторических типах традиционной ориентации* // Советская этнография, 1981, № 2; *Маркарян Э.С. Узловые проблемы теории культурной традиции* // Советская этнография, 1981, № 2; *Чистов К.В. Традиция, «традиционное общество» и проблема варьирования* // Советская этнография, 1981, № 2; *Соколов Э.В. Традиция и культурная преемственность* // Советская этнография, 1981, № 3; *Ерасов Б.С. Цивилизации: Универсалии и самобытность*. М., 2002. С. 227—233; *Традиция и русская цивилизация* / Д. Володихин, С. Алексеев, К. Бенедиктов, Н. Иртенина. М., 2006. (Philosophy).

⁷ Принципиальную необходимость в различении новации и инновации Э.С. Маркарян обосновывает следующим образом: «В научных традициях англоязычных стран термин “новация” вообще не выделен. Между тем различение данных понятий имеет, можно сказать, ключевое значение для понимания динамики традиции. Дело в том, что механизм этой динамики предполагает четкую дифференциацию двух состояний опыта новационного и принятого (индивидами или группами), стереотипизированного. Инновация как раз и относится ко второму состоянию, выражающему начальный этап формирования традиции. Тем самым оно относится уже к общественному классу традиционных (а не собственно новационных) явлений» (*Маркарян Э.С. Проблема целостного исследования культуры в антропологии США / Этнология в США и Канаде* / Отв. ред. Е.А. Веселкин, В.А. Тишков. М., 1989. С. 35).

Введение Постановка основной проблемы

Записи песен сделаны начиная с первой четверти XIX в. до рубежа XX—XXI вв. на территории нескольких казачьих подразделений, которая простирается от бассейна Дона с его притоками на восток до р. Урал и на юг до Терека. Немаловажно заметить, что характерная для всей совокупности песен предрасположенность к новизне и разноплановости проявляется на территории метаэтнического пограничья¹, в условиях транзитного географического положения. Как подчеркивает исследователь-историк, «существует единое мнение, что пограничья играли чрезвычайно важную роль в истории»². Многомерная топология этнокультурного пространства ярко выражена на стыке миров Севера и Юга, Запада и Востока, главным образом как раз в областях этнического «разлома». Именно порубежное пространство этнокультурных сообществ оказывается средой, в которой оформляется и функционирует песенная система русского казачества. Вряд ли следует оставить без внимания историческую роль традиций кочевников-степняков и горцев в создании своеобразных признаков казачьего эпоса на юге Европейской равнины. Благодаря контакту между народами, идеями, концепциями увеличивается количество культурных вариаций эпоса и ускоряется его эволюция. Межэтнические контакты (народы восточнославянские, тюркские, иранские, финно-угорские, монгольские) безусловно играют роль катализатора темпов эволюции также и в казачьем эпосе. Очевидно, в нем претворяется ранний пласт, исторически связанный с южными аванпостами восточнославянского населения, и более поздние привнесения из среднерусских районов. Разнонаправленные процессы упрочения и видоизменения этих пластов происходят неравномерно, в целом же сказывается, судя по имеющимся данным, тенденция к нарастанию мощного потока преобразований в период XVIII—XIX вв., вплоть до реорганизации системы эпических напевов.

¹ Изложение теории метаэтнического пограничья см. в кн.: *Турчин П.В.* Историческая динамика. На пути к теоретической истории: Пер. с англ. / Под общ. ред. Г.Г. Малинецкого, А.В. Подлазова, С.А. Боринской. М., 2007. (Синергетика: от прошлого к будущему). См. гл. 4, 5 (с. 94—143).

² Указ. соч., с. 107.

Пограничное положение «подвергает этнические группы такому сильному давлению, что выживают наиболее приспособленные», оно «пагубно на коротком промежутке времени, но, в конечном счете, конструктивно»³. В результате формируются смешанные продуцирующие системы вокального фольклора как своего рода компоненты развитой «технологии», предназначенной для проведения многоуровневого отбора напевного материала.

Эпический материал в условиях метаэтнического пограничья выступает как один из культурных маркеров для разграничения «своих» и «чужих». Его контуры указывают на пределы собственно культурной традиции, а также и на пределы возможных новаций в ней. Представленные в эпической традиции художественные модели прошлого опыта и предполагаемых путей в будущее способствуют формированию коллективной идентичности и нахождению соответствующих средств для фиксации этого свойства идентичности в произведениях эпоса. Принципы претворения и переработки эпической традиции относятся здесь, по-видимому, к числу «специфических социальных механизмов, использующихся группами для поддержания высокого уровня коллективной солидарности»⁴.

Общенациональное наследие русских эпических традиций преимущественно сохраняется в старообрядческой среде. Принадлежность к старообрядчеству способствует коллективной солидарности, но также и процессу дифференциации, потому что в XVIII—XIX вв. поблизости друг от друга укореняются различные иерархии старообрядцев и к тому же увеличиваются сегменты населения, которое исповедует синодальное православие. Для поддержания эпической традиции в этой ситуации крайне важны такие факторы, как расширенное воспроизводство населения, ограничения на смешение его состава, стабильность группы, более или менее длительная родословная и др.⁵

На протяжении последних веков в старообрядческой среде поддерживается благоговейное отношение к прошлому, к знакам и символам былого, включая эпическое наследие. Для старообрядчества характерна

³ Турчин П.В. Указ. соч., с. 107.

⁴ Указ. соч., с. 96.

⁵ Ю.И. Смирнов следующим образом классифицирует условия естественного бытования эпической традиции: демографические (расширенное воспроизводство населения, устойчивость поселенческой общности), исторические (давность истории поселения, возможная разновременность заселения, однородный или смешанный состав населения, тип миграций), социальные (замкнутый или открытый тип локальной группы, общественный статус хранителей традиции), экономические (наличие или отсутствие нужного досуга, утилитарные потребности в знании каких-либо жанров и текстов), культурные (формы грамотности, влияние средств массовой информации) и, наконец, «инерция сознания и ретардация памяти». См.: Смирнов Ю.И. Условия и факторы естественного бытования фольклора (на примере традиции Русского Севера) / Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Вып. 2. М., 1993. С. 155—162.

потребность в переживаниях глубинного плана, как бы отошедшего в тень истории и навсегда связанного с давно минувшим, а также и в средствах для выражения этих переживаний. Функционирование эпической песни с этой точки зрения видится нам как особый процесс теснейшего, проникновенного и высоко согласованного взаимодействия в сообществах. Процесс этот не сводится, например, ни к поучению, ни к развлечению внимания, потому что в некоторых отношениях он связан с духовным самосовершенствованием. Участники певческого ансамбля, вероятно каждый по-своему, способны воспринимать глубоко укорененный в напевах алгоритм мирозерцания и с его помощью постигать ключевые смыслы и ценности жизни в форме совместного переживания, получать и нести их от человека к человеку как сокровенный дар. С этой целью в казачьей традиционной культуре «выстраивается линия эпических песенных текстов на основе переводной христианской литературы»⁶. Человек поющий, когда он обращается к репертуару совершенно особого рода (не только и не обязательно религиозного), непосредственно пребывает в идеальных измерениях традиционной культуры, взятых во всей их протяженности и каким-либо иным способом вряд ли доступных. Возможно, именно поэтому в фольклорных традициях казачества сохранились не просто отдельные реминисценции и рудименты классического эпоса, но целый комплекс напевных структур и поэтических сюжетов, который включает значительные пласты эпического наследия, не пережившие полной трансформации, хотя и несущие на себе черты принадлежности к эпической традиции на поздних стадиях ее развития.

Следует отметить деятельное участие казачьего старообрядчества в социальной жизни и в этнокультурных процессах Нового времени. Наиболее крупные казачьи подразделения идут в ногу со временем. И поневоле сомнение приверженцев былого в упорядоченности и гармонии мироустройства, вероятно, исподволь подтачивает веру в его завершенность и целесообразность, в заветы старины. Благодаря градациям и нюансам, возникающим в культурной жизни при соприкосновении старины с новизной, эпические напевы развиваются с неравномерной скоростью на местах, в локальных стилях. Материалы книги позволяют предположить, что казачьи песни неоднократно и значительно перестраиваются в прямой зависимости от трансформации контингента населения в тех или иных местностях. Качественно различаются состояния напевной системы в старообрядческих наиболее стабильных группах и в локальных переселенческих когортах смешанного состава, у которых возможен рывок в развитии песни, как правило предстоящей

⁶ Рудиченко Т. С. Об архаических мотивах в былинном эпосе донских казаков / История и культура народов степного Предкавказья и Северного Кавказа: проблемы межэтнических отношений. Ростов н/Д, 1999. С. 195.

перед нами совершенно преображенной. Масштабность преобразований, наверное, едва ли не в первую очередь поражает и озадачивает нас в казачьих эпических песнях. Действительно, качественный перевод эпического напева в экстремальный, форсированный режим развития ощутимо расширяет сложившиеся научные представления о трансформации и ее роли в традиционной музыкальной культуре. Однако еще более важен тот факт, что картина всевозможных преобразований здесь раскрывается с уникальной полнотой. Именно поэтому казачий эпос следует оценить по достоинству как небывалое деяние, творческий и духовный подвиг.

Наше собрание содержит произведения не только, а в количественном отношении — не столько собственно эпического жанра, сколько произведения, вовлеченные в процесс взаимодействия эпической изначальной основы или же элементов этой основы с широким кругом жанров и форм казачьего вокального фольклора. На широком фольклорном материале хорошо прослеживается интенсивное взаимопроникновение жанровых начал, знаковых элементов. Возникает неповторимо изменчивый и сложный узор их сплетения в многоплановой картине традиционной художественной культуры.

Переустройство панорамы мирозерцания, плотность межэтнических контактов как ускоритель эволюции, преодолеваемые историко-культурные противоречия и преграды в развитии, дифференциация унаследованных элементов, раздвижение горизонтов возможного, выполнение праздничных и обрядовых функций — все это приводит к важному явлению, такому как *эпический материал в распеве*.

Включенные в книгу разновидности эпических песен — это не просто совокупность памятников разновременного происхождения, а исторически сложившаяся и закономерно развивающаяся система, которая должна быть представлена и понята как целостный феномен культуры. Особого, самого пристального внимания требует вопрос о границах феномена, в которых может до известной степени сохраняться его специфика, и о тех свойствах, которые сохраняются неизменными в динамичном потоке («константы», «инварианты»). Большое значение в этой связи приобретают всевозможные пограничные явления и ситуации диффузного смешения различных жанровых начал, случаи исключительные, парадоксальные, во многом загадочные и, не в последнюю очередь, с трудом распознаваемый пласт ослабленных и остаточных проявлений эпической традиции, обязывающий проводить специальные изыскания.

Константа представляет собой постоянное, устойчивое отношение, сохраняющееся в эстафете видоизменений, переходных и производных состояний объекта изучения. Казачий эпос изменяется по ряду направлений при сохранении своего единства, представляя собой как бы многократно

протяженный феномен и в чем-то наглядно напоминая собой, например, каскад или же сообщающиеся в культуре «сосуды знания» (комплексы знаний), чудесные врата, которые ведут в художественные миры, пересекающиеся между собой. В книге отдается предпочтение междисциплинарному подходу к задаче поиска основополагающих устоев эпического искусства.

Помощь могут оказывать современные теоретические концепции, которые разрабатываются в различных научных областях и дают объяснение системам, претерпевающим изменения. *Методологическая задача заключается в том, чтобы раскрыть принадлежность казачьего эпоса к системам открытого типа⁷ в культуре и определить его системообразующие начала, которые обеспечивают в известных рамках изменчивость и процесс созревания песенной системы.* Для решения этой задачи целесообразно обратить внимание читателя на поступательное развитие эпического напева (развитие незволюционное и эволюционное⁸) в казачьей культуре, в которой переходные процессы закономерно и ритмично связывают друг с другом старые и новые стереотипы, давнее прошлое и настоящее, протоказачьи сообщества и казачество в XX веке. Из этого решения следует другая методологическая задача, еще более высокого порядка сложности, чем развитие, или созревание, системы: *казачья эпика может быть понята как система развития.*

Логически можно допустить, что наблюдаемый нами объект как таковой (например, произведение казачьего эпоса) остается будто бы неизменным в процессе движения, тем не менее в локальных внутриэтнических общностях он каждый раз воспринимается и представляется нам

⁷ Об открытой системе правомерно вести речь при наличии обменного процесса с целью взаимодействия с внешним окружением. Еще с 1940-х годов, в период бума кибернетических устройств, в научном сообществе повелось обозначать границы открытой системы в категориях «входа» и «выхода» для ее частиц (вещество, энергия, знаковый субстрат). Открытая система принципиально отличается от закрытой, полностью изолированной системы, соответствующей классической парадигме научного знания (классический детерминизм, линейность и др.). Вероятно, большое распространение имеют системы смешанного типа, полуоткрытые, которые в процессе развития приближаются к набору оптимальных характеристик, благодаря избирательной пропускной способности по отношению к источникам наиболее ценного материала для достижения этой цели, с одной стороны, и сбросам патогенных факторов, с другой стороны. Так как смешанные и открытые системы имеют одно и то же свойство обмена с внешней системной средой, перед нами не встает задача по их терминологическому разграничению, если это специально не оговаривается в книге.

⁸ Противопоставление эволюционного и незволюционного развития играет основополагающую роль в разработанной Ю.А. Урманцевым научной концепции системных преобразований. См.: *Урманцев Ю.А. Эволюционистика, или общая теория развития систем природы, общества и мышления.* Изд. 2, перераб. и доп. М., 2009.

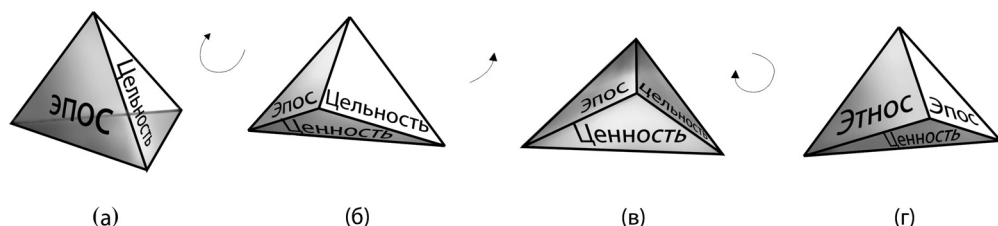
в новом ракурсе. Песня в процессе движения как бы переходит в другую систему координат, из одного локуса в другой, и в результате подчеркивается дискретный характер этого процесса. С точки зрения наблюдателя любое произведение представляется таким, какими свойствами оно обладает при смене координат. Оно становится носителем определенных свойств благодаря сближению с другими частями песенной системы, которые наделены именно этими свойствами. Кроме того, лучше воспринять и понять сложную песню можно через более простые части или компоненты из ее состава. Подобного рода возможность также широко реализуется в традициях казачьего эпоса. Разложение на составляющие нередко знаменует собой переходный процесс из сложного объекта в простые, которые видятся в иной перспективе, чем прежде. После распада структуры эпическое произведение предстает перед нами в более частной сети координат и утрачивает многие прежние свойства. Тем не менее, оно сохраняется в рассредоточенной форме и в упростившихся, производных от сложного целого структурах.

Читателю можно попробовать мысленно представить себе систему казачьего эпоса в ее многомерной развертке как предмет нашего внимания с распределенными параметрами, или степенями свободы. Имеются в виду направления, по которым способна к изменению та или иная частица эпического достояния, переходя из одного определенного состояния в другие, однако сохраняя свою цельность. Последовательность конфигураций подчиняется при этом некоторому интегрирующему показателю, принимающему ряд фиксированных значений. Можно понять эту последовательность как ряд состояний не одного, а нескольких явлений, по материалу различных, но взаимосвязанных в рамках некоей многомерной общности. Восприятие ряда социокультурных явлений и процессов, относящихся к данному множеству, во всех диапазонах их изменений — это фиксация различных *изменений*, характеризующих этот комплекс, закономерно присущих ему.

Чтобы подчеркнуть комплексную неразрывность сторон, граней целого, «мы обращаемся за помощью к аналогиям с призмой, каждая грань которой, будучи прозрачной, не заслоняет от восприятия всего того, что относится к другим граням произведения»⁹. Система развития исследуется на материале казачьего эпоса в сопряжении различных его сторон, таких как «эпос — этнос», «ценность — цельность» (тетраэдр на рис. 1). Подобного типа взаимодействия находятся в разных измерениях, так как различается их субстанция. И все же они принадлежат по сути своей к единому сложному множеству. Как раз поэтому все они рассчитаны на изучение в комплексе самостоятельных наук, каждая по-своему обращенных к миру человека.

⁹ Назайкинский Е.В. О предметности музыкальной мысли / Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М.Г. Арановский. М., 2007. С. 48.

Рис. 1



При вращении объемной геометрической фигуры (стрелки на рисунке показывают смену направлений) можно наблюдать в различных ракурсах эпос как целостную систему (см.: а, б); он содержит в себе ценности культуры и является сам по себе ценностью (см.: в), представляя собой в этом качестве исторически сложившееся достояние духовной культуры того или иного этноса (см.: г). Каждый раз меняется «сектор обзора», одни и те же лучи по-другому преломляются, детали высвечиваются в иной перспективе. Таким образом определяется стержень обсуждаемой тематики в книге, выявляются новые повороты в теме. За всеми измерениями и изменениями в книге находится еще один познавательный образ сквозного значения, связанный с сомкнутым круговращением.

Основная проблема (она открывает доступ ко всем другим проблемам) состоит, вероятно, лишь в том, чтобы подойти с разных сторон к объекту наших наблюдений. Это — проблема теоретико-методологического подхода к внутренней комплексности в системе, рассчитанной на развитие. Читателю предстоит вмести́ть казачий эпос в поле зрения, просто переходя от одной его стороны к другой с целью увидеть в песенных примерах закономерные процессы. Специального внимания заслуживает динамика многообразной реализации эпического напева с учетом эпохальных исторических сдвигов и преобразований в традиционной культуре различных казачьих подразделений на протяжении последних веков. Совокупность учтенных нами источников показывает, что предметами изучения должны являться не только конкретный материал и состав эпической системы, но в то же время и ее сложное функционирование — непрерывное подсоединение друг к другу структур, обеспечивающих воспроизводство системы. При таком подходе у нас есть возможность заглянуть в историю структур и выяснить, какими путями образуется, функционирует, наполняется градациями и деградирует комплексное системное единство. Вероятно, при условии панорамного обзора мы сможем узнать причину, по которой система казачьего эпоса такова, какой в результате она является.

Целесообразно в обзорном порядке ограничиться пятью ракурсами рассмотрения темы, характеризуя особенности содержания и структуры нашего издания с нескольких сторон: 1) общий взгляд на систему эпических песен казачества, 2) определение системообразующих начал, 3) выявление правил и средств трансформации эпического наследия, 4) изучение воспринятых музыкальных нововведений в эпической песне, 5) эволюционный взгляд на представленный в книге полистадиальный фольклорный материал.

Каждый из этих вопросов раскрывается здесь не просто на отдельных конкретных примерах, а исключительно в плане теоретического обобщения всего имеющегося материала, на уровне системы в ее целом и с учетом ее динамики. При этом не затрагиваются проблемы источниковедения, истории собирания и изучения произведений казачьей эпики, а также видоизменения фольклорных произведений в связи с вопросами истории казачьего населения. Эти проблемы источников разного типа, научной интерпретации казачьих эпических песен, исторической динамики будут рассмотрены в научных очерках, которыми предваряются следующие тома: «Казачий эпос в сплетении дифференциаций» (т. 2), «Эпос, этос, этнос» (т. 3), «Проблемы собирания и изучения казачьего эпоса» (т. 4), «Эпическое наследие и загадки истории казачьего населения» (т. 5).



Глава 1 Система казачьих эпических песен

Структурное разнообразие: репродуктивные и адаптивные приоритеты. Несколько слов о рекурсивной основе преобразований. Напевная декламация и мелодическая кантилена: как осуществляется двусторонний переход между ними? Предыстория и история. Первичные зоны системно-замкнутых сопряжений. Номотип. Обзор архитектурных типов эпического напева. Круговорот базовых структур как способ поддержания границ в системе. Ансамбль стереотипий.

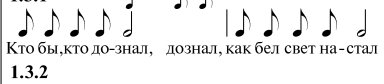
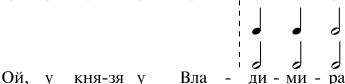
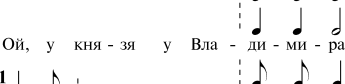
Слуховые наблюдения, проводившиеся в XIX — начале XX вв., а впоследствии звукозаписи и опосредующие этот материал музыкально-поэтические тексты являют собой моментальные фиксации состояния песен в процессе их развития, драгоценные мгновения бытия песенной системы, которые составляют ряды открытых множеств. Напевы в режиме эволюционно стабильного функционирования следуют общезначимому закону сохранения структурного разнообразия. В табл. 1 отражен типологический состав структур, которые представляют собой основу имеющих в книге напевов. Типология базовых ритмических периодов позволяет выявить в материале казачьего эпоса некоторые формальные основания для его существования в виде системы напевов.

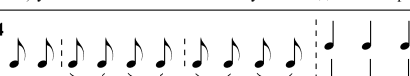
Общность ритмических периодов отмечается в отдаленных друг от друга территориально-поселенческих комплексах, географически рассредоточенных на севере и юге Европейской равнины. Одни и те же значимые черты проступают главным образом по историческим окраинам государственной территории, где в обостренной форме должно было проявляться этническое самосознание благодаря имеющемуся здесь пласту богатырского эпоса. Неоспоримо и то, что эта типология еще не показывает наиболее значимые особенности в плане динамического процесса, она не рассчитана на решение задач такого порядка сложности.

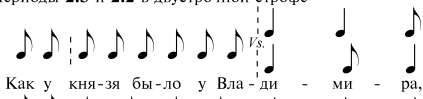
Исследователи полагают, что в XIX—XX вв. устный эпос в России «сохранялся по-настоящему лишь на Севере. Другие очаги его хранения — отдельные анклавы в Сибири, в средней России и в казачьих районах — неизмеримо беднее и получают свое значение (и научное истолкование) лишь в свете севернорусской традиции»¹. Северные записи былин, сделанные во

¹ Путилов Б.Н. Экскурсы в теорию и историю славянского эпоса. СПб., 1999. С. 12.

Табл. 1 Типологические группы основных ритмических периодов

Индекс 1.	Слогоритмическая структура основного слогового стиха 4+4, 5+5, 5+7, 7+5 сл.	Территория распространения (группы казачьего населения)	Спектр распева структуры	Спектр жанров с указанием кол-ва произведений, представленных в книге
	1	2	3	4
1.1		Хопер и Бузулук, Ср. Дон, Нижн. Дон, некрасовцы, гребенцы	Нераспетая, малораспетая	Духовный стих (3), былинная песня (1), баллада (1)
1.2.1		Нижн. Хопер, Ср. Дон, Донец, некрасовцы, Нижн. Волга	Малораспетая, распетая	Былинная песня (3), военно-бытовая (2)
1.2.2		Чир, Ср. Дон, некрасовцы, липоване (Вилково)	Нераспетая, малораспетая	Былинная песня (3), баллада (1), духовный стих(1), историческая песня (1)
1.2.3		Чир, Донец, Кундрючье, Нижн. Волга, гребенцы	Нераспетая, малораспетая, распетая	Былинная песня (4), баллада (2), историческая песня (1)
1.2.4		Некрасовцы	Малораспетая	Духовный стих (1)
1.3.1		Нижн. Дон	Малораспетая	Историческая песня (1)
1.3.2		Донец	Распетая	Былинная песня (1)
Индекс 2.	Слогоритмическая структура основного тонического двухударного стиха	2	3	4
2.1		Хопер и Бузулук, Чир, Ср. Дон, Донец, некрасовцы, гребенцы, Нижн. Волга, Яик (р. Урал)	Малораспетая, распетая	Былинная песня (4), баллада (2), историческая песня (3), военно-бытовая (5), лирическая протяжная (2)
2.2.0		Повсеместно	Нераспетая, малораспетая, распетая	Былинная песня (4), баллада (3), историческая песня (2), военно-бытовая (2)
2.2.1		Хопер и Бузулук, В. и Ср. Дон, Донец, некрасовцы, Нижн. Волга	Малораспетая, распетая	Баллада (6), историческая песня (7), былинная песня (2), военно-бытовая (1), лирическая протяжная (1)
2.2.1a		Некрасовцы	Нераспетая	Духовный стих (1)

Буферная область по отношению к группам 1.2, 2.1 и ритмическим периодам трехударного стиха		2	3	4
Индекс 2.3		Повсеместно	Малораспетая (в редких случаях), обычно распетая	Былинная песня (5), баллада (6), историческая песня (5), военно-бытовая и лирическая протяжная (4)
Ой, у на - ше - го кня - зя Вла - ди - ми - ра				
Слогоритмическая структура основного тонического трехударного стиха		2	3	4
Индекс 3.1	Период из сегментов изменяемой величины 	Казаки-некрасовцы	Нераспетая	Духовный стих (1) в стилизованных условиях напевной декламации и мелодической кантилены
Как по - е - хал же Костянтин - царь Гри - го - рье - вич ...У - па - ла е - му с не - ба стре - ла ог - нен - на. ...Ну че - го же я бу - ду с ней де - лать.				
3.2		Повсеместное «точечное» (не сплошное) распространение в локальных группах, кроме оренбургских казаков	Нераспетая, малораспетая, распетая	Былина (3), былинная песня (7), баллада (5), историческая песня (7), военно-бытовая и лирическая протяжная (9)
Ой, у на - ше - го кня - зя у Вла - ди - ми - ра				
3.3		Хопер, Нижн. Донец, Нижн. Дон, Нижн. Волга, некрасовцы, Яик (р. Урал)	Нераспетая, малораспетая, распетая	Былинная песня (7), баллада (2), историческая песня (3)
Ой, у на - ше - го кня - зя у Вла - ди - ми - ра				
3.4		Повсеместно	Нераспетая, малораспетая, распетая	Былина (6), былинная песня (6), баллада (7), историческая песня (5)
Ой, у на - ше - го у кня - зя у Вла - ди - ми - ра				
3.4а		Некрасовцы	Малораспетая	Историческая песня (1)
Ой, раз - до - лий - ка, да - лё - ко во - раз - до - лий - ка				
3.4б		Нижн. Дон, Хопер	Малораспетая, распетая	Историческая песня (2)
Как на по - мо - рю, по мо - рюш - ку по си - не - му				
3.5		Междуречье Хопра и Дона, Хопер, Ср. и Нижн. Дон, Нижн. Донец, некрасовцы, Нижн. Волга	Нераспетая, малораспетая, распетая	Былина (4), былинная песня (11), баллада (2), историческая песня (1), военно-бытовая и лирическая протяжная (3)
Ой, у на - ше - го у кня - зя у Вла - ди - ми - ра				
3.6		Нижн. Дон, Ср. Донец, Нижн. Волга	Малораспетая, распетая	Былинная песня (2), историческая песня (1)
Ой, у на - ше - го у князюшки у Вла - ди - ми - ра				
3.6.1		Нижн. Донец	Распетая	Историческая песня (1)
Кто бы, кто бы рас - ска - зал про слав - ный Ти - хий Дон				
3.6.2		Нижн. Дон	Малораспетая	Былинная песня (1)
В Ва - ви - ло - не, Ва - ви - ло - не слав - ном го - ро - де				

Индекс 3 (окончание)	1	2	3	4
3.6.3		Казаки-некрасовцы, Кундрючье	Нераспетая, распетая	Былина (1), историческая песня (1), лирическая протяжная в календарном хороводе (1)
В Ва-ви - ло-не, Ва - ви-ло-не слав-ном го - ро - де				
3.6.3а		Яик (р. Урал)	Малораспетая	Былинная песня (1)
По край бе-режку, край кру - то-му росло де - рев-це ки-па-ри - со - во.				
Композиционно связанные двухиктовые периоды в строфе				
Периоды 2.3 и 2.2 в двустрочной строфе				
	Оренбургские казаки	Распетая	Былинная песня (1)	
Как у кня-зя бы-ло у Вла-ди - ми - ра, Тут си - де - ли лю - ди до - бры - е.				
Композиционно связанные трехиктовые периоды в строфе				
Вариативная структура 3.1 постоянно вступает в сопряжение со всей совокупностью ритмических стереотипов, таких как чередующиеся друг с другом цезурированный период 1.2.2, сегментированные периоды двухиктовые – 2 и трехиктовые в диапазоне индексов 3.2–3.5, а также «буферная» структура под составным индексом 1.2–2.1–3				
Периоды 3.2 и 3.3 в двустрочной строфе				
Периоды 3.3 и 3.5 в двустрочной строфе				
Строфа из различных версий периода 3.4, слабо унифицированного (первая строка) и типизированного (вторая строка):				
	Хопер	Малораспетая	Историческая песня (1)	
На сте-пи, сте-пи, ди - кой сте-пи Са - ра - то - вой, Там сто - ял, сто-ял в ди-кой сте-пи бе - лой ша - тёр.				
	Оренбургские казаки	Нераспетая	Былинная песня (1)	
По-си - ди-те, мо - и гос-ти, по-бе - се - дуй - те, Что ска - жу-то вам про ста-ру - ю ста - ри - нуш-ку.				
Слабо типизированные разновидности периодов 3.4 и 3.6 в двустрочной строфе.				
А) Композиционная модуляция из равномерно сегментированной формы 3.4 в архитектуру периода 3.6.2				
	Нижн. Волга	Нераспетая	Былина в отрывках (1)	
Как во славном бы-ло го-ро-де во Вар-го-ро - де во Ки - е - ве, Все во ки-ев-ску бы - ло [да] во за - у - тре - ню.				
Б) Версия периода 3.4 триолями в ритмике трохея и период 3.6				
	Волжские казаки	Малораспетая	Былинная песня (1)	
Ты не стой, не стой, бе-рё-зынька, при том пу-ти, Не от - ра-ши-вай ко-решечков во сы-ру зем-лю.				

второй половине XIX — первой половине XX в., при детальном сравнении с текстами XVII — начала XVIII в. не несут в себе чего-то принципиально нового, показывая значительную общность эпоса двух эпох². Устойчивость элементной базы эпического творчества здесь является аналогом постоянства среды. Различие в свойствах между сказительским материалом и другими песенными жанрами нередко позволяет им сосуществовать, не взаимодействуя друг с другом сколько-нибудь активным образом. Формы эпического напева характеризуются оптимальной его протяженностью и взаимосвязями элементов, удовлетворяющими специфике сказительского искусства.

Казачий эпос ценен не только тем, *что* в нем совпадает с «классической» традицией и органично выводится из нее, но также характером и силой преобразований, которые не соответствуют ее специфике. Симптоматично следующее признание (и его форма: признание, взятое в скобки) своеобразного и трудноопределимого статуса казачьего эпоса: «Былинный эпос сохранился для нас по преимуществу в своем севернорусском обличье. Правда, сибирские и среднерусские былинные тексты (в отличие от казачьих — южнорусских и уральских) в принципе близки к севернорусским и дают тот же тип эпических песен»³.

Если казачьи произведения действительно показывают иной тип эпического искусства, то какой же?

Отвечая на этот вопрос, возможно, следует признать, что стили севернорусского и казачьего эпоса ориентируются главным образом на различные типы культурного наследования, репродуктивный (по образцам) и адаптивный; в том и другом случаях устанавливается дисбаланс между этими типами, с определенным перевесом репродуктивного начала в севернорусских

² См.: Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков / Изд. подгот. А.М. Астахова, В.В. Митрофанова, М.О. Скрипиль. М.-Л., 1960; *Астахова А.М.* Былины: Итоги и проблемы изучения. М.-Л., 1966. С. 262—264. Не все ученые полностью соглашались с этим выводом. Ю.А. Новиков прослеживает динамику изменений в былинном репертуаре и в структурах эпических песен за последние полтора-два века их бытования. В плане сюжетосложения исследователь указывает на диалектическую связь между прямо противоположными тенденциями к усложнению и упрощению структур (*Новиков Ю.А.* Сказитель и былинная традиция. СПб., 2000. С. 48—69). Говоря о фиксации былинной поэтики в языке и речи, Ю.А. Новиков резонно замечает: «Во-первых, мы практически не имеем текстов, аутентично отражающих устную былинную традицию XVII столетия. <...> Во-вторых, если даже признать относительную стабильность языка былин XVII—XX вв., то эту характеристику ни в коей мере нельзя распространить на предшествующие столетия, когда эволюционные процессы в лексическом составе, фонетической и грамматической системе языка протекали гораздо интенсивнее. <...> В-третьих, нельзя сбрасывать со счетов <...> пристрастие сказителей к архаизмам, обусловленное древностью содержания былин» (там же, с. 78—79). Аргументы в пользу исторической динамики эпической системы обстоятельно изложены в его же книге: *Новиков Ю.А.* Динамика эпического канона. Из текстологических наблюдений над былинами. Вильнюс, 2009.

³ *Путилов Б.Н.* Экскурсы..., с. 69.

традициях и адаптивного в традициях «южных», казачьих. Процесс адаптации по существу означает усиление тех или иных особенностей в модели эпической песни. Своеобразные черты казачьих местных стилей фокусируются в протяжном распеве, который волнами растекается в том числе по корпусу эпических напевов. В качестве образца принимается здесь, естественно, возможный для эпического напева переход в распевное состояние, связанное с накоплением новых черт на фоне уцелевшего наследия.

Таким образом, методологическое значение имеет понимание того, что же нам следует признать образцом в контексте наследования этномызыкальной культуры. Застылую оболочку напевов? Ту или иную сторону эпического искусства? Его самобытные признаки? Присущие всему живому коды развития и естественного упадка, «модели выживания» культуры? Вряд ли всегда и повсеместно, но в определенном контексте на сломе времен, эталонным образцом может быть переход к новому типу ориентации в народной культуре — от нормативного к адаптивному типу, когда ее ожидает изменчивое будущее, когда в традиции востребованы черты выделяющиеся, отклоняющиеся от заповедованной нормы. Взятый курс на адаптацию означает повышенное «внутривидовое разнообразие» эпических песен в расчете на активный жанровый отбор наиболее ценных свойств, гарантирующих выживание казачьего эпоса.

В научной литературе существует особая характеристика степени контекстуальности в культуре⁴. Высокая контекстуальность культуры накладывает своеобразный отпечаток на произведения казачьего эпоса. Кроме того, казачьи традиции отличаются от северных высокой степенью напряженности в культуре⁵. Внутреннее давление в ней хотя бы отчасти снимается благодаря открывающейся здесь близкой и тесной связи между эпическим достоянием и процессом созревания распева. Структура эпического про-

⁴ За основу научных представлений об эпической традиции обычно принимается схема лишь низкоконтекстуальной народной культуры, не способствующей дискретизации степеней, видов роста и развития. В кросскультурных исследованиях под контекстуализацией имеется в виду один из факторов вариативности культуры, а именно, поддержание в ней разнящихся моделей деятельности, поведения соответственно специфическому контексту, в котором это поведение осуществляется. Если культура низкоконтекстуального типа минимизирует различия, связанные с контекстом, то высококонтекстуальная культура, напротив, способствует дифференциации моделей.

⁵ «Напряжение — это такое состояние отношения между двумя и более структурированными единицами (т. е. подсистемами системы), для которого характерна тенденция преобразования этого отношения в фактор, нарушающий равновесие на соответствующем участке системы» (*Парсонс Т.* Очерк социальной системы // *О социальных системах* / Пер. с англ. А. Харраша. М., 2002. С. 547—548). «Степень напряжения между культурой как основополагающим конструктом и поведением, которое она предписывает, может быть важным аспектом самой культуры. Некоторые культуры можно охарактеризовать как имеющие высокую степень напряжения, тогда как другим присуще относительно меньшее напряжение» (*Мацумото Д.* Психология и культура: Современные исследования. СПб., 2002. (Серия «Психологическая энциклопедия»). С. 30).

изведения подчиняется исторической динамике созревания, процветания, а потом и угасания. Адаптивным противовесом служит здесь динамика иного порядка, внутрисистемная, с которой до последнего связана жизнестойкость эпических традиций за счет открытия неведомых ранее резервов. В этих контекстах, севернорусском и казачьем, существенно не совпадают обобщенные значения динамики, связанной с накоплением и передачей многопланового эпического достояния по каналам песенной традиции.

На позднем историческом этапе различаются две стратегии устного сохранения русского эпоса — консервирующая и эволюционирующая, стабилизирующая и модернизирующая. Несомненно, та и другая имеют в качестве общей для них художественной цели построение дополняющих друг друга версий общенационального эпоса в русской традиционной культуре. Поддержание жизнеспособности эпической системы, в свою очередь, происходит одновременно двумя путями — инерционным и инновационным. Условные определения «консервирующая» и «инерционная» отнюдь не означают отсутствия в классической традиции эпоса каких-либо динамичных черт. Тем не менее динамика ограничивается здесь эпическим жанром как определенным способом видения былого в рамках неизменной за сравнительно большой промежуток времени «картины мира».

Традиции русского устного эпоса на севере и на юге тяготеют к стереотипному воспроизводству. Однако по своему характеру эти стереотипы отнюдь не одни и те же, так же как и оперативные режимы их реализации (по обстоятельствам, в связи с классами ситуаций). Та и другая ветвь эпических традиций представляют собой систему с богатой морфологией. А средства раскрытия этих богатств не одинаковы. На одном полюсе рассмотрения русского эпоса используются структуры разветвленные, или *дискурсивные*, тогда как на другом полюсе преобладают сомкнутые сами с собой *рекурсивные* структуры, которые на простой исходной основе обеспечивают возвратно-поступательное нагнетание сложности в развитии⁶. В локальных певческих группах приводится в действие своего рода «система зеркал», в которых красочные отблески-рефлексы классического наследия тысячекратно множатся, преломляются и струятся в их наложении друг на друга. С помощью простых и развивающих повторов, отступле-

⁶ В таком случае правомерно говорить о рекурсивной функции. Принцип ее действия заключается в порождении бесчисленного множества производных величин благодаря вводу одного и того же знака (условное обозначение исходного элемента) в ветку структуры составляющих, например « $S \rightarrow S, S(\rightarrow S, S...)$ ». Допустим, что S — слоговой элемент, а стрелка означает процедуру слогоритмического дробления. Повторное многократное применение по отношению к базовому элементу одной и той же процедуры, такой как слогоритмическое измельчение материала основного стиха, позволяет получать производные величины различного порядка сложности, в том числе фрактальную структуру. Для понимания преемственного характера производной структуры здесь важно то, что в широком смысле рекурсия — это ориентация будущего результата на прошлое состояние.

ний и возвратов к достигнутому результату сплетается нескончаемая сеть рефлексий-отсылок, музыкальных трактовок, ремарок по отношению к эталонным образцам эпоса. Текст насыщается расширительными частицами, восклицаниями, междометиями, растет толща исторических напластований в нем. Благодаря рассредоточению эпического стиха с помощью расширительных дробных элементов перед нами раскрывается тенденция к повышению удельного веса фонологической составляющей в тексте по сравнению со смысловесущим компонентом. Утрачивая равновесие, текст в единстве сторон и компонентов, эпический стих и напев как бы растекаются в густой взвеси из различного рода производных величин, полученных по рекурсивному правилу вследствие закономерной переплавки ряда исходных элементов и функций.

На фоне различий по оси «север — юг» необходимо отметить также и общие тенденции. Например, поодаль от водных артерий на территории войска Донского, как правило, мы видим территории компактного расселения малороссов (с конца XVIII — начала XIX в.), крестьянские русские, ногайские, калмыцкие, немецкие, армянские и др. анклавы. Все они широкими и узкими клиньями, полосами, дугами расслаивают скопления казачьих станиц и хуторов. Несмотря на этническую мозаичность культурного ландшафта, распространение эпической традиции в южных собственно казачьих районах Европейской части России характеризуется фактически повсеместным бытованием тех или иных эпических произведений, так же как и на Русском Севере⁷.

Вместе с тем, сужая диапазон жанровых разновидностей, исключая одну за другой былинные песни, баллады, исторические песни, духовные стихи, мы заостряем внимание на очаговом и чересполосном характере традиции, посвященной богатырскому эпосу как таковому. Относящиеся к нему локальные средоточия неоднородны, и по поводу происхождения казачьей богатырской былины приходится делать вывод о разных ее истоках, в том числе вследствие множественных переселенческих движений. Следовательно,

⁷ Например, согласно авторитетному суждению Ю.И. Смирнова: «У участников экспедиций МГУ [в 1956 — 1964 гг.] старое представление о бытовании эпоса на Русском Севере в виде отдельных очагов быстро утратило свою силу. Выяснилось, что эпические песни знали повсюду, независимо от времени заселения, и этот факт никак не объяснить лишь тем, что потомки новгородцев на Севере могли передавать какую-то часть своего репертуара последующим переселенцам, ибо репертуары соседних микрорайонов, кустов деревень, деревень и даже соседних семей нередко заметно различаются между собой. Однако качество или состав эпического репертуара безусловно зависит от времени заселения. Чем раньше поселялись на Севере предки наших исполнителей, тем более богатый репертуар они приносили с собой, и, наоборот, чем позже приходили поселенцы, тем обедненнее был их эпический репертуар, ограниченный преимущественно поздними былинами об Илье Муромце...» (Новгородские былины / Изд. подгот. Ю.И. Смирнов и В.Г. Смолицкий. М., 1978. (Литературные памятники). С. 331).

казачьи традиции необходимо рассматривать дифференцированно. Такая же ситуация исторически сложилась и в севернорусских традициях богатырского эпоса.

В качестве функций музыкальной культуры выступают нормативные стили интонационной «деятельности» при создании звукообразов, которые запечатлеваются с помощью различных стилевых средств вокального фольклора, например таких как речитатив, декламация, возглас, вокализация, песня⁸. Собственно, все они питают собой эпическое искусство, находясь у самых его истоков. И в данном отношении очевидны промежуточные градации между искусством сказителя и песенными формами, закрепленными в термине «эпическая песня». За немногими исключениями произведения казачьего эпоса представляют собой песни, а вовсе не эпическую декламацию в стиле сказителя. Тем не менее, может быть, опосредующее звено между ними составляет «ансамблевый тип сказительского искусства»⁹. Имеется в виду неравнозначное участие в вокальном исполнении узкого круга близких людей, которые подпевают ведущему сказителю на ограниченном отрезке мелодической строки. Примеры такого рода ансамблевого исполнительства еще в первой половине XX в. становятся реликтовыми на Русском Севере. Сделанные в 1980—1990 гг. аналитические наблюдения этномузыковедов раскрывают тенденцию к вырождению песенных форм группового исполнительства на конкретном музыкальном материале севернорусских эпических стилей. «По-видимому, — предполагает Ю.И. Марченко, — для русского эпоса были одинаково типичны две формы исполнения сказаний — индивидуальная и групповая. Обе формы получали закрепление в самостоятельных музыкальных традициях. Надо думать, напевы групповой традиции возникали отнюдь не в результате приспособления рапсодических мелодий к условиям ансамблевого пения. Вероятнее всего, они складывались как самостоятельные музыкальные формы и бытовали параллельно с напевами рапсодического стиля»¹⁰.

В.В. Коргузалов обоснованно выделяет ансамблевые сказительские формы в особый тип и, вместе с тем, признает их «переходными к песенным,

⁸ В научной литературе представлены типологии, различающиеся между собой в особенности по отношению к раннетрадиционным формам интонирования, а также формам, во многом смыкающимся с типами речевого поведения. Например, Г.В. Лобкова рассматривает универсальные типы обрядового фольклорного интонирования в виде триады «заклинание, плач, повествование». См.: *Лобкова Г.В. Древности Псковской земли. Жатвенная обрядность: Образы, ритуалы, художественная система.* СПб., 2000. С. 101—104 и др.

⁹ *Коргузалов В.В. Музыковедческие аспекты построения Свода русского эпоса // Русский фольклор. Т. 21. Поэтика русского фольклора. Л., 1981. С. 118.*

¹⁰ *Марченко Ю.И. Некоторые вопросы изучения музыкальной стилистики эпических напевов архангельской традиции (по материалам, записанным на Кулое, Мезени и Печоре) // Русский фольклор. Т. XXVIII. Эпические традиции: Материалы и исследования. СПб., 1995. С. 122.*

а песенный стиль вторичным в жизни эпоса»¹¹. На переходном характере, видимо, наиболее правомерно настаивать по отношению к былинам казачьих районов, где выражены аналогичные черты, иногда расплывчатые. Как бы то ни было, стилевая палитра декламационных и песенных средств не настолько принципиально различается на севере и юге, здесь больше типичных точек соприкосновения, чем обычно принято считать. В темпе оживленного или спокойного произнесения слов, «на едином пульсе “декламационного времени”» (по выражению В.В. Коргузалова) налаживается естественный процесс припевания на знакомых присутствующим стихах, с оказанием поддержки голосу солиста. Скорее всего, сложившееся мнение о хоровых истоках казачьей быliny преувеличено. Напевные средства эпической декламации реализуются в сольной и в самобытной групповой форме, которая специфична по сравнению с ансамблевым исполнением былинных и любых других песен.

Экспедиционные наблюдения показывают, что стиль напевной декламации воспринимается в казачьей среде нередко как маркер пожилого возраста певцов. Как видно, сама природа музыкальной самореализации людей качественно изменчива в зависимости от прожитых лет. С возрастом время в восприятии и повседневной деятельности человека по сравнению с физическим временем сокращается в логарифмической функции, в наибольшей степени этим свойством обладает время социальное¹². Кроме того, характерными чертами исполнения являются замедленный музыкальный темп в начале и постепенное ускорение в дальнейшем. Начало помнится лучше, чем продолжение, следовательно, более медленный темп становится как бы фронтальной стороной произведения. Серия многократных исполнений песни в эстафете поколений закономерно приводит к более медленным началам, чем прежде, нередко при этом проступают ее новые грани, связанные с мелодическим компонентом звучания.

Темповая дифференциация в вокальном фольклоре проходит повсеместно, тем не менее в казачьем напеве малые градации все же перекрываются либо размываются во множественных переливах, тогда как в севернорусском эпическом искусстве возможен в первую очередь устойчивый спектр делений по темпу, пучок отдельных версий. По мнению Ю.И. Марченко, специфические для севернорусского эпоса однострочные мелодии «формировались как различные темповые версии эпической декламации, каждая из которых получила в дальнейшем закрепление в самостоятельной традиции напева»¹³.

¹¹ Коргузалов В.В. Музыковедческие аспекты..., с. 120.

¹² Об этом см.: Шмутцер Э. Теория относительности: Современное представление. М., 1981. С. 152.

¹³ Марченко Ю.И. Указ. соч., с. 122.

Решающий перевес в сторону речитативного либо певучего стиля во многом зависит от плотности слоговой артикуляции по длине напева. Слоговая единица музыкального времени наполняется в артикуляционном процессе переменными тембровыми и высотными характеристиками каждого музыкального тона, при этом тембровая составляющая наиболее весома в голосе певца-декламатора по сравнению с песенным стилем. Несомненно, здесь имеется ряд промежуточных звеньев при неравной доле тембровых и высотных характеристик различным образом артикулируемого звука. Благодаря темповым сдвигам и артикуляционным нюансам задатки мелодической кантилены воплощаются на той или иной сильной позиции в форме, отмечая собой конструктивно важные моменты на отдельно взятом слоге, в объеме стиха или его части. Кантилена осознается нами в целом как певучесть, мелодичность вокального голоса и, в особенности, как соприкосновение ближайших звуковысот при *поступенном*, собственно кантиленном¹⁴ движе-

¹⁴ Целесообразно обратить внимание читателя на многозначность термина «кантилена». Применительно к музыкальному искусству перечисляются семь значений, см.: Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974. Стб. 702. Совершенно иначе понимается кантилена в историко-филологическом освещении — одна из разновидностей старинной поэмы, а в частности, стихотворный жанр средневековой литературы (в западноевропейской поэзии начиная с VII в.). Музыкаведческие истолкования не имеют прямого отношения к тому смыслу, который в классических трудах по истории эпоса вкладывается в слово «кантилена». Ученые во второй половине XIX в. выдвигают так называемую теорию кантилены: эпопея формируется из кантилен, пути формирования составляют тему дискуссий (свод, спев, циклизация и др.), также как и тип источников, письменных авторских или устных народных. Краткий обзор литературы: *Коккьяра Дж.* История фольклористики в Европе. Пер. с итал. / Ред. и вступ. ст. Е.М. Мелетинского. М., 1960. С. 338—341. «Теория кантилены» становится заметной вехой на пути к современной концепции протоформ. Соответствующий круг вопросов, например, плодотворно разрабатывается в трудах С.Н. Азбелева. К настоящему времени фактически широко признается гипотетическая реконструкция жанровых протоформ: воинские плачи, песни-славы и поношения, песни-хроники. Предположительно все они образуют исторически предшествующую систему жанров по отношению к эпосу последующих эпох, в том числе типа русской былины.

Попутно следует развеять музыкально-терминологическое недоразумение в связи с проскальзывающей иногда произвольной реакцией в наше время на привычное, казалось бы, слово с богатой историей терминологических различий. Связанная с вокально-артикуляционным стилем различительная грань между кантиленой и декламацией, оказывается, препятствует адекватному прочтению далеких от этого контекста историко-филологических суждений в терминах «кантилена — эпопея», для которых просто не играет никакой роли вокальная специфика. По схеме взаимоположения, благодаря привнесению понятия декламации, ничуть не занимающей маститого эпосоведа XIX — начала XX в., формулируется якобы «идея А.Н. Веселовского о принципиальной возможности и равноправии существования двух версий эпического текста — кантиленной и декламационной» (Исследование языка, фольклора и традиционной культуры Подонья: история и современность. Материал подготовили *Н.А. Архипенко, Т.Ю. Власкина, Т.С. Рудиченко* // Традиционная культура. 2004. № 4. С. 6); «Лишь проникательный А.Н. Веселовский высказался о кантиленной форме эпоса как самостоятельной

нии в условиях пяти- и семиступенной шкалы. По сравнению с декламационным стилем в условиях кантилены намного интенсивнее разрабатываются линейные (горизонтальные) и вертикальные ресурсы звуковой ладовой организации. Общий логический узел схождения горизонтали и вертикали можно определить на ладовом материале песен как принцип двух терцовых рядов, «вложенных» один в другой, контрастно противостоящих друг другу в звуковом пространстве лада, но также и структурно тождественных. Взятые из обоих терцовых комплексов тоны формируют музыкальное целое по горизонтали и вертикали в соответствии с типизированным общим планом напева, образуя его мелодическую структуру, звуковую текстуру и фактуру. Вероятно, и квинтэссенция певучей кантилены также заключена в структурном сопряжении непересекающихся терцовых комплексов. Это — глубинный порождающий механизм слитного мелодического движения, он заложен равно как в песне, так и в эпической декламации.

Таким образом, напевная декламация и кантилена, по способу интонирования полярно не схожие, в социальном времени человека делаются гранями соотносительными, та и другая обязательно предполагают наличие обратной, противоположной стороны. Каждая из них раскрывается в свое время в масштабе музыкальной истории казачьих подразделений и в биографии того или иного певца. Перед нами имеется проход шаг за шагом в том и другом направлениях между двумя крайностями. Сеть превращений имеет границы. Здесь от края и до края находится ядро системы казачьего эпоса (вернее сказать, псевдоживая «клетка»). Как раз в границах ядра происходит стилевой взаимообмен между декламацией и кантиленой, неразделимо подсоединенных друг к другу наподобие своеобразного круговорота веществ, по типу биологического «клеточного метаболизма».

Двусторонний переход от кантилены к декламации и обратно заметен для нас, когда он приоткрывается, в остальные моменты едва мерцая и нередко ускользая от наблюдения. При этом внешние наблюдатели по разные стороны от системы эпической традиции увидят внутренний процесс диаметрально противоположным образом. Следовательно, по поводу одного и того же собрания фольклорных вариантов могут быть предложены кардинально различные объяснения. Так, вконец зачахшая песенная кантилена при смене ракурса выглядит так, будто исполнение напева в декламационной манере включает в себе свежие ростки певучего стиля. Тогда и логика созревания кантилены по заданной мелодической модели, воспринятой из

и независимой от сказительской, а не вторичной по отношению к ней» (*Рудиченко Т.С. Об архаических мотивах...*, с. 185). Надо полагать, А.Н. Веселовский ничуть не помышлял о таком удивительном развороте проблемы. О его позиции в дискуссии по поводу кантилены и эпопеи см.: Из лекций А.Н. Веселовского по истории эпоса (Публикация В.М. Гацака) / Типология народного эпоса / Отв. ред. В.М. Гацак. М., 1975. С. 297—298.

декламационных музыкальных текстов, если взглянуть с другой стороны, будет понято как закономерное вырождение кантиленного начала в декламационный стиль. Условия наблюдения как бы внушают нам соответствующую объяснительную схему, с учетом конкурирующих научных концепций, поисков консенсуса в точках зрения и т. п. Скорее же всего, в казачьей традиции просто используется двусторонний код «декламация — кантилена». С его помощью удастся решить парадоксальную задачу, а именно — поддерживать музыкальный эпос во всеобъемлющем его качестве и одновременно с этим выделять казачью специфику как нечто особенное в тотальном. Кроме того, лишь таким образом снимаются непреодолимые противоречия между декламационным стилем наследия и распевным стилем наследования.

Как бы то ни было, у всего имеется свой исток, предшественник, в том числе и по отношению к циклично-замкнутому проникновению сопряженных начал друг в друга. «Начал» не бывает несколько: «Из начала необходимо возникает все возникающее, а само оно ни из чего не возникает»¹⁵. Если же отвлечься от метафизически первозданной точки отсчета, говоря лишь о действительном исходном факторе в контексте истории казачьего населения, тогда методологическая проблема начала в корпусе фольклорных текстов решается путем сравнительного анализа неоднородных стилизованных пластов в материале, который теперь находится перед читателем.

Напевная декламация сочтена в нашем случае единственно возможной отправной точкой для планомерного обзора фольклорных материалов. Этот стиль эпического повествования, в отличие от всего остального в издании, логично соотносится главным образом с предысторией казачьего эпоса в качестве отдаленного и, тем не менее, вполне вероятного отзвука протоказачьей музыкальной традиции. От системы-предшественницы берется артикуляционный эталон, определяющий собой процессы формогенеза. Подобного рода микроскопический элемент в эпической традиции — не более чем своеобразный стартовый ключ для эпохального «запуска» системы-преемницы, чтобы при рождении казачьего мира переозвучить замирающие голоса минувшей эпохи. По-видимому, когда впервые артикулируются эпические тексты в комплементарном соотношении «напевная декламация — мелодическая кантилена», именно тогда и ни на йоту ранее того момента нарождается система-преемница.

Стиль собственно казачьего эпоса тяготеет к мелодической кантилене несоразмерно больше, чем к декламации. Осуществляется это предпочтение в условиях главенства бесполутоновой пентатоники в напевах (не встречается в мелодиях севернорусского эпоса). Вероятно, пентатонический материал казачьих напевов служит в качестве первичного стадияльного ограничителя наименьших интервальных шагов в мелодической кантилене, вытягивая в ее

¹⁵ Платон. Сочинения. Т. 2. М., 1968. С. 181.

орбиту, напротив, рисунки широкоинтервальные и фигурационные по звукам только одного терцового комплекса. Можно полагать, что подобного рода мелодические клише отчасти восприняты (в кардинально переработанных версиях) от старинного протоказачьего населения. Но прежде всего, с их помощью в эпической песне накладываются ограничения на чистую линейную кантилену, которая образует поэтому в стесненных рамках одно из самых ранних передаточных звеньев, как бы загустевшую подпитку для стремящегося вперед динамического процесса. Понемногу ослабить это сдерживающее начало, чтобы высвободить динамику звуковысотной организации, позволяет лишь заполнение сравнительно узких полос между высотными ступенями в пентатонической шкале: промежутки будто бы зарезервированы для усиления певучести благодаря прилегающим и проходящим звукам. Тоны вновь образованных высотных ступеней стабилизируются, до известного предела насыщая собой пространство звуковысот в лаконичном эпическом напеве.

В локальных очагах русского эпоса хорошо заметна предрасположенность к определенной величине напева (*аддукция*). При условии отказа от компактности напева и по контрасту с напевно-декламационным стилем становится возможным эпическое произведение в песенном облике. Константа эпического искусства преобразуется в переменную, отражающую динамику развития народной музыки в территориальных системах различной поселенческой структуры и уровня.

Еще не преодоленную методологическую трудность представляет в этой связи музыкально-фольклористическая редукция жанра былины к набору элементарных категорий вокального стиля. Необходимо условиться о том, в каком именно качестве следует признать музыкальный эпос объектом изучения, что же он представляет собой — жанр или вокально-повествовательный стиль (рапсодический, напевно-декламационный, ансамблевый стиль сказительского искусства, кантиленный с ограничениями на внутрислоговую мелодику).

Настаивая на дефиниции музыкального эпоса с помощью стилевых музыкально-технических показателей и к тому же отрицая масштабность проявлений этномusикальной динамики в традиционном вокальном искусстве, логичнее всего ограничить сферу казачьего эпоса нераспевными музыкальными текстами, исключая какие бы то ни было распевные примеры тех же самых эпических произведений. В казачьих традициях создается своего рода «проводник» к былому в виде былинной песни как особо певучей (кантилена), а потом и распевной (испытавшей трансформацию) разновидности эпического произведения. Сложившиеся научные представления о генетической связи между былинной и былинной песней не позволяют исследователям игнорировать способность эпического произведения к изменению в подвижной и отчасти даже неоднородной этнокультурной среде, то есть, пожалуй, самое важное. Тем не менее, главное свойство казачьих песен все

же выносятся в данном случае на самый краешек рассмотрения музыкального эпоса. При этом не снимается, а только минимизируется противоречие между двумя аналитическими подходами к эпическому напеву — в статике и в системной динамике.

Если же нам вместе с читателем рассматривать спектр жанровых разновидностей, которые реализуются в эпических структурах стиха и напева, в их взаимодействии друг с другом и с внешней системной средой, то в таком случае необходимо определить этот спектр разновидностей и базовых структур, диапазон и средства их жизнеспособности, а также постоянные и переменные характеристики в системе эпических напевов. Система же как таковая изучается уже не только как состояние, но главным образом как вереница событий и переходных процессов, которые чреваты трансформациями, обновлениями, качественными переменами.

Целесообразно в этой связи сопоставить друг с другом по меньшей мере две объяснительные модели. Согласно одной из них объект исследования уподобляется музыкальному средству, взятому как константа. Разнообразнейший материал, из которого в действительности построен объект, меряется здесь одной и той же мерой, часть объекта теряется из поля зрения исследователей. По другой объяснительной схеме константу составляет жанрообразующий типизированный комплекс, в соответствии с которым проводится отбор тех или иных средств. Это порождающий комплекс возможностей — актуальных и потенциальных, сходящихся и расходящихся «тропок» в этномузыкальном ландшафте. Вследствие перекодирования одного и того же типизированного комплекса по разным правилам образуются производные величины различного порядка, которые могут значительно отличаться друг от друга. При всех несовпадениях две объяснительные модели дополняют друг друга, позволяя лучше понять специфику исследуемого объекта.

В целом же две основные познавательные стратегии объективно согласованы с действительно существующими в культурных традициях, в том числе в фольклорной традиции, контрастными друг другу тенденциями стабилизации и обновления. Видимо, этот контраст является внутренним источником движения в какой бы то ни было культурной среде. Да и культура в сложном единстве ее сторон может определяться по свойству трансляции либо по ее генерационному свойству¹⁶. Взаимоисключающие объяснительные схемы учитывают такие измерения в изучаемом объекте, которые как бы перпендикулярны друг другу, а поэтому каждая из них может быть по-своему верной. Вопрос о правомерности лишь одной из них методологически вряд ли корректен.

¹⁶ Сравн.: «Налицо два понимания культуры — условно говоря, “биологическое”, в котором культура предстает через механизмы трансляции, и “искусственное”, в котором культура предстает как смыслопорождение...» (Тарасенко В.В. Фрактальная семиотика: «слепые пятна», перипетии и узнавания. М., 2009. С. 168).

Перед нами открывается развилка на путях исследования. В этот самый момент наш объект видится по-другому — в объемных измерениях, в разноплановом контексте. Таким образом формируется более высокий уровень рассмотрения, которому соответствует, на наш взгляд, понятие эпической культуры. Имеется в виду принципиальная организованность казачьего эпоса как упорядоченного кодекса специфических правил и ограничений в отношении строения песни, способов функционирования и воспроизводства традиции. В народной памяти удерживается не все вероятное изобилие структур, а строго определенное их количество, составляющее своего рода знаковый базис песенного стиля. Происходит соответствующий отбор отличительных базовых элементов, рассчитанных на рекурсивное преобразование, наиболее приемлемых для казачьей традиции в конкретных обстоятельствах ее бытования, в том или ином локальном и хронологическом ее срезе. Поэтому следует подчеркнуть типизированный характер всех этих составляющих. Принципы стереотипии реализуются, например, посредством охвата нескольких произведений на различные сюжеты единообразной мелодической моделью, реже каким-либо одним эпическим напевом, наделения песен одной и той же сюжетной принадлежности напевами различного типа и т. д.

Системообразующим значением обладает здесь стереотипия определенных значений слоговых ритмических длительностей, соотносимых с материалом эпического стиха. Основные свойства русского эпического стиха принято относить к тоническому стихосложению, для которого в данном случае характерны не две, а три сильные позиции (ритмические икты) в форме напева: главная из них приходится на третий слог от конца, ей резонируют позиции близкого к началу слога (второй или третий) и еще одного в середине формы. Формообразующий икт представляет собой амбивалентный синтаксический знак, который может не только вызывать притяжение к себе элементов напева и объединять их, но иногда служить также и разделительной гранью. В стихосложении при сохранении определяющего значения тонической основы следует отметить в этой связи наложение друг на друга тонической и силлабической схем, а также действие рекурсивного процесса, который приводит к внутренним повторам различного рода. Отсюда следует неравновесное балансирование в напеве между первичными (распределение иктовых моментов в музыкальном тексте) и вторичными (внедрение или перекрытие цезуры) принципами формообразования, которые отражаются на отборе правил и ограничений в напеве.

Суммарное количество слогов трехударного основного стиха (без элементов расширения) может быть подвижным. Обычно большой тонический стих придерживается 12—13-слоговой нормы, иногда 11-слоговой, так же как и в районах распространения классических произведений богатырского эпоса на Русском Севере. Наиболее широко используемое правило позиционного согласования напева со стихом — это поддержание одного и того

же количества музыкальных времен в форме при колебаниях в известных пределах количества слогов. Ритмика эпического напева также зависит и от принципа музыкально-временного счисления слогоритмических элементов в форме. Среди принципов счисления преобладают двоичный и смешанный (троичные формулы инкрустированы в ритмический материал двоичного счисления либо наоборот). В редких случаях кроме двоичного (бинарный), троичного (тернарный) и смешанного принципов здесь приходится говорить об «экзотическом» нерегулярном счете нестабильными, «размытыми» множествами, или о сингулярном принципе (в корпусе фольклорных записей т. 1 см.: № 2—12).

Благодаря музыкально-ритмической реализации стиха в распоряжение песенной традиции предоставляется спектральный набор всех его значений. Стих раскладывается в виде дискретного спектра типовых решений, пропущенных сквозь сито отбора.

Кроме того, ритмику казачьего эпического напева характеризуют средства его развития, которые продуцируются на местах, вероятно, на правах музыкально-ритмического нововведения, внедряясь в песенный обиход также и за пределами этих локальных традиций.

Та или иная большая группа публикуемых напевов характеризуется с учетом значения нескольких показателей. Из них отправное значение имеют: количество слоговых элементов на уровне нераспетого (основного, нерасширенного) стиха, состав мелодических элементов межслогового и внутрислогового распева, количественный и качественный состав архитектурных единиц. При наличии в напеве сети из трех ритмических иктов суммарный показатель величины слоговых ритмических длительностей в каждом сегменте формы позволяет обобщить архитектурные особенности структуры. Количество элементов определяется от каждого предыдущего до следующего ритмического икта, значения полученных величин соотносятся друг с другом, составляя пропорцию между сегментами. Сегментарная дифференциация в казачьих эпических напевах проводится благодаря установлению различий между теми или иными пропорциями.

Пропорция организуется с помощью последовательных звуковых импульсов-иктов. Взаиморасположение ритмических иктов регулирует процессы увеличения напева в случае его масштабно-временной трансформации. Изменчивость слогоритмической формулы в окончании напева (см. табл. 1), по-видимому, означает, что в локальных песенных стилях ведется поиск эволюционно стабильной, оптимальной музыкально-временной архитектуры. Направленность формы на оптимизацию сопряжена с пропорцией «золотого сечения» (меньшее так относится к большему, как большее к целому). Нахождение пропорции способствует прочности формы. При отклонении от этой пропорции, в случае последовательного укрупнения величины, конец напева испытывает нагрузку, которая влечет за собой неравновесие, разбалансировку и, раньше или позже, возможное разрушение

структуры, если не появится действенный скрепляющий фактор или уровень ее организации. Потом разнонаправленные тенденции к дисбалансу и эталону распространяются на вновь возникший масштабно-временной уровень в слогоритмической структуре.

Таким образом, *в большинстве случаев решающее значение для характеристики эпического напева имеют архитектурные пропорции, которые устанавливаются с помощью сети ритмических иктов и сопряженных с ними мелодических ячеек.*

Напевы на местах видоизменяются с различной скоростью и отражают разные типы художественно-музыкального сознания. Стилиевые пласты сложного разновременного происхождения синхронно сосуществуют у тех или иных групп казачьего населения, образуя узорчатую конфигурацию, и мы получаем возможность наблюдать эти стилиевые комплексы одновременно. Подобного рода возможность исключена в отношении имеющихся в действительности систем живой и неживой природы, однако она заложена в культуре; полистадиальность следует принять за отличительное и, в известном смысле, парадоксальное адаптивное свойство реально существующего сложного феномена культуры¹⁷, такого как эпос казачества. Следовательно, произведение эпоса как элемент данной системы обладает динамической сложностью. Оно пребывает в различных состояниях, между которыми устанавливаются альтернативные связи. Контраст между состояниями произведения является здесь важным аспектом его содержания, фактором внутреннего порядка, раскрывающим коренные противоречия в самом казачьем эпосе. Состояние песни или напевной структуры означает наличие в ней интегральных процессов, специфических по содержанию и по форме, которые отличаются от происходящих в других состояниях и определяют собой спектр ее множественных реализаций в конкретный момент времени для определенной внутриэтнической группы.

Каждое состояние казачьей песни здесь проявляется в двух ее «измерениях», одновременно в стадиальной и интеграционной шкале народной музыкальной культуры. Поэтому возникает необходимость различать две стороны, два значения какого-либо состояния. Так, стадиальное состояние напевов в локальных стилях определяется режимом формогенеза, а также и бытования того или иного фольклорного произведения. Правоммерно говорить в этом смысле об этапных переменах (трансформация, модификация, эволюция — соответственно см. гл. 3—5), через которые в связи со сменами стадиального состояния проходят жанр, стиль, песня, напев. Интеграционное же состояние характеризует общность в развитии сразу не-

¹⁷ «Эта парадоксальность феномена культуры долгое время являлась препятствием к его интегративно-целостному осмыслению, к пониманию сущности этого феномена, стоящей за чрезвычайно разнообразными и зачастую контрастно-противоречивыми его воплощениями» (Осокин Ю.В. Современная культурология в энциклопедических статьях. М., 2007. С. 233).

скольких произведений, которые представлены на разных страницах книги. Произведение бывает подвержено трансформациям и минует узловые точки преобразований, сохраняя при этом некий стержень в себе — постоянный носитель «титულიной», номинативной функции для некоторого множества песен.

В связи с первым, стадиальным значением в книге используется слово «состояние». Второе значение (интеграционное) с учетом передачи от песни к песне фактически одной и той же номинативной функции мы условимся закрепить с помощью термина *номотип* (НТ) для архитектурных структур основного трехударного стиха, указывая порядковый номер каждой из них в соответствии с ранее заданным числовым индексом. (См. табл. 1: в группе ритмических формул под индексом 3 опускается общая для них первая цифра, вторая переводится в римскую цифру.) Например, 3.1 соответствует НТ-I, 3.2 — НТ-II и т. п.

Архитектоническая пропорция НТ доминирует и играет своеобразную роль «заголовка» по отношению к совокупности песен. В локальных стилях нередко происходит переформатирование ритмического периода из «титульного», главенствующего типа в другие, как правило, более простые формы. Одно и то же произведение характеризуют на местах те или иные архитектурные типы, но только один из них в каждой группе эпических песен, играет чаще всего ключевую роль на фоне остальных и придает номинативное значение конкретному материалу этого произведения и ему подобных. Поэтому мы вправе полагать, что музыкально-ритмический период, господствующий среди некоторых других, суть не только тип архитектуры и никак не момотип, а именно *номотип — типизированный ритмический период, или архитектурный тип, особым образом используемый в различных местных стилях с целью номинации эпических структур и выступающий в системообразующей роли по отношению ко всему массиву видоизменений эпического напева*.

Номотип (НТ) имеет несколько специфических особенностей по сравнению с преходящими состояниями во время трансформационных (неэволюционных) или эволюционных переосмыслений эпического напева. Во-первых, НТ является архитектурной константой в потоке изменений напева, такой его гранью, которая отличается известным постоянством. Во-вторых, НТ представляет собой ритмический модус, выражающий собой принцип генерализации, согласно которому «модусы уже не являются подобно тонам, звукам и голосам отдельными точками или линиями музыкального пространства, а охватывают его целиком»¹⁸. В-третьих, НТ предполагает наличие в данный момент времени известных алгоритмов развития; отсутствие перспектив дальнейшего развития оборачивается как бы самоликвидацией этого «титульного», главного основания в эпическом

¹⁸ Назайкинский Е.В. О предметности музыкальной мысли, с. 48.

произведении, которое не только переводится в архитектуру другого типа, но и, как правило, деградирует, перерождается, распадается. В-четвертых, ключевые архитектурные структуры дополнительно наделяются в эпической системе теми или иными стандартно-устойчивыми признаками, каждая из них своими, так или иначе соотносимыми с ритмическим началом в широком смысле. Таким образом период НТ используется в напевах как стереотип расширительного значения, как содержательный комплекс отличительных черт и свойств. Наконец, в-пятых, номотипу свойственна амбивалентность стандартных, многократно повторяемых свойств и особых, единичных, неповторимых оттенков в процессе многообразных его реализаций в традиционной музыкальной культуре.

Вернемся к таблице 1 с целью переопределения показанных в ней типизированных структур. В области архитектурных стереотипов различаются центральная и периферийные части. Собственно эпический жанр представляют большие трехиктовые ритмические периоды в диапазоне структур 3.1 — 3.6 (здесь и далее ритмические формулы под условными числовыми индексами см.: табл. 1), которые мы теперь договоримся определять как НТ-I — НТ-VI. Они образуют центральную часть в системе эпических стереотипов, здесь находится слогоритмический материал нераспетый, малораспетый и все более распевный, на котором все эти структуры последовательно реализуются. Определяющие для самого жанра формы пронизывают и широко опоясывают вокально-стилевое (кантиленное и мелодико-декламационное) ядро казачьего эпоса. В центральной области хорошо прослеживаются типы параллельных структур, фактически способных сосуществовать, не трансформируя друг друга. Таковы в первую очередь большие ритмические периоды НТ-II — НТ-V. Однако взаимовлияние в ансамбле различных форм усиливается при использовании какой-либо из них в далеких от условного ядра частях эпической напевной системы.

Формы меньшей величины в диапазоне индексов 1.1—1.3, 2.1—2.3 находятся как бы в створе выхода из системы эпических напевов. Более или менее компактные формы используются в эпике и в песенной лирике, составляющей разветвленную периферию собрания. В отличие от параллельно функционирующих эпических структур, которым принадлежит центральное место, здесь обращают на себя наше внимание типы перекрестных структур, взаимодействующих напрямую и претерпевающих взаимные изменения. К последним относятся, например:

$$\begin{array}{c} \swarrow 1.1 \searrow \\ 2.2.1 \leftrightarrow \text{НТ-V} \\ 1.2.3 \leftrightarrow \text{НТ-II} \\ 2.1 \leftrightarrow \text{НТ-II} \\ 2.2 \leftrightarrow \text{НТ-IV и др.} \end{array}$$

На материале такого рода ярко сказывается вариативность слогоритмического кода. Подобные случаи иллюстрируют в локальных стилях принцип пластичности структуры, т. е. предрасположенность к несохранению какой-либо одной формы, если она не задана в единственном числе. Узловые пересечения представлены в структуре ритмического периода 2.3. Он называется цезурированным («временник плюс слоговик») и сегментированным, двух- и трехиктовым в зависимости от внутренних нюансов при постоянстве музыкально-временной величины, а нередко и слогоритмического рисунка. Следовательно, между частями центральной и периферийной выделяется «буферная» область активного взаимопроникновения и смешения формообразующих принципов.

В диапазоне индексов 1.1—1.3, 2.1—2.3 имеются формы с нерасширенной или незначительно распетой концовкой, которые встречаются изредка в севернорусском корпусе музыкального эпоса. Главным же образом и едва ли не повсеместно они представлены в казачьих песнях — свадебных, плясовых, хороводных, лирических протяжных. Поэтому вполне вероятно, что в песенной эпике типы ритмического периода на основе силлабического стиха и тонического двухударного стиха восприняты благодаря прессингу со стороны других жанровых сфер.

Здесь используются распевные структуры того или иного двухиктового ритмического периода неравномерно сегментированных типов; цезурированные формы из ритмизованных различным образом временника и пятислоговика, из вдвоенных четырехсложных и пятисложных формул основного стиха; наконец, встречаются очень далекие от основ эпического искусства песни со стихом 7+5. Полифункциональные ритмические периоды упомянутых типов заметны в казачьих поселениях исторически позднего времени (основаны в период последней четверти XVIII — середины XIX в.). Для этих станиц и хуторов характерно «сезжее», разнородное происхождение состава обитателей, нередко с преобладанием недавно принятых в казаки лиц над потомственными казаками. В мозаике местного репертуара обычно представлены немногие поздние сюжеты и произведения казачьей эпики, фактически всегда в виде отрывка. В группах же с длительной предысторией цезурированная форма изоритмического периода с индексом 1.2.1 встречается, например, у казаков-некрасовцев в былинной песне-пародии «Выезд Дюка Степановича», близкой к небывальщинам (см. в т. 3). Тенденция в этом случае заключается в перелицовке, в свежей интерпретации той или иной частицы эпического корпуса, многократно преображенного с помощью «системы зеркал», не в последнюю очередь, по правилам смеховой культуры¹⁹.

¹⁹ Американский ученый С.Я. Сендерович излагает противоположную взглядам Л.Н. Майкова и В.В. Проппа концепцию первичности смехового начала в русском героическом эпосе, который является как бы стилизованным «баснословием», профанированным преломлением в гротескном ключе мотивов из агиографии и духовного стиха. См.: *Сендерович С.Я.* Георгий Победоносец в русской культуре: страницы истории. М., 2002. С. 149—164. Познавательную ценность его концепции снижает узкое понима-

Благодаря привлечению всех этих форм возникает прочная двусторонняя связь фрагментированного эпического наследия с песенным материалом принципиально иного стадиального порядка, с широкой совокупностью различных жанровых средств вокального фольклора. Система песенных традиций, в которых сохранялся казачий эпос, здесь размыкается. В образовавшийся открытый створ происходит «эвакуация» оставшихся его групп. Это — расставание с богатырским эпосом.

Таким образом, находящиеся *в начале* типологического ряда (табл. 1) ритмические типы имеют прямо противоположное *завершающее*, финальное значение в системе казачьих эпических напевов. Процесс финализации состоит здесь в перекрытии границ этой системы с последующим переосмыслением в полижанровых структурах и радикальной переработкой некоторых сохранившихся остатков эпического наследия. Оставшийся эпический материал переплавляется в нормативные формы обрядовой и необрядовой песенной лирики с коротким основным стихом, по отношению к большому эпическому стиху возникают простые производные структуры (так называемые ретракты, или дериваты, в контексте порождающей грамматики). Напевные формы эпики, сквозной нитью проходя в песнях других песенных жанров, способствуют ее размыканию вовне, а также и стиранию последних, все еще различимых со стороны рубежей эпического жанра. На смену эпическим напевам приходит песенная система другого порядка, в которой генерализирующую функцию выполняет лирическая протяжная песня.

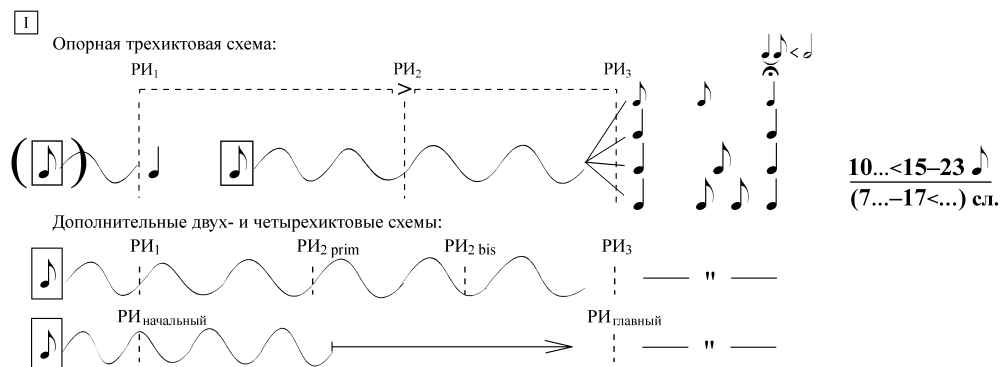
Слогоритмические формы из разделов с индексами 1, 2, а также из «буферной» области 2.3 занимают двойственное положение в процессе эволюции казачьего эпоса (и не только казачьего) — разрушительное по отношению к прежнему его состоянию и приспособительное по отношению к смежному ряду песенных жанров. Аналогичные ритмические типы могут играть роль маркеров в конце и в начале того или иного большого цикла, связанного с развитием музыкального эпоса. Методологически правомерен и ждет своего решения вопрос о возможном переопределении в новом песенном контексте больших трехиктовых структур в малые, компактные формы реализации основного стиха, а также и перекодировании структур меньших в большие. Об этом пойдет речь далее в главах 2, 4.

Остановимся теперь для краткого обзора на структурах НТ, понимаемых как *средоточия жанрового своеобразия* в эпической системе, ключевые в ее содержании.

ние двоеверия на Руси как иерархического подчинения языческого мироощущения доминирующему христианскому догмату, рассмотрение устного эпоса как литературы, недооценка в устном эпосе типизированного характера всех его составляющих, а также и чрезмерно расширительная трактовка основных тезисов у исследователя применительно к большому кругу материалов по богатырскому эпосу. Тем не менее, взгляды ученого содержат рациональное «зерно» для объяснения механизмов смеховой культуры в текстах русского эпоса.

НТ-I. На примере одного эпического произведения «Фёдор Тырин и Змей Тугарин» в т. 1 рассматривается напевно-декламационный стиль и выработка правил трансформационной грамматики. Эпическому произведению присуща изменяемая структура непосредственно в процессе исполнения, прежде всего за счет трансформации числа элементов и связей между ними. В соответствии с правилами неэволюционных изменений формируется сложносоставная ритмическая структура, которая обладает множественно-статистической природой и подчиняется отношениям части и целого. Спорадически во время исполнения произведения затрагиваются буквально все типы ритмического периода, представленные в табл. 1. Другая наиболее общая тенденция, по контрасту с последующими группами напевов, заключается в частом превышении дистанции между первым и вторым ритмическими иктами ($РИ_1 - РИ_2$) над значением величины второго межиктового сегмента: $РИ_1 - РИ_2 > РИ_2 - РИ_3$. Иктовая характеристика сегментарной организации напева, количество слогов в каждом стихе и сумма их ритмических длительностей исчисляются в размытых широких границах. Высокая степень подвижности опций в форме, понимаемой как сеть сопряженных друг с другом ритмических версий, исключает возможность ее достоверного отображения с помощью какой-либо несложной схемы. На схеме 1 показана упрощенная, лишь приблизительная ритмическая модель.

Схема 1



Слоготоновая ритмическая субстанция (ритмическая длительность каждого слога приходится на один тон) открывает некоторые возможности для конверсии элементов музыкального речитатива в мелодическую кантилену, а потом и в сферу внутрислоговой мелодики. Структурные версии во всем их

изобилии реализуются здесь в сопряженно-замкнутом режиме²⁰, а стало быть, внутренний процесс в эпическом произведении должен вовсе не одинаково восприниматься независимыми внешними наблюдателями с их позиций (необходимо еще раз настоятельно подчеркнуть эту закономерность наблюдения за динамикой казачьего эпоса). На взгляд составителя, записанные варианты позволяют читателю вначале проследить включенные в казачий духовный стих крупницы протосистемы, реликты в произведении, предположительно соотносимые с раннетрадиционной спецификой и реализуемые в напевно-декламационном стиле соло и малым ансамблем. Вслед за этим в подборке записей выявляется мощное боковое ответвление в сторону литургического искусства: музыкальный речитатив переориентируется на самогласную мелодическую модель, известную по богослужебной практике старообрядцев, приемлющих сан священнослужителя. И, наконец, распознается основной, эпохальный для эпической традиции способ ее выхода из состояния декламации — с помощью средств кантилены, а также и зародышевого распева.

Таким образом, эпическая композиция из сопряженных структурных версий НТ-I имеет внутренний движущий мотив, смысловой вектор динамики: *от декламации к мелодической кантилене*. В корпусе музыкально-поэтических текстов это — вводная часть перед последующими основными разделами, большой пролог, интрада к раскрываемой далее системе эпических песен.

НТ-II. Казачьи былины в тт. 1, 2 «Алёша и Змей Тугарин», «Добрыня и Змей Угарович», «Добрыня и Алёша» основываются на этой слогоритмической структуре (в табл. 1 под индексом 3.2), кроме лишь одного примера № 21. Можно предложить императивный девиз по отношению к перечисленным эпическим произведениям и многим другим (см. в тт. 3—5): *в кантилене содержится потенциал распева*.

Соотнесенные с известными эпическими сюжетами былинные песни, которые достигают следующего этапа в процессе структурного созревания

²⁰ Системно-теоретическое обоснование структурной сопряженности см.: Матурана У., Варела Ф. Древо познания / Пер. с англ. Ю.А. Данилова. М., 2001. Ученые пишут о динамичном процессе бытия как непрекращающемся структурном дрейфе с целью сохранения единства каждой данной системы и ее адаптации к условиям существования. Центральный тезис определяется следующим образом: внутренняя динамика целого представляет собой более или менее устойчивый процесс взаимодействия сторон, компонентов, частей, результатом которого становятся именно эти компоненты в системе. Взаимосвязанные термины «структурное сопряжение», «структурный дрейф», «структурная пластичность», «операциональная замкнутость» вводит в научный обиход выдающийся чилийский нейробиолог и философ Умберто Матурана, понимая живые системы, язык и культуру «в терминах реализующих их процессов, а не отношений с окружающей средой» (там же, с. 8), так как они «динамически связаны в сеть непрерывных взаимодействий» (там же, с. 40). Буквально ни слова в книге «Древо познания» не говорится по поводу открытых систем, «однако эта концепция открытости не опровергается, а трансформируется» (Луман Н. Введение в системную теорию / Пер. с нем. К. Тимофеевой. М., 2007. С. 46).

(например «Отъезд Добрыни», «Добрыня в отъезде»), обязывают нас перенести смысловой акцент: *в эпической песне раскрывается потенциал распева*. Произведение с изменяемой структурой образуется в подобных случаях за счет новых иерархических уровней и широкого набора функций, обеспечивающих его бытование в обряде и вне обряда.

Количество слогов колеблется в узкой зоне вокруг двенадцатисложной версии в качестве опорной для нерасширенного стиха. Иногда форма НТ-II чередуется в казачьей песне с другими архитектурными версиями, главным образом слабо типизированными. Но все же подвижные черты слогоритмической структуры здесь выражены существенно в меньшей степени, чем в напевном множестве НТ-I. Важнейшая особенность трехиктовых напевов второй группы (а также третьей и шестой) — это прогрессия межиктовых дистанций и, следовательно, ритмической структуры в ее целом: «Начало < $PI_1 - PI_2 < PI_2 - PI_3$ < концовка». Это означает, что каждое последующее построение в трехиктовом ритмическом периоде больше предыдущего. Архитектоническая схема (см.: 2) распространяется на типизированные версии печорских, мезенских, кулойских, беломорских, пинежских напевов.

Схема 2

II

У на - ше - го кня - зя у бо - я - ри - я.
Как у нас но - ня сол - нца ста - ла на - ве - чер.

$\frac{13 \text{ } \text{♪}/14 \text{ } \text{♪}}{(11 - 13) \text{ сл.}}$

В плане тенденции по отношению к некоторым примерам НТ-II необходимо указать на формирование прогрессии арифметического типа (схема 3). 2, 3, 4, 5 — числа соответствуют последовательности величин в форме: начало до момента ритмического икта, два сегмента в середине и концовка, считая от момента главного икта.

Схема 3

IIa

Пропорции
в форме

Со - би - ра - лась бе - се - душ - ка по - чёт - на - я,
За - ро - ди - лось мно - го, мно - го в ле - се я - год - ки.

$\frac{14 \text{ } \text{♪}}{(12-13) \text{ сл.}}$

Ритмика прогрессии влияет на характер созревания песен, позволяя со временем раскрыть потенциал распева. В целом ряде случаев динамичный процесс затрагивает форму неравномерно по всему ее объему. Так, в периоде НТ-II заложена возможность растяжения одного из межиктовых сегментов (например с помощью ферматы), изредка сжатия. В локальных песенных стилях происходят видоизменения ритмического периода НТ-II — трансформации, модификации, которые на том или ином напевном материале приводят певцов к структурам периферийного положения в эпической системе музыкально-ритмических стереотипий: 1.2 — 1.3 — 2.1 — 2.3 (см. табл. 1). Стандартные способы перехода от опорного типа НТ-II к другим структурам позволяют нам определить структурно-типологическую динамику ритмического периода.

НТ-III. Встречается в записанных А.М. Листопадковым вариантах былинных песен «Возвращение Добрыни» (х. Ясеновский, х. Кременской), «Сватовство Ивана Гардиновича» (х. Кременской), «Как и пьёт-то, вот пьёт Садков, прохлаждается» (ст-ца Нижнекундрюченская), а также в балладах и исторических песнях, записанных различными собирателями в разное время. Для ритмической структуры НТ-III характерна прогрессия в сегментах формы, однако другого типа, чем в группе песен НТ-II. В отличие от простой арифметической прогрессии НТ-II (схема 3), здесь архитектоника из последовательных величин (начало, сегменты в середине формы, концовка) согласуется с правилом симметрии²¹ при восхождении числовых значений к все большим и большим величинам. Из числового ряда, в котором каждое число является суммой двух предыдущих ($2+3=5$, $3+5=8$, $5+8=13$ и т. д.), выбирается последовательность 2, 3, 5, 8. Как следствие, тенденция к арифметической прогрессии уступает место прогрессии экспоненциального типа (схема 4). Иктовые точки размечают форму таким образом, чтобы отношение двух последующих наибольших величин стало равно соотношению между предыдущими меньшими величинами («Начало : $РИ_1 - РИ_2 = РИ_2 - РИ_3$: концовка» в пропорции 2:3~5:8). Таким образом устанавливается пропорция золотого сечения. Ритмический период НТ-III как высокосовершенный фиксатор золотого сечения наделяется в ансамбле трехиктовых форм особым значением. Вскоре читатель увидит, что линия золотых сечений протягивается все дальше и дальше через формы НТ-IV, V, VI. С этой точки зрения, побудительный мотив для реализации структуры НТ-III в напевах, не исключено, следующий: *притягательная красота архитектоники*, безоговорочно достигшей совершенства.

²¹ См. о преобразованиях симметрии в напевах и некоторых числовых закономерностях в этой связи: «Исследовательская программа по этномузыкальной динамике».

Схема 4

III

РИ₁ РИ₂ РИ₃

Как у на - ше - го слав - но - го у кня - зюш - ки,
А е - щё то - го по - до - ле - ва во чи - стом по - ле.

17 ♩/18 ♩
(12 - 14) сл.

Для предотвращения цепной реакции динамических отклонений в развитии той или иной песни, как показывает анализ, в напевах НТ-III используется строфная композиция, которая нередко укрепляется с помощью дополнительных балансиров. Например, в некоторых былинных песнях сло-горитмические формы НТ-II и НТ-III, НТ-III и НТ-V композиционно связаны в строфе. В т. 2 см.: «Отъезд богатыря» в записях из донских станиц Клетской и Пятиизбянской (НТ-III в строфе — это альтернативная версия титульного ритмического периода НТ-V вследствие сжатия его сегмента РИ₁—РИ₂), в т. 3 — записанные у казаков-некрасовцев варианты былинных песен «Илюша и черна гадина», «Садко на корабле».

НТ-IV. Один из типов напевной реализации эпического стиха с постоянным суммарным значением величины музыкального времени и широкими колебаниями сло-гоколичественного показателя. Структура НТ-IV в составе т. 1 представлена на примере казачьей былины «Добрыня и Маринка» (все напевные варианты без исключения), а также одного из вариантов былины «Алёша и Змей Тугарин» (в этом разделе № 21, как уже отмечалось, выпадает из общего ряда примеров НТ-II). Опорной структурой ритмического периода здесь является 3.4 (см.: табл. 1). Сегменты трехиктового ритмического периода равны друг другу: РИ₁—РИ₂ = РИ₂—РИ₃ (схема 5). Чрезвычайно редко в песнях встречаются производные версии 3.4а, 3.4б (табл. 1), в которых сло-горитмические рисунки комбинируются по сегментам.

Схема 5

IV

РИ₁ РИ₂ РИ₃

Да во кня - зя бы - ло, кня - зя Во - ло - ди - ми - ра
...Чест - на, хваль - на, мно - го ра - до - стна - я.

16 ♩/18 ♩
(8 - 15) сл.

(в конце строфы)

Архитектонический тип встречается в напевах печорских, беломорских, каргопольских, онежских; он преобладает в мелодиях сборника «Древние российские стихотворения» Кириши Данилова (горные заводы Нижнего Тагила, середина XVIII в.). Напевы в слогоритмической структуре двоичного, так называемого квадратного строения, как правило, связаны с эффектом кратности, моторики регулярного равномерного движения. В контрастном наложении на пропорцию золотого сечения (определяется по главному икту $РИ_3$ в шестнадцативременнике) формируется так называемая решетчатая симметрия. В этой связи определяется музыковедческое понятие глубины метра (Е.В. Назайкинский). Наличие строфы способствует раскрытию метрической глубины в песне. Поэтому здесь обязательна строфная композиция, также как в напевах НТ-III и в отличие от групп НТ-I, НТ-II. Скачкообразное развитие напевной структуры имеет четко выраженный фрактальный²² характер, связанный с умножением подобий в кратном масштабе музыкального времени. Это типичное для казачьих песен свойство архитектоники²³ здесь акцентируется с особой силой по сравнению с другими группами трехиктовых напевов. В общем же смысле, *равнение на идеал регулярного четкого порядка*, вероятно, является по отношению к песенной группе НТ-IV движущим мотивом динамики.

НТ-V. При обращении к песенным материалам т. 2 структура НТ-V прослеживается в записях былинной песни «Возвращение Добрыни», сделанных на правом берегу Хопра (Волгоградская обл., Урюпинский р-н), в астраханских (пойма р. Ахтубы) и в донских записях былинной песни «Отъезд богатыря» (в строфных донских вариантах на распеве второго стиха), а также во многих былинных песнях в составе тт. 3—4, в балладах, исторических песнях в т. 5. Количество слогов основного стиха обычно не выходит за пределы слабого варьирования 12—13-слоговой нормы. По частоте использования в этой группе преобладают напевы постоянной протяженности в 19 единиц музыкального времени. В структуре из трех сегментов первые два представляют собой изоритмические звенья, равные друг другу, но при этом они имеют меньшую величину, чем последний сегмент: «Начало < $РИ_1$ — $РИ_2$ = $РИ_2$ — $РИ_3$ < концовка» (схема 6).

²² Термин «фрактал» появился в 1975 г., его предложил математик Бенуа Мандельброт, новое понятие получило широкое признание после выхода в свет его книги «The Fractal Geometry of Nature» в 1977 г. (пер. с англ. см.: Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы. М., 2002). Фрактальное множество — это основанный на положительных обратных связях процесс воспроизводства структуры посредством многократных, по сути бесчисленных, повторений в измененном размере (масштабные преобразования), выводящих форму из равновесного состояния.

²³ В книге проводится различие между фракталами архитектурными (о них сейчас говорится), слогоритмическими и мелодическими. О различных сторонах при реализации фрактального принципа см. в гл. 4.

Схема 6

$\boxed{V}$ RI_1 RI_2 RI_3

Как у князя, у князя у Вла - ди - ми - ра,
 Как у на - ше - го у дя - дю - шки ро - ди - мо - го.

19/21
 (12-14) сл.

Такая же схема напева представлена, например, на Печоре. Архитектоника редкостно гармонична, не проигрывая, в частности, на фоне пропорции золотого сечения в структуре НТ-III. Опорная точка золотого сечения здесь приходится на ритмический икт в середине формы (RI_2). Взаиморасположение иктов таково, что ритмический период раскладывается во фрактальный узор из вложенных друг в друга частей архитектурного целого. Фрактальная пропорция золотого сечения построена по-другому, чем архитектура НТ-III, охватывая величины из следующей числовой последовательности: 3, 5, 8, 13, 21. Например:

«Начало : RI_1 — RI_2 = RI_2 — RI_3 : концовка = начало— RI_2 : RI_2 —концовка = RI_2 —концовка : форма в целом» = 3:5~5:8~8:13~13:21.

По сравнению с напевами НТ-IV здесь усложняется счетное правило в формулах музыкально-слогового ритма. Повторяемая слогоритмическая формула в троичном счете музыкально-ритмических элементов чередуется с двоичным счетом, концовка чаще всего единообразна с напевами из групп II—IV. Элементы формы как бы излучаются в виде точно отмеренных импульсов. В связи с обрядовым контекстом, в котором эти песни исполняются, сам факт смешения счетных принципов, очевидно, предполагает специфическую мобилизацию певческого внимания при возведении архитектурного целого, особенно на материале зрелого протяжного распева. Песни в группе НТ-V обычно строфные, изредка встречается также и одностиховая композиция.

Обобщающий наблюдения смысловый девиз выводится нами из сравнения напевов НТ-V с напевами предыдущих типов НТ-III, НТ-IV: *восхождение к синтезу различных норм, константе высшего порядка*. Законы развития обуславливает здесь, очевидно, стабильная ритмика согласованных положительных обратных связей между напевом и изменяющейся художественно-музыкальной средой его функционирования.

НТ-VI. Примеры отсутствуют в тт. 1, 2 по причине ограниченного объема. См. в тт. 3—4 «Сватовство Василиюшки за Софеюшку Премудрую», «Змей Тугарин в Вавилоне. Змей и Орлиха», «Буря уничтожает гнездо орла», в т. 5 некоторые баллады и исторические песни. Ритмический

период НТ-VI — это периферийная разновидность эпической формы на переходной стадии развития распева из мелодической кантилены. В условиях НТ-VI до предела усложняется музыкально-ритмическая реализация эпического трехударного стиха. При согласовании со стихом музыкально-временные характеристики напева в данном случае *достигают максимальной величины*. По-видимому, в шестой группе, как ни в одной другой, проявляются ограничения в отношении глубины и размаха трансформации, однако в сравнении с другими группами здесь мало самих примеров напева. Некоторые из них представлены в старых публикациях, как правило, более чем вековой давности, и в дальнейшем напевы, вероятнее всего, в фольклорной традиции уже не воспроизводятся. Таким образом, в отличие от продуцирующих типов НТ-I — НТ-V эти напевы раскрывают здесь, в лучшем случае, лишь ослабленные репродуктивные свойства, представляя собой эксклюзивные примеры.

Процесс отбора версий НТ-VI (в табл. 1 индексируются 3.6. — 3.6.3a) имеет в качестве источника известный по русской эпической классике архитектуронический тип мезенских, нижекулойских, печорских, беломорских напевов. Тип широко распространен и устойчив, местные различия закрепляются главным образом лишь в двух формулах концовки. В казачьих локальных стилях появляются свои ритмические решения переходного и неустойчивого плана, со значительным разбросом в сегменте PI_2 — PI_3 и в концовке (схема 7). Среди них выделяется версия 3.6.3, так как ее стабильность во времени подтверждается большим количеством записей (схема 8). Как бы то ни было, многообразие слогоритмических рисунков в сегменте PI_2 — PI_3 практически не влияет на единообразный характер базовой пропорции.

Схема 7

Контрольная форма в севернорусском напевном эпосе	PI_1 PI_2 PI_3	Средн. и Нижн. Печора Мезень, Нижн. Кулой, Зимний берег Белого моря и др.
	VI в виде набора версий	
«Внутривидовой отбор» типизированной формы НТ-VI среди казачьих локальных вариантов, особо редких в записях		Средн. Дон, Нижн. Донец, Средн. Донец, р. Кундрючья, казаки-некрасовцы, Нижн. Волга, Яик (р. Урал)
	В Ва - ви - до - не, Ва - ви - до - не в слаь - ном го - ро - де. Кто бы, кто рас - ска - зал про слав - ный Ти - хий Дон.	

Схема 8

VI

RI₁ RI₂ RI₃

В Ва - ви - ло - не, ...Об две - на - дца - ти Ви - ло - не, го - лов, в сла - ном да об семь хо - ро - де - тых.

21/23
(12-14) сл.

В отличие от контрольной севернорусской формы казачьи слогоритмические версии НТ-VI связаны общей для них тенденцией к созданию пропорции золотого сечения из величин числового ряда 3, 5, 8, 13, 21, 34. Специального упоминания заслуживает песенный отрывок (видимо, отсылает нас к сюжету «Буря разоряет гнездо орла»), записанный в области Уральского казачьего войска в конце XIX в.²⁴ Распев прорастает из мелодической кантилены в строгой огранке, во фрактальном пространстве множественных золотых сечений (приводится схема одностиховой тирады, с возможным исключением либо наращением внутреннего повтора в напеве, см. схему 9):

«Начало : RI₁—RI₂ = RI₂—RI₃ : концовка =
= RI₁—RI₃ (включая повтор) : RI₁—концовка (включая повтор)» =
= 3:5~8:13~21:34;

«Начало—RI₂ (без повтора) : RI₁—RI₃ (без повтора) = концовка : RI₂—концовка = 8:13~13:21 и т. д.

Схема 9

VIa

3 5 8 13 21 13

RI₁ RI₂ RI₃

||: Повторяемое звено в тираде :||

[-] По край бе - реж - ку, по край кру - то - му рос-ло де - рев - цо ки-па - ри - со - во.

29/37
15/20 сл.
(5+5...+5) сл.

Итак, все это суть поисковые, эвристические формы НТ-VI, нестойкие и хрупкие, некоторые из них уникальные, оставшиеся в единичной записи. Из них в книге складывается рассредоточенный по ее разделам своего рода цикл инвенций.

²⁴ Песни уральских казаков / Записали А. и В. Железновы. СПб., 1899. С. 8. Ритмика отражена в нотах старательно и, не исключено, верно, в отличие от ряда других напевов в сборнике Железновых.

Табл. 2 **Обобщенные ритмические характеристики напевов**

Номер структуры и побудительный мотив динамики в соответствующей группе напевов	Архитектонические пропорции	Символ формы		Интерпретация с помощью концепции развития	Системная дифференциация
		Формульные знаки	Фигуры		
I. От декламации к кантилене: на конкретном мелодико-ритмическом материале устанавливается сомкнутое сопряжение в системе	Подвижные значения величины в сегментах с тенденцией соединения средних по типу «>»	>	~	Сетевая множественная структура. Операциональное тестирование возможных средств трансформации	Эволюционная протосистема. Переходный процесс направлен на переработку ее остатков в казачьем эпосе
II. От кантилены к распеву. Раскрытие потенциала распева	Арифметическая прогрессия 2 : 3 : 4 : 5	<	◀	Тенденция к иерархической структуре. Развертывание потока трансформаций. Экспансивное развитие	Система ритмических периодов в эпическом напеве вместе с ансамблем трансформаций
III. Поиск идеальной красоты в совершенных пропорциях распева	Экспоненциальная прогрессия 2 : 3 : 5 : 8	<<	◆	Кумулятивно-колебательные отклонения в движении от основного направления	
IV. Равнение на идеал регулярного порядка в пропорциях распева	4 = 4 = 4 = 4	=	■	Планомерное движение с возможностью резкой смены режима развития	
V. Концентрация ресурсов счетного музыкального времени в пропорциях, с целью поиска константы высшего порядка	3 : 5 : 5 : 8	< = <	◆	Нахождение ближайших точек временного равновесия, с возвратами к прежним точкам	
VI. Достижение в пропорциях напева верхнего критического порога видоизменений	3 : 5 : 7 : 8 → 3 : 5 : 8 : 13 Блокирование тенденции к продолжению экспоненциальной прогрессии	<<<	◀	Временная стабильность при базовом неравновесии архитектурных компонентов. Сдерживание потока трансформаций	
Цезурированные периоды из двух синтагм, сегментированные двухиктовые периоды	Численное отношение вместо пропорции	—	—	Стабильность в большом масштабе времени. Закрепление результатов трансформации в иерархической структуре	Эволюционная постсистема: ансамбль ритмических периодов в песнях различных жанров, перерабатывающих остатки богатырского эпоса

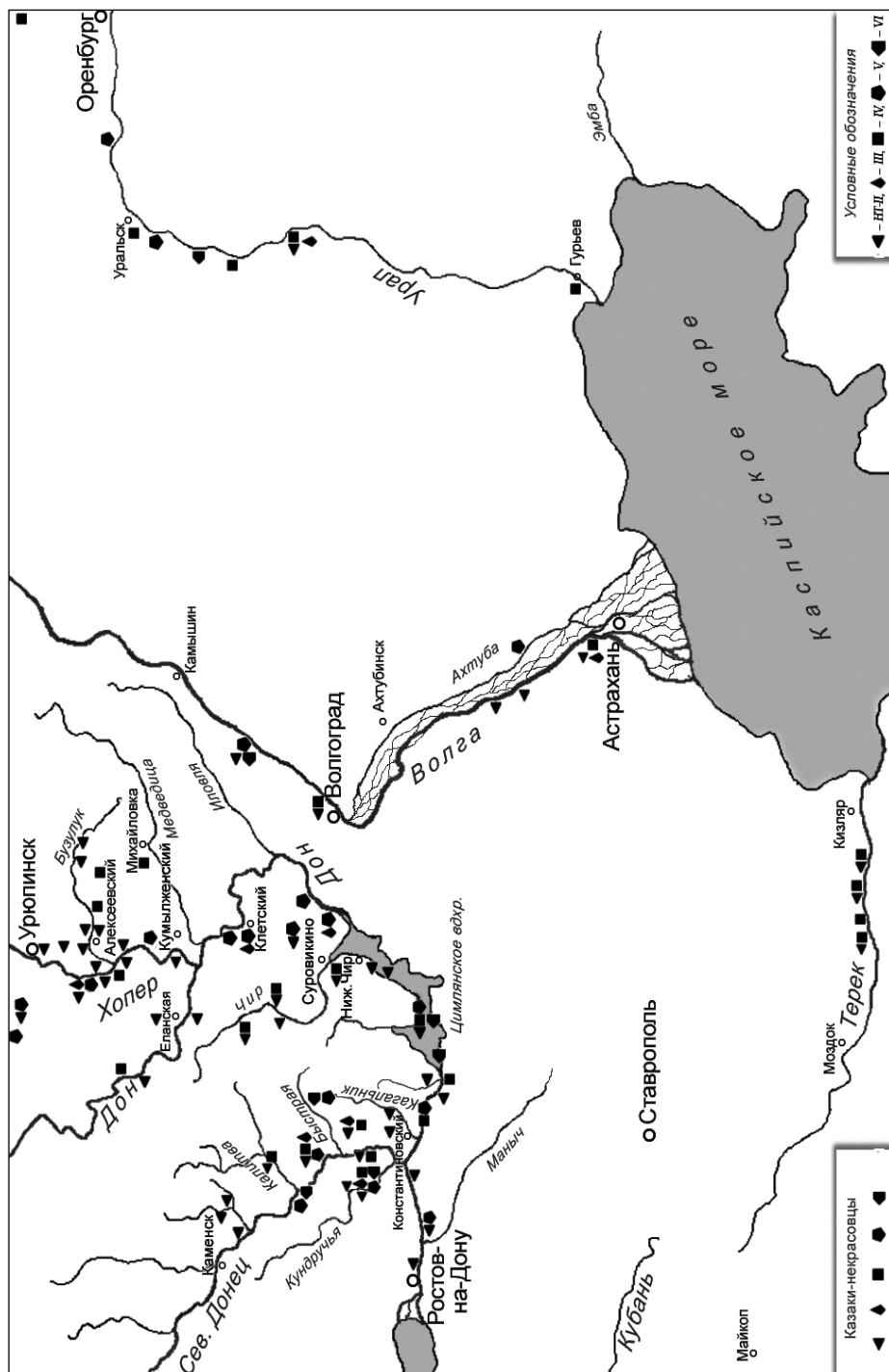
Обобщенные данные о сегментированных ритмических периодах трехиктового строения НТ-I—VI представлены в табл. 2. Сегментарная дифференциация проходит в рамках широкой системной дифференциации, с выделением нескольких стадий при формировании архитектурных стереотипов. Здесь различаются три яруса: по логике изживания протосистемы, реализации системы казачьего богатырского эпоса и, кроме того, преломления оставшихся от него «осколков» и песен казачьей эпики в рамках постсистемы.

Архитектонические пропорции эпического напева выдерживают «внутривидовой отбор» в локальных стилях. При этом некоторая совокупность отклонений от нормы, колебаний и скачкообразных поворотов развития сама по себе может становиться особым рода нормой высшего порядка, обеспечивая возможность подстройки этой структуры к изменяющимся условиям, в том числе дальнейшей основательной переработки стиха и напева. Так, структура НТ-I носит многосоставной подвижный характер, в ней представлен «сплав» из гибко переключающихся друг в друга ритмических версий, на которые разложен определяющий для них тип архитектуры $PI_1-PI_2 > PI_2-PI_3$, нигде далее не встречающийся (см.: схема 1, табл. 3 внизу). В материалах исследования отсутствуют какие-либо сведения об архитектонике НТ-I, кроме относящихся к некрасовским казакам, см. в разделе «Фёдор Тырин и Змей Тугарин» (т. 1). По ходу дальнейшего изложения тип-интегратор множественных сетевых сопряжений НТ-I иногда мы оставляем в стороне ввиду его редкости, так как невозможно узнать о действительном его распространении в обозримом прошлом на казачьих территориях. В случае периодов НТ-IV, НТ-VI также имеется несколько слогоритмических версий по причине редко используемого триолизированного слогоритмического рисунка в сегментах НТ-IV или же ослабления типизации в замыкающем классификационном звене НТ-VI.

Из материалов картографирования эпических песен следует, что наиболее полный состав («ансамбль») маркеров представлен в традициях казаков-некрасовцев и нижнекундрюченской группы, пестрой по ее происхождению. Лишь в этих случаях вместе появляются сравнительно часто используемые маркеры (II, IV, V) и менее регулярные (III, VI). Столь же редко маркеры группируются по четыре. Обычно песни в тех или иных местностях характеризуются неполным набором маркеров НТ, например, в устойчивых сочетаниях НТ-II и IV, НТ-II и V, НТ-III и V.

На карте 1 показана географическая локализация типовых архитектурных структур НТ-II — НТ-VI, слогоритмические формулы см.: табл. 3, а также схемы 2—8, структура НТ-I не учитывается. Казачьи эпические традиции представлены здесь с точки зрения дифференциации характерных стереотипов, как рассредоточенный набор маркированных типов в межгрупповой коммуникационной сети.

Карта 1 Архитектонические структуры НТ в локальных группах казачьего населения



Чаще других представлен в казачьих территориально-поселенческих формированиях маркер НТ-II. Маркер НТ-III появляется исключительно в местах, где присутствует один из стереотипов НТ-II либо НТ-V. Структура НТ-IV используется в напевах нижнедонских, придонских районов и по Чиру, отчасти минуя среднедонские традиции и не без труда проникая на верхнюю придонскую периферию. Главным образом на форме НТ-IV основываются песни в эпическом репертуаре казаков гребенских и, несложно заметить, волжских и уральских при очевидном посредничестве донских переселенцев. Маркер НТ-V концентрируется в двух местностях: во-первых, в районе правобережья Дона напротив старинной Волго-Донской переволоки, а во-вторых, в междуречье Дона и среднего течения Хопра, с частичным захватом левобережья по Старому Хопру. Этот же ритмический стереотип НТ-V, вероятно, вследствие широкого рассеяния старинного казачьего населения присутствует еще в нескольких дальних точках донской метрополии, в отдельно взятых эпических песнях казаков волжских, уральских, оренбургских и, наконец, в былинной песне одной из неказачьих локальных групп в районе Волго-Ахтубинской поймы. Структура НТ-VI уступает всем остальным по частоте использования и географии распространения. Как правило, она представлена в связке с маркером НТ-V.

Следует оговорить, что набор структур НТ конечен. После НТ-VI в казачьих песнях отсутствует как бы вставшая на очередь форма (схема 10), видимо, нежизнеспособная по причине облегченного выравнивания малых слоговых длительностей (четвертные вместо восьмушечных) в ритмическом рисунке:

Схема 10

VI		$\frac{23}{13}$
?	Несостоявшаяся форма НТ, очередная в резерве: 	$\frac{30}{13}$ сл.

При установлении типологического порядка в совокупности больших ритмических периодов НТ необходимы следующие шаги: появление нового слога в составе стиха, увеличение вдвое той или иной слоговой ритмической длительности или ее расщепление, противопоставление по долготе и последующее выравнивание соседних длительностей в слогоритмическом рисунке, а также и величин соседних сегментов в середине формы. В точке

соединения этих сегментов выбирается отношение величин с соответствующими знаками «<, =». Действие со знаком «>» совершается лишь единожды, в качестве пускового сигнала к построению архитектурной системы. Все другие простейшие действия по переработке архитектуры встречаются здесь многократно с начала и до конца. Однако в ансамбле типизированных периодов НТ все же предусматривается выход из этого законченного стройного ряда. Реальное продолжение возникает как раз благодаря неоднократному приведению в действие перечисленных норм. Очередное место в ряду вслед за НТ-VI предназначается для ритмического периода НТ-II bis в увеличенных длительностях (сравн.: схемы 3, 11).

Схема 11

VI

IIbis

Ой, у на - ше - го у кня - зя у Вла - ди - ми - ра.

23 / 13 сл.

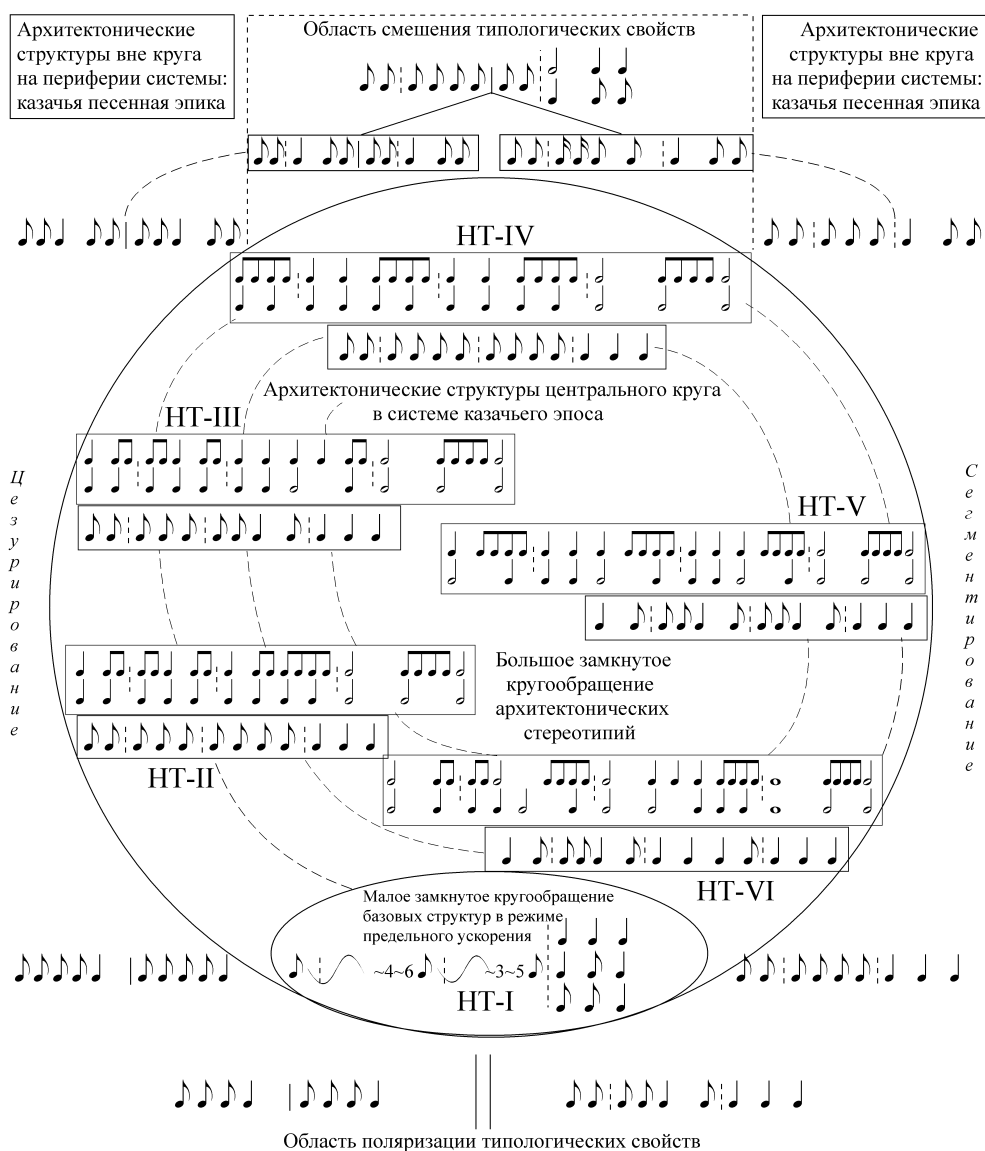
13 / 15 / 13 сл.

Если набор структур НТ конечен, то их ряд номинально бесконечен. В качестве продолжения здесь фигурирует повторение пройденного, одни и те же величины (периоды и их сегменты, ритмические длительности слогов в сегментах), считая с НТ-II, повторяются в других музыкально-временных регистрах (табл. 3). Каждая из опорных структур НТ двоятся и множится благодаря их расслоению по регистрам. Стало быть, архитектура эпического напева подлежит регистровой дифференциации.

Нам открывается теперь, скорее всего, не ряд и не столбец, а круг (схема 12). В соответствии с логикой повторяемых одинаковых действий круг трехиктовых периодов НТ в наложении на себя самого замыкается под конец вблизи от своего же начала. Отметим попутно, что изначальный исток — зыбкий вероятностно-множественный контингент НТ-I в дальнейшем выпадает из большого цикла удвоений-повторов, формируя собственный кругооборот структурных версий в предельно ускоренном режиме.

Вслед за структурными версиями НТ-I, центральная область в системе казачьего эпоса подчиняется рекурсивному правилу. По этому же правилу обеспечивается масштабирование ритмических стереотипов — укрупнение и уменьшение величины форм при сохранении архитектурной пропорции. Момент замыкания совпадает с точкой попадания структур в следу-

Схема 12 Архитектура системы



ющий музыкально-временной регистр, и весь этот сопряженно-замкнутый круг, тем не менее, расширяется с каждым витком повторений (с обратной точки обзора — сужается), наподобие спирали, отклоняющейся от центральной оси как бы на поиск незримой границы рекурсивных превращений.

Из наблюдений над архитектурикой напевов следует вопрос об архитектуре изучаемой системы. На схеме 12 условно противопоставляются друг другу архитектурические структуры казачьего эпоса и эпики (центральный круг на фоне периферии). Напомним, что первичное значение имеет поле для введения системы (НТ-I), вторая область — это условно круговое взаиморасположение больших типизированных периодов на материале трехударного стиха (НТ-II — VI). Широкие фланги (на схеме слева и справа от круга периоды цезурированные из двух синтагм и сегментированные с помощью двух иктов) составляют еще одну, третью зону рекурсивных процессов. Вероятно, эти процессы активны в очаге системы и заторможены на окраинах.

Как следствие, архитектурические схемы попадают в дрейф между полюсами напевно-декламационного стиля и распевного стиля. Музыкально-речитативные тексты переводятся в условия мелодической кантилены, а оттуда в обратном направлении. Мелодико-ритмический материал приобретает распевные черты или же на некоторое время утрачивает их. Типологический ряд форм (круг, витая спираль) — это алгоритм их структурного сопряжения. Можно утверждать, что перевод напевного материала в состояния различного типа задан условиями системно-замкнутого сопряжения. Эпический стих и напев, как бы ни поновлялся их облик, всегда циркулируют в допустимых границах, в разрешенной для них области. Все это и есть центральная область казачьего эпоса. В широком поясе вокруг нее представлены структуры песенной эпики. В следующих главах будут рассмотрены средства, способные пробить бреши в структурно-сомкнутом центральном круге, а также снять барьеры на пути возможного взаимодействия между песенной эпикой и другими жанрами. Сейчас достаточно отметить, что в этих случаях появляются новые системно-замкнутые сопряжения. В конечном же счете, более или менее равномерно распределяются прочные связи между флангами и центром, жанрами вне эпической системы и внутренним ее наполнением.

Таким образом, основополагающее значение для эпической системы имеет ансамбль трехиктовых слогоритмических структур НТ. Им принадлежит центральное место в системе, тогда как ее периферия (окружение центра) выстраивается на материале всех остальных ритмических периодов. Единое целое образуется из частей главным образом благодаря динамике пересекающихся явлений, включая структурные сопряжения с использованием титульных периодов НТ.

Кроме слогоритмической типологии на материале казачьего эпоса является развитая мелодическая типология, которая, во-первых, выполняет функцию групповой идентификации, своего рода мелодического самосознания, а во-вторых, позволяет нам идентифицировать те или иные песни, так как многие из них, пусть и не все, имеют свой неповторимый мелодический облик. Не занимая место перечислением звуковысотных, в их числе и мелодических стереотипов, ограничимся показом мелодий хотя бы одной группы (схема 13). Пример наглядно демонстрирует несовпадение типологических измерений, а также и «островки» их пересечения.

Схема 13 Начальная динамика мелодического типа

Разработка общего модального плана для некоторого множества напевов НТ-II, V, VI с опорой на сеть ритмических иктов

В напевах НТ-II, VI

А-1 Формирование мелодических модулей на основе плана модальной организации с дополнительной помощью внутрискриптовой цезуры (V)

«Змей Тугарин в Вавилоне». Казаки-некрасовцы, 1988 г.: начало двустроичной строфы

Б-1 Повышение эластичности мелодического контура при контрастной смене параметров в мультистабильной сети ритмических иктов

«Алёша и Змей Тугарин». Казаки-некрасовцы, 1987 г.: начало двустроичной строфы

В-1 Упрочение мелодического контура при переходе в сети ритмических иктов от стабильности динамического типа к статичному типу

«Алёша и Змей Тугарин». Нижний Дон, 1902–1904 г.: начало трехстрочной строфы

Г-1 Детализация мелодического рисунка и конверсия деталей в сложеоритмические элементы распетого стиха

«Алёша и Змей Тугарин». Левобережье Хопра, 1993 г.: начало двустроичной строфы

В напевах НТ-V

Д-1 Формирование сети мелодических и повышение типизирующего значения концов (на долгом слоге) и начал в каждой из них

«Данил и князь Владимир». Казаки-некрасовцы, 1982 г.: начало двустроичной строфы

Е-1 Использование двойного цезурирования при распевании стиха

«Василий незванный гость». Правобережье Хопра, 1962 г.: начало двустроичной строфы

Д-2 Появление фрактальных мелодических структур в масштабе строфного напева и отдельно взятой мелодической

«Данил и князь Владимир». Казаки-некрасовцы, 1982 г.: продолж. двустроичной строфы

Квартетное расхождение в зоне мелодического каданса при формировании строфы

Е-2 Инновация фактурного плана как итог формирования строфы:

«Василий незванный гость». Правобережье Хопра, 1962 г.: продолж. двустроичной строфы

Октавное расхождение под конец строфы

Ай, со-би-ра-ла-ся
бе-се-душ-ка, ой, мно-го-ра-у-э-а-до-а-стна.

Расширение набора начальных условий для развития строфного напева

Переход от мелодического однострочия к структуре строфы благодаря дивергенции в плане модальной организации напева

В напевах
НТ-II, VI

А-2

Моменты новизны при развертывании напева в строфную композицию:

- Альтернативная схема модальной организации в строфе по отношению к 1-й строке

Вар. 

Об - ви - ва - и-ть жа, со - ба - ка, ве - сь Ви - лон - го - - - род.

«Змей Тугарин в Вавилоне». Казаки-некрасовцы, 1988 г.: 2-я строка двустрочной строфы

Б-2

- Мелодическая фигурация с заполнением на стадии вызревания: сходство сегментов...

Кня - зья - ям, бо - я - ры - ня - мы на - ве - сел.

«Алёша и Змей Тугарин». Казаки-некрасовцы, 1987 г.: 2-я строка двустрочной строфы

В-2

...и в зрелом состоянии: различие сегментов

Терцово-квинтовая фигурация — и ее заполнение

А у кня - зя бе - се - да ста - ла на - ве - сель...

«Алёша и Змей Тугарин». Нижний Дон, 1902—1904 гг.: 2-я строка трехстрочной строфы

Г-2

- Мелодическая микропериодичность

«О - ги, сви - ра - лась о - на, бе - се - душ - ка, й о - на по - че - е - е - е - стна - я.

«Алёша и Змей Тугарин». Левобережье Хопра, 1993 г.: 2-я строка двустрочной строфы

Совокупность мелодических стереотипов представляет собой самостоятельную область изучения и подсистему по отношению к системам более высокого ранга, таким как локальный стиль, этномузыкальная система и т. д. Здесь имеется свой специфический алгоритм структурно-замкнутых сопряжений, характерных для казачьей традиции рамочных условий для созревания мелодии. Соотношение между архитектурными и мелодическими алгоритмами в известном роде аналогично значению двойного набора хромосом в биологической клетке. Совмещенные регуляторные контуры — архитектурный кругооборот периодов НТ в ограниченном пространстве мелодических стереотипов — сохраняют в целостности «наследственный материал» эпической культуры.

Сеть пересекающихся общих и частных алгоритмов развития в какой-то момент замыкается, обеспечивая цельность системы, прежде всего в архитектурном и мелодическом измерениях. С обратной же стороны, отсекается нечто чрезмерное и неподъемное для традиции. Это объяснение распространяется на замкнутое сопряжение эпических тем, общих мотивов, сюжетных звеньев из различных произведений. Например, ха-

ракторный для былины «Поединок Ильи Муромца и Добрыни Никитича» эпизод предыстории и молодости Добрыни (типическое место, стабильное в текстах не без влияния книжной повести о Еруслане Лазаревиче) переносится в казачью былинку «Добрыня и Маринка», и в ней после многоэтапного распада сюжетных звеньев ничего своего не остается от произведения — только ему не принадлежащий эпизод (см.: № 55). Механизм переноса связан в данном случае, по-видимому, не с контаминацией, а с диффузией как внутрисистемным процессом. И это не исключительный случай. Здесь в ранге отдельного произведения вполне обычен незначительный отрывок традиционного эпического сюжета, либо результат мозаичного смешения в одном тексте нескольких коротких извлечений из различных эпических песен (например «Илья Мурович-малютка и ворон», см. в т. 3).

В этой связи немаловажно найти предел, тот рубеж, за которым начинает давать сбои «механизм самосохранения» в песне и в средствах эпоса как фольклорного жанра, взятого в его целом. За этими пределами иногда мы обнаруживаем другое произведение, предположительно вобравшее в себя отголоски прежнего. В большинстве же примеров наблюдается как бы демонтаж эпического повествования, имеющего сюжетную завершенность, или, наоборот, «монтажная» сборка сравнительно коротких эпических набросков.

По мере накопления свойств изменчивости в системе происходит опробование различного типа функциональных проявлений эпической песни, при этом варьируется ее качественное состояние. В результате осваивается круг функций, или идеальное «пространство возможностей», в котором бытует произведение. Кроме того, в целом действует тенденция к преобразованию монофункционального облика песни в многофункциональный, который повышает ее устойчивость в обновляющемся социокультурном контексте. Одновременно с этим наблюдается стирание границ между «большой» и «малой» эпикой, перетекание фольклорного материала из первой во вторую и в противоположном направлении. «Малая эпика» как бы наперекор предложенному учеными названию характеризуется крупномасштабностью напевных форм, приобретенной монументальностью отдельных ее пластов. Выявляются тенденции к переоценке и переработке частей эпического наследия, находящихся на стыке с формами обрядовой и необрядовой лирики.

Указания на обрядовый контекст той или иной эпической песни, которые встречаются нам в сопроводительном материале, обрисовывают следующий круг функциональных проявлений: 1) поминальная обрядность, тризна; 2) исполнение во время Великого поста как часть семейно-бытовой практики самосовершенствования, очищения души; 3) свадебный обряд (свадебный поезд и в особенности застолье в его кульминационной точке и при завершении обряда); 4) дорожный обряд (проводы, встреча),

связанный в первую очередь с несением военной службы; 5) празднично-рекреативное пространство уличного молодежного гуляния; 6) исполнение на ярмарках, особенно в престольные дни на съезжих праздниках, которые представляют собой межгрупповое, коммуникативно-открытое пространство со многими переменными величинами, предназначенными для обмена ценностями и котировок этих ценностей (эпический репертуар котируется в переносном смысле). В последних двух случаях внутри- и межгрупповое функционирование эпических песен содержит в себе отголоски обрядовой практики, организуемой по контактно-коммуникативному типу. Не исключена опосредованная переключка некоторых функциональных аспектов также и с обрядами инициационного типа, в том числе, при вступлении в должность казачьего атамана.

Процессуальный характер системы эпических песен связан с переосмыслением их структуры и функции. Выясняется, с одной стороны, что возможен некоторый набор различных функций произведения при наличии в напеве одной и той же архитектоники ритмического периода. С другой стороны, допускаются вариации структуры и многоэтапные последовательные (то есть алгоритмические) трансформации ритмического периода при соблюдении одной и той же, обрядовой или внеобрядовой, функции эпического повествования на определенный сюжет. Формогенез в подобных примерах как бы задается условиями и средой бытования произведения, его предназначением. Лишь иногда возможен «прорыв» фольклорного произведения в другой музыкально-стилевой пласт. С той и другой стороны в целом не часто выполняется правило, которое в исследовании Т.С. Рудиченко сформулировано на материале донских казачьих песен: «Комбинаторное соединение текста с напевами, относившимися к одному стилизовому пласту, и бытование текста с напевами разных стилизованных пластов»²⁵. Процессы формогенеза в этой системе типичны для феноменов культуры на основе самопроизвольной регуляции в условиях структурного дрейфа, в котором традиции и новации во многом органично перетекают друг в друга.

Как видно из содержания этой главы, методологически плодотворно знание о содержащихся в исследуемом объекте предпосылках и линиях развития. Уже на первых шагах по изучению донского эпоса с позиции развития как бы из него самого Т.С. Рудиченко делает предварительный вывод о том, что самое оригинальное, что в нем есть, можно различить в веренице эпох на материале песен о животных и птицах: «...Процесс складывания песен о животных интенсивно происходил вплоть до XVI—XVII веков»²⁶, толчком же к их возникновению, считает Т.С. Рудиченко, послужили ранние кон-

²⁵ Рудиченко Т.С. Донская казачья песня в историческом развитии. Ростов н/Д, 2004. С. 128.

²⁶ Рудиченко Т.С. Об архаических мотивах..., с. 195—196.

такты с теми или иными этносами²⁷ в районе границы природно-климатических зон степи и лесостепи.

«Если посмотреть на эту территорию с точки зрения развития “звериного стиля” (именно так он определяется в изобразительном искусстве археологических культур), то мы увидим несколько “всплесков”, охватывающих период более 20 столетий с периодичностью около 7 веков. Эти волны приблизительно можно определить по “пиковым” для данного стиля точкам: “скифский” — VII в. до н. э., “сарматский” — I — начало II вв. н. э., “варварский” — с верхней границей в VIII — первой пол. IX вв. (в археологических памятниках салтовомаяцкой культуры) и, условно, “казачий” — XV—XVI вв. (возможно, и более ранний “протоказачий”).

Естественно возникает вопрос об укорененности животного эпоса и “звериного стиля” в казачьей культуре. Историческим фоном этих явлений служат: роль животных в ритуалах, зооморфные мотивы в различных изображениях (вышивка, резьба по дереву), зоо- и орнитоморфная терминология донской одежды, домашней утвари, пения и танца. Наконец, донская кухня изобилует ритуальной животной пищей²⁸.

Музыковед Т.С. Рудиченко, концентрируясь на возможных мифопоэтических сближениях между словесными образами в песнях и изображениях, известными по донским археологическим источникам (в погребениях степняков-сарматов I—II вв. н. э.)²⁹, видимо, не усматривает собственно в музыке, в напевах донского эпоса о животных и птицах весомого подкрепления для нового взгляда на объект исследования. В нашей книге среди эпических песен о животных и птицах одни входят по результатам анализа в центральную область казачьего эпоса (подчеркну, имеющие письменное происхождение, например, основывающийся на одной из поздних редак-

²⁷ Непосредственно вслед за В.А. Лапиным (сравнительное исследование стиля вепских причитаний и сказительского стиля на материале северных былин онежской традиции, см.: *Лапин В.А.* Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды. М., 1995. — Очерк 2), Т.С. Рудиченко поддерживает идею этнического контакта как «возбудителя» процесса, связанного с возникновением самобытных эталонов в традициях восточнославянской культуры, а именно, через «поглощение» автохтонной музыкально-поэтической структуры. Замечу, это лишь один из этнокультурных механизмов при генезисе песенных жанров и целых систем. Системно-теоретический подход позволяет углубить наши знания о каждом такого рода механизме, чтобы высветить его возможности на фоне других сопряжений, не полагаясь лишь на отдельно взятую объяснительную идею в музыкальной этнологии. См.: «Исследовательская программа по этномузыкальной динамике» в рубрике «Определение основных понятий».

²⁸ *Рудиченко Т.С.* Об архаических мотивах..., с. 197.

²⁹ Таковы, например, изображения орлов по обе стороны «древа» на диадеме из кобяковского захоронения, парная композиция с орлами на ковше из багаевского кургана, тамгообразные настенные знаки в Маяцком и Цимлянском городищах, на глиняных сосудах и других предметах из Саркелского городища, по-видимому, связанных с ранней болгарской культурой. См.: там же, с. 189—194.

ций «Сказания о Вавилоне»³⁰ сюжет «Змей Тугарин в Вавилоне» с присоединением к нему сюжета «Змей и Орлиха», см. в т. 4), тогда как другие периферийны. Для уточнения занимаемого ими места в эпической системе требуется изучение казачьей традиции, былинной в первую очередь, во всей совокупности ее проявлений. До сей поры здесь недостает надежных данных о базовых структурах, напевных в том числе, на которых зиждется эпическая культура. Стоит же к ним обратиться, и тогда наши соображения по поводу эпоса о животных, точнее, эпики, станут более чем осторожными. Возможно, казачья эпика какой-то своей частью почерпнута из запаса эпических сюжетов, которыми располагали восточные славяне в основных районах своего расселения, тогда как другая часть принципиально нова по отношению к прежней восточнославянской традиции. Обе составляющие части в контексте истории донского края так или иначе впитывают в себя известные различным народам ритуально-мифологические прообразы. Общие для многих языковых семей ключевые темы, образы, протоформы как бы излучаются в сложном комплексе этнокультурных реалий, пульсируют и отсвечивают в нем. Такого рода комплекс имеет полиэтнические истоки, вероятно, отчасти опосредованные в тех или иных районах восточнославянской метрополии перед тем как ему упрочиться в традициях казачьего Подонья. Рубежная полоса степей и лесостепей Восточно-Европейской равнины предстает перед нами в функции контактной зоны активного обновления.

Когда упор переносится с казачьих былин о богатырях на «героические» образы птиц и животных, это совсем не означает, что именно последние выявляют в полной мере специфику казачьего эпоса. Заодно ничуть не опровергается привившаяся в эпосоведении «бегло-крестьянская» концепция происхождения русского казачества, а стало быть, и казачьих эпических произведений. Какие бы то ни было сюжеты в эпосе не обязательно искони привязаны к конкретной территории бытования. Те же самые песни о животных и птицах могли быть втянуты в орбиту активных торговых, межкультурных, переселенческих межсословных контактов, получая здесь новую жизнь после сложного пути. В записанной на Среднем Дону песне «Сокол и соколка» напрямую высказана актуальная для казачьих сообществ тема переселений и, более того, желанности перемены мест:

Ой, да на полно бы тебе,
Полно, млад ясмён сокол,
Сидеть да на ка... да на камушке <...>
Ой, ну подыдемся с тобой,

³⁰ См.: *Жданов И.Н.* Русский былевой эпос. Исследования и материалы. СПб., 1895. С. 575—576.

Млад ясмён соколик мой,
Вот подыдемся да и полетим <...>
Ой, да и сядем жа с тобой,
Вот бы млад ясмён сокол,
Да на сыр кудря... на кудрявый дуб³¹.

А самое главное, избранные персонажи для анализа поэтической специфики казачьего эпоса, будь то богатыри, птицы и животные, не столь важны сами по себе, как устойчивые связи между ними. Суть в том, что сокол, орел, конь — это постоянные спутники, вестники, помощники эпического героя, они же изблюбленные образы для сравнения³², а именно, усиливающие друг друга образы молодечества. Центральная фигура богатыря многогранна. В качестве компонентов нормативного образа богатыря, так или иначе проецируясь на него, все они позволяют лучше понять различные стороны его натуры. Традиционные поэтические представления о нем образуют сложный комплекс, распределенный по разным текстам. Системная взаимосвязь образов раскрывается в синтагме (например «Илюшенька на коне, ровно соколик на руке») или же в парадигме, в том числе с пересечением границ отдельно взятой фольклорной записи. Тексты о птицах и животных не составляют здесь какого-либо исключения. Таким образом, вопрос заключается в определении ранга художественной системы: налицо система русского эпоса, богатырского в первую очередь, далеко не только и вовсе не исключительно казачьего.

Гипотетическая ретроспектива казачьего эпоса пронизывает глубины тысячелетий, если принять к сведению высказанную Т.С. Рудиченко догадку по поводу возможного крупномасштабного цикла существований эпоса — непрерывного по сути своей и многоликого благодаря сменяющим друг друга народам на метаэтническом пограничье. Но ведь так же меняются со временем эпохальные стили мышления, а не только этносы в качестве

³¹ Листопадов А.М. Песни донских казаков. Т. 1, ч. 1. [М.], 1949. № 63, с. 229—230. Песня записана в ст-це Нижне-Курмоярской.

На фоне принудительно организованных властями массовых переселений казачьих групп, по мере расширяющейся военной экспансии, идея притягательности миграции, с позитивным отношением к ней, выражена в песне «Орёл в старости и орлятушки». Если необязательно певцы, то собиратели очевидно понимали песню как аллегорию: варианты в сборнике у А.И. Мякутина составляют рубрику под названием «Поселение на новых местах и прилинейная служба» (Песни оренбургских казаков / Собрал сотник А.И. Мякутин. Т. II. Песни былевые. Оренбург, 1905. С. 99).

³² Селиванов Ф.М. Художественные сравнения русского песенного эпоса: систематический указатель. М., 1990. См. в разд. «Сравнение» позиции 1.1.1 — 1.17.2, 3.1.1 — 3.3.1, 35.4.2 и др., «Параллелизм» позиции 1.1.1 — 1.12.1, «Отрицательный параллелизм» позиции 1.1.1 — 3.9.1, 115.37 и 38, 152.6 и 7, 153.1 и др. Цельная система типизированных поэтических сравнений-сопоставлений охватывает записанные в разных местностях России тексты на былинные сюжеты о богатырях, птицах и животных.

носителей того или иного стиля. Оттого и подлежит неизбежным переоценкам архаический «звериный стиль», притягательный, по Т.С. Рудиченко, на роль скрепляющего стержня бессчетных перемен. Длительная предыстория казачьего эпоса, более чем вероятно, имеет цикличное строение «в отношении периодических возрождений стадияльно-предшествующих форм творчества»³³ (кстати заметить, все-таки эти формы нам большей частью неведомы). Сама же цикличность крупномасштабного процесса основывается на сочетании непрерывности и прерывности между волнами накопления, стабилизации и, наконец, разрушения. Поэтому методологически целесообразно различать предысторию казачьей культуры и ее историю. Так проще отсеять второстепенное содержание темы от главного: традицию скрепляет предусмотренная в казачьей эпической песне динамика сопряжений. Внутренний динамизм стиля и жанра отливается в механизм всепроникающего действия сквозь толщу времен, а также и в пространственной мозаике местных черт.

Итак, важнейшие особенности казачьего эпоса раскрываются в ряде существенных моментов как свойства системы, в особенности систем открытого типа:

- Система музыкального эпоса состоит из стадияльных и локальных подсистем и сама входит в более высокую систему.
- Изменения как бы предусматриваются в самой системе за счет ее собственной внутренней работы со структурами.
- Произведение эпоса приобретает различные состояния и поэтому обладает динамической сложностью в данной системе.
- Развитый динамический компонент в системе казачьего эпоса ориентирован на возникновение нового из протосистемы сольной и групповой напевной декламации (качественное укрепление средств кантилены в песне по контрасту со стилем эпического сказительства, распев, принципы мелодико-ритмической трансформации), сложное развитие неэволюционного и эволюционного характера и продуцирование материала для построения этномузыкальной системы иного порядка.
- Самобытность казачьей эпической традиции выражают не только лишь ее элементы или отдельные признаки и не столько вся их совокупность, сколько их системные связи в народной культуре казачества.

³³ Рудиченко Т.С. Об архаических мотивах..., с. 196.

- Локализация первичных зон структурно-замкнутой сопряженности в системе казачьих эпических напевов закономерно связана с ключевыми для ее понимания трехиктовыми стереотипиями.
- Структурно-замкнутые сопряжения в системе позволяют ей функционировать как таковой в открытом режиме, во внешней среде до той поры, пока внутренняя дифференциация структур не выльется в другие замкнутые сопряжения, означающие крушение прежней системы.

Тем не менее, фактически без ответа для читателя остаются следующие вопросы. Почему архитектурные структуры эпического напева, определяющие собственно жанр, сложились именно такие, какие они есть? С помощью каких системообразующих начал достижима высокая комплексность в сочетании различных сторон казачьей эпической системы, особенно таких как «цельность — ценность»? Каким путем здесь соединяется несоединимое? Почему вполне вероятным становится доселе совершенно невероятное — нечто, казалось бы, непредставимое в эпическом искусстве?

И что вообще происходит с казачьим эпосом во времени и пространстве? Какие у него способы выживания в меняющемся мире?



Глава 2

Развитие через кризис. Перемены и стабильность

Раскрытие внутренних резервов в условиях системного кризиса. Социокультурные предпосылки эпохальных изменений. Динамическая стабильность за счет перемен. Ее факторы: ритуализация, фрагментация, декомпозиция. Основополагающие системные механизмы: коммуникационная сеть устойчиво различаемых типизированных структур, восхождение от архитектурных ориентиров в эпическом напеве к ценностным ориентирам. Экскурс в типологию личности. Ансамбль ценностных приоритетов и раритетов в локальных группах казачьего населения.

Эпические напевы в традиционной казачьей культуре принадлежат к классу систем с дискретным временем, в которых процесс качественного изменения (в нашем случае прежде всего процесс распева) осуществляется прерывистыми импульсами и относительно надолго как бы замирает в тех или иных областях песенной системы на самых разных достигнутых рубежах, трансформационных ее «регистрах». В результате ступенчатые рельефные сдвиги немного превосходят собой по существу аналогичные градации начальных изменений, только в меньшем диапазоне — градации плавные, смягченные, которые видны при сравнении севернорусских местных стилей друг с другом.

В казачьей эпической культуре различаются между собой более или менее изолированные, лишь незначительно затронутые наиболее сильными новыми веяниями части многосоставной системы и ее совершенно не герметичные, видоизмененные участки, в свое время открытые навстречу переменам. Первые из них определенно соответствуют ранее других сложившимся казачьим группам, избежавшим многократного перемешивания своего состава. В этой связи заслуживают упоминания казаки-некрасовцы и рассеянные остатки группы коренного русского населения по междуречью Среднего Хопра и Дона. Напротив, в некоторых других локальных стилях, похоже, возводятся в правило, являясь допустимыми и желательными, прорывы к неизведанному состоянию «цветущей сложности». Однако стадийные напластования в ходе длительного созревания напевных структур не могут полностью заслонить собой глубинные особенности того или ино-

го локального стиля, например в напевах гребенских казаков на р. Терек, в песнях казаков донских по р. Кундрючьей, в низовье Северского Донца, верховых станицах Дона и на его притоках Медведице, Чиру. Отдельно следует упомянуть в этой же связи о песенных сокровищах, обнаруженных А.М. Листопадковым и А.Я. Арефиным на границе I и II Донского округа в станице Нижне-Курмоярской.

Движение эпической песни во времени и в пространстве той или иной культурной зоны происходит по определенной траектории. При этом появляется динамическая связь между факторами постоянства и изменчивости в фольклорном произведении, которое узнаваемо в каждый следующий момент времени и в любой точке пространства, а вместе с этим в нем проступают черты принадлежности к определенному локальному стилю. Эти черты могут сочетаться в неповторимом узоре, позволяющем предположительно установить происхождение песни и маршрут ее распространения при формировании этномызыкального ландшафта.

Со временем казачество приходит вместе со своими песнями к всеохватному кризису. После наступления полномасштабного кризиса вряд ли возможно длительное время поддерживать эпическую культуру без серьезных потерь в прежнем качественном состоянии, поэтому оставшиеся от нее частицы обречены на поглощение иными жанровыми сферами, окостенение, деградацию в отрыве от живительных свежих сил или на радикальную перелицовку. При всей многоцветности локальных традиций мы имеем основания говорить о песенном эпосе в связи с кризисными «измененными состояниями», не согласующимися с наиболее привычным его пониманием. Вкратце, берется курс на *развитие через кризис*. Суть этого развития¹ такова, что в песенной традиции обнаруживаются еще не задействованные внутренние резервы, заложенные как бы в замкнутом кругу мощно дифференцируемых базовых структур. Если же исчерпывается потенциал имеющихся структурно-замкнутых опций, тогда изыскиваются возможности другого, все более высокого порядка. Вероятность обретения кардинально новых средств резко повышается вследствие слома адаптационного механизма, нуждающегося в перенастройке. Казачьи фольклорные материалы в книге позволяют нам подробно объяснить динамику системного кризиса, в полосу которого вступает эпос, а также и процесс своего рода «утилизации» отдельных элементов, когда эпическая традиция сходит с авансцены народной культуры.

Звуковой код казачьего эпоса определяет собой внутреннее пространство и внешние границы для развития общественной структуры типа мужского

¹ Согласно менее дискуссионной, чем у нас, формулировке: «Суть “развития через кризисы” заключается в том, что социальные системы в процессе адаптации к внешней среде имеют тенденцию к усложнению своей организации, что обеспечивает им более высокий уровень специализации в использовании имеющейся ресурсной базы» (Малков С.Ю. Социальная самоорганизация и исторический процесс: Возможности математического моделирования. М., 2009. С. 30).

союза, военной общины или ассамблеи. При достижении критической точки развития и с целью выхода из системного кризиса, обусловленного внутренними и внешними причинами, актуализируется определенная модель общественной структуры — «институт предводительства, в котором один из членов группы становится ее символом»², к примеру, И.Ф. Некрасов для казаков-некрасовцев. По такой же модели в эпоху перелома, по-видимому, реорганизуется песенная система, в которой все компоненты призваны равняться на скрепляющий стрезень-эталон как на совершенный в своем роде этномузыкальный фиксатор основополагающей ценности, значимой для самого существования этой системы. Скорее всего, эпическое достояние казачества в первую очередь претендует здесь на эталонирующую роль, представляя собой кладезь жизненно важных ценностей, художественных ориентиров, формообразующих начал.

В свете тезиса «развитие через кризис» у нас есть основания обратить более пристальное внимание на социокультурные причины возникновения собственно казачьей эпической песни (например былинная песня), чем это до сих пор делается в научной литературе.

Наличие у казачества новой идентичности на рубежных, окраинных территориях России предполагает по состоянию на рубеж XVII—XVIII веков многовариантные сценарии историко-культурного процесса. П.В. Турчин на основе анализа большого фактологического материала, включая в частности Россию XVI—XVIII веков и сопредельные с ней страны, указывает на общую тенденцию больших империй, достигающих зрелости: «...пограничные области могут приобрести собственную идентичность, отличную как от коренной империи, так и от соседних государств. Этот процесс может стать причиной возникновения новой высокосолитарной группы, которая, в конечном счете, создаст свою собственную империю»³. Однако реализуется лишь один из многих возможных путей развития событий. Реакция центральной власти — смять, своевременно искоренить зерна грядущих процессов, ограничить широкую автономию и подорвать амбиции казачьих самоуправляемых структур, что и было достигнуто не без помощи карательных рейдов и подавления мятежей. Потом остатки богатырского эпоса, связанные с неприемлемой для империи идентичностью, могут уцелеть кое-где на периферии и вне границ этой империи в анклавах. В то же время формируется и едва ли не повсеместно начинает доминировать по сути другая модель идентичности, которой соответствуют лишь заново структурированные отзвуки классического эпоса. Так или иначе, эпическая традиция после смены ее качественного состояния продолжает существовать во многом благодаря как бы защитной многоцветной маскировке.

² Турчин П.В. Указ. соч., с. 103.

³ Турчин П.В. Указ. соч., с. 99.

Казачество южных районов Европейской части России в XVIII в. выдвигается на острие процессов стремительной милитаризации Российского государства, по мере успешного осуществления этих процессов превращаясь в бесперебойно работающую «военную машину». Доминирующее положение в материальной культуре занимают вооружение, отнимающий и спасающий человеческие жизни новейший технический арсенал, вообще развитая новая рациональность и технологичность. Подобные качества генерируются благодаря продуктивному мышлению и обязательному специальному обучению воина, а потом специфическим образом опосредуются в материале традиционного искусства, пронизывая собой в том числе трансформационную грамматику эпических песен. Несмотря на отвод с мест проживания и убыль боеспособного контингента в связи с перманентно ведущимися войнами, невозможно предотвратить решительные изменения в музыкально-технической парадигме. Она достигает в казачьих песнях высочайшего уровня организации.

Обильные потери части казачьего населения в XVIII—XIX вв. на театрах военных действий, особенно мужчин из числа носителей эпической традиции, не компенсируемые естественным приростом и организованными правительством переселениями, качественно снижают способность песенной традиции к восстановлению, регенерации. Вероятно, появляется необходимость в сжатые сроки увеличить количество лиц, владеющих фрагментарным, хотя бы мизерным знанием эпоса, и обеспечить передачу этого знания по новой модели, более универсальной, быстродействующей и простой, чем прежняя. При этом неизбежна качественная перестройка всех компонентов эпической традиции и механизмов ее функционирования. Обновление содержания совокупного культурного опыта обязывает участников социумных общностей к пересмотру его элементов, перешедших из прошлого, и оперативной фиксации тех или иных его производных форм.

На длительное время устанавливается разительный контраст между оставшейся в тылу благоприятной средой для продолжения эпической традиции (мирный домашний очаг) и экстремальными в этом смысле условиями (военная передовая линия). Разумеется, образ жизни в экстремальной среде в целом способствует нивелированию различий и затормаживает культурные процессы. Однако частицы эпического наследия очутились в крайне неоднородном пространстве во многом милитаризированной сферы культуры, в нестабильном поле притяжения со стороны синхронных друг другу полярностей (полюсы благоприятствования и депрессии), которые порождают сильнейшую дифференциацию унаследованных элементов. А кроме того, затяжные периоды социально-психологического стресса вызывают к жизни приливы созидательных и разрушительных сил, перетирающих и измельчающих, порой сметающих всё и вся.

Процесс передачи эпического достояния выявляет групповые и индивидуальные различия в стилях восприятия, связанные с дискретным харак-

тером этого процесса и расширяющимся разрывом между эпической традицией прежних лет и новациями. Возникает ситуация неоднозначности при распознавании полимодального, амбивалентного образа, заложенного в эпическом напеве. Для разрешения этой ситуации привлекается дополнительная, санкционированная группой, информация из контекста данного образа и из системы памяти, в которой эта информация хранится в виде личного опыта, ассоциаций, накопленных навыков, типических реакций психики на новизну. В контексте песенного стиля образ, представляющийся малознакомым и сравнительно далеким от имеющегося личного опыта певцов, приобретает новые оттенки эмоционально окрашенного значения. Полученные учеными-психологами «феноменологические данные отчетливо свидетельствуют о том, что функцию выделения в образе потребностно значимых явлений и побуждения к ним субъекта выполняют многочисленные разновидности *пристрастного, эмоционального переживания*»⁴. Вот почему стихия лирической рефлексии проникает в самую сердцевину эпоса, как бы утилизируя и «затопляя» его собой.

При условии не сменяемого в течение длительного времени населения музыка эпического произведения защищена от принципиальных новшеств; музыкальная рефлексия по поводу минувшего не входит в систему, т. е. не возводится в правило. Напев как бы аккумулирует исходящие из среды его бытования музыкально-стилевые привнесения, если сама исполнительская среда калейдоскопически неустойчива. Тогда же «отфильтровываются», не проходя сквозь барьеры восприятия, наиболее сложные для распознавания частицы целого, смыслообразующие в том числе. Это естественный и предсказуемый процесс, так как задачей музыкально-поэтического текста является здесь в наибольшей мере не столько запечатление смыслов, сколько налаживание механизмов культурной памяти, открывающей доступ к нормам и ценностям. Здесь приводится в действие системный синтез, позволяющий из массы переменных извлечь то, что актуально и необходимо, с целью оптимизировать характеристики песенного стиля. А в более крупном масштабе на смену оптимальному разнообразию приходит контрарный принцип, поляризующий русский национальный эпос по оси «север — юг». Наступает упрощение организующего принципа, выраженное в противопоставлении, а не в сопоставлении версий эпической традиции друг с другом, так как возникшие в народной культуре проблемы не решаются в рамках классического эпоса по причине несоответствия его жанрово-стилевой специфике.

Структура эпических произведений на классическом этапе «зрелости» в большой мере ориентирована на извлечение социокультурного содержания, тогда как структуры «стареющие» рассчитаны прежде всего на его накопление. Изменяется также и цель коммуникации, к которой эти структуры

⁴ Виллюнас В.К. Эмоции и деятельность / Психология эмоций. СПб., 2008. (Серия «Хрестоматия по психологии»). С. 292.

приспособлены. Это не только и, может быть, не столько достижение рационального понимания эпического текста, сколько рефлексивное создание эмоциональных образов, генерализирующих накопленную информацию и, кроме того, способных воодушевить и сплотить группу певцов⁵.

Чтобы преодолеть затяжной кризис со всеми вместе и в себе, казак — воин, семьянин, певец становится более чем просто статистом обновляющегося этносоциального пространства — он является посильным участником его проектирования с привлечением имеющихся в его распоряжении напевных и поэтических средств. В это же время перестраивается семиосфера как особая сторона реальности вместе с входящей в нее музыкально-повествовательной артосферой. Раскрепощаются способности певца целенаправленно выражать свое отношение к текстам эпического наследия, не ограничиваясь поисками смысла в них, а всецело погружаясь в певческий процесс, создавая значения и смыслы в конкретных актах исполнения, в коммуникативных ситуациях различного типа. Потребность в рефлексии исполнителей по отношению к материалу эпической песни во многом совпадает здесь с их потребностью в музыкальной коммуникации.

Ключевая роль музыкального компонента в творческом коммуникативном акте и особенности эволюции музыкально-синтаксических средств обусловлены в самом общем плане функциональной асимметрией в деятельности нейронных сетей коры головного мозга. Уже несколькими поколениями исследователей признано существование разных способов обработки знакового материала и принципиально различных когнитивных стилей, а также наличие у человека способности к двойному кодированию благодаря двуполушарному устройству мозга⁶.

Исследователи определяют целый ряд индикаторов левополушарного и правополушарного доминирования. Например: порождение по фиксированным правилам — интеграция; дискретность — переходы и перетекание; дискурсивный принцип — симультанный принцип; выявление конструк-

⁵ Мысль о силе и глубине воздействия казачьих песен на личность певца действительно выделяют краеведы и бытописатели казачества. Например, Н.Г. Мякушин убежден: «Песни не удовлетворяют какой-либо пустой прихоти казака, а составляют его существенную потребность и имеют на казака сильное оживляющее и воодушевляющее влияние, особенно в его трудной походной и боевой жизни <...> Славные подвиги предков, воспеваемые в песнях, усваиваются не только одною памятью, но прямо проникают в сердце, живут и воодушевляют нас» (Сборник уральских казачьих песен / Собр. и издал Н.Г. Мякушин. СПб., 1890. С. VII, VIII).

⁶ Т.В. Черниговская уточняет проблему биполярности человеческого мозга: «Согласно предлагаемым в последнее время гипотезам, речь идет не о бинарности, а о континууме между левополушарным и правополушарным полюсами, где доля участия латеральных ансамблей балансирует в зависимости от решаемой мозгом задачи» (*Черниговская Т.В. Язык, мышление, мозг: основные проблемы нейролингвистики* // Труды Отд. ист.-филол. наук РАН: 2005 год / Сост. А.Е. Петров. Отв. ред. А.П. Деревянко. М., 2005. С. 102).

пии — стремление скрыть конструкцию; линейность — тембровое богатство; конструктивная активность — медитативность; логичность развертывания во времени — спонтанность⁷. Доминирование одного из типов над другим вызывает процессы тотального перекодирования эпического материала во всем их многообразии (трансформация, инновация, модификация, декомпозиция стиха и напева. См. об этом гл. 3, 4). В процессе наследования эпических песен материал различного типа — логизированный и образно-целостный, содержащийся в конкретном музыкально-поэтическом тексте, — выявляется в известной мере избирательно, что приводит к редукции одного из типов. Следовательно, далеко не одинаковой для тех или иных групп казачества оказывается сама структура культурного опыта по состоянию на каждый исторический период, так же как несомненно различается эта структура в северных и в казачьих стилях эпического искусства. А в макромасштабах времени формируется сложная ритмика в фазах раскрытия художественно-психологических способностей у певцов.

Левополушарная доминанта сказывается на детально выверенной грамматической, синтаксической, музыкально-технической «оснастке» эпических песен. Одновременно с этим правополушарный комплекс осуществляет феноменологическое моделирование⁸ картин эпического наследия в казачьих песнях. Рост правополушарных черт, характеризующих когнитивный стиль, иногда рассматривается как общая и долговременная эволюционная тенденция в различных областях искусства⁹. Как своего рода приводная сила эволюционно позднего этапа, в казачьих традициях присутствует ритмика маятникообразных колебаний, мерных уклонов в сторону лево- и правополушарного освоения эпического наследия. Так же вероятно, что кардинальное переопределение эпического материала на новых исторических рубежах позволяет устранить накопившиеся черты дисгармонии, чтобы гармонизировать первоначала, заложенные в строении культурного опыта, в многочисленных кодах двустороннего типа.

⁷ См.: Деглин Л.В., Балонов Л.Я., Долинина И.Б. Язык и функциональная асимметрия мозга // Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1983. Вып. 635; Иванов В.В. Художественное творчество, функциональная асимметрия и образные способности человека // Там же, с. 3—14; Иванов В.В. Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978; Маслов С.Ю. Асимметрия познавательных механизмов и ее следствия // Семиотика и информатика. 1983. Вып. 20. С. 3—34; Якобсон Р.О. Мозг и язык. М., 1985; Брагина Н.Н., Доброхотова Т.А. Проблема «мозг—сознание» в свете современных представлений о функциональной асимметрии мозга // Мозг и сознание. М., 1990; Петров В.М. Периодичность в эволюции искусства // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002. С. 406—428; Руководство по функциональной межполушарной асимметрии / Отв. ред. В.Ф. Фокин. М., 2009.

⁸ См. Осокин Ю.В. Указ. соч., с. 370.

⁹ Измерительные процедуры и их теоретическое обоснование см.: Петров В.М. Указ. соч., с. 417—424.

Настоящей методологической проблемой для исследователя является здесь не только накопление динамичных изменений и даже не столько радикальное перерождение эпической культуры, сколько наличие в ней факторов стабильности с целью сбережения важнейших, ключевых стереотипий. Уместно в этой связи обсудить следующий простой тезис: изменчивость есть залог стабильности. Для объяснения казачьего эпоса в данном случае привлекается двусторонний код «изменчивость — стабильность».

Может быть парадоксально, однако и в самом деле стабильность достигается за счет перемен, зиждется на них¹⁰. В традиционной культуре имеются различного рода «двуликие» воплощения стабильности и изменчивости, начиная от всеобщих (этнос как системный объект, сеть локальных связей, обычаи, традиции¹¹) и завершая специфическими постоянными величинами, такими как архитектурные и мелодические стереотипы.

Сам факт возникновения и закрепления в эпическом искусстве постоянных величин специфического рода может быть связан с константами более высокого порядка, например с обрядом. Эпическое произведение у казаков нередко выполняет обрядовые функции. Практика обрядового исполнения казачьих эпических песен отличается живучестью. Примеров тому немало, ограничимся хотя бы двумя из них. В начале 1970-х гг. былинный отрывок «Как на девять-то лет» в х. Балтиновском Урюпинского района Волгоградской области исполнялся регулярно, он был приурочен к «встрече после службы в армии»¹². Отрывок былины «Данил и князь Владимир» исполнялся на некоторых свадьбах казаков-некрасовцев (Левокумский район Ставропольского края) на рубеже XX—XXI веков. Поэтому необходимо затронуть проблему возможного происхождения мелодий эпоса из обрядовых напевов магического характера.

Обряд является культурным комплексом, выполняющим различные функции, в том числе связанные с формогенезом. Вероятно, этот комплекс лишь иногда бывает закрытого типа, но чаще всего — как бы полуоткрытого типа, когда он вбирает в себя нечто ценное и важное для поддержания жизнеспособности локальных песенных традиций и в то же время обеспечивает отвод материала ненужного, отягощающего, обветшавшего и сотлевшего. Процесс поддержания устойчивых форм культуры вполне допускает и да-

¹⁰ На изучаемом материале у нас нет оснований говорить о стабильности абсолютной, извечно заданной. Здесь и далее имеется в виду относительная, динамическая стабильность. Строгие термины, как правило, не включаются в изложение ввиду их громоздкости — метастабильность и «мультистабильность, то есть существование нескольких устойчивых состояний системы при заданных внешних условиях» (Малков С.Ю. Указ. соч., с. 14).

¹¹ Обобщенная характеристика стабилизирующих «факторов прошлого», таких как этика, символ, обычаи, право, семья и традиция, содержится в кн.: Оруджев З.М. Природа человека и смысл истории. М., 2009. С. 72—90.

¹² Кабанов А.С. Отчет об экспедиции в Волгоградскую и Воронежскую области 1971 г. Рукоп., МГК И:348, с. 6.

же предполагает их обогащение, частичное обновление и трансформацию¹³. Обряд может выступать не только в качестве прочного «блока долговременной памяти» по отношению к эпической культуре, создавая устойчивую к внешним воздействиям среду и способствуя сохранению застылых, статичных форм, но также и в значении динамического регулятора, алгоритма разнонаправленных процессов, в которых раскрываются преобразовательные возможности¹⁴.

Обрядовое предназначение здесь вызывает двоякие, неоднозначные последствия для устойчивости или же видоизменения эпического искусства, так как не исключено, что народный обряд при определенных условиях, в особенности когда он эволюционирует в народный праздник, может «растревожить» скрытую непредсказуемую стихию случайного и оказаться генератором нового в культуре казачества. Вопрос об этих условиях нововведений, «взрывающих» стабильность, имеет различные решения применительно к тому или иному кругу фольклорно-этнографических источников. В обряде нередко аккумулируются заранее не предусмотренные моменты и происшествия, роль случая. Накопительная по отношению к ним структура времени и пространства в ритуале способна утрачивать такие постоянные свои признаки как стабильность и континуальность, выступая как носитель неоднородных, относительных, случайных и дискретных начал.

Использование тех или иных песен в обрядовой практике само по себе ничуть не свидетельствует ни об их генетической принадлежности к данному культурному комплексу, ни о древности их происхождения. Обрядовые комплексы притягивают к себе и концентрируют в казачьих традициях, как правило, чрезвычайно неоднородные и разностадиальные в стилевом отношении элементы и признаки. Смысл здесь в том, что в обряде существует своего рода поле их тяготения друг к другу. Создаются особые рамочные условия для их сопряжения, а потом и усиления тех или иных особенных черт, которые имеют значение в народном казачьем ритуале.

Рекурсивная функция выражена здесь в многократном повторении взаимобратимого развертывания и свертывания формы. Содержанием этого процесса на периферии эпической системы является, как правило, уподобление друг другу слогоритмических маркеров эпики и ритуала. Ритмические периоды из различных жанровых сфер не только вступают в сопряжение, но также и симметрично преобразуются друг в друга. Именно таким образом создается специфический «закрытый мир», циклически замкнутый как бы в петлю обратных связей и ничуть не статичный. Напротив, в нем буквально вскипает динамическая стихия.

¹³ Ср. реализацию в обряде идеи вечного обновления жизни, например см.: *Мазаев А.И.* Праздник как социально-художественное явление. М., 1978. С. 32 и др.

¹⁴ В этой связи следует напомнить о проводимом в этнологии различении ритуала и обряда.

Тризна, застолье, пир выступают здесь как формы быстрой концентрации энергии и ее высвобождения, вкушение пищи представляет собой способ возмещения значительных энергозатрат, связанных с исполнительским актом. Таким образом осуществляется «подпитка» самого процесса развития эпических песен, которые приобретают высокодифференцированную структуру. Очевидно и то, что со временем коммуникативные, энергетические, символические, да и вещественные затраты на поддержание дееспособности этой структуры с помощью обряда становятся неподъемными, слишком накладными. Поэтому в обрядовой практике той или иной группы казачества рано или поздно приходится жертвовать сложностью. По-видимому, не менее обычным выходом из ситуации чрезмерного расхода исполнительской энергии, насыщающей сложные напевы, является распад обрядового комплекса, так как его компоненты взаимозависимы и перенапряжение или деградация в каком-либо из них отражается на других.

Таким образом, обряд выступает как измеритель социального времени. Он придает эпическому достоянию в социуме групповую, коллективную единицу измерения, в отличие от меры певца-сказителя, ритора, рапсода. Обряд позволяет осуществить селекцию материала. С его помощью словесные и напевные структуры включаются в сложный культурный комплекс и живут в нем благодаря взаимопроникновению факторов стабильности и изменчивости. Однако в обрядовом контексте так и не объясняются исчерпывающим образом архитектурные и другие стереотипы в эпической традиции. Обряд оказывает большое влияние на функционирование этих стереотипов и все же не предопределяет в целом, почему они именно такие, а не другие.

Эпический материал в казачьих традициях имеет не только исключительно обрядовое, но также внеобрядовое и полифункциональное значение. Так или иначе, знаковый материал в местных стилях подчиняется функциональной дифференциации. Связанные с ней еще не вполне раскрытые возможности переполняют собой песенные стили и жанры, грамматика рекурсивных повторов — затверженных буквально и развивающих — здесь превалирует над окончательно завершенным текстом. Поэтому эпическое искусство реализуется не обязательно в сюжетно завершенных произведениях, но прежде всего и как правило в текстах «лоскутного» характера. Эпическое наследие сохраняется и продолжает функционировать главным образом в виде фрагментов.

Фрагментация фольклорного материала — это один из самых важных механизмов устойчивого и бесперебойного самовоспроизведения песенной традиции в народной культуре. Он же используется в мировом художественном искусстве самых разных эпох. В отличие от биологического механизма воспроизводства видов, наследие культуры (ее «наследственный материал») не содержится целиком в каком бы то ни было ее объекте или наборе объектов, и лишь при определенных условиях та или иная совокупность песен

адекватным образом перенимается какой-либо плеядой певцов или одним из них, однако заведомо не в полном объеме. Чтобы уменьшить риск невосполнимых утрат в пространстве культуры, ее ценности фрагментируются, эти фрагменты многократно дублируются в изобилии смысловых и содержательных оттенков и представляют собой системно-типологическую общность¹⁵, соответствующую стилю мышления той или иной эпохи. Казачий эпос не составляет исключения из общезначимых правил. Они соблюдаются и на примере отдельных произведений в местных стилях. В таком контексте суждений нет ни малейшего повода считать разрозненные фрагменты эпических произведений специфической особенностью казачьей традиции в ее целом или поздней стадии ее эволюции, а тем более некоей аномалией в эпическом искусстве.

По классическим образцам русских былин исследователи хорошо осведомлены о динамизме общих мест, характерных для эпоса в целом. Например в былине «Добрыня и Маринка» возможна пропущенная, сжатая либо развернутая эпическая биография¹⁶. Л.А. Астафьева на материале этой же былины указывает на затруднения при отыскании общего для всех записей «лейтмотива». «Это объясняется тем, что при общности сюжетной канвы даже в одной локальной традиции выделяются разные моменты повествования: оповещение героем близких о несчастье, превращение героя в животное и возвращение ему первоначального образа, противостояние Добрыни и Маринки»¹⁷. Перенос акцентов и диспропорциональность повествовательных звеньев в локальных вариантах закономерны, потому что их совокупность является широким полем дифференциации. На местах формируется палитра различий в эпическом произведении. Запасенные, накопленные в нем различия способствуют процессу фрагментации.

В традициях казачьего эпоса приумножается сила этого же процесса. Как раз с его помощью на материале накопленного прошлого создается этномызыкальный ландшафт. Серия повторных, сделанных в одном и том же месте контрольных записей эпической песни обычно позволяет установить заметные колебания в плане ее сюжетного развертывания. Раньше или позже она должна завершиться, но как бы то ни было, в песне реализуется сюжет открытого типа, не до конца высказанный и предполагающий от случая к случаю различное продолжение.

Очевидно, формальные и смысловые предпосылки для выделения песенных отрывков из эпического повествования во многом заложены в практике чередования вокальных и речевых прозаических эпизодов во время ис-

¹⁵ См.: *Осокин Ю.В.* Указ. соч., с. 241, 354—359.

¹⁶ Так, в мезенской записи, сделанной от Е. Рассолова, соответствующее место в изложении достигает 204 стихов, что согласуется с обычным для эпической песни объемом стихов в южнославянском эпосе и намного превышает размеры любого эпического текста среди имеющихся записей, сделанных в подразделениях русского казачества.

¹⁷ *Астафьева Л.А.* Сюжет и стиль русских былин. М., 1993. С. 36.

полнения. Механизм фрагментации нуждается в осмыслении в контексте исполнительской традиции, известной ученым на примере многих народов, в том числе, по нартскому эпосу адыгов¹⁸ (ближние соседи некоторых казачьих формирований) и малоизученной на материале казачьих традиций¹⁹. Возможно, остаточным признаком такого исполнительства следует считать наличие в кругу певцов смыслового комментария (проза), представляющего собой неотъемлемую часть того или иного произведения и выраженного в виде послесловия к нему. В т. 1 см.: № 2, 3. По-видимому, контрастное противопоставление друг другу неуклонно истаивающего «сказания» и вокальных эпизодов лишь усиливается в случае их созревания в песню.

На этой стадии существования казачьего эпоса наблюдается яркая аналогия с некоторыми произведениями адыгского, абхазского и грузинского эпоса. Ученые по-разному объясняют соединение в эпическом тексте прозаических и стихотворных, т. е. чисто песенных форм. Ш.Х. Салакая отмечает разнообразные функции песенных эпизодов. Они, в частности, представляют собой резюме по отношению к только что сказанному, «служат органическим продолжением действия, о котором повествует проза», образуют «лирическое отступление, показывающее отношение сказителя к рассказываемому»²⁰. Симптоматично, что «в качестве песенных вставок могут быть использованы произведения, принадлежащие к различным жанрам песенного фольклора или же созданные по их образцам»²¹. Ученый предполагает в духе общераспространенного стремления найти первоизданную форму: «По-видимому, для нартского эпоса смешанная, стихотворно-прозаическая форма представляет собой не результат последующей трансформации стиха в прозу или прозы в стих, а является исконной, изначальной, естественной формой его бытования»²².

Исследователь нартского цикла о герое Сосруко А.М. Гутов противопоставляет песню и сказание, выделяя ведущую тенденцию их дифференциации: «С к а з а н и е — это логическое последовательное и полное повествование о событии или герое, а п е с н я — художественно-экспрессивная реакция на основные сюжетные мотивы сказания <...> В песне обычно излагается какой-нибудь один эпизод, а чаще всего сюжет в ней ослаблен, основной акцент делается на лирической медитации»²³. Примечательна и

¹⁸ «Традиционные формы исполнения — певческие и прозаические — сочетаются друг с другом, причем прозаическое исполнение обычно предшествует пению или его проплавает» (*Блаева Т.А.* Некоторые структурные особенности адыгских нартских пшинатлей / Проблемы изучения музыки эпоса. Тез. докл. и сообщ. науч.-практ. конф. (19—23 апреля 1988 г.) / Ред.-сост. Р.Ф. Зелинский. Клайпеда, 1988. С. 29).

¹⁹ Одно из немногих конкретных свидетельств касается традиции казаков-некрасовцев и принадлежит Ф.В. Тумилевичу, см.: Народная устная поэзия Дона, с. 32.

²⁰ *Салакая Ш.Х.* Абхазский нартский эпос. Тбилиси, 1976. С. 143, ¹⁴⁴.

²¹ Там же, с. 144.

²² Там же, с. 147.

²³ *Гутов А.М.* Архаические мотивы в героико-историческом эпосе // Вопросы кавказской филологии и истории. Вып. 2. Нальчик, 1994. С. 126. Т.С. Рудиченко следующим обра-

мысль Б. Куашева, отмечающего «период перехода от ритмической прозы к силлабическому стиху. Полная дифференциация стиха и прозы явилась формальной предпосылкой становления эпоса как лиро-эпической поэмы»²⁴.

Вследствие роста дифференциации крепнет певучее, специфически музыкальное качество в эпических произведениях на фоне сюжетно-повествовательного целого, от которого они как бы обособляются. Остальные же качества былого целого, скорее всего, уходят в смысловой подтекст и в бытовой контекст той или иной песни, не исчезая бесследно.

Как бы то ни было, казачья эпическая песня в большинстве фольклорных записей подытоживает собой процесс дифференциации. Фрагментарность в казачьем эпосе способствует торможению, приостановке внутреннего процесса. Развитый гипертекст в казачьих традициях призван компенсировать разобщенность и другие неизбежные издержки на пути дифференциации. Формы эпического гипертекста запечатлеваются и в полноразмерном этнокультурном ландшафте, как вехи в нем, и в отдельных локусах, местных песенных стилях, как звенья одной цепи. Гипертекст образуется из сомкнутых и разомкнутых звеньев, находящихся порознь или вместе. Например, в исполнительском обиходе одна песня связывается с другой в более или менее устойчивую последовательность на правах предисловия, послесловия или прослойки (казачий термин «припевок»²⁵). Песни единой сюжетной принадлежности как бы взаимно отталкиваются, процветая в этом ландшафте поодаль одна от другой, в то время как различные — иногда прирастают друг к другу²⁶.

Процесс фрагментации эпического произведения не должен рассматриваться исключительно с точки зрения сюжета, в отдельности и независимо от музыкального компонента. Вследствие неравномерного распевания эпического стиха в ряде примеров сокращается или распадается на фрагменты также и напев. Сохранившаяся часть напева используется в качестве самостоятельной композиции. В этом случае правомерно говорить о декомпозиции как одном из последствий фрагментации. По-видимому, в первую очередь декомпозиции подлежат эпические сюжеты, потом и напевы.

Случается, что архитектурная схема эпического напева распадается надвое, что приводит к появлению новых напевов одного и того же происхождения. Можно предположить, что здесь имеет место репродуктивный фактор,

зом продолжает рассуждение исследователя адыгского эпоса: «Подмеченная А.М. Гутovým связь эпических песен с определенным типом лирики (медитативным) присутствует и в донском эпосе, а песенные эпизоды пшинатли, как и казачьи былины, — всегда хоровые» (*Рудиченко Т.С.* Об архаических мотивах..., с. 186). Замечу, полезно иметь в виду, что за понятием песни в том и другом контексте стоят разные вокально-артикуляционные явления.

²⁴ Куашев Б. Собрание сочинений. Т. II. Нальчик, 1966. С. 174—175.

²⁵ Определение народного термина «припевок» см.: *Рудиченко Т.С.* Донская казачья песня в историческом развитии, с. 360.

²⁶ Например, контрастирующие друг с другом эпические песни, соединенные В. Харламовым в тексте: «Этнографическое обозрение», 1902, № 2, с. 133.

отчасти подобный биологическому клеточному делению. Примечательно для нас, что авторы книги «Древо познания», одной из этапных для современной парадигмы научного познания, У. Матурана и Ф. Варела возводят механизм репродукции по историческому его происхождению к фрагментации²⁷.

На схеме 14 фиксируются исходный (внизу) и завершающий моменты репродуктивного цикла, связанные друг с другом через ряд промежуточных стадий. Типизированная концовка — сообщающееся звено многих напевов — является динамической константой в этом цикле жанрово-стилевой адаптации к происходящим переменам. Упрощенная слогоритмическая схема (ритмические длительности слогов уменьшены) за нехваткой места лишь в мизерной доле вмещает в себя распетый материал донских и донецких вариантов былинной песни о Садке. Между тем, в процессе распевания появляется великое множество унифицированных элементов и структурных связей между ними.

Правомерно утверждать, что благодаря разнообразию форм в казачьей эпической традиции наследуется структурно-единообразная организация, закономерно достигнутая в ходе согласованного развития песен. Тем не менее, донецкие новообразования не тождественны эпическому напеву, имеющему структуру НТ-II. Трехиктовая форма служит здесь отправным фундаментом для выделения двух структур в качестве автономных архитектурных единств, таких как неравномерно сегментированные двухиктовые формы. Поначалу же они представляют собой как бы вложенные части в целой оболочке. Процесс «деления» ориентирован на середину архитектурного целого, где примыкающие к ритмическому икту элементы множатся вследствие масштабно-временной динамики эпического напева. Вблизи одной из точек золотого сечения образуется своего рода плоскость деления, а вернее, граничная полоса. Фактически мы наблюдаем здесь репродуцирование разрывом. Для сравнения см. разложенную поэтапно схему митоза (репродуцирование разрывом в клетке живых существ), рис. 2²⁸.

²⁷ Когда-то в мире самых первых живых единств, рассуждают У. Матурана и Ф. Варела, дело обстоит иначе, и «в действительности репродукция сначала была фрагментацией, возникавшей при столкновении этих единств с другими внешними объектами. В получавшейся при этом исторической сети некоторые необычные клетки подвергались репродуктивному делению вследствие своей внутренней динамики. Такие клетки обладали механизмом деления, положившим начало наследственному ряду, или устойчивой исторической последовательности. Как именно это произошло, остается неясным. Возможно, мы никогда этого не узнаем» (*Матурана У., Варела Ф. Древо познания*, с. 59). На нашем материале можно наблюдать, пожалуй, именно первые шаги подобного же исторического процесса, когда закладывается фундамент для стабильного в будущем наследственного ряда.

²⁸ На основе иллюстративного материала в кн.: *Матурана У., Варела Ф. Указ. соч.*, с. 58—59. Поясним, что в случае патогенного деления биологической клетки контроль точности удвоения ДНК в ней заметно ослаблен. Это — способность к расширенному воспроизведению с неабсолютной точностью. Также и отмеченный на схеме 14 фактор репродуктивного наследования в песенных новообразованиях имеет деструктивный,

Схема 14 Стабилизирующий «репродуктивный фактор»: репродуцирование разрывом

Напевы новой генерации: слогоритмические двухиктовые структуры основного стиха

А) Х. Рудаков Белокалитвенского р-на Ростовской обл., 1989 г. Б) Х. Литвинов Белокалитвенского р-на Ростовской обл., 1974 г.

Во трак - ти-ре в го - су - да - - ре - вом. Во трак - ти-ре в го-су - да - ре - ве.

Исчезновение в напеве сегмента РИ₂—РИ₃

Во трак - ти-ре бы-ло в го-су - - - - - да... бы-ло го-су-да - ре - вом.
 Во трак - ти-ре в го - су - - - - - да - - - ре - вом.

Исчезновение в напеве сегмента РИ₁—РИ₂

Во трак-ти-ре да бы-ло в го-су - да... в го-су-да-ре-ве.
 Во трак-ти - ре в го - су - да - - - ре - - - ве.

Условная плоскость разрыва

Слогоритмическое распевание концовки

Полоса разрыва

Появление резонансного подобия в элементах после иктов РИ₂, РИ₃

Во трак - ти-ре бы-ло в го-су - да... ой, бы-ло в го-су-да... ой, в го-су-да-ре-ве.
 Во трак-ти-ре-то бы-ло в го-су-да - ре-вом, го-су-да-ре-вом.

Продуцирование единообразных элементов в новых музыкально-временных регистрах

Ст-цы Нижнекундрюченская, Кумшацкая, 1902–1905 гг.

Ой, да во Ца - ре- то гра - де, во царском во ко... да во ко-ба-ке.

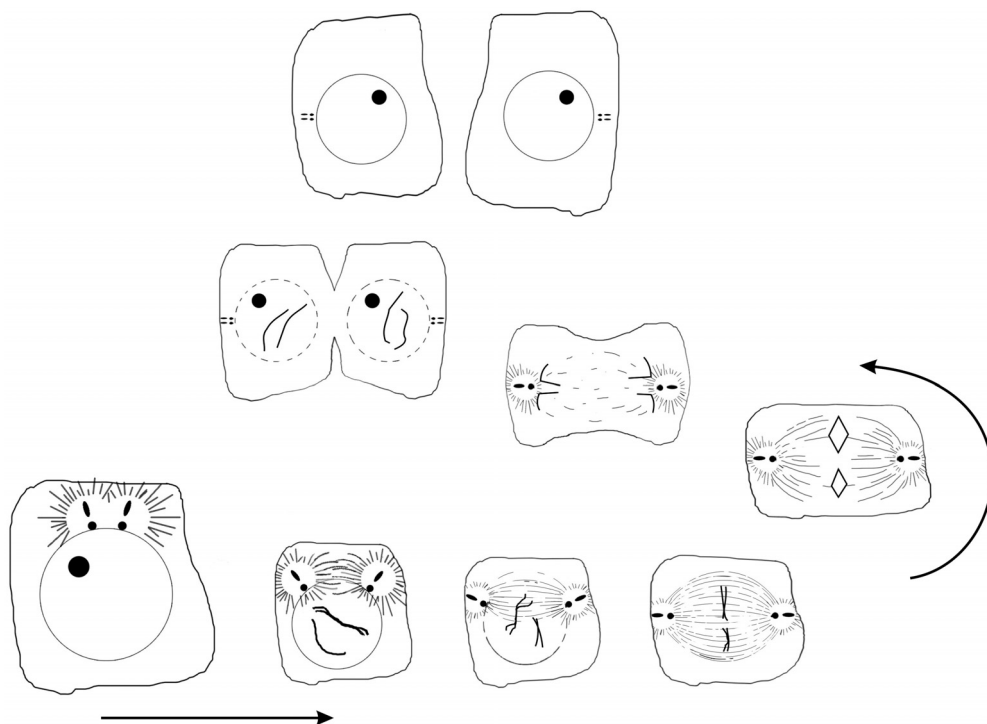
Трехиктовая структура эпического стиха РИ₁ РИ₂ РИ₃

(А) (Б)

Да во - столь - ном ↑ бы - ло во слав - ном ↑ го - - - ро - - - де,
 Во Ца - ре - то гра - де, во цар - ском ко - - - ба - - - ке.

«Вложенные» структуры (А, Б)

Рис. 2 Схема митоза: репродуцирование биологической клетки путем разрыва



Из сферы музыкального эпоса как бы отпочковываются напевы казачьей эпки, которые мы склонны относить к внутрисистемной периферии. Эпический напев подвергается «делению» вследствие внутренней динамики, так же как это происходит в мире живого по канону структурно-замкнутых циклических процессов.

Фрагментация в качестве системного свойства и декомпозиция, представляющая собой крайнее выражение этого свойства, особенно в период упадка эпического искусства, — это стабилизирующие механизмы, продлевающие его жизнь. Способность длительного существования даруется, в конечном

главным образом именно патогенный характер по отношению к предыдущему состоянию донской эпической кантилены. По этой же причине впервые появившиеся вариантные единства эпического наследственного ряда приобретают в принципе другое состояние, очевидно, выигрышное для них в плане жизнеспособности. Под таким углом зрения «репродуктивный фактор» конструктивен, в прямом смысле слова плодотворен.

счете, не отдельно взятому песенному стилю, поэтическому сюжету, конкретному тексту, напеву, а лишь совокупной эпической системе высокого порядка, которая в состоянии их пережить за счет адаптации к переменам.

По стабильным каналам традиционной культуры, таким как ритуализация эпических песен (закрепление в казачьих народных обрядах) и фрагментация, передается эстафета типических элементов и структурных связей между ними. Комплементарные факторы изменчивости и стабильности придают этому движению возвратно-поступательный характер.

Принцип строфы в музыкальных текстах играет роль своего рода регулятора направлений развития²⁹ в зависимости от стиливого и жанрового контекста. Композиция в виде строфы из полутора, двух и трех стихов по частоте использования с большим отрывом преобладает над нестрофными напевами. Сравнительно небольшой вес имеют примеры одностиховой, тирадно-строфической композиции и слабо типизированного многострочия, которое разрастается в неустойчивую гиперстрофу.

На полюсе нестабильности строфосложение отличается множественностью опорных схем и часто встречающейся во время пения заменой какой-либо одной разновидности строфы на другую потенциально допустимую форму. На другом же полюсе стабильность композиционных решений как бы возводится в степень. К примеру, строфа трехстихового состава имеет прототипы в обрядовых трехстрочных напевах, в то же время ее можно понять как результат сокращения, или оптимизации, тирадной строфы с повторяемым конечным звеном. Кроме того, в отличие от прототипов нередко по Дону ее скрепляет масштабно-синтаксическая пара периодичностей, малой и большой: А(аа¹)ББ¹. Во второй половине XX в. малые мелодические звенья в этой контрастно-составной периодичности более рельефны, чем в канун XX в. (записи, сделанные А.М. Листопадным). Таким образом, донская трехстиховая строфа является продуктом динамики необратимых разнонаправленных процессов. Она характерна для эпической донской песни в местных стилях, представляя собой итоговую эталонирующую единицу масштаба в ходе перекрестного отбора композиций.

Казачья эпическая песня едва ли не в каждом ее исполнении представляет собой структурно-замкнутое сопряжение нормативных и ненормативных, одинарных и двойных строф различного состава. Все эти композиционные сочленения, в том числе открытая А.М. Листопадным двойная строфа, да и наличие строфы как таковой можно объяснить разносторонним выполнением рекурсивной функции в эпических текстах. По сравнению с классическими примерами русского музыкального эпоса здесь формируется ритмика все более высокого порядка, более или менее

²⁹ Роль строфы как регулятора многоплановых взаимодействий между ритмическими, мелодическими, фактурными средствами — это одна из сквозных тем в научных трудах Н.М. Савельевой.

регулярная, включая масштабно-временные соотношения между малыми и большими композиционными единицами. Разнообразие композиционных единиц, в общем плане, выражает тенденцию к экстенсивному накоплению времени в строфе, то есть изведенного казачьим эпосом прошлого, которое переводится в музыкальное время. Обобщая роль строфы, кстати будет сослаться на мысль Ю.И. Марченко: «...Рассредоточенные на обширной территории<...> музыкальные формы опираются на единые художественные закономерности, а строфический напев представляет собой структуру высшего порядка, в которой эти закономерности получают концентрированное выражение»³⁰.

Один из возможных примеров другого рода в казачьих эпических песнях — это закономерная стадияльная изменчивость звуковой системы. Процесс ее видоизменений поддается наглядному наблюдению по некоторым сохраненным в вокальной традиции образцам. И снова нам открывается структурный дрейф сопряженных единств, на этот раз звуковых комплексов. Звуковая система стабилизируется в виде бесполутоновой пентатоники, скорее всего, развиваясь из первичного для нее синтеза между широкоинтервальной ангемитоникой (бесполутоновость) и щедро представленными в пении сонорными рудиментами (скользящее глиссандирование, темброво-регистровое чередование звуков и призывков, экспрессивное тремоло в широкой полосе частот, градации густого назального перелива красок в голосе, например у некоторых теноров при смене регистра и др.). Динамика созревания пентатоники ускоряется с помощью внутреннего механизма так называемого обиходного лада, которому присущи «вложенные» уровни (уровень квартового строения, уровень вложения терцовых рядов друг в друга, уровень октавного маркера при слиянии удаленных друг от друга звуков в совершенный консонанс)³¹, могущие быть пассивными либо активированными. Степень активности внутренней формы определяет собой характерные особенности широкого звуковысотного пространства в напеве, такие как зонная нестабильность и нередкие пропуски терцового тона в интонировании, потому что он прилегает к квартовому остоу.

Таким образом, динамизм созревания различных структур не является фактором конфликта по отношению к их типизированному значению. Процесс типизации как таковой в музыке казачьего эпоса имеет динамические измерения, создающие эффект объемности.

Факторы стабильности благоприятны для регулярного повторения в традиции стереотипических, устойчивых структур и их отграничения от всех

³⁰ Марченко Ю.И. Некоторые вопросы изучения музыкальной стилистики..., с. 122.

³¹ Теоретические и исторические проблемы народной музыки, связанные с обиходным ладом, детально рассматриваются в статье А.В. Рудневой «Обиходный лад в русской народной песне»: Руднева А.В. Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора. М., 1990. С. 138—157.

прочих. Устойчивость объясняется не каким-либо статичным их положением, а прежде всего характером их оформленности. Они противостоят бездонной аморфной сфере и поэтому берутся в качестве опор в струящемся времени, а тем более во внутреннем текучем континууме сознания, которому необходимо распознавать, удерживать, калибровать и сопоставлять нечто определенное.

Читатель уже знает, что процессы формообразования в музыкальном эпосе на определенных ступенях зрелости могут словно бы смыкаться в кольцо, в круговорот стереотипий. Теперь эту мысль необходимо продолжить.

Наработанные регулярности в знаковом материале и в устойчиво воспроизводимых действиях над ним принадлежат миру общественной коммуникации³². Разумеется, напевный материал в изустной передаче целиком и неукоснительно связан правилами этого мира. *В границах системы казачьих эпических напевов ведется как бы самопроизвольная «большая игра» структур различного типа по правилам замкнутой коммуникационной сети.* Каждая песня с ее структурными компонентами погружена в эту сеть взаимодействий. В местах тесного взаимодействия нарастают изменения, благоприятствующие структурному сопряжению либо его отторгающие. Здесь идут процессы расщепления и перенастройки наличных связей между частями целого. Этномузыкальная система концентрируется в подобном случае, естественно, не на теме коммуникации, а на характере осуществления коммуникации, на задействованных при этом конкретных компонентах, когда вычисляются их сильные и слабые стороны. Отбираются такие структурные изменения, которые позволяют эпическим песням продолжать функционировать. Кроме того, в сопряженности различных звеньев открываются новые измерения. По ходу сетевых взаимодействий неоднократно переопределяются типологический статус и уровень сложности каждой песни.

Попадающая в эту сеть напевная структура пластично сопряжена с другими типами формы, контактируя с ними напрямую либо опосредованно, преломляясь через них и получая свежие импульсы для того, чтобы в ней

³² Хотя бы по необходимости краткие пояснения могут оказаться важны читателю для понимания проводимого в нашей книге методологического подхода. По характеристике, предложенной Н. Луманом: «Коммуникация — это процесс, поднявшийся над действием; он атрибутирует, приписывает, конструирует действия» (Луман Н. Введение в системную теорию, с. 313—314). Продолжая эту мысль, на мой взгляд, правомерно утверждать: общественная коммуникация — это система развития сетевого типа. Она разворачивается благодаря внутренним процессам, обеспечивающим ее цельность. Следовательно, атрибутивная функция коммуникации состоит не в передаче сообщения (общераспространенное словарное значение) и не в достижении взаимного согласия, консенсуса: «...Становится страшно при мысли о том, что же произойдет, когда консенсус будет достигнут. Тогда, по идее, коммуникативное действие тоже должно прекратиться» (там же, с. 313).

более или менее явно раскрывались бы еще неизвестные задатки. Воплощается в каждом структурном компоненте не более всего того, к чему песня способна или приспособлена, на это и рассчитан «механизм выживания», как бы встроенный в эпический материал. Структурно-замкнутое сопряжение в системе не позволяет ей быть чем-либо иным по сравнению с тем, чем она является. Несомненно и то, что типизированная целостная структура в песне не способна прорваться за пределы своих границ, так как в иных пределах она скорее всего перерождается, переставая быть сама собой, или рушится. Эти же границы, обрисовывая и защищая нечто цельное в песнях, заслоняют от нас реально происходившую историю³³ фольклорных стилей, жанров, отдельных произведений.

Основной стих, слогоритмический рисунок, мелодическая модель, тип вокальной фактуры, схема строфы, эпический сюжет распеваются не только в широко развернутые формы, но также и в направлении стяжения, уплотнения, свертывания структуры³⁴. Развернутая и свернутая структура — это частотно различные состояния поэтического сюжета, стиха и напева, состояния фактическое (актуальное) и допустимое (потенциальное), то и другое реальны. Столь же реальна взаимообратимая циркуляция песни в пределах между крайними полюсами. Цель подобного биполярного круговращения заключается, скорее всего, в установлении границ полистадиальной системы, в которых возможно поддержание ее целостности на фоне переменных жанрово-стилевых задач.

Составные звенья взаимного структурного сопряжения имеют свои координаты в локальных стилях, такие как песенный жанр, мелодический тип, варианты какого-либо произведения, отдельно взятый будто бы слабо структурированный музыкальный текст и, наконец, типовая строфа из неравновеликих мелодических строк. Из высшего яруса эпической системы на низший (и обратно) переносится по сути один и тот же закономерный процесс, необходимый для ее целостности. На пересечении координат устойчиво сформированные единицы связываются друг с другом.

³³ Сравн. в крайней формулировке: «Через <...> непрекращающуюся рекурсивность любой возникающий мир с необходимостью прячет свое начало. <...> Операциональная стабилизация в динамике организма не воплощает способ, которым она порождена. Жизнь как занятие не оставляет никаких следов относительно своих начал. Все, что мы можем делать, — это порождать посредством языка объяснения, которые вскрывали бы механизм, порождающий мир» (*Матурана У., Варела Ф.* Указ. соч., с. 213).

³⁴ Конкретные наблюдения по поводу свертывания распева с объяснением принципов свертывания см.: *Рудиченко Т.С.* Об одном типе сольных интерпретаций многоголосных протяжных песен донских казаков / Экспедиционные открытия последних лет: Статьи и материалы. Вып. 2. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982—2006 гг. СПб., 2009. (Фольклор и фольклористика). С. 233—243. Там же в этой связи подчеркивается важная аналогия с двумя музыкально-временными версиями богослужебного пения, на подобен (образец распева) и по погласице (компрессированная модель), см.: с. 240—242.

Читателю нетрудно убедиться, что рассмотрение песен лишь в одностороннем ракурсе становления — «от форм наименее упорядоченных к устоявшимся, откристаллизованным»³⁵ (формогенез с точки зрения кристаллизации) таит в себе парадоксы. Сама эта постановка вопроса остается в целом дискуссионной и шаткой³⁶. Следует признать столь же однобоким подход к проблеме с противоположной точки зрения тотального постепенного вырождения, разрушения, упадка. Многие слабо структурированные напевы в сольном исполнении свидетельствуют об угасании традиции, миновавшей время своего расцвета. Такого рода напевный материал, скорее всего, произведен и вторичен по отношению к зрелым, развитым формам, сложившимся в условиях группового исполнения. Развитая форма, в свою очередь, является продуктом развития, опираясь на предысторию в традиции, имея закономерную для себя канву созревания, которую надлежит осмыслить.

Что же именно представляют собой в музыкальном эпосе тексты слабо структурированные? Как понимать в данной связи явление кристаллизации?

Главное сомнение заключается в том, действительно ли напевные материалы эпоса (какие бы то ни было) дают нам веский повод говорить о кристаллизующихся формах. Такие формы возможны в контексте циклического развития, но именно тогда на конкретном фольклорном матери-

³⁵ Банин А.А., Иванов А.Н. «Свод памятников русского песенного фольклора» // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Сб. науч. тр. Вып. 2: в двух частях. Ч. 1. М., 1993. С. 25.

³⁶ Лишь отчасти прослеживается генезис в порядке восхождения от примеров наиболее слабой структурированности к прочно оформленным, кристаллическим напевам в издании: Былины. Русский музыкальный эпос / Сост. Б.М. Добровольский, В.В. Коргузалов. М., 1981. В антологии на севернорусском материале этот ракурс нередко согласуется с принятым составителями общим правилом поочередного обзора местных эпических традиций, начиная с обонежской, в которой преобладают черты подвижности в форме. Дальнейшие разделы открываются, если позволяет материал, примерами наименее упорядоченной структуры. Былинные традиции рассматриваются по мере упрочения свойств кристалличности в форме (пинежская, беломорская, кулойско-мезенская, печорская), а потом отдельный раздел посвящается былинам центральных районов, Поволжья, Урала и Сибири. Ряд севернорусских традиций в названной последовательности впервые прослежен А.М. Астаховой за тридцать лет до подготовки музыкальной антологии и только на стадии переработки принят в качестве окончательного плана. См.: Коргузалов В.В. Музыковедческие аспекты..., с. 119.

На основе записей русского музыкального эпоса такого рода трактовка формогенеза подробно изложена с различными нюансами: Банин А.А. 1) Слово и напев. Проблемы аналитической текстологии // Фольклор 1984: Образ и поэтическое слово в контексте. М., 1984. С. 170—202; 2) Методологическая ценность «Былин» // Советская музыка. 1986. № 7. С. 90—96; 3) О собирании и изучении южнорусских (казачьих) былин и былинных песен: итоги и перспективы // Русский фольклор. Т. 28. Эпические традиции. Материалы и исследования. СПб., 1995. С. 111—115; Коргузалов В.В. Движение эпической традиции на Русском Севере // Русский фольклор. Т. 28. С. 133—140.

але подчас неотличимы на вид процессы с обратным знаком — конструктивные и деструктивные. Один из секретов кристаллизации заключается в том, что наверняка ее не угадаешь. Понимание различия в фольклорных текстах между становлением и разрушением представляет собой парадоксальную задачу, если задуматься над тем, что эти стороны всегда даны как горизонты настоящего и поэтому совпадают в единой перспективе, в единстве времени. Следовательно, по отношению к песенной традиции понятия кристаллизации и разрушения, как водится, берутся то и дело в переносном смысле, чуть ли не как метафора всевозможных процессов, подменяя тем самым многостороннее понимание формогенеза. Кроме того, сомнительно приписывать цикличному процессу, в котором наличествует стадия кристаллизации, самые разные уровни его осуществления в знаковом материале культуры. Так, в связи со стилями мышления эпохи правомерно вести речь о стадии накопительных факторов³⁷, в области фонологии, морфологии, грамматики и синтаксиса это — процесс созревания³⁸, применительно к эволюции в искусстве эпоса — формирование новых элементов при смене ведущего пласта в системе художественных средств (см. гл. 5). И все это не просто синонимы кристаллизации, скорее далеко не синонимы. Во всех названных и многих других аспектах занимающий нас вопрос нисколько не заостряется на феномене слабой структурированности, когда форма не сразу обретает кристаллический облик.

Изложенные замечания относятся в целом и к процессу с противоположным знаком, разрушительному.

Даже для наблюдательных исследователей тройственный понятийный код «становление — стабилизация — разрушение», а при упрощении двузначный (кристаллизация и разложение, конструкция и деструкция), обычно заслоняет собой реально имеющийся коммуникативный сетевой код, ответственный за сомкнутые связи устойчиво различаемых единиц в системе. Из поля зрения выпадает важное объяснение, хотя оно лежит прямо перед нами. Поэтому говорят в большинстве случаев, например, о разрушении эпического текста или о кристаллизации формы.

По моему же мнению, верно будет принять во внимание следующее. То, что на нижнем ярусе наблюдения кажется слабо структурированным, на макроуровне проявляется в качестве упорядоченной структуры — как стабильная сеть композиционно связанных, сведенных вместе архитектурных единиц. Текст с мобильными характеристиками формы, текст «слабо структурированный» зачастую представляет собой, во-первых, эскизный свод используемых стереотипов, нередко со случайными расширениями за счет неустойчивых, аморфных ингредиентов, а то и попросту

³⁷ См.: Оруджев З.М. 1) Указ. соч., с. 47—94 и др., 2) Способ мышления эпохи. Философия прошлого. М., 2004.

³⁸ Концепция грамматического созревания излагается в кн.: Даль Э. Возникновение и сохранение языковой сложности / Пер. с англ. Д.В. Сичиनावы. М., 2009.

некондиционных мест по причине неуверенного исполнения. Во-вторых, это — обзорный конспект связей между архитектурными структурами различного типа, а в-третьих, также и акт их перенастройки в качестве исполнительского акта, во время пения. Множественные «подключения» форм друг к другу приводятся к общему знаменателю, так как все они слагаются в цепь слогоритмических преобразований над заданной мелодической моделью, которая сохраняется на фоне перемен как носитель пластичных свойств.

Коммутация типовых единиц не осуществляется, а блокируется при условии частых заминок, огрехов, оплошностей в исполнении. И тогда музыкальный текст представляет собой в лучшем случае россыпь еще сохранившихся разрозненных структур. Аномалии лишь оттеняют с обратной стороны нормальный процесс комплексно-сетевого взаимодействия стабильных единств. Решаемая в песенном обиходе задача такова, чтобы комплексная структура несмотря на высокую уязвимость все же была стабильной для эпических произведений со сложной предысторией. Поэтому стабильность в нашем понимании означает заложенную в них возможность для оперативного выбора структурных версий из имеющегося в обращении комплекса, нарабатываемого в песенной традиции.

Скорее всего, перед нами в действии специфический «отбор видов» среди форм, когда этот процесс *крайне форсирован во времени*.

Эта динамика в музыкальных текстах реализуется по ряду причин. Вероятно, важной, но не единственной ее предпосылкой является тенденция к построчному распределению в тексте частично трансформированных и не прошедших трансформацию композиционных единиц. Между теми и другими устанавливаются синтагматические, линейные отношения (подробно об этом: гл. 3, а также вступительная статья и исследовательские комментарии к разделу «Фёдор Тырин и Змей Тугарин» в т. 1). Еще одна тенденция связана с восполнением значительных утрат, которые для нас имеют неясный характер, их трудно разгадать. Дефицит цельности высшего порядка здесь по возможности компенсируют сверхактивно взаимодействующие друг с другом те или иные единства более низкого ранга. Главная же причина кроется в необозримом количестве связей между ними, которые нуждаются в оперативном раскрытии с помощью совершенно особой коммуникационной сети, раскидывающейся в музыкальном тексте, не говоря уже о групповом и межгрупповом контексте, в котором существует эпическое произведение.

Тенденция к системно-замкнутому сопряжению разнообразных единств обладает проникающим действием, все более и более специфичным при погружении из контекста бытования непосредственно в глубь текста. Такого рода импульсная сеть пронизывает собой в первую очередь певческую мелодекламацию, групповую и сольную, способствуя пересечению и сгущению в ней всевозможных желательных коммутаций, взаимодействий, сплетений.

Поэтому структурные компоненты здесь отливаются по готовым матрицам типичных для песенных жанров композиционно связанных единиц. Сложносоставная музыкальная композиция формируется с помощью конспективного, тезисного повторения опорных структур при совпадении режима сомкнутого сопряжения с режимом реального времени в исполнении. Под эгидой отдельно взятого текста собирается воедино то или иное множество неравнозначных, более или менее автономных единств, вступающих в композиционные связи — однократные и многократные, мимолетные и долговременные, случайные или неизбежные. В результате появляется закономерно необходимая, далеко не случайная композиция видов, разновидностей, типов структуры. Очевидно, сложившиеся условия позволяют различным структурам находиться в составе одного и того же текста и взаимодействовать.

Соотношение параметров, возможное доминирование одних структур над другими, характер их конкуренции в тексте и в функциональном контексте — такого рода вопросы нам предстоит решать, и все-таки они, по большому счету, второстепенные. Определяющая характеристика подобного текста — это нацеленность на сохранение структурно-замкнутого сопряжения между более или менее устойчиво различаемыми единицами при условии чрезвычайно стесненного их местонахождения (в рамках данного эпического текста). Если не все, то большое их количество представляют собой совершенно определенные, подтвержденные многими фольклорными записями стереотипии в местных песенных стилях.

Таким образом, музыкально-поэтический текст подвижной формы понимается в книге как специфический механизм эволюционно стабильного разнообразия. В свою очередь, все это богатство структурных соединений в музыкальном тексте разворачивается как более или менее компактное, не претендующее на исчерпывающую полноту *структурно-типологическое самописание* песенной системы, которое обязательно предполагает, что таковая система имеется в наличии. Различные композиционные единицы находятся не просто в ее пределах, а в сети системных действий над ними, ею же вызываемых. Средства автологического структурного описания всемерно рассчитаны именно на сетевую, не иерархическую организацию системы.

Система эпических форм для разворачивания собственной сети тестирует себя, как может, с целью распознавания внутренних аномалий и многократно-повторного подтверждения своих границ. Выясняется детально все то, что принадлежит эпической системе и координируется ею, равно как и то, чем она не является, ограждаясь от других песенных жанров, размежевываясь с внешней средой. Тестирование не исчерпывается обзорным беглым повторением пройденного и предполагает особый метод исключения — «от обратного», в форме оспаривания. При условии структурно-множественной композиции в эпический текст вовлекаются сопредельные структуры, кото-

рые могут стать доступными для работы с ними. *Исключаемое включается в обзор*: наравне с формами эпоса композиционные связи подобного рода охватывают собой формы эпики и некоторые другие.

Собранный в книге материал показывает, что в системе напевов преобладают структурно-замкнутые процессы с минимальными нарушениями в строении трехиктового ритмического периода НТ. Именно структура НТ выступает как определенная форма памяти, необходимая для существования и развития эпических напевов, как накопленное, пережитое этими напевами прошлое в свернутом состоянии.

Поддержание стабильности эпической песни естественным образом связано со стойким ритмом архитектурной пропорции в напевах, записанных в разных местах. Устойчивость эпических структур, в свою очередь, зависит от их ценности в мире коммуникации, о котором недавно шла речь в этой главе. Подход к проблеме стабильности в системе казачьего эпоса, вкратце, сводится к гипотезе о наиболее вероятных отношениях и связях между ценностными ориентациями в той или иной группе казачьего населения и ориентацией множества напевов на определенный круг параметров, главным образом ритмических. Замкнутое сопряжение высокого порядка здесь может быть достигнуто за счет эволюционно стабильного набора конкретных архитектурных ориентиров и общезначимых ценностных ориентиров.

«Ценность культуры — это особая объективная положительная значимость в духовной жизни <...> воплощаемая в разнообразных носителях значимости и выражаемая в знаках и знаковых системах данной культуры»³⁹. Классик социологии второй половины XX в. Н. Луман не без иронии аттестует понятие ценности в староевропейской традиции как «уровень неуязвимой значимости»⁴⁰, тогда как в ракурсе новейшей истории «ценности могут теперь пониматься лишь в качестве компонентов некоторого различия, а не как значимые сами по себе»⁴¹. Перед нами стоит двусторонняя задача более или менее широкого научного взгляда на совокупность категориальных различий, а также и условной реконструкции ценностной системы, соотносимой с традициями казачества в прошедшие века.

Исследовательница украинской песенной эпики С.И. Грица уверяет: «Эпическая песня исполняется прежде всего с целью информации слушателя о происшедшем, а не ради самоцельного выражения рефлексии, как в

³⁹ Большаков В.П. Ценности культуры / Теория культуры / Под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большакова. СПб., 2008. С. 105.

⁴⁰ «Это понятие не дает никаких инструкций, но оно учитывает потребность в том, что над всеми контингенциями мнений необходимо опознать еще один уровень неуязвимой значимости» (Луман Н. Самоописания. [Общество общества. Книга 5.] / Пер. с нем. под ред. О. Никифорова и А. Антоновского. М., 2009. С. 225).

⁴¹ Там же, с. 143.

лирике. Речитативность, речевую динамику можно считать исконным признаком эпического мелоса»⁴². Вскоре мы вернемся ко второй части цитируемого суждения, по поводу речитативного начала как исконного признака. Но прежде, в противовес утверждению о целевом предназначении эпических песен («с целью информации...»), методологически целесообразно вынести на суд читателя следующий тезис: содержащаяся в эпических произведениях информация используется в традиционных этнокультурных общностях *с жизненно значимой целью, которая вовсе не задана самой информацией*. Важнейшей целью является здесь обращение к ценностным приоритетам, которые определяют собой характер этнических и межличностных контактов, как бы программируют запреты и предпочтения в эмоциях, разуме, мироощущении людей, в особенностях практической и духовной деятельности, в конечном счете обозначая смысл жизни индивидуумов и социума.

Казацкие песни открывают нам социальное измерение общества, для которого ценностные установления служат надежными точками опоры. Поиск истины и красоты, верность долгу, власть, свобода, изобилие, товарищеская солидарность являются своего рода вознаграждением или обузой не по природе своей, а в соответствии со шкалой ценностей, которыми непроизвольно руководствуется индивидуум или группа, зачастую при несовпадении групповых и индивидуальных ценностных ориентиров. Какие бы виды ни принимала деятельность, она так или иначе связана в нашем случае с призванием казака, долгом, воспитанием отваги и выносливости, свободолюбием, семейными ценностями, поисками истины, самореализацией и т. п.

Предпосылки для постижения этих социокультурных универсалий таковы: «...Во-первых, создать условия, в которых взаимодействие с миром глубинных структур стало бы возможным; и, во-вторых, настроиться на их восприятие так, чтобы они зазвучали, приобрели форму, начали функционировать»⁴³. Однако, как мы признаем, методологическая проблема здесь не исчерпывается предпосылками и настройками восприятия на постижение структур, которые принадлежат к миру ценностей. Эти значимости могут преломляться сквозь призму художественных систем, которыми располагает культура.

Прежде всего, возможно наличие таких опосредующих структур в поступках, аспектах мотивации, в стремлениях, высоких потребностях и, следовательно, в эмоциях, сопутствующих функционированию и восприятию (наследованию) эпической традиции.

Систематика напевных структур раскрывает перед читателем жизнь эмоций, страстно и непосредственно переживаемых в кругу казаков с помощью песен. Эмоциональный компонент позволяет в полной мере прожить былое, давнее и переживать происходящее, теперь совершающееся как собственные внутренние процессы человека поющего. Участие эмо-

⁴² Грица С.И. Украинская песенная эпика. М., 1990. С. 34.

⁴³ Бескова И.А. Эволюция и сознание: новый взгляд. М., 2002. С. 159.

ций в процессах коммуникации, социализации, познания, нормативного регулирования оказывает прямое воздействие на характер формирования различных структур человеческого мирозерцания и мышления. Ценности при определенных условиях вступают в сопряжение с моделями эмоции и становятся аспектами побуждения, стремления, потребности в полноте жизни. Эпические песни дают необходимый материал для целесообразного, в зависимости от ситуации, использования этих моделей в селективном их преломлении.

И все же более точно, это — музыкально-психологические модусы⁴⁴, так как в отличие от эмоции подобного рода модусы озвучены непосредственно в музыкальной материи. Следует в этой же связи отметить своего рода двуединство музыкально-ритмического модуса, так как он реализуется не только в конкретном звучании песен, но и в глубинном плане эмоционально-оценочных ориентаций, характеризующих личность того или иного певца и, по-видимому, целые казачьи сообщества. Наличие модуса позволяет раскрывать качество разнообразия и полноты жизни независимо от обилия или скудости имеющихся структур, а прежде всего благодаря вступающим в резонанс друг с другом совершенно различным субстанциям, таким как ритмическая звуковая, с одной стороны, и субстанция, не воспринимаемая на слух и, как правило, не облекаемая в какие-либо звуковые импульсы, в слова в том числе, с другой стороны.

Ценностные ориентации и напевные структуры находятся как бы в разных измерениях мира традиционной культуры, так как различается их субстанция. И все же они принадлежат по сути своей к одному и тому же сложному множеству и устойчиво зависимы друг от друга. Между различными субстанциональными измерениями возникают отношения, этапные для исторической жизни казачьей эпической традиции. В совершенно особом свете проступает здесь качественное своеобразие архитектурных, числовых, многократно повторяющихся характеристик в эпических напевах.

В системе напевов определяется прежде всего порог различения, за которым нечто непрерывное превращается в дискретное. Время и пространство, проходя через этот порог, наделяются внутренне дифференцированным характером и различаются в таких специфических пределах как ритмы, ступени роста, периоды, стадии, этапы, циклы. Порог различения как таковой выступает в качестве первоэлемента напевной системы, гармонизирующей с миром ценностей. В результате генерируются последовательности, имеющие свойство быть определенными величинами. Установление величины происходит посредством эталонных отрезков. В одних случаях они выступают «страховкой» против окостенения (минимальные базисные

⁴⁴ Определение модуса как музыкальной универсалии см.: *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 239.

наборы мер 1, 3, 3², 3³... при их комбинировании позволяют получить наибольшее количество вариантов формы), в других же случаях транслируется регулярно-симметричная «решетка», как раз обеспечивающая четкий костяк (единицы разрядов двоичного счисления 1, 2, 2², 2³..., к примеру, «четыре» и другие величины, кратные двум). На фоне изменений проступает стабильная основа, которая лишь в последнюю очередь нарушается либо распадается.

Именно такого рода устойчивой основой является пропорция — согласование двух равнозначимых отношений между предстоящим и предшествующим, а по Аристотелю «соотношение есть сущность»⁴⁵. Ритмические пропорции в структуре напева придают импульсам-иктам и находящимся между ними сегментам предметные значения. Для выражения пропорции необходимы по меньшей мере *три* взаимообусловленных элемента (чтобы выразить отношение, достаточно двух). С этой целью специально используются, как отмечалось в гл. 1, формообразующие элементы — иктовые слогоритмические импульсы в напевах, основой которых является большой тонический стих. Ритмический икт выступает в качестве созидательного момента по отношению к мелодико-ритмическим рисункам на позициях непосредственно перед ним и после него. Создается целая жанрово-стилевая область, вне границ которой фактически налагается «запрет» на трехиктовое формообразование.

Ритмические пропорции непосредственно пробуждают в восприятии и сознании идею соотношения, соизмеримости и соразмерности, упорядоченности определенного рода. Тип пропорции обладает свойством быть исчисленным, выявленным по признаку статистической вероятности, значимости, преобладания. Каждая песня измерима своей мерой, а над всем этим многообразием в системе песен находится обобщающее и типизирующее отношение, связывающее их друг с другом на данной конкретной ступени развития и дающее возможность как бы приведения их к единой мере порядка. С этой целью в этномузыкальных традициях осуществляется внутрисистемный отбор компонентов, сегментов, форм с помощью той или иной пропорциональной взаимосвязи ритмических элементов, в соответствии с объективно существующей, доступной нашему восприятию и художественному переживанию мерой упорядоченности знакового материала в этих традициях.

На конкретном материале вместе с пропорциональными значениями величин фиксируется круг ожиданий, относящихся к системогенезу. В этом сама суть эпической системы. Не какая-либо нерушимая извечная сущность, а без преувеличения самая существенная для эпического жанра *ограниченность оперативного простора, на котором подсоединяются друг к другу формы воспроизводства системы*. Главное здесь — это определенный круг

⁴⁵ Аристотель. Метафизика, XIV 5, 1092 «В» 15—17.

ожидаемых значений, которые в эпосе могут быть когда-либо реализованы и в которых просвечивает масса еще не раскрытых задатков.

Условно-замкнутое сопряжение между сферой основополагающих ценностей и специфическим знаковым материалом возникает благодаря наличию в традиционной культуре особых функциональных механизмов, направленных на обеспечение групповой самоидентификации и поддержание жизнеспособности традиций, т. е. их адаптацию к переменам. Можно ожидать, что эти специфические механизмы как раз и конструируются в народном эпосе. Поэтому следующую методологическую проблему составляет функция восхождения с помощью архитектурных ориентиров к ценностным ориентирам — *аксиосуггестия*, заложенная в музыке казачьего эпоса.

Исследователи зачастую полагают, что музыка эпоса, а также и стих, связаны в основном с функцией развертывания сюжетного повествования во время исполнения произведений. Существующие в речитативных стилях эпоса ограничения на масштабы напева и на внутрислоговой распев имеют под собой музыкально-психологический базис, который связан с репродуктивными свойствами памяти, мышления, деятельности и, по-видимому, генетически обусловлен. Из этих суждений, однако, неправомерно сделать вывод о том, что эпический напев повсюду и всегда речитативный. Даже ограничивая значение эпического стиха и напева областью «техники», необходимо признать, что и в таком случае в эпосе существуют высокоуровневые универсалии иного ранга, чем повествование. Раскрытие сюжета — это лишь одна из разновидностей техники аксиосуггестии. Возможны и закономерны близкие к этой технике или же принципиально другие ее виды и формы. Повествование важно не само по себе, а как специфический канал обнаружения психологических механизмов, которые делают его притягательным и ценным. Эти же механизмы эволюционно предназначены также и для того, чтобы «программа суггестии» вполне оптимально могла бы действовать, например, с ограничениями не в напеве, а, наоборот, в сюжете повествования. Если прибегнуть к точным формулировкам, стиль напевной декламации, стиль речитативный или же кантиленный — это модальный градиент в эпическом искусстве; он не должен приниматься за основание определения.

Предпочтение одного либо другого ресурса при использовании психологического механизма суггестии (развертывание сюжета в повествовании, с одной стороны, и распева на базе ритмических оптимумов, с другой стороны) главным образом зависит от типа этнокультурного сообщества и исторической ситуации, в которой оно находится. Группы русских на южных и северных окраинах Европейской равнины в этом смысле бесспорно отличаются друг от друга. Выборочное доминирование той или иной напевной структуры, вероятно, консолидирует различные стратегии мировосприятия и во многом призвано способствовать аккультурации принятых в казаки,

прибывших издалека лиц, внутригрупповому сплочению, развитию эмпатии в социальном контингенте, который отныне и впредь остается в достаточной степени пестрым.

Таким образом, предметом научного интереса являются для нас психологические механизмы, которые выполняют соответствующую «программу» адаптации. Как выясняется, прослеживаются цепочки фрактальных структур, отвечающих за адаптивно-оценочную деятельность.

На уровне мозговой активности, связанной с нейропсихологическим регулированием адаптивных процессов, установлено наличие особых управляющих моделей, в виде пространственно-временных структур. Согласно некоторым результатам зарубежных исследований по электрической активности больших нейронных ансамблей и магнитных полей, генерируемых в межнейронных тканях мозга: «На границе устойчивости и неустойчивости в мозгу спонтанно возникают когерентные пространственно-временные структуры, которые способны быстро и гибко переключить один тип поведения на другой, формируя тем самым адаптацию организма к изменяющимся внешним условиям, то есть стабилизируя неустойчивое состояние живого организма»⁴⁶. Функционирование этих структур бывает менее и более эффективным благодаря направленной стимуляции определенных мозговых зон и каналов нейронной связи, согласованно друг с другом отвечающих за деятельность тех или иных биофизических систем человеческого организма⁴⁷. Впрочем, в акт передачи песни от человека к человеку как акт интеллектуальный вовлечен едва ли не мозг целиком, не только его отдельные участки⁴⁸.

Оптимизация активности одних пространственно-временных структур вместе с частичной блокировкой других зависит от того, какого рода и какого типа фундаментальные начала обращены к сокровенной сути певца, вырастают в глубь культурной традиции и пользуются безоговорочным признанием, то есть имеют наиболее высокий статус. Логично допустить, что

⁴⁶ *Евин И.А.* Принципы функционирования мозга и синергетика искусства / Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002. С. 320.

⁴⁷ Предположительно важная роль в воздействии ритма и интонации на человека принадлежит правой нижней префронтальной зоне и правой заднемедиальной области мозжечка. Аналитическое распознавание ритмического рисунка и интонации вызывает активацию этих нейронных структур, по-видимому связанных с процедурами синтагматического членения. См.: *Черниговская Т.В.* Указ. ст., с. 95.

⁴⁸ Различные подходы к проблеме музыкального интеллекта см.: *Гарднер Г.* Структура разума: теория множественного интеллекта. М., 2007. С. 151–179 (музыкальный интеллект и его структура); Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М.Г. Арановский. М., 2007. Обзор современных достижений в изучении латерализации высших психических функций и функционального картирования нейронной активности в процессе интеллектуальной деятельности см.: Руководство по функциональной межполушарной асимметрии / Отв. ред. В.Ф. Фокин. М., 2009; *Хомская Е.Д.* Нейропсихология. Изд. 4. СПб., 2008.

используемый в певческом обиходе устойчивый алгоритм оказывает проникающее избирательное воздействие на соматические и психические структуры, на естество человека поющего. Типовой алгоритм напевов может выступать в качестве механизма индуцирования, наведения сравнительно долгих состояний высокой активности в избирательно выделенном ансамбле нейрофизиологических структур.

Отличительные суггестивные свойства напевного материала становятся подлинно знаковыми его свойствами. Они воплощаются в художественно-музыкальное, приобретающее многоплановую структуру пространство, которое возникает и пульсирует в лад с повторениями напева, как бы впитывая в себя энергетику певцов. Ритмика напева в таком случае — это особого рода аудиограмма существенных процессов и закономерностей физиологического, психического и энергетического порядка, связанных с удовлетворением важной потребности определенного рода. Причем, перед нами интерактивная программа, способная настраиваться на новизну и чувствительная к изменчивому смысловому подтексту и контексту.

Прибегая к сравнению не безусловному и в известной мере вольному, можно было бы провести параллель между тремя основными алгоритмическими ресурсами⁴⁹, выделенными из распадающейся системы речитативного эпоса с целью развития мелодической кантилены, песни и распева, и делением стволовых клеток человеческого эмбриона на первых неделях его развития на три типа клеток — энтодерму, эктодерму и мезодерму; из них развиваются соответственно физиологические компоненты пищеварительной системы, опорно-двигательный аппарат и нервная система⁵⁰.

Сопряжение подобных друг другу суггестивных функций, характеризующих ценностную ритмику и ритмику напева, обеспечивается соответствующей дифференциацией структур.

Исходя из данных о сложных процессах формирования казачьего населения, естественно предположить, что видимые каждому наблюдателю антропометрические, физиологические характеристики, контрастирующие друг с другом в тех или иных группах⁵¹, связаны с наличием исторически сложив-

⁴⁹ См. в табл. 1 ритмические периоды цезурированные, малые сегментированные с помощью двух иктов и большие сегментированные с помощью трех иктов. В последней из этих групп, в свою очередь, доминируют большие ритмические периоды под индексами 3.2, 3.4, 3.5.

⁵⁰ Первоначальное выделение трех физиологических компонентов, при так или иначе выраженном в организме каждого человека функциональном преобладании одного из этих компонентов над другими, является обоснованием психофизиологической типологии, выдвинутой в 1940-х гг. психологом-экспериментатором У. Шелдоном, согласно которому различаются три большие группы людей — висцеротонического, соматонического и церебротонического типов.

⁵¹ Т.Б. Дианова поделилась в личной беседе с автором своими конкретными наблюдениями на этот счет, вынесенными из многолетнего опыта экспедиционной работы в различных районах Ростовской и Волгоградской областей.

шихся культурно-этнографических локусов, а может быть, культурных зон. Особенности происхождения и последующие судьбы поселенческих структур опосредованным путем запечатлеваются в различных рисунках ценностных ориентаций.

Методологическая проблема состоит в том, чтобы установить (в качестве еще одной гипотезы) соответствие этномузыкальной динамики с психологическими типами личности, возможно, доминирующими в период развития, процветания и зрелости казачьей эпической культуры.

Наше внимание приковывает к себе не просто «коллективный тип личности», который продуцируется народной культурой в отличие от единичной индивидуальности в элитарной среде или же личности деперсонализированной, являющейся в массовой культуре безликим носителем соответственно массового сознания⁵². Доминирующие ценности так или иначе имеют отношение к смыслу и образу жизни конкретного человека, группы, общности людей (то, ради чего стоит жить). Здесь невозможно миновать разработанные психологами *конституциональные типологии*, согласно которым даже и телосложение человека отчасти коррелятивно к преобладающим компонентам в структуре личности. Те или иные концепции подобного плана можно принять к сведению с их издержками и упущениями либо отвергнуть по причине этих изъянов. Как бы то ни было, тема формогенеза открывается нам в методологически плодотворном развороте, на котором целесообразно задержаться: определяется сугубо человеческое мерило внутрисистемных различий.

С этой точки зрения следует проводить грань между типичными признаками, генетически обусловленными (к примеру, темперамент) и приобретаемыми в течение жизни, подвластными развитию (например характер). Известный немецкий ученый Э. Кречмер определил общую зависимость между строением тела и шестью группами темперамента, а в частности, также и склонностями человека той или иной комплекции к вполне определенным психическим заболеваниям⁵³. Целостное рассмотрение потребностей и ценностей различного плана читатель найдет у А. Маслоу, который расширяет трактовку конституциональных потребностей и полагает, что каждой потребности соответствует свой набор ценностей, имеющих «дефицитарную» или «бытийную» природу. По мысли исследователя: «Свойства конституции индивида определяют его выборы, что касается отношения к самому себе, к цивилизации, к миру, то есть создают ценности»⁵⁴. В другой книге психолог утверждает: «...Высшие ценности не могут

⁵² См.: Костина А.В. 1) Национальная культура, этническая культура, массовая культура: «баланс интересов» в современном обществе. М., 2009; 2) Теоретические проблемы современной культурологии: Идеи, концепции, методы исследования. М., 2009. С. 76.

⁵³ См.: Кречмер Э. Медицинская психология. Пер. с нем. СПб., 1998.

⁵⁴ Маслоу А. Психология бытия. Пер. с англ. М., 1997. С. 189.

быть придуманы, разрешены или сотворены. Они могут быть только выявлены <...> Многие из этих ценностей можно заставить проявиться публично...»⁵⁵. Однако в концепции А. Маслоу не предусмотрен отдельный блок, выполняющий функцию оперативной организации и регуляции поведения. Этот блок как объект нашего внимания иногда образует собой более или менее самостоятельное «отложение» в культуре эпоса. К примеру, таковым блоком в известном смысле является циркулярно-замкнутая система архитектонических маркеров.

Н.Н. Обозов с учетом опыта исследований Э. Кречмера, У. Шелдона, Н. Озерского обосновал концепцию о трех компонентах человеческого поведения (эмоционально-коммуникативный, регулятивный, когнитивный компоненты) и, соответственно, поведенческих стереотипах. В таблице 4 используются сокращения:

К — коммуникатор;

П — практик;

М — мыслитель.

Отсюда выводится методика для определения структуры личности с учетом не только доминирующего начала, больше всего соответствующего поведенческим стереотипам, характеру и мышлению тех или иных людей, но еще и признака сопутствующего, выраженного меньше, чем первый⁵⁶. В итоге типология насчитывает шесть позиций (МП, КП, КМ, МК, ПМ, ПК).

Аналогичным образом построена экзистенциальная типология в работах Р. Махарама⁵⁷, во многом близки здесь также и содержательные результаты. Как и в других современных исследованиях по структуре личности, характер сопряжения глубинного и поверхностных уровней⁵⁸

⁵⁵ Маслоу А. Дальние пределы человеческой психики / Пер. с англ. А.М. Татлыбаевой. СПб., 2002. С. 319. Потребность в самоактуализации А. Маслоу выделяет как вершинную: «Самоактуализированные индивидуумы (более зрелые, более вочеловеченные) уже по определению выступают как люди, удовлетворившие свои базовые потребности, люди, чья жизнь управляема высшими мотивами <...> Можно описать самоактуализированных людей как воплощающих себя, в отличие от людей, преодолевающих себя, можно подчеркнуть, что они спонтанны и естественны, что им легче по сравнению с другими оставаться собой» (там же, с. 313, 314). Здесь говорится об иерархии ценностей, из которых высшие — «метапотребности» присущи самоактуализирующимся людям (совершенство, гармония, справедливость, красота, развитие).

⁵⁶ См.: Обозов Н.Н. Типы личности, темперамент и характер. СПб., 1995. Также см.: Батаршев А.В. Типология характера и личности: Практическое руководство по психологической диагностике. Изд. 2, исправл. М., 2005.

⁵⁷ Оригинальная интерпретация наблюдений У. Шелдона и развитие его гипотезы в русле экзистенциальной психологии: Махарам Р. Типы людей. Взгляд из XXI века. СПб., 2006. С. 116 — 124. Методика соотнесения типов людей и фундаментальных ценностей излагается там же, с. 109 — 220.

⁵⁸ Сравн.: Мотков О.И. Личность и психика: Сущность, структура и развитие. Самара, 2008. Исследователь выделяет три уровня личности: базовый («ядро личности»), относительно устойчивый уровень, оперативно-ситуативный уровень. См.: с. 27—52 и др.

дает возможность проследить координацию между ними для каждого из типов личности и построить шесть динамических схем действия/связи. Согласно выводам этого психолога, фундаментальные ценности, такие как жизнь-самовыражение, свобода-воля, власть-долг, доброта-любовь, истина-смысл, игра-красота, детерминированы в зависимости от типа координации между физиологическими компонентами. В таблицу 4 включены сокращенные обозначения этих шести типов ЦВ, СВ, СЦ, ЦС, ВЦ, ВС:

В — висцеротония, принцип связи;

С — соматотония, принцип действия;

Ц — церебротония, внутренний мир.

Сосредоточение энергии на поддержании связи между планами глубинными и поверхностными характеризует организм ЦВ-типа. Он направлен на самореализацию, воплощение в мире. Естественно в подобном случае принятие жизни не только и не столько как физиологического процесса, а в качестве высшей ценности. Обратной стороной является здесь неприятие насилия и смертельной угрозы. Принцип организма СВ-типа составляет «действие, распространяющееся во все стороны»⁵⁹, не стесненное, связанное с освобождением от привычных ограничений и поэтому ассоциируемое с волей и свободой. Отсюда вытекают бунтарство и готовность к смертельному риску. В случае организма ВС-типа энергия взаимодействия между «В» и «С» компонентами спонтанно концентрируется на поверхностном уровне, на том, что является привлекательным для нас, на красоте и игре⁶⁰. Из этого следует боязнь однозначности. Схема процесса применительно к организму СЦ-типа — это целенаправленное, «сфокусированное действие, направленное во внешний мир»⁶¹ и определяемое как выполнение долга, обретение власти над собой и другими. С этим связано неприятие хаоса. Организму ЦС-типа присуще сосредоточение энергии в глубине, внутри; «действие, направленное внутрь себя»⁶², выражает стремление к истине, поиску смысла, избегание неопределенности. Способность к сопереживанию, эмоциональному слиянию отличает организм ВЦ-типа, основанный на схеме глубинной связи. Эта схема эмоционального сопереживания выводит нас на фундаментальные понятия доброты и альтруизма. Современные экспериментально-психологические исследования подтверждают гипотезу, согласно которой альтруизм выявляется под влиянием частых межгрупповых конфликтов, исключительно в комплексе с парохизмом — враждебностью к чужакам. «Получается, что такие, казалось бы, противоположные свойства человека, как доброта и воинственность, развивались в едином

⁵⁹ Махарам Р. Указ. соч., с. 138.

⁶⁰ Там же, с. 134.

⁶¹ Там же, с. 135.

⁶² Там же, с. 140.

комплексе: ни та ни другая из этих черт по отдельности не приносила бы пользы своим обладателям»⁶³.

В этой связи обратимся к ряду основополагающих музыкально-ритмических пропорций в эпическом напеве, чтобы определить их возможное отношение к стабильным свойствам того или иного типа. Казачий эпос демонстрирует своего рода «категоризацию» нескольких архитектурных единиц, главным образом на однородной основе большого трехиктового стиха (НТ). Принципиальные схемы для каждого из этих архитектурных единств характеризуются следующим образом.

I. Мультиструктура из подвижного множества слогоритмических элементов, между которыми устанавливаются координационные связи.

II. Обостренное восприятие «растущего на глазах» пространства и прогрессирующего увеличения дистанций при переходе в напеве от одной координатной точки (иктовая позиция) к другой. Психологическая установка на построение образа расширяющегося простора как особого предмета внимания. Тенденция к формированию субординационных связей.

III. Установление совершенных пропорций напева в соответствии с экспоненциальной прогрессией ряда величин. Психологическая установка на построение эталонного образа красоты с помощью архитектурных средств. Характерны пластичные сопряжения ритмического периода НТ-III с другими «титовыми» структурами НТ в строфе.

IV. Структура связи с мышечными напряжениями. Имеет две основные функции: обеспечивает движение и блокирует некоторые импульсы, идущие в организме от ядра к периферии. Психологическая установка на построение образа регулярного музыкального движения как особого предмета внимания.

V. Структура мобилизации внимания и памяти, концентрации восприятия. Психологическая установка на построение образа музыкального времени как особого предмета внимания. Перцептивное опредмечивание ритма, хода времени.

VI. Структура блокировки чрезмерных для напева трансформаций, установление верхнего порога видоизменений. Прочная сеть глубинных переключек и соотношений с каждой из предшествующих групп.

Признавая всю парадоксальность далеко идущих сравнений, условные обозначения на карте 1 теперь можно прочесть совершенно неожиданным образом (архитектурный ориентир в эпической традиции и кодифицируемый с его помощью ценностный ориентир): НТ-II ≈ «воля, свобода», НТ-III ≈ «красота», НТ-IV ≈ «долг, социальный порядок», НТ-V ≈ «истина, смысл», НТ-VI ≈ «альтруизм, добро ради ближнего».

⁶³ Марков А.В., Наймарк Е.Б. О некоторых новейших достижениях эволюционной биологии / Эволюция: Проблемы и дискуссии / Отв. ред. Л.Е. Гринин, А.В. Марков, А.В. Коротав. М., 2010. С. 336.

Наиболее существенные характеристики сведены в табл. 4.

Табл. 4 Объективированные «ценности культуры»
как модуляторы системы напевов

Номинации ритмической стереотипии в эпических напевах	Символ формы (см. карту 1)	Символ действия	Принцип действия, связи	Типы связи между физиологическими компонентами (первый и второй по значению)	Типы связи между поведенческими компонентами (первый и второй по значению)	Условная вербализация с помощью концептов
НТ-I	~	>	Тенденция к координационным внутренним связям	ЦВ	МП	Самоактуализация, жизнь / неприятие смертельной опасности
НТ-II	◀	<	Тенденция к субординационным связям. Расфокусированное действие, направленное вовне	СВ	КП	Воля, свобода / готовность к смертельному риску, бунтарство
НТ-III	◆	<<	Ассимилятивные связи одного со многими другими	ВС	ПК	Игра, красота / избегание однозначности
НТ-IV	■	=	Сфокусированное действие	СЦ	КМ	Долг, социальный порядок, власть над собой и другими / неприятие хаоса
НТ-V	◆	< = <	Действие, направленное вовнутрь	ЦС	МК	Истина, смысл / избегание неопределенности
НТ-VI	◀	<<<	Сильная и глубинная связь одного с другими	ВЦ	ПМ	Альтруизм, добро и эмпатия по отношению к своим / враждебность к чужакам

По-видимому, еще на раннем этапе казачьей истории эпические песни наделяются как бы приоритетным правом на художественно-музыкальную трансляцию первостепенных ценностей, необходимых для сплочения социума. Эпический напев существует и развивается в рамках того или иного местного стиля как своего рода модулятор ценностных ориентаций, основополагающих для певцов и того сообщества, к которому они себя относят. Внутренне связанные архитектурные структуры функционируют в эпическом искусстве, не исключено, именно потому, что с их помо-

щью в основном интуитивно артикулируются главенствующие «ценности культуры». Иначе говоря, по отношению к каждой из ключевых ценностей имеется в эпической культуре свой архитектурный «ключ». Таким образом появляются совершенно особого рода способ их фиксации и шкала ценностных установлений в культуре. Напев последовательно минует узловые точки этой шкалы, приобретая каждый раз новые свойства и соответствующую этим свойствам музыкальную текстуру. Ценностная сфера в музыкальных текстах обретает свой «язык», одновременно формируется специфическая «грамматика» символического, в немалой степени сакрального предназначения.

Оформление этнопсихологической субстанции культуры в виде ансамбля главенствующих ценностей — это основополагающий принцип, код системогенеза, управляющий всеми процессами в казачьем эпическом искусстве. Смысл системогенеза заключается в том, что «ценности культуры» формируют свой узор в мире коммуникации, и в нем же этот узор стабильно повторяется, как бы преломляясь через архитектурную грань эпических напевов, создавая рамочные условия для их отбора и сопряжения в традиции. Трехиктовые стереотипы в напевах казачьего эпоса представляют собой аудиограммы прямых и обратных связей как раз по отношению к ценностным ориентирам, принятым тем или иным казачьим формированием и различающимся между собой в тот или иной исторический период. В более общем плане, стабильные аудиограммы в коммуникативном коде эпической традиции служат задачам ценностной идентификации.

У нас появляется возможность особым образом картографировать ценностные приоритеты в казачьих группах, а именно, обращаясь к этномузыкальному материалу, за которым для читателя в народной культуре открываются устойчивые сплетения путеводных нитей, ценностных и коммуникационных. Естественно, проблема географического распространения эпических трехиктовых напевов переформулируется здесь в вопрос о ценностном измерении этномузыкального ландшафта. Это вопрос о географии приоритетов, ценностных доминант в различных локальных группах по состоянию на период интенсивной собирательской работы в XX в.

Реже других на карте 1 встречается маркер НТ-VI (условно согласуется с поведенческим концептом «альтруизм»). На этом факте следует остановиться подробнее в качестве показательного примера. Его можно понять с учетом исторической ретроспективы, вероятно, как и вообще все основные результаты картографирования. Так, особенности мозаичного формирования многих групп на поздних витках казачьей истории делают выигрышным прагматичное, более или менее эгоцентричное отношение индивидуума, особенно старожилы, к неродственным лицам, потому что в группе не успевает укорениться по-настоящему сильная и глубинная связь между ними (см. определение в нижнем ряду табл. 4). По-видимо-

му, сказывается недостаток исторического времени для выработки основополагающего по отношению к типовому модусу НТ-VI принципа альтруистического поведения. Кроме того, свою ограничительную роль для местного населения здесь должен играть, скорее всего (это сложно проверить), малый удельный вес соответствующих типов связи между физиологическими компонентами «ВЦ» или поведенческими компонентами «ПМ». Не менее важно и то, что благодаря смещению населения в этих районах нередко обостряется кризис старообрядческих общин. Так или иначе, в большинстве мест не закрепляется в ансамбле архитектурных структур та из них, которая на подсознательном уровне делает притягательным христианский по сути своей идеал жертвенности во имя ближних.

Однако корни проблемы лежат глубже. Малая частота использования НТ-VI, а именно 4,5 % в корпусе музыкальных текстов, любопытным образом соответствует количественно стабильной доле альтруистов в современной человеческой популяции. Например по данным, полученным швейцарскими и немецкими учеными, альтруисты среди швейцарских детей стабильно составляют около 5 % во всех возрастных группах⁶⁴. Ученые приходят к мысли, что фактор альтруизма в известной мере генетически обусловлен. Он ярко выражен лишь у небольшого процента населения и, возможно, не варьируется сколь-либо значительно в социально-культурных общностях, хотя это предположение нуждается в тщательной проверке⁶⁵.

В условиях того или иного локального песенного стиля исторический дрейф жанрово-стилевых средств нередко заступает за некоторый незримый предел, принятый для совокупности эпических напевов, что приводит в том числе к изменению знаковой, пропорционально-ритмической аудиограммы либо отказу от нее. Тогда перед нами напев бывшего, переродившегося в данной группе эпического произведения, в котором теперь парадоксальным образом воплощается ее самобытность как бы исходя из будущего. Фактор местной групповой идентичности здесь отчасти подавляет собой межгрупповые черты общности. Тускнеет и пропадает из поля нашего внимания преломляющая эти специфические черты ценностная грань в многосторонних внутрисистемных сопряжениях, которые мы соотносим с эпическим достоянием (вспомните рис. 1).

Именно ансамбль ценностных ориентиров является важнейшим фактором стабильности по отношению к системе казачьего эпоса, прежде всего

⁶⁴ См.: *Марков А.В., Наймарк Е.Б.*, с. 336—339.

⁶⁵ «Не все зависит от воспитания и опыта: есть люди, от рождения более склонные доверять другим и вознаграждать за оказанное доверие, и есть недоверчивые от природы...» Это означает также, что в популяции сохранился полиморфизм по генам, определяющим большую или меньшую склонность к кооперативному поведению и взаимному доверию» (там же, с. 334, 335).

в ритмическом компоненте песен, в их тектонической самобытности. Вне сомнения, не только ритм участвует в создании напевных аудиограмм подобного рода. В этом процессе задействованы различные компоненты напева, которые осуществляют «смычку» ритмической структуры и звуковысотной текстуры, имеющей плотность, объем, энергию. Благодаря мелодическим⁶⁶ и темброфоническим средствам «имя» архитектурной структуры НТ запечатлевается в песне, наполняясь конкретным содержанием.

В музыке, как показывает Е.В. Назайкинский, «роль звуковой формы “знаков” неизмеримо возрастает и их семантическое содержание оказывается своего рода специфической надстройкой, опирающейся в той или иной мере на естественные предпосылки, в том числе и на элементарные пространственно-временные свойства материала»⁶⁷. Циклический фазовый ритм, имеющий заданный рисунок, синтаксическое значение и темп, способствует формированию напева в качестве своего рода карты многомерного оценочно-модального образа. Пространственно-временная модель может быть выполнена по принципу ее ассоциативного подобия той или иной символической потребности, консолидирующей коллективы и переживаемой индивидуально и сообща. Но скорее всего, дело ведь не в свободном полете ассоциаций, а в притягательности форм-эталонов, которые способны восприниматься как обладающие ценным качеством и поэтому селективно выигрышные. Можно рассудить и так, что воплощаются в звуковом материале именно те пространственно-временные, сенсорные образы некоей существенной потребности, которые не приспособлены принимать какую-либо другую форму, не знакомую для певцов в той или иной этномузыкальной традиции.

Очевидно, средства и формы в фольклорной традиции более или менее стабильным образом «настроены» на художественное раскрытие общезначимых модусов, непреложных отношений и связей, коммуникационных нормативов. Пространственно-временные структуры, имеющие различную субстанцию, вступают здесь в широкую ассоциацию друг с другом, образуя в силу взаимного тяготения некоторое фрактальное сплетение в культуре, более или менее устойчивую конфигурацию значений. Ритмика напева, гармонирующая с соответствующей настройкой сообщества на первостепенную «ценность культуры», позволяет создать для нее знаковую аудиограмму и как бы наделить именем эту ценностную ориентацию. Таким образом, *построение звукового образа можно понять как выполнение номинативной фун-*

⁶⁶ В фокус музыкальных исследований лишь иногда попадают некоторые аспекты динамики в связи с процессами в сфере звуковысотной организации местных песенных традиций, главным образом позднего формирования, см.: *Дорохова Е.А.* Этнокультурные «острова»: пути музыкальной эволюции. Рукопись дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. М., 2008.

⁶⁷ *Назайкинский Е.В.* О психологии музыкального восприятия. М., 1972. С. 102.

кции, как процесс именования⁶⁸. В казачьей культуре каждый из напевов, при наличии в нем трехиктовой архитектурной схемы НТ, представляет собой *номинатор*, обеспечивающий «живучесть» музыкального эпоса по закону контекстного формирования общесистемных, ценностно-ориентировочных смыслов и значений.

Подытожим сказанное.

- Обратные связи в системе рассчитаны на взаимодействие между певцом и песней, между песней и ее окружением с целью адаптации к переменам.
- Казачий эпос функционирует таким образом, чтобы способность к адаптации оставалась в нем стабильной при любых свойствах песенных элементов и компонентов. Этот вывод по смыслу вторит емкому тезису: «Состояние адаптации есть инвариант»⁶⁹.
- В казачьих традициях нарабатываются компоненты и свойства эпической песни, благоприятные для процесса эталонирования — отбора эталонов.
- Эталонирование песенной структуры и текстуры — это конструирование наиважнейших (доминантных, фундаментальных) ориентиров в эпической системе. Эти ее средоточия специфическим образом «именуются» посредством знакового материала и сохраняются под натиском кризисов, небывалых перемен.
- Эпос казачьих сообществ несет в себе ключевые для их существования и выживания социокультурные предпочтения и запреты, организованные в доступно воспринимаемую конфигурацию.

⁶⁸ О малоизученных аспектах проблемы именования с точки зрения философа: «Дать имя — это и значит постичь суть именуемого. <...> Возникающие при этом внутренние ощущения, в том числе и звуковые, могут воспроизводиться голосом человека. И тогда результирующее звуко сочетание действительно будет выражать *сущность* того объекта, именем которого оно становится. <...> Человек *воспринимает сущность* именуемого и воспроизводит ее в звукокомплексах, отражающих эту сущность» (Бескова И.А. Указ. соч., с. 132). Вновь необходимо подчеркнуть культурно-историческую обусловленность, следовательно, ограниченность этого методологического подхода, берущего на вооружение в познании такие аргументы как «сущность», глубинная природа, непреложная ценность. Под системой вряд ли следует понимать какие-либо сущности, это прежде всего поступь системогенеза, который реализуется как условие и как результат ее бытия.

⁶⁹ Матурана У., Варела Ф. Указ. соч., с. 102.

- С опорой на численные пропорции возможны исчисления и, более того, «оцифровка» необходимых, насущных ценностных ориентиров в мире общественной коммуникации. Ценности культуры имеют различные формы существования, в том числе «оцифрованную», которая заложена в архитектуру эпического напева.
- Напевы выступают в значении кодов прямого доступа к фундаментальным основаниям, к сокровенной сути индивидуумов и общностей, сплачивающих воедино эти индивидуумы.

По-преимуществу именно в этом заключается специфика казачьих эпических напевов как особым образом систематизированного множества, как подлинно системного феномена народной культуры.



Глава 3

Распев. Трансформация

Функции распева. Формационный и трансформационный компоненты. Распев как саморегулирующийся процесс накопления / сброса слогоритмического или мелодического ресурса. Распев как голос повествователя. Музыкальная ипостась повествования. Трансформационные регистры. Трансформант — особая форма существования эпической песни. Фрактальный процесс. Избыточность. Нивелирование неоднородностей и нагнетание однородности: квантигенез. Трансформационное и ценностно-ориентировочное измерения в матрице эпических песен.

Удовлетворение потребности в однажды приобретенных, непосредственно снова и снова переживаемых фундаментальных ценностях — это принципиально незавершенный, открытый процесс безудержного роста. Трансформируется в первую очередь насущная потребность сообщества, достигая все более высокого уровня. Перемены зреют в самом человеке и отражаются на всех сторонах его созидательной деятельности, включая его восприятие эпического наследия — напрямую в зависимости от внутренней настройки воспринимающего. Изменяется характер взаимодействия певца с этим музыкальным достоянием. Казачья песня выступает как фиксация достижений культуры скорее всего не только с помощью текста как формы сохранения эпического произведения, но также и в виде грамматики преобразований, которые распространяются на различные песенные жанры казачьего фольклора, составляя художественное содержание динамичного культурного процесса. В местных песенных стилях интенсивно используются средства, которые резонируют «в тон» обостренному побуждению к росту и развитию, как отклик на призыв: изведать сполна.

Система песен оказывается в крайне неустойчивом положении, давая повод для теперь уже лавинообразно нарастающего давления на слогоритмическую структуру и мелодику эпического напева. Тенденция к замедлению музыкального темпа и увеличению масштаба при восприятии каждого элемента в напеве, очевидно, преследует своей целью в какой-то мере снизить этот напор, то есть распределить давление со стороны деструктивной силы равномерно по наиболее протяженной горизонтали. Мимолетные мгнове-

ния в напеве становятся растяжимыми. Художественный эффект замедленного пульса музыкального времени — это верный симптом возможного преобразования структуры в масштабно-уровневом отношении, с повышением ранга ее организации. Сохранение ритмической структуры НТ становится невозможным без приведения в готовность противодействующей силы, до этого момента остававшейся «в тени». И вот наконец раскрывается потенциал распева, причем не в отдельно взятых произведениях, а в качестве общезначимой категории стиля.

Распев в каждом из местных песенных стилей выступает в функции «идентификатора» той или иной казачьей группы. При выполнении этой функции на эпическом материале изыскивается целесообразное эталонное свойство в рамках локальных стилей, не просто благодаря новым признакам у существующих элементов и структуры в ее целом, а при условии резервирования в ней сходных друг с другом скрепляющих элементов — малых звеньев распева, микропериодичностей, которые как бы запасаются впрок, увеличивая надежность структуры. Поэтому распев как раз и является фактором противодействия по отношению к деструктивным началам, когда стилевые черты песен неустойчивы. А неустойчивы они главным образом по причине грандиозной трансформации, переживаемой казачьими формированиями и косвенным образом возбуждавшей потребность значительно продлить сроки существования, которые отпущены музыкальным формам эпоса как передаточным звеньям стабильного самосознания в фольклорной традиции.

Читателю может показаться парадоксом, что трансформация эпического напева происходит в первую очередь вовсе не из установки на изменение формы — напротив, из необходимости обеспечить ее сохранение. По существу же именно так. По отношению к музыке эпоса распев наделяется функцией «стража». Распевная трансформация представляет собой новый алгоритм для сохранения давнего, изведенного и заповедованного в казачьей народной культуре. Вместе с тем, форма помнится и воссоздается в таком качестве распева, в котором она созвучна энергетике певцов, внутреннему заряду личности, запросам и нуждам времени.

Эпическое произведение в локальных стилях, в зависимости от «вложенных» в него разновременных констант распева, становится как бы индикатором тех или иных состояний этномызыкальной системы. Средства распева призваны компенсировать возникшую нестабильность в системе, когда ее целостность ставится под угрозу. Тенденциям к распаду здесь противопоставляется объединяющее начало. В границах того или иного местного стиля эту компенсирующую и объединяющую задачу решает певец как выразитель самого в нем человеческого, личного начала. Поэтому распев не только наделяется функцией «интегратора», но и, в конечном счете, вне зависимости от его типизации, становится проводником лирического, личностного измерения. Возможное преобладание средств лирики в эпической песне — это еще

один парадокс казачьего эпоса, связанный с логикой его переосмысления на местах. Правомерно определить распевание структуры как санкционированную в группе специфически музыкальную рефлексию на эпическое наследие. С помощью специфически музыкальных средств казачья песня принимает в себя и передает самопроизвольные отклики в группах певцов на то, что больше всего привлекает их внимание в корпусе национального устного эпоса. Заложенный в казачьем эпическом произведении «заряд» групповой рефлексии на темы былого является музыкально-психологическим эквивалентом местного распева. Эпический же стиль по сути своей запечатлевается в структурах глубинного ранга, возможно сакральных по причине обрядового их предназначения и скрытых от непосредственного наблюдения трансформационными покровами распева.

Таким образом, трансформация эпического наследия представляет собой процесс его перекодирования с помощью типизированных средств распева, которыми располагают локальные стили казачьего фольклора. Чувственно-наглядным путем вряд ли постижимое, «зашифрованное» здесь для читателя эпическое первоначало может быть аналитически раскрыто благодаря приобретенным знаниям о трансформации, связанным прежде всего с характерной для нее ритмикой слогового и внутрислогового распева. Распев представляет собой «проводник» к былому, к истоку традиций. Следовательно, ритмика распева является необходимым кодом, инструментом-«ключом» для зашифровки, а также и расшифровки базовых структур в казачьих песнях.

При исследовании эпического материала в распеве ключевое значение приобретает *принципиальное различие формационного и трансформационного компонентов* в тех или иных произведениях. Оба компонента имеют свою предысторию, собственную динамику изменений во времени и в этномузыкальном пространстве.

К формационному компоненту принадлежат, по определению, формы основного стиха, слогоритмические типовые структуры непроизводного ранга, элементы слоговой мелодии такого же ранга, сеть опорных тонов, соотносимых в плане модальной организации напева с ориентирами в форме (моменты начала и конца, сеть ритмических иктов, регулярная внутристриховая цезура), специфически местные формы ансамблевой фактуры. В этой же связи следует определить область темповых изменений (градации музыкального темпа чаще всего бывают сравнительно широкими), при которых возможно устойчивое существование формационного комплекса музыкальных средств.

Формационный компонент трехсоставен с точки зрения источников его возникновения. Прежде всего, в него входят такие отличительные особенности той или иной песни, которые делают ее узнаваемой и благодаря которым она выделяется на фоне музыкальной среды, не растворяясь и не теряясь среди окружающих ее реалий. Во-вторых, формационный компо-

нент так или иначе пересекается с наличными ресурсами местной песенной традиции, зона пересечений как раз и находится в его составе. В-третьих, к нему хотя бы отчасти принадлежат ушедшие в предысторию стадии формогенеза, которые предшествуют возникновению этого фольклорного произведения в известном для нас облике, так же как и данного песенного стиля. Формационный компонент не открывается перед нами каждый раз «с чистого листа», являясь восприимчиком более ранних периодов в этно-музыкальной системе.

Трансформационный компонент песен охватывает собой шкалу замедлений темпа, различного рода производные и переходные процессы цезурирования эпического стиха одновременно с расширением и рассредоточением его состава, специальные опции слогоритмического дробления, проявления уплотнений (*компрессия*) в связках слогоритмических элементов, их триолизации на определенных участках напева. Через точку формоуказующей цезуры чаще всего противопоставляются области переменных (до цезуры) и постоянных (после нее) координационных связей между элементами стиха и напева. При наличии определенных координат каждого мелодико-ритмического элемента в напеве по отношению к иктовой сети и местоположению цезуры используются стандартные приемы переработки материала, заложенного в формационном компоненте. Процесс упрочения производных единиц, или звеньев, проходит в форме неравномерно, с опережающей скоростью в конце напева по отношению к началу и середине. Поэтому неизменные значения слогового и музыкально-временного показателей закрепляются прежде всего в последнем звене, в отличие от переменной сло-гоколичественности в первом малом звене на фоне постоянной музыкально-временной его протяженности¹.

Внутренние силы распева в рамках того или иного множества музыкальных текстов составляют механизм самоорганизации фольклорного произведения. Под самоорганизацией имеется в виду «процесс приведения составляющих системы к единой мере»² под воздействием прежде всего внутренних сил (источники упорядочения, самопроизвольного накопления элементов и др.). Эталонирующая роль общей для напевов меры обеспечивает песенной системе самосогласованный характер развития, при котором ее составляющие подчиняются единообразной ритмике. Благодаря распеvu в локальной среде осуществляется процесс «настройки» произведения по определенному

¹ «Временник» и «слоговик» в рабочих терминах (удобны ввиду их краткости), предложенных Б.Б. Ефименковой. Музыкально-временное и слогоритмическое измерения периодической формы подробно исследуются в трудах А.А. Банина. См.: Банин А.А. 1) К изучению русского народно-песенного стиха: Методологические заметки / Фольклор: Поэтика и традиция. 1981. М., 1982; 2) Слово и напев: Проблемы аналитической текстологии / Фольклор: Образ и слово в контексте. М., 1984; 3) Методологическая ценность «Былин» // Советская музыка, 1986, № 7.

² Сороко Э.М. Золотые сечения, процессы самоорганизации и эволюции систем: Введение в общую теорию гармонии систем. Изд. 2-е. М., 2006. — С. 131.

алгоритму, взятому из системы этномузыкальных констант, общепризнанных норм. Сфера бессознательного психического и творчески интуитивного создает основания для саморазвития и нововведений в структуре³. Поэтому распев выражает собой внутреннюю динамику этнической традиции. Он является кодом музыкальной самореализации казачества в народной художественной культуре и конкретно в самом звучании того или иного произведения.

Трансформация произведения чаще всего предполагает измельчение слогоритмического субстрата и формирование внутрислоговой мелодики в виде дробных микроячеек, в малом своем масштабе сохраняющих черты подобия с более крупными ячейками. В случае количественного увеличения массива подобных друг другу элементов показательны микросинтаксические средства укрупнения, дробления и рассредоточения стиха, а также отдельных слогоритмических элементов, прежде всего в предыкте или в момент ритмического икта. Таким образом, трансформация представляет собой движение без накопления (лишь в отдельных примерах) либо, в большинстве случаев, с накоплением слогоритмического ресурса. У различных внутриэтнических групп мы видим тот и другой путь созревания структуры (см.: схемы 15, 16).

Процесс дробления мелодико-ритмического материала сопровождается дифференциацией элементов, которые подлежат либо не подлежат дальнейшей переплавке, установлением наиболее прочных из них, а также и слабых, ненадежных звеньев. В случае дифференциации слогоритмического материала, новообразованные «островки» декламационного интонирования как выразителя рапсодического начала регулярно выносятся на поверхностный уровень трансформированной песни. Порождающий эпический первоисток вызывает ритмичные резонансные отголоски-блики на самом верхнем ярусе происходящей с напевом трансформации. Иерархические связи по вертикали между генерирующей основой («низ») и ее порождением («верх») пронизывают собой напев, и лирические токи пульсируют в нем как бы в смещении и в обрамлении из эпического материала, с одной стороны, и зеркально отраженного мерцающего подобия этого же материала, с другой стороны.

Специфически художественные аспекты понимания, обработки и воспроизведения эпоса естественным образом связаны с наличием повествователя, эпического певца, удостоверяющего ценность и подлинность повествования и самого стиля выражения, подчиненного в свою очередь стилю мировосприятия. В памятниках казачьего эпоса распев — это трансформированный голос повествователя⁴. Его функции могут быть рассредоточены

³ См.: Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Интуиция как самодоистраивание // Вопросы философии, 1994, № 2.

⁴ Сравн.: «...Напев трактуется как условное воплощение идеальной речи сказителя далекого прошлого» (Добровольский Б.М., Коргузалов В.В. Музыкальные особенности русского эпоса / Былины. Русский музыкальный эпос, с. 32). Народные певцы часто, не только в казачьей среде, под словом «голос» подразумевают также и напев.

Схема 15 Трансформация с накоплением мелодического ресурса без помощи слогоритмического дробления

Баллада «Спор Сокола с Конём»

Духоборцы, 1985 г.
Записала С.Е. Никитина

сто - - - ит.

Нижнехоперские казаки, 1973 г.
Записал А.С. Кабанов

...стой - - - ла ко - ни на - - - я.

...стой - - - ла ко - ни - - - на - - - - - я.

Схема 16 Трансформация с накоплением слогоритмического ресурса

А) былина «Добрыня и Маринка»

Донецкие казаки, 1989 г.
Записал А.С. Кабанов

...Ой, да как про-жил сво - ё же да Ни - ки - та ведь он всё жи - тьё, а он бытьё сво - ё.

Нижекудзрюченские казаки,
1967 г. Записали студенты
Московской консерватории

...Всё жи - тьё - бы - тьё, Ни - ки - ти - но и - мень - - - и - и - це.

Б) былина «Алёша и Змей Тугарин»

Зона Волго-Донской перееволоки,
1969 г. Записали студенты
Московской консерватории

ой, на - ве - сель.

... (бы)-ло, ну бе - се - е - е - да, ой, о - на, ой, ...ла на... на... ой, мы ведь зна-а-ем, о-на на-ве-сель.

... (бы)-ло, да ну бе - се - во - да, о - на, о-на бы-ла на - я... ой, мы ведь зна-а-ем, а на-ве - сель.

Прихоперские казаки, 1993 г.
Записал В.В. Порвин

... (о)-на, бе - се - душ - ка, о - на по - че - е - - - е - - - стна - я.

Казаки-некрасовцы, 1988 г.
Записал А.Н. Иванов

...бо - я - ры о - ни на - - - ве - - - - - сел.

и распределены внутри группы, фактически они концентрируются иной раз не обязательно на одном, а на двух или нескольких исполнителях в соответствии с их способностью направлять движение напева по нужному руслу, прокладывая путь остальным певцам. В случае распределения функции ведущего в ансамбле между двумя или несколькими певцами, они перехватывают инициативу друг у друга, вступают в состязательные отношения. Эпический рапсод в казачьей традиции лишь в немногих случаях представляет собой реальное лицо. Едва ли не главным образом повествователь здесь — это своеобразный музыкально-художественный эйдолон («фантом») как феномен группового художественно-музыкального сознания. Совместное пение в группе посредством отличительных стилевых средств распева, характерных для локального сообщества, удостоверяет феноменологическую «реальность» повествователя и присущего ему стиля мирозерцания.

Видоизменяется и повествование как таковое, поскольку основное значение получает собственно музыкальная, мелодическая речь, в которой иногда практически непрерывно во время исполнительского акта избегаются точные повторы мелодического рисунка в распеве эпического материала. Сквозная идея и смысл повествования непосредственно выражены в певческом акте, нередко многоголосном; этой сквозной темой становится процесс распева, который сопровождается небывалым прежде способом закрепления имеющегося в эпическом творчестве образа мира с помощью специфических средств трансформационной грамматики. Таким образом осуществляется «перевод» эпического произведения с голоса повествователя-рапсода в процесс распева. В исполнительском бытовании эпического произведения всеобъемлющий распев и всепроникающий нарратор, незримый строитель и носитель функции повествования⁵, по сути своей подобны друг другу.

⁵ А.А. Потебня еще на рубеже XIX—XX вв. говорит о «невидимости» и «фиктивной вездесущности» повествователя, не тождественного певцу или сочинителю, см.: *Потебня А.А. Эстетика и поэтика*. М., 1976. С. 449. Ф.М. Селиванов на материале былин «Вольга и Микула», «Молодость Чурилы» выделяет три уровня композиции: текст, сюжет и способ организации повествования с помощью стержневой фигуры повествователя, от лица которого оно ведется в текстах и который играет свою особую роль в построении композиции и в отборе художественных средств. Компоненты на каждом из уровней ведут себя по-разному в процессе бытования былины. Выявленный в структуре эпического произведения образ повествователя дает возможность ученому многосторонне раскрыть особенности композиции, поэтического языка, а также и динамику художественной системы былин. «Самосохраняющаяся система» поэтики в былинах, проходящих через различные стадии бытования, полагает исследователь, со временем теряет непосредственную сопряженность с событийной реальностью эпохи. И все же замкнутость художественного мира здесь относительна. См.: *Селиванов Ф.М. Поэтика былин в историко-филологическом освещении: композиция, художественный мир, особенности языка*. М., 2009.

В этой же связи полезно учесть циркулирующий в научной литературе термин «фиктивный нарратор». Например см. главу II в кн.: *Шмид Вольф*. Нарратология. Изд. 2, испр. и доп. М., 2008. (Коммуникативные стратегии культуры). Это понятие «обо-

Распев не только озвучивает, но и всемерно усиливает ведущую культурную тему в этносе, тему неминуемой трансформации. Развертывается совершенно особый музыкально-повествовательный процесс — это процесс сотворения распева, нередко в многоголосии, с помощью слогоритмических, мелодических (слоговая и внутрислоговая мелодика) и тембродинамических средств. Вся их совокупность направлена на то, чтобы вершить распев.

Вероятно, благодаря трансформационному компоненту в эпической песне обречено искомое средство, которое позволяет осуществить наконец эпохальный замысел идеального (в любом смысле слова) повествователя, замысел во многих отношениях общезначимый и при этом чуткий к национально-самобытным истокам в культуре. Именно так замечательный английский писатель Дж. Фаулз определяет ход размышлений одного из своих героев: «Мною овладело стремление отыскать художественное средство, которое более соответствовало бы реальной структуре моей национальной сути и моего мышления <...> нечто плотное, густо сплетенное, трактующее время горизонтально, подобно линии горизонта; нечто не стиснутое в пространстве, свободно льющееся, поступательно развивающееся»⁶. Подобного типа поступательное движение приводит к мегамании, гипертрофии размеров. В отношении «количественной гигантомании»⁷ казачество ни на шаг не отстает от ритма новоевропейской культуры.

С расчетом на вращение эпического произведения в развивающуюся систему песен изыскиваются стиховые и музыкальные средства его пересоздания. Для получения новой его разновидности, нового результата музыка эпоса поднимается на какую-либо очередную ступень формообразования, в направлении поступательного усложнения масштабно-уровневой структуры. Локальная, внутrigрупповая динамика произведений может быть раскрыта благодаря сравнительному анализу записанных в одном и том же месте песен протяжной формы, включая распетые в

значает носителя функции повествования безотносительно к каким бы то ни было типологическим признакам» (там же, с. 68). Представление о нарраторе связано со способностью осуществлять отбор элементов, их детализацию, композицию (составление и расположение элементов по позициям формы), лексическую и синтаксическую репрезентацию этих элементов, их оценку, а также выражать свои размышления, комментарии и обобщения (см.: там же, с. 70). В книге обстоятельно излагаются основные положения современной теории нарратива.

⁶ Фаулз Дж. Дэниел Мартин: Роман / Пер. с англ. И.М. Бессмертной. М., 2004. (Мировая классика). С. 425.

⁷ П.А. Сорокин связывает фактор «количественной гигантомании» с выделенным им типом чувственного искусства в противоположность «идеациональному» типу и пишет об этой растущей тенденции, особенно в XIX — начале XX вв. (Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика, с. 225). Возможно, критерии идеационального и чувственного искусства отчасти соотносимы с эпосом архаического типа и эпосом распетых форм, в то время как эпос классический соответствует переходному «идеалистическому» типу.

различной степени варианты. По результатам этого анализа А.С. Кабанов приходит к предположению: «Слогоритмическая структура любой протяжной песни может иметь различные по масштабам уровни ритмической организации, различную степень ритмического распева стиха»⁸. По-видимому, масштабно-уровневая организация распева встречается настолько часто, насколько широка область использования трансформации.

Производные уровни в напеве (трансформационные регистры, ярусы, степени трансформации) организуются последовательно, один за другим. Стиховая и музыкальная модель каждого уровня строится из материала, принадлежащего низшему уровню, в свою очередь, снабжая необходимым материалом более высокоорганизованный уровень. Материал предыдущего уровня является основанием для предстоящего усложнения или упрощения структуры. Масштабное преобразование закономерно приводит к накоплению либо «сбросу» уровней сложности в песне.

Для казачьих эпических песен в каждом ареале характерен тот или иной спектр масштабно-уровневых решений, нередко с пропуском в нижней и средней частях этого спектра. На карте 2 (см. с. 117) показано географическое распределение такого рода трансформационных ресурсов в песнях, записанных в разные годы. Для рассмотрения нами берется вся совокупность напевов в диапазоне структур НТ (основной их круг: НТ-II — НТ-V). Песни с учетом уровня произошедшей с ними слогоритмической трансформации подразделяются здесь на нераспевные (используется нерасширенная форма трехударного стиха), малораспевные (нижний производный уровень) и, наконец, распевные образцы. Последние группируются согласно признакам среднего и верхнего производных уровней.

Практически в каждой большой группе фольклорных записей значительное место занимают трансформанты — примеры распетой формы. Закономерно видоизмененные фрагменты эпического наследия позволяют раскрыть единообразный метод его осмысления в местных песенных стилях. *Трансформант представляет собой основную форму существования эпического произведения в казачьей песенной культуре.*

Необходимо определить качественные особенности трансформантов по сравнению с песенными вариантами, находящимися на какой-либо одной ступени масштабно-временной сложности.

■ Предусматривается обязательное масштабно-уровневое строение слогоритмических и мелодических средств в напеве. Его трансформация означает перерастание структур сетевого типа в многоуровневые структуры.

⁸ Кабанов А.С. Многоголосие и ритмика протяжной песни донских казаков / Проблемы взаимодействия самодельного и профессионального художественного творчества. Сб. научных трудов № 110. М., 1982. (НИИ культуры). С. 116.

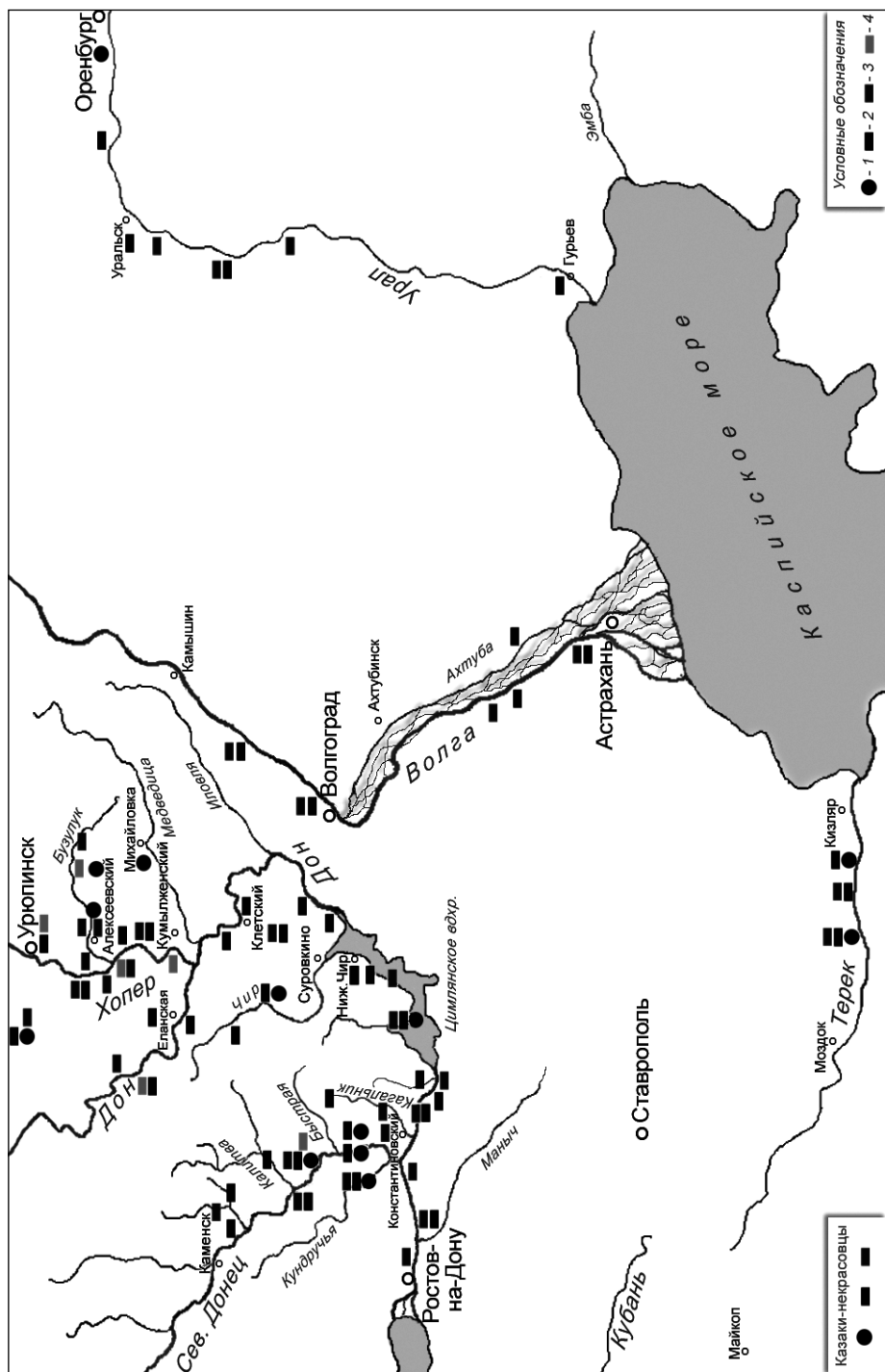
- Процесс трансформации основывается на правилах алгоритмического преобразования начальных величин в производные величины. Этот процесс может идти в направлении усложнения и упрощения иерархического строения напева.
- Наличие в напеве уровней порождения и трансформации. Детализирующее развитие стиха и напева по отношению к порождающему уровню (генерационный уровень) приводит к одному или нескольким производным регистрам музыкально-синтаксической организации (трансформационные уровни). При исключении из формы ряда новообразованных слогоритмических деталей сокращается количество производных уровней организации. Общее количество уровней лимитируется. Как правило, их бывает не более четырех, считая порождающий уровень и три производных. В крайне редких случаях установлено наличие пятого уровня, он же четвертый трансформационный⁹. Строгую формализацию предполагают уровни слогоритмической структуры, более гибкую — уровни слоговой и внутрислоговой мелодики (основной рисунок слоговой мелодии и внутрислоговые рисунки, крупные и малые мелодичейки). Порождающий и преобразовательный уровни организации удается выявить не только по горизонтали, но и в некоторых случаях по вертикали, в фактуре казачьих песен (порождающий пласт гетерофонии, трансформированный в сложное двухголосие). Вследствие многоуровневого строения поверхностные структуры в песне заслоняют собой глубинные, определяющие ее специфику, которые перестают восприниматься непосредственно.
- В качестве интегратора по отношению ко всей совокупности трансформированных напевов выступает фрактал (структура масштабного уподобления). Согласно фрактальному принципу, одна и та же деталь множится и различным образом масштабируется по собственному образу и подобию на производных уровнях. Наблюдается прорыв фрактальных структур в песенную систему, ее состав и содержание подчиняются действию однородного цементирующего начала.
- Многообразные версии произведения могут представлять собой равнозначные трансформанты, распеты в кратном масштабе и подобные друг другу.

На карте 2 условно обозначены слогоритмические структуры НТ в соответствии с их масштабно-уровневым рангом по шкале трансформации:

1 — нераспевные (нулевая стадия трансформации), 2 — мало-распевные (нижний трансформационный уровень), 3 — распевные на среднем трансформационном уровне, 4 — распевные на верхнем трансформационном уровне.

⁹ Об этом см.: *Кабанов А.С. Многоголосие и ритмика...*, с. 120.

Карта 2 Уровни (регистры) трансформации в эпических песнях на казачьих территориях



- Принципиальная равнозначность трансформантов препятствует иерархической субординации между ними. Как следствие этого, координация временно остается во многом определяющим типом связи между структурными уровнями, может быть, даже невзирая на факт масштабной переработки. Впоследствии сетевой принцип взаимообусловленности, координации равнозначных планов в структуре уступает место иерархии либо гетерархии, сочетающей в себе иерархический и сетевой принципы.
- Распетая структура, благодаря ее расслоению по уровням, имеет несколько масштабов и степеней порядка в соответствии с тем или иным последовательным алгоритмом ее формирования и понимания. Уровни проникновения в распев как бы переадресуют нас к более глубоким пластам смысла, причем каждый раз в форме непрямого адресования к содержанию. Скрытые степени порядка не столько указываются, сколько подразумеваются, предполагаются, угадываются; в структуру распева вводятся соответствующие «подсказки» на эти неявные планы. Здесь возникает цепная многослойная референция, которая раскрывает глубину памяти той или иной песни: реальное звучание распева доносит до нас содержание трансформационного порядка, а то в свою очередь предполагает наличие формационного компонента, имеющего собственное содержание.
- Наряду с новыми степенями порядка здесь отмечается динамика степеней свободы. Распетая структура, как правило, имеет те же самые возможности бытового и обрядового ее использования, что и вариант, не испытывавший переплавки, который, со своей стороны, не приспособлен реализовать их так, как это свойственно трансформированному напеву. Кроме того, появляется возможность для возвращения песни на пройденный уровень развития; это иногда случается по достижении певцом преклонных лет, когда он по своей немощности и благодаря всестороннему знанию традиции скупно использует голос и пренебрегает тягучим распевом, предпочитая строгий слоговой стиль и подвижный темп.
- Наконец, вместе с иерархией и степенями свободы трансформация приносит с собой индивидуализацию. Перекодирование структур эпического наследия согласно правилам трансформации с помощью многоуровневой организации напева, вероятно, связано с возрастающим значением личностного начала для «выживания» культуры и кризисом идентичности, который испытывают не только индивидуумы, но и целые сообщества. Иерархия как раз и связана с воплощением индивидуального начала, которое способствует созданию в песне значений нового уровня на фоне старого и открывает доступ уникальному на фоне типического. По правилам трансформационной грамматики в структуре произведения на верхних уровнях предусматриваются, в том числе, элементы единичные и неповторимые — в принципе или же в порядке исключения. Достижение непреодолимого высшего предела масштабно-уровневой трансформации так или иначе чревато сбоями в алгоритме, согласно которому она выполняется.

Главное в трансформантах — это наделение производной мелодико-ритмической формулы, в большом и в малом, кратными свойствами периодичности и сведение к ней песен различного строения. Песни соотносятся путем как бы приведения их к единому эквиваленту, мера которого заложена кратным образом в каждой из них. Таким образом они делаются соизмеримыми в пределах того или иного уровня видоизменения эпического напева.

Подобного рода изменение, в том числе самое малое, помогает установить либо сохранить одну и ту же кратность соотношений между различными песенными формами и мелодиями в пределах каждого уровня их организации. На материале не меньшем, чем музыкальный гипертекст, вступают в действие правила, основанные на частоте встречаемости (частотность) отдельных элементов, их сочетаемости друг с другом и раздвижении горизонта предсказуемости в песне. Эти правила во многом делают песню доступной, к примеру, для «вхождения» новичков в музыкальную традицию, облегчая для них задачу спонтанного, непровольного прогноза в отношении предстоящего развертывания того или иного напева. Его форма в этом смысле представляет собой модель обучения. Неслучайно широко используется модель текста с повторением стихов. Такая модель предоставляет певцам возможность для оперативного непреднамеренного редактирования песни в процессе исполнения (*автокоррекция*). За всеми этими правилами кроется рекурсивная схема в музыкально-поэтическом тексте.

Этот же принцип подобия кратных друг другу величин (*принцип изоморфизма*) в более широком плане распространяется на фрактальный процесс, который захватывает периодичность в орбиту своего действия. Неравная величина изоритмических рисунков, один из которых вдвое превышает собой другие, связана с прорастанием фрактальных структур в определенных местах композиции, прежде всего в преддыхах. Кроме слогоритмических примеров такого плана нередко встречаются мелодические фракталы (схема 17). Они формируются благодаря конверсии тонов из плана звуковысотной модальной организации вначале в подверженные варьированию ячейки слоговой мелодии. Рисунок мелочеек далее проецируется в дробные микроформы мелодического распевания с опорой на элементы рассредоточения основного стиха. Результаты анализа музыкальных записей приводят нас к выводу, что поле присутствия фрактальных рисунков в произведении постепенно расширяется по мере распевания.

Фрактальный процесс распространяется на весь комплекс внутренних средств, которые поддерживают жизнеспособность песенной системы в конкретных ее границах.

Обеспечение качества структурных элементов либо использование избыточных элементов — таковы два общеизвестных метода для повышения надежности систем. Избыточность означает высокую плотность слогоритмических и мелодических элементов в форме, прежде всего однотипных элементов.

Схема 17 Примеры мелодического фрактала

Мелозвено, соответствующее синтагме в стихе, с компримированным повторением этого звена:

Песня «Шведские генералы перед пружкой королевной». Казаки-некрасовцы: п. Новокумский Левокумского р-на Ставропольского края, 1982 г.

Микроформа звена

Распевание заданной модели в начале второй мелостроки

Процесс порождения микропериодичности

Модальная схема-макроформа первой мелостроки напева:

Тоны: начальный, он же иктовый-1, иктовый-2, иктовый-3, —> концевой

Былинная песня «Добрыня в отъезде». Донские казаки, низовье р. Бузулук: х. Яминский Алексеевского р-на Волгоградской обл. 1973, 1980 гг.

Внутрислоговой распев различных масштабно-временного уровня

Слоговая мелодия в сегменте PI_2-PI_3

Мелодический рисунок множится и различным образом масштабируется в результате взаимодействия голосов в вокальной партитуре

То же, 1980 г.

Эта важная характеристика качественного состояния песен позволяет выявить меру различия между действительной их загруженностью элементами и минимально достаточной элементной базой для их сохранения в традиции, в памяти. Способ создания избыточности — это резервирование в музыкально-синтаксической структуре некоторой массы однородных, подобных друг другу элементов с последующей их группировкой в виде микропериодичностей. Как правило, приобретение свойства избыточности создает определенный запас надежности в структурах темброфонических, звуковысотных, слогоритмических, фактурных, строфных (например сдвоенная строфа).

С понятием надежности, характеризующим собственно структуру, пересекается такое качество как жизнеспособность, в котором учитываются

связь со средой бытования и возможное угнетающее воздействие этой среды на песню. «Живучесть» песни предполагает в структуре напева либо сравнительно ограниченное число «надежных» и хорошо защищенных элементов (к примеру, параллельное развитие малых и крупных ячеек внутрислоговой мелодики, как бы вложенных в основной рисунок слоговой мелодии), либо динамичный рост количества элементов, как правило однородных, одновременно с процессом расширения стиха.

Очевидно, создание избыточности изменяет внутрисистемную музыкальную среду и выражает собой закон накопления и концентрации какого-либо знакового субстрата, во-первых, в начальных процессах формогенеза, во-вторых, по достижении эволюционной стабильности с целью ограничить разнообразие материала и, в-третьих, при вступлении в стадию надлома и деградации. По-видимому, в какой-то критический момент свойство чрезмерности вступает в противоречие с бережным отношением к каждой крупице песенного наследия и стремлением к максимально полному ее сохранению, к ее сакрализации. Расточительность единообразного материала в этом случае естественным образом соотносится с его быстрым устареванием (и, не исключено, обесцениванием), таким образом появляется причина для «сброса» ненадежных излишков и перехода к следующему циклу накопления. Элементы избыточности и дезорганизации кумулятивно накапливаются в напеве микропорциями и устраняются единовременным действием. Удаление из расширяющейся формы стиха и напева «излишка» частиц является еще одним методом распева.

Те или иные части песенной системы не могут пребывать в состоянии абсолютного равновесия, и чем дальше они находятся от этого состояния, тем более значительное напряжение требуется, чтобы удержать достигнутое. В таком случае возрастает уровень организации в песне. Собственно для этого и существует избыточность, интенсивно производимая в структуре стиха и напева.

Устойчивое существование былинных песен, обогащенных избыточными элементами после двух и более уровней трансформации, возможно только в особом по своему качеству песенном стиле, который служит для них ближней контактной средой. Стиль в этом случае характеризуется высокими значениями среднестатистических показателей расширенного стиха, наличием фрактальных структур внутрислогового и слогового ритма, мелодики, а также и сложносоставной вокальной фактуры, типичной для многих песен протяжной формы. Образуется исключительно насыщенное трансформированными напевами, сгущенное элементное «поле» в музыкальной традиции. Певцы и их песни пребывают как бы в поле повышенной напряженности, непрерывно «подпитываясь» от него для поддержания тонуса.

Один из аспектов трансформации связан с установлением дисбаланса в эпической песне между мелодикой линейной, по близко сопряженным

тонам, и фигурационной мелодикой на материале терцового комплекса функционально подобных друг другу тонов. Удельный вес фигурационного рисунка исключительно высок в строении казачьего распева, т.е. на производных уровнях. Мелодическая фигурация во многих случаях имеет производный характер по отношению к линейному основному рисунку слоговой мелодии. Связывающая их друг с другом важная закономерность состоит в вычленении из звукового сигнала фонологических компонентов и переносе максимально концентрированной энергии голоса с основного слогового тона, который определяется ударным гласным, на его форманты, вышележащие полосы звукового спектра; чаще всего это не отдельные тоны согласных, а их сочетания. Здесь возникает рельефное противопоставление среднечастотного и высокочастотного диапазонов. В целом же, по всей видимости, сказывается тенденция к резкому повышению роли фонологической составляющей в тексте по сравнению со смысловым компонентом основного стиха, в том числе и в музыкальном тексте, в его мелодической порождающей модели.

Средства развития внутрислоговой мелодики, как правило, нацелены на обеспечение трансформации: мелофрактальные структуры (в меньших частицах воспроизводится большее), соотнесенные микроячейки по принципу симметрии, мелодичное выпевание масштабно укрупненных мелизмов, мелодизация вокального глиссандо (с мимолетной фиксацией переходных положений тона) и в особенности головных призывов, чему способствует поднятие горизонта мелодического движения. Выпевание былого призыва приводит к мелодике скачкообразного и фигурационного характера, отчасти преемственной по отношению к тембродинамическим средствам.

Для процесса трансформации чрезвычайно характерно нарастание степени однородности мелодического и ритмического материала в синтаксических ячейках, а потом и микроячейках напева. Однородность достигается главным образом благодаря дисперсии какого-либо существенного свойства, которым обладают элементы в структуре напева. Здесь хорошо просматривается закономерный процесс синхронизации неоднородных начал — установление по мере все более тесного их взаимодействия друг с другом некоторой ритмической согласованности как движущихся и развивающихся вместе частиц одного исторического ансамбля, составляющих единое целое.

Показательно в этом смысле наличие единообразных мелодических моделей в различных песнях. Характер стереотипии в этих моделях не схож с формульными напевами эпоса, которые на Русском Севере используются в произведениях на различные сюжеты. Принцип мелодической модели в казачьих эпических песнях реализуется в первую очередь на верхнем уровне трансформированного распева, внутрислогового и межслогового (без слогов на растяжке в форме), и распространяется на имеющуюся в локальном

стиле совокупность мелодических средств, причем сила типизации главным образом зависит от их местоположения в форме. К мелодическим моделям различного масштабного ранга следует отнести многократно повторяемые в песнях типовые схемы мелодической организации, большие мелодические ячейки, микроячейки, «кочующие» из песни в песню распевные рисунки того или иного местоположения (мелодические иниципиты, внутрислоговой распев в момент ритмического икта, предыктовый мелодический рисунок в координации с измельчением слогоритмических элементов, синтаксические связки между частями формы и др.). Наконец, лишь изредка это также и целые напевы. Все они образуются благодаря последовательным процессам «стабилизации через резонанс», оптимизации и унификации мелодического материала, который наделяется знаковыми свойствами в контексте песенной традиции. Приобретенные в местных песенных стилях распевные свойства мелодического материала позволяют отнести его к знакам самоидентификации.

Примеры, взятые нами из статьи А.С. Кабанова¹⁰, демонстрируют сходство мелодического рисунка в четырех песнях, записанных в хуторах станицы Федосеевской Кумылженского района Волгоградской области. Первая из этих песен «Ну вчера мы, братцы, пьяны были» (см. верхнюю нотную строку) основывается на распетом зачине былинной песни о турах золоторогих, вторая «Да ты, батюшка свет светел месяц» — это военно-бытовая баллада о бегстве молодца из плена, третья («Всею ночушку просидела») и четвертая («Не сокол с орлом солеталися») представляют собой лирические протяжные песни (приводятся начала):

Схема 18

The image displays four lines of musical notation in G-clef, 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 60. The notation is divided into two sections by a double bar line with a 'v' symbol. The first section is labeled 'Мелоячейка 1' and the second 'Мелоячейка 2'. Each line of music is accompanied by Russian lyrics. The lyrics for the four songs are: 1. 'Ай, да ай, ну вчера - - ся мы, брат - цы, ей, а мы ну пья - ны...' 2. 'Ай, да ай, да ты, ба - тюш - ка ме - сяц, а ты свет све - те...' 3. 'Ай, да вот и все - ю но - чуш - ку...' 4. 'Ой, да вот и не со - кол с ор - лом о - ни сы - ле - та...'.

¹⁰ Кабанов А.С. Структура песенного репертуара в традиционных фольклорных коллективах донских казаков / Репертуар художественной самодеятельности: современность традиций. Сб. науч. трудов № 127. М., 1983. (НИИ культуры). С. 151—152.

Эти различные произведения в контексте конкретной местной традиции взаимодействуют друг с другом настолько тесно, что обнаруживается тенденция к частичному их слиянию. Песни первая и вторая имеют одинаковый слогоритмический период, начальные мелодические ячейки того и другого напева тоже почти идентичны. Близкие версии начала читатель найдет на двух нижних строках. Парадигматический анализ четырех напевов (сравн. нотные строки по вертикали), которые поначалу во многом дублируют друг друга, выявляет снижение черт сходства в точке первого ритмического икта (напевы разбиваются на пары) и особенно после главного ритмического икта во второй большой мелоячейке. В местах слогообрыва первого и второго напевов используются тоны одного терцового ряда, поэтому сопоставление звуковысот здесь не перерастает в противопоставление. Наиболее надежным средством для различения напевов служит межслоговой мелодико-ритмический рисунок благодаря его индивидуализации. И тем не менее две мелодии из четырех воспринимаются слухом в их наложении как простая гетерофоническая проекция одной и той же песенной модели.

Благодаря произошедшей трансформации напевы согласованно друг с другом подключаются к общей для них парадигме. С помощью средств парадигматической унификации напевов (предельно сильным средством является точное подобие) строится музыкальный сложносоставной гипертекст (в нотной схеме 18 показан лишь небольшой его фрагмент). Гипертекст здесь — это продукт трансформационной грамматики. Центростремительные силы, заключенные в локальном песенном стиле, фокусируются в гипертексте и увеличиваются по мере прохождения напевов через «регистры» трансформации. Сама же парадигма в условиях музыкального гипертекста разворачивается во времени наподобие синтагмы. На парадигматические отношения и связи между элементами переносится закономерность синтагматических отношений: сходство членит, различие объединяет.

Таким образом, распев эпического материала является специфическим выразителем трансформационной динамики с помощью ряда взаимосвязанных факторов. Это замедление музыкального темпа, разбиение ядерных структур эпического напева на простые связки частиц в стиховом и музыкальном компонентах, рекурсивное преобразование этих частиц, концентрация мелодических и слогоритмических ресурсов того или иного локального стиля и повышение внутреннего единообразия каждого из этих ресурсов до определенного критического порога, обозначающего близкий конец всему циклу развития.

Одновременно с этим в песенной системе завершается важный цикл неэволюционного развития. Особенность этого цикла составляет количественное преобразование системы (*квантигенез*) $z \in \{Z_i\}$. С помощью распева обеспечивается количественное накопление однородных элементов и

признаков, когда пропорции ритмического периода НТ во многих случаях остаются фактически без изменений.

Несмотря на сохранение архитектонической константы в напевах, происходящая с ними трансформация осложняет задачу по выполнению функции ценностных ориентиров в казачьей музыкальной культуре — с помощью пропорционально сложенных периодов НТ. Каждая степень видоизменения эпического напева представляет собой очередной виток нанизывания музыкальных средств, которые используются с целью произвольного самовыражения на тему и по поводу жизненных ценностей в кругу певцов. Нескончаемый процесс распевания эпического материала оборачивается здесь как бы в сомкнутую петлю музыкальных рефлексий, относящихся к ценностному ядру мироощущений.

Ценностный образ-ориентир, запечатленный в музыкальных текстах благодаря эпическим структурам НТ, при осуществлении трансформации затуманивается, поновляется, различным образом преломляется. Он проходит через опосредующие градации. Степень преломления того или иного ценностного ориентира в локальной среде зависит от каждого освоенного с помощью распева масштабно-временного уровня, а как выяснено, их не бывает более пяти, считая «нулевой» уровень трансформации при отсутствии рисунков слогоритмического дробления в песне. Основной набор периодов НТ в казачьих песнях тоже равен пяти (см.: ритмические схемы 2—8). Поэтому все возможные преобразования, в конечном счете, укладываются в матрицу «5×5». Матрица распевных трансформаций эпического материала содержит трансформационные регистры 0—4, которые располагаются по вертикали от нижнего к верхнему, по горизонтали указываются ценностно-ориентировочные номинаторы типа II—VI.

Матрица дает читателю наглядное представление об этнической константе¹¹ в казачьей эпической культуре на конкретных примерах того или иного произведения (см. табл. 5, 6), музыкально-стилевого ареала, напевов

¹¹ Этнические константы представляют собой «постоянную на протяжении всей жизни этноса форму упорядочения опыта, которая в соответствии со сменой культурно-ценностных доминант народа в течение его истории получает различное наполнение» (Современная этнопсихология. Хрестоматия / Под общ. ред. А.Е. Тараса. Минск, 2003. С. 39). С.В. Лурье раскрывает связь между понятиями этнической константы и ценностной системы, выводя из их определения эскиз исследовательской программы: «Этнические константы являются парадигматическими формами традиционного сознания, которые получают конкретное наполнение посредством процесса трансфера, направленность которого определяется ценностной ориентацией. Этнические константы и ценностная ориентация соотносятся как условие действия и цель действия <...> Общим принципом исследования этнических констант может являться изучение того, как та или иная ценностная система представлена в сознании народа, адаптирована народом, какой подвергнута коррекции, чтобы стать совместимой с этническими константами данного народа» (Лурье С.В. Историческая этнология: Учебное пособие для вузов. М., 2004. («Gaudefamus»). С. 603, 604).

из отдельно взятого поселения (см. табл. 7, 8) и др. Этническая константа выражена в наших примерах с помощью специфического музыкального материала с учетом его динамических измерений. Шкала трансформации здесь определяет динамику ценностных установлений. Различные их преломления в конкретных случаях раскладываются наподобие многоцветного спектра. По совокупности известных нам градаций (степеней преломления) этническая константа фиксируется в матрице.

Табл. 5 Матрица песен тематического цикла
«Алёша и Змей Тугарин»

	НТ-II	НТ-III	НТ-IV	НТ-V	НТ-VI
4	—	—	—	—	—
3	■	—	—	—	—
2	■	—	—	—	—
1	■	—	—	—	—
0	■	—	■	—	—

Табл. 6 Матрица песен тематического цикла
«Добрыня и Алёша»

	НТ-II	НТ-III	НТ-IV	НТ-V	НТ-VI
4	■	—	—	—	—
3	■	—	—	—	—
2	■	—	—	■	—
1	■	■	—	■	—
0	■	—	—	—	—

Табл. 7 Матрица эпических песен, записанных
в станице Нижнекудрюченской

	НТ-II	НТ-III	НТ-IV	НТ-V	НТ-VI
4	—	—	—	—	—
3	—	—	■	—	—
2	■	—	—	■	■
1	■	■	—	—	—
0	—	—	■	—	—

Табл. 8 Матрица эпических песен, записанных в станице Нижне-Курмоярской

	НТ-II	НТ-III	НТ-IV	НТ-V	НТ-VI
4	—	—	—	—	—
3	—	—	—	—	—
2	■	—	■	■	■
1	—	—	—	■	—
0	■	—	—	■	—

Прослеживая наиболее общие закономерности в поэтапных трансформациях эпического напева, мы вправе определить магистральную стратегию его преобразования из расчета на жизнеспособность, иначе «выживание», многообразных реалий эпического наследия в казачьих песнях.

- Процесс распева представляет собой как бы общий знаменатель для эпического и неэпического материала в песенной системе.
- Распев наделяется широким кругом функций, таких как функция идентификатора по отношению к стилевой принадлежности музыкальных текстов, интегратора музыкальной структуры, «стража» песенной традиции, наконец, функция «повествователя» — проводника к былому, а также и проводника рефлексии в той или иной локальной группе по поводу эпического источника.
- В музыкальных традициях казачества идет целенаправленный процесс нивелирования неоднородностей и экспансии однородности как характерного, знаменательного свойства в песнях.
- Неэволюционная, она же трансформационная, стадия этого процесса предполагает количественное накопление избыточности, с возможностью последующего ее устранения («сброс» избыточности).
- Мелодико-ритмическая трансформация проходит по определенному алгоритму, который обеспечивает масштабно-уровневую организацию эпического напева на основе ритмических периодов НТ.
- Трансформационный процесс может осуществляться в направлении восходящем (накопительном) и нисходящем (отказ от сложности). В казачьих песнях установлен критический для производных величин верхний предел, который процесс распева не в состоянии преодолеть.

- На каждом уровне трансформации по-новому преломляются в локальной среде ценностные ориентиры, связанные с контекстом эпической традиции.
- Область сопряжения между трансформированными структурами и ценностными приоритетами представляет собой не что иное, как этническую константу, своего рода матрицу высшего порядка в казачьей культуре.
- Сопряженная организация структур в системе казачьих песен обходится дорогой ценой: приходится жертвовать эпосом дискурсивного типа ради эпоса рекурсивного типа. Целостность последнего достигается во многом за счет неуклонного созревания стиха и напева в ущерб зрелости сюжета и других уровней поэтического повествования.

Благодаря трансформационной динамике поддерживается целостность напевов и песенной системы в ее целом исключительно в границах неэволюционного развития. Модель трансформации позволяет определить рубежи подобного развития и его последовательно-алгоритмический план количественных изменений, не объясняя в то же время качественное соотношение между неэволюционной динамикой и эволюцией. Между тем, исторические судьбы песенных традиций, надо полагать, не сводятся к сугубо количественным преобразованиям, культурная динамика здесь не исчерпывается неэволюционными стадиями. Важную роль играют эволюционные перемены, в том числе в казачьем эпическом материале.

Так что же представляет собой переходный процесс более широкого значения, способный обеспечить заодно с количественной трансформацией также и качественные эволюционные изменения? Теперь нам предстоит искать ответ на этот вопрос.



4

Глава

Волны нововведений в распеве. Модификация

Предварительный обзор связей между преобразованием и новообразованием. Модификаторы — средства для получения измененных структур. Периодичность и спорадичность. Трансформация и модификация в кругу задач формогенеза. Новообразования первого и второго порядка. Формулы модификации: направляющие, внедренные, сопровождающие. Внутренние и внешние катализаторы новизны. Волновая динамика нововведений в локальных песенных стилях.

Трансформация эпической структуры вызывает определенного рода преломление связанных с ней ключевых ценностей в локальной среде. Их рекурсивное, многократное отображение в лабиринтах распева спутывается, дробится, струится. На втором и в особенности третьем витке преобразований густая вязь рекурсивных повторов непроницаемым коконом окутывает формационный компонент, поверх и по поводу которого сами эти рефлексивные накопления возникли в структуре. Сокрытая в формационном компоненте основополагающая ценность отныне не наблюдаема. Скорее всего, восприимчивость к ней со временем теряется в тех или иных группах певцов. А с другой стороны, развивается их стремление к новациям как ориентирам в культуре, обладающим ценностью, а также и социально-психологическая готовность эти новации принять в качестве ценностей нового порядка, отчасти вытесняющих на дальний план влиятельные ценности прежних лет.

Ключевая тема ценностей в этномузыкальной традиции словно бы берется в кольцо осады с привлечением все прибывающих сил. По прошествии времени процесс защиты, сбережения доподлинной эпической формы порождает реакцию непонимания со стороны новых поколений и принятых в казаки пришельцев, а также и особые средства «завоевания» потаенной цитадели (музыкальное «оснащение» профессионального воина), чтобы пробиться сквозь толщу масштабно-уровневых наслоений в эпической песне. На уровне высокоорганизованной сложности создается предпосылка для изменения архитектурных пропорций, а стало быть, для избавления певца от докучливой рекурсии в связи со сложившейся ценностно-ориентировочной установкой.

Каждая волна преобразований в распеве возможна на местах только в случае появления тех или иных новообразований, поэтому распевное произведение всегда соединяет в себе трансформационную и инновационную динамику. Синтез преобразования и новообразования — это особенность развития песен. Благодаря взаимопроникновению инновационного и эпического материала создается качественно особое произведение распевного типа.

Напомню, что под инновацией подразумевается привившееся нововведение в культуре, связанное главным образом с начальным этапом формирования традиции. Вместе с этномузыкальной традицией каждая инновация в песнях проходит свой круг развития и даже по его завершении так или иначе предопределяет собой структуру других нововведений в культурном процессе, которые занимают ее место в последующую эпоху. Характер формогенеза в этом случае зависит от ранее существовавшей структуры, на месте которой прорастает нечто новое. Это положение методологически значимо для нашего исследования.

Актуальная для казачьей культуры проблема инновации позволяет особым образом подойти к методологическому вопросу о соотношении типического и уникального. В момент возникновения каждая инновация уникальна, единична, исключительна. По мере распространения нововведений она приобретает свойства все более типичного явления. На стадии угасания это же самое явление понемногу перестает быть типичным и, наконец, воспринимается как реликт, готовый исчезнуть¹. Любой архаизм когда-то мог представлять собой нечто неизведанное, небывалое. Реликт и новообразование в действительности являются разными сторонами единого целого, наблюдаемого в истории, в последовательности закономерных перемен. Динамика инновационная, в отличие от трансформационной динамики, не придерживается строго определенных алгоритмов, кроме одной отличительной ее черты. Это — цикличность во времени и в пространстве. Новообразования зарождаются, вызревают, распространяются, достигают расцвета и отмирают, каждое из них имеет преходящий характер. В частности, слогоритмические, мелодические и другие средства проходят через стадии созревания, процветания, надлома, а потом и упадка. Цикличность перемен видна на конкретном песенном материале в каждом из разделов нашей книги.

Проблему инновации методологически правомерно ввести также и в рассмотрение взаимодействия культур, обмена ценностями между ними, межкультурных заимствований. Это не просто перенос знакового материала в географическом пространстве от группы к группе. Всевозможные социо-

¹ Цикличная динамика инноваций подробно рассматривается с учетом различных концепций и теоретических подходов к общеисторическим и социокультурным процессам в кн.: *Бабурин В.Л.* Эволюция российских пространств: от Большого взрыва до наших дней (инновационно-синергетический подход). М., 2002. О соотношении уникального и типического см.: с. 25, 59, 252.

культурные, межэтнические контакты служат ускорителями инновационного процесса, в том числе в этномузыкальных традициях. Тем не менее, та или иная песенная система не в одночасье созревает для результативных нововведений. В ней же они имеют свой новый источник и обоснование для себя, вовсе не обязательно оставаясь посторонними привнесениями.

В чем заключаются нововведения применительно к музыке эпоса? К ним следует причислить средства распева, направленные на радикальное видоизменение эпического произведения.

Новым в первую очередь является здесь трансформационный компонент. А более конкретно, это различные средства слогоритмического, мелодического, фактурного распевания. Новые средства вызывают необходимость в детально размеченной шкале замедлений музыкального темпа, который в конечном счете отражает собой процесс созревания распевных средств. Кроме того, к разряду новшеств следует отнести детальные *меры распева* — модули его внутреннего строения, микроединицы формы (такие как микропериодичность). Все эти средства, как правило, согласуются с принципом регулярного порождения формы.

В процессе созревания эпического напева также используется и нерегулярный принцип формообразования. Такого рода механизм формогенеза обеспечивают *внедренные, направляющие и сопровождающие формулы*, задействованные в переходных процессах различного типа. На конкретных примерах целесообразно обсуждать вопрос о неодинаковых темпах в развитии отдельных подструктур внутри большой структуры. Принципы десинхронизации и синхронизации процессов, всевозможные несовпадения их внутренней ритмики при созревании и процветании эпической песни, а затем на ее закате, создают широкую область нововведений в том или ином вариантном множестве напевов. Изменение пульса развития сказывается на процессах измельчения, дробления стихового и напевного материала в различном масштабе — от музыкально-синтаксической позиции (единица слогового времени в музыкальной реализации основного стиха) и до строфной композиции, включая так называемую двустрофную форму в песнях (определение А.В. Рудневой).

Напоследок вариантное обновление эпического напева может привести к его *модификации*, в которой нередко фактически прерывается связь с основным кругом НТ периодов. Сравнительно часто встречается модификация вследствие раскола трансформированной целой структуры на отдельно функционирующие части — это *декомпозиция* эпического стиха и напева. Во многих примерах «обломки» бывшего целого можно понять как художественно полноценные инновации, предполагающие основательную переработку эпического материала за счет уплотнения мелодико-ритмических элементов в новообразованной форме.

Следовательно, распетые структуры эпического произведения при определенных условиях оказываются вне области музыкального эпоса.

Модификация эпической песни означает собой итоговую, результатную функцию нововведений. Исходя из этого правомерно рассматривать замедленный темп, цезуру в большом тоническом стихе, музыкально-синтаксические микроединицы (звенья микропериодичности), различные формулы для получения измененных структур и т. д. как специфические *модификаторы — средства для осуществления динамических переходных процессов в напеве*.

Тенденция к замедлению музыкального темпа способствует в действительности ускорению надвигающихся перемен. Разве что эфемерным противовесом этому процессу может послужить замедленный пульс слогоритмических элементов на уровне основного стиха в песне. При условии заторможенного музыкального движения разнообразнейшие новшества заполняют собой узкое для них старое архитектурное русло напева, размывая его. Появляется благодатная почва для осуществления фрактального процесса с помощью распева. Фрактальная структура является важной материальной силой распева. Другая материальная сила соответствует закону сохранения симметрии² во время преобразования. К примеру, нанизывание на ритмический икт мелочеек определенной величины и появление цезуры в середине формы — все эти формотворческие действия представляют собой алгоритм поиска точки золотого сечения в напеве после его первичной трансформации, в том числе имея в виду условно свернутую форму его сохранения, например как памятного образа. В случае неравномерного распева даже самое малозаметное превышение нормы слогового музыкального времени в концовке формы или между иктовыми моментами связано с отступлением от пропорций золотого сечения в форме, что вызывает соответствующую цепную реакцию в виде серии новых видоизменений.

Подобного рода эпический напевный материал «обречен» на видоизменение с того самого момента, как только форма заступает за пороговое значение величины. Эпический напев благодаря «переплавке» музыкально-синтаксической структуры как бы совершает переход от одного режима организации к другому плану и уровню сложности, и на каждом следующем уровне с разной интенсивностью реализуется его потенциал. По достижении очередной узловой точки преобразования, соответствующей симметрии определенного вида, архитектура напева как бы застывает, так как обретенная ритмическая пропорция, по-видимому, отвечает специфике песенной системы.

В иерархически усложняющуюся и расширяющуюся трехиктовую сегментированную форму вводится цезура как выражение этикетного начала и как необходимый ориентир для восприятия этой формы в новом ракурсе.

² По закону сохранения симметрии ее понижение на одном уровне компенсируется в структуре на другом уровне. См.: Овчинников Н.Ф. Структура и симметрия // Системные исследования. М., 1971. С. 111—121.

Регулярная цезура устанавливается в середине формы, рассекая собой сегмент, лишь в некоторых случаях на границе двух сегментов в качестве подмены ритмического икта. Цезура вводится не только в условиях развитого распева, но и в сравнительно лаконичных формах. Она служит формообразующим разделительным знаком в синтаксисе напева, а также и формоуказующим ориентиром в потоке музыкального времени.

Благодаря наличию цезуры внутри формы проявляется соразмерность вновь полученных частей напева. Соразмерность не исключает риска трансформаций. Гармоничное устойчивое состояние напева достижимо лишь при нахождении в форме точки золотого сечения. С помощью сети иктов во многих случаях эта задача не решается. Цезура в эпических напевах сегментированной структуры, вероятно, поначалу как раз и призвана фиксировать точку золотого сечения, с целью предохранять напев от коренных видоизменений. Она появляется в напеве вовсе не только по инерции соблюдения прочных формотворческих стереотипов, приемлемых для казачьей песенной системы с оглядкой на жанрово-стилевой этикет, но также на правах своего рода вторичного знака «защиты» эпического наследия. Однако в действительности возникает сильный побочный эффект: форма детализируется и становится многоэлементной, в ней различаются сравнительно завершенные внутристиховые, слогоритмические, мелодические части, степень самостоятельности которых возрастает. Таким образом процесс цезурирования становится одним из катализаторов перемен в казачьей эпической песне.

Деление напева с помощью сети иктов и цезур на ритмические и мелодические модули («звенья», «ячейки»), соответствующие смысловым синтагмам стиха, сопровождается закреплением в строфе или в отдельной мелодической строке той или иной масштабно-синтаксической конструкции. При использовании регулярного принципа формообразования базовой музыкально-временной структурой синтаксиса является периодичность. Она развивается на разных масштабно-временных уровнях, в том числе как микропериодичность. Периодичность развивается изнутри, со временем этот процесс делается «обременительным» и даже разрушительным для эпической песни. Усиление роли коротких мелодических повторений внутри формы, кратных друг другу, находится в зависимости от ослабления потенциала эпической традиции.

Увеличение кратности, по-видимому, сопряжено с ростом неопределенности в строении произведения. Подчас оно в том или ином исполнении как бы балансирует на грани между последовательным алгоритмом и не во всем последовательным распевом, способным уклониться от однозначного предначертания. Обращение ко многим записанным вариантам неоднократно дает нам возможность наблюдать, как время от времени эпическая песня вступает в зыбкую область структурной дисгармонии, неопределенности, неравновесия. Слогоритмическая структура произведения может обладать

достаточной гибкостью в расчете на то, чтобы покинуть эту зону и вернуться в более устойчивую область. Динамика распева в этом случае имеет две фазы: испытание на прочность («встряска») и ограничение разнообразия в трансформационном компоненте.

«Вклинивание» случайных факторов в процесс многократных повторений влечет за собой непреднамеренное нарушение, сбой в музыкальном синтаксисе либо в композиции (если композиция не вполне устойчива) и ведет к утрате каких-либо частиц. Любые самоорганизующиеся феномены особо чувствительны к привносимым импульсам, имеющим сравнительно низкий удельный вес в чреде событий, при условии, что музыкальный материал будет воспринят, проходя сквозь фильтры привычных явлений. Непредсказуемые случаи находятся за скобками повторяющегося и привычного. В отличие от периодических элементов и форм, они принадлежат к классу спорадических явлений. Понятие спорадичности используется в книге для противопоставления друг другу периодичности и редких, нерегулярных случайностей в музыкально-синтаксической структуре и архитектонике песни. Чем меньше вероятность явлений такого рода, тем скорее можно ожидать поступления специфической информации через них. Поэтому, в силу общей тенденции, различного рода эксцессы, необыденные и редко случающиеся явления вносят свой вклад в формогенез. Отсюда следует правило обстоятельности нотного текста с целью показа исключительных и редких музыкально-исполнительских «событий», чтобы по возможности отразить в нем продуцирование случайностей, мимолетные отклонения и сбои не только разрушительные, но также и формотворческие, допущенные чаще всего непроизвольно в акте исполнения, однако порой и не спонтанные, затвержденные в певческой практике.

По ходу исполнения песни спорадичность в музыкальном синтаксисе и композиции бывает как обратимой (восстановление прежней периодичности после спорадичности в качестве кратковременного композиционного отклонения), так и необратимой (установление новой периодичности). Влияние на ритмический период НТ со стороны других форм, которые в местных стилях более или менее тесно с ним сосуществуют, закладывает возможность для смены координат той или иной эпической песни во внутреннем пространстве этномузыкальной системы. Нередко во время исполнения благодаря масштабно-синтаксическим «купюрам» или вставкам проявляется свойство спорадичности в напеве, остальные же отличительные средства при этом могут в нем сохраняться. В итоге осуществляется скачкообразное перемещение (или «переплавка») этого периода в форму более простую и прочную в локальном стиле. Для песни в таких случаях характерна *динамика структурных типов ритмического периода*.

Движение того или иного произведения в локальных стилях можно характеризовать, разграничивая между собой области трансформации и

модификации слогоритмической основы этого произведения. Формулируя иначе, кроме номинаторов (ритмические периоды НТ, обладающие свойством трансформации) в песенной традиции существуют также и модификаторы. В зависимости от вызываемых последствий модификаторы приобретают неэволюционное либо эволюционное значение в песнях. Центральную часть казачьего эпического наследия отличает стабильность архитектоники в типовых ритмических периодах вне зависимости от диапазона их трансформации. Значение модификаций в системе эпических напевов повышается по мере ухода от ее центра на периферию. Тогда же, при усилении активности различного рода модификаторов, традиция эпических напевов переопределяется как вначале «вложенная», а потом и «поглощенная» подсистема в широко реорганизуемой песенной системе, имеющей эволюционные преимущества. Будучи по-прежнему выдающимся явлением в казачьих традициях, эпическая песня в контексте обновленного целого, по-видимому, недолго удерживает за собой ключевое положение в песенной системе, оттесняясь на ее окраины под давлением инновационных сил. Сохраняющие эпическое искусство богатые песенные очаги затеняются другими центрами развития и понемногу оскудевают, приходя в упадок.

Так как трансформация бывает прерванной и частичной, на отдельном конкретном примере трудноразличимы границы между нею и различными модификациями напева, связанными с переформатированием либо деформацией. В отличие от трансформации напева, которая обеспечивает масштабно-уровневую организацию на основе архитектоники НТ, *модификацией следует называть изменение в форме напева по сравнению со структурой НТ без образования нового уровня организованной сложности*. Для определения различий необходимо обращаться к совокупности записей. Выявленное на сравнительном материале соотношение между ритмическими периодами позволяет очертить ареальные границы между трансформациями и модификациями того или иного произведения.

Области трансформации и модификации эпических напевов мы противопоставляем друг другу с точки зрения обоюдного слияния (при трансформации) и противопоставления (при модификации) двух взаимозависимых функций в культуре. Это функции этнических констант и ценностных представлений в традиционной культуре. Вероятно, здесь открывается перспектива для этномузыкального исследования общесистемных констант в их соотношении с ценностными приоритетами различных казачьих групп.

Трансформация и модификация занимают определенное положение в ряду принципов сохранения и изменения того или иного напева. Здесь прослеживаются пять классов явлений.

- Форматирование ритмического периода по заданному образцу — это репродуктивное поддержание в локальных стилях однотипной архитектоники напевов на той или иной стадии масштабно-временного преобразования

слогоритмической структуры. Порождающая эталонная структура, устойчивая относительно ближней среды, начинает действовать как экстраполятор, передавая другим песням позднего сложения собственные характеристики. Таким образом в окружении эпического произведения появляется множество других песен, находящихся в отношениях симметрии к нему. Напев пересоздается в подобных случаях лишь постольку, поскольку в локальном стиле по мере возможности продуцируется его собственное окружение, художественно-музыкальная среда функционирования.

- Трансформация — это созревание иерархически организованной структуры, обеспечивающей сохранение в целом архитектоники ритмического периода и межслоговой мелодики.

Средства форматирования по эталону и средства трансформации по алгоритму обеспечивают множественную фиксацию в казачьем эпическом искусстве песенных вариантов, единообразных в плане архитектоники напева. Таким образом, во избежание замены одного ритмического периода на другой используются разные принципы сохранения его архитектоники, простые репродуктивные и преобразовательные адаптивные. Они способствуют всемерному сплочению и развитию солидарности в казачьих сообществах, а также и перекрытию границ между ними.

- Переформатирование, или модификация на стадии процветания песенной традиции, — это замена одного ритмического периода, одного типа архитектоники другим, в большинстве случаев по причине незаконченной трансформации напева. Переключение в напеве из типового ритмического периода в новую форму, скорее всего, происходит под давлением на него со стороны окружающих частей песенной системы, в условиях интенсивного их взаимодействия. Слогоритмическая модификация появляется по причине плотного соприкосновения напевов, близких друг другу в местном песенном стиле (см.: схема 18, с. 123). На месте трехиктовой формы эпических песен, основанных на большом тоническом стихе, как правило, появляется форма более простая (имеет совпадения в табл. 1 под индексами 1, 2). Переформатирование ритмического периода наступает иногда плавно, через фазу интерполяции: переходная фаза заполняется «мерцаниями» ритмического периода в предыдущем и предстоящем его облике, посредством неустойчивого чередования друг с другом (например в т. 2 см.: № 111, 112). Чаще всего период модифицируется скачкообразно, с помощью трансполяции, благодаря сильному притяжению со стороны другой структуры (структурный тип-аттрактор), которая как бы берет верх над устоявшейся эпической формой, на данный момент менее жизнеспособной, перевешивая собой ее малое значение для конкретного формационного комплекса в местном песенном стиле.
- Деформация, или модификация на стадии заката песенной традиции, — это процесс деградации и распада эпической структуры, не прошедшей полную трансформацию (выделенная часть вместо целого, результат неза-

вершенной либо «неудавшейся» трансформации, сбой во время переформатирования или другое отклонение от нормы). Так или иначе, по разным причинам возникает ритмический период с дефектом, редко встречающейся или уникальной структуры, которая фактически выпадает из ряда типизированных слогоритмических форм в отличие от повторяемых и более или менее предопределенных результатов переформатирования.

- **Формогенез поискового типа.** Иногда к неповторимым и неустойчивым результатам, по-видимому, приводит спонтанный поиск, творческий экспромт. В этом случае ростки напева произрастают в «поле случайных блужданий».

Трансформационные средства вступают в действие поначалу на материале напевной декламации, а потом и в песне, обеспечивая процесс распевания. Средства же переформатирования и деформации внедряются в этот процесс и, что характерно, прерывают его. Поэтому, с одной стороны, распев можно трактовать как силу упорядочения, сдерживания и противодействия по отношению к роли случая во время переформатирования или внесения деформации в структуру НТ. С другой же стороны, трансформация намечается и не всегда доводится до конца, потому что иначе в казачьем эпическом искусстве не нашлось бы места формотворческому случаю, поиску и волеизъявлению певца.

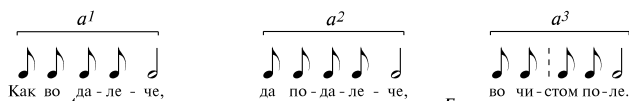
В процессах внутри- и межгруппового обмена напевами в качестве универсального эквивалента используются особого рода слогоритмические клише, типизированные синтаксические звенья-синтагмы, предназначенные для наполнения растущей формы. Напев, с одной стороны, как бы порождает их, так как они вызревают и обретают свои чеканные очертания непосредственно в живой развивающейся песне, а с другой стороны, напев собирает их в себя, измержается и направляется ими.

Эти новообразования скрепляют собой трансформированную слогоритмическую структуру на каждом витке ее усложнения, т. е. они вводятся в качестве необходимых параметров порядка по мере масштабного преобразования напева в координации с расширенным стихом. Поэтому различаются новообразования первого и второго порядка, в зависимости от производного уровня, на котором они возникают.

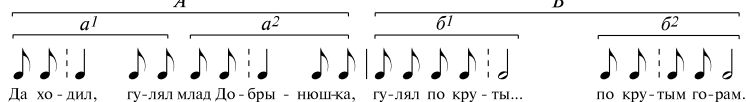
Новообразования первого порядка — это ритмические малосложные формулы, начиная с пятисложника, лишь иногда четырехсложника, которые слагаются в цепочку. Серия производных ритмических звеньев-синтагм опирается на ту или иную модель масштабно-синтаксической структуры, например суммирование, вариация ритмического рисунка первого звена и простое повторение второго звена, слогоритмическая пара периодичностей, простая периодичность из нескольких звеньев (схема 19). Соразмерные малые звенья сопоставляются по смежности или противопоставляются друг другу. Контраст между ними зачастую определяется степенью их стабильности, характером оформления.

Схема 19 Производные слогоритмические новообразования первого порядка

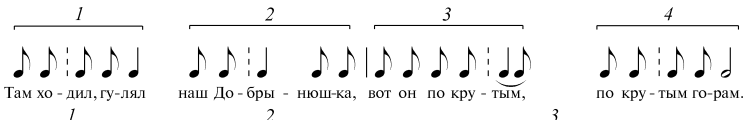
Простая периодичность
из трех звеньев:
возможное следствие
декомпозиции напева



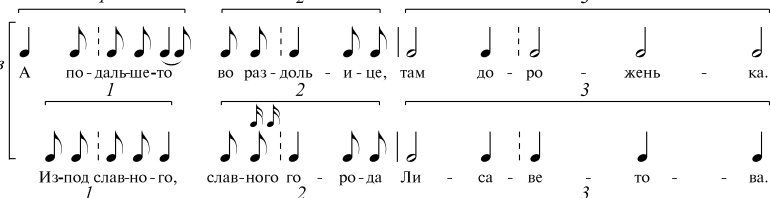
Слогоритмическая
пара периодичностей



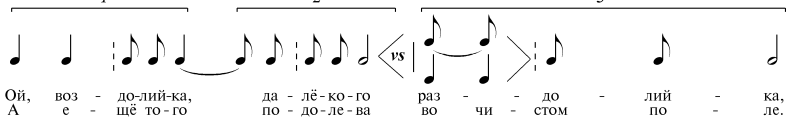
Варьирование и простое
повторение ритма
в серии пятисложников



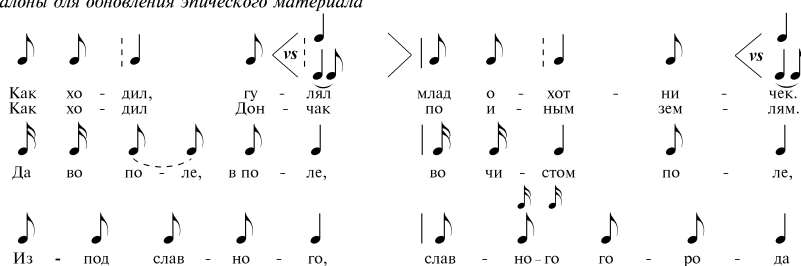
Серия пятисложников
в виде структуры
суммирования



Синтаксические
малосложные
формулы в процессе
обособления и
подстройки
друг к другу



Направляющие формулы равномерно цезурированного периода из двух звеньев
как ориентиры-эталоны для обновления эпического материала



Малосложные синтагмы в процессе расширения стиха перерастают в многосложные. В результате появляются ритмические новообразования второго порядка. 12- и 16-временники выступают среди них как опорные формы, как своего рода «плацдармы» для выработки метода слогоритмического дробления и тестирования его результатов. А.С. Кабанов на примере казачьей протяжной песни впервые охарактеризовал фактор «слогоритмического звена», чрезвычайно важный для высших стадий трансформации: «В исследуемых песнях возникают закономерности ритмической группи-

ровки структурно осмысленного ряда слогов, объединяемых относительно сильным ударением в тексте с распетым рассредоточенным стихом. Назовем такую группировку слогоритмическим звеном. Кроме ударения, приходящегося, как правило, на среднюю часть такого звена, существует еще критерий, связанный с выделением его начальной предупредительной части. Начальные группировки имеют всего три нормативные схемы квадратного строения, подобные друг другу. Соотношение этих схем, состоящих из 4, 8 и 16 счетных времен и соответствующих им 4, 6 и 8 слогов, представляет собой своеобразную “матрешку” <...> В одном протяжном “колене” может быть от двух до пяти подобных сегментов»³ (см.: схема 20). По существу здесь определяется, во-первых, *принцип избыточности*, во-вторых, *слогоритмический механизм фрактального множества* (начинает действовать на подходе к формообразующим иктам), а в-третьих, назревающая *тенденция к слогоритмической однородности* в рамках местного песенного стиля. Возможно, подобная тенденция нарастает прямо пропорционально степени распева.

Слогоритмическое звено реализуется в наборе версий, которые могут отличаться друг от друга в зависимости от их места в форме, а также по частоте их использования в распетых произведениях у той или иной группы казачьего населения. Количество слогоритмических звеньев в различных песнях и конкретный набор версий характеризуют каждую песенную традицию казачества, составляя ее слогоритмический ресурс, или резерв, для проведения трансформации.

Выявление слогоритмического звена в синтагматическом развертывании и в виде парадигматической обобщающей схемы — это ключ к пониманию динамических процессов, прежде всего в казачьей песенной системе Дона и его притоков. Слогоритмическое звено в распетой форме как бы перебрасывает связующий мосток между нестабильной, более или менее спонтанной полупериодичностью и стабильной музыкально-синтаксической периодичностью. Такого рода переход предполагает сравнение друг с другом и унификацию синтаксических микроформул. В результате их выравнивания контроль за наполнением трансформированного ритмического периода осуществляется с помощью изоритмических звеньев. Изоритмическое звено — это особый количественно-измерительный модуль, показывающий степень экспансии периодичности на преобразовательном уровне в форме.

³ *Кабанов А.С.* Многоголосие и ритмика..., с. 113—114. Сравнение с «матрешкой», о чем здесь упоминается, принадлежит А.В. Рудневой, которая прозорливо подметила *фрактальный принцип* в слогоритмике распетого произведения, прибегая к образному сравнению вместо малоизвестного в то время специального термина (появился в научном мире в 1975 г.). О слогоритмическом звене также см.: *Кабанов А.С.* Структура песенного репертуара в традиционных фольклорных коллективах донских казаков / Репертуар художественной самодеятельности: Современность традиций. Сб. науч. трудов № 127. М., 1983. (НИИ культуры).

Схема 20 Примеры развертывания слогоритмического звена

Кол-во звеньев	Величина и конфигурация звеньев в напеве	
	Умеренно распетые, суженные	Широко распетые, укрупненные
Два	Чес - тна - я бы да хвальна - я, о-на мно-го - ра - достна.	Бе - се - душ - ка вот о-на по - че... ой, да Пой - дём, бра - тны, а мы про-гу - ля... ой, да бе - се - да о-на по - че - стна-я. про... ой, про... ой, про-гу - ля - ем-ся.
Три	Ой, возда-ле - че бы - ло, воз-да-лечень-ко, бы-ло во чи-стом по-ле.	У кня - зя бы - ло, да ну бе - се - да, о - на, о-на бы-ла на... ой, мы ведь зна - ем, на - ве-сель.
Четыре	Е - я, о-ай, там хо-дил, гу - лял вот он, наш До-бры - ню - шка, вот он только по кру-тым, ой, по, ой, по кру-тым го-рам.	Ой, вот пой-дём - те мы, мы, бра - тцы да ну ре - бя - ту - шки, а мы вдоль и да по у... а мы вдоль и да по у - ли - це.
Пять	Э - эй, что воз - ле бы-ло, воз-да-лечень-ко бы-ло во чи-стом - то по-ле, бы-ло во чи-сто... бы-ло во чи-стом по-ле.	Вот бы не шу - ми - ко, то-леч-ко шум-ка, эй, да зе - ле - на - я лес-ду - бро - вуш - ка, о - на в по - ле о - на зе-ле - на... ай, да о - на зе-ле - на сто - ит.
Сводная формула широко распетого звена:		

Во время преобразования напева возникает противоречие между еди-нообразием микропериодичностей и разнообразием других всевозможных форм симметрии. Эти регуляторы «движения» напева в песенной системе зачастую противодействуют друг другу. По-видимому, для устранения этого противоречия в локальных песенных стилях развертываются переходные процессы, в которых устоявшаяся структура той или иной песни вступает в сопряжение с особыми формулами развития. Переходные процессы движи-

мы в том или ином местном стиле благодаря наличию направляющих, внедренных и сопровождающих формул (*формулы модификации*), с которыми так или иначе сверяются базовые структуры НТ.

Как правило, значительное видоизменение эпического напева связано с появлением в составе усложняющейся структуры производных величин, как бы повторяющих собой композиционные единицы небольшого объема. К примеру, это цезурированные периоды (5+5, 6+5), «временник плюс слоговик», неравномерно сегментированные двухиктовые периоды и др. В песенном репертуаре выделяется своего рода влиятельная группа ключевых слогоритмических структур — устойчивых, более или менее простых, частых в использовании. Их наличие чаще всего заметно на примере кратковременной подвижки в форме при анализе многострофного музыкального текста. С ними в том или ином контексте соотнобразуется выбор возможной в дальнейшем траектории развития песни. В их сторону так или иначе развернут процесс формообразования, особенно в случае затруднений в кругу певцов, связанных с зонами ослабленной стабильности в произведении. Закрепленные участки нестабильности во многих эпических песнях являют собой своего рода отсылки к тем или иным жанрам и формам, внеположенным к сфере музыкального эпоса. Тем не менее, находящиеся за его рамками клишированные структуры оказывают влияние на эпический материал и временно даже срастаются с ним. Поэтому они логически и, возможно, генетически сопричастны с историческими судьбами эпического напева, участвуя в процессе смешения старых жанров и образования новых жанров. Усиливая тенденцию к стереотипизации, до известного предела стирая жанровые различия и блокируя дальнейшее развитие напева, клишированные формы способствуют жесткой фиксации создавшегося положения в этномузыкальной системе⁴.

Высший приоритет среди формул слогоритмического развития принадлежит направляющей формуле, которая как бы прочитывается «между строк» в музыкальных текстах, а также и внедренной формуле в тех особых случаях, когда на уровне порождения слогоритмической структуры по той или иной причине временно происходит вытеснение «титulyного» периода НТ формой более лаконичной из числа приемлемых для конкретного сообщества

⁴ Ср. в языковой системе: «В эволюции относительно устойчивых форм языковой системы можно обнаружить две противоположных по направленности тенденции. С одной стороны, это тенденция к *кристаллизации* единиц <...> При этом соблюдается основной — рекурсивный — принцип построения: материалом для единиц высших уровней являются значимые формы единиц низших уровней <...> С другой стороны, существует противоположная тенденция к *стереотипизации* и дальнейшему клишированию единиц, к стиранию их собственной матричной значимости, к аморфности, что ведет к частичному обращению системы в конгломерат <...> из стереофрагментов дискурсивных моделей различных уровней» (*Борботько В.Г.* Принципы формирования дискурса: От психолингвистики к лингвосинергетике. Изд. 3-е, испр. М., 2009. С. 192—193).

певцов. Низший приоритет в смысле влияния на исполнительский акт имеют сопровождающие формулы.

Очевидно, в казачьей песенной системе со временем снижается потенциал эпических структур и возрастает активность жанрово-стилевых новообразований. Динамичный рост формы в случае распева зависит от многократно повторенного процесса ее масштабного преобразования с привлечением новых средств. Направляют же процесс особого рода формулы, которые служат как бы маяками, магнитами, проводниками к новой простоте. Наиболее компактные из этих направляющих формул представляют собой нераспетую пяти-семисложную группу как своего рода общий знаменатель для песен различного строения (схема 21). Несущий слогоритмический костяк перестраивается с опорой на формулу распевания основного пяти-семисложника. После выполнения значительной модификации, в конечном счете, здесь не остается и следа от периодов НТ. Эпический напев подпадает в подобных случаях под устойчивое сочетание новых для него параметров порождающей и окружающей музыкальной среды, в которой и происходит скачкообразное изменение ориентации различных элементов относительно друг друга.

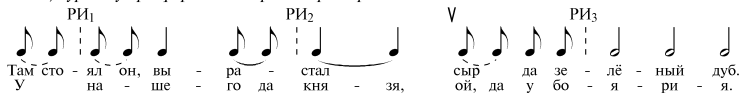
Кроме направляющих формул специфические особенности музыкального текста позволяют ставить вопрос о внедренной формуле. Вероятно, структура ритмического периода в некоторых примерах испытывает на себе главным образом не притяжение, а напротив, давление со стороны влиятельного в локальном стиле слогоритмического клише. Внедренная формула как бы сминает, сметает прежнюю порождающую структуру, вызывая в этот момент катализирующее действие по отношению к внутрислоговым мелодико-ритмическим средствам в напеве.

Катализаторами в процессе созревания, отбора и угасания новаций являются внутренние и внешние факторы.

В качестве внутренних катализаторов следует рассматривать средства, благодаря которым напевный материал погружен в динамику взаимодействия между певцом и его песней. Характерные особенности той или иной эпической песни выполняют прежде всего локативную функцию — «привязку» отличительных черт эпического искусства к основным параметрам личности, места и времени, т. е. порождающей и окружающей среды, исходя из какого-либо типа ситуаций. Приобретая определенно выраженный местный характер, эпические песни закрепляют за собой централизующее значение при формировании того или иного локального стиля в казачьей музыкальной культуре. Эта группа стереотипных средств характеризует тот или иной местный песенный стиль, они формируют локальную константу, именно в локальном контексте образуя постоянную величину, от которой зависимы будущие переменные величины в музыкальных текстах. К этим новым величинам чаще всего относятся, например, уплотнения элементов, неоднородности в форме, достигнутые уровни масштабно-временного преобразования в напеве.

Схема 21 Модификация при сопряжении трехиктовых и двухиктовых периодов

Сеть ритмических иктов и цезура внутри формы как ориентиры в распеве большого тонического стиха

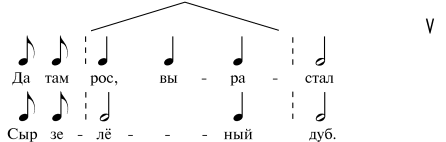


Процесс цезурирования — катализатор переосмысления напева

Выделение двух ритмострок из одной, согласно местоположению цезуры



Раскрытие малой периодичности, вложенной в большую структуру трехиктового периода



Расщепление структуры равнотемпного периода

Постоянное значение расстояния в сегменте двухиктового периода

Переменная величина значений слогоритмических элементов в концовке

Свертывание внутреннего повтора

Смещение цезурированного и иктового принципов формообразования

Уменьшение слоогоколичественности

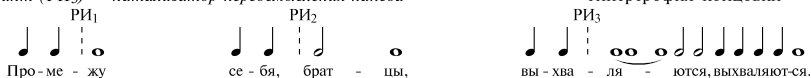
Рост слоогоколичественности

Нивелирование первого ритмического икта

Сброс слоогоколичественности.
Редукция и распад основного стиха

Декомпозиция напева

Главный ритмический икт (РИ3) — катализатор переосмысления напева



Катализирующую роль играют также и внедренные элементы, такие как регулярная внутристиховая цезура в сегментированной форме или ритмические икты в цезурированной форме, опирающейся на силлабический стих. К числу внутренних факторов новизны следует отнести направляющие и внедренные формулы, используемые в переходных процессах. Наконец, подобными же катализаторами являются структуры НТ, а именно, НТ-II как «излучатель» динамической прогрессии на материале слоговой и внутрислоговой ритмики, мелодики и фактуры, НТ-IV по отношению к слогоритмическим звеньям (производные второго порядка), НТ-V в связи с формированием малосложных синтагм (производные первого порядка).

В целом же очевидна «левополушарная» ориентация основных формационных структур слоговой ритмики, ее трансформационных кодов, отраженных в музыкальном тексте инноваций, таких как слогоритмическое звено, фигурационный рисунок слоговой мелодики, темброво-контрастный план фактуры с самостоятельным верхним голосом.

Внешние факторы инновационной динамики связаны, естественно, с историей населения, межэтническими контактами и т. д. К специфическим условиям для возникновения инновации относятся внемузыкальные факторы, к примеру, территориальная плотность и сплоченность группы жителей, а следовательно и проницаемость культурно-информационного пространства.

Высокая плотность обеспечивает концентрацию имеющегося материала. Внутригрупповая сплоченность индивидуумов позволяет достичь критического порога для переплавки этого материала в инновации. Проницаемость влияет на быстроту их распространения.

Факторы внутренние и внешние подчас сплетаются в системе открытого типа, например при условии так называемой трансгрессии. Под трансгрессией будем иметь в виду взаимное наложение встречных процессов, связанных с этномузыкальными контактами; видоизмененный напев в результате способствует заметному усилению тех или иных особенностей, прошедших отбор из числа первоначально имеющих в музыкальном обиходе, и нивелированию некоторых других исходных черт. Примером трансгрессии являются встречные сферы давления на формирующиеся традиции русского казачества с юга и севера, с запада и востока, в частности со стороны таких областей славянского и тюркского миров, в которых внутренняя цезура полагается обязательной для эпического стиха. Внесение регулярной цезуры в большой тонический стих приводит к целому комплексу последствий, генерируя производные величины. На нашем материале более всего существенны полученные беспрецедентные результаты в мелодико-ритмической структуре эпической песни вследствие разнонаправленных межкультурных взаимодействий, пересекающихся в этномузыкальном пространстве.

Каждая значительная инновация состоит из более простых и частных, которые объединяются в комплекс благодаря причинно-следственным связям. К примеру, распев перестраивает парадигматические и синтагматические связи между музыкально-поэтическими текстами, что приводит к созданию распевного гипертекста, качественному обновлению музыкального компонента и отдельных элементов в границах местного стиля. Изменения в одних элементах и компонентах сказываются на всем комплексе стиховых и музыкальных средств, поэтому динамика инновационного процесса рассчитана, как правило, на его ускорение и усиление.

Эпический материал в распеве приобретает совершенно особые черты, которые различаются по активности проявления этой новизны в форме, а также и по источнику возникновения. Многие ростки новизны, по-видимому, коренятся в самом эпическом материале и непосредственно из него произрастают. Кроме того, новообразования происходят из других жанрово-стилевых комплексов. Так, источниками могут являться лирическая протяжная песня, а также песни, связанные с движением, игрой на музыкальных инструментах и др. В каждом случае характерные этномызыкальные признаки культивируются в традициях определенного поселенческого сообщества.

Превращение эпического напева в нечто иное и новое по существу представляет собой его направленное взаимодействие с другими жанровыми сферами и типами структур. Вероятно, объем такого рода контактов особенно важен на ранних стадиях развития казачьей эпической традиции, имея решающие последствия для нее. По-видимому, в начальный момент ее жизни будущее многовариантно, взаимодействия особенно динамичны. По мере созревания нарастает инерционность, ограничиваются степени мобильности в выборе дальнейшего пути.

Можно предположить, что после формирования на протяжении XVII в. сплошной сети городков по Дону в казачьей народной культуре поддерживается опора на внутренние инновации. Они с большой вероятностью зарождаются прежде всего в наиболее плотной территориально-поселенческой структуре, в условиях внутригрупповой сплоченности и известной скученности жителей, которые имеют общие воззрения и навыки. Сложившиеся формы плотной территориальной концентрации населения служат благоприятной средой для обмена новациями, которые потом могут перерасти в инновации. Уплотненные территориально-поселенческие структуры обеспечивают широкий межличностный и межгрупповой обмен ценностями духовной культуры по неформальным каналам общения. Эти обменные процессы поддерживаются в XVIII — начале XX веков практикой частых организованных переселений, перемешивания групп. Формирование той или иной зоны песенного стиля как плотно концентрированного поля межличностных контактов снижает затраты времени на обмен теми или иными ценностями на ограниченной территории, облегчая задачу перевода новаций в инновации и значительно ускоряя процесс их распространения.

Нововведения формируются, по-видимому, в том или ином очаге музыкальных инноваций, проникая оттуда в другие локальные стили. Источники художественно-музыкальных инноваций могут находиться лишь в контингентах смешанного состава, в которых устанавливается неустойчивое равновесие между старожильческой частью населения (в сравнительно высокой концентрации) и примыкающим к ней переселенческим слоем. В режиме неустойчивого равновесия новация — это формирующаяся промежуточная инстанция, соизмеряющая этномузыкальное взаимодействие динамических подсистем населения, изначально порой несоизмеримых друг с другом и, тем не менее, сплоченных в поиске общих для них целей и ценностей. Подобной сложности процесс, нацеленный на открытие новых горизонтов, может идти лишь иногда постепенно, а чаще всего скачкообразно.

Периферийные, более или менее отдаленные поселенческие структуры находятся под инновационным давлением со стороны очага новообразований. Из-за обширности войсковой территории тех или иных казачьих подразделений, таких как донское, уральское и оренбургское, достигающий малонаселенной окраины инновационный натиск нередко представляет собой чреватый неопределенностью и нестабильностью фактор вторжения извне в музыкальный быт на местах, поэтому не всякий росток новизны способен здесь прорваться.

Естественно предположить, что процесс все менее поверхностного, по-настоящему глубокого внедрения какого-либо новообразования в песенный обиход порой занимает жизни многих поколений. В результате, например, смена форм ритмизации расширенного стиха происходит с целью выделения музыкально-синтаксических звеньев в напеве. Некоторые местные стили характеризует подчеркнуто неравномерная скорость трансформации тех или иных частей в напеве, с локальной заменой единиц музыкального времени. Приоритет на местах имеет расширение периода или дополнение в конце. В локальных песенных стилях имеются различные опции слогоритмического дробления, с целью уплотнения производных элементов используется триолизация на определенных синтаксических позициях в форме — на слоге в момент ритмического икта, иногда до или после него в межиктовом сегменте, а чаще всего в синтаксической связке на межслоговом распеве. В местных трансформантах того или иного напева неодинаковой плотностью обладает фрактальный мелодический рисунок межслогового и внутрислогового ранга.

Пространственно-временное перемещение инновации имеет свою ритмику и траекторию. Так, на полюсе роста инновация характеризуется высокими статистическими показателями и большой амплитудой, на полюсе депрессивности ритмика сглаживается и данное явление отживает свой век.

В результате каждая инновация вызывает своего рода волну от очага к периферии, которая так или иначе размывает и изменяет после себя «ре-

льеф» песенного материала на местах и поэтому формирует особого рода структуру инновационного цикла. Как показывают сделанные в различных местах фольклорные записи, волна нововведений готова раскатиться вширь, далеко за пределы казачьих территорий. На этапе интенсивного распространения «гребень» этой волны движется в сторону периферии, потом волна просачивается сквозь погашающие «мембраны» на местах, как бы огибает различного рода заслоны и преграды, спадает и затухает. В пространстве очага и его близкого окружения пламень ярких инноваций едва ли не испепеляет дотла нечто стародавнее, а взамен инновации формируют свою собственную структуру. Новшество более или менее органично срастается со старым чаще всего, по-видимому, на периферии давнего освоения. Напротив, для позднейших поселенческих комплексов на периферии чрезвычайно показательны примеры декомпозиции оставшихся эпических песен под воздействием инновационной волны. Почти без следа исчезает система эпических напевов, однако вместо них мы встречаем общераспространенные формы лирической частой или протяжной песни на слова из эпического произведения, в пришедшей на смену песенной системе уже иного состава.

Таким образом, взаимодействие песенного наследия с инновациями одного и того же порядка отличается самобытными чертами в локальных стилях и приводит к неоднозначным результатам.

В исторической ретроспективе выясняется, что смыкающиеся друг с другом районы Волги и Среднего Дона следует оценить как высоко креативные, генерирующие новизну. Также есть основания считать креативными густонаселенные районы — с одной стороны, по р. Медведице, а с другой стороны, некоторые нижнедонские территории. Именно к этому типу исторически нередко могут принадлежать ареалы, в которых силы инновационного давления фактически стерли память в народе о старинном наследии либо к рубежу XIX—XX вв., или ко второй четверти XX века. В то же время на месте не востребованного новыми поколениями музыкального наследия здесь успевает вырасти нечто совершенно иное. Далее идут акцепторные⁵ ареалы и районы транзитные в смысле устремления инновации от очага к периферии. Наконец, часть междуречья Дона и Хопра представляет собой депрессивную зону, подавляющую некоторые инновации, а для других и вовсе непроницаемую. Согласно наблюдаемым результатам можно предположить, что нынешняя окраина казачьей территории когда-то прежде являлась одним из очагов эпической традиции, который так и остался не «затушенным» инновационными волнами (см. карту 3).

⁵ *Акцептор* (лат. *acceptor* — принимающий) — свойственная кристаллическим структурам способность «захватывать» и адаптировать нечто для них новое.

Пояснения к условным обозначениям на карте 3.

Цепь казачьих городков по Дону (обозначены по состоянию на середину XVII в.) является магистральной артерией для распространения инноваций.

Стрелки 1, 2 — результаты межэтнических контактов преобразуются в музыкальные инновации:

1 — характерные особенности музыкального эпоса у народов Северного Кавказа, прежде всего в нартских пшинатлях (бжедуги, шапсуги, кабардинцы, черкесы и др.):

А) строфа в виде сдвоенных восьмивременных периодов⁶ претворяется казачьим населением в структуре шестнадцативременного периода НТ-IV;

Б) принцип чередования в исполнительском акте вокальных и прозаических эпизодов усваивается в качестве механизма фрагментации эпического произведения;

В) принцип закрепления напева за определенным тематическим циклом распространяется с предгорий Северного Кавказа на казачьи территории, в отличие от принципа «формульных», «мигрирующих», полисюжетных напевов в классическом севернорусском эпосе.

2 — приходящие с западных территорий нововведения:

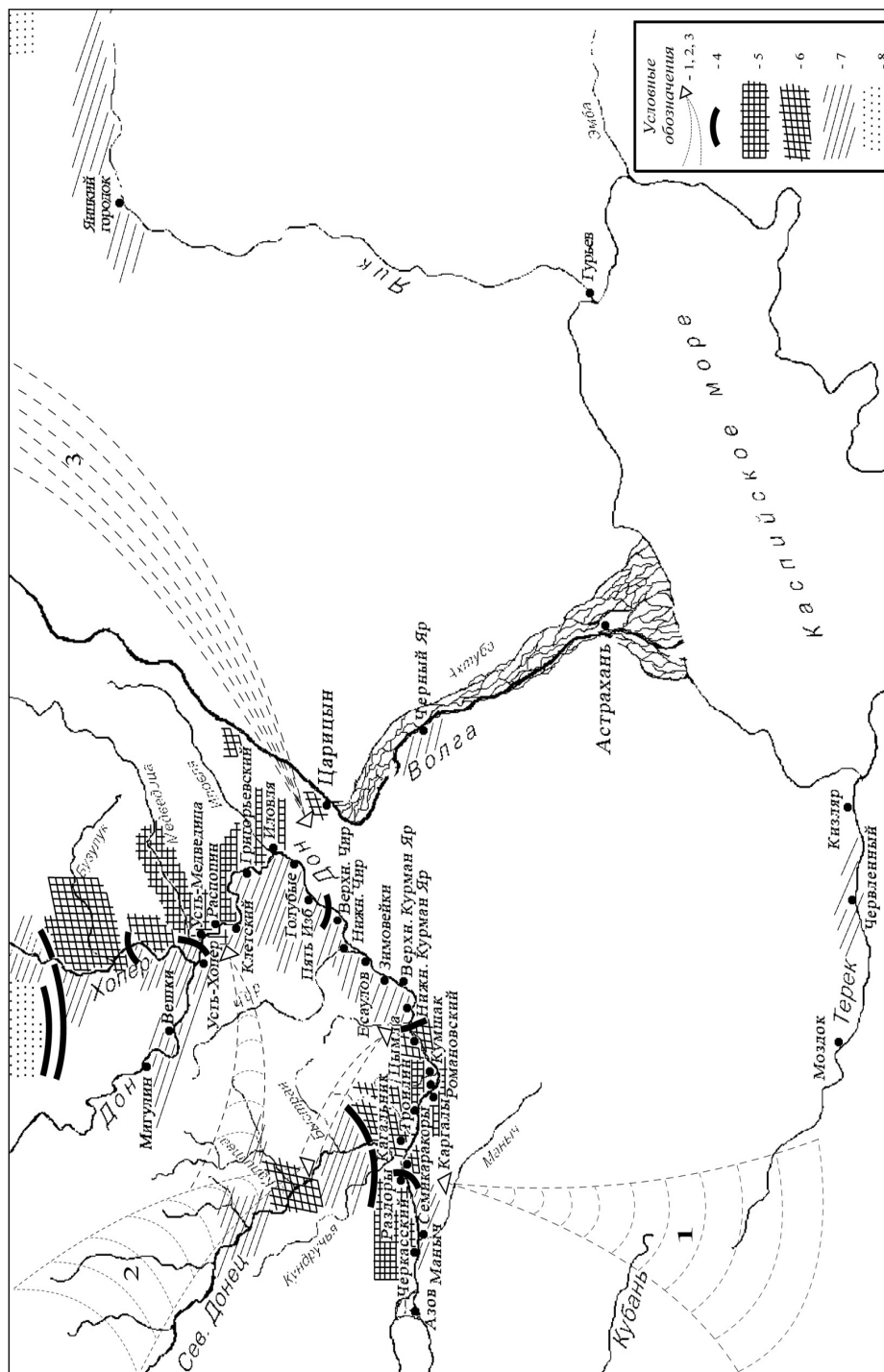
А) клишированные рисунки из коротких и вдвое увеличенных слогоритмических элементов в украинских песнях, сложенных по правилу временной, квантитативной ритмики. По сделанному К.В. Квиткой выводу: «В украинских песнях временные удлинения — более существенный и естественный ритмообразующий фактор, чем собственно динамические усиления, а эти последние зависят преимущественно от величины интервала при мелодическом повышении и в меньшей мере и реже — от словесного ударения»⁷. Квантитативные ритмические стереотипы ассимилируются под знаком влияния мелодики на ритмическую реализацию стиха в напеве (остановки в мелодии, скачкообразные перепады высот с целью обособления структурно завершенных мелодических звеньев в напеве);

Б) украинская песенная эпика (колядки и щедровки, баллады, духовные стихи и др.) служит передаточным звеном для внедрения в казачий распев базовых формул слогоритмического дробления,

⁶ См.: Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / Под ред. Е.В. Гиппиуса. Т. 2. Нартские пшинатли / Сост. В.Х. Барагунов, З.П. Кардангушев. М., 1981.

⁷ Квитка К.В. Амфибрахий в украинских народных песнях. (Из записок о ритмике) / Избр. труды в двух томах / Сост. и комм. В.Л. Гошовского. Т. 2. М., 1973. С. 103. Далее К.В. Квитка определяет формообразующую роль маркированных ритмических длительностей: «Другая функция удлинений — это интерпункция, отметка конца ритмических отрезков, иногда — начала» (там же, с. 104).

Карта 3 Разновременные инновационные волны в песенных традициях казачества (ре-конструкция процессов, условно датированных серединой XVII — концом XVIII вв.)



в том числе, ритмических структур южнославянского эпоса. Подобного типа структуры восприняты в качестве новообразований второго порядка, таких как слогоритмические рисунки на верхнем трансформационном уровне;

В) воспринятые из украинского эпоса (кобзарского и лирничного) мелодические модели речитатива в запеве строфы;

Г) достигший казачьих традиций пласт кантов — упорядоченной системы стиховых, ритмических, мелодических, фактурных стереотипов. С помощью кантовых стереотипий шлифуется и скрепляется массив разновременных нововведений, в результате создается эффект стилевого единства.

Стрелка 3 — результаты внутриэтнических музыкальных контактов между старообрядцами Заволжья и казачьих районов преобразуются в средства мелодической трансформации.

Утолщенная дуга 4 — барьеры на пути распространения инноваций, имеющие ограниченную, нередко одностороннюю проницаемость.

Формы штриховки 5–8 — дифференциация песенных ареалов по их функции в инновационном процессе:

5 — креативные ареалы, **6** — ареалы-акцепторы, **7** — ареалы-ретрансляторы инновационного опыта, **8** — депрессивная периферия.

Можно предположить, что фольклорная традиция той или иной культурной зоны ориентирована на повышение или снижение инновационного потенциала. Увеличение реального удельного веса регулярных стереотипов как выразителей единообразия ведет к подавлению инновационных задатков, особенно в условиях низкой плотности, относительной разобщенности групп и планомерной «внутренней цензуры» разреженных инновационных потоков (их фильтрация или блокировка).

Таким образом, содержание локальных стилей на тот или иной период времени показывает разность между состояниями этномузыкальной системы в прошлом и возможном для нее будущем. Локальный стиль выступает в нескольких ролях. Перечень этих ролей целесообразно расширить по сравнению с учтенными на карте функциями: 1) регулятор инновационного потенциала, 2) «инкубатор» для созревания новшества, 3) источник-транслятор информации, 4) транзитный канал, то есть более или менее плотная и проницаемая среда для ее передачи, 5) усилитель, 6) фильтр инноваций, проникающих извне, 7) «демпфер» для их погашения, 8) излучатель «реликтового фона» от культурной реалии, канувшей в лету.

При утрате ритмического периода, относящегося к основному кругу эпических структур НТ, песня по существу перестает быть эпической. В ряде казачьих районов вырабатывается фактически единый стиль для эпических

и лирических протяжных песен, казалось бы «несовместимых» и «непереводимых» друг в друга. Произведения в этой связи проходят в песенных традициях, во-первых, через особые трансформационные процедуры и, во-вторых, модифицируются. В момент использования модификатора песни, вероятнее всего, сохраняет в себе отпечаток ритмического периода НТ, и новая, модифицирующая формула как бы совмещается с ним, деформируя эпическую структуру.

Естественно предположить, что каждый переход из эпоса в область вне музыки эпоса недвусмысленно выражает в данном сообществе локальную смену точки зрения на произведение: оно видится и ощущается по-другому. Изменение формы песни здесь вызывается смещением позиции при восприятии (*параллакс*⁸). Это — внутренний механизм нововведения. Направляется по новому пути произвольный поиск близких и более простых форм, чем трехиктовая структура НТ, учащаются взаимные переключения одних в другие, что ведет шаг за шагом на местах к повышению однотипности и монотонности музыкально-стилевого материала, а потом и крупномасштабной системы, в которую он входит. Растет динамика в структуре ритмических периодов, так как перекраиваются и рушатся прежние границы между различными их типами.

Подытожим содержание этой главы.

- Новообразования играют существенную роль в неэволюционном развитии эпического искусства и в его эволюции.
- Изменчивость того или иного элемента рождает «цепную реакцию» обновления в элементной базе, во всей системе.
- Казачий распев — это генератор, активатор и, наконец, фиксатор новизны. С его помощью фиксируется достигнутое на местах состояние взаимной системной согласованности распевных казачьих произведений друг с другом.
- Прораствание инновационных структур в казачьем эпосе, или (что одно и то же) как бы загодя подготовленное их проникновение в него, приводит к качественному переопределению эпического материала. Одновременно

⁸ Оригинальное культурологическое переосмысление этого термина, взятого из физики и астрономии, предлагает Ж. Славой. Ученый ставит перед собой задачу преодоления иллюзорного эффекта, возникающего «вследствие помещения на одну плоскость двух несовместимых по природе своей явлений, либо из-за попытки использовать один язык для работы с двумя взаимно непереводимыми явлениями» (*Славой Жижек. Устойство разрыва. Параллаксное видение.* [Перев. с англ.] М., 2008. С. 6).

с этим в потоке новообразований по мере возможности на местах под-держивается единство системы, в которой эпическая песня востребована в новом облике.

- Благодаря воспринятым нововведениям в казачьей музыкальной культуре структуры эпического наследия перерабатываются в многоуровневую форму песен.
- Произведение казачьей эпики характеризуется по обобщающей формуле «модус-номинатор (НТ) плюс модификатор (передатчик новизны)».
- Ритмический период-номинатор вместе с его модификаторами представляют собой в широком смысле путеводный континуум между прошлым и будущим, а в более частном смысле — полный цикл развития характерных инноваций в казачьей эпической культуре.
- Типические места в казачьем напеве, по-видимому, нередко призваны сгладить и уравновесить инновационные прорывы. Общеизвестное клише тормозит и свертывает динамику перемен, приостанавливая ход развития.

Чтобы проверить высказанные положения, мы попытаемся раскрыть эволюционный взгляд на казачий эпос.



Глава 5

Эволюционное рассмотрение казачьего эпоса

Краткие итоги предварительных наблюдений. Эволюция и инволюция. Учет хронологического фактора при построении эволюционной модели. Что такое сложность? Пульсация сложности и простоты. Эволюция как поэтапная смена общесистемного принципа. Эволюция как динамическая преемственность этапов. На подступах к системной типологии эпических стилей.

Факторы изменчивости на материалах казачьего эпоса выражаются через его трансформацию, модификацию и эволюцию. Процесс трансформации имеет двусторонний характер, то же самое верно по отношению к модификации, тогда как эволюция однонаправлена. В этом заключается одно из принципиальных различий между ними.

Эволюция понимается в книге как путь к появлению нового системообразующего принципа. Имея в виду типы структуры в казачьей эпической песне, сетевой принцип организации заменяется в ходе эволюции на принцип иерархии. Если же обратиться к принципу связи между элементами, на смену координации элементов приходит их субординация в структуре. На пороге эволюционного периода обновляется весь пласт элементов, которые в дальнейшем подлежат дифференциации и вызреванию, а ускорению этих процессов способствует техника трансформации. Динамические процедуры (координация и субординация, дифференциация и трансформация) во многом идентичны на каждом этапе эволюции, изменяется прежде всего сам носитель этих процессов, конкретный знаковый материал.

Для обоснования изложенных тезисов нам предстоит охватить вниманием целый комплекс эволюционных изменений в казачьей эпической песне. Рассмотрение напевного материала в комплексе динамических отношений и связей, как можно убедиться, показывает свой рисунок эволюции для тех или иных групп казачества. Кроме того, дифференцированный подход к изучаемому материалу позволяет нам получить ответы на ряд более общих вопросов о побудительных причинах, катализаторах эволюции, ее направлении (от простого к сложному или же, наоборот, от сложного к простому)

и возможной цели, логической модели (сетевая или иерархическая, выбор координат для построения модели), механизмах эволюции и возможном наличии в ней фаз, этапов и циклов.

Вначале резюмируем вкратце наблюдения, вынесенные из предыдущих глав.

Магистральный путь — это трансформация эпических произведений, которые проходят через ряд неэволюционных стадий и уровней. Кроме того, на примерах напевной декламации этот путь отчасти прорисовывается также и в эволюционном его значении. Старинный эпический материал в стиле напевной декламации вступает в сомкнутое сопряжение с мелодической кантиленой, чтобы потом и ее, в свою очередь, можно было подготовить к следующему витку эволюции.

За точку отсчета следует принять формирование стиховых и музыкальных средств в виде системы напевной декламации, которая реализуется в сольных и групповых версиях. У нас имеется возможность определить этот узловый момент на примере эпической традиции казаков-некрасовцев. Напевно-декламационный стиль несет в себе зародыши производных величин, создавая простор для опробования преобразовательных действий над слогоритмическими и мелодическими элементами. Вероятно, силы трансформации веками скованы линейным, синтагматическим развертыванием музыкального текста, не сразу их действие проецируется на парадигму стиха и напева, приводя к объемным измерениям структуры по новым ее уровневым наслоениям. Но в результате эпическая декламация поначалу, о чем нам уже известно, переопределяется в стиль эпической песни-кантилены, а через нее как опосредующее звено — в стиль грандиозного распева, процветая на новой почве в производных, превращенных формах, в «островках» слогового музыкального скандирования на верхнем ярусе масштабно-уровневой структуры.

Второй рубеж — это фиксация структур НТ в этномузыкальной системе. Повсеместно архитектурные структуры проходят цикл созревания, который осуществляется в казачьих песенных стилях с различной скоростью и степенью полноты. Другими словами, темпы эволюции крайне неравномерны: та или иная разновидность может оставаться неизменной, казалось бы, неопределенно долгое время, а может измениться буквально за одно поколение. В связи с дифференциацией элементов «полюс роста» приходится на слогоритмические либо мелодические средства в напевах. Слогоритмический ресурс используется до исчерпания доступных трансформационных регистров, как правило, в акцепторных ареалах (сравн.: карты 2, 3). В условиях преимущественно мелодического развития (внутрислоговой и межслововой распев) в эпическом репертуаре некоторых старообрядческих групп действуют ограничения на распространение преобразованных величин, в особенности новообразований второго порядка (казаки некрасовские, волжские, отчасти гребенские).

Традиции казачьего распева отличает приверженность к известному риску. При существенных количественных изменениях в структуре песни подвергается испытанию и, в конечном счете, расшатывается форма кантиленного стиля как устойчивого качества эпических произведений, которые вследствие масштабного изменения раскинулись исполинскими анфиладами, нет конца и краю. Естественно, не всегда эпическое произведение выдерживает проверку на устойчивость. Действительно, значимая основа музыкального и поэтического компонентов в процессе распева будто бы заслоняется потоком ярких, многокрасочных звукообразов. По всей видимости, эпическая песня время от времени пребывает в стабильной зоне регулярных колебаний между исполнением кантиленным и напевно-декламационным, между обогащенным и оскудевшим распевом в определенном диапазоне градаций. Это — биение в замкнутой сфере, когда песня каждый раз словно бы наталкивается на границу доступного для нее пространства. Сопряженные градации здесь не меняют качества процессов.

Третьим переломным моментом является отказ на местах от структур НТ вследствие необратимых изменений в основных мелодико-ритмических ресурсах той или иной песенной традиции под воздействием специфических модификаторов. Структуры музыкального эпоса переформируются с помощью микропериодичностей и спорадичностей. Переформатирование бывает постепенным (через фазу интерполяции) и внезапным (трансполяция). Замена структур в эпической системе происходит при условии непрерывности ее существования во время подобной операции. Тогда же память о родовидовой специфике песни тускнеет в композиционных модуляциях, отклонениях, вариациях, могущих привести к более простым формам (своеобразный эффект «шагреновой кожи»). Операции по изменению и отбору структур при таком условии суть эволюционные события, а механизм самоорганизации представляет собой эволюционный инвариант.

В некоторых локальных стилях магистральный путь сравнительно давно пройден. Таковы, например, следующие песенные стили: нижнедонской, нижнедонецкий вместе с кундрюченским, бассейн р. Калитвы, р. Бузулук, верховые станицы Дона. Опережающими темпами по сравнению с казачьим Доном завершается этот же путь в казачьих станицах на Нижней Волге, по-видимому, во второй четверти XX века. В эпических напевах казаков-некрасовцев по состоянию на рубеж XX—XXI веков подобное движение прерывается еще на подходе к середине пути, однако его начало запечатлено в некрасовской традиции более определенно, чем повсюду на донской метрополии.

Побочные направления чаще всего соответствуют так называемой инволюции. Они важны для нахождения короткого пути движения с целью быстрого выхода в основной, преобладающий массив песенного материала. Нескончаемые «скитания» того или иного произведения по простору формогенеза, казалось бы, предполагают раскрытие широких горизонтов

перед жанром и стилем эпического искусства, но в самый момент близости нового виднеется спрямление пути, который выводит очередное поколение певцов на привычные, досконально знакомые структурные трафареты. По контрасту с магистральной эволюцией, для которой характерно возрастание меры организованности и увеличение суммарного количества элементов в структуре, инволюция характеризуется уменьшением (резкий «сброс») элементного состава в стиховой и мелодико-ритмической структуре, а также и в музыкальной фактуре. Побочные линии развития распева имеют суженную динамику развития. Все это характеризует инволюцию эпического напева и ее результаты, например в некоторых среднедонских традициях, в бассейне р. Чир, а также точно по низовьям Дона, Сев. Донца с его притоком р. Быстрой, правобережью Хопра в среднем течении, в некоторых напевах у казаков Нижнего Поволжья и по р. Урал.

У каждого пути имеются свои преимущества. С одной стороны, поэтапное раскрытие колоссального потенциала в распеве рассчитано на значительную переработку песенной системы, которая достигает качественно нового состояния при условии поиска общего знаменателя для сохранившегося эпического наследия и иного, не эпического материала. С другой стороны, предполагается упрощение формы в целях скорейшего слияния фрагментов наследия с обновляющейся этномузыкальной системой, исходя из ее динамической природы и применительно к специфике песенных традиций казачества.

Эволюция протяженного распева и эволюция эпического напева показывают два различных способа для органичного и полного раскрытия потенциальных возможностей эпических жанров. Способ оптимизации эпических напевов с помощью распева как бы под самый конец их существования, в «финальной» точке эволюции — это *устремление к максимуму*, а в результате экстремальное нарастание в них однородности, перекройка и в известной мере стирание жанровых границ. Другой способ заключается в приведении целевой установки к набору клишированных структур — межжанровых интеграторов, которые в песенной системе Нового времени приобретают всеобъемлющий характер *эталонов*. Это способ упрочения песенных традиций на каждом эволюционном этапе благодаря нахождению для системы в ее целом и, в частности, для каждого локального стиля, песенного жанра и произведения новых эталонирующих решений, которые по возможности сдерживают эволюционный рост.

На казачьей территории поддается картографированию особая пространственная ритмика уплотнений и разрежений в зависимости от избранного способа либо исчерпывающего раскрытия всего потенциала распева (прежде всего в произведениях, записанных у донских казаков в ряде мест), либо его приведения к напевным клише полижанрового предназначения (карта 4, см. с. 159).

Ареальный метод исследования позволяет нам соотнести полученные результаты в картах 1—4 с хронологией организованных казачьих переселений, включая поздний период XVIII—первой половины XIX веков. Следовательно, появляется возможность предположительно установить поворотные рубежи времени¹, разграничивающие неэволюционную (постепенную) и эволюционную (скачкообразную²) динамику в системе казачьих эпических песен. Неоднозначность картины казачьего эпоса обусловлена ускоряющейся эволюцией жанровой системы и локальных стилей, в ходе которой различные структурные изменения тесно переплетаются. В какой-то момент ускорения эволюции они перестают быть альтернативными, так как исчезает необходимость, да и возможность предпочтения какого-либо из них. И лишь в общем итоге, после этого упрощения самой модели развития, более сильные «ростки» казачьего распева исподволь заглушают и подавляют собой ход эволюции по какому-либо другому пути.

На примере эпических песен хорошо прослеживаются все основные «ветви» на эволюционном древе, которые скрепляют собой казачью систему, так или иначе оплетая собой все функционирующие в определенное время и в определенном месте частицы эпического репертуара. На этом, однако, еще не ставится последняя точка в эволюции казачьего эпоса, так как эволюционный процесс со временем принимает ярко выраженный открытый характер: утончаются, переносятся и даже рушатся прежние незыблемые границы между песенными жанрами, происходит становление жанровой системы иного порядка. И вновь свою роль здесь играют те или иные остатки эпического наследия. Все они подлежат закономерному жанрово-стилевому переосмыслению в изменяющемся контексте.

Теперь, чтобы дополнить и систематизировать на новой основе предварительно полученные сведения об эволюции казачьих эпических произведе-

¹ Подробно об этом см. т. 5 нашей книги. Согласно классическому ареальному методу в музыкальной этнографии, предложенному К.В. Квиткой, «привязка» к историческому времени считается установленной, если конфигурация напевов определенного типа совпадает с исторически сложившейся конфигурацией связанных между собой поселений. См.: *Квитка К.В.* Об историческом значении календарных песен / Избр. труды: в 2-х т. / Сост. и комм. В.Л. Гошовского. Т. 1. М., 1971. С. 90. Этому не противоречит скептическая оценка в более ранней статье К.В. Квитки имеющихся на то время методов для выявления древнейших стадий народной музыки: «...Мы можем догадываться о последовательности эпох и свойственных им стилей, но не устанавливать продолжительность этих эпох, их начальные и конечные даты. <...> Никакое измерение древних музыкальных эпох, хотя бы и косвенными способами, невозможно» (*Квитка К.В.* Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям / Избр. труды. Т. 2. М., 1973. С. 12).

² Идею эволюции наследственного материала путем скачка сформулировал в 1901 г. голландский ботаник Хуго де Фриз. Закономерности генетической изменчивости, как подтвердилось впоследствии, решительно не похожи на постепенное накопление малозаметных сдвигов по Ч. Дарвину.

ний, нам целесообразно рассмотреть целиком древо эволюции — от корней до кроны.

Корни проблемы — это предпосылки эволюции, они в казачьем эпосе многочисленны. Ее побудительные мотивы связаны с этнической историей, межэтническими контактами как своего рода катализаторами скорости эволюции, большую группу составляют здесь социокультурные предпосылки (см. гл. 2). Собственно вопрос заключается в том, с чем связана и чем вызвана изменчивость состояний эпического произведения. Имеется в виду изменение, разумеется, не по причине одного или нескольких новых либо утраченных элементов в структуре, а вследствие системного преобразования, связанного с ходом эволюции.

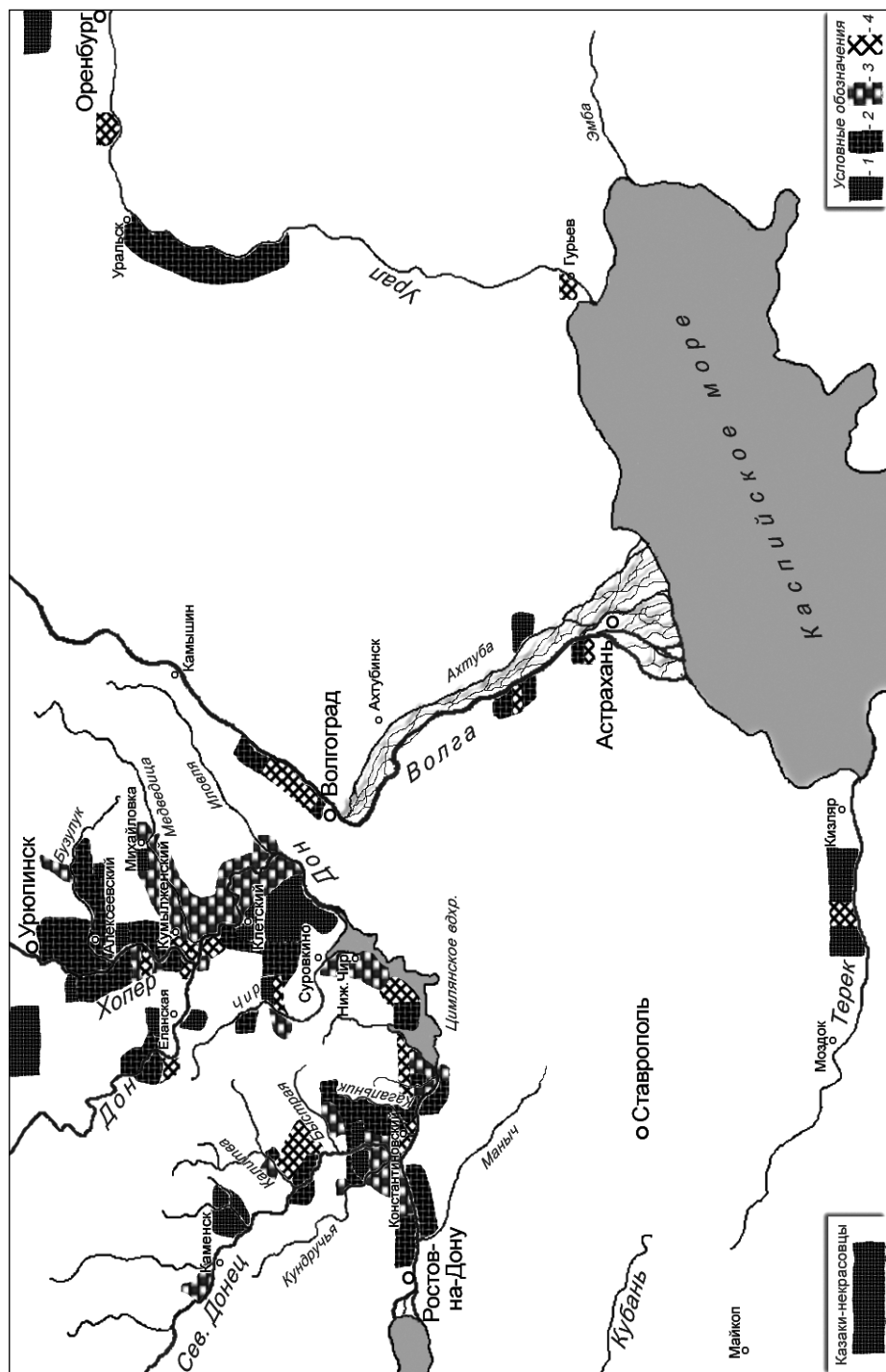
Как и любая система в культуре, этномузыкальная система, по-видимому, обладает немалой инерцией. Можно постулировать, что изменения в ней наступают с различными запаздываниями во времени, по сравнению с эпохальными сдвигами в общественной истории. Такова логика обратных связей в эволюционной модели. Обратные связи характерны для динамических явлений различного порядка, в том числе в истории населения, в народной культуре. Не составляет здесь исключения также и специфически внутрисистемный процесс распева в эпических произведениях. «Привязка» этого процесса к социокультурному контексту, социальному времени, рубежным историческим переменам возможна лишь с известной поправкой на величину задержки (*лаг*), с которой работает механизм обратной связи. С этой оговоркой методологически правомерно соотнести крупномасштабную ритмику эволюционных изменений в казачьих песнях с наиболее значительными вехами в истории казачества, так как в первую очередь именно оно эволюционирует.

В качестве отправного предположения целесообразно принять тезис о возможном совпадении во времени процессов, связанных с формированием протоказачьего населения и самобытной системы напевной декламации, унаследованной казаками лишь в отдельных ее крупницах. Переход от стиля напевной декламации, коллективной (ансамблевый стиль сказительства) и сольной, к эпической песне в кантиленных версиях, наверное, санкционирован приемом

На карте 4 условно обозначены видоизменения эпических песен в ареалах следующего типа:

- 1 — созревание в песенной традиции ритмических периодов НТ, построенных на основе трехударного стиха;
 - 2 — максимальный рост масштабно-уровневой структуры НТ;
 - 3 — приведение распева к межжанровым структурным клише, таким как цезурированные двухсоставные периоды, неравномерно сегментированные периоды на основе двухударного стиха;
 - 4 — смешанный тип пересечений 1, 2 и 3.
-

Карта 4 Направления эволюции в ареалах казачьих эпических песен



никами протоказачьих формирований — подразделениями собственно казачьими, когда они появляются на исторической сцене в середине XVI в.

Проблематичен вопрос о проникновении хронологического, датируемого фактора в процесс распева. Когда и почему произведения казачьего эпоса качественно видоизменяются, приобретая масштабно-уровневый, фрактальный, совершенно новый облик? Целесообразно в этой связи навести читателя еще раз на мысль о развитии через кризис (см. гл. 2). Системный кризис означает перенастройку адаптивного процесса. Тесное сопряжение между различными частями песенной системы, включая инновационные и традиционные составляющие, приводит рано или поздно к нивелированию их отличительных свойств. Сглаживание неоднородностей и возрастание однородных качеств — это важный симптом кризиса. Общая для казачьих традиций тенденция к сохранению эпического текста главным образом в рассредоточенной форме (начиная с уровня стихосложения и до уровня сюжета), с помощью совершенно особой рекурсивно-порождающей грамматики, также может быть понята как еще одно свидетельство пережитого кризиса в развитии. Этапный сбой в системе представляет собой возбудитель новизны в ней. Алгоритмы выживания, удержания самобытности реализуются в ответ на резкое обновление состава населения, в связи с убылью коренных, потомственных казаков (высокие людские потери от непрекращающихся военных кампаний и большие масштабы принудительных переселений). Такого рода перманентная гуманитарная катастрофа охватывает значительную часть XVIII — первую половину XIX века. Принимая во внимание лаг по времени, период с конца XVIII в. и до последней четверти XIX в. предположительно связан с большими и стремительными эволюционными шагами в распеве эпического произведения. О глубоких переменах дают нам знать напевные варианты общеизвестных казачьих песен, записанных Г. Кольбе (1824 г.)³, Е.К. Альбрехтом (отражение исполнительской традиции полковых хоров, конец третьей четверти XIX в.)⁴, А.М. Листопадовым (исходные

³ Кольбе Г. Пять песен донских национальных / Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 год, изданная А.О. Корниловичем. СПб., 1824. Поэтические тексты см. с. 341, 342, ноты на вклейке. Музыкальные примеры изложены для ф.-п. с подтекстовкой: 1. У нас было на Дону, 2. Как на травушке, 3. Как на славных на степях, 4. Приутихло, приуныло Войско Донское, 5. Ой вы, братцы, братцы, атаманы молодцы.

⁴ Альбрехт Е.К., Вессель Н.Х. Сборник солдатских, казацких и матросских песен. Вып. 1. 100 песен / Слова собрал Н.Х. Вессель. С голоса на ноты положил Е.К. Альбрехт. СПб., 1875. То же, 2-е изд. 1886. То же, 3-е изд. 1894. В сборнике находятся 23 донские казачьи песни. По стилю хоровой аранжировки песен сборник во многом предвещает собой адаптированные издания в начале XX в.: Голубинцев Н.Н. Песни донских казаков. М., 1911 (песни записаны в период 1870—1900 гг.); Хрещатицкий Р.А. Казачьи песни Донского войска. Для казаков 1-й Донской казачьей дивизии. М., 1903; Его же. Войска Донского казачьи песни из сборника Р.А. Хрещатицкого. Изд. 2-е. М., 1906 (с привлечением перепечаток из различных источников).

музыкальные тексты относятся к рубежу XIX—XX вв.), взятые в сравнительно-историческом рассмотрении.

Мера надежности по ходу развития эпоса через социокультурные кризисы обусловлена высокой степенью его фрагментации в казачьих традициях. Резервирование «изобильных мощностей» в произведении на преобразовательных уровнях также оказывается важным условием для обеспечения стабильности в казачьей системе эпических песен на новом этапе развития. Поэтому оборотной стороной в динамике упрочения этой системы является беспримерная сложность — сложность измерений, проекций, объемов, переосмысливаемых в качестве многомерной перспективы для возможного продолжения активной эволюции.

При рассмотрении песен методологически необходимо принять к сведению совершенно различные понимания сложности. Она бывает общесистемная и структурная, случайная и организованная, вызванная инновациями и не связанная с ними. В рамках синергетики, нелинейной динамики это — сложность процессов самоорганизации, «т. е. тот эволюционный аспект сложности, который классические формы теории систем и методологии системных исследований не делали предметом непосредственного изучения»⁵. Кроме того, сложность принимает разные формы и характеризуется с точки зрения сложности, разнообразия, плотности, емкости коммуникационных структур.

На страницах нашего исследования («Казачий эпос», тт. 1—5) многозначное понятие сложности подчас уточняется с помощью термина «комплексность», в который вкладывается специфическое содержание. Это — способность эпических структур устанавливать по возможности широкое поле контактов с улавливаемыми симптомами перемен. В частности, подразумеваются направляющие, внедренные, сопровождающие формулы в ансамбле слогоритмических стереотипов, а также и комплексность звуковысотных структур. Комплексный характер могут приобретать некоторые сложносоставные формы при стяжении либо сцеплении малых модулей, ячеек, звеньев, которые обладают собственными жанрово-стилевыми признаками в этномызыкальной системе. Быстро гаснущие своеобразные «вспышки» комплексности возникают иногда при появлении спорадичностей в музыкальном тексте. Комплексность означает учет сразу многих различительных граней, а стало быть, отзывчивость к сигналам извне. Свойство комплексности во многом способствует тому, чтобы синхронизировать (с некоторой погрешностью) неподотчетные системе внешние и контролируемые ею внутренние события. В результате казачий эпос составляет одно целое с историей казачьего населения по координате «эпос — этнос», а вместе с этим в системе координат «этнос — этос» фиксируются перемены в стереотипах поведения, сознания, морали и т. д.

⁵ Каган М. С. Диалектика общего и особенного в методологии познания / Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002. С. 37.

Следовательно, этномузыкальная сложность — это рост комплексности в том или ином локальном массиве коммуникаций. Сетевая комплектация эпических структур (в виде спектра, ячеек сети и т. п.) с последующим формированием слаженного ансамбля из них и расширением комплекса взаимодействий — таковы шаги при решении задачи комплексности. Сложная система казачьего эпоса под каким-то углом зрения может выглядеть как комплексная система, однако названное свойство реализуется в ней далеко не везде и лишь при особых условиях. Приобретение сложности-комплексности рассматривается нами как отправное состояние для эволюционного сдвига, скачка. Простое же — это конечное состояние для главенствующего направления развития. Кроме того, сравнительно простыми являются также и «островки» временной стабильности — боковые «ответвления» от русла («ствола») эволюции. Их объединяет «сброс» излишней сложности, редукция комплексности. Менее и более комплексные массивы сосуществуют, не отменяя друг друга.

В качестве меры сложности выступает стиховое и музыкальное разнообразие, сконцентрированное в эпических структурах. Напротив, достигнутое ими в итоге развития единообразие коррелирует с простотой. Сложность при таком взгляде на нее равносильна полиморфизму, нагнетанию внутреннего многообразия в коммуникационных структурах. Минимально достаточные размеры формального описания тех или иных структур позволяют нам «измерить» сложность. Сами инструменты аналитического описания и его длина разительно отличаются, скажем, по отношению к напевам духовного стиха «Фёдор Тырин и Змей Тугарин» и казачьей былины «Добрыня и Маринка».

Структурная плотность, емкость в смысле внутреннего многообразия являются переменными величинами. Нам известны средства для оперирования этими переменными: музыкально-временные регистры, трансформационные регистры, типы формогенеза (форматирование по образцу, трансформация по алгоритму, переформатирование постепенное и скачкообразное, деформация, спонтанное поисковое структурирование), нововведения первого и второго порядка, номинаторы и модификаторы. Использование в песнях той или иной переменной не обязательно приводит к их усложнению. Уровень развития структуры поддерживается, повышается или снижается. Поэтому вряд ли правомерно выделять усложняющие и упрощающие регуляторы. Каждый из них по-своему воздействует на ту или иную форму сложности — на комплексность, внутреннее разнообразие, плотность, емкость структуры, а не на сложность вообще⁶.

Отдельного системно-теоретического уточнения заслуживает часто постулируемая связь между сложностью и случайностью. Случайность в эво-

⁶ Сравн. на лингвистическом материале: «Для каждого типа изменения важно учитывать, насколько он влияет на различные типы сложности — невозможно разделить изменения просто на “усложняющие” или “упрощающие”» (*Даль Э.* Указ. соч., с. 83).

люционном рассмотрении — это неявная грань между изменчивостью и отбором, а также механизмами отбора и самоорганизации. Скорее всего, речь должна идти не о создании сложности с помощью случайности, а об особенностях граничного фактора, который обозначается этим понятием. Случайно все то, что не порождается и не координируется нормами этно-музыкальной системы, но тем не менее по возможности ею используется во благо себе или с негативными последствиями. Этот фактор, в частности, спутывает на какое-то время и даже стирает память о родовидовой принадлежности стиха и напева, которые деградируют вплоть до некондиционного состояния. Как бы то ни было, сложность вовсе не обязательно порождается случайно.

Вопрос о генезисе сложности является определяющим критерием эволюционных теорий, в отличие от учений, которые подобным вопросом не задаются. Проблема заключается, на наш взгляд, отнюдь не в поиске исходной точки происхождения, первозданных истоков казачьих эпических песен. Еще раз обращаясь к вопросу о начале (см.: гл. 1, 2), теперь целесообразно добавить, что он лишь один из многих других и никак не главный для нас. Ведь такая проблема встает перед исследователем, когда по его запросу в известной ему эпической системе благодаря ее собственным операциям со структурами условно реконструируется точка отсчета — якобы начальная. Возникновение означает в первую очередь появившуюся возможность рекурсивного воспроизводства. Однако момент зарождения нам не увидеть. Ведь в то самое мгновение системы как таковой не существует. Лишь впоследствии «задним числом» она предоставляет нам собственную историю структур (без начала и конца), в которой ретроспективно мы обнаруживаем различные «эпохи», «стадии», «циклы» и тому подобные гипотетические разграничения.

Рассуждая далее, проблема эволюции не сводится к формуле восхождения «от простого к сложному». Эта формулировка главным образом риторическая, дидактическая. Она вряд ли достоверно улавливает самое важное в реально происходящих эволюционных событиях. Позитивную роль в них может приобретать как усиление, так и ослабление сложности. То и другое применительно к изучаемому материалу обладает каждый раз своими эволюционными преимуществами. Сложность завораживает, удивляет, озадачивает. Она же в кругу певцов как бы благоволит к их компетентности и зачастую препятствует широкой доступности эпического текста для адекватного восприятия и воспроизведения. Проблема всегда в том, что *эволюция проводит тест на сложность*. Кое-что из эпического наследия выдерживает проверку, но, по всей очевидности, лишь небольшое. Испытание подобного рода носит многократно-повторный характер. Парадокс сложного / простого состоит в том, что движение в сторону усложнения нередко приводит к сравнительно простому состоянию, скорее всего, временно стабильному (оно удостоверяется с помощью небольшого формального описания).

Парадокс сложного / простого может оказаться востребованным эпической системой в связи с адаптацией к переменам и эволюционным отбором. Но и здесь необходимы краткие теоретические разъяснения. Главным представляется нам соответствие наличных структур, формул, стереотипий критерию самоорганизации. Когда вскрывается их несовместимость с этим критерием, они выпадают из культурно-художественного обихода, мертвеют («негативная адаптация»). Опыт Е.К. Альбрехта и Н.Х. Весселя, Н.Н. Голубинцева, А.М. Листопадова и С.Я. Арефина, А.А. Догадина и Н.С. Кленовского, Р.А. Хрещатицкого по форсированной адаптации эпических песен казачества к исполнительской практике второй половины XIX — первой половины XX вв. удостоверяет нас в низкой жизнеспособности адаптированных музыкально-поэтических текстов. Песня отлучается от живого очага самосохранения, не возвращается в народ и ничуть не прививается в современной музыкальной жизни. Многократные попытки искусственного содействия процессам адаптации большей частью раскрывают как раз негативную ее сторону. Адаптация позитивная осуществляется в режиме операциональной замкнутости, саморегулирования, самопроизвольной организации. Такова стержневая константа, красная нить эволюции.

Настоящее призвание эволюции в том, чтобы на фоне укоренившейся рутины обеспечить во множестве отклоняющиеся признаки, которые порой оказываются жизнеспособными, — т. е. адаптацию как таковую, но вовсе не в поступательном неуклонном улучшении приспособленности системных единств к внешней среде и друг к другу. До той поры, пока не прервалась рекурсивная сеть, в которой находятся структурированные единицы, они усложняются и упрощаются, пульсируя в этой сети, в том числе явно не восприимчивые к значительным переменам за ее пределами во внешнем мире. Научные представления об адаптации, скорее всего, должны быть согласованы с пониманием разнообразия как одной из сторон сложности. Вероятно, эволюционная сложность — это востребованное через адаптацию разнообразие отличительных, отклоняющихся признаков.

Еще одного пояснения в данной связи требует вопрос о соотношении между сложностью и скоростью эволюционных изменений. Полезно заметить, что в биологии давно установлена общая тенденция: «Чем сложнее организм, тем быстрее он эволюционирует. Причины этого до сих пор не вполне ясны»⁷. В более популярной формулировке указывается зависимость между размерами созданий и темпами их эволюции: «крупные существа эволюционируют быстрее»⁸. Для нас в реальном времени значима такая величина как формат распеваемого стиха и строфы. Наверное, ком-

⁷ Марков А. Рождение сложности. Эволюционная биология сегодня: неожиданные открытия и новые вопросы. М., 2010. С. 238.

⁸ Жуков Б. Эволюционная ситуация // Знание — сила. 2009, № 11. С. 31.

позиционные единства солидного масштаба как бы запрограммированы на скорые принципиальные изменения в них. Однако при ускорении процесса вероятна противоположная смена его направления. Как правило, даже на незначительном хронологическом отрезке распев может усложняться и упрощаться.

Мера простоты или сложности песенного стиля здесь вовсе не обязательно выступает залогом прочности различного рода стереотипий. Усложнение заданных условий рано или поздно приводит к упрощению отдельно взятого напева, а потом и этномузыкальной системы. Да и сами критерии простоты и сложности делаются относительными, когда затуманиваются родовидовые ориентиры, идет циркулярная переплавка сложных структур в более простые типы и обратно. Прочнее же всего здесь оказываются сплавы форм, которым свойственна переменность типовых признаков различного ранга, от смещения тонического и силлабического принципов в стихе до переменности жанровых значений. В этом контексте исчезают основания противопоставлять структуры простые и сложные, первичные и вторичные, продуцирующие и производные от них.

После обзора наиболее общих побудительных и движущих сил эволюции в казачьем эпосе, а также обоснования закономерного характера различных его эволюционных состояний, целесообразно перейти к построению модели этого процесса.

Согласно линейной одномерной модели, по мере масштабно-временного созревания рекурсивных структур распева в произведении идет обратно пропорциональный процесс свертывания повествовательного материала, растворения специфики эпического напева в бескрайней стихии протяжных форм, убывания сюжетной полноты, утраты мотивировок и эпизодов. Подобного рода тенденция слабо сказывается на низших ступенях эволюционной «лестницы», все более усиливаясь на высоких уровнях эволюции распева, на которых она необратимо приобретает закономерный характер. Однако по существу, как показывают фольклорные материалы книги, такого рода представление о системе казачьего эпоса оказывается неполным.

Чтобы отойти от упрощенного взгляда на произведения казачьего эпоса, требуется многомерная модель эволюции, которая насчитывает по меньшей мере пять динамических измерений:

- Динамика внутри- и внесистемная, закрытого и открытого порядка (культурная вариабельность, взаимодействие между стилевыми контекстами культуры, жанровыми стереотипами, сюжетными, стиховыми, напевными структурами);
- Спектр необходимых для выживания культурной традиции ценностей;
- Трансформационная динамика распева;
- Инновационная динамика;
- Эволюционная динамика.

Каждый значимый «замер» эпических песен уже сделан в предыдущих главах очерка, кроме вопроса о смене общесистемных принципов по ходу эволюции. К этому последнему пункту теперь надлежит обратиться.

Различные ответы на поставленный нами вопрос способны предложить структурная типология (она же таксономия: классифицируются повторяющиеся черты, соподчиненные группы объектов) и историческая типология (она же периодизация эпического творчества на основе определенной теории культурно-исторического процесса).

Системная типология на материале эпического искусства не разработана. Возможные подступы к ней показывает Э.Е. Алексеев на примере сводимых в таксономическую таблицу принципов музыкальной организации. Однако, как это вообще свойственно классификациям таксономического характера, здесь не встает вопрос о динамическом компоненте в системе. Исследователь предлагает «четко дифференцировать три принципа музыкального оформления эпического повествования, в зависимости от того, на каком уровне — слога, стиха или более протяженной композиционной единицы — это оформление преимущественно происходит», чтобы потом, «пользуясь приемами комбинаторики, охватить все поле открывающихся выразительных возможностей»⁹. Внемелодическое сказывание составляет «нулевой» принцип музыкального интонирования в эпосе. Собственно первый принцип — это распев каждого слога в виде единообразной микроформулы. Второй принцип составляет координация между типовым однострочным напевом и стихом. Третий, лейтмотивно-песенный принцип заключается «в закреплении постоянных музыкальных характеристик за отдельными ситуациями и персонажами эпоса»¹⁰. Все принципы интонирования эпоса более или менее равноценны по времени происхождения и степени сложности, за вычетом «нулевого» принципа. Поэтому между ними устанавливаются отношения «соположные» (по выражению Э.Е. Алексеева), т. е. отношения сетевого типа. Таксономия их отношений и связей может быть развернута в виде таблицы, отчасти наподобие периодической системы элементов, в которой предусматриваются все возможные комбинации¹¹.

Периодическая модель другого рода характеризует этапы изменений в эпическом искусстве с точки зрения исторической типологии. Разумеется, сами концепции, в рамках которых предпринимаются попытки периодизации, не претендуют на то, чтобы являться теорией и историей целостного сложного феномена, которым следует признать казачий эпический напев.

⁹ Алексеев Э.Е. К построению типологии музыкального эпоса / Музыка эпоса. Статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989. С. 24.

¹⁰ Указ. соч., с. 25.

¹¹ По мысли Ю.В. Осокина, «матрица системно-культурных различий (различий типов культур) должна будет в известной степени напоминать периодическую систему элементов Менделеева»; системная типология культурологических параметров должна быть «построена “на исчерпание” признаков и свойств *всей совокупности* единиц, существующих (или *могущих* существовать)...» (Осокин Ю.В. Указ. соч., с. 322).

Отечественные исследователи определяют типологическую шкалу, по которой соотносятся между собой этапы устного эпического творчества в его различных национальных вариациях (В.Я. Пропп, Е.М. Мелетинский, Б.Н. Путилов). В отличие от таксономического подхода ряд качественно различных фаз в эпическом творчестве связывается здесь с эволюционными градациями. Всего выделено четыре основополагающих, универсальных типа: мифологический, архаический, классический, поздний¹². Каждый из них не представляет собой систему строго закрытого типа, и продвижение по этой типологической шкале обладает целым рядом свойств, превышающих значение свойства прерывности. В музыкальном эпосе аналогичным образом выделяется ограниченный ряд состояний, которые закономерно ему присущи как эволюционирующему явлению и скреплены воедино средствами преемственной связи в пределах всего цикла существования.

Определяя закономерные отношения и связи между стадийно-типологическими формами эпического творчества, Б.Н. Путилов приходит к методологическому обобщению: «Эпосотворческий процесс — переход от одного состояния к другому — необратим, эпос движется от форм старших к более поздним, а не наоборот. От классического эпоса, возникшего в результате эволюции или трансформации эпоса архаического, обратного пути нет, он не может трансформироваться или эволюционировать в архаический тип. В принципе, если в классическом эпосе мы обнаруживаем архаические элементы разного уровня, они есть не что иное, как следы, остатки архаического типа»¹³. Подобным же образом распевный тип эпического произведения не переходит в музыкальный речитатив классической былины. Лишь иногда их взаимодействие становится возможным (об этом неоднократно говорилось на предыдущих страницах) в строго ограниченных пределах через опосредующие звенья, как бы на перехват летящей из прошлого стрелы времени, когда стиль мелодической кантилены выступает в специфическом качестве медиума перевоплощений. Отсюда следует задача сравнительного исследования: выяснение областей взаимопроникновения некоторых разновидностей лирической протяжной песни и моделей эпики, прослеживание связей эпической песни с былинной традицией, а былинного эпоса с архаической традицией.

Смена эволюционного состояния связана с приобретением неравновесия и большого «заряда напряжения» в пределах каждого предыдущего состояния,

¹² Историческая периодизация, разработанная отечественными учеными в отношении стадийной изменчивости эпоса, в своей основе согласуется с формационной концепцией (К. Маркс), имея бесспорно «надстроечный» характер. Здесь обозреваются эволюционные стадии, начиная с первобытнообщинной и завершая капиталистической формацией (социалистическая выносится за скобки). Периодизация нацелена на выявление качественных особенностей исследуемого материала, во многом преодолевая односторонность базовой теории, не чуткой к специфике культурных эпох в их отличии от эпох общественной истории.

¹³ Путилов Б.Н. Эскурсы в теорию и историю славянского эпоса, с. 15.

когда более развитые формы исподволь истончают и делают проницаемыми прежние границы самого этого явления. Другим необходимым условием для восхождения по эволюционной лестнице служит для музыки эпоса культурно-генетическая обусловленность каждого последующего этапа, своего рода свидетельство о его происхождении напрямую от предшественника.

Динамическую преемственность в ходе эволюции обеспечивают факторы различного действия, такие как механизм избыточности при трансформации, адаптационные механизмы разветвленного развития по разным направлениям, нововведений и стадияльных напластований, особого рода модификаторы структур и др. В этой связи Б.Н. Путилов говорит о трех формах преемственности, которые представляются ему основными: «Каждый последующий тип генетически связан с предшествующим, “вырастает” из него, опирается на него, пользуется им как источником, как сложившейся традицией. Без такой опоры эпическое творчество не может развиваться. Творческая преемственность осуществляется в трех основных формах: 1) типологически новый эпос возникает путем *эволюции* предшествующего типа; 2) он может возникать путем *трансформации* типологически раннего эпоса; 3) новый эпос возникает *рядом* с прежним, путем *использования и переработки* части традиции. В первом и втором случаях обычно происходит поглощение типологически старшего эпоса новым: традиция как бы растворяется в новообразовании, умирает в нем. Но при этом, во-первых, единичные памятники, относящиеся к старой традиции, могут еще какое-то время сохраняться и постепенно эволюционировать в новый тип или исчезать из живого функционирования, а во-вторых (и это самое главное), традиция оставляет в новообразовании свои следы — иногда значительные и видимые вполне отчетливо, иногда слабые, скрытые, переосмысленные. В случае третьем эпос новый продолжает сосуществовать с прежним в рамках одной национальной культуры и отчасти взаимодействовать»¹⁴. К сожалению, ученый здесь не проводит разграничения между эволюцией и трансформацией. По косвенным признакам можно предположить, что для него трансформация скорее всего раскрепощает губительные, разрушительные факторы (противоположное понимание трансформации по сравнению с нашей книгой), тогда как эволюция осуществляет переплавку старинного в нечто новое (эволюция в таком случае неотличима от инновационного процесса).

Все основные принципы взаимодействия между старинным и новационным материалом можно проследить не только на уровне русского национального эпоса в его целом, но прежде всего и главным образом в содержании его большой подсистемы, каковой является казачья эпика, реализующая целый ряд состояний и сложная по своему происхождению. Эта часть русского эпоса строится как бы исходя из расчета на поступательные и масштабные преобразования. Здесь мы сразу же вынесем за скобки чрезмерно далекий

¹⁴ Путилов Б.Н. Экскурсы..., с. 14—15.

от материалов книги палеоэпос — мифологический тип, первый по счету в исторической периодизации, и проведем разделительную черту внутри четвертого типа, который ученые обтекаемо называют «поздним».

Крупномасштабную систему жанровых типов характеризует в ее целом историческая смена стилевых интеграторов — типичных методов обращения к эпическому материалу, которые приводят к формированию определенных структур восприятия и воспроизводства культурного достояния в казачьих сообществах. Последовательный ряд стадийальных состояний восточнославянского, а впоследствии русского национального эпоса составляют архаический эпос (синкретический метод), классический эпос напевно-декламационного, музыкально-речитативного или кантиленного стиля (метод аналитико-синтетической дифференциации), потом распевный эпос (аксиоматический суггестивный метод, с опорой на значение ритмических пропорций) и, наконец, метаэпос (синоптический метод¹⁵), в котором осуществляется в полной мере процесс взаимопроникновения жанров. Скорее всего, в силу своей многоликости метаэпос должен рассматриваться как «гибридная» подсистема, в которой как бы высвечиваются отраженным светом качества всеохватной полноты, высокой степени разнообразия и уникальности всех пройденных этапов.

По-видимому, каждый эволюционный тип эпического творчества проходит последовательно сменяющиеся стадии зарождения, роста, процветания и распространения, зрелости и угасания. Казачья эпика с этой точки зрения захватывает последние моменты развития классического цикла и пришедший ему на смену большой цикл Нового времени. Главным образом она несет в себе видоизмененные формы, кроме того, ее наполняют многообразные произведения-инновации, переходные и периферийные разновидности. В местном репертуаре в обозримом прошлом преобладали безусловно поздние, эволюционно продвинутые формы, однако с ними рядом сосуществовали ранние образования, в том числе реликтовые. Также характерны и «застывающие» на длительное время переходные процессы. На казачьем материале раскрываются широкие горизонты возможных состояний напевной эпики. Здесь образуется цепочка эволюционных состояний — своего рода сверхсистема эпических жанров, которая с помощью ее структур перекодирует разноплановые данные о культуре, этнических константах и собственном музыкальном развитии, интегрируя многие измерения, в которых она функционирует.

Каждый из этапов концентрирует в себе инновации и выполняет функции как бы перекрытия, отчасти также и крушения прежних границ. Эволюционные новообразования в первую очередь делают необходимой чрезвычайно резкую и по сути спонтанную смену комплекса средств. В точке эволюционного перехода раскрывается целый мир новых возможностей, а

¹⁵ *Синоптический* (гр. *synoptikos* — дающий обзор) — обзорный по отношению ко всем частям, сводный.

чтобы ими воспользоваться — не всеми, хотя бы некоторыми из них, — вероятно, развиваются схожие процессы в различных музыкально-стилевых формах эпического искусства.

На достигнутом уровне музыкальной организации каждый раз реализуется координационный принцип связи между впервые задействованными средствами. Действие этого принципа направлено на их внедрение в систему эпоса, для осуществления этой задачи требуется определенная «сеть координат». В дальнейшем принцип координации меняется на противоположный, субординационный принцип, вызывающий радикальное преобразование системы.

Для каждой эволюционной ступени характерен свой инновационный элемент. Его размеры на предыдущем и последующем уровнях, как правило, различаются на порядок величины, в сторону уменьшения (если сложность новой формы вызвана внутренней концентрацией знакового материала) или увеличения масштаба (если сложное во время роста дробится на более простые части). Дальнейшие уровни образуются благодаря только что открытым для использования элементам, которые представляют собой на исходном рубеже более или менее однородный пласт, а потом подвержены различению, дифференциации. Со временем внутренние различия в материале из плавных и статистически вероятных превращаются в резкие и непреложные. Тот или иной комплекс освоенных музыкальных средств, в свою очередь, служит предпосылкой для продолжения эволюции, образуя возможное «поле» для формирования будущих ключевых элементов; и в этот самый момент происходит смена функции ведущего пласта, который как бы отступает на менее заметный второй план, не исчезая окончательно¹⁶. Поэтому целесообразно на некоторое время расширить тему обсуждения, включая в нее, в качестве вспомогательных допущений, лишь приблизительно и условно реконструируемые данные о формах архаического эпоса, по сути утраченных на восточнославянских и сопредельных территориях.

¹⁶ Изложенная в виде эскиза модель эволюции здесь менее всего выдержана в русле эволюционных воззрений ряда крупных отечественных эпосоведов (В.Я. Пропп, Е.М. Мелетинский, Б.Н. Путилов). Определению и уточнению формулировок в книге во многом способствовала разработанная А.В. Болдачевым междисциплинарная научная концепция эволюционной логики, см.: *Болдачев А.В.* Новации: Суждения в русле эволюционной парадигмы. СПб., 2007. Некоторые моменты в используемой нами объяснительной модели восходят к методологической концепции сопряженных друг с другом замкнутых коммуникативных систем (восходит к идеям У. Матураны), см.: *Луман Н.* Общество как социальная система. М., 2004; *Его же.* Эволюция. М., 2005. Для нас не менее важен теоретико-методологический контекст теории, выдвинутой немецким социологом и философом Н. Луманом, так как идея междисциплинарного синтеза научного знания положена в основу современных версий социологической теории систем, см.: *Антоновский А.Ю.* Никлас Луман: эпистемологическое введение в теорию социальных систем. М., 2007.

По всей вероятности, в архаическом эпосе осуществляется сложная переплавка тембродинамического материала в последовательность звуковысотных и ритмических дифференцированных значений, организованных в виде шкалы тонов и их длительностей. Иначе говоря, тембродинамические средства здесь составляют объект распевания. В результате устанавливаются подвижные координационные высотные и ритмические связи, которые еще не подавляют собой в звуковой системе фонический пласт субординированных элементов, условно соотносимых с ритмшумовым, тембральным началом. Иногда в качестве объекта распевания может браться каждый слог подряд, что приводит к линейной последовательности единообразных микроформ (напомним о первом из принципов, изложенных Э.Е. Алексеевым).

Классический эпос реализуется в мелодических и ритмических структурах музыкально-речевого повествования, речитатива, напевной декламации, кантилены. Новый объект распевания здесь представляет собой позиционно выделяемый слог из многих других с помощью типизированных мелодико-ритмических формул в начале и в завершении напева. Здесь преобладают фиксированные координационные отношения модального плана между звуковысотными маркерами, такими как тоны в иктровой позиции, тоны в конце, иногда также и в начале формы. Создаются фиксированные координационные связи между рисунками межслоговой мелодии. Характер координации приобретает также и соотношение между однострочной (астрофической в объеме стиха) и другими разновидностями композиции. Кроме того, в плане звуковысотной и ритмической организации формируются субординационные связи между элементами маркированными и немаркированными.

В распевном эпосе новыми объектами распевания являются типовые формы стиха и строфы. Благодаря измельчению слогоритмического субстрата здесь становится возможной многоуровневая организация формы, совпадающей с распетым, рассредоточенным стихом. В слогоритмической структуре выделяются хотя бы два масштабных уровня — порождающий и преобразующий. Тем не менее, связь между уровнями, как правило, еще не окончательно превращается из координационной в субординационную. Зависимость между уровнями организации по типу подчинения одного из них другому не составляет сколь-либо устойчивую черту в примерах распевной эпики, потому что процесс «порождения» и, стало быть, наличие порожденного, опосредованного напева не есть акт «подчинения». Структура ритмического периода по мере усложнения приобретает фрактальное свойство и расслаивается по уровням, имеющим свою типизированную стабильную организацию. Форма нижележащего масштабного уровня, как одно целое, и часть формы на более высоком уровне соотносятся друг с другом по принципу масштабного уподобления. Поэтому устанавливается координационная связь между сегментированной формой тонической основы на

порождающем уровне и цезируемой формой на уровне преобразования. Правило же субординации сказывается, например, в различении мелодических ячеек двух рангов, межслогового и внутрислогового, а в соответствии с масштабно-временными уровнями — ячеек больших и малых.

Отличительный, постоянный признак распевного эпоса находит выражение в чеканных ритмических пропорциях в напеве; они представляют собой последовательно скоординированные друг с другом и строго фиксированные (с помощью трех ритмических иктов) значимые элементы той или иной формы. Архитектоника при условии наличия трех иктов придает распеву самостоятельную ценность, созвучную всему кругу (ансамблю) традиционных ценностей, которые эпическая культура призвана содержать в себе. Слоистая, дифференцированная по уровням структура, слогоритмическая или мелодическая, главным образом свидетельствует о преемственной и полистадиальной природе напева, о его принадлежности к традиции, способной к саморазвитию. В качестве тенденции, еще не доведенной до логического завершения, на локальном отрезке напева ближе к концу иногда намечается перестройка по субординационному принципу функционально неконтрастного многоголосия, для которого обычно действует правило выверенной координации голосов. Те или иные распевные образцы эпического произведения оформляются в локальных стилях по моделям песенной эпики, таким как баллада, духовный стих, календарный хоровод и др.

Напоследок, в метаэпосе новый объект распевания занимает собой необъятное пространство сопряженных друг с другом вокальных жанров благодаря истончившимся и проницаемым границам между ними. Здесь используются клишированные, широко известные формы, типичные для тех или иных песенных жанров. Некоторые формы относительно просты и почти не распеты в произведении, а другие развиты, так как субординационные связи обеспечивают бурный рост многоуровневой слогоритмической структуры распева, а также и функционально-контрастных разновидностей вокальной фактуры. Принцип субординации здесь повсюду очевидно превалирует над принципом координационной связи элементов. Механизмы преемственности между этапами распевного эпоса и метаэпоса заложены в неравномерной скорости трансформации на отдельных участках слогоритмической структуры и, как следствие, в ее декомпозиции. С переходом распевного эпического произведения на стадию метаэпоса, после распада предшествующего казачьего напева, в песенной традиции на протяжении десятилетий обнаруживается «живучесть» прочных, узловых звеньев напевной структуры, которые именно в разрозненном положении все же способны эволюционировать и далее.

Вкратце изложенные теоретические наблюдения, естественно, не претендуют на полноту и обстоятельность. Эскизные сравнительные характеристики резюмируются в табл. 9.

Табл. 9 Эволюционные типы эпических стилей

Тип эпической традиции (условное название берется исходя из разных ее сто- рон)		Новацион- ный пласт элементов	Область трансформа- ции, средства распевания	Тип структуры	
Дискурсив- ный компо- нент (сюжет и поэтика)	Рекурсивный компонент (стих и напев)			Сетевая	Иерархическая
«Мифологи- ческий»	Темброди- намический палеоэпос	Темброди- намический	Фонические значения артикуля- ционных элементов	Артикуля- ционные средства	Маркированные / немаркированные артикуляционные микроформы
«Архаичес- кий»	Мелодичес- кий	Звуковысот- ный	Подавление стереотипов темброди- намических с помощью звуковысот- ных	Шкала тонов и ритмиче- ских длитель- ностей	Маркированные / немаркированные мелодико-рит- мические микро- формы
«Классичес- кий»	Напевно-де- кламацион- ный и кантилен- ный	Композици- онный: фор- мулы стиха и строфы в процессе кодифика- ции	Мелодико- ритмические формулы на маркирован- ных слогах	Тоновые и мелодико- ритмические маркеры в структуре. Шкала форм	Маркированные / немаркированные тоны и ритмиче- ские структуры. Ритмика и мелоди- ка межслоговая / внутрислоговая
«Поздний»	Распевный	Масштабно- уровневый распев	Компози- ционные стереотипы. Формулы стиха и строфы в процессе масштабно- уровневой трансформа- ции	Мелодико- ритмические, архитектони- ческие типы. Шкала масштабно- временных регистров	Маркированные / немаркированные большие архи- тектонические единицы. Звенья большие и малые
	Метаэпос	Полижанро- вый: взаи- модействие различных типов, взаимопро- никновение	Масштабно- уровневые стереотипы распева. Архитекто- нические, жанровые формулы	Компози- ционные маркеры: формулы сти- ха и строфы в процессе мо- дификации. Сеть поли- стадиальных единств	Порождающий и производные уровни формы

Цепочка эволюционных состояний эпоса должна быть рассмотрена также и с точки зрения исполнительской коммуникации. Предпосылкой и первоначалом эпоса являются координационные связи в группе участников синкретического акта, по-видимому, имеющего то или иное магическое значение. В том случае, если участники условно могут быть разделены на посвященных и непосвященных лиц, то возникает первичный признак субординационной зависимости одних от других. Потом план исполнительской коммуникации обогащается грациями и нюансами. Устанавливаются субординационные связи между основными предводителями группы и остальными певцами либо иными соучастниками творческого события, а также и координационные связи на каждом из этих уровней, отдельно для ведущих (корифей-риторы) и рядовых участников. В целом же выстраивается так называемая гетерархическая структура исполнительской коммуникации.

Специфическая форма музыкальной декламации или мелодической кантилены связывается с фигурой повествователя, с его родовой принадлежностью. Эта обобщенная фигура приобретает в местных традициях конкретные индивидуальные и групповые измерения. Во время исполнения закрепляются отношения субординации между ведущим ритором и его постоянными, верными помощниками в пении, которые по мере возможности в пульсации стихов подключаются к нему, между певцами и интерактивной «аудиторией» — своеобразной «референтной группой», сопереживающей и по-своему живо причастной к исполнительскому акту. Отношения координации среди присутствующих налаживаются на каждом уровне этой пирамидальной структуры.

Распеву во всем его богатстве исторически суждено прийти на смену рапсоду, певцу-ритору, персональное наличие которого делается в нашем случае будто бы даже излишним, а его референтная группа целенаправленно превращается в ансамбль более или менее полноценных участников совместного пения, в процессе которого незамедлительно возникает дифференциация их ролевых функций, а также и субординация между ними. Здесь вновь перед нами гетерархическая форма исполнительской коммуникации.

Качественно различные фазы, характеризующие процесс эволюции, предполагают наличие разделительных граней между областями специфики в изменяющейся системе. С целью установления границ вступают в действие типы дифференциации, последовательно сменяющие друг друга. Это дифференциация сегментарная, центрально-периферийная, ранговая и, наконец, функциональная¹⁷. В частности, вначале сегментарный

¹⁷ Теоретико-методологическое обоснование типов дифференциации см.: *Луман Н. Дифференциация*. М., 2006. Н. Луман подчеркивает, что дифференциация даже более важна для социально-коммуникативных, языковых кодов в их системной динамике, чем трансформация. Вопросам дифференциации, в том числе связанным с эволюцией эпических песен, специально посвящен наш вводный очерк «Казачий эпос в сплетении дифференциаций» в т. 2.

текст (миф) и связный текст (дискурс), потом нераспевные дискурсивные и распевные рекурсивные структуры, а в дальнейшем полистадиальный распев эпического материала и сопредельное с ним многослойное пространство вокальных жанров здесь представляют собой антиподы организации и ее переменные факторы. В каждой точке эволюционного перехода устойчиво и более полно реализуется лишь один из них, довлеющий над остальными, которые играют подчиненную роль и сказываются подспудно, в сравнительно стесненных рамках. Противоположности вызывают ответную реакцию заполнения образовавшихся между ними зияющих разрывов, провалов, «белых пятен». В незанятом зазоре появляются всевозможные переходные, промежуточные явления, выполняется функция сглаживания различий и нагнетания однородностей. Скачкообразные переходы от предыдущего к предстоящему стадиальному состоянию осуществляются после достижения изобилия, переизбытка в соответствующей области музыкальных средств — тембродинамических, звуковысотных, мелодических, слогоритмических, фактурных, координированных на завершающих стадиях с переизбытком частиц в распетом, рассредоточенном стихе. Гипертрофированное значение этих средств в напеве вызывает впоследствии реакцию «сброса» элементов, радикальной переработки стихового и музыкального компонентов и бесповоротного распада прежних форм.

Переходные процессы от эпоса декламационного и кантиленного типов к распевному эпосу позволили перевести ритмические пропорции в разряд доминирующего критерия, наиболее целесообразного для фиксации нового этапного состояния эпических произведений по сравнению, например, с моделями музыкального речитатива или сюжетно-тематической обстоятельностью нарратива на предыдущем, пройденном этапе. Исчезновение такого рода критерия в форме — отказ от распева большого трехударного стиха с определенными пропорциями между сегментами — выдвигается в качестве условия для вступления эволюции в стадию метаэпоса, когда более не используется эпический напев в собственном смысле. Встречаются лишь некоторые крупницы, следы от него, рассредоточенные в виде отдельных реминисценций внутри клишированной формы.

Из высказанных суждений следуют выводы общего плана.

- Казачий эпос — это ускоряющийся во времени ход эволюции в специфическом знаковом материале.
- При восхождении по ступеням эволюции упрощается модель развития как таковая. Причем, фиксируются переломные моменты при переходе из одного качественного состояния в другое, новое качество.

- В процессе эволюции изменяется характер связи элементов: координация сдает позиции, субординация приобретает силу.
 - Этот же процесс изменяет типы структуры: сетевая — развертываемая в виде звеньев, ячеек, набора полей, спектров — уступает место структурам иерархическим и гетерархическим, развертываемым по уровням, регистрам, масштабным рангам.
 - Пересечение друг с другом на материале казачьего песенного наследия типологических антиподов — систем сетевого и масштабно-иерархического типов — это, пожалуй, важнейший момент в исторической жизни русского музыкального эпоса.
- 

Заключение



Таким образом, традиция казачьего эпоса должна быть понята нами как Система, Ценность, Трансформация, Волна нововведений, Эволюция. Методологическое значение в этой связи имеют утверждения о различной грани между предысторией и историей эпических песен, цикличности и гетерохронном характере их развития, обусловленном известной мозаичностью этнокультурных пространств на юге и юго-востоке Европейской равнины, а также сочетанием факторов прерывности и единства. Вместе с тем, в процессе развития возникают разветвления, постепенные и скачкообразные переходы, сопряженные с факторами надлома и деградации, социокультурными триумфами и катастрофами.

Смысл происходящего с эпическими песнями состоит в выдвижении новых системных разграничений взамен утративших силу, в проведении демаркационных линий на основании изменившейся (в одну либо другую сторону) сложности материала. Он дифференцируется в свете вновь обретенных разграничений, а тем временем становятся неактуальными и постепенно стираются прежние внутрисистемные критерии.

Методологически перспективным следует признать многофакторное описание казачьего эпоса в эволюционном измерении, разработку взаимодополняющих объяснительных моделей, способных к развитию по совокупности направлений и учитывающих факторы развития в самом объекте исследования.

Казачьи версии эпических произведений в социокультурном плане несут в себе по меньшей мере пять значительных, определяющих качественных признаков. Первый из них — это перевод известных по эпическим традициям норм мирозерцания в определенный круг ценностных ориентаций, важных с точки зрения той или иной внутриэтнической группы. Во-вторых, для создания ценностных ориентиров используются средства рекурсивные, обеспечивающие распев эпического материала, вместо дискурсивных в классическом эпосе. В-третьих, это трансформация не в смысле разрушения, а прежде всего как созидательное преобразование, как особое направление в развитии эпического искусства с помощью распева. Четвертый качественный признак заключается в

единстве преобразования и новообразования; примером служит полногласная, звучная переключка ушедших и наступающих времен едва ли не в любом элементе, в каждом моменте казачьей песни. И последний: эпические песни казачества по сравнению с другими регионами, пожалуй, наиболее полно раскрывают собой эволюционные возможности в русском эпосе.

Из материалов книги следует, что казачий эпос так или иначе сопряжен с эпосом севернорусским (включая Среднее Заволжье и Предуралье), во многом также с эпикой украинской и отчасти южнославянской. Еще не решенная проблема заключается в том, чтобы обрисовать основные параллели между ними и на основании этого предположительно сделать вывод о месте казачьего эпоса. Какой ранг он занимает и что же собой представляет? Периферийную и незначительную часть русского богатырского эпоса, к которой «прирастали» отдельные произведения смежных жанров, когда это расширение еще не грозило утратой внутренней целостности и четкости границ? Казачий эпос — в какой-то мере самостоятельная система восточнославянского эпоса? А может быть, — медиатор по отношению к традициям сопредельных народов, учитывая порубежное, этноконтактное положение казачьих групп? Или же русский эпос казачества — это одна из систем в ряду известных нам эпосов славянских народов?

Все заданные вопросы правомерны в той или иной степени. Подолгу задержаться на каждом из них в поисках развернутого ответа нам позволят лишь будущие сравнительные исследования. Сейчас в предварительном порядке мы вынесем короткое заключение по поводу этих проблем, а именно, в связи с поисками ответа на предъявленную нам загадку эволюции в виде казачьего эпоса.

Севернорусская традиция, сохранившая многие части эпического наследия в виде своего рода эталонных образцов, резервирует необходимый сравнительный материал для изучения эпического наследия казаков, в первую очередь их былин. Призывая нас к осмотрительности в вопросах, связанных с определением генезиса и характера эволюции русского музыкального эпоса, Ю.И. Марченко обрисовывает следующую картину: «В севернорусской музыкальной эпике формирование напевов опиралось на каноны повествовательной культуры, а в южнорусской традиции протекало под сильным воздействием песенных жанров — вплоть до появления протяжных форм в казачьих былинных (лиро-эпических) песнях. В результате такой эволюции южнорусский эпос качественно отличается от севернорусского преобладанием музыкального начала над поэтическим (а в конечном счете — преобладанием музыкального начала над повествовательным)»¹.

¹ Марченко Ю.И. Некоторые вопросы изучения музыкальной стилистики..., с. 123.

Читатель получает теперь возможность убедиться, что апелляция к жанру лирической протяжной песни является в целом лишней, также как и взаимоисключающее противопоставление культурного кода — повествовательного и музыкального. Разумеется, эпос казачий и севернорусский по их состоянию на XIX—XX вв. чрезвычайно условно символизируют собой в наших глазах сложносоставную гипотетическую систему некоей магистральной традиции, якобы со временем разветвившейся в северном и южном направлениях. А самое главное, между ними не происходит обмен адаптационными механизмами, что крайне нетипично для единой эволюции какой бы то ни было системы.

Здесь мы наблюдаем парадоксальные последствия рассогласованной эволюционной динамики, которая порождает в отдельности функционирующие системы, несмотря на то, что их наполняют общие сюжетные, поэтические, стиховые, музыкально-ритмические, напевно-тектонические стереотипы. Как раз по причине рывком ускоряющейся, взметнувшейся в отрыв эволюции казачий эпос, переродившийся словно Феникс, раз от раза восстает из праха в мире перемен. Следовательно, он перерастает значение лишь подчиненной части по отношению к севернорусской традиции, высвобождаясь из-под тяжелой субординационной зависимости от нее.

Эпос казачества во многом отражает, но также и превышает собой специфику посредника, медиатора, своего рода «сплава» в тесной межэтнической сопряженности традиций восточнославянских, иранских, тюркских и других сопредельных народов. По этой же причине, вне сомнения, эпическое искусство казачества представляет собой контрастирующую с традициями Русского Севера самостоятельную интегрированную систему, которая закономерно не укладывается с ними в однородный наследственный ряд.

Образуют ли эпос и эпика казачества полноценную систему на уровне масштабных эпических систем в славянском мире? Ответ гласит: возможно, что лишь в потенциале, раскрывшемся не в полной мере. По контрасту с другими системами эпоса у славянских народов, традиции различных казачьих подразделений разворачиваются перед нами подчас как неравномерно реализовавшиеся, не всецело состоявшиеся. Причина здесь хотя бы в том, что продуктивному этапу их функционирования был уготован короткий век, до отказа наполненный потрясениями в казачьем мире и смертельными рисками. Конец продуцирующей эпохи русского эпоса в его целом, а именно период XVI—XVII вв.², для бытования казачьих эпических песен явился самым началом, когда пошел отсчет отпу-

² Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков / Изд. подгот. А.М. Астахова, В.В. Митрофанова, М.О. Скрипиль. М.-Л., 1960.

щенного им времени. С этой точки зрения, начальные сроки согласуются с концепцией исторического происхождения русского казачества, главным образом, благодаря притоку разрозненных наемных воинов-беглецов из Великого княжества Литовского и Московии, а вслед за ними беглых крепостных крестьян на рубежи степного и лесостепного пространства, на вольные реки Волгу, Дон, Терек, Яик.

Неоднородность происхождения («гетерогенность» населения) лучше всего объясняет эволюцию казачьего эпоса — даже более успешно, чем принцип эволюционного отбора. Разнообразие происхождения способствует усилению ранее существующих критериев для ориентировки в неоднородной среде, в том числе трансформации структур, равнозначной утированию взятых из наследия эпических форм, гипертрофированному усилению выразительных средств.

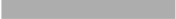
Однако в научной литературе отражены также и другие концепции. Здесь не следует смешивать вопросы об изначальных и решающих факторах в ходе этногенеза и расселения каждой из казачьих групп. Инициировать этот процесс могли в свое время количественно мизерные группы восточнославянского населения в пойме Дона, о которых мало что достоверно известно. Исторические проблемы казачьего песенного эпоса связаны с комплексом дискуссионных вопросов о судьбе этого населения и преемственности его культуры на юго-восточных землях, находившихся в эпоху средневековья под контролем половцев и татар. Как бы то ни было, переломное значение в судьбах старинного наследия, оно же решающее для казачьих традиций, приобретают с большим размахом организованные массовые формы переселенческого движения в XVIII — начале XIX вв.

Возможно, казачий этногенез и социогенез, а также системогенез в песенном искусстве представляют собой понятия, растяжимые во времени и подвижные по смыслу. Их терминологические границы определяет в целом не тот или иной отвоеванный рубеж в процессе адаптации, а сам этот щедрый на перемены и новизну процесс, безостановочно как бы фонтанирующий в районах метаэтнического разлома, с подпиткой благодаря встречному взаимодействию культурных миров. Далекие от окончательного завершения этнокультурные процессы возобновляются век от века, стремительно разгоняя по своей орбите эпический материал, обрастая новыми фазами и факторами.

Эпическая песня в живом ее бытовании генерализирует этнопсихологические и, отчасти, некоторые социальные механизмы управления «человеческим фактором» в тех или иных территориальных сообществах. Вероятно, в свое время она послужила своего рода катализатором социокультурной эволюции, многократно ускоряя и усиливая цепные реакции и обратные связи в казачьей народной культуре. Песенные традиции казачества не способны пребывать вне динамики

развития, в состоянии вековой первозданности, потому что в них сконцентрированы сокровища культуры, нацеленной первым делом на выживание. В решении этой задачи народные традиции преуспевают лишь постольку, поскольку певец естественным образом «используется» как своего рода уникальное вместилище для «генетического текста» этой динамичной культуры.

Чтобы получить более или менее точное представление о логике эволюции, можно пересмотреть проблему и неожиданно увидеть следующий ее парадокс: на самом деле изменяются не опции казачьего эпического искусства или его природа, — это социум находится в сложном эпохальном движении, это казачьи сообщества закономерно изменяют характер взаимодействия с песенным достоянием своего Отечества. Эпос сохраняет значение культурного эталона и ценности, его давность воспринимается как данность. Все главное в нем остается прежним за исключением самого человека, сознание и мироощущение которого преодолевают ряд рубежей в развитии. Многогранный опыт, касающийся эволюции, сохраняется в каждой малой частице эпического материала, в музыке, в песне, а прежде всего в человеке поющем.



Приложение **Исследовательская программа** по этномузыкальной динамике

Динамика в широком смысле понимается в книге как процесс взаимодействия традиции и новаций при переходе от одного эволюционного этапа развития к другому (эволюционная динамика), а также в рамках инновационного цикла на одном и том же этапе эволюции (инновационная динамика). В более узком смысле под динамикой подразумевается функционирование систем и структур, подвижные параметры которых в каждый следующий момент получают из исходного набора по определенному правилу (трансформационная динамика).

Если переформулировать высказанные положения, существуют три механизма этномузыкальной динамики — эволюционный, инновационный и трансформационный, которые отчасти независимы друг от друга, однако при определенных условиях вступают в сложное взаимодействие. Возможно, такого рода взаимодействие время от времени приобретает поистине ключевое значение для народных музыкальных традиций. Понятие этномузыкальной динамики позволяет специфицировать этот трехсторонний процесс и проводить сравнительное изучение качественных изменений в традиционной музыкальной культуре на конкретном материале.

Основные научные задачи. Область и условия проявления этномузыкальной динамики. Важнейшая задача заключается в определении собственно системной роли этномузыкальной динамики как своего рода вестника и проводника качественных перемен в народной культуре. Исследование направлено на то, чтобы разработать комплекс научных представлений и, в ряде случаев, теоретически допустимых предположений (за неимением достаточного собранного материала), позволяющих заметить, определить и обсудить динамическую грань в народной музыке, которая остается иногда вне поля внимания исследователей и ждет своего объяснения.

Разумеется, собиратели прошлого, записывая образцы устного эпоса, причитаний, наигрышей и песенных жанров обрядового и необрядового фольклора, менее всего руководствовались идеями культурной динамики в народных традициях. Как правило, материал той или иной регио-

нальной традиции, имеющийся в распоряжении исследователя, собран в свое время без учета возможной интерпретации в русле представлений о культуротворческом процессе. Наверное, именно по этой причине, а не только из-за нехватки времени и сил, так и не получила серьезного развития практика повторных, многократных фиксаций музыкального фольклора на местах, например с интервалом, соответствующим каждой смене поколений. Тем не менее, такого рода записи музыкального фольклора существуют и наводят на размышления, их можно принять в качестве тестов, пробных замеров для сравнения с результатами состоявшихся в разные годы поездок по одним и тем же местам. Таковы записи «по следам» А.И. Рубца, Ю.Н. Мельгунова, Н.Е. Пальчикова, Е.Э. Линевой, Г.О. Дютша, А.М. Листопадова, К.В. Квитки, Ф.А. Рубцова, А.В. Рудневой, Е.В. Гиппиуса и многих других известных собирателей русских народных песен. Сопоставление полученных данных нередко показывает в локальном песенном репертуаре значительные изменения системного плана, которые характеризуют динамику музыкальной жизни тех или иных этнических сообществ, этнографических групп.

К.В. Квитка в 1925 г. замечает: «Статичное исследование народной музыки, как и статичная лингвистика, имеет тенденцию к нормативности, к канонизации черт, наблюдаемых в синхронии, и к созданию национальных [музыкальных] грамматик»¹. Из этого замечания следует, что при наличии соответствующих материалов ученый вправе изучать их в динамике, в диахронии, где раскрываются свои нормативные и отклоняющиеся черты, иные чем при исследовании в статике. Разумеется, интенсивность культурной динамики далеко не одна и та же, к примеру, в зоне более или менее раннего формирования несменяемого, постоянного населения и на территориях позднего заселения или же при условии многократных перемешиваний населения, организованных перемещений различных групп. По-видимому, широкая панорама динамики наблюдается тогда, когда в сообществах неоднократно изменяется самосознание до некоторого критического порога, без окончательной переплавки или полной замены идентичности. О наличии границы свидетельствует в подобных случаях перемена отношения к прежнему достоянию как к чему-то чужеродному. Необходимо принять к сведению многоэтапный характер формирования этих групп населения, их противоречивую и сложную историческую судьбу.

В качестве отправного посыла исследования принимается следующее утверждение: являясь культурой, традиционная культура обладает способностью к эволюции, продуцированию новых и трансформированию ранее существовавших моделей. В народной музыкальной культуре

¹ Квитка К.В. Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям / Избр. труды в двух томах. Т. 2. М., 1973. С. 5.

происходят изменения эволюционные и неэволюционные. Предстоит выяснить, какое место среди них занимают изменения по принципам обратной связи и масштабного перехода при сохранении масштабного подобия между формами прежними и новообразованными.

В народных музыкальных традициях существенную роль играют закономерное рассеяние и концентрация структур, элементов и отдельных потоков культурного процесса, то есть законы пространственной локализации тех или иных отличительных признаков в исторически сложившихся поселенческих комплексах, в неоднородном по своему рельефу культурном ландшафте. Такого рода маркерами служат в нашем случае эпические напевы и средства их переосмысления, связанные с процессом «накопления» элементов прошлого (элементы эпического наследия) в обновляющемся историко-культурном контексте. Информация об исторической динамике как бы зачерпывается из «колодезя времен», растекаясь оттуда по каналам музыкальных традиций, а потом раз за разом «считывается» из культурного ландшафта. Необходимо лучше узнать законы, по которым происходившие когда-либо в прошлом динамические процессы выявляются снова и снова в момент использования этномузыкальных структур казачьего эпоса (далее см.: *Структура этномузыкальная*). С этой точки зрения песенные варианты и трансформанты не сосредоточены в каком-либо одном хронологическом срезе истории. В науках о народной культуре сложилось представление о стадийных состояниях в их одномоментном распределении в жизненном пространстве изучаемых этнографических групп. Понятие «стадийное состояние» дополняется научными представлениями о стилевых напластованиях совершенно особого рода, свойственных в той или иной мере каждому феномену народных музыкальных традиций.

Этномузыкальная динамика предполагает сравнительное изучение качественных состояний во времени и в пространстве традиционной музыкальной культуры с привлечением специальных методов анализа. Область исследования здесь охватывает собой качественные свойства, процессы, регуляторные контуры преобразований, системообразующие принципы. В связи с проблемой изменчивости рассматриваются процессы созревания и распространения напевов, их функционирования, аккумуляции знакового материала и культурного опыта, например в вариантном множестве или единичном музыкальном тексте, в местном песенном стиле, жанре и других объектах нашего внимания. Конкретный материал для наблюдений черпается из массива записей, собранных в разное время и относящихся к целому ряду крупномасштабных объектов исследования.

Важная группа задач состоит в том, чтобы показать на примере вариантных множеств тип развития того или иного объекта рассмотрения, характер совершающегося в нем процесса и порядок наблюда-

емой смены крупных этапов и отдельных малых событий в этом процессе. В частности, здесь требуют разъяснения следующие вопросы: коммуникативные отношения и связи в ансамбле того или иного состава, гендерные значения мелодических элементов, роль певческого дыхания в синтаксическом членении напева на мелодические ячейки и микроячейки, модификация мелодического материала, перераспределение музыкально-синтаксических значений между мелодической горизонталью и темброво-фактурной вертикалью различной плотности и др.

Исследование проводится на междисциплинарной основе, с учетом социокультурных и музыкально-психологических механизмов функционирования и интерпретации фольклорных произведений. Песенная система рассматривается нами как «вложенная» в многогранную картину более высокого порядка — в обобщающую систему сопряженных друг с другом этнических констант и ценностных ориентаций. Определение правил трансформации и модификации напева позволяет нам обратиться к динамике двух взаимозависимых функций в традиционной культуре (далее см.: рубрика «Определение основных понятий», *Функция-1*). Это функции этнических констант и ценностных представлений в традиционной культуре. При условии трансформации та и другая функциональные сферы соединяются, накладываясь друг на друга, тогда как в процессе модификации возникает рассогласование, вплоть до разрыва между ними. Здесь открывается перспектива для этномузыкального исследования этнических констант в их соотношении с ценностными приоритетами различных казачьих групп. Исследование подобного направления может опираться на данные, полученные не обязательно из социологических опросов или психологических тестов, а в первую очередь напрямую из функционально-динамической интерпретации музыкальных текстов в казачьем фольклоре.

В группах внутриэтнического ранга вырабатывается специфическое для них субъективно-оценочное отношение к стимулам и препятствиям к осуществлению деятельности, к ее результатам и обстоятельствам, сложившимся или предполагаемым. Совокупный опыт социально значимых переживаний включает в себе такие алгоритмы эмоционально-чувственного восприятия и предвидения, которые воплощаются в реалиях эпической культуры и конденсируются в специфических формах музыкальной коммуникации, доступных для использования внутри той или иной социокультурной общности. В том числе, казачьи эпические напевы опираются на эти формы, модели, алгоритмы.

Движущая сила внутрисистемной динамики. Причины этномузыкальной динамики неправомерно механистически отождествлять с силовым диктатом «внешней среды». Определяющую, наиболее важную роль здесь

играет внутренний источник перемен, заложенный в интеллекте, памяти, жизни эмоций, способностях человека к намеренному интенсивному воздействию на предмет внимания, в том числе специфический по своему материалу, стиховому и собственно музыкальному. Динамика в нашем случае — это проблема самих этномузыкальных коммуникаций, ими же решаемая.

Логическое основание динамики, ее первопричины исследователи долгое время связывали с качественными признаками равновесия и устойчивости вместе с их противоположностями в системе (неравновесие и неустойчивость). Согласно укоренившимся взглядам, внутрисистемная динамика осуществляется благодаря противопоставлению неравновесия и равновесия, неустойчивости и устойчивости, а также перекрестным соотношениям между этими качественными сторонами.

Под равновесием имеется в виду функционирование и развитие системы закрытого типа. Равновесием обычно называется такое положение системы или структуры, при котором она в процессе множественных реализаций обладает заданным набором показателей, что фактически означает отсутствие изменений в изначальной совокупности параметров, нечувствительность к внешним условиям и независимость от предыстории. Неравновесие же характеризует систему открытого типа и предполагает ее восприимчивость к внешним условиям (небольшие привходящие импульсы приводят к значительным последствиям) и способность подстраиваться, адаптироваться, благодаря изменчивости структуры в процессе развития. Неравновесное состояние принято считать причиной согласованного развития различных структур главным образом в направлении дифференцированного усложнения, с целью повышения уровня организованности.

Устойчивость — это присущая системе в целом или структуре способность возвращаться в исходное положение после оказанного на нее воздействия. Таким образом, устойчивость является характеристикой циклического развития, круговорота изменений. Соответственно, неустойчивость означает отсутствие цикла и необратимость процессов варьирования тех или иных показателей структуры. На пересечении двух понятийных групп (неустойчивое равновесие, устойчивое неравновесие, неустойчивое неравновесие, неравновесная устойчивость, равновесная неустойчивость, неравновесная неустойчивость) может быть построена теоретическая классификация динамических процессов, впрочем, отвлеченная от нашей темы².

² Такого рода абстрактная матрица пересекающихся классов, опробованная на первых этапах нашей работы с музыкой казачьего эпоса, не дала надежных и, что главное, внятных результатов в плане обобщенной систематики напевного материала.

В отличие от данного классического подхода у нас предпосылки этномузыкальной динамики, внутренние источники развития эпической системы и поддержания ее разнообразия выводятся из системно-социологической теории дифференциации, аргументированно изложенной Никласом Луманом³. По мысли ученого, исторически и регионально изменчивая система общества опирается на типизированные формы дифференциации, так или иначе пронизывающей рекурсивно подсоединяемые друг к другу всевозможные коммуникационные операции.

Для нашей программы исследований важно, что дифференциация происходит одновременно в большом и малом. Вследствие дифференциации возникают системы обособляемые, вложенные, единичные, отдельные и система охватывающая, к которой все они принадлежат. Простые примеры охватывающих систем: жанр, стиль, произведение как рассеянное в местных стилях вариантное множество и т. д. Сколь угодно специфические макро- и микроструктуры общественной коммуникации подвержены одним и тем же процессам. Всеохватная задача дифференциации заключается в том, чтобы *генерировать типовые различия между системными единствами*, т. е. сделать их различимыми в своих границах и сравнимыми друг с другом по тому или иному типизированному критерию.

По Луману, дифференциация может быть сегментарной, центрально-периферийной, ранговой (иерархической) и функциональной. Четыре базовые формы составляют определенную последовательность, начиная с дифференциации сегментарной и завершая функциональной. Ролевая дифференциация не выделяется ученым в самостоятельный тип, она сопутствует базовым процессам в направлении от простоты к сложности. Рост сложности отмечается на пороге от предыдущей формы к последующей. Предстоит выяснить по ходу нашего исследования вопрос о совместимости дополнительных и основных форм дифференциации.

Как нам несложно предположить, при каждом шаге в заданной очередности, в сопряжении форм предыдущих и последующих активируются внутрисистемные коды этномузыкальной динамики во всех ее аспектах — эволюционном, инновационном, трансформационном.

Общие контуры предлагаемого в нашей книге дифференцированного подхода к динамическим явлениям, событиям, процессам отражены в табл. 11.

³ Луман Н. Дифференциация / Пер. с нем. Б. Скуратов (Общество общества. Кн. 4). М., 2006. Оригинальное издание, с которого сделан перевод, увидело свет в 1997 г.

Табл. 11 Дифференциация внутрисистемных изменений

Три механизма этномузикальной динамики	Четыре базовые формы дифференциации				Кризис функциональной формы и новые тенденции к сегментарной дифференциации
	Сегментарная	Центрально-периферийная	Ранговая	Функциональная	
Эволюция	Формирование сегментарной системы	Переработка сегментарной системы в систему центрально-периферийного типа	Переработка центрально-периферийной системы в ранговую систему	Переработка ранговой системы в эволюционно невероятную до этого функциональную систему	Перерождение функциональной системы в эволюционно невероятную до этого метасистему
Инновация	Сегментарные (локально-очаговые) вспышки и затухания новаций	Инновационная волна из очага к периферии	Наслоения инновационных волн ранжируются: иерархия новообразований	Функциональная специализация новообразованного массива под знаком новой сквозной темы, задачи	Завершение инновационного цикла. Возможные подступы к новому круговороту перемен
Трансформация	Сегментарная трансформация	Центрально-периферийная трансформация	Масштабно-иерархическая (ранговая) трансформация	Функциональная трансформация. Тенденция к утрате сложности, в особенности слогоритмической	Триумф однородности как предпосылки для новых сегментарных и центрально-периферийных трансформаций

Здесь в наше распоряжение поступают понятийные инструменты анализа во всех отношениях более тонкие и чуткие, чем нормативные категории искусствоведения, прежде всего такие как жанр и стиль народной песни, в свою очередь нуждающиеся в критическом пересмотре.

Определение основных понятий *Песенный жанр* — это маркер разграничений между родовидовой систематикой песен и какими бы то ни было другими классификациями. Термин «жанр» является полноценным и единственным в нашем случае выразителем родовидовой классификации и никакой более. За его границами остается все то, чем он не является. Жанр является проводником главным образом ролевой дифференциации, задействованной на этномузикальном материале в родовидовых координатах. Эта динамика песенного жанра подчиняется ведущим формам дифференциации, прежде всего таким как сегментарная, цент-

рально-периферийная, ранговая. И лишь иногда речь здесь может идти о зародышах дифференциации функциональной (далее см.: *Функция*). В определении песенного жанра правомерно отказаться от насчитывающей десятилетия и всем привычной доктрины структурно-функционального согласования: жанр как выразитель согласованности между общественной функцией и типизированной структурой в музыкальных текстах. Ведь при такой дефиниции упускается из виду главное: жанр — код родовидовой принадлежности песен в плане их предназначения, а также и происхождения.

Следует добавить, что для определения общности песен по жанру нам нет нужды в какой-либо вышестоящей над жанром категории родов искусства (эпос, лирика, драма) либо видов искусства. Разумеется, народный эпос представляет собой сложный жанровый комплекс, а не род искусства. Он же включает компоненты, не сводимые только к одному из всего множества, будь то словесность, музыка, хореография (эпические песни в хороводе) и др. *Родовидовое понятие жанра* не требует отсылки на ту или иную «высшую» инстанцию.

Местный песенный стиль — исторически формирующийся средствами искусства код уникальности этнографической группы, комплекс идентификационных и конструктивных признаков, имеющих ту или иную распыленную или компактную область распространения, сегментарную либо (чаще всего) очагово-периферийную. Проблематично и все же в некоторых случаях оправданно подразделять сферу бытования стилевых черт на иерархически субординированные или функциональные (функционально-специализированные) части. Как видим, локальный стиль — это своего рода дифференциал этномузыкальной самобытности. Такой исследовательский подход раскрывает по мере возможности системную зависимость стиля от направления и силы дифференциации.

Фольклорное произведение — множество вариантов, зафиксированных собирателями в разные годы и в различных местностях. Любое подобно-го рода явление имеет множественно-статистическую природу и существует лишь в определенном спектре типизированных структур, поэтому его условные границы определяются во времени и в пространстве благодаря процессам типизации. Своего рода каталог типизированных форм того или иного произведения возникает, пополняется или сокращается по причине происходящей в народных музыкальных традициях системной дифференциации. Иначе говоря, песня на местах как бы раскладывается либо свертывается в спектр определенных структур. Тем самым она «подстраивается» под нормы местного стиля, нередко изменяется ее жанровое предназначение. Это и есть дифференциация в действии. Координатная сеть типизированных решений при сравнительном анализе дает нам возможность проследить за особенностями дифференциации (см.: табл. 11) в рамках того или иного вариантного множества, что-

бы выявить в нем эволюционные, новационные и трансформационные свойства.

С опорой на данные, полученные на определенных территориях, возможно обращение к другим проявлениям этномузыкальной динамики, которые во многом производны от основных (стиль, жанр, произведение) и тоже отличаются множественностью реализаций; это — исторический стиль, жанровый стиль, музыкальный гипертекст и др.

Этномузыкальная система — это исторически упорядоченное сложное **единство музыкальных коммуникаций в этносфере** на основе базового различия между этим и всеми другими системными единствами, а также внешним для него миром. С учетом форм дифференциации мы вправе понимать этномузыкальную систему в качестве охватывающей или обособляемой, единичной, отдельной. Все это никоим образом не означает, например, простого переименования местного стиля в этномузыкальную систему, по критерию ее соответствия какой-либо локальной музыкальной традиции в территориально-поселенческих комплексах, сложившихся в разное время. Локальный критерий является существенным, но еще не достаточным для разграничения этномузыкальных систем. Он лишь способствует точным наблюдениям над великим разнообразием дифференциаций в охватывающих и единичных системах, так как формы дифференциации зачастую имеют чересполосный характер.

В этномузыкальной системе реализуется закономерно взаимосогласованная динамика, характеризующая разноплановые объекты, такие как стиль, жанр, произведение, формационный и трансформационный компоненты напева, а также его специфические модификаторы. Ключевые слова в предлагаемом определении еще более весомы по содержанию: музыка, этнос, коммуникация. Краеугольная проблема всегда заключается в разграничении того, что именно и каким образом входит в этномузыкальную систему (какая музыка и какого этноса, в чем именно специфичны этномузыкальные коммуникации), и всего остального у нее «за бортом». Как видим, разграничение проводится в двух отношениях: «система — система», «система — остальной мир».

К объяснению проблемы можно подойти через понятие интеграции. Собственно системное интеграционное свойство здесь не равно свойствам каждого из перечисленных объектов и компонентов, превышая собой или уступая их простой совокупности («профицитарная» и «дефицитарная» системы). Суть процесса интеграции заключается вовсе не в связи частей с целым, не в наличии высших сопричастных к этому сил. Дело обстоит по-другому. Каждая этномузыкальная система имеет свои собственные разграничительные координаты, развиваясь в таком двоичном коде, который свойствен исключительно этой системе и более никакой другой. (Напомню, что казачий эпос как сводный круг трехиктовых ритмических структур опирается на код «декламация — кан-

тилена».) Исторически неустанно осуществляется подстройка единичных этномузыкальных систем по отношению друг к другу. Иными словами, степени свободы уменьшаются (интеграция), либо приобретаются новые степени свободы (дезинтеграция) при выборе направления развития в этномузыкальных системах. При условии чрезмерно мощной интеграции смещаются и плаваются их границы, истощаются внутренние ресурсы, направляемые на отстаивание собственной неповторимости, и тогда встает проблема дезинтеграции. Вкратце, не исключено, таков исторический механизм дифференциации русского эпоса. Казачий эпос надлежит изучить с этой же точки зрения.

Необходимо с самого начала добиваться четкости и глубины понятийного аппарата, чтобы в будущем наметить на общетеоретических основаниях разветвленную градацию этномузыкальных систем. Логическая цепочка предварительных размышлений на эту тему может быть свернута в нескольких тезисах.

- Отграничивает этномузыкальные системы, «различает» их между собой не какая-либо культурно-этнографическая сущность, а различие как таковое — системообразующее начало. Как раз в таком качестве выступает дифференциация (*difference* — различие).
- Специфика этномузыкальной системы зависит от преобладающих типов ее дифференциации.
- Формирует все эти типы внутрисистемная интеграция/дезинтеграция.
- Процесс интеграции (дезинтеграции) влечет за собой отношения согласованной координации, субординации, альянса, ассимиляции, конфликта между отдельными этномузыкальными системами. Таким образом приводятся в действие системные механизмы сопряженности. Нелишне повторить, немного меняя слова: таковы механизмы согласованности равнозначных единств, паритета, подчинения при условии неравнозначности, поглощения, противостояния, противодействия и др.
- Этот же процесс устанавливает связи сетевого, иерархического или, чаще всего, смешанного характера в структурно-сопряженных этномузыкальных системах.

В определении этномузыкальной системы не упоминаются термины, казалось бы, ставшие обязательными для классических дефиниций системы, такие как свойство целостности (у нас близкое по смыслу слово «единство» является отсылкой к понятию системы), структура, функция, элемент. Три последних должны быть охарактеризованы отдельно.

Структура в традиционной народной музыке — этномузыкальная единица коммуникации, «запасенная впрок». В качестве таковой вы-

ступают структура слогоритмическая в координации со стихом, мелодическая структура, напев, наигрыш, песня, многообразные непесенные формы, жанровые и стилевые клише, исполнительские приемы и др. Этномузыкальная структура в качестве специфической единицы представляет собой загодя оформленное, отшлифованное в народной музыкальной традиции оперативное свершение, связанное по коммуникационным каналам с другими текущими операциями, процедурами, действиями. Едва ли не в первую очередь — это действия со стихом, а также с другими напевами и, рано или поздно, с выходом на немзыкальные единицы. Исполнение той или иной песни, записанное и незаписанное, нами понимается как рекурсивное повторение специфических коммуникационных операций, присоединяемых в системе либо разъединяемых друг с другом. За исходную точку любого следующего оперативного действия принимается ранее достигнутый результат в системе. Структуры возникают и поддерживаются в этномузыкальной системе за счет ее собственной внутренней работы с ними. Их подсоединения так или иначе происходят в ней же, для этого не нужна ломка ее границ. Согласно такой точке зрения, не предусматривается импорт этномузыкальной структуры, ее поступление откуда-то извне.

В исследовании проводится различие между структурами в статике, как более или менее неизменными объектами музыковедческих интересов (структура первого порядка), и структурами в системной динамике. А именно, структурное сопряжение единичных систем в то же время есть динамическая структура охватывающей системы (структура второго порядка). Тип структур первого и второго порядка метастабилен, то есть более или менее прочен на малых временных отрезках, однако подвижен в большом масштабе времени. Поэтому этномузыкальные структуры рассматриваются в книге главным образом как исторические переменные. Изложенный подход к пониманию структур в то же время требует от нас учитывать их переменные неоднозначные функции.

Функция. Термин имеет два словарных значения, далеких одно от другого: 1) зависимость, зависимая переменная; 2) роль в системе и в контексте окружающего мира. Например, функция в первом значении по отношению к этномузыкальным реалиям выражает их зависимость от памяти в культуре: это функция напоминания и подтверждения структур, которые не заслуживают забвения (этномузыкальные единицы коммуникации). Несколько страниц выше нами названы функции этнических констант и ценностных приоритетов — функции в первом значении. Функция во втором значении — это по сути то же, что и ролевая дифференциация. К примеру, жанровая дифференциация.

Функция внутрисистемного характера при всей двойственности ее значения (указание на границу двусторонней формы) тем не менее обычно мыслится в научных трудах по схеме отношений между частью

и целым. Значительно реже используется разграничительная схема, связанная с поиском основополагающего различия между интересующей нас системой и любыми другими системами, а также внешним для нее миром.

Если все же взяться за объяснение функции под знаком именно различительной схемы, тогда мы напрямую выходим на выдвинутую Н. Луманом идею функциональной дифференциации. Ее смысл заключается в том, что *функция* обособившейся системы представляет собой определяющее для нее *различие* по отношению к охватывающей системе и фоновой окружающей среде, а также и к всевозможным другим системам, имеющим совершенно иные функции. Функциональная система обособляется в каждом случае исключительно ради особой своей функции, как бы монополизируя именно эту функцию и «загружая» в себя целиком и полностью какую-то значительную, огромную, ключевую проблему общества⁴. Имеется в виду проблематика правовая, экономическая, политическая и т. п.

Из этого хорошо видно, что песенные жанры и народный эпос в том числе (как и песенные стили, произведения фольклора) даже и с натяжками все равно не образуют функциональной системы, как бы делая лишь некоторые удовлетворяющие общественным запросам шаги в ее сторону. Действительно, неправомерно приравнивать друг к другу систему песенных жанров как носителей общественных функций и зрелую функционально-дифференцированную систему. С помощью традиционных музыкальных жанров осуществляется, еще раз отмечу, особого рода дифференцированная *ролевая* коммуникация в группах того или иного ранга по канве совершенно других эпохальных разграничений, возникших эволюционным путем невообразимо задолго до функциональной дифференциации.

Теперь, после сделанных разъяснений, нам пора назвать еще одну очередную задачу исследовательской программы: наблюдение за парадоксальными, эволюционно невероятными ростками функциональной системы в казачьих эпических песнях.

Следующие термины, значение которых необходимо прокомментировать в теоретико-методологическом контексте: элемент, позиция, композиция.

Элемент — минимальная частица, неделимая без утраты ее свойств в структуре. Понятия элемента и структуры имеют смысл только в их взаимном соотношении друг с другом, с учетом связей между элементами и их значимости в системе. Для системной характеристики эпоса не столь важен материал элемента, как его назначение в качестве минимальной единицы в конкретных текстах. Элемент в динамических условиях — это

⁴ Об этом см.: Луман Н. Дифференциация, с. 173 и др.

развивающийся, способный к созреванию микромодуль, в котором проступают распевные свойства. Здесь перед нами неоднозначная ситуация при распознавании элемента с точки зрения его простоты либо «заготовленной» в нем потенциальной сложности. Формальное противоречие возникает между часто используемым в отношении слогоритмического элемента термином «дробление» (измельчение частиц слогоритмического материала) и неразложимостью элемента по определению. Следует пояснить, что под дроблением в подобных случаях имеется в виду рекурсивное действие, связанное с измененным или точным повторением элемента, с его представлением во множественном числе.

Внутренние свойства звукового воплощения и значимость элемента определяются его позицией в форме, в *композиции*. *Композиция* в таком случае — это своеобразная галерея позиций, имеющая начало, середину и конец. Близкие или тождественные позиционные значения в элементной базе выступают как проводники композиционной интеграции, приобретая особое «проводящее» свойство в составе различных форм. По преимуществу лишь внешним образом различаются позиция элемента и позиция вовлеченного наблюдателя за динамичными «перевоплощениями» элемента в структурах этномузыкальной коммуникации, так как кодифицируются и раскрываются позиционные свойства лишь с позиции певца в фольклорной традиции, а потом ее же обозревателя, исследователя. Экспансия средств распева, очевидно, приводит к таким позиционным свойствам элемента, которые подчас выглядят как системные нарушения в эпической композиции. Отступления от прежней нормы мало-помалу сами нормализуются, обретая социокультурные права вполне освоенного норматива (яркий пример итоговой нормализации невероятного: эпос в распеве). В этом встречном сопряжении этномузыкальной и социокультурной систем сдвигаются и трансформируются привычные музыкально-коммуникативные позиции, что позволяет по-новому осознать песенное наследие и интегрировать его элементы в народную культуру исторически более поздней эпохи.

Регуляторы структурных и функциональных преобразований в этномузыкальной системе нами обозначаются с помощью терминов, составляющих особую группу. Например: микропериодичность, спорадичность, формула модификации, алгоритм трансформации. К этим и другим специальным терминам этномузыкальной динамики целесообразно обратиться в контексте сложившихся методологических подходов к изучению сложных развивающихся систем.

Концепции и ключевые термины динамичного развития Создавая методологическое основание исследования, мы отсылаем читателя по меньшей мере к двум системно-теоретическим концепциям развития, которые сегодня конкурируют друг с другом в гуманитарных науках. Согласно

одной из них развитие объясняется в терминах исторического дрейфа сопряженных структур, а в рамках другой концепции — с точки зрения оптимизации. Термины последней из них обладают в сравнении с первой, на наш взгляд, лишь ограниченной, узконаправленной объяснительной силой. Мы обращаемся ко второй, специфической по своим задачам, в широком контексте первой из них. Взаимная совместимость двух подходов весьма проблематична с точки зрения методологии исследования. Применительно к нашей теме проблема решается на путях к созданию многофакторной, комплексной объяснительной модели.

Самое главное, в чем эти научные подходы все-таки пересекаются и согласуются, заключается в идее самоорганизации. В концепцию динамичного развития входит идея самопроизвольного, непреднамеренного характера динамики, так как ее источник находится главным образом в самом объекте исследования. По мысли основоположника общего языкознания В. Гумбольдта, языки «являются саморегулируемыми и развивающимися звуковыми стихиями»⁵. Исследуемые нами звуковые явления, по определению, принадлежат этномузыкальной, а не языковой системе. Тем не менее, общность этих систем звуковой коммуникации устанавливается в плане формогенеза⁶. Глубокие параллели можно заметить между динамикой этномузыкальных структур и системой развития живого на генно-клеточном уровне⁷.

Этномузыкальная динамика рассматривается нами как неотъемлемое и «самопроизвольное» свойство открытой системы, а также как признак воздействия на нее со стороны охватывающей системы, этнокультурной среды либо других сил, способных вызвать смену фундаментальных приоритетов и заключенных в психологии той или иной локальной общности населения. Происходящие изменения в массиве песен понимаются в книге главным образом как симптомы подвижного культурного

⁵ Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 301.

⁶ Далее же начинаются существенные различия между языковой и этномузыкальной системой. Именно по причине системных различий знаковый материал этномузыкальной системы не может считаться языком ни в прямом, ни в переносном смысле.

⁷ Видный эксперт по современной эволюционной биологии А. Марков резюмирует: «Никакой изначально заложенной программы развития нет и в помине. <...> Простая живая система может содержать в себе скрытые возможности самопроизвольного усложнения». Ключевые генные регуляторы развития активируют обмен сигналами между делящимися клетками, вступающими в сложную систему взаимоотношений, поясняет ученый в другой главе своей книги и пишет далее: «Градиенты концентраций регуляторных веществ задают симметрию и план строения развивающегося организма, и все эти факторы вместе направляют процесс самоорганизации, самосборки сложного многоклеточного существа из генетически идентичных (то есть изначально одинаково “запрограммированных”) клеток<...> Что же касается “программы развития”, то она самозарождается из взаимодействия делящихся клеток уже в ходе самого развития» (Марков А. Рождение сложности. Эволюционная биология сегодня: неожиданные открытия и новые вопросы / Александр Марков. М., 2010. С. 222—223, 278).

процесса, они обозначают специфический код этнокультурных событий и явлений.

В качестве обобщающего комплекса высшего ранга, определяющего собой свойства отдельных, пространственно-локализованных материалов по народной музыке, выступает не только и, самое главное, не столько их простая совокупность, сколько распределенная во времени и в пространстве система всех возможных состояний этномузыкального материала.

Переход эпических напевов из одного состояния в другое имеет под собой более пластичную основу, чем типизированная форма. Поэтому смена состояний здесь представляет собой методологическую проблему, решению которой способствует концепция многомерной ритмики развития⁸.

В самом различном плане ритмическое начало проявляется в чередовании стадий перегрузки и ослабления, сжатия и растяжения, нагнетания и спада. Очевидно, существует великое многообразие иерархических уровней выражения этой цикличной ритмики в том или ином локальном песенном стиле, в разных масштабах времени и пространства. В эпической культуре казачьих сообществ вырабатывается каждый раз специфическая ритмика перемен. Такого рода многоплановую ритмику всегда отличает гибкость и подвижность, благодаря чему схемы ее реализации занимают совершенно особое место среди динамических структур второго порядка (см.: *Структура*).

Возможная смена состояния эпической песенной системы, по-видимому, опережающим образом сказывается на процессе формогенеза, который приобретает значительную интенсивность. Благодаря интенсивному притоку и отводу элементарных составляющих, частиц стиха и напева, образующих некоторую переливчатую массу, структурные признаки казачьего эпического напева варьируются в широких пределах и в сложном ритме. В каждом вариантном множестве песен и, возможно, едва ли не в каждом местном песенном стиле реализуются свои наиболее характерные схемы и «нюансы» созревания эпического напева. Местные музыкальные стили пронизываются ритмикой изменений, однако не все из них в равной мере. Сравнительный анализ позволяет определить в них ритмику раздельную и совместную, замедленную и ускоренную, более или менее синхронизированную, сильно и слабо выраженную. Таким образом в больших масштабах времени и пространства регулируется уровень сложности в этномузыкальных структурах, т. е. уровень организации с точки зрения упрощения и усложнения.

⁸ См.: Бабурин В.Л. Эволюция российских пространств (инновационно-синергетический подход). М., 2002. Концепция многомерной ритмики разрабатывается в этой книге на широком материале экономической и социальной географии с точки зрения преобразующей роли инноваций и в связи с различными концептуальными и теоретическими подходами к проблеме эволюции Вселенной, Земли и человеческого общества.

Уровень организации в песнях определяется такой ключевой характеристикой стиха и напева как *избыточность* за счет накопления однородных элементов. Избыточность — это мера превышения действительного наполнения структуры в сравнении с их наименьшим количеством, необходимым для ее функционирования в данном качестве. Единообразные избыточные элементы обладают определенной значимостью в форме песни, во-первых, для «запуска» своего рода программы самоорганизации на том или ином витке эволюции, во-вторых, для надежного выполнения этим произведением заданной ему ролевой функции, в-третьих, для осуществления трансформационного перехода в другие состояния при изменении параметра структуры. Измельчение ритмического и мелодического субстрата носит уровневый характер, причем каждому уровню дробления соответствует свой этап (процесс) формообразования. Структурной единице при этом соответствует шкала ее собственного времени; форма же в целом, если она многосоставная, претерпевает изменения в существенно иной шкале «более медленного» времени⁹. Появление массовых скоплений однотипных элементов на отдельных участках структуры по отношению к другим ее частям означает в общем смысле уменьшение роли случайности в развитии и возрастание роли закономерности. Необходимо выяснить, при каких условиях, когда и где появляется этот массив однородности в качестве резерва, как запас надежности и «живучести» фольклорного произведения, и при каких обстоятельствах происходит единовременный сброс избыточности.

Избыточность на синтаксическом уровне зачастую создает послонные отложения в музыкальном тексте, закрепляемые особым образом в строке напева. Это *микропериодичность* — малая ячейковидная подструктура с подчеркнуто рекурсивным свойством (концентрированное повторение подряд), как бы вложенная в напевную строку на ограниченном участке. Источником микропериодичности является, как правило, фрактальный мелодико-ритмический рисунок на преобразовательном уровне масштабно-временной структуры. После устранения малого внутреннего повторения становится видна та или иная типовая формула развития, она же формула модификации, возможно, призванная в музыкально-временном отношении повлиять на выбор предстоящего видоизменения напева.

Формулы модификации — это синтаксические клише песен той или иной жанровой принадлежности, отложившиеся в местном стиле, которые в той или иной мере обладают притягательным свойством или оказывают давление на процесс видоизменений напева, координируя вероятную траекторию его развития относительно всей конфигурации

⁹ Такого же порядка иерархия временных шкал, по-видимому, характеризует различного рода квантованные, дискретные процессы. См.: *Сороко Э.М.* Золотые сечения, процессы самоорганизации и эволюции систем. М., 2006. С. 174.

этномузыкальной системы. Формулы направляющие, внедренные и сопровождающие — это базовые структуры перехода внешних ординат во внутренние координаты. В отношении напева реализуется своего рода операционная программа его частичного либо коренного пересоздания. Попадая в ту или иную точку в пространстве казачьей народной культуры, эпический напев демонстрирует богатую палитру вновь открытых для него возможностей. Сравнительно часто в музыкальном тексте имеется триада модификаторов, обычно их набор не превышает четырех.

Этномузыкальная система так или иначе проходит через цикл качественно определенных состояний. Разумеется, динамичные тенденции в пределах каждого из них раскрываются совершенно по-разному, в конечном счете как бы очерчивая и заполняя поле допустимых возможностей, как правило, исключающих резкое снижение жизнеспособности. Для осуществления программы исследования следует различать по меньшей мере два типических состояния, которые реализуются в напевном материале.

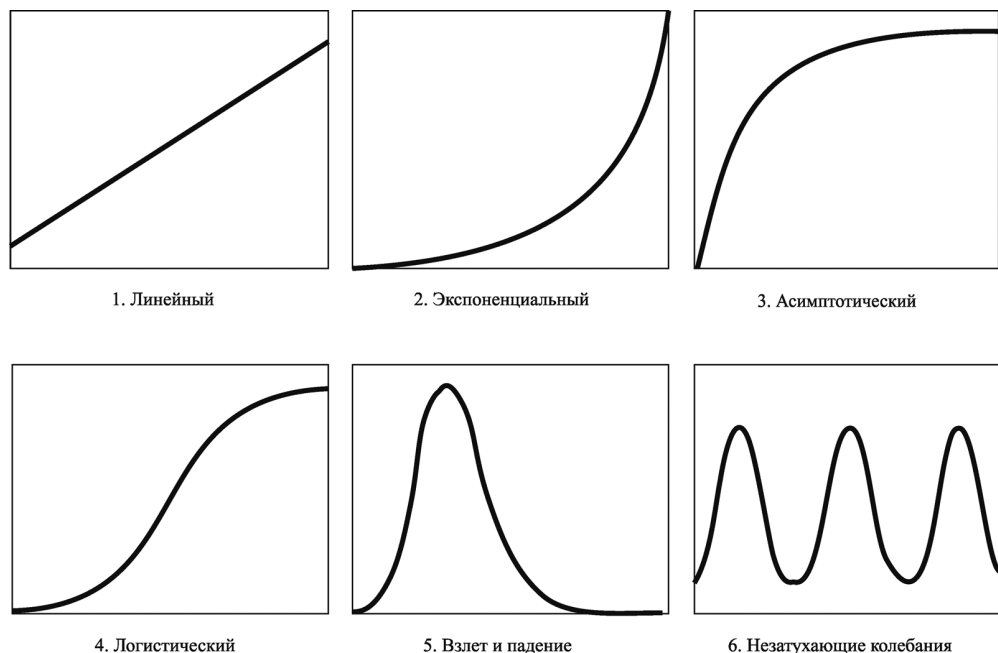
Статичная стабильность отдельных элементов, структур либо системы в ее целом более или менее полно выявляется даже в одномоментном измерении — в синхронии. Качества и свойства системного множества здесь определяются неизменными связями между элементами. Структура фиксированных связей между элементами с ограниченными степенями свободы играет здесь системообразующую роль. Система при этом жестко детерминирована собственными структурами.

Увеличению деструктивных сил в этномузыкальной системе соответствует *динамичная стабильность*, иначе мультистабильность. В отличие от статичного типа, мультистабильная система находится более чем в одном состоянии в разные периоды времени. С этим типом стабильности связана динамика самовосстановления и воспроизводства структур, а также и раскрытия по мере возможности их потенциала. Смена состояний, параметров, структур происходит с помощью переходных процессов. Поэтому состояние динамической стабильности характеризуется пространственно-локализованной совокупностью статичных состояний, последовательных во времени. Систообразующим началом здесь служит переход между различными состояниями, фиксированный процесс движения от одного к другому комплексу структур. Структура, взятая в единовременном срезе динамической системы, не обладает системными качествами и какой-либо значимостью вне процесса¹⁰. При смене направлений этого процесса множественные переходы объединяются в нечто определенное по контуру — в какой-либо один из шести известных типов динамики.

¹⁰ См.: Болдачев А.В. Новации. Суждения в русле эволюционной парадигмы. СПб., 2007. С. 201—205.

Качественные типы динамики Различаются качественные типы динамики в тех или иных материалах нашего рассмотрения: линейный, экспоненциальный, асимптотический, логистический, подъем и спад (взлет и падение), колебательный (рис. 3).

Рис. 3 Типы динамики¹¹



При создании динамических моделей в систему координат закладывается фактор времени. Время в нашем случае понимается как подлинно социальное, стадийно-типологическое явление, распределяемое по звеньям в виде сложносоставного поэтапного процесса и скрепляемое причинно-следственными зависимостями. Учет фактора времени целесообразен в наших моделях лишь с условно-вероятностной «привязкой» значительных трансформаций и модификаций в этномузыкальной системе к поворотным, узловым моментам в исторической судьбе той или иной группы населения. Правомерно полагать, что уже само население за несколько веков претерпевает серию глубоких трансформаций,

¹¹ По илл. в кн.: Турчин П.В. Историческая динамика. На пути к теоретической истории: Пер. с англ. / Под общ. ред. Г.Г. Малинецкого, А.В. Подлазова, С.А. Боринской. М., 2007. С. 47.

каждую из которых мы в состоянии лишь приблизительно соотнести с реальной хронологией. Например, это рубеж, по одну сторону которого лежит предыстория, по-видимому связанная с малочисленными прото-казачьими анклавами с неизвестной долей в них восточнославянского населения, а по другую сторону начинается ранняя история полиэтнического казачества — запорожского, волжского, донского, терского и яицкого. Последующие вехи чаще всего распознаются в конкретных датах основания связанных между собой поселений, в импульсных организованных переселениях на территории русского казачества, в маршрутах смещений различных контингентов населения, в периодах обострения социального кризиса (мятежи, репрессии, нескончаемые войны на юге Российской империи). Казачьи формирования выходят из полосы кризисов поновленными, правда, понеся неисчислимые утраты. Все эпохальные рубежи включаются в динамическую модель по принципу ретроспективы, от периодов поздних к более ранним.

Таким образом, фактор социально-исторического времени вводится в графическую модель лишь неявным образом, как причинно-следственный линейный ряд несомненно значимых для этномузыкальной системы структурных сдвигов в формационном компоненте песен. Чаще всего задача по определению формационного компонента может быть переформулирована в задачу переноса наших аналитических наблюдений над тем или иным эпическим произведением из одного местного песенного стиля в другие стили, с последовательным охватом различных территориально-поселенческих комплексов, где были сделаны записи. Наблюдения показывают, что материал формационного и трансформационного компонентов, как правило, целесообразно графически отражать по перпендикулярным осям. Кроме того, по мере необходимости в динамической модели предусматривается наличие определенной задержки (временной лаг) в работе отрицательных обратных связей, характерных для изучаемой сферы культуры в исторической динамике.

Практическое удобство заключается в предварительной подготовке рабочих слогоритмических моделей, по отдельности обобщающих материал формационного компонента той или иной песни и сводную схему ее трансформаций. Потом с помощью сопоставления двух заготовленных моделей выводится графическое соотношение между формационным и трансформационным компонентами.

Тип динамики можно определить количественными, вероятностно-статистическими методами анализа. С их же помощью удастся лишь подступиться к изучению качественных отличительных свойств в динамических процессах. Изменения приобретают качественный характер, когда они приводят к новому потенциально достижимому состоянию в исследуемом материале.

Трансформация, ее алгоритмическая основа в сравнении с другими видами формогенеза Характер изучаемых в книге песен казачества определяют процессы трансформации, выполняемой планомерно, согласно алгоритму. Сопутствует этим процессам инновационная динамика, которая в отличие от трансформационной динамики не придерживается строго определенных алгоритмов.

Трансформированная разновидность произведения может представлять собой нечто целое, если существует пронизывающий его алгоритм, один или несколько — накладывающихся друг на друга (в таком случае их действие взаимопогашается либо усиливается) или взаимопроникающих. Трансформация обеспечивается благодаря наличию в локальных песенных стилях тех или иных алгоритмов развития. В конечном счете, она происходит по заданным правилам формогенеза в известной их последовательности, то есть алгоритмически.

Трансформации различаются по их алгоритму, местоположению в форме, по силе, глубине и степени их проявления в напевном материале: частичные и полные, неравномерные и равномерные, слабые и сильные, несущественные и значительные. При определении типа трансформационных процессов следует учитывать *правило трансгрессии*: при перекрестном наложении («скрещивании») различных алгоритмов некоторые стилевые признаки в трансформированной структуре более выпуклы и гиперболизированы, чем в порождающей среде, тогда как другие базовые элементы исчезают.

Трансформация — это лишь одна из разновидностей процесса, связанного с пересозданием эпического напева. В зависимости от характера и способов приведения в действие выделяются следующие три разновидности формогенеза: алгоритмическая, комбинаторная, вероятностная (она же случайная, мутационная).

Комбинаторное преобразование, или *рекомбинация*, — это возникновение нового вследствие оперирования имеющимися ритмическими формулами, мелодическими микроячейками и другими стереотипиями. Отклонение ритмических показателей в сегментах формы от величины значений НТ — это вызванная с помощью рекомбинации общая черта некоторых произведений, скорее всего, не в процессе их трансформации, направленной на алгоритмическое производное значение, а вследствие модификации стиля и жанра.

В отличие от процесса трансформации, изменение комбинаторного типа в ряде примеров является, скорее всего, единственно возможной формой репрезентации необыденного начала, например в ритуале. Нередки случаи, когда части и детали слогоритмической структуры или мелодики сочетаются в строфе непривычным образом и выполняют необычные функции. Не исключено, что странные сочетания и неожиданные функции время от времени, хотя и не всегда, свидетельствуют о

«символическом» плане в напеве, содержание которого не может быть выражено более привычным и естественным способом¹².

Иного рода эффекты вызывает в музыкальном тексте вероятностное преобразование базовых структур — начиная с мимолетного сбоя в пении, невольно закрывшегося дефекта и заканчивая всеохватным противопоставлением структуры и деструкции, обычно избегаемой в исполнении. Изменения вероятностного типа составляют особую область формогенеза, контрастирующую в некоторых строках музыкального текста с периодическими структурами. В противоположность периодичности здесь правомерно говорить о спорадичности, подчеркивая при этом сопряженную связь между двумя механизмами порождения формы. *Спорадичность* в деструктивном смысле — это область случайных деформаций какой-либо нормативной слогоритмической структуры, а в конструктивном смысле — поисковая разновидность формогенеза. В ней обретают свою форму выражения переходные процессы, необходимые при отборе жизнеспособных структур музыкального эпоса невзирая на то, насколько эти процессы продуктивны. Спорадичность бывает обратимой или необратимой, т. е. с возвратом к прежней форме и с переходом в другую форму либо в стихию деструкции.

Схема порождения и трансформации — это своего рода сценарная схема различного рода структурных операций, которые происходят во множестве музыкальных исполнений. На материале имеющихся музыкальных текстов выводятся аналитические схемы, согласно известным правилам, заложенным в трудах К.В. Квитки, А.В. Рудневой, Е.В. Гиппиуса, их последователей и учеников¹³. Посредством аналитической схемы раскрываются правила трансформационной грамматики и алгоритмы закономерных изменений в том или ином песенном стиле.

Вместе взятые множественные преобразования могут быть учтены и представлены в виде сводной «шкалы» алгоритмов, рекомбинаций и статистических вероятностей. Закономерное начало определяет здесь рамочные условия изменчивости (русло перемен, иначе «коридор развития»), в то время как фактор вероятности помогает избрать предпочтительный, верный путь для достижения новых уровней этого видоизменения («траектория развития»).

¹² См.: Бескова И.А. Эволюция и сознание: новый взгляд. М., 2002. С. 161—164.

¹³ Фиксируются различные нюансы в методиках слогоритмического анализа, отчасти также и анализа мелодического и звуковысотного. С целью определения порождающих структур в одних случаях расширяется горизонт их моделирования по заданным правилам (А.В. Руднева, Н.М. Савельева, А.А. Банин, А.С. Кабанов), в других — налагаются специфические ограничения на процедуры и стадии моделирования (Е.В. Гиппиус, Б.Б. Ефименкова). Вследствие разных подходов к пониманию формы, значительный массив типизированных малораспетых структур в тех или иных случаях фактически понимается как производный либо порождающий пласт.

Проблема инновации Здесь возникает еще группа проблем, которые ждут своего решения в свете этномузыкальной динамики. Какого вида и какого порядка инновации встречаются в традиционной музыкальной культуре? При каких условиях и каким образом они зарождаются, зревают, распространяются, достигают расцвета и отмирают? Локализован ли источник новообразований в географическом пространстве, и где он может находиться? Какие из районов являются высококреативными, генерирующими новизну, а какие транзитными в смысле ее устремления от очага к периферии, депрессивными, подавляющими инновацию, непроницаемыми для нее?

Нечто новое в музыкальной жизни этносов представляет собой естественное продолжение одного и того же ряда явлений по степени их приближения либо удаленности от певца: отклоняющееся от нормы, непривычное, неосвоенное, незнакомое, неизвестное, далекое, чужое. Инновацией обычно называют воспринятое, более или менее освоенное на местах, привившееся нововведение. Это — своего рода информация о будущем, значение разности потенциалов между прошедшим и предстоящим¹⁴. Для различных групп населения на больших территориях положение дел с новыми начинаниями далеко не одинаково. Благодаря этому содержание локального стиля показывает ту или иную разницу между состояниями этномузыкальной системы во времени.

Инновация не является в народных традициях непременно заимствованием. Кроме (и более) того, сама ее новизна бывает относительной, не имеющей абсолютного характера в большом масштабе времени. Важный парадокс нововведений заключается в том, что на проверку многие из них как бы припасены заранее и, возможно, сохраняются без доступа к ним в структурно-замкнутой системе, вплоть до урочного часа. В таком случае выделяющаяся особенность, новшество, креативность — все это внутреннее дело долгоживущей системы. Проблема здесь прежде всего сводится к возможному «включению» и «отключению» необходимого регуляторного контура в подходящий момент¹⁵. Чтобы прояснить проблему, хотелось бы самым пристальным образом взглянуть в корень

¹⁴ *Бабурин В.Л.* Эволюция российских пространств, с. 27. В книге доказательно раскрывается циклическая и преобразующая динамика инноваций как «приходящих из будущего» нововведений.

¹⁵ Косвенно наводят на эту мысль, например, надежно проверяемые выводы из научных изысканий в области гено-молекулярной биологии. «Генотип может содержать в себе в скрытом виде разнообразные новые возможности (варианты развития), до поры до времени не проявляющиеся, замаскированные различными регуляторными механизмами...» Но в экстраординарных условиях, в результате мутации или стресса, регуляторные механизмы могут дать сбой, и тогда скрытая изменчивость станет явной...». Или: «Тонкая регуляция работы генов...» позволила клетке радикально менять свои свойства, структуру и облик, не изменяя при этом сам геном, а только усиливая или ослабляя работу разных генов» (*Марков А.* Рождение сложности, с. 250—251, 136).

эволюционно вероятных и невероятных нововведений. Например, путем сравнительного изучения напевов казачьих и севернорусских былин с привлечением материалов украинской, полесской, южнославянской эпикки.

Каждая значительная инновация состоит из более простых и частных, которые объединяются в комплекс благодаря причинно-следственным связям. К примеру, трансформационная грамматика подчиняет себе казачий распев не только эпического материала, но также свадебные причитания и некоторые другие обрядовые и внеобрядовые жанры. В свою очередь распев подчеркивает парадигматические и синтагматические связи между песнями, что приводит к созданию музыкального гипертекста на основе схожести мелодико-ритмических моделей, качественному обновлению стихового и музыкального компонентов в том или ином местном стиле. Вокруг той или иной внедренной структуры конденсируются в единый комплекс взаимосвязанные с ней и взаимозависимые новые структуры. Изменения в одних элементах и компонентах порождают цепную реакцию во всех остальных средствах, поэтому динамика инновационного процесса ускоряется и усиливается.

Можно предположить, что кажущиеся стихийными процессы отбора приемлемых, наиболее органичных новшеств, созвучных местному песенному стилю, не обязательно происходят в истории той или иной песни слепым методом «проб и ошибок». Упорядочивающий фактор отбора сказывается, скорее всего, в избирательном припоминании, в перевесе тех или иных особенностей, в предпочтении какого-либо одного типа видоизменений над отличительными чертами другого порядка, тоже вполне ожидаемыми. Выделяющиеся, отличительные черты могут противопоставляться друг другу в этномузыкальной среде по смежности или через расстояние, разделяющее локальные группы. В результате отклоняющийся признак служит катализатором структурной вариативности в народной музыкальной культуре.

Своего рода малые и большие циклические процессы берут начало в эпосе и в какой-то момент волнами устремляются¹⁶ за его пределы по определенной траектории, благодаря разнонаправленным казачьим переселениям и этнокультурным взаимодействиям. Результаты развития того или иного произведения зачастую отстоят сравнительно далеко от образцов эпического напева. Преобразование по неодинаковой схе-

¹⁶ Научная парадигма волнового развития нововведений во многом восходит к волновой теории развития языка, которую обосновал на сравнительном индоевропейском материале в 1872 г. один из классиков немецкой лингвистики Иоганн Шмидт (1843—1901) в противовес теории генеалогического древа. Согласно И. Шмидту, «языковые инновации распространяются из центра инноваций к периферии, постепенно затухая. <...> Именно этим объясняется языковая конвергенция» (интернет-ресурс <http://ru.wikipedia.org/wiki>).

ме мелодически схожих напевов в ряде случаев приводит к появлению ритмического периода другого типа. Также не совпадает и содержание переходных процессов от одного типа к другому в больших группах напевов. Следствием дифференцированного развития эпической песни является неоднородность среди музыкальных текстов какого-либо одного архитектурного типа или же записей, сделанных на той или иной территории.

Новшества распространяются волнообразно от группы к группе, от одной территориально-культурной зоны к другой. Одновременно с принятием инноваций местного происхождения или заимствованных у соседей правила типизации в напевах обогащаются либо обедняются, модифицируются или унифицируются. Принципы модификации обеспечивают в локальных стилях более или менее заметное рассогласование между ритмическими периодами на фоне единообразной мелодики и ансамблевой фактуры той или иной песни; лицам из разных поселений пропеть ее вместе невозможно. Таким образом в народный певческий обиход вводятся эффективные средства размежевания и разграничения территориально-поселенческих структур, по только что нами упомянутому признаку вариативности культуры. Усовершенствования в сторону усложнения, упрощения или усреднения, различного типа новообразования в напеве во многом обеспечивают его связь в локальных песенных стилях с изменяющейся художественно-музыкальной средой и даже его подстройку к этой контактной среде. Воспринятое, приобретенное средство выступает в этом смысле как притягательная особенность на общем фоне, т. е. как средство адаптации в традиционной музыкальной культуре.

С восприимчивостью к новым средствам связан также и механизм полистадиальности, по сути — еще один адаптационный механизм. Разновременные слои, отложения, пласты формируют отдельно взятую песню, жанр, стиль, исполнительские приемы и др. Различные этапы и степени распевной трансформации наглядно запечатлеваются в полистадиальной природе казачьего эпоса. Полистадиальные его свойства раскрываются здесь на нескольких масштабных уровнях рассмотрения: в иерархически «спрессованном», многослойном строении распева, в стадиальной неоднородности распевных средств одного и того же локального стиля и, наконец, в соотношении между локальными стилями, в которых используются одни и те же, а иногда также и несхожие друг с другом модели распевания какого-либо произведения. Отдельного обсуждения заслуживает вопрос о классах ситуаций, в которых даже единообразные типы распева приводят к различному результату.

Динамическая структура местных песенных стилей формируется в принципе разнонаправленными потоками элементов из прошлого (наследие) и предполагаемого, вероятного будущего (волны иннова-

ции). Требуется специальное изучение свойства этих процессов взаимно усиливать или ослаблять друг друга при наложении (свойство интерференции), в результате которого формируются неоднородности — малые участки уплотнений и разрежений, мерцаний, сильного течения либо взаимопогашения различных процессов. Типы реакции на возможный конфликт между наследием и инновацией: «чрезмерная» дифференциация элементов в напеве, декомпозиция, деформация благодаря нахождению точек для взаимного сближения различных структур и, в конечном счете, тенденция к нивелированию различий между ними.

В этих случаях этномузыкальная среда во многом настроена на художественно-музыкальные инновации. Следует определить, где и когда, при каких предпосылках и в каких классах условий коренной характер нововведений в этномузыкальной системе являет собой триумф креативного стиля (особенно по сравнению с эпическими напевами казаков-некрасовцев и казаков из некоторых хуторов междуречья Хопра и Дона).

Таким образом, этномузыкальная традиция той или иной культурной зоны ориентирована на повышение или снижение инновационного потенциала. По-видимому, в соответствие с заданными ориентирами приводятся уровень организации в песнях и сама конфигурация песенной системы.

Проблема скорости развития Соотношение между новизной и унаследованным материалом, изменчивостью и стабильностью, по-видимому, поддается более или менее строгому замеру. Цепочка такого рода измерений, сделанных в разное время в тех или иных пространственных точках (терминальные узлы наблюдений), складывается для нас в проблему скорости развития. Смысл проблемы составляет здесь динамическое измерение всеохватных структурных связей, в которые вступают факторы стабильности и перемен. Наблюдаемые на нашем материале малые и крупномасштабные изменения фактически не бывают равномерными по темпу. Доступный для исследования музыкальный материал следует рассматривать с учетом неравномерной скорости развития находящихся в сопряженной связи друг с другом культурных зон, местных стилей, тех или иных произведений, типизированных средств стиха и напева. На локальных участках формы процесс развития также может идти с неодинаковой скоростью. Эта внутренняя динамика в напеве предполагает многие степени свободы и поэтому имеет крайне неравномерный характер. Сильное различие по темпу развития внутренних процессов одного уровня (десинхронизация) приводит к декомпозиции напева, а потом уже к окончательному распаду формы.

Если одни единицы измерений у восточных славян, вроде опорных слогоритмических структур или типов звуковой системы, вероятно, относятся к числу базовых действующих культурных явлений, уходящих корнями в древность, то многие другие не всегда отличаются какой-либо исключительной стабильностью или долгой преемственностью в поколениях. То есть, мера стабильности не может быть постоянной и одинаковой на все случаи. Для определения меры стабильности может пригодиться формула $(2 \times n) - 2$, где n — это количество терминальных узлов¹⁷. В этой связи требуется дифференцированный взгляд на комплекс музыкальных средств, задействованных на местах в разное время и с различной функциональной нагрузкой.

Существует зависимость между скоростью развития песенного стиля, его пространственными масштабами и масштабом относительного времени, «отпущенного» на активное бытование напевов в народных традициях. Время песенной системы в ее целом истекает тем быстрее, чем выше темпы ее развития. Быстро растущие структуры не способны быть долгоживущими, так как чрезмерный темп развития укорачивает время их существования. Из этой зависимости следует, что интенсивное развитие происходит в меньшем масштабе относительного времени и в ограниченном пространстве. Для увеличения времени функционирования необходимы такие дополнительные факторы, как приток новых музыкально-синтаксических «ресурсов» в местный песенный стиль либо воздействие сил, обеспечивающих снижение скорости этого развития. Отсутствие «запрета» на разнообразие новаций расширяет свободу выбора возможного будущего состояния; однако, чем менее разнообразны нововведения, тем меньше перспектив на будущее. Изменение темпов развития способствует расширению либо сужению пределов того или иного песенного стиля в реальном пространстве, оказывая влияние также и на сроки его существования, долговременного или сравнительно короткого. Поэтому многоуровневая, полная реализация трансформационных возможностей в напевах какой-либо группы населения на казачьих территориях становится возможной лишь на ограниченном, наименьшем пространстве. Наиболее интенсивные трансформации напева имеют «точечный» характер распространения на местах, где более или менее ощутимо, порой многократно трансформируется сам контингент населения без окончательной утраты постепенно размывающейся его первоосновы.

В этой связи целесообразно высказать предположение о возможном уменьшении издержек и потерь в истории казачьей этномузыкальной системы благодаря ритмически согласованному развитию отдельных ее

¹⁷ См.: Даль Э. Возникновение и сохранение языковой сложности / Пер. с англ. Д.В. Сичинавы. М., 2009. С. 444—468.

слагаемых: имеющиеся в ней разветвленные схемы, модели, структуры различного порядка приводятся в соответствие с ее во многом спонтанной ритмикой.

Симметрия как проблема этномузыкальной динамики Если рассуждать в самом общем плане, этномузыкальные системы асимметричны друг другу, среди них отсутствуют точные дубликаты, зеркальные отражения, простые повторения, перестановки одинаковых слагаемых. Долгосрочно установленная асимметрия, тем не менее, вряд ли позволяет системным единствам оставаться всегда в первозданном состоянии. Во избежание отношений неравенства между ними, вследствие асимметричности налаживаются обменные процессы, корректируются темпы развития, происходит их подстройка друг к другу. Таким образом обеспечиваются сопряжения отдельных систем — ради восстановления симметрии. Фактор симметрии/асимметрии как бы по определению подрывает собой их вневременную незыблемость. Логично допустить, что «*симметризация*» *асимметрий* во времени и пространстве¹⁸ является одной из закономерностей этномузыкальной динамики, по отношению не только к охватывающей системе, но и к отдельно взятым системно-сопряженным единствам, отличающимся большим разнообразием.

Хорошо известные естествознанию и искусствоведению законы симметрии, по сложившемуся положению, обстоятельно изучены на основе методологической концепции структурного оптимума, который очень часто на конкретном материале выражен не иначе как с помощью симметрии.

Под этим углом зрения, типизированные слогоритмические структуры — это формы передачи симметрии либо отклонения от нее в напевах. Особое значение для процесса обновления этномузыкальной системы приобретают уровни структурной сложности, которые отличаются друг

¹⁸ Сравн. мысли Н. Лумана, в данном случае по поводу сегментарно-дифференцированного общественного уклада: «Сегментарные общества со всеми их институтами, с возможностями расширения или сужения, с магической параллелизацией причинности и со взаимностью как формой ресимметризации временных и пространственных асимметрий настроены на то, чтобы оставаться такими как они есть. Это выражается в их собственной семантике, но становится гораздо отчетливее, если мы будем наблюдать их, выделяя то, что сами они наблюдать не могут. Другой уклад для них немислим...» (Луман Н. Дифференциация, с. 67—68). Разумеется, у Лумана характеризуются конкретно каждый из только что упомянутых регуляторных механизмов в условиях сегментарного уклада (специфическая трактовка причинности в связи с различием известного и неизвестного, нормы взаимности в случае кооперации и конфликтов и др.). Читателю также следует обратить внимание на то, что *рекурсивное* неоднократное возвращение к эталону симметрии — процесс *ре-симметризации* удерживает динамику в пределах неэволюционных изменений.

от друга характером и порядком симметрии. Инновационное изменение этномузыкальных структур — это скачкообразный переход к другому уровню и типу симметрии, соответствующей очередной ступени эволюции. Следовательно, допустимые преобразования симметрии представляют собой один из возможных глубинных кодов этномузыкальной динамики.

Как и вообще в системах, обладающих памятью, здесь имеется выделенный статус золотого сечения, играющего совершенно исключительную роль в процессах созревания эпических напевов. Вероятнее всего, переход от одного уровня развития или количества внутреннего структурного разнообразия к другому уровню обусловлен сменой фибоначчиевых¹⁹ инвариантов, характерных для того или иного устойчивого состояния формы. Выход из «поля тяготения» фибоначчиева инварианта сопровождается радикальными изменениями в составе звукообразовательных, мелодико-ритмических и фактурных элементов, которые придают напеву новый облик.

На материале казачьих эпических песен в связи с проблемой формогенеза нами характеризуются особенности ритмических пропорций, в том числе пропорций золотого сечения, фиксирующих обобщенные соотношения чисел фибоначчиева ряда (...2—3—5—8—13—21—34—55...). В них выражены законы оптимального алгоритма для сохранения и воспроизводства посредством того или иного местного песенного стиля ритмических пропорций в напеве — между иктовыми моментами, внутристиховыми цезурами, мелочайками различной протяженности.

Узловые точки развития характеризуют вхождение музыкально-синтаксической структуры в какое-либо из оптимальных для нее состояний (их может быть несколько). Естественно поставить задачу выявления в

¹⁹ Ряд чисел 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89..., в котором каждое следующее число является суммой двух предыдущих. Фибоначчиев ряд (числа Фибоначчи) назван по имени (точнее, псевдониму) итальянского математика Леонардо Фибоначчи, который в своем труде «*Liber abaci*» («Книга счета», 1202 г.) собрал сведения математического характера, почерпнутые в путешествиях по странам Востока. Эти числа показывают общую меру частей, составляющих целое, и выражают собой принцип: меньшая часть так относится к большей части, как большее к целому. Полученное отношение 0,618034... (так называемое золотое сечение) представляет собой постоянную величину, точность значения которой повышается при восхождении по числовому ряду. Термин «золотое сечение» идет от Клавдия Птолемея и стал общеизвестным благодаря Леонардо да Винчи, который неоднократно обращался к этому термину (*aurea sectio*). Считается, что на связь золотого сечения с числами Фибоначчи впервые среди европейских ученых обратил внимание автор знаменитого трактата «Гармония мира» И. Кеплер.

Согласно утверждению Г.Я. Мартыненко: «Числовые последовательности Фибоначчи могут рассматриваться не только как математический, но и как семиотический и даже эстетический объект» (*Мартыненко Г.Я. Введение в теорию числовой гармонии текста. СПб., 2008. С. 194*).

музыкально-синтаксических средствах, во-первых, особых областей наиболее благоприятного состояния для созревающего напева; во-вторых, областей депрессии и деструкции; в-третьих, пограничных точек между оптимальными и кризисными областями. В частности, важно понять, какое тяготение имеет слогоритмическая и мелодическая структура напева, показатели которой далеки от узловых значений. В этой связи полезны наблюдения над экстремумами в слогоритмическом рисунке и в мелодическом рельефе. По достижении узловой точки преобразования, соответствующей симметрии определенного вида, эпический напев обретает такую архитектурную пропорцию, которая, по-видимому, согласуется со спецификой жанра. Однако и вдали от устоявшихся структурных типов ход формогенеза вместе с характером бытования каждого произведения, возможно, согласуются с законами симметрии и асимметрии, например в плане взаимопроникаемых жанровых пространств и асимметричного противостояния друг другу сил интеграции и дезинтеграции, структуры и деструкции. Особенности музыкально-синтаксической организации определяют для песни ту или иную степень активного бытования. Например, о ней вспоминают лишь по особому поводу или в связи с более или менее часто повторяющимися событиями, типичными обстоятельствами и психологическими побуждениями.

Объективно существуют *предельные, критические точки* развития распева в структурах крайне неустойчивых либо бесповоротно распадающихся²⁰. Характерная реакция на достижение пределов роста — это фрагментация эпического произведения, декомпозиция, а также и рассредоточение пучка функций, когда различные фрагменты приобретают свое собственное предназначение в быту. К примеру, из былины «Добрыня и Алёша» выделяются песни, за каждой из которых закрепляется та или иная функция: «Отъезд Добрыни» (обряд проводов в дорогу), «Добрыня в отъезде» (во время уличных гуляний молодежи), «Возвращение Добрыни» (обряд встречи по возвращении с военной службы). Кроме того, выход на качественный уровень распева, близкого к исчерпанию возможностей внутреннего роста, по-видимому, логично приводит к территориальной экспансии распевого эпического произведения. Оно выступает с определенного времени в качестве инновационного эталона в казачьей культуре.

Также необходимо в этой связи обратить внимание на процессы внутри формы. В отношении суммы слоговых ритмических длительностей между иктами максимальное отклонение музыкально-синтаксических

²⁰ В особенности подвержены деградации значительно распеты варианты казачьих исторических песен, которые выделяются в местном репертуаре 1960—1970-х годов по признаку колебаний в количестве иктовых точек-ориентиров от одного до трех при наличии в форме типизированной пропорции.

показателей структуры от ее оптимального формата должно иметь свои пределы, показывающие границы качественно определенного состояния того или иного напева. Предельные значения показателей могут быть зафиксированы и проверены на конкретном материале. На данном этапе исследования по нашей теме предположительно установлено²¹, что подобного рода аномалии составляют ряд чисел 0,295; 0,346; 0,430; 0,570; 0,654; 0,705. Это показатели кризиса, когда слогоритмические структуры как бы устремляются к какому-либо другому состоянию в процессе распева, в том числе за пределы ритмических пропорций, базовых для эпических песен.

Параметры внутрискруктурной интеграции и дезинтеграции могут быть пропорциональны друг другу. Из пропорций между ними выводится обобщенный показатель слогоритмических структур на каждой стадии их сопряжения друг с другом. Соответствующее этому показателю более или менее стабильное состояние формы достигается в музыкальной традиции, а потом и контролируется в постоянном режиме корректировки, при котором существует возможность спонтанного, непреднамеренного устранения сбоя в структуре как таковой, а также в плане функционирования этих структур. По всей очевидности, количество «самоизживаемых» дефектов составляет строго определенную величину, которая равна параметру обобщенных фибоначчиевых алгоритмов²². В крайней же тенденции максимум разнообразия элементов в структуре означает минимум разнообразия их частотного распределения. Подобного рода тенденция должна быть рассмотрена при обращении к формам различного типа, занимающим те или иные ярусы неэволюционных и эволюционных изменений.

Программа создания теории этномузыкальной динамики После обзора основных научных задач и проблем целесообразно хотя бы в схематичном виде отразить узловые моменты при разработке теории этномузыкальной динамики.

■ Определяется предмет теории: механизмы неэволюционного и эволюционного переопределения констант в традиционной народной культуре (в первую очередь этнические константы и ценностные приоритеты) с помощью музыкальных средств. Главным образом исследуются поздние стадии в функционировании этномузыкальной системы.

²¹ В предварительные статистические данные, полученные с опорой на конкретные записи казачьих напевов, внесены дополнения и уточнения, подкрепленные математическим решением вопроса о критических величинах для существования мультистабильных систем: *Сороко Э.М.* Золотые сечения, процессы самоорганизации и эволюции систем, с. 214–215.

²² Указ. соч., с. 205.

- Определяется междисциплинарный статус теории.
- Исходя из этого статуса формируется набор первичных данных: зафиксированные в разные годы музыкальные тексты, сведения по истории населения, а также данные, относящиеся к социокультурному контексту, этнопсихологическим аспектам и др.
- Выявляются пробелы в отобранной совокупности данных — невозполнимые или поддающиеся условной реконструкции с помощью специальных методов.
- Проводится обзор имеющихся описательных гипотез, анализируются положенные в их основание специфические механизмы, так или иначе объясняющие своеобразие материала, который мы исследуем.
- Используются существующие методики при обработке массива первичных данных. Обращение к тем или иным методикам с целью их тестирования дает нам возможность сопоставить полученные рабочие результаты.
- Разрабатывается комплекс специальных методик для восполнения недостающих аналитических подходов. Перечислим ряд позиций.

Выявление фрактальных рисунков в слогоритмической и мелодической структуре различного уровня сложности.

Детальное рассмотрение трансформационного и формационного компонентов в напевах, испытавших масштабно-уровневое преобразование.

Прослеживание воздействия модификаторов на песню в связи с наличием микропериодичности или спорадичности в структуре.

Определение правил структурирования того или иного напева по совокупности музыкальных записей (форматирование по заданному образцу, трансформация, переформатирование, деформация, поисковый формогенез типа экспромта).

Изучение вероятностно-множественной природы фольклорного материала с привлечением вероятностно-статистических методов, а также с учетом во многом контрастных друг другу познавательных установок: исходя из принципов структурного дрейфа и структурного оптимума.

Раскрытие гипотетически возможного соотношения между архитектурными структурами-номинаторами и ценностными приоритетами той или иной группы населения, построение с этой целью матрицы распева с учетом его динамического измерения.

- С опорой на всю совокупность музыкально-поэтических текстов моделируются структуры, схемы, формулы, параметры. Моделирование берется как способ получения вторичных данных, рассчитанных на итоговую систематизацию и научно-теоретическое обобщение.
- Полученные аналитические результаты допускают выход исследования на *метаязык общенаучных определений и выводов*. При этом

условии *благодаря преодолению замкнутого характера в специальном научном аппарате этномузыкальных исследований открывается доступ к их основному содержанию со стороны смежных (и не только) научных дисциплин.*

- Большой фрагмент традиционной музыкальной культуры представляется в виде динамической модели, суммирующей основные результаты наблюдений. На завершающем этапе дается обоснованный прогноз в отношении совокупного целого, включая утраченные части, которые согласно исследовательской модели условно могут быть восстановлены.

Исследовательская программа нацелена на создание динамической познавательной модели, применимой к целому ряду взаимозависимых объектов анализа. К ним принадлежат напев и песня, формационный и трансформационный компоненты в песне, локальный стиль и песенный жанр, особого рода жанрово-стилевые модификаторы, или формулы развития, и, наконец, система народной музыки на различных эволюционных стадиях ее существования. Методологическим инструментом наблюдателя по отношению к самым сложным процессам здесь может служить закономерный переход от сопоставления стилизованных начал (например, декламация и кантилена, распев обогащенный и оскудевший) к установлению базового различия между ними, потом связывание противоположностей воедино и, под конец, когда утончается разделительная черта между ними, отказ от противопоставления в пользу многих опосредующих градаций.

В современной научной концепции развития, указывает З.М. Оруджев, принцип опосредованного перехода через промежуточные звенья²³ приходит на смену гегелевской диалектике отрицания как стержневой категории, характерной для мышления сравнительно недавней эпохи и порождающей идею радикальных преобразований целого посредством диалектического единства разрушения и созидания. Исследовать вереницу переходных звеньев для исследователя выигрышнее, чем увидеть здесь противоположные стороны и ограничиться этим. В итоге распознаются внешние границы, в которых сохраняет свою жизнеспособность разноплановый объект наших наблюдений. Такова вкратце логи-

²³ «В XXI в. понятие промежуточного звена, скорее всего, становится центральной категорией способа мышления эпохи» (Оруджев З.М. *Природа человека и смысл истории*. М., 2009. С. 326). Методологический интерес со стороны философии, естествознания и ряда гуманитарных наук вызывает к себе замена каких-либо двух взаимоисключающих крайностей на непрерывную цепь переходных ступеней в развитии, когда «доминируют “стабилизирующие факторы” прошлого, а обновляются устаревающие промежуточные звенья целого» (там же, с. 329).

ческая канва в книге при анализе конкретного материала по казачьему эпосу.

В целом же, открывается широкая перспектива с точки зрения методологии исследования сложных систем на конкретном материале народной музыкальной культуры. Новые подходы при сохранении и планомерном развитии существующих достижений особенно важны в деле всестороннего научного осмысления богатейшего не изданного материала разных лет в фондохранилищах русского фольклора и в личных собраниях. Соответствующие коррективы целесообразно вносить в действующие издательские проекты. Труд вдумчивого осмысления является непреложным условием сохранения этого достояния в отечественной культуре.

Решающее значение для выполнения нашей общей задачи приобретает опора на *системные критерии, которые в принципе не зависят от способов систематизации имеющихся этномузыкальных знаний* (модели сложной системы в условиях культурной динамики, определение типов дифференциации или качественных типов динамики, выявление значения симметрии в процессах развития и др.). Полученные результаты могут оказаться востребованными для всего содружества наук о народной художественной культуре, поучительными и небесполезными в расчете на плодотворное взаимодействие между современными гуманитарными дисциплинами. Представленная в виде эскиза программа с этой точки зрения носит открытый характер. Естественно, здесь имеется необходимость вносить многократные коррективы в намеченный план исследования, а также в рабочие аналитические данные из-за неучтенных других, еще неведомых обстоятельств.



Список литературы

Философия. Культурология. Системные исследования

- Аванесова Г.А.* Динамика культуры. М., 1997.
- Антоновский А.Ю.* Никлас Луман: эпистемологическое введение в теорию социальных систем. М., 2007.
- Аристотель.* Метафизика. М., 2006.
- Борботько В.Г.* Принципы формирования дискурса: От психолингвистики к лингвосинергетике. Изд. 3, испр. М., 2009.
- Брагина Н.Н., Доброхотова Т.А.* Проблема «мозг — сознание» в свете современных представлений о функциональной асимметрии мозга / Мозг и сознание. М., 1990.
- Голицын Г.А., Петров В.М.* Социальная и культурная динамика: долговременные тенденции (информационный подход). М., 2005.
- Гумбольдт В.* Избранные труды по языкознанию. М., 1984.
- Даль Э.* Возникновение и сохранение языковой сложности / Пер. с англ. Д.В. Сичинавы. М., 2009.
- Деглин Л.В., Балонов Л.Я., Долинина И.Б.* Язык и функциональная асимметрия мозга // Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1983. Вып. 635.
- Евин И.А.* Принципы функционирования мозга и синергетика искусства / Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002.
- Ерасов Б.С.* Цивилизации: Универсалии и самобытность. М., 2002.
- Иванов В.В.* Художественное творчество, функциональная асимметрия и образные способности человека // Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1983. Вып. 635.
- Иванов В.В.* Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978.
- Каган М.С.* Диалектика общего и особенного в методологии познания / Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002.
- Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Интуиция как самодообраивание // Вопросы философии, 1994, № 2.
- Костина А.В.* Национальная культура, этническая культура, массовая культура: «баланс интересов» в современном обществе. М., 2009.
- Костина А.В.* Теоретические проблемы современной культурологии: Идеи, концепции, методы исследования. М., 2009.

- Луман Н. Введение в системную теорию / Пер. с нем. К. Тимофеевой. М., 2007.
- Луман Н. Дифференциация. [Общество общества. Кн. 1.] / Пер. с нем. Б. Скуратов, А. Глухов, О. Никифоров. М., 2006.
- Луман Н. Общество как социальная система. [Общество общества. Кн. 1.] / Пер. с нем. А. Антоновский. М., 2004.
- Луман Н. Самоописания. [Общество общества. Кн. 5.] / Пер. с нем. под ред. О. Никифорова и А. Антоновского. М., 2009.
- Луман Н. Эволюция. [Общество общества. Кн. 3.] / Пер. с нем. А. Антоновский. М., 2005.
- Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978.
- Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы. Пер. с англ. М., 2002.
- Мартыненко Г.Я. Введение в теорию числовой гармонии текста. СПб., 2008.
- Маслов С.Ю. Асимметрия познавательных механизмов и ее следствия // Семиотика и информатика. 1983. Вып. 20.
- Матурана У., Варела Ф. Дерево познания / Пер. с англ. Ю.А. Данилова. М., 2001.
- Моль А. Социодинамика культуры. Пер. с фр. М., 1973.
- Морфология культуры: Структура и динамика / Ред. и сост. Э.А. Орлова. М., 1994.
- Овчинников Н.Ф. Структура и симметрия // Системные исследования. М., 1971.
- Осокин Ю.В. Современная культурология в энциклопедических статьях. М., 2007.
- Оруджев З.М. Природа человека и смысл истории. М., 2009.
- Оруджев З.М. Способ мышления эпохи. Философия прошлого. М., 2004.
- Парсонс Т. Очерк социальной системы // О социальных системах / Пер. с англ. А. Харраша. М., 2002.
- Парсонс Т. Система современных обществ / Пер. с англ. Л.А. Седова и А.Д. Ковалева. М., 1997.
- Платон. Сочинения в 3-х томах. М., 1968—1972.
- Славой Жижек. Устройство разрыва. Параллаксное видение. [Пер. с англ.] М., 2008.
- Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. Пер. с англ. М., 2006.
- Сороко Э.М. Золотые сечения, процессы самоорганизации и эволюции систем: Введение в общую теорию гармонии систем. Изд. 2. М., 2006.
- Тарасенко В.В. Фрактальная семиотика: «слепые пятна», перипетии и узнавания. М., 2009.
- Теория культуры / Под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большакова. СПб., 2008.
- Традиция и русская цивилизация / Д. Володихин, С. Алексеев, К. Бенедиктов, Н. Иртенина. М., 2006. (Philosophy).
- Фундаментальные проблемы культурологии: В 4 тт. Т. III. Культурная динамика / Отв. ред. Д.Л. Спивак. СПб., 2008.

- Черниговская Т.В.* Язык, мышление, мозг: основные проблемы нейролингвистики // Труды Отд. ист.-филол. наук РАН: 2005 год / Сост. А.Е. Петров. Отв. ред. А.П. Деревянко. М., 2005.
- Шмутцер Э.* Теория относительности: Современное представление. М., 1981.
- Якобсон Р.О.* Мозг и язык. М., 1985.

Эволюционистика. Эволюционная биология

- Бабурин В.Л.* Эволюция российских пространств: от Большого взрыва до наших дней (инновационно-синергетический подход). М., 2002.
- Бескова И.А.* Эволюция и сознание: новый взгляд. М., 2002.
- Болдачев А.В.* Новации: Суждения в русле эволюционной парадигмы. СПб., 2007.
- Жуков Б.* Эволюционная ситуация // Знание — сила. 2009, № 11.
- Любарский Г.Ю.* Как сегодня понимают теорию эволюции / Эволюция и систематика: Ламарк и Дарвин в современных исследованиях / Под ред. А.В. Свиридова и А.И. Шаталкина. М., 2009. (Сб. трудов Зоологического музея МГУ. Т. 50).
- Марков А.В., Наймарк Е.Б.* О некоторых новейших достижениях эволюционной биологии / Эволюция: Проблемы и дискуссии / Отв. ред. Л.Е. Гринин, А.В. Марков, А.В. Коротаев. М., 2010.
- Марков А.* Рождение сложности. Эволюционная биология сегодня: неожиданные открытия и новые вопросы. М., 2010.
- Миллс С.* Теория эволюции: история возникновения, основные положения, доводы сторонников и противников / Пер. с англ. О.Н. Ревы. М., 2009.
- Петров В.М.* Периодичность в эволюции искусства // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002.
- Уайт Л.А.* Концепция эволюции в культурной антропологии / Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры / Сост. С.Я. Левит. СПб., 1997. (Культурология XX век).
- Урманцев Ю.А.* Эволюционистика, или общая теория развития систем природы, общества и мышления. Изд. 2, перераб. и доп. М., 2009.
- Черносвитов П.Ю.* Эволюция картины мира как адаптационный процесс. М., 2003.

История. Историческая этнология

- Архипенко Н.А., Власкина Т.Ю., Рудиченко Т.С.* Исследование языка, фольклора и традиционной культуры Подонья: история и современность // Традиционная культура. 2004. № 4.

- Белозеров В.С. Этническая карта Северного Кавказа. М., 2005. (Нация и культура / Новые исследования: Социальная география).
- Великая Н.Н. Казаки восточного Предкавказья в XVIII—XIX вв. Ростов н/Д, 2001.
- Власова В.Б. Об исторических типах традиционной ориентации // Советская этнография, 1981, № 2.
- Глушенко В.В. Казачество Евразии. Зарождение, развитие, интеграция в структуру русской государственности. Изд. 3. М., 2006.
- Куц О.Ю. Донское казачество в период от взятия Азова до выступления С. Разина (1637—1667). СПб., 2009.
- Лурье С.В. Историческая этнология: Учебное пособие для вузов. М., 2004. («Gaudeamus»).
- Маркарян Э.С. Проблема целостного исследования культуры в антропологии США / Этнология в США и Канаде / Отв. ред. Е.А. Веселкин, В.А. Тишков. М., 1989.
- Маркарян Э.С. Узловые проблемы теории культурной традиции // Советская этнография, 1981, № 2.
- Методологические проблемы этнических культур: Материалы симпозиума. Ереван, 1978.
- Мининков Н.А. Донское казачество в эпоху позднего средневековья (до 1671 г.). Ростов н/Д, 1998.
- Савельева И.М., Полетаев А.В. Знание о прошлом: теория и история. В 2-х т. Т. 1: Конструирование прошлого. СПб., 2003.
- Соколов Э.В. Традиция и культурная преемственность // Советская этнография, 1981, № 3.
- Турчин П.В. Историческая динамика. На пути к теоретической истории: Пер. с англ. / Под общ. ред. Г.Г. Малинецкого, А.В. Подлазова, С.А. Боринской. М., 2007. (Синергетика: от прошлого к будущему).
- Чистов К.В. Традиция, «традиционное общество» и проблема варьирования // Советская этнография, 1981, № 2.
- Шенников А.А. Червлёный Яр. Исследование по истории и географии Среднего Подонья в XIV—XVI вв. Л., 1987.
- Эйзенштадт Ш. Революция и преобразование обществ: Сравнительное изучение цивилизаций / Пер. с англ. А.В. Гордона. М., 1999.

Психология

- Батаршев А.В. Типология характера и личности: Практическое руководство по психологической диагностике. Изд. 2, исправл. М., 2005.
- Виллюнас В.К. Эмоции и деятельность / Психология эмоций. СПб., 2008. (Серия «Хрестоматия по психологии»).
- Гарднер Г. Структура разума: теория множественного интеллекта / Пер. с англ. А.Н. Свирид. М., 2007.

- Изард К.Е.* Психология эмоций. Пер. с англ. СПб., 1999.
- Кречмер Э.* Медицинская психология. Пер. с нем. СПб., 1998.
- Маслоу А.* Дальние пределы человеческой психики / Пер. с англ. А.М. Татлыбаевой. СПб., 2002.
- Маслоу А.* Психология бытия / Пер. с англ. О.О. Чистякова. М., 1997.
- Махарам Р.* Типы людей. Взгляд из XXI века. СПб., 2006.
- Мацумото Д.* Психология и культура: Современные исследования. Пер. с англ. СПб., 2002. (Серия «Психологическая энциклопедия»).
- Мещеряков Б.Г., Зинченко В.П.* Большой психологический словарь / Сост. и общ. ред. Б. Мещеряков, В. Зинченко. СПб., 2005. (Проект «Психологическая энциклопедия»).
- Мотков О.И.* Личность и психика: Сущность, структура и развитие. Самара, 2008.
- Обозов Н.Н.* Типы личности, темперамент и характер. СПб., 1995.
- Руководство по функциональной межполушарной асимметрии / Отв. ред. В.Ф. Фокин. М., 2009.
- Современная этнопсихология. Хрестоматия / Под общ. ред. А.Е. Тараса. Минск, 2003.
- Хомская Е.Д.* Нейропсихология. Изд. 4. СПб., 2008.

Эпосоведение. Музыковедение

- Азбелев С.Н.* Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982.
- Азбелев С.Н.* Народный эпос и история (К изучению национального своеобразия) // Русская литература. 1983, № 2.
- Алексеев Э.Е.* К построению типологии музыкального эпоса / Музыка эпоса. Статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989.
- Астафьева Л.А.* Сюжет и стиль русских былин. М., 1993.
- Астахова А.М.* Былины: Итоги и проблемы изучения. М.-Л., 1966.
- Банин А.А.* К изучению русского народно-песенного стиха: Методологические заметки / Фольклор: Поэтика и традиция. 1981. М., 1982.
- Банин А.А.* Методологическая ценность «Былин» // Советская музыка. 1986, № 7.
- Банин А.А.* Слово и напев: Проблемы аналитической текстологии / Фольклор: Образ и слово в контексте. М., 1984.
- Банин А.А., Иванов А.Н.* «Свод памятников русского песенного фольклора» // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Сб. науч. тр. Вып. 2: в двух частях. Ч. 1. М., 1993.
- Блаева Т.А.* Некоторые структурные особенности адыгских нартских пшинатлей / Проблемы изучения музыки эпоса. Тез. докл. и сообщ. науч.-практ. конф. (19—23 апреля 1988 г.) / Ред.-сост. Р.Ф. Зелинский. Клайпеда, 1988.

- Васильева Е.Е.* Этномузыковедческая проблематика русского эпоса / Музыка эпоса. Статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989.
- Грица С.И.* Украинская песенная эпика. М., 1990.
- Гутов А.М.* Архаические мотивы в героико-историческом эпосе // Вопросы кавказской филологии и истории. Вып. 2. Нальчик, 1994.
- Дорохова Е.А.* Этнокультурные «острова»: пути музыкальной эволюции. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. М., 2008.
- Ефименкова Б.Б.* Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М., 2000.
- Жданов И.Н.* Русский былевой эпос. Исследования и материалы. СПб., 1895.
- Кабанов А.С.* Многоголосие и ритмика протяжной песни донских казаков / Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества. Сб. науч. трудов № 110. М., 1982. (НИИ культуры).
- Кабанов А.С.* Структура песенного репертуара в традиционных фольклорных коллективах донских казаков / Репертуар художественной самодеятельности: современность традиций. Сб. науч. трудов № 127. М., 1983. (НИИ культуры).
- Козаченко А.С.* Былинная традиция на Дону. Ростов н/Д, 2002.
- Коккьяра Дж.* История фольклористики в Европе. Пер. с итал. / Ред. и вступ. ст. Е.М. Мелетинского. М., 1960.
- Коргузалов В.В.* Музыкаловедческие аспекты построения Свода русского эпоса // Русский фольклор. Т. 21. Поэтика русского фольклора. Л., 1981.
- Куашев Б.* Собрание сочинений. Т. II. Нальчик, 1966.
- Лалин В.А.* Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды. М., 1995.
- Лобанов М.А.* Стих былины: Метрика — Семантика — Генезис. СПб., 2007.
- Лобкова Г.В.* Древности Псковской земли. Жатвенная обрядность: Образы, ритуалы, художественная система. СПб, 2000.
- Майков Л.Н.* О былинах Владимирова цикла. СПб., 1863.
- Марченко Ю.И.* Некоторые вопросы изучения музыкальной стилистики эпических напевов архангельской традиции (по материалам, записанным на Кулое, Мезени и Печоре) // Русский фольклор. Т. XXVIII. Эпические традиции: Материалы и исследования. СПб., 1995.
- Мелетинский Е.М.* О генезисе и путях дифференциации эпических жанров // Русский фольклор. Материалы и исследования. Т. V. М.-Л., 1960.
- Мелетинский Е.М.* Палеоазиатский мифологический эпос: Цикл Ворона. М., 1979. (Исследования по культуре и мифологии Востока).
- Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963.
- Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974.
- Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. М., 1982.
- Назайкинский Е.В.* О предметности музыкальной мысли / Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М.Г. Арановский. М., 2007.

- Назайкинский Е.В.* О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
- Народная устная поэзия Дона (материалы научной конференции по народному творчеству донского казачества 18—23 декабря 1961 г.). Ростов-на-Дону, 1963.
- Новиков Ю.А.* Динамика эпического канона. Из текстологических наблюдений над былинами. Вильнюс, 2009.
- Новиков Ю.А.* Сказитель и былинная традиция. СПб., 2000.
- Плисецкий М.М.* Взаимосвязи русского и украинского героического эпоса. М., 1963.
- Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976.
- Пропп В.Я.* Русский героический эпос. Л., 1955.
- Путилов Б.Н.* Русский и южнославянский героический эпос. Сравнительно-типологическое исследование. М., 1971.
- Путилов Б.Н.* Славянская историческая баллада. М.-Л., 1965.
- Путилов Б.Н.* Экскурсы в теорию и историю славянского эпоса. СПб., 1999.
- Путилов Б.Н.* Эпическое сказительство. М., 1997.
- Рудиченко Т.С.* Донская казачья песня в историческом развитии. Ростов н/Д, 2004.
- Рудиченко Т.С.* Об архаических мотивах в былинном эпосе донских казаков / История и культура народов степного Предкавказья и Северного Кавказа: проблемы межнациональных отношений. Ростов н/Д, 1999.
- Рудиченко Т.С.* Об одном типе сольных интерпретаций многоголосных протяжных песен донских казаков / Экспедиционные открытия последних лет: Статьи и материалы. Вып. 2. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982—2006 гг. СПб., 2009. (Фольклор и фольклористика).
- Руднева А.В.* Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора. М., 1990.
- Салакая Ш.Х.* Абхазский нартский эпос. Тбилиси, 1976.
- Селиванов Ф.М.* Поэтика былин в историко-филологическом освещении: композиция, художественный мир, особенности языка. М., 2009.
- Селиванов Ф.М.* Художественные сравнения русского песенного эпоса: систематический указатель. М., 1990.
- Сендерович С.Я.* Георгий Победоносец в русской культуре: страницы истории. М., 2002.
- Смирнов Ю.И.* Славянские эпические традиции: Проблемы эволюции. М., 1974.
- Смирнов Ю.И.* Условия и факторы естественного бытования фольклора (на примере традиции Русского Севера) / Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Вып. 2. М., 1993.
- Типология народного эпоса / Отв. ред. В.М. Гацак. М., 1975.
- Шмид Вольф.* Нарратология. Изд. 2, испр. и доп. М., 2008. (Коммуникативные стратегии культуры).
- Ефремова Л.О.* Частотний каталог українського пісенного фольклору. В трьох частинах. Ч. I. Опис. Київ, 2009.

Нотные издания. Сборники и собрания песен

- Альбрехт Е.К., Вессель Н.Х.* Сборник солдатских, казацких и матросских песен. Вып. 1. 100 песен. Слова собрал Н.Х. Вессель. С голоса на ноты положил Е.К. Альбрехт. СПб., 1875. Изд. 2, 1886. Изд. 3, 1894.
- Астахова А.М., Митрофанова В.В., Скрипиль М.О.* Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков / Изд. подгот. А.М. Астахова, В.В. Митрофанова, М.О. Скрипиль. М.-Л., 1960.
- Барагунов В.Х., Кардангушев З.П.* Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / Под ред. Е.В. Гиппиуса. Т. 2. Нартские пшинатли / Сост. В.Х. Барагунов, З.П. Кардангушев. М., 1981.
- Баранов Ф.Н.* Песни оренбургских казаков с напевами / Собрал и положил на ноты Ф.Н. Баранов. Вып. 2. Оренбург, 1913.
- Былины Мезени: в 3 т. / Отв. ред. А.А. Горелов. Т. 3—5. СПб., 2004—2006. (Свод русского фольклора. Былины в 25 т.).
- Былины Печоры: в 2 т. / Отв. ред. А.А. Горелов. Т. 1—2. СПб., 2001. (Свод русского фольклора. Былины в 25 т.).
- Голубинцев Н.Н.* Песни донских казаков. М., 1911.
- Добровольский Б.М., Коргузалов В.В.* Былины. Русский музыкальный эпос / Сост. Б.М. Добровольский, В.В. Коргузалов. М., 1981. (Собрание русских народных песен).
- Догадин А.А.* Былины и песни астраханских казаков. Для однородного хора / Собрал и на ноты положил А.А. Догадин / Под ред. Н.С. Кленовского. Вып. 1, 2. Астрахань, 1911.
- «Донские областные Ведомости», 1875, № 84.
- Егоров О.П.* Четыре былины старой записи // Уч. зап. факультета языка и литературы Ростовского н/Д гос. пед. ин-та. Ростов, 1938. Т. I.
- Железновы А. и В.* Песни уральских казаков / Записали А. и В. Железновы. СПб., 1899.
- Кольбе Г.* Пять песен донских национальных / Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 год, изданная А.О. Корниловичем. СПб., 1824.
- Листопадов А.М.* Донская казачья песня. Песенная экспедиция 1902—1903 гг. С приложением 14 песен в народной гармонизации и карты Донской области. М., 1905. [Отд. отт. из «Трудов муз.-этногр. комиссии...». Т. 1]
- Листопадов А.М.* Донская казачья песня. Песенная экспедиция 1902—1903 гг. С прилож. 14 песен в народной гармонизации и карты пути экспедиции // Труды муз.-этногр. комиссии. Т. 1. М., 1906.
- Листопадов А.М.* Песни донских казаков / Под общ. ред. д-ра филол. наук проф. Г. Сердюченко. Т. 1—5 / Ред. С.А. Кондратьев. [М.], 1949—1954.
- Листопадов А.М., Арефин С.Я.* Песни донских казаков, собранные в 1902—1903 гг. А.М. Листопадовым и С.Я. Арефиным. Вып. I. Обработан для печати А.М. Листопадовым. Издание Войска Донского. М., 1911. Печатано по распоряж. Войскового наказного атамана Войска Донского.

- Миллер В.Ф.* Былины новой и недавней записи из разных местностей России / Под ред. проф. В.Ф. Миллера при ближайшем участии Е.Н. Елеонской и А.В. Маркова. М., 1908.
- Мякутин А.И.* Песни оренбургских казаков / Собрал сотник А.И. Мякутин. Т. II. Песни былевые. Оренбург, 1905.
- Мякушин Н.Г.* Сборник уральских казачьих песен / Собр. и издал Н.Г. Мякушин. СПб., 1890.
- Путилов Б.Н.* Песни гребенских казаков / Публикация текстов, вступ. ст. и комм. Б.Н. Путилова. Грозный, 1946.
- Смирнов Ю.И., Смолицкий В.Г.* Добрыня Никитич и Алеша Попович / Изд. подгот. Ю.И. Смирнов и В.Г. Смолицкий. М., 1974. (Литературные памятники).
- Смирнов Ю.И., Смолицкий В.Г.* Новгородские былины / Изд. подгот. Ю.И. Смирнов и В.Г. Смолицкий. М., 1978. (Литературные памятники).
- Тумилевич Ф.В.* Песни казаков-некрасовцев. Ростов н/Д, 1947.
- Хрещатицкий Р.А.* Войска Донского казачьи песни из сборника Р.А. Хрещатицкого. Изд. 2. М., 1906.
- Хрещатицкий Р.А.* Казачьи песни Донского войска. Для казаков 1-й Донской казачьей дивизии. М., 1903.
- Чернышев В.И.* Русская баллада. Предисл., ред. и примеч. В.И. Чернышева, вступ. ст. Н.П. Андреева. Л., 1936. (Библиотека поэта под ред. М. Горького). «Этнографическое обозрение», 1902, № 2.

А.Н. Иванов



Системно-
теоретические
проблемы
казачьего эпоса



Корректор *М. В. Шпанова*

Художник *М. Д. Аникеева*

Верстка *И. К. Дергунова, Т. В. Бурцева*

Подписано в печать 19.01.12. Формат 70×100/16. Бумага офсетная.

Гарнитура NewtonC. Объем 17,2 а. л.; 14,0 печ. л.

Тираж 200 экз. Заказ № 001

ФГБУК «Государственный республиканский центр русского фольклора».
119034, Москва, Турчанинов пер., д. 6

Адрес в Интернете: **www.centrfolk.ru**

Е-mail: **crf@inbox.ru**

Отпечатано в типографии ООО «Принт сервис групп»
105187, Москва, ул. Борисовская, д. 14