

ИНТОНАЦИОННЫЕ СТЕРЕОТИПЫ В ОБРЯДОВОМ ПЕНИИ БАЛТО-СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ

В пространстве белорусско-польско-украинско-литовского ареала на основе структурно-типологического анализа нами выявлены пучки мелодических сходжений-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 облике (языковым и мелодико-интонационным), что в ней продиктовано специфически музыкальными этническими свойствами, а что связано с вербальным началом?

Наша работа построена индуктивно: исходя из фактов этнографически объективных, добытых в самостоятельной полевой практике последнего десятилетия. В материале обрядовых напевов – белорусских и литовских, белорусских и польских, белорусских и украинских, белорусских и латышских (первая часть двучлена такова в силу профессиональной заинтересованности автора сферой этномызыкальной белорусистики) – мы пытаемся наблюдать картину функционирования сложных обрядово-песенных систем динамического взаимодействия, которые смыкаются или размыкаются в определённых плоскостях, образуя самоорганизованные – исходя из определённых внутренних этнических предпосылок и закономерностей, взаимно различающиеся или близко подобные целостности, сохраняя в музыкальной форме следы синхронического либо диахронического генезиса песенной системы. Интонационное поле равнозначимых вариантов напева с включением его во всё более широкие и сложные контексты даёт возможность полнее реализовать представление о его внутренних структурных, функциональных, смысловых потенциях, помогает выстроить иерархию его системных перспектив.

Заряженные энергией, обладающие большим или меньшим моментом движения в протяжённых тонах, пронизывающих и структурирующих таким образом музыкальную песенную форму и проецируемых в подобных случаях в отчетливую линию, воспринимаемую слухом в качестве некоторой непрерывной череды музыкальных событий – это в одном случае, или – напротив – однородно звучащих, выявляющих ясную очерченность единичных опор, неподвижных, статичных, не знающих внутренних изменений и потому отчасти стерильных, безжизненных с точки зрения чувственного опыта, прерывающих, замыкающих интонационное движение и обособляющих таким образом соответствующие разделы микроформы – в другом, могут маркировать ту или иную жанровую этническую, равнозначно – полиэтническую локальную либо региональную традиции. Динамический объект и статическая модель, существующие в границах единой системности – полюса воплощения, трансформации сходной музыкальной структурно-семантической идеи.

Формульная мелодическая структура (5+3) 2 функционирует в белорусской традиции как календарный напев – ранне- и поздневесенний, летний, осенний, зимний (весна, Юрья, Купала [1, с. 32-36], жниво, осень, Коляда), а также равно – входящий в обрядовость индивидуального жизненного цикла (родины [2, с. 77], свадьба). Почти столь же широко её применение в украинской, литовской, польской обрядовой культуре. В белорусской и украинской традициях – это окристаллизовавшаяся, жёсткая конструктивная формула, как раз тот «текст культуры, ... который отличается... по признаку сверхязыковой организации высказывания» [3, с. 26]. Именно этим своим свойством она противостоит «нетексту».

Опосредованность словом названной ритмической формы в белорусской и украинской традиционных культурах выражается в жёсткой квантитативной обозначенности (4) 4-го слога в пятисложнике и 2-го – в трёхсложном сегменте. Внутренняя жизнь этой мелодической конструкции наполнена бесчисленными интонационными биениями, энергетическими токами. Здесь запечатлён определённый тип движения. В данном случае – движения слова в границах мелостишия, дублируемого, но отчасти и обновляемого, как бы свёртываемого, внутренне сжимающегося во втором, интонационно обособленном мотиве мелостишия. Движение, фиксируемое в напеве, несимметрично – будучи оформленным в виде некоего полиритмического образования с разновеликим – условно – «шагом», характерной неравновеликостью «вдоха» и «выдоха». Само по себе оно свидетельствует о беспокойном дыхании и соответствующем ему внутреннем психофизическом состоянии. Заданный психодинамический цикл устойчиво повторяется в строфическом продвижении песни, усиливая своё воздействие.

Литовская же и польская традиции организованы соразмерно закономерностям иного порядка: при внутреннем сходстве исходной формальной структуры она характеризуется здесь большей импровизационностью. Становятся допустимыми достаточно свободные, в большей или меньшей степени ощутимые расширения-сжатия, связанные прежде всего с изменчивостью самого речевого стихового материала. Тут запечатлены различные по сути принципы слышания, отвечающие биениям неких природных изменчивых ритмов, типизированный в песенной культуре по иным принципам индивидуальный человеческий пульс, особенности дыхания, запечатлённые, в том числе в комплексной музыкально-

словесной ритмике. Соответствует этим закономерностям в литовском материале и свободное перенесение словоразделов, в зависимости от качеств используемого словесного материала меняющих саму протяжённость строфического напева и его интонационных составляющих – мелостиший, а также – отчасти – обозначаемых в них с помощью музыкальных протяжённостей, не столь жёстких по своему местоположению акцентных слогов.

Песенная форма и в том и в другом случаях основана, как правило, на простой парной повторности мелостиший. При этом ведущим организующим началом ритмико-строфической целостности во всех названных этнических традициях остаётся принцип квантитативного продления, долготной музыкальной выделенности структурно отмеченных слогов музыкально-вербальных единств. Эти слоги отмечаются не громкостным ударением, а пропеванием, замедляющим ритм (5) и способствующим большей размерности, разряженности темпа. Характеристики темпа в целом становятся ещё одним важным показателем дифференциации интересующих нас этнических традиций. Если попытаться обозначить условную шкалу предпочтительных в интересующих нас культурах темпов, то лидером предельно замедленного движения при сравнении его с белорусским, безусловно, окажется литовская традиция, ускоренных темпов – украинская и польская (разумеется, отмеченные факты – всего лишь тенденция). Известно, что темпо-ритмическому началу как средству мифологически осмысляемой защиты от хаоса, способу восстановления космического порядка в архаических культурах придавалось огромное значение. Обозначенный нами напев-формула связан с глубинной символикой обряда, выполняет функцию фундаментальной музыкальной символической модели множества обрядовых действий.

Юнг выделил четыре основные функции психики человека, стоящие попарно в оппозиции друг к другу. Одну пару образуют «мышление» и «чувствование», другую – «ощущение» и «интуиция». Любая из этих функций может взять на себя доминирующую роль в той или иной традиционной культуре, подавляя противостоящую и беря в союзники ту или иную из другой пары функций. Только подобный комплекс функций – отнюдь не ограничиваясь собственно логическим в мышлении и восприятии – даёт человеку возможность постигать те или иные истины самого разного толка. Представляется, что в постоянно изменяющих свою «поверхность» сложно орнаментированных, сложно артикулируемых напевах [6] несравнимо больше пищи для чувствования, ощущений, и интуиции, для постижения запечатлённых в напевах обрядовых смыслов, нежели в сохраняющих лишь выхолощенную холодность формальных структурах. В соответствии с музыкальными воззрениями давних цивилизаций и в этом срезе лежат важные представления космогонического плана. Так, согласно идеям китайской философии, концепция мироздания – идея универсальной вибрации. «Весь космос в традиционной китайской картине мира есть порождение вибрации, и жизнь его обеспечивается всеобщим согласованным резонансом. При этом каждая частичка универсума, будь это живое существо или предмет, стихия или даже дух, обладает своим неповторимым голосом <...> У каждого рода голосов и даже отдельного голоса (в их звукоподачах, основанных на особых голосовых вибрациях, – Г.Т.) – своя функция в поддержании мирового порядка» [7, с. 57]. Богато орнаментированный, постоянно меняющийся, с разным качеством «вибрирующий» звук становится приметой белорусской, литовской обрядовой песни, в одних регионах и индивидуальных стилях проявляя себя в большей, в других – в меньшей степени. Иные типы орнаментальных техник определяют неповторимое по красоте звучание украинской, польской песни.

Собственную выразительность несут в себе по сути все составляющие «музыкального порядка» – вертикаль, горизонталь, тембровые характеристики, динамика, агогика, артикуляция, различные преломления в музыкальном звучании жеста-движения, жеста-слова, которые трансформируются в собственно «музыкальные жесты» (согласно терминологии И. Мациевского). Разве не обладает такого рода самобытной и этнически значимой выразительностью напев литовской «льняной» песни с сюжетом выбора пары, приуроченный к свадебной церемонии? Рождающий ощущение строго дисциплинированного, сосредоточенного, сдержанного в своих личных эмоциональных проявлениях музицирования, он даёт представление о натуре певицы, вполне адекватной литовскому этническому поведенческому песенному идеалу в целом.

Предельно контрастирующие ему образцы представляют белорусское и украинское Центральное Полесье. В высшей степени яркое, агрессивное окрашенное, кажущееся спонтанно рождающимся, построенное на изломанной акцентной структуре звуковыявление, дающее полное ощущение бытия в открытом сакрализованном пространстве, наполненном не всегда понятными сегодня психическими и физическими акциями-воздействиями, весьма могучими по силе своей суггестии. Оно в крайних пределах контрастирует тому камерному, внешне будто бы «эмоциональному» типу интонирования, который свойствен литовской традиции. Разноэтнические напевы с общими структурно-ритмическими типологическими характеристиками оказываются специфическими по своим качественным особенностям, обладают автономными для каждой традиции этническими тембровыми свойствами, иной «настройкой» слуха, предопределяемой этнической средой и культурой (при том, что и та и другая звукозаписи проводились в наше время в обычном деревенском доме, а не в ситуации обряда).

Психомоторный навык иного плана, музыкальный жест, обусловленный введением в песенную структуру необособленного по времени своего включения в ритуал этнического хореографического материала, в высшей мере свойственный велькопольской обрядовой песне, причём отнюдь не только свадебной, что было бы логичным. Всё пространство вокруг кажется наполненным волнами сменяющихся

прихотливых танцевальных ритмов, действий и соответствующих им зрительных хореографических этнических образов, удивительным образом органично чередующихся с эпизодами привычного певческого песенного поведения, который мастерски скомпанован как формальная структура в пределах единой строфы. При этом сохраняется незыблемый формульный песенный план, хорошо знакомый и по иным славянским и балтскому литовскому воплощениям. В свадебную, весеннюю и ряд иных обрядовых этнических традиций уже заложена запечатлённая в типовом напеве идея песенно-хореографического синкретизма, но в своём исторически неразделимом, взаимно совпадающем контексте. Стереотипическому, привычному восприятию в ряде польских воплощений-интерпретаций типовых напевов, по-своему реализующих песенно-танцевальный церемониал, нередко различный по своей исторической стратиграфии, места не остаётся. Этническое начало, как и в иных рассматриваемых обрядовых традициях, очевидно.

В силу взаимодействия различных групп мышц при движениях человека чувство ритма, как известно, обладает таким качеством, как способность к «заражению». В песенно-обрядовом материале всегда присутствует и обратная, осуществляемая подспудно мышечным либо психическим путём «дешифровка» ритмического «кода», заложенного в музыкальном, вербально-музыкальном либо тройственном по числу задействованных компонентов – слово-движение-музыка – материале. Известно, что определённые виды музыки, так или иначе ритмически организованные, способны влиять на эмоциональную сферу человека, на работу его органов – сердца, лёгких, связанную с ними частоту пульса, дыхание, обусловленную ими эмоциональную настройку. Каждый вид жизнедеятельности человека – различного вида работы, предпочтительные способы медитации того или иного рода, всегда присутствующие в традиционной культуре, танец как глубинное запечатление и одновременно выражение той или иной эмоции, сама эволюция музыкального ритма как культурного феномена, реализуемая отчасти собственным путём в каждой культуре, позволяют воочию наблюдать различия в этнических прочтениях сходного музыкального материала.

Специфика курпевских польских песен определяется прежде всего смыслонесущей и структурообразующей функцией, которой обладает песенный стих – иначе, более обособленно оформленный, с собственной, значительно продлённой в своём звучании каденцией, часто дополнительно обособленный цезурой. Причём структурообразующим становится то стих, скажем, четырёхслоговой, то суммированная его форма протяжённостью в восемь слогов. Как правило, здесь нет единой – модальной по своей природе ритмоформулы, прослаивающей многократно, без изменений, песенную строфу. Ритмические проведения мелостиший – разнопротяжённых разделов строфы со значительно изменённой пространственной формой-структурой, делают заметной тенденцию ко временному разделению повторных (спаренных в кратном измерении) в иных этнических традициях модальных ритмоструктур в процессе становления строфической песенной («малой») и «большой» (на уровне песни как целостности) формы. Звуковой идеал Курпе определяется высоким регистром, обилием продлённых, тянущихся тонов-кличей, задействованием в процессе пения преимущественно головных резонаторов. Своими предельно замедленными медитирующими темпами они заставляют нас вспомнить, по аналогии, агогические характеристики в звучании, скажем, григорианского хора. Стилеобразующей становится и орнаментика – предъёмы, усложнённые группетто, иные «высокотехнические» способы, преимущественно нисходящей звуковысотной направленности, «певучего» преодоления скачков (но не только!) в мелодическом становлении, обычные в каденциях, но подчас изукрашивающих практически каждый последующий тон подобного народного «*bel canto*».

Какими бы импульсивными, спонтанными ни были реакции, действия – в том числе и музыкальные реализации человека, они никогда не бывают произвольными. Поведение, в том числе сопутствующее ходу любой обрядовой акции музыкальное поведение члена родовой, социальной, этнической группы определяется общей для них культурой, её неписаными кодами. Сюда входят не только внешние характеристики, но и глубинные, формирующие региональную специфику этнических музыкальных стилей во всей их многогранности.

Психические феномены имеют преимущественно характер аффекта, кроются в самой глубине психики индивидуума. Это верования, заложенные, подчас подсознательно, традицией, определённое давление социальной среды, выливающиеся в некий комплекс переживаний, чувствований, реализуемых в том числе и тонкой материей звукотворчества. Знарок традиции не столько воспроизводит, сколько производит тот или иной многозначимый музыкальный знак-символ. Здесь невозможно определить, что есть он сам, а что – соучастие, что есть физическая форма напева, а что – музыкальный обрядовый знак с его символической сущностью.

Весьма любопытны в этом смысле рассуждения аль-Фараби, который предложил разделять мелодии в зависимости от их содержания и воздействия на три вида. Первый вид – *мулаз-за* - простейшие мелодии, которые доставляют человеку определённое эстетическое наслаждение. Второй вид мелодии - *инфи'ал*. Согласно Фараби, эта музыка несёт в себе самостоятельную информацию, откладываясь в сознании как образ, наделяемый свойствами поведения и действия идолов (*аснам*) вкуче с присущей *аснам* магической в своей основе силой, властью воздействия на психику человека, отождествляемыми ныне с музыкальной образностью. Аль-Фараби пишет: «В старину идолы свойствами своего поведения и действия, особой волей запечатлевались в сознании людей. По этой причине люди того времени наряду со всевышним божеством оказывали внимание и поклонялись им, <...> подобно тем, которые имеются в далёкой Индии» [8, с. 63].

Представляется, что природа выразительных особенностей подобного рода напевов в весьма незначительной мере принимается во внимание современной этномузыкологией. В особенностях весьма неожиданной по силе своего воздействия мощной несимметричной экспираторной акцентности обрядовой песенности Белорусского Полесья, выражаемой посредством акцентов-ударов, сопряженных в нашем сознании с некоей агрессивной мускульной активностью, в большей или меньшей степени одухотворяющих, пронизывающих собой и традиции всех иных белорусских региональных стилей, считаем уместным видеть воображаемую «действенность» (по аль-Фараби) соответствующих им центральных и иных обрядовых мифологических персонажей. В целом белорусскую обрядовую традицию, используемые в ней звуковые краски с наибольшей мерой адекватности можно считать выражением голоса природы, её стихий, никак не заглушённых, не прирученных, не остановленных. В литовской обрядовой песне с самой большой долей обобщения определяющими, формирующими представление об этническом обрядовом певческом звукоидеале являются, с нашей точки зрения, приглушённые, завораживающие тембры окарины, скудучай. В польской – подобную роль, безусловно, берёт на себя скрипка. В Украине (прежде всего степной, позднего заселения и конечно же исключая единый с точки зрения специфики традиционной культуры регион украинско-белорусского Полесья, а также Гуцульщину) при всей многоликости и своеобразии её региональных стилей, преобладают эстетизированные звукоподачи, пение специально подготовленным мягким, «сахарным» голосом.

Третий самостоятельный вид мелодии, который выделяет Фараби – музыка аффектов – призван выражать определённое состояние души. Эта музыка в высшей степени условна и свободна от каких бы то ни было прикладных целей. По мысли Фараби, «люди и животные, способные вообще извлекать звуки, в состоянии радости и печали духа издают специальные звуки. Эти звуки животные и человек издают для общения с себе подобными. Звуки, которые издают животные при возбуждении, отличаются от тех слов, которые произносит человек для выражения определённой мысли» [8, с. 63]. Теория аффекта, музыка с «зашкаливающей» эмоциональной насыщенностью, находящаяся за пределами обыденности по степени воплощения в ней трагических эмоций, как бы расположенных на одном полюсе традиции, и нечеловеческой по силе своего выявления радостью, весельем, концентрирующихся на другом, становятся прообразом целостного восприятия белорусского обрядового песенного фольклора [9].

Фараби пишет: «Желательно, чтобы разум направил сначала своё действие от ощущаемого в направлении анализа <...> А затем уже желателен порядок, соответствующий разуму, то есть синтез свойств» [10, с. 239]. Учёный будто призывает будущих коллег не начинать с выявления сугубо логическим путем осмысливаемых акциденций - структурных, формальных особенностей, как правило, и завершающих анализ, не ограничиваться рациональным (теоретическим) познанием, как это принято в современной европейской этномузыкологии, а в большей степени использовать возможности чувственного опыта (категория субстанции по аль-Фараби).

Культура, как известно, есть знаковая система, требующая понимания, подчас дешифровки, но также – способ хранения, распространения и передачи информации. Различные её элементы, содержательные и структурные, более и менее объёмные, воспроизводят, умножают себя, подвергаясь мутациям, в достаточно развёрнутых ареалах. Уже А. Веселовский полагал [11], что однородность мотивных единиц (названная номинация широко применима в различных гуманитарных сферах при очевидном «музыкально-синтагматическом» её происхождении. R Dawkins [12] предлагает термин «мим» для обозначения дискретных, бесконечно воспроизводимых, отчасти меняющихся в процессе копирования элементарных единиц) в этнически отличных культурах обусловлена их самостоятельным зарождением в разноплеменной среде с однородными бытовыми условиями и отложившимися на их фоне психическими процессами. Однако, чем пространнее эпизод, чем длиннее одинаковая комбинация эпизодов, зафиксированная в нескольких различных традициях, тем меньшая вероятность, что их «прочтения» возникли автономно, независимо друг от друга. Возможность самозарождения даже достаточно простых мотивов далеко не всегда очевидна [13].

Предмет наших наблюдений – ареал бытования сходных конструктивно, причём не только дробных, небольших по объёму (уровень музыкально-интонационного порядка, собственно «мотив» или «мим» в их музыкально морфологическом значении), но и достаточно развёрнутых в композиционном плане, целостных, семантически и структурно значимых компонентов музыкальной формы, коими являются напевы календарного и почти в той же мере – индивидуального жизненного циклов (уровень «малой» песенной формы) по обе стороны вербальной языковой белорусско-литовской и белорусско-польской нынешней государственно-административной границы.

Спектр типологических сходств, тождеств песенных форм со всей очевидностью выявляет себя внутри каждого календарного сезона, чуть меньше – в границах индивидуального жизненного цикла (уровень циклической идентичности). Сходство разноэтнических обрядовых музыкально-песенных систем (уровень системных сходжений) наблюдается не только в смежных, прилегающих, но и достаточно отдалённых друг от друга регионах Литвы, Беларуси и Польши. В случаях, когда мы имеем дело с родственными народами, внутренние контакты которых на протяжении значительного исторического промежутка времени преобладают над внешними, при заметной разноязыковой – вербальной корреляции весьма часто наблюдается очевидное сходство-тождество различных слоёв музыкальной архаики [14].

Обрядово-музыкальный комплекс в значительной мере берёт на себя функцию механизма интеграции, вбирая и реализуя память культуры о себе самой. Возможно, в ряде случаев и белорусы, и поляки, и литовцы унаследовали невербальные традиции своих общин, не обязательно языковых предков. Наиболее сложным и дискуссионным оказывается в подобной ситуации вопрос этнической интерпретации, этнической принадлежности такого рода песенных систем. В нашем случае необходимо отметить несравнимо большую степень сохранности при впечатляющей масштабности самого ареала и частотность фиксации в его пределах соответствующих обрядово-песенных изоглос в Беларуси и шире – в белорусском языковом ареале.

Константные наборы ритуальных символов – а обрядовый напев, форма интонирования обладают столь же специфической, «осязаемой» знаковой сущностью, что и явления словесно-мифологического, акционального, предметно-пластического, локативного, темпорального, изобразительного, хореографического рядов (Н.Толстой) [15], разворачивающихся одновременно в процессе продвижения ритуала во времени, лишь в своей нераздельности создают тот или иной значимый обрядово-ритуальный контекст. Целостность подобного комплекса реликтовых, разных по своей природе, принадлежности к тому или иному «разряду» ритуальных «предметов», длительность их сосуществования – даже с утратой прежней магически-сакральной сущности – определяет ареальные границы культур, этнических или полиэтнических [16, с. 3].

Структурно-типологический анализ обряда, любого фольклорного текста предполагает повторяемость составляющих их единиц. Каждый ритуал может предстать в виде структурно значимых блоков с определённым набором составляющих, существующих как самостоятельная форма и одновременно как компонент структуры высшего – системного порядка. Причём вне целостного контекста функции ритуальных единиц определить подчас весьма затруднительно.

Традиционное сознание ориентировано на сакральное. Символика материального объекта, как и духовной (словесно-мифологической, обрядово-музыкальной и т.п.) субстанции, могут использоваться в конкретном и одновременно – в разных ритуалах данной культуры, выступая в качестве доминантного символа [17, с. 36], важного в прагматическом плане и вписанного в традиционную картину мира [18, с. 201, 207]. Музыкальный ряд практически всегда выступает такой доминантой, актуальной для осуществления коммуникации и многократно используемой в традиции в качестве мощного медиатора между «своим» и «чужим» мирами.

В обрядах календарного цикла достаточно чётко выражена стратегия освоения внешнего мира, происходящая в форме постоянного диалога мира дома (мира живых людей) с природным окружением (миром земли, предками) [19]. В обрядах симпатической магии в драматизированной форме воплощается идея обновления, периодической смерти, ожидания и возрождения: сезонная хозяйственная потенция персонифицируется в образах Коледы, Масленицы, масленичных Деда, Бабы, Русалки, Купалы, Спадарыни, Спадара (Хозяйки, Хозяина), Гостя жнивного поля – «ржаной бабы», «ржаного деда», умирающих каждую осень, когда срезают последние колосья, когда в землю сеют зёрна, а весной, с прорастанием злаков, воскресают вновь. И всё же в календарных праздниках сохраняются лишь отзвуки мифа, которые, тем не менее, крайне редко попадают в поле зрения фольклористов. Таким значимым отзвуком мифа остаётся и обрядовый напев.

В календарных формах культур, признанных в качестве преимущественно земледельческих, выделяются два крупных цикла: поздне-осенне-зимний и весенне-летний. Любопытно, что весенние «точки», растянутые во времени, как и точки поздне-осенние, оказываются в равной мере отмеченными культурами присваивающего типа. В центре циклов – дни, обозначающие особое положение солнца на небосклоне, зимнее и летнее солнцестояние, осеннее и весеннее равноденствие. Это время «икс» с исключительно важными по назначению и содержанию обрядами. Активное влияние лунных циклов (ориентация на последние – «след» скотоводческих и предшествующих им охотничьих культур) при их бесспорной значимости для традиционной культуры на структуру солнечного календаря был предвосхищён указом Вселенского Никейского собора (325 г.н.э.), когда был введён алгоритм празднования Пасхи – первое воскресенье после первого полнолуния, которое наступает после дня весеннего равноденствия. Все другие праздники христианского календаря предопределялись Пасхой (Масленица, Троица). Годовой солнечный цикл (365 дней) совсем не совпадал с циклическим ритмом Луны (28 дней). Таким образом, праздники христианизированного весеннего календаря оказались подвижными, причём амплитуда их колебаний – примерно месяц (празднование Пасхи растянулось от 4 апреля до 6 мая, диапазон Великодня – от второй половины февраля до первой половины марта, а через семь недель после Пасхи начиналась Троица (она отмечается от второй половины мая до первой половины июня). За семь недель до Великодня была закончена Масленица. Расхождение в тринадцать дней юлианского и григорианского календарей, на которые сориентированы памятные даты христианского календаря соответственно православной и католической церковью, дают ещё большую разбежку в приуроченности сходных народных календарных праздников литовцев-католиков и белорусов, католиков и православных.

Исследование находится в русле проблематики исторической морфологии и типологии народной музыки (В. Пропп, Б. Путилов, Ф. Колесса, К. Квитка, Е. Гиппиус и др.). Реальные процессы функционирования в большей или меньшей мере родственных песенно-мелодических типов этнически различных, как, впрочем, и однородных в этническом отношении, но разных в своих субэтнических

проявлениях, традиций будут рассматриваться в сложном многообразии тенденций и конкретных проявлений, с учётом дифференцирующих и объединительных моментов.

Обнаружение типового мелодико-стихового ритма, ритмической типовой формы в процессе реального фольклорного музицирования, формотворчества, даже если они декларируются, остаются мало актуальными для современных литовских исследователей [20]. Синтаксическая значимость ритмоинтонации, ритмического «зерна», неотделение последних от собственно модальных завершённых мелодико-слоговых ритмоформул (последние обычно предстают в публикациях как явления частного, единичного плана), отсутствие выходов ритмики в мелодико-интонационную сферу, в композиционные принципы ладово-интонационного продвижения (это при том, что «указатель формы мелодических типов» в первых из вновь подготовленных томов «Свода литовских народных песен» также имеется), в область отношений слова и музыки остаются примечательными фактами литовской этномузыкологии. При этом нисходящие звуковысотные шкалы (не реальные интонационные комплексы, а всегда одинаково – вниз – направленные звукоряды той или иной протяжённости) с выделенными опорными тонами, учитывая, что при этом указываются лишь две-три главные из них, вне зависимости от характера мелодии (так называемые «указатели тональных опор и звукорядов», включающие, соответственно, и заключительные каденции), весьма часто становятся основой музыкальных жанровых классификаций («Каталог мелодий литовских народных песен», отдельные тома «Свода литовских народных песен»). Для примера, в сравнительно недавно вышедшем в свет томе «Песен жатвы» («Darbo dainos». Vilnius, 1993) публикуемые 297 мелодий образуют 100 мелодических типов. Принципиальные позиции анализа обрядовых мелодий, принятые в белорусском и литовском этномузыковедении, достаточно различны, вследствие чего в литовских публикациях нас будут привлекать в первую очередь материалы песенных нотаций-расшифровок. Значительнейшая же часть выводов делается на основе изучения «живых» экспедиционных звукозаписей и собственных, преимущественно полевых, наблюдений.

Даже при сравнении жанрово и структурно адекватных напевов пути координации отдельных элементов структуры и выделения доминант в их становлении, функционировании, в опознании песенного мелодического типа могут быть разными. Постоянные и переменные величины морфологического и фонологического уровней при сравнении двух культур могут быть как подобными, так и различными. Можно констатировать наличие здесь ряда стабильных компонентов, выполняющих функцию маркеров – носителей некоторой обрядовой семантики, внедрённых в обе культуры. Сами музыкальные факторы в своей структурной иерархии, выявляемые в различных формах взаимной координации, могут составлять жанрово определённую систему или сложный полижанровый феномен.

Первые шесть категорий, составляющие базис структурной иерархии в общепринятом смысле слова, такие, как: 1) функция напева; 2) слогочислительная и музыкально-ритмическая форма (РФ); 3) характер мелодико-интонационного становления (МФ); 4) способ коллективного интонирования (унисон, гетерофония, функциональное многоголосие и т.д.); 5) собственно композиционные закономерности (симметричные и ассиметричные формы, включённость или обособленность рефренов в форме и т.п.); 6) типы координации стиха и напева в песенной строфе – входят в одну группу аналогий-различий. Следующие три категории: 7) артикуляция; 8) связанная с нею темброво-акустическая специфика; 9) темп – его значительное замедление или ускорение не только становятся проявлениями определённых исполнительских традиций, но часто составляют базовый конгломерат закономерностей. Их соотношения и значимость далеко не вторичны во взаимной иерархии соподчинений [21].

Ритм на протяжении строфы выступает в литовской дзукийской традиции не в качестве постоянной, но переменной величины. Морфологическим инвариантом может быть в таком случае лишь одна из стиховых ритмических структур. «Работает» здесь и оппозиция «ритм-темп» (скажем, ритм – тот же, темп – иной). Система иерархических соподчинений часто диктуется иными связями слова и напева, структурирующими мелодико-текстовую строфу по иным принципам. На вершине морфологической иерархии не всегда оказывается слогочислительная и зачастую определяемая ею музыкально-ритмическая форма как целостное явление. Реально выявляемыми оказываются лишь отдельные их компоненты.

Артикуляционная сторона народно-песенной литовской традиции часто становится функцией основополагающей, частью постоянной структурной информации. Важнейшие морфологические доминанты и их иерархия в этнически разных традициях могут строиться, таким образом, по принципиально разным параметрам.

Лингвисты утверждают, что интонация составляет существеннейшее свойство литовского языка. Зачастую лишь интонация делает различимыми два этимологически разных слова. Перемещение ударений, дифтонгирование, акцентуация согласных звуков, некоторые другие фонетические особенности способствуют образованию свободного стихотворного ритма, различных по длине стихотворных строк со свободным перемещением ударений.

Особенность литовской песенной ритмики, непосредственно обусловленная языковыми нормами, заключается в употреблении коротких стихотворных строк с различной внутренней ритмической организацией. В трудовых и календарных обрядовых песнях чаще всего слоговые ударения размещены неравномерно, а группировка слогов неодинакова. Наблюдается достаточно устойчивое формирование строфики, двух-, трёхстиховой (трёхстиховая строфическая композиция становится почти типологической приметой и белорусских песен литовско-белорусского пограничья, обрядовых и необрядовых). Особенность

подобной литовской строфики – объединение стиховых рядов разного слогового объёма, вначале – более коротких, затем – более длинных. Преобладающий принцип стихосложения – тонический (квантитативный, времяизмерительный), составляющий существо традиции как в ранний, так и в более поздний периоды, что в принципе сближает названные этнические культуры [1, с. 114-118]. Однако квантитативные «перепады» в составляющих строфу стихах литовской традиции могут быть весьма значительными. Очевидна ещё одна примечательная черта литовского стихосложения – преобладание женских окончаний. Подобные окончания стиха обычно не совпадают с окончанием мелодии, вследствие чего, отмечает Я. Чюрлионите, в процессе пропевания происходит выпадение последнего слога строфы, произносимого шёпотом или чаще никак не произносимого, опускаемого [22, с. 241-242]. Для неподготовленного или воспитанного на стереотипах других этнических культур слуха подобный способ завершения достаточно непривычен, способствуя возникновению ощущения странной несовместимости границ музыкального и вербального рядов в песенной строфе.

Естественно, что сосуществование, достаточно частое схождение белорусской и литовской традиций (прежде всего в зоне непосредственного контактирования) накладывает свой отпечаток на обе стороны. Белорусская традиция выступает в подобной ситуации как фактор стабилизирующий, с тенденцией к ритмической завершенности, формульному подобию соответствующих разделов песенной композиции, формульности напевов как ведущего принципа стабилизации обрядовых жанров, литовская – как фермент отвлечённо свободного и раскованного интонирования, не принимающего в принципе законов мелодического ритмоинтонационного тождества жанра, близкого стилистического родства определённых внутрижанровых песенных групп (возможно, литовская стилистика определяет тот факт, что именно на материале по преимуществу северо-белорусских традиций нами выявлена система гомологических рядов, определяющая некоторые принципы обрядового интонирования) [2, с. 65-66]. Весьма важен здесь и темпоральный момент: предельно замедленные, «медитирующие» в свободном полёте темпы, делающие порой неузнаваемыми даже знакомые слуху песенные типы, становятся характерными именно для данной контактной зоны.

Что касается ладово-интонационной специфики традиции, то здесь (имеем в виду прежде всего зону непосредственных контактов, соответственно – Дзукию, южную Аукштайтию и Сувалкию в Литве, северо-запад – в Беларуси) практически всё узнаваемо и обоюдно характеристично, а в наибольшей мере специфичное – общее. Это прежде всего малотерцовые лады с субквартой, верхне- (II-I) и нижнесекундовая (2-I) переменность, заключительная каденция на субквартовом тоне и, соответственно, характерное использование субквартового тона в качестве нижнего опорного. Если принять к сведению, что практически все записи обрядовой песенности сделаны именно в южной Литве, остающейся на сегодняшний день запovedным краем литовской архаики (в основном – в письменно-архивной форме пребывания), становится понятной важность самой постановки проблемы белорусско-литовских музыкальных связей. Поразительное сходство – прежде всего древних пластов мелодики Дзукии и Беларуси, а отчасти и Украины (без выявления региональной специфики) отмечала Я. Чюрлионите, подчёркивая, что «подобные факты не следовало бы игнорировать» [22, с. 294-295].

Ведущий для белорусской культуры принцип формульного бытия обрядовых песенных жанров, когда один типовой напев группирует вокруг себя десятки поэтических сюжетов со строго заданной ритмически-слоговой нормой, придающей каждой данной песенной группе ярко выраженную ритуальную функцию, чётко осознаваемую в качестве предназначенной для использования в тот или иной момент сакрализованного действия, в литовской традиции попросту не работает как таковой: единичные песни с подобной, а в равной мере – совсем разной типологией могут использоваться спорадически в достаточно широком, не скоординированном жанровом поле.

Достаточно общая закономерность, выявляемая при сравнении материалов разнорегиональных традиций в пределах единой этнической культуры, когда один и тот же жанровый песенный тип функционирует в разной приуроченности календарного или жизненного циклов, как правило, всё же не удаляясь в противоположные точки годового или жизненного круга (у белорусов: весна – Купалье, Купалье – Юрь, весна – Масленица, песни обхода полей – «маёвья», юрьевские, купальские, «паджытныя» и т. д.). Литовская традиционная культура даёт куда более существенные сдвиги (весна – коляда, купалье – масленица, необрядовая лирика – свадьба и т.п.). Ряд обрядовых в этнографическом контексте жанров, и в частности – свадьба, вообще не связываются в литовской традиции (за редкими исключениями наблюдаемого в южной Аукштайтии полного тождества с северо-белорусской свадьбой и даже крестинной песенной мелодикой формульного типа) с так называемым «обрядовым интонированием», а сопровождаются напевами, известными в северо-белорусской культуре как песни лирические, необрядовые, прежде всего – крестинная и осенняя лирика. Быть может, это свидетельствует об относительно позднем оформлении самой свадебной литовской традиции, когда песенный напев по каким-то причинам уже утратил необходимость быть сколько-нибудь ритуализованным. Само по себе это является разительным контрастом по отношению к вовлечённым в контекст обрядовой прагматики и имеющим в этом смысле бесспорную общность белорусской, украинской, польской, русской свадебной песенности.

Список литературы и примечания:

1. Тавлай, Г. В. Белорусское купалье: Обряд, песня / Г. В. Талай. – Минск, 1986. – (Ладово-интонационные, ритмические, композиционные свойства купальских напевов данного мелодического типа (обозначаемого как I а), его возможные семантические предпочтения рассматриваются нами в названной монографии).
2. Тавлай, Г. В. Белорусские крестинные напевы (опыт гомологической типологизации) / Г. В. Талай // Искусство устной традиции: Историческая морфология. – СПб., 2002.
3. Лотман, Ю. М. Текст и функция / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике искусства. – СПб., 2002.
4. Подробнее о квантитивных музыкально-стиховых формах в белорусской обрядовой песне см.: 1: 114-118.
5. Размышляя о выразительных возможностях разных типов ритмического акцента, В. Медушевский неожиданно связывает долготный квантитивный принцип ритмической организации с доброжелательностью, сердечностью, теплотой человеческих отношений: «...мысль первозданного человека пелась, ибо была молитвенной сердечной мыслью. Оттого и языки были тональными и долготными. Слог выделялся не громкостным ударением, как ныне, а пропеванием. Современный язык слоговые выделения совершает силовыми (громкостными) толчками – ударениями <...> Можно ли слово «милый» буркнуть скороговоркой, как «электричество»? Она тут же обличает нашу неприязнь. А доброжелательность замедляет ритм. Когда-то таким был весь язык.» (Религиозная природа музыкального слуха / Homo musicus : Альманах музыкальной психологии. – М., 1995).
6. Тавлай Г. В. Орнаментальное пение в стилистике белорусской сольной обрядовой песни (типологический взгляд) // Аўтэнтычны фальклор : Праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зб. навук. прац удзел. IV Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 29-30 красав. 2010. – С. 18–24.
7. Чжан, С. Голос в китайской народной культуре / Чжан Сухуа // Музыкаведение. – 2008. – № 1.
8. Абу, Наср ал-Фараби. Большая книга музыки. Критический текст и комментарии / Абу Наср ал-Фараби. – Каир : Гатгас «Абу ал-Малио ал Хашба». 1967.
9. Конан, У.М. Традиция і наватарства / У.М. Конан // Беларуская энцыклапедыя : у 18 т. / рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мн., 2002. – Т.15. – С. 497.
10. Аль-Фараби. Математические трактаты / Аль-Фараби. – Алма-Ата : Наука, 1972.
11. Веселовский, А. Историческая поэтика / А. Веселовский. – М., 1989.
12. Dawkins, R. The Selfish Gene / Dawkins R. – New York : London : Oxford Univ. Press, 1976. – 203-215 p.
13. Березкин, Ю. Ареальное распределение мотивов в мифологиях Америки и северо-восточной Азии / Ю. Березкин // Труды факультета этнологии. – СПб., 2001. – Вып.1. – С. 116–135.
14. Васильева, Е. Е. Напевы русской эпической традиции Прионежья / Е. Е. Васильева // Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора. – Л., 1982. – С. 172 ; Лапин, В. Русскоязычное причье Обонежья – этнокультурный феномен / В. Лапин // Рябининские чтения '95 : Междуна. науч. конф. по проблемам изучения, сохранения и актуализации народной культуры Русского Севера : сб. докл. – Петрозаводск, 1997. – С. 113–123.
15. Толстой, Н. И. Вербальный текст как ключ к семантике обряда / Н. И. Толстой // Структура текста. – М., 1981.
16. Лысенко, О. В. Ритуалы аграрного цикла в белорусской этнокультурной традиции XIX – XX вв. (структура, функция, семантика) : автореф. дис. ... канд. ист. наук / О. В. Лысенко. – СПб., 2002.
17. Тернер, В. Символ и ритуал / В. Тернер. – М., 1983.
18. Лысенко, О. Структурные характеристики ритуальных предметов / Лысенко О., Островский А. // Этносемиотика ритуальных предметов. – СПб., 1993.
19. Байбурин, А. К. Тоска и страх в контексте похоронной обрядности (к ритуально-мифологическому подтексту одного сюжета) / А. К. Байбурин // Труды факультета этнологии. – СПб., 2001. – С. 105 ; Он же. Ритуал: свое и чужое // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов в традиционной культуре. – Л., 1990. – С. 3–17.
20. Astrauskas, R. The Lithuanian Calendar Rites and Music: on Issue of Cycle Unity / R. Astrauskas // Ritual and Musik. – Vilnius, 1999. – S. 60–63.
21. Мациевский, И. В. О дифференцированности морфологических доминант в традиционной культуре / И. В. Мациевский // Искусство устной традиции. Историческая морфология. – СПб., 2002. – С. 12–25.
22. Чюрлионите, Я. Литовское народное песенное творчество / Я. Чюрлионите. – М., 1966.