

Igar Maciejuski

ЖАНОЧЫ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ У ТРАДЫЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ

Ihar Maciejuski

WOMEN'S INSTRUMENTALISM IN TRADITIONAL CULTURE

У артыкуле сродкамі музычнай антрапалогіі і тэорыі кантанацыі даследуюцца розныя аспекты феномена жаночай музычнай інструментальнай творчасці ў традыцыйнай культуры шэрагу народаў свету.

The article examines the various aspects of the phenomenon of female musical instrumental creative work with the help of the art anthropology and conotation theory in the traditional culture of several countries of the world.

Як ужо дастаткова добра вядома сучаснай навуцы «антрапалогіі мастацтваў і этнамузыкалогіі» – *інструментальная музычная культура* ва ўсім яе комплексе «выраб інструментаў і выканальніцтва на іх; стварэнне і інтэрпрэтацыя жанравой сістэмы, інструментальных музычных форм і асобных твораў інструментальнай музыкі; станаўленне і развіццё яе эстэтыкі, тэорыі і тэрміналогіі» ў цэлым шэрагу этнічных традыцый з'яўляецца прэрагатывай жыццядзейнасці пераважна *мужчынскай паловы* чалавецтва [8, с. 9, 139-142].

І гэта досыць арганічна. Архаічная, узыходзячая да *палеалітычнай* эпохі, вобласць функцыянавання інструментальных найгрышаў «сігнальных, манковых, прыцягваючых, адпужваючых і г.д.» звязана з промыслам паляўнічага – заняткам небяспечным, які патрабуе значных фізічных напружванняў, працяглага адыходу ад стацыянарнага месца жыхарства. Яна натуральна стала прэрагатывай мужчын. У іх полі дзейнасці апынулася і стадыяльна наступная «як вынік *неалітычнай рэвалюцыі*» вобласць гаспадарання – жывёлагадоўля і шчыльна з ёй знітаваная сфера функцыянавання – пастухоўскай промысел, яшчэ ў большай ступені абумоўлены значным «і часовым, і прасторавым» аддаленнем ад хатняга коміну «захоўванне якога, роўна як кармленне і догляд за дзецьмі, традыцыйна была аддадзена жанчыне». У сваю чаргу за жанчынай гістарычна замацаваліся сферы збіральніцтва «палеаліт» і земляробства «пачынаючы з неаліту» і, адпаведна, першапачаткова – вобласць *вакальнага інтаніравання*: рукі занятыя, галасавы апарат вольны.

Маюць месца і аб'ектыўныя *бія-псіхалагічныя* перадумовы *гендэрнай дыферэнцыяцыі інструменталізма і спеваў*. Фізіялагічны апарат дзяўчынак лепш прыстасаваны для спеваў, пры іншых роўных умовах дзяўчынкі пачынаюць размаўляць раней за хлопчыкаў. Хлопчыкам цяжэй спяваць чыста, затое яны больш ахвотна ўдзелнічаюць у рухомах гульнях, любяць майстраваць «у тым ліку найпрасцейшыя гукавыя прылады», яны наогул больш схільныя да працы рукамі і да карпарагукавых выяўленняў – свісту, воплескаў, пстрычак пальцамі і вуснамі і да т.п. [9, с. 141]. Гендэрная дыферэнцыяцыя праявілася і ў адным з найбольш старажытных абрадаў – *ініцыяцыі* – прысвячэнні дзяцей у паўнапраўныя чальцы племені. Пры падрыхтоўцы да абраду дзяцей аднаго полу і ўзросту адасаблялі ад астатніх. Прычым, хлопчыкаў вучылі, акрамя іншых неабходных навываў «бегаць, страляць з лука і інш.», – ігры на музычных інструментах, а дзяўчынак – спяваць [12, с. 191-197]. Апісанае становішча мела месца не адну тысячу год і моцна ўплывала на творчасць дарослых носьбітаў мастацкай традыцыі. У захаваных сёння этнічных традыцыях народаў свету спевы па-ранейшаму застаюцца прэрагатывай жанчын, інструментальная музыка – мужчын.

Апісанае становішча адбілася і на *сутнаснай дыферэнцыяцыі* інструментальнага і вакальнага музіцыравання. Пры збіранні пладоў, грыбоў, ягад або земляробчай працы жанчыны знаходзяцца на нязначнай адлегласці адна ад адной, лёгка ўступаюць у неабходныя для іх функцыянавання кантакты, перадаюць патрэбную інфармацыю і *непасрэдна* з дапамогай свайго галасавога апарата выказваюць свае эмоцыі і пачуцці з той ці іншай нагоды. Пеўчы і стадыяльна наступны за ім маўленчы спосаб інфармацыйнага абмену тут натуральныя. А асноватворным ў такіх выказваннях з'явіўся канкрэтны або – у больш развітых, эстэтызаваных формах выяўлення вакальнага мастацтва – *абагульнена-канкрэтны выгляд мадэлявання* «у тым ліку адлюстравання» навакольнага свету і сваіх пачуццяў. Сам гукавы апарат – *адна гукавая крыніца* і магчымыя змены яго параметраў у абмежаваных магчымасцях чалавечага голасу спрыялі станаўленню – нароўні з *непасрэдным эмацыйным выказаннем* – *інтанацыйнага* спосабу «ад гуку да гуку» пабудовы музычнага вобраза і значнасцю ў ім напеўнага, *кантыленнага пачатку*.

Іншая сітуацыя ў паляўнічага. Тут неабходна *схаваць* ад жывёл факт сваёй прысутнасці. У манковых найгрышах, імітуючы на інструментах «максімальна разнастайных па сваёй гукавай выразнасці, у залежнасці ад выгляду жывёл, часу, надвор'я і канкрэтнай сітуацыі функцыянавання» гукавыяўленне самкі жывёлы ці птушкі – паляўнічыя прывабліваюць самца; пераймаючы поклічы маці – дзіцянятаў і да т.п. У інфармацыйных сігналах паміж сабой паляўнічыя гэтак жа хаваюць ад жывёл сваю прысутнасць: гэтыя сігналы могуць быць падобныя да подыху ветра, шораху травы, рыпення дрэў, гукаў жывёл і да т.п. І зразумелы яны *толькі ўдзельнікам дзейства*, людзям, якія дасведчаны ў знаковым сэнсе адпаведных найгрышаў. Непасрэднае выказанне інфармацыі, непасрэдная перадача эмоцыі тут змяняецца *апасродкаваным* іх *адлюстраваннем*, для разумення якога патрабуецца пэўная дасведчанасць слухачоў. Іншымі словамі, у інструментальнай дзейнасці і сінкрэтызму, які вырас з яе, у інструментальным музычным мастацтве фарміруецца *абагульнены выгляд мадэлявання* жыццядзейнасці і свядомасці чалавека, функцыянаванне якога першапачаткова абмежавана колам *пасвечаных* у яго *носьбітаў і рэцыпіентаў* «слухачоў».

Дадзены пачатак атрымаў развіццё і ў *музіцыраванні* пастуха. Жывёлы яго статка не разумеюць слоў, ды і з іншым пастухом, змешчаным далёка ад яго, на іншай пасьбе, магчыма мець зносіны толькі з дапамогай абагульненых інструментальных гукавыяўленняў. Зыходныя структура-функцыянальныя асновы інструменталізма адбіліся і ў пазнейшых яго формах: ратнай, ваеннай, прыкладной музыцы, новых функцыянальных напрамках інструменталізма і, зразумела, ва ўласна эстэтычнай сферы *інструментальнай музыкі для слухання*.

Элітарнасць інструментальнай музыкі, больш *вузкае* «у параўнанні з вакальнымі сферамі» *кола* яе носьбітаў, падобна як і колькасць адэкватных, добра дасведчаных рэцыпіентаў, мацуецца дзякуючы ўзрастаў у працэсе станаўлення і развіцця інструменталізма *значнасці* усвядомленага самімі яе творцамі *музычнага формаўтварэння*. Бо ў інструментальным музычным творы няма сюжэту «які ёсць у песнях», няма слова, якое б параўноўвалася з канкрэтным прадметам ці падзеяй сюжэту. І толькі дзякуючы *накіраванаму структураванню* магчымы ахоп абагульненага сэнсу твора і,

асабліва, буйных формаў інструментальнай музыкі. Прыгадаем, што не толькі ў беспісьмовых этнічных культурах, але і ў «еўрапейскім мастацтве пісьмовай традыцыі ўсе вядомыя музычныя формы перыяд, простая двухчасткавая, простая і складаная трохчасткавая, санатнае алегра, fuga і г.д. і да т.п.» нарадзіліся, атрымалі сваё станаўленне і развіццё менавіта ў сферы інструментальнай музыкі.

Магчымасць уключэння ў гукавое поле інструментальнага музыцыравання «у адрозненне ад вакальнага» *некалькіх крыніц і спосабаў прайгравання і пераўтварэння гуку* закладзена ў самой канстытуцыі цела чалавека: вусны, зубы, шчокі, лоб, жывот, рукі, пальцы, ногі і г.д. Розныя часткі цела, задзейнічаныя ў інструментальным выканальніцтве даюць магчымасць: губнога і нёбнага свісту «як на свішчыкавых флейтах», амбушурнай ігры «як на трубах», разнастайных удараў «як на саудараемых і удараемых ідыяфонах і мембранафонах», нават не выходзячы за межы ўласнага цела «так званыя *аутаінструментальная* або *корпарамузыка і корпараінструменты*». Гэтыя акалічнасці паўплывалі на станаўленне і развіццё ў інструменталізме, нароўні з інтанацыйным, – таксама *кантанацыйнага* спосаба фарміравання музычных вобразаў, заснаванага на суіснаванні, *аслуханні*, спалучэнні – у тым ліку тых, якія гучаць адначасова, якія аўтаномна існуюць у прасторы – тонаў [7, с. 3-33].

Яшчэ ў большай ступені кантанацыйныя магчымасці ажыццяўляюцца ва ўласна інструментальнай музыцы «г.зн., што яна ажыццяўляецца з дапамогай спецыяльных, спачатку сінкратычных прыёмаў гукаўтварэння, а потым і сіламі ўласна музычных інструментаў» Ужо ў даўнія часы ўвайшлі ў гукавую практыку і *кантанацыйныя інструменты* тыпу цытраў, арф, шматствольных флейт, дзе некалькі крыніц гуку суіснуюць адначасова і гатовыя як да аднагалоснага, так і да шматгалоснага гучання, якое ажыццяўляецца адным чалавекам «што практычна немагчыма ў сольных спевах».

З'яўляецца і паступова пашыраецца кола інструментаў або набораў інструментаў з *рознымі тыпамі вібратараў* крыніц гуку, на якіх можа граць адзін чалавек: ад шырока распаўсюджанай у Англіі і некаторых іншых краінах Еўропы *барабаннай флейты* чалавек адначасова б'е ў барабан і свішча на флейце», вядомай у Беларусі *гудзелкі* «выканаўца дзьме ў прымацаваную да корпуса скрыпкі жалейку і адначасова водзіць смывком па струнах: выдатным майстрам такой ігры быў Маленчык – да карпацкай *своі музыкі* «выканаўца пры дапамозе кіраванай нагамі адной педаль б'е па струнах цымбал, а пры дапамозе другой – па мембране вялікага барабана, а рукамі грае на скрыпцы; падобны інструмент вядомы таксама народнай выканальніцкай традыцыі ў Паўночнай Амерыцы» і аж да *ударнай устаноўкі* ў сучасных джаз- і рок-гуртах.

Ва ўсіх выпадках пры ігры на музычных інструментах задзейнічаны часам адначасова многія часткі цела і мае месца вельмі актыўная *маторыка* музыканта. Усё гэта істотна адбіваецца на ўласцівай ў развіцці інструментальнага выканальніцтва *віртуознасці* і характэрнай, незалежнай ад слова, вельмі пераборлівай і шматстайнай *інструментальнай рытмікі*.

Станаўленне і эвалюцыя духоўнай дзейнасці, магіі, культуры, а затым і ўласна мастацтва, развіццё абрадавай культуры, рытуальных акцый, тэатра, перформансу, кіно, мультымедыя, – усё гэта, натуральна, спрыяла ўзаемадзейненню і ўзаемаўплыву мужчынскай і жаночай творчасці, інструменталізма і вакальнай музыкі, але адб'іткі іх першапачатковай рознапалярнай этыялогіі асабліва ў «жывых» этнічных традыцыях адсочваюцца досыць рэльефна.

У якасці прыкладаў узаемаўплыву мужчынскай і жаночай творчасці, інструменталізма і вакальнай музыкі можна прывесці шаманізм, тэатр, італьянскую оперу-серыя.

Мастацтва шамана, што звяртаецца да духаў як з дапамогай інструмента бубна, кобыза і інш., так і абапіраючыся на вакальныя гукавыя ўзненні, харэаграфічныя, тэатральна-гульнявыя дзеянні – аб'ядноўвае розныя пачаткі музыцыравання.

Тэатр – першапачаткова мастацтва выключна мужчынскае, якое доўга менавіта такім заставалася ў шэрагу традыцый у тым ліку ў развітых культурах Кітая і іншых краін Паўднёва-Усходняй Азіі», і сёння часам працягвае быць мужчынскім «аж да выканання мужчынамі жаночых роляў [1, с. 23-24, 40], але даўно страціла «мужчынскую манаполію».

У італьянскай оперы-серыя, дзе акрамя жанчын ужо актыўна спяваюць і мужчыны, праўда, асаблівай папулярнасцю карысталіся кастраты з іх высокімі галасамі: гэтыя спевакі да такой ступені *інструменталізавалі* свае спеы, давалі іх да такой віртуознасці, што ў бясконцых распевах і юбіляцыях разабраць на слых словы глядачу было немагчыма, і ўжо кампазітары XIX-XX стст., заклікаючы да «жыццёвай праўды», да рэалізму, актыўна ў гэтым плане змагаліся з «італьяншчынай».

Зварот жанчын да інструментальнай музыкі функцыянальна быў абумоўлены далёка не толькі познімі сферамі культуры. Мы перыядычна сустракаем з'явы жаночага інструменталізма і ў традыцыйным, даволі архаічным асроддзі. У шэрагу выпадкаў гэта абумоўлена *асаблівымі*, ненарматыўнымі ў цэлым для этнічнай традыцыі, але тыпалагічна заканамернымі абставінамі.

Прывядзем прыклад жаночага інструменталізма, абумоўленага *асабітымі і сямейнымі* абставінамі. Волхаўская пастушка, карэлка Ефрасіня Бруханова мела палавыя анамаліі. Выбітная ціхвінская гарманістка «з Пашозера» Ганна Сцёпічава заўсёды была адзінокай, ды і славілася адшчапенкай у сваёй вёсцы. Букавінка Елэна Грамажора значную частку жыцця пражыла ў поўнай адзіноце ў маленькім высакагорным хутарку, удалечыні ад вялікіх суполак. Вепская музыкантка «адначасова – носьбіт інструментальнай і вакальнай традыцый» Матрона Паўлава – дачка пастуха і нашчадкавая пастушка. Таленавітая цымбалістка Ганна Грапчук – сястра і ўдзельніца капэлі выдатнага карпацкага скрыпача – стваральніца шэрагу знакавых для гэтай культуры інструментальных паэм, класіка гуцульскай музыкі Гавэця «псеўданім Івана Курылюка».

Сямейная традыцыя жаночага інструменталізма абумоўлена наступнымі абставінамі. Першая – *функцыянальная*. Яна можа праяўляцца і ў пастухоўстве, калі бацьку неабходны памочнік-падпасак і няма нікога больш дастойнага гэтай ролі за дачку. Але асабліва яркая гэта відаць у ансамблевай культуры. Напрыклад, у складзе функцыянуючага ў якасці прафесійнага калектыва традыцыйнай абрадавай музыкі інструментальнага ансамбля неабходны той ці іншы выканаўца. Ім становіцца нярэдка чалец сям'і музыканта, які паказаў адпаведныя здольнасці і атрымаў прафесійную народную адукацыю ў межах мясцовай традыцыі. Частаком гэта дачка альбо пляменніца музыканта, які звярнуў увагу на яе здольнасці, цікавасць да традыцыйнай музыкі і навучыў граць сольна ва ўсялякім разе – на пачатковым этапе.

Нярэдка і малады інструменталіст, жадаючы дастаткова добра быць зразуметым ў побыце і/або які імкнецца стварыць уласны ансамбль, бярэ шлюб з дачкой музыканта «яна добра ведае і ў большасці выпадкаў прымае спецыфіку жыццядзейнасці і побыту музыканта, ды, да таго ж, часцей за ўсё ўжо набыла хоць бы пачатковыя прафесійныя навыкі ў сваёй бацькоўскай сям'і». Дастаткова вядомая практыка ўдзелу жанчын у групе званароў на званіцах цэркваў «асабліва, невялікіх, вясковых» у Расіі, Украіне, Беларусі. Нярэдка гэта – члены сям'і вядучага званара, альбо таго, хто выконвае гэтую функцыю – напрыклад, дзюка. Цікава, што ва ўкраінскім Закарпаці вялікі, сярэдні і малы званы носяць адпаведныя назвы:

муж, жона, диточий «г.зн. дзіячы» [11, с. 34]. Часцей за ўсё ў музычных сем'ях вырасталі таленавітыя балалаечніцы, гітарысткі «на 7-струннай гітары» і гарманісткі ў рускіх вёсках, цымбалісткі – ва ўкраінскіх «асабліва, у Прыкарпацці» і беларускіх, кіргізіякі кыякісткі «кыяк – смычковы хардафон», казахскія кабызісткі і г.д. Многія з іх набылі заслужаны аўтарытэт у нацыянальным асяроддзі. Да такіх адносіцца легендарная кіргізіякі тэмір-камузістка Бурулча.

Станаўленне жаночага інструменталізма абумоўлена таксама пэўнымі **функцыянальна-геаграфічнымі і этнагенетычнымі** перадумовамі. У шэрагу культур «напрыклад, скандынаўскіх» разам з далёкімі ад пастаяннага жылга арэаламі існуюць і лугі для пасьбы невялікіх статкаў на досыць блізкай ад дома адлегласці. Тут вызначальнае месца нярэдка належыць менавіта пастушкам-жанчынам. І жанчыны становяцца інструменталісткамі.

Як добра вядома, у старажытным грамадстве музычныя інструменты нярэдка выступалі ў якасці важнага *атрыбуту ўлады* і кіравання суполкай (родам, племем). У галаўнай ролі правадчыра ўсёй духоўнай сферы роду, абаронцы і ахоўніка яго добрабыту і самога жыцця ў кантакце з вышэйшымі сіламі выступае *шаман*. З прыроднымі і тагасветнымі вышэйшымі сіламі трэба размаўляць *на іх мове* «як і, паводле традыцыйнага светапогляду, у зносінах з жывёламі і са стыхіямі прыроды ўвогуле!..», а гэтага можна дасягнуць толькі з дапамогай музычнага інструмента. Не выпадкова інструменталізм заняў такое істотнае месца ў дзейнасці шамана. Але і ў тых культурах, дзе мелі месца з'явы матрыярхата, і ў духоўна-абрадавай сферы жаночай паловы роду, а таксама пазнейшых формаў традыцыйнай абшчыны наспяваў і быў рэалізаваны феномен **жаночага шаманізму**. І жанчына-шаман становіцца вядучым носьбітам жаночага інструменталізма.

Знаходзяць сваё станаўленне і спецыфічна **жаночыя музычныя інструменты**. Дарэчы, такім спецыфічна жаночым інструментам у традыцыйных культурах практычна ўсяго свету да гэтага часу застаецца шчыпковы ідыяфон *варган* [4; 17; 18, с. 29]. Стадыяльна пазнейшымі, але таксама даволі прыкметнымі ў жаночай культуры з'яўляюцца таксама *струнныя* інструменты – арфы (бачныя нават на фрэсках Старажытнага Егіпта), лютні, многія танбурападобныя шчыпковыя хардафоны «напрыклад, *уд* у арабаў Палестыны, балалайка з трохгучным строем у рускіх Прыладажжа, *дутары*, роўна як аднабаковыя рамныя барабаны – *дойры*, у ўзбекаў, уйгураў, таджыкаў, народаў Афганістана). Прэрагатывай жанчын з'яўляецца выканальніцтва на *куіма-чыпсанах* і *пільннез* «наборах закрытых флейт у комі», *курах* «адкрытых флейтах» з трыма грыфамі адтулінамі «у адрозненне ад мужчынскіх – з пяццю» у башкір [5], ігра на шматствольных закрытых флейтах – *кувіклах* «або *кугіклах*» у паўднёварускіх рэгіёнах [13] і г.д. [9, с. 143].

Замацаванню досыць **аўтаномнай сферы культуры жаночай паловы**, якая захавала сваё месца ў многіх, асабліва жывёлагадоўчых «але не толькі!» традыцыях «у Еўропе, напрыклад, карпацкіх і балканскіх, дзе, пад уплывам руху гунаў у раннім Сярэднявеччы з'явіліся дагэтуль адчувальныя адбіткі *тэнгрыянства* [10], істотна спрыяла распаўсюджванне ў краінах Азіі, Афрыкі і Паўднёва-Усходняй Еўропы *мусульманства*. У жаночую палову дома, згодна з шарыятам, мужчыне нельга заходзіць нават падчас абраду і свята. І там функцыі традыцыйнага *носьбіта інструментальнай культуры* (*гісторыка-тыпалагічнага спадчынніка жанчыны-шамана*) прымае на сябе **жанчына**, якая робіцца прафесійным **музыкам-інструменталістам**. У цэнтральна-азіяцкіх гарадах-азіаісах Бухара, Самарканд, Хаджэнт, і шырока – у Афганістане, Узбекістане, Таджыкістане, Пакістане і г.д., на перыяд высялення ці іншых найважнейшых абрадаў такія музыканткі нават адасабляліся ад сваіх сем'яў і спецыяльна сяліліся ў своеасаблівых часовых музыканцкіх *махала* – раёнах, дзе іх лёгка маглі знайсці і запрасіць для ўдзелу ў неабходных абрадавых дзеях у жаночай палове той ці іншай хаты. У вясельных традыцыях узбекаў за такімі музыканткамі замацаваліся нават адмысловыя тэрміны: у ташкента-ферганскім рэгіёне – *оцін*, у харэзмскім – *халта* [9, с. 143].

Названы вышэй **асобасны фактар** у станаўленні жаночага інструменталізма часцей за ўсё рэалізуецца ў такіх выпадках, калі ў сям'і *музыкі* менавіта дачка валодае яркімі музычнымі здольнасцямі і па-сапраўднаму захоплена мастацтвам. І бацька-музыка, натуральна, гэта досыць рана выяўляе. Але і тут могуць спрацоўваць самыя розныя і, часам, нечаканыя фактары.

У прафесійным вясельным абрадавым інструменталізме ў этнічных традыцыях Беларусі і Украіны нарматыўна ўдзельнічаюць толькі мужчыны. Выходзіць у такой ролі жанчыне, праводзіць гастрольнае жыццё «граць то ў адным, то ў іншым сяле, начываць у чужых месцах і г.д.», часам па некалькі сутак запар» лічыцца і не дазволена, і не адпавядаючым статусу маці, гаспадыні дома, якая традыцыйна больш моцна звязаная з ім, чым мужчына «як і тыпалагічна – у далёкім мінулым і ў сучаснасці – паляўнічы, пастух, воін і да т.п.»

Таму, калі ў экспедыцыі ў паўднёвыя раёны Брэсцкай вобласці я сустрэўся з выдатнай гарманісткай і актыўна функцыянуючай у традыцыйнай абрадавай сферы інструменталісткай-прафесіяналам Ганнай Ефымук з вёскі Забалоцце «Маларыцкі раён», якая ўразіла сваім майстэрствам, віртуознасцю, стылявой разнастайнасцю і вынаходлівасцю нават кансерваторскіх прафесараў-баяністаў «потым з мінскімі калегамі-кінематаграфістамі мы знялі і выпусцілі карціну пра яе «Распыпушка» – рэжысёр С.Гайдук, студыя «Белвідэяфільм», 1995 год», маё натуральнае пытанне было: «Бацька – музыкант?». – «Так. Але ў мяне быў і старэйшы брат!» – быў адказ. Стала ясна, што вучылі ўжо толькі яго, а маленькую Аню нават блізка не падпускалі да гармоніка. «Як жа тады?». Глуначэнне было: «Брата не вельмі цікавіла музыка, ад заняткаў аддываў, бацькі хваліваліся. А мяне цягнула да гэтай «скрыні» «гармоніка» нейкая невядомая сіла; брат любіў мяне і даваў мне інструмент паграць, і я ўжо нядрэнна грала. Адночы, калі бацька, на нешта забыўшыся, нечакана вярнуўся дадому і яшчэ за дзвярыма звярнуў увагу на добрую якасць ігры «а сёе-тое я ўжо грала не горш за бацьку!..» і, заслухаўшыся «думаў: нарэшце-та сын становіцца музыкам!», не адразу ўвайшоў у пакой. Калі ўбачыў мяне, спачатку разгубіўся: Як жа? Анька? Дачка? Дзяўчынка – будучы музыка на вясельях, вечарынах, гуляннях?!.. Нельга!.. Але ўсё ж узяўся вучыць мяне. І стала граць ўсюды. І будучы муж там мяне знайшоў. Ды яшчэ стаў маім бубністам».

Найвялікшая дзяўчынка-кюйшы Казахстана, геніяльная Дзіна Нурпеісава – таксама дачка добрага музыканта, які пеставалі таленавітую дзятку, якая яшчэ ў 9-гадовым узросце дэманстравала высокі творчыя вынікі. І ўсё ж, калі ў іх паселішча прыйшоў класік казахскай музыкі, вялікі Курмангазы, вырашыў паказаць яму дачку і параіцца з майстрам. Курмангазы адразу пераадолеў усе сумненні і ўзяўся навучаць Дзіну. І ў далейшым, калі Дзіна ўжо стала масцітым прафесіяналам, іх творчыя кантакты захоўваліся. Менавіта дзякуючы Дзіне, якая пражыла ўжо немалы тэрмін у XX стагоддзі, якая стала агульнапрызнаным дзеячам мастацтваў на агульнадзяржаўным узроўні – народнай артысткай Казахскай ССР – і якая мела магчымасць зафіксаваць сваю ігру сродкамі гуказапісу, перад шырокім слухачом адкрыліся не толькі шэдэўры яе ўласных твораў, але і велізарнае, «на ўсё часы», сусветнага значэння спадчына вялікага Курмангазы.

Параўнальна-тыпалагічнае даследаванне творчасці носьбітаў жаночай інструментальнай музычнай культуры сёння яшчэ знаходзіцца ў стадыі станаўлення. І ўсё ж некаторыя спецыфічныя рысы гэтага мастацтва ўжо можна пазначыць.

Сярод самых істотных з іх варта назваць асаблівую сувязь жаночага інструменталізма з *вакальнай*, песеннай і, цесна знітанай з апошнімі, *маўленчай* культурай.

Па-першае, значнае месца ў жаночай творчасці займае сфера *вакальна-інструментальных* жанраў. Жанчыны ці акампануюць на інструменце свайму ўласнаму спеву «як гэта шырока мае месца пры выкананні песень-рамансаў ў многіх рускіх традыцыях», альбо, граючы на інструменце, суправаджаюць спевы іншых жанчын. У рускім і велскім Прыладажжы для гэтага выкарыстоўваюць гітару ці балалайку з мажорным ці мінорным трохгучным «т.зв. «гітарным»» строем, у адрозненне ад папулярнага там жа сярод мужчын строя «кварта-ўнісон» т.зв. «балалайкавага», – больш звонкага, энергічнага, які добра спалучаецца з танцам і актыўнымі отыгрышамі паміж спевамі прыпевак. Для паўднёва-рускіх традыцый характэрныя спевы з трашчоткамі, ды і пры ігры на шматствольных закрытых флейтах-кугіклах актыўна прымяняюцца пеўчыя ўстаўкі «нават са словамі». Пераважна вакальна-інструментальным з'яўляецца і жаночае выканальніцтва на дутары і дойры ў многіх цэнтральна-азіяцкіх рэгіёнах.

Па-другое, у самым традыцыйным інтанаванні жанчын на інструменце выразна прасочваецца спеўны пачатак. І не толькі ў самім – *напеўным* – характары артыкулявання інструментальных найгрышаў, але і ў вельмі актыўным выкарыстанні пры ігры на інструментах мелодый традыцыйных, вядомых ім песень. Пры ігры на мірлітонах – *грэбні* – беларускія, *очерэтыне* – ўсходне-ўкраінскія, на *грабовому лыстку* – закарпацкія жанчыны літаральна «прапяваюць» мелодый гэтых песень сваім голасам, што тэмбрава аздабляецца дзякуючы мембране інструмента. І падобная практыка сёння шырока папулярная і вядомая ва ўсім свеце.

Па-трэцяе, сувязь інструменталізма са спевамі і маўленнем праяўляецца пры гранні на шэрагу інструментаў – перш за ўсё, на шматлікіх відах варгана *«тэмір-комузе, дрымбе, даромбе, чанг-кобузе, шэйвеле, зобе і г.д.»* – станаўленне розных прыступак меладычнага шэрагу з абертонавага шэрагу асноўнага гуку ідыяфоннага вібратора адбываецца з дапамогай актыўнай артыкуляцыі, змены пазіцый маўленчага апарата выканаўцы «ён бязгучна як бы «вымаўляе словы». Бо, як мы ўжо вышэй тлумачылі, варган – самы галоўны жаночы інструмент ва ўсім свеце. Нездарма ў ліку функцый гэтага інструмента ў побыце в'етнамскага племені манн, варган да нашых дзён ўжываецца для «інтымнай размовы» жонкі з мужам [2]. І нездарма легендарная кіргізская тэмір-камузістка, праслаўленая Бурулча так павучала ўсіх жанчын: «Калі вы будзеце граць на ім «гэта значыць, на варгане – *тэмір-комузе* – ІМ», то дзецці ваўшыя будуць красамоўнымі, <...> не паслухаецца маёй парады, <...> будуць панурымі і маўклівымі» [14, с. 45]. Усё гэта істотна паўплывала на значнасць месца бурдон-абертонавай стылістыкі ў музычных культурах многіх народаў свету [15; 16, с. 116-124], і закрунула, натуральна, і сферу мужчынскага музыцыравання, тым больш, што чым далей, тым больш абедзве гендэрныя сферы культуры абменьваліся сваімі дасягненнямі і ўплывалі адна на адну.



Малюнак 1 – Дзіна Нурпеісава



Малюнак 2 – Ефрасінья Бруханова



Малюнак 3 – Ганна Ефімук

Немалаважны ўплыў на фарміраванне музычнай стылістыкі жаночага інструменталізма аказалі і іншыя сферы творчай дзейнасці жанчыны: шыццё, вязанне, вышыўка. Пры гэтым талент майстрыхі нярэдка выяўляўся адначасова ў некалькіх сферах. Вышэй названая гарманістка Ганна Ефымук для многіх яе аднавясковак славіцца перш за ўсё як выбітная вышывальшчыца. Дарэчы, яе шматлікія карціны-вышыўкі і інструментальныя кампазіцыі носяць аднолькавыя назвы. А зразумець спецыфіку формаўтварэння ў буйных гармонікавых кампазіцыях Ганны Сцёпічавай дапамагае зварот да традыцыйных дыванкоў Прыладажжа: форма кампазіцый адкрытая, ніводная значная яе фігура не паўтараецца «г.зн. цэласная структура кампазіцыі = А, В, С, D, E ... N», але ў яе аснове – камбінаторыка адных і тых жа малых формаў і колераў – у музыцы, адпаведна, – мікратэматычных утварэнняў «на ўзроўні матыву або фразы». Падобныя буйныя музычныя формы Ю.Бойка адносіць да *кампазіцый на аснове шматплавнавай камбінаторыкі элементаў* [3].

У творчасці Дзіны Нурпеісавай карцінныя вобразы і праграмная накіраванасць многіх кюяў ярка спалучаюцца з рэльефнасцю вакальных, пеўчых інтанацый. Ужо з 7-га такту яе паэтычнага кюя «Булбул» вобраз салаўя пададзены не столькі ў выглядзе імітацыі птушынага спеву, а як экспрэсіўная напеўная мелодыя, якая працінае затым ўвесь твор. Падобнае бачым і ў «Когентуп», «Науайы» і многіх іншых яе кюях [6, с. 29-33, 36-37, 66-67].

Зразумела, у развітых формах традыцыйнага інструменталізма жаночы і мужчынскі пачаткі цесна перапляліся, актыўна ўзаемадзейнічаюць, ўплываюць адзін на аднаго. У найгрышах А.Грапчук і Е.Грамажоры, буйных кампазіцыях А.Сцёпічавай і А.Ефымук, кюях Дзіны Нурпеісавай і іншых выдатных майстроў жаночага інструменталізма маўленчыя, пеўчыя, кантыленныя, арнаментальныя феномены і структуры цесна спалучаюцца з праявамі віртуознасці, дынамічнага, тэатральнага, маторнага, танцавальнага пачаткаў. Як мы ведаем, многія кюі Дзіны да сённяшняга дня – па сваёй артыкуляцыйнай тэхніцы, кампазіцыйнай вытанчанасці, дынамічнай яркасці і рытмічнай разнастайнасці – прадстаўляюць для выканаўцаў неперааодольныя цяжкасці «падобна шэрагу тварэнняў Н.Паганіні». Але зрэшты, творчасць і ўласціваасці

асобы такіх феноменаў, як Дзіна Нурпэісава, сваім маштабам і ўнёскам у нацыянальнае і сусветнае мастацтва далёка выходзяць за якія заўгодна гендэрныя рамкі, прадстаўляючы сабой *вярышныя праявы музычнага інструменталізма ў сусветнай мастацкай культуры ўсіх часоў і народаў.*

Спіс літаратуры:

1. Авдеев, А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе / А. Д. Авдеев. – Л.-М.: Искусство, 1959. – 266 с.
2. Белорусец, И. Три экспедиции во Вьетнам / И. Белорусец // Сов. Музыка. – 1965. – № 9.
3. Бойко, Ю. Е. О формообразовании в русской народной инструментальной музыке / Ю. Е. Бойко. – Л., 1982. – Рукопись депонирована в Информкультуре №263.
4. Галайская, Р. Б. Варган у народов СССР / Р. Б. Галайская // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М.: Музыка, 1973. – С. 332-336.
5. Зелинский, Р. Ф. Башкирское народное музыкальное искусство / Р. Ф. Зелинский. – Т.4. Инструментальная музыка. – Уфа: Гилем, 2003. – 235 с.
6. «Күйші Дина Тарту (Сәлемдеме)» / А. Е. Токтаған, А. А. Токтаған. – Алматы: Азия – Арна, 2011. – 172 бет.
7. Мацневский, И. В. В пространстве музыки / И. В. Мацневский. – Т.1. – СПб.: РИИИ, 2011. – 206 с.
8. Мацневский, И. В. Инструментализм как явление мужской музыкальной традиции = Instrumentalismus als Ersch Einung der Mannlichen Musik Tradicion / И. В. Мацневский // Мужчина в традиционной культуре народов Поволжья = Die Rolle des Mannes in der traditionellen ethnischen Kultur der Völker des Wolgagebiets: матер. Междунар. науч.-практ. конф., Астрахань, 15-17 мая 2003 г. / гл. ред. Е. М. Шишкина. – Астрахань, 2003. – С. 131-134.
9. Мацневский, И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мацневский. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
10. Мацневский, И. В. Структура мироздания в музыке, временных и пространственных искусствах номадических традиций / И. В. Мацневский // Сравнительное искусствознание. XXI век. – Т.2. – СПб.: РИИИ, 2016.
11. Маціевський, І. Музичні інструменти гуцулів / І. Маціевський. – Вінниця: Нова книга, 2012. – 464 с., ноти, іл.
12. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – 2-е изд. – Л.: ГЛМУ, 1986. – 368 с.
13. Руднева, А. В. Курские танки и карагоды / А. В. Руднева. – М.: Сов. композитор, 1975. – 375 с.
14. Субаналиев, С. Киргизские музыкальные инструменты / С. Субаналиев. – Фрунзе, 1986. – 168 с.
15. Сузукей, В. Ю. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев / В. Ю. Сузукей. – Кызыл, 1993. – 94 с.
16. Сузукей, В. Ю. Проблема концептуального единства теории и практики (на примере тувинской инструментальной культуры) / В. Ю. Сузукей. – Кызыл: ОАО «Тываполиграф», 2010. – 256 с.
17. Emsheimer, E. Maultrommel in Sibirien und Zentralasien // Emsheimer E. Studia ethnomusicologica euroasiatica. – Stockholm: MNM, 1964. – S. 13-27.
18. Slobin, M. Music and Culture of Nothern Afganistan. – Arizona: Tuneson, 1976. – 287 p.

Галина Тавлай

МОНОФОРМУЛЬНЫЙ РИТМИЧЕСКИЙ ТИП В РАЗНЫХ БАЛТО-СЛАВЯНСКИХ ТРАДИЦИЯХ

Автор отслеживает, как видоизменяется сакрализованная мелодия традиционных календарно- и семейно-обрядовых напевов в зависимости от вербальной языковой диалектической практики в белорусско-литовско-польско-украинском пограничье.

Galina Tavljaj

MONOFORMULAR RHYTHMIC TYPE IN DIFFERENT BALTO-SLAVIC TRADITIONS

The author monitors as sacred melody of traditional calendar and family-ritual tunes modified depending on the dialect language verbal practices of the Belarusian-Lithuanian-Polish-Ukrainian border.

В пространстве белорусско-литовско-польско-украинского ареала на основе структурно-типологического анализа нами обнаружены пучки мелодических схождений-идентификатов. Они выполняют функцию своего рода общих мелодических социально значимых кодов названных культурных традиций и являются свидетельствами сродства, принадлежности к изначально единому типу самих этих культур – ведь выявленные напевы маркируют собой жанровые группы целого ряда обрядовых циклов.

Как видоизменяется сакрализованная мелодия в зависимости от вербальной языковой диалектной традиции? Какие тембровые, мелодико-интонационные, ритмические, агогические, динамические, артикуляционно-акустические свойства обретает напев в новом этнически-региональном обличье (языковым и мелодико-интонационным)? Что здесь продиктовано специфически музыкальными этническими свойствами, а что связано с вербальным началом? Быть может, различия выявляются в связи с переменами функционального порядка.

Наша работа построена на индуктивной основе – исходя из аудиозаписей самостоятельной полевой практики последних десятилетий. На материале обрядовых напевов – белорусских и литовских, белорусских и польских, белорусских и украинских, белорусских и латышских – попытаемся восстановить картину функционирования некоторых обрядово-песенных систем динамического взаимодействия, их единение и расхождение в определенных плоскостях. Несмотря на главенство внутренних этнических предпосылок в процессе длительного исторического сложения обрядовой системы, сравнение некоторых групп напевов смежных традиционных культур дает возможность увидеть в их музыкальной форме черты близкого подобия. Интонационное поле равнозначимых вариантов напева с включением в достаточно широкие и сложные контексты демонстрирует более полную реализацию его внутренних структурных, функциональных, смысловых потенциалов, помогает выстроить иерархию системных перспектив.