

DOI: 10.2298/MUZ1417107T

UDK: 784.4(476)

Смеховое начало в белорусской песенной культуре как один из способов отражения картины мира

Галина В. Тавлай¹

Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

Абстракт

В статье рассматриваются способы *орґанизации музыкальноґо материала в белорусской смеховой йесне*, координация, взаимодействие различных художественных сфер в смеховой песенной форме. Вербальное, музыкальное, кинетическое, инструментальное, театральное, художественно-изобразительное начала слиты здесь в единый *йоликомйоненйный комйлекс*, обусловленный мифологическим контекстом. Улыбающееся, круглое, смеющееся, с прищуром лицо оценивается в традиционной культуре как результат и последствие благого, необходимого в самых разных целях смеха – состояния, к которому народная культура изначально стремится как в ритуальных, так и в обычных житейских целях.

Ключевые слова

Смеховая песня, мифологический контекст, вербальное, музыкальное, кинетическое, инструментальное, театральное, художественно-изобразительное начала, единый поликомпонентный комплекс.

Как обрядовая, так и необрядовая формы коммуникации в традиционной культуре белорусов предполагают обязательное задействование смехового песенного компонента. В любом жанровом образовании, наряду с песнями иного предназначения, всегда функционирует огромная группа *смеховых йесен*, задача которых – способствовать созданию веселого расположения духа собравшихся, их преднамеренной эмоциональной открытости, раскрепощенности, отвлечению от тягот и забот повседневной трудовой жизни. При всей кажущейся малой значимости, несерьезности, данный песенный пласт занимает в культуре чрезвычайно важное место. Песенный материал такого рода в высшей степени распространен – его любят как сами певцы, так и те, для кого эти песни предназначены. Смеховая песня несет в себе сущностную, восходящую к основополагающим мифологическим воззрениям, информацию. Вербальное, музыкальное, кинетическое, инструментальное, театральное, художественно-изобразительное начала слиты в смеховой песенной форме в *единый йоликомйоненйный комйлекс*. В его границах каждая

¹ taugal@yandex.ru

художественная сфера, каждая группа задействованных в данный момент смежных видов искусства, используя собственные возможности и способы воздействия, вносит свою лепту в формирование сложного функционального и структурного наполнения подобных песенных образцов.

Смеховой конітекстї как наиболее очевидный повод для произвольной смеховой реакции слушающих, внимающих песенному содержанию, может быть запечатлен в слове – в собственном вербальном материале, где языковыми средствами со всей однозначностью очерчен очередной веселый, дерзкий по способу выражения *смеховой мойшив-фанїазия*. В нем – зерно и суть смешного. В других случаях таким исходным, смешавшим окружающих, становится столь же самодостаточный театрално-поведенческий компонент (Ивлева 1994). Он может быть представлен, к примеру, всевозможными проделками ряженых в соответствующем песенном звуко-акустическом обрамлении вне какой бы то ни было взаимной синхронизации этих двух смежных искусств. Свою лепту в организацию формы подобной направленности, собственный набор характерных приемов, возможностей привносит каждая из соучаствующих художественных сфер, возводя таким образом смеховой эффект в новую степень. Музыкальный ингредиент, опираясь на простейшие кинетические проявления, подобие-вариантность хореографического или театрализованного рисунка, может соотноситься со смежными искусствами и иным способом, чутко реагируя на такое вновь возникающее качество обновлением музыкальной структуры. Талантливое преломление народно-театрализованного, кинетико-танцевального, музыкально-инструментального, импровизационно-поэтического мастерства, различного рода свойств музыкальной виртуозности может быть воплощено группой традиционных „артистов” – в случае разделения этих функций, или одним специалистом, свободно владеющим всеми названными умениями в их единовременной реализации

Музыка выступает в смеховой песне в ряду других искусств. Межвидовые художественные сферы вступают здесь в полиэлементные синкретические или синтетические связи, образуют блоки внутри песенной формы, в которых те или иные художественные возможности становятся определяющими. Причем *музыкальный рийм* выступает при этом как озвученный, неотделимый от кинетической составляющей первичный порождающий механизм формообразования, как основа процессуального становления песенной формы, как основополагающий *системообразующий* принцип в организации компонентов и различных их единств, их темпа, синхронизации или свобод-

ного соотношения структур. Ритм слова и обусловленная его спецификой музыкально-слоговая ритмика стиха с ее – то увеличивающимся, то уменьшающимся – слоговым объемом становится ритмическим планом второго порядка, вписанным в канву исходного музыкально-хореографического ритма и обладающим в целостном песенном контексте собственной художественной направленностью, но остающимся при этом всегда вторичным. Ударный, безударный тоны, слоги, плясовые притопы, хлопки в ладоши определяют характер экспираторной (силовой) ритмики, динамизируют, обновляют песенную форму, придают строфам песни неповторимый облик, становятся весьма важным сугубо музыкальным средством выразительности. Их появление и воздействие рассчитаны на одновременно пугающий и смешивающий эффект внезапности, неожиданности, нарушения заданной инерции в повторении устоявшейся ритмической фигуры.

Существуют образцы *собственно звуковой символики смеха*. Таковым для европейской культуры эпохи Средневековья являлся, например, крик осла, похожий на имитацию голоса смеющегося человека. Не зря подражание такому крику стало знаковым для праздников смеха в так называемых „ослиных мессах” (Бахтин 1990: 90). Еще один подобный звуковой символ (в большей мере характерный для традиционных культур Юго-Восточной Азии, Африки, но не только) – хрюканье поросенка, которое тоже имеет подобие, сходство с человеческим смехом. Видимо потому „свиное рыло“, само изображение этого „будто бы смеющегося” животного, дающего большой приплод, так плотно связано со смеховой культурой. В отдельных славянских традициях поводом для смешного становится появление в зоне межстрофической цезуры смеховой песни голосовой имитации, звукоподражания ржанию лошади. Подобный прием периодически возникает, к примеру, как неожиданный выразительный компонент жанра польской припевки (регион Любельщина). Уподобление голосу будто бы „смеющегося” животного, своего рода очеловечение животного, сопоставление его голоса как вполне реального с голосами поющих людей, смешение двух этих невероятных в реальной жизни звуковых планов усиливает комизм ситуации, заставляет собравшихся добродушно хохотать еще веселее.

В ряде индоевропейских, в том числе славянских культур ярко „музыкально представленным” животным, бесконечно умножающим себя, что важно для традиционной культуры, является коза. Исторические и культурные корни „козьего мифа” связаны еще с охотничьим доземледельческим бытом и в этом своем качестве – дикой, еще не „одомашненной” козы как тро-

фея загонной охоты – отражены в эпизоде традиционного кукольного представления *йак-йеке* горных таджиков. Игрушечная фигурка козы, закрепленная нитями-поводами за пальцы рук актера-кукольника, под звуки игры на *даффе* (барабане) или *шемир-комузе* (металлическом варгане) безуспешно, с десятка попыток как бы пытается „выпрыгнуть”, спастись из ямы-загона, сопровождаемая смешашей собравшихся жестикуляцией актера (Юссуфи 2004).²

Знаменитый песенно-драматический эпизод колядного действия белорусов связан с выходом-сценкой, по сути мифологически осмысленными театрализованными жизнью, умиранием и возрождением колядной козы, символически воплощающими центральный момент зооморфного мифа, перенесенного исторически позже и на растительный вегетативный. Приведем записанный нами в Кировском районе Могилевской области песенный образец, характерный для целого ряда славянских культур, и сопоставим его с другими, подобными ему широко распространенными, равноценными вариантами. Ритуальная колядная песня *Го-џо-џо каза, а дзе шы была?*, пропетая-проговоренная на улыбке, с пританцовыванием и очевидными элементами театрализованной игры – яркий пример совмещения пятислоговости известной типовой ритмической обрядовой песенной формы с трехдольной плясовой фигурой, лежащей в основе каждый раз ритмически неповторимой, наблюдаемой в реальном воспроизведении обряда, пляски козы. В танце возможно дробление любой из трех составляющих базовых долей. Это выливается в естественное соотнесение шестидольности как основы типовых кинетических биений с пятислововым колядным напевом-формулой. Шестидольность как равномерное дробление трехдольности запечатлена и в слоговой форме, когда формульная пятислоговость свободно перетекает в шестислоговую структуру мелостишей – в соответствии с увеличением слогового состава и дроблением надвое последней, пятой ритмической единицы,

² См. об этом также: Виноградов В. С. (1939) *Музыка Советской Киргизии*, Москва, 1939: 88 (на юге республики в предгорьях Памира *йемир-комуз* – металлический *варган* – применяется „и в кукольном представлении Так-теке / „Прыгающая коза”). Исполнительница привязывает к пальцам правой руки нитки, а другие их концы прикрепляют к маленькой подвижной фигурке козы, прыгающей на столике. Цепляя пальцами во время игры язычок инструмента, исполнительница приводит в движение и фигурку козы: она то прыгает, то вертится, проделывая всевозможные забавные движения. Это зрелище дополняется смешной жестикуляцией исполнителя”); Э. Эмсгаймер (1973) „Варганы в Сибири и Средней Азии”, в *Проблемы музыкального фольклора народов СССР*, Москва, 88; Э. Эмсгаймер (1986) „Варганы в Сибири и Средней Азии”, в *Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР*, Ленинград: Ленинградский Институт театра, музыки и кинематографии, 86.

замыкающей известную колядную фигуру, вдвое большую, чем четыре начальных. Каждая из начальных долей троичной фигуры, ее первая, вторая или третья составляющие могут внезапно оказаться сильными моментами, подчеркивающими очередную прыжок „kozy”, соотносимый с ее „артистическим топанием” ногами. Подобные тяжелые, разгульные скоки никогда не бывают симметричными, периодичными, не повторяются трижды одинаково – на каждую долю. Одна, в равной мере любые две из нечетных – 1-й, 3-й, 5-й долей шестидольника, растянувшиеся в повторениях бесконечной цепи песенных строф, могут подчеркиваться мощными толчками-акцентами. Акцент, мощный удар-сфорцандо или просто неяркий динамический толчок могут приходиться или только на первую из трех, или только на последнюю, пятую дробную единицу шестидольной формы, но в равной вероятности и на вторую и третью ее пары, то только на третью, то только на вторую, то на все пять дробных счетных единиц формульной структуры. Эти музыкальные силовые акценты соотносятся со смешным, преувеличенно пародируемым в движении танцем ряженой „kozy”.

Мотивы материально-телесного низа, выраженные и вербально, и жестом, и костюмом, остаются тем наследием архаики, которая звучит и в нашем сегодняшнем, современном смехе. Элементы преувеличения, сверхмерности, динамической, темповой неистовости, буйство силовых музыкальных акцентов становятся свидетельствами подобных же устремлений в напеве.

Строфическая композиция из двух сцепленных между собой, одинаковых в своей ритмической форме шестидольников, каждый из которых обнимает одну стиховую единицу, становится замкнутой, благодаря простейшему интонационному противопоставлению нисходящего и восходящего мелодического движения в типовой структуре АВ. Эта замкнутая поначалу конструкция в свою очередь тоже переменна. Она может вмещать то два, то три замыкающих строфическую форму стиховых сегмента, то четыре, то даже шесть стиховых единиц, образуя, таким образом, целостные строфические единства различной протяженности: АВВ, АВВВ и т.д. Их целостность обеспечивается использованием дополнительного ладово-интонационного средства – подключения простейшей межстиховой связки в виде единичного тона-сцепления. В равной мере представлен в целостной песенной форме и обычный „набор” следующих друг за другом неменяющихся двустиховых мелостиший.

В *найеве* – уже *интонационными средствами* дается отчетливое представление о зрительно воспринимаемой, наглядно наблюдаемой ритуальной пляске „kozy”, которую держит

на поводе-веревке поводыр (еще один, наряду с исполнителем роли „kozy”, народный „актер”-ряженный). В составе ритуальной колядной процессии он проводит свое „животное” по дороге в строгой очередности от дома к дому с добрыми пожеланиями каждому хозяину, хозяйке, их детям и пожилым родителям. Динамическая линия танца козы, ее разудалый дух безошибочно воспроизводятся по памяти самой певицей – даже вне какой бы то ни было зрительно воспринимаемой кинетики, сидя на стуле и пропевая песню для магнитофонной записи.

Важный компонент, побуждающий смеяться – сама стилистика окристаллизовавшегося традиционного напева. Его „считываемые слухом” приметы – очевидный сигнал для разогрева эмоций. Напев скоординирован с действием-танцем козы, одетой в человеческие одежды, в маске со смеющимся ртом и открытыми, клацающими в ухмылке деревянными зубами. В поэтическом и музыкальном текстах фиксируется не только сам по себе „очеловеченный” голос животного (не *ме-е-е-е*, а *ѡ-ѡ-ѡ*), своим лексическим выражением нацеленный на понукание „животного” и одновременно – вызывание смеховой реакции, на ассоциацию прежде всего с хохотом-гоготом человека: *Го-ѡ-ѡ, каза! Го-ѡ, шэрая!* Включенными в стиховую канву оказываются еще и некоторые элементы „грубого” комизма, разворачивающиеся по ходу сюжета (коза „хвостик подняла...”) в качестве еще одного выразительного компонента балаганного фарсового поведения.

Важная особенность, о которой поведала нам певица: эта песня с детства помнится ей в исполнении отца – именно ее певица имитирует в собственном пении. Приход в дом ряженой козы всегда был частью мужской культуры, впрочем, как и колядование в целом. Перевод этой традиции в систему женской или смешанной в половозрастном отношении обрядовой культуры обходов (с малочисленным участием мужчин в преимущественно женском „гурте”) – смещение лишь последнего полувека. Отсюда – естественные проявления символизма „мужского” в подобных, исполненных женщинами, напевах (резкие движения, непристойные намеки в поведении, дозволенные в уже христианизированной традиции только мужчине).

Как глагольная вербальная форма, смеховая имитация песенного голоса козы становится зачином еще одного поэтического сюжета – из региона польско-белорусско-украинского пограничья: *Василѣва маці Паццла ѡаѡайаці*. Смеется и заставляет смеяться здесь целая ватага колядовщиков: „маці” (воплощающая собой „мать” как женского первопредка) в кожухе наизнанку, „улары” в смешных униформах с золотыми бумажными пу-

говицами и фуражками, с хлопающими печными заслонками и колокольчиками в руках, представляющие гостей-пришельцев из иного „чужого” мира, длинношей ряженный „журавль”-воришка, незаметно похищающий круги-колбасы с кроков или задирающий юбки хозяйкам и их дочкам и пр. Поведение пришельцев не подлежит оценке или осуждению – в их мире все наоборот. Маска белорусской полесской козы (Житковичский р., Гомельской обл.), кроме собственно маски-„головы”, включает еще и дополнительную „нижнюю” часть – громадный, трясущийся, явно преувеличенных размеров „бюст”-вымя: все смешное в животных – персонажах смеховой культуры, обряженных в человеческие одежды, ориентировано исключительно на человеческие отношения, человеческое тело, на психологические особенности и человеческие реакции, связанные со смехом. Взаимосвязь со смешными ассоциируемыми чертами самого человека не случайна: ведь смеется только человек и смеется над своими человеческими проявлениями в смешном.

Смех – одно из ярких свидетельств любви к жизни, жизнерадостности и особого человеческого таланта – умения смеяться (Пропп 1997: 31). Комизм вербального текста, действенные актерские рефлексии козы, выступающие как *йародия на смецное в людях*, являются проявлениями внешнего, смеховые приметы напева – формами внутреннего плана комического.

Смех и сегодня все преувеличивает – с наибольшей наглядностью это, естественно, может быть выражено в смеховых *вербальных йексiях* и специфических *йелесных формах* периода архаики – с тем, чтобы „лучше узреть истину”. Неспроста колядовщики, которых в д. Гричиновичи Житковичского района Гомельской области называют еще и „подворцами” или „козлами” („у казлы ходзяць”), в одной из обрядовых песен на „шчодры вечор” поют: „Ой, ходземо мы, *розвеселимо* да й попросiмо.” (как здесь не упомянуть аналогию с древнеримскими сатурналиями!). Задачу развеселить всех обитателей посещаемого подворцами дома всех вместе и каждого в отдельности (каждому члену семьи предназначалась лично ему адресованная песня) в канун второго колядования на „шчодры вечар”, Старый Новый год выполняли как серьезные обходные, так и откровенно рассчитанные на то, чтобы повеселить, рассмешить людей, заставить их улыбнуться, „смеховые” типовые колядные напевы. Наряду с серьезными обходными поэтическими сюжетами такой „серьезный” типовой напев может воплощать ритуальный „смеховый” сюжет с убийством-воскресением козы или кобылы. Таков вербальный материал из Центрального Полесья „Наш Кiндзёр-зладзей”, главный персонаж которого – герой народно-театральной драмы, явный

„иностранец-злодей” по происхождению, который поймал кобылку, спрятал ее в овине, ободрал шкуру и сшил из нее сапоги.

Различаются прежде всего изначальные темповые показатели двух функционально разных колядных напевов. Если для обходного „серьезного” напева М. М. четверть равна 130 (темп в меру спокойного передвижения), то в эпизоде выхода козы четверть равна 160. Темп движения-пляски уже сам по себе дает совсем иной энергетический заряд. Отчетлива направленность „смехового” напева на обособление повторяющихся ритмических фигур пятисложника, на культивирование их интонационной упрощенности, легкой для воспроизведения даже не певцами-мастерами с характерными элементами речитативности, декламационной подачей звука в манере *marcato* – всегда в последовательном, преимущественно тоновом или однонаправленном, с возможным пропуском ступеней, но без перемены направления, мелодическом движении с объединением простейших точно повторенных синтагм по две (в том числе с помощью одиночного тона-связки): V-V-V-III-II (в роли связующей здесь выступает IV ступень, присоединяемая к дроблению заключительного тона-доли основной „темы”). Следующая интонационная пара, завершающая четырехстиховой напев, сохраняет подобное же, но уже неточное секвенционное движение с той же направленностью мелодической линии в зачине: IV-III-II-III-IV (связующей выступает II ступень). В полесском образце форма собственно колядной ритмоформулы (шестивременная по своей сути с лигатурой на 5 – 6-й долях шестидольника) свободно переходит, перетекает в четырехдольный танцевальный симметричный ритмический рисунок уже другого танца, скорее всего польки, которая без подготовки вводит слушателя в стихию нового мелодического материала (начиная со второй половины пятой строфы) и заставляет пребывать в нем на протяжении еще одной, замыкающей строфы – до завершения напева. Подобная неподготовленная – внутри танца – смена ритмической формы встречаются также в хороводах и в разнообразных песнях-танцах необрядового генезиса.

Стилистически важное качество напевов, направленных в комплексе с другими компонентами на вызывание смеховой реакции, – *уйрощенносць* их *мелодической линии*. Само по себе это уже способствует безусловной легкости запоминания и воспроизведения ее голосом человеку даже с весьма скромными музыкально-слуховыми возможностями. Мелодический контур такой мелодии всегда однонаправленный (в четырехстиховой строфе мелоформула дважды отмечена движением вверх и ровно столько же – вниз, в шести- и большей по стиховому составу ме-

лострофе одно из мелостиший может повториться большее число раз) в преимущественно потоновом движении с минимально допустимым пропуском смежных ступеней. Локальные варианты напева обретают достаточное своеобразие в мелодическом контуре благодаря простейшим перестановкам, перекомпоновке тонов, своего рода комбинаторике, *йермуўшачыні* как оперированию одними и теми же средствами внутри той же, узнаваемой на слух интонационной формы (Тимонова 2013: 39).³ Такой способ характерен и для становления народно-инструментальной музыки. Мелодическая композиция строится, как правило, на базе парной повторности абсолютно звуковысотно неизменного интонационного блока, входящего в соответствующую пару. Подобный „минимализм” в мышлении, сопряженный с разудалостью, непредсказуемостью в сфере динамической акцентной ритмики становится обязательным и для напевов, предназначенных которых в двигательном-моторном вербально-музыкальном комплексе – рассмешить, развеселить.

Во многих своих проявлениях такие песенные напевы строятся по устойчивой интонационно-ритмической схеме, которая смыкается с белорусским *танцевальным інструментальным* мелосом. Воспроизводимый на дудке, волынке, цимбалах, скрипке, гармонике подобный напев-наигрыш предполагает подключение разнообразных композиционных приемов инструментализации: „мнимых” и реальных квинтовых и октавных бурдонов, сложных микропевааний тонов мелодии с ориентацией на принципы, характерные для сложившейся системы „разрастания”, расширения фактуры в инструментальном изложении. В певческой интерпретации тот же напев-наигрыш „подгоняется” под возможности не столько певца-мастера, сколько соотносится с обычными певческими, часто весьма скромными данными „среднестатистического” участника гулянья, любой яркой личности, пожелавшей „высказаться”. Здесь можно не только спеть, но и просто прокричать, продекламировать смешной „куплет”, тем самым вызвав взрыв хохота окружающих, откровенно ожидающих такой возможности посмеяться. Весьма распространенным, сугубо музыкальным приемом становится в отдельных локаль-

³ Творческий метод американского композитора второй половины XX века Мортон Фелдмана связан с его интересом к смежным видам искусства, в частности, к технике плетения турецких ковров абраш. Термином пермутация автор цитируемой статьи пользуется для обозначения организационного принципа, в основе которого – виртуозное балансирование между тождеством и различием, повтором и вариантностью в восприятии играющей музыкальными красками, мельчайшими оттенками, но сохраняющей при этом единство музыкальной ткани и не сводящий способы ее обновления к сугубо технологичным, внеинтонационным по сути приемам комбинаторики.

ных традициях неожиданный переход долго тянущегося, завершающего строфу тона (на границе мелостиший внутри строфы или в ее окончании) в звонкое, высокое забрасывание голоса на фонеме *и!* в интервал септимы-сексты в предельно возможной громкостной динамике (на *ff*). Нередко подключение в процессе развертывания песенной формы еще одного импровизируемого экспрессивного инструментального по происхождению элемента – яростных хлопков в ладоши, притопов, соответствующих ритмической канве.

Изучаемая нами своеобразная ветвь традиционной музыкальной культуры сама по себе обусловлена не столько пением, сколько игрой на музыкальном инструменте и припеванием под танец. Певческую функцию выполняет нередко сам музыкант-инструменталист: „Мы гарластыя – і музыку перакрычым!” – приходилось слышать от играющих музыкантов, а ведь искусство пения имеет для них все же второстепенное, подсобное значение. В роли инструменталиста может выступить и певица – исполнительница припевок, переключившись с музыкально-словесного на аутоинструментальное виртуозное пение-игру „под язык”, имитирующее в высшей степени мастерски голосом способы звукоизвлечения на скрипке, гармонии, цимбалах, бубне, с подключением слоговых, напоминающих звучание того или иного музыкального инструмента, блоков – виртуозно и технично *диллилика* языком: *йирли-ли, ум-йа-ум-йа*, тем самым потешая людей. Традиционный музыкант-мультиинструменталист, скрипач-лидер свадебной инструментальной капеллы, привыкший „играть в компании”, Я. Я. Клинецвич (1929 г.р. из города Лида Гродненской области, начавший свой музыкантский путь еще мальчишкой до Великой Отечественной войны, когда „один участник капеллы цимбалы несет, а другой – меня”), поведал следующий, вероятно, распространенный среди музыкантов воображаемый диалог инструментов „в лицах”. Построен он на тех же звукоподражаниях в соответствующей „веселой” интерпретации. Скрипка: „Будзям *йіці і гуляці*”, барабан – наш музыкант назвал его „духовым,” поскольку „уж этот инструмент как даст – так далеко слышно”: „Будзям *бачыць, як там будзя!*” В случае если музыкантов не встретят как положено, как принято в традиционной среде, скрипка затягивает: „І не *йілі і не елі*”, а барабан ей помогает: „Я так *думаў, што так будзя!*” Подобного рода опыты фонетически-звукового вербально-речевого претворения некоторых темброво-акустических свойств, имитация характера звукоизвлечения на народных инструментах оказываются сходным образом проявленными и в структуре, в стилистике напевов смеховых песен.

Как правило, напев-наигрыш из этой области традиционной музыки строится таким образом, что определяющим для него становится задействование квинтовости как основы строя на базе импровизации специфических равноправных, по ходу музыкального продвижения каждый раз как бы заново создающихся мелодий-вариантов, удобных для различных форм позиционной игры. Обычно это простая двухчастная микрокомпозиция с разделением на нижнее, а затем – противопоставляемое ему верхнее звукорядное последование, дающее в сумме простейшую, составной ладово-звеньевой конструкции, структуру. Глубинное свойство противопоставляемых, контрастирующих интонационных материалов (противопоставляемых ладов-звеньев напева-наигрыша) обусловлено очевидным воздействием на само строение песенной мелодии морфологических характеристик, определяющих способ игры на этнически характерных музыкальных инструментах.⁴ Так традиционное строение, настройка при изготовлении, а затем звучание основной бурдонирующей трубки (*џука*) в белорусской *дудзе* (вольнке) предполагают использование в качестве бурдона нижнего опорного тона песенной мелодии (I степени лада), но звучащего на две октавы ниже, чем в партии мелодической (при игре уже собственно на *дудке* виртуозной партии *џрабора*). Ограничение мелодического голоса в строении инструмента квинтовым тоном с возможным подключением субквартового тона – в качестве верхнего опорного, с одной стороны, и дополнительно очерчивающего нижний предел возможной мелодической линии, с другой (именно под этот тон подстраивается вторая бурдонирующая трубка-*џук*, если это предусмотрено соответствующей местной традицией), отвечают типовому строению мелодической линии громадного числа наигрышей и распеваемых под них песенных мелодий. Подключение субквартового тона трансформирует первичный (без серьезного осмысления значимости собственно субквартового тона) лад, подготавливает слух к его осознанию сначала в качестве значимой ладово-мелодической переменности, намечая исподволь в будущем его связь с доминантовой гармонической функциональностью.

Квинтовый строй предопределяет подобную же настройку по квинтам струн скрипки. Мелодическая организация наигрышей на скрипке, как и напевов, распеваемых под скрипичную игру, связана с наличием того же главного бурдонирующего

⁴ Развитие документации и аналитических исследований этнической инструментальной музыки связано с выявлением П. Шегебаевым аппликатурно-интонационных комплексов, В. Мациевской – артикуляционных ритмо-штриховых, мелодико-аппликатурных и позиционных блоков как основы становления крупных форм традиционной музыки.

тона. В контрастном сопоставлении с верхним опорным тоном он диктует определенный тип организации музыкальной структуры – само строение мелодий „песен под танец” производно от возможностей и свойств названных музыкальных инструментов. Для интервальной „гармонизации” подобных наигрышей-напевов, для мелодий, как типологически для них свойственных, так и для вновь создаваемых, абсолютно самодостаточным оказывается наличие в каждом из разделов формы противопоставления двух тонов: основного тона (I ступени напева) и субквартового (4 ступени). Позже на основе двух противоположных типов мелодического движения в границах так называемых верхнего и нижнего звукорядов, их разного соотношения в форме выстраиваются, как правило, два контрастных эпизода. В комплексной строфической форме возможно их произвольное (по числу повторов каждого раздела), обусловленное особенностями поэтического текста и сюжета дублирование в целостной композиции.

Это свойство в качестве базового в инструментальной танцевальной композиции безошибочно распознается слухом. В равной мере оно предопределяет структуру как горизонтали (собственно мелодии), так и вертикали подобных напевов-наигрышей. В вертикальном плане закономерности строя реализуются в противопоставлении басового и мелодического голосов. Здесь немислима гармонизация трехзвучными аккордами – последние „убили” бы мелодии подобного рода „на корню”. Как правило, противопоставление названной неполной „интервальной гармонии” и/или контраста по тому же принципу – на базе противопоставления опорных тонов в мелодической линии используется на протяжении напева дважды или трижды. К концу строфической парной композиции темп, частота подобных противопоставлений, как правило, возрастают. Между собой эти разделы резко разделены цезурой – это два обособленных контрастных эпизода, составляющие единую композицию. Они обособлены еще и благодаря мощному контрасту сольной и ансамблевой форм музицирования в вокально-инструментальном ансамбле: поют вначале *їачынальнік* и *скрыйка*, затем *їадхвачыкі* – их может быть десять человек и меньше, вступающие вслед запевале и поющие тоже вместе со скрипкой.

Такова в принципе структура целого пласта волочебных напевов танцевального – полечного, оберкового генезиса в западно-белорусской традиции. Солист-*їачынальнік* подчеркивает: „На скрыпку музукант іграя, а я мелодыю паю – нота ў ноту”. В ответ на вопрос о том, громко ли музыкант должен играть или нет, главный запевала волочебной капеллы соотношение партий определил так: главное, „каб голас цяреў”, то есть необходим такой баланс партий, чтобы голос не перекрывался скрипкой.

Важным компонентом „веселого” становится *жестовосť* – собственные телодвижения каждого из музыкантов, певцов, но чаще – „воспринимающей” музыку стороны, обязательное соучастие тела в виде простейших хлопков, притопов, движений руками, ногами, целостных танцевальных „па”.

Сущность комизма, смешное могут быть выражены, к примеру, в противоречивом *противойост’явлении музыкально-песенной формы* и вербального поэтического содержания – как это происходит в смеховых сюжетах, распеваемых на привычный обходной колядный напев, обслуживающий множество самых разных по своей направленности сюжетов. В других случаях соотношение смехового в вербальном, акциональном, музыкально-хореографическом компонентах могут быть объединены, сила их совместных усилий „утроится” в комплексном однонаправленном действии.

Создание веселого, наполненного радостью звукового *акустическог’о йоля*, смешного и смешашего, нацеленного на откровенно „веселую” реакцию – одна из важных определяющих функций музыкального обрядового кода. Смех – орудие и одновременно знак силы, власти. Музыкальные средства не всегда выполняют довлеющую, самостоятельную роль в воссоздании смеховой реакции. С одинаковой и даже значительно большей частотностью музыкальный компонент становится средством дополнительным, вспомогательным в некоем синкретическом песенно-танцевально-акционально-театрализованном ритуальном комплексе, в сцеплении выразительных средств разной природы. Б. В. Асафьев по поводу новаторской работы Е. В. Гиппиуса „Интонационные элементы русской частушки” писал, что здесь впервые раскрыта художественная суть жанра частушки, этой „совершенно до него [Гиппиуса, Г. Т.] недооцененной области народного скерцо”, в основе которого лежит принцип вербально-вокально-инструментального состязания-импровизации (Асафьев 2004: 32). Можно ли представить себе без художественных потерь (этот жанр, по сути своей, немислим и вообще не представим в других обликах) такое состязание вне музыки: в форме чтения, декламации частушек? Конечно, нет. Музыкант на инструменте и голосом воплощает ту же, по ассоциации, идею бесконечной „смены костюма”, переодевания смешного головного убора, недопустимых в обыденной жизни, вызывающих смех публики жестов, ужимок, „непрозрачных” намеков. Часто они реально сопутствуют такой смешашей народ игре, пению.

Включение *календарных* (жнивных, купальских, колядных, юрьевских и т.д.), а также песен жизненного цикла (крестинных, свадебных) припевок в единый, контрастный по отношению

к начальному интонационному материалу политематический комплекс – характерная черта всех обрядовых циклов. Такова, к примеру – в нашем случае приуроченная к постколядному периоду круговая игра-танец в *умруна* внутри дома, которая мгновенно перетекает в припевки, чередуясь с ними; таков рекрутский плач, который разворачивается в сопоставлении в единой композиции двух контрастных материалов – плачевой тирады и припевок; типовой календарный напев юрьевского уличного хоровода, который разворачивается по заведенной чередке у каждого дома деревни, но в самом движении процессии по улице к следующему дому перетекает в серию припевок, исполняемых в сопровождении лаконичного инструментального ансамбля в составе балалайки и бубна, бубна и гармонь. Эти же приметы характеризуют переключение на новый интонационный материал в свадьбе, когда свадебный напев-формула смещается серией припевок-пересмешек родов жениха и невесты. Припевки с танцем на скамейке (бабка-повитуха неожиданно вскакивает на нее в нужный момент) становятся еще одной обязательной гранью в живой реализации своих обязательных обрядовых функций бабкой-пупорезницей в белорусской крестинной обрядности. На заключительном этапе жнивного северо-белорусского церемониала типовой жнивный напев также сменяется напевом-танцем, под который по кругу „обскакивают” на одной ноге ритуальную *бороду*, оставляемую на сжатом поле. Волочebный обходной напев также может переключиться на серию танцев, „заказываемых” хозяевами – такую настоятельную просьбу волочebники обязаны беспрекословно выполнить. Представлять себе волочebную традицию как идущую в сопровождении только лишь обходного „серьезного” волочebного напева будет не совсем верным. Как только обходники выходят на дорогу, чтобы направиться к следующему дому или в другую часть деревни, они „сменяют репертуар” – переключаются на пение-танец припевок в сопровождении музыкальных инструментов (скрипка и бубен, гармонь и бубен и т.д.). Более того, сам волочebный напев в пограничной белорусско-литовской традиции может оказаться при ближайшем рассмотрении напевом-наигрышем полечного плана и т.п.

Сходные эпизоды синкретической природы обязательны в определенных моменты реализации содержания ритуала. Такие вызывающие смех песне-танцы оказываются непременным компонентом любого обрядового цикла белорусов – будь то календарь или обрядовость индивидуального жизненного цикла. Происходит это включение ровно в тот момент, когда необходимо, чтобы зазвучал смех – символ жизнотворящего начала.

„Меня уверяли, что при женитьбе *Цярэшкі* больше никаких песен не поют (...) Сам мотив у них очень однообразный, один общий для всех и не представляет собой ничего, достойного внимания” – такую, полную уныния характеристику типового напева замечательного явления белорусской традиционной культуры, закрепленного за молодежной игрой, проводимой начиная со второго дня коляд, а иногда на протяжении всего „мясоеда” – до Масленицы в полоцкой локальной зоне Центральной Витебщины, дал со слов Н. Я. Никифоровского П. В. Шейн (1867: 99–105).

Основное действие игрища – подбор свадебных пар (их бывает до 30–40) специально назначенными *бацькам* и *маці* („мать” могла встречать „молодых” на пороге специальной съемной хаты в вывернутом наизнанку тулупе и с чаркой в руках – как на настоящей свадьбе). Условная „женитьба” молодых (с предшествующими убеганием-ловлей друг друга) имеет карнавальную и игровую, завуалированно эротический характер – на время игры сочетавшиеся в пару становятся друг для друга *дзядулькай* и *бабулькай*. В завершение игры происходит ритуальный пир – угощение вскладчину. Задействованными в обряде оказываются музыкально-песенный, музыкально-инструментальный (если музыкант-волынщик или скрипач были приглашены на игрище), танцевальный, актерско-ролевой, действенно-драматический компоненты.

Центральным моментом, устным сценарием, согласно которому разыгрывалась *Жаніцьба Цярэшкі*, была песня. Поэтические тексты для нее когда-то импровизировались, сочинялись по ходу действия и тут же могли забываться. Поэтому *цярэшку* (как обозначение жанра) могли называть то игрой, то игрой-танцем, то песней, то танцем, то припевкой, хотя были и долгие – объемом до 15 строф песни-танцы. В целом поэтические тексты *цярэшак* наполнены доброжелательностью, теплотой, шутливыми взаимными похвалами, комплиментами, выказываемыми друг другу новоявленными *дзядулькамі* и *бабулькамі*.

Достаточно неоднозначна этимология самого названия праздника: *Цярэшка* – одновременно и старый дед, который приходит с мешком и подарками для девушек на колядное игрище, и мальчик-*Цярэшачка*, герой сказок, вырезанный из деревянной колоды бездетными стариками-родителями, ставший им сыном подобно Буратино (отсюда другое его имя в сказках – *Лійнік*; *Жаніцьба Цярэшкі* 1993: 10–12). Согласно словарю И. И. Носовича, *Цярэшка* – это и имя, полученное в ходе христианского крещения, и мотылек (в том числе – душа умершего), и толкуш-

ка (*шаўкач*) (*Жаніцьба Цярэшкі* 1993: 12). Присутствие среди толкований обозначения обряда фаллического предмета-символа неслучайно – в нем содержится непрозрачный намек на обрядовую установку происходящего. Документальные описания различного рода процессов с подключением символических воплощений фаллоса как части культуры европейского карнавала (именно в подобных шествиях некоторые теоретики и историки литературы видят истоки жанра комедии), обязательность этого символа в качестве универсального атрибута обрядового мышления народов мира в полной мере объясняют сопряженность с ним всеобщего смеха и веселья. Смех и всё, с ним связанное, должны были воздействовать на урожай, способствовать пробуждению жизненных сил, вызывать жизнь в самом буквальном смысле этого слова. Смех был обязательным в обрядах инициации, сопровождал моменты символического нового рождения посвящаемого. Смех способствовал мифологическому воскрешению из мертвых. Известно, что в средние века был распространенным так называемый пасхальный смех, когда во время церковной службы на пасху в католических странах священник смешил прихожан непристойными шутками, чтобы вызвать у них смех.

В полном соответствии с подобными представлениями находится и рассматриваемый белорусский обычай. *Цярэшку жєнілі* с полночи до утра. После того, как все „переженятся”, начались обычные танцы. Напев *Цярэшкі* удивительным образом создает и отражает то состояние покоя, умиротворенности, „вписанности” в традиционную белорусскую жизнь, которые отвечают месту и времени проведения обряда. В сам напев, в его структуру непонятным образом „впечатано” ощущение редкой домашней „бабушкиной” теплоты, в мягкости абрисов напева, в гибкой простоте его мелодической линии угадывается связь с песенными традициями жизненного круга и их „опознавательными знаками” – свадебными формульными напевами, крестинной песней со знаковой асимметричной ритмико-слоговой структурой (4+5) и подобным же интонационным содержанием, танцевальной „домашней” обрядовой лексикой, несимметричными ритмическими композиционными структурами, основанными на простой повторности – наподобие детских песен-потешек или колыбельных песен.

Силовая акцентная ритмика *цярэшак* строго урегулирована – акцент-притоп ногой стабильно приходится на последнюю конечную половинную долю ритмической фигуры (знак „интерпункции” по К. В. Квитке нет сноски). Затем – на второй половине этой же последней половинной длительности (она соответствует второй составляющей ее четверти и в музыкальном

плане не произносится, не пропеваётся, реализуясь лишь в формуле движения) происходит перехват партнеров руками. С этого момента начинается их обоюдное, определяющее для хореографической композиции, движение в противоположную сторону. Такова сложная картина соотношения ритма движения и ритма пропевания, прекрасно задокументированная на базе тщательных экспедиционных наблюдений И. Д. Назиной (*Жаніцьба Цярэшкі* 1993: 43).

Таким образом и ритм движения, и соответствующий ему базовый мелодико-текстовый ритм в *цярэшках* строго регламентированы. В границах непериодической девятивременной асимметричной структуры он строжайшим образом организован, сохраняя при этом черты некоей особой „архаичности” в музыкальном мышлении, мягкости интонации, контрастируя в этом плане обычной, жестко организованной и неизменной в рамках повторяющейся раз и навсегда заданной „квадратности” ритмической музыкальной формы, соответствующей фигурам исторически более поздних танцев.

Интонационно-мелодический срез *цярэшак* демонстрирует столь же тщательный отбор традицией соответствующих напевов-мелостиший, отвечающих принципам простоты, запоминаемости, близкого подобия каждого следующего стихового напева-формулы. Для многосоставных композиционных решений характерны построения, организованные по принципу несложной вопроса-ответности, увеличения объема строфической формы за счет набора, сложения, повторения нужного количества раз начального построения-мелостишия – своего рода танцевального „колена” и в целом оформления напева с использованием приемов комбинаторики, замещений в ряду однофункциональности рядоположенных тонов, близких к принципам набора формы в инструментальной танцевальной композиции. При сохранении ведущей роли двигательного ритмического начала, ритмической формульности устная природа бытования напевов *цярэшак* дает о себе знать в способах координации различных компонентов музыкальной строфической композиции, Здесь допустима предельная изменяемость звуковысотного компонента, очевидная при сравнении с различными локальными формами мобильность мелодического контура, типов интонационного наполнения напева, в равной мере – разнообразие состава, способов набирания, самого количества мелостиховых единиц в строфической музыкальной форме (она может быть одностиховой, двух, четырех, шестистиховой). При этом вокальный компонент, отличаясь простотой и незатейливостью, явно контрастирует с предельной усложненностью в артикулировании мелодий ин-

струментальных версий напева. Партия инструменталиста, если музыкант в самой обрядовой игре, к счастью, присутствует, изобилует виртуозными приемами, фактурной насыщенностью, сложными формами орнаментаций, делающими песенный напев порой неузнаваемым. Мастерские интерлюдии, располагающиеся между смежными строфами, по сути, становятся „фантазиями” на тему *цярэшак*.

Смеховое начало в качестве конечной цели, задачи воссоздания и поддержания доброго расположения духа собравшихся выступает и в массово распространенных *необрядовых припевках к танцам*. Без них как обязательного компонента игрища не обходится ни одно календарное или индивидуального жизненного цикла празднование в их завершающей части. Симметрично организованное время в танце напрямую соотнесено с симметричностью музыкальной танцевальной формы. Танец под музыку в обряде и вне обряда (за исключением разве что свадебных маршей) чаще всего сопряжен с желанием развеселить, раскрепостить человека, приобщить его к стихии смеха, улыбки (и все же, этого мало). Слово, музыкально-инструментальное начало, припляс, мимические, жестикуляционные компоненты вкупе с реально звучащим смехом присутствующих, наблюдающих за развитием ситуации, за реакцией тех, к кому обращена любая веселая сценка, любой припевочный словесный текст, песенный блок в свободной, импровизируемой форме, выступают как единый неделимый монолитный выразительный комплекс. Более того, уже само по себе звучание одной только мелодии припевки, ее напева (посредством обобщения через жанр, через сложившуюся жанровую форму – как это бывает в специфическом восприятии формы-жанра вальса, пассакалии, марша и т.д. в академической музыке) вызывает веселое расположение духа, желание прихлопнуть в ладоши, притопнуть в ритм напева ногами, смело подать собственный голос. Все это рассчитано на очевидно „веселую” реакцию наблюдающих, самих поющих или виртуозно играющих на инструменте народных музыкантов и певцов в одном лице.

Помимо сугубо обрядовых прагматических функций, реализуемых уже в самом диктате традицией обязательного звучания предпосланных ею напевов в строго определенные моменты обрядового действия, песня, ее музыкальный компонент функционируют в этнической культуре как одна из ранних форм этнического мышления, воплощающих в себе, опираясь на собственные возможности, его базовые концепты. В числе центральных феноменов, выявляемых нами впервые *системно* на собственно-ручно добываемом этническом *музыкальном* материале – общая

картина мира как способ архаического миропонимания. Предмет наших наблюдений – средства музыкальной выразительности, смыслы, закодированные в канонических обрядовых музыкальных структурах, певческие техники, темброво-интонационное своеобразие, для них характерные. Ведь любой текст культуры (в нашем случае – типовой напев обрядовой песни, наигрыш, их акустически-звуковая реальность и нотно-музыкальная проекция) всегда представляет собой модель действительности с позиций данной культуры (Лотман 2002: 24).

Основная разграничительная линия между персонажами первобытных мифологий основана на оппозиции *свой-чужой*. Вне этой оппозиции, посредине находится божество – могущественный чужой. Успешные отношения с ним возможны только на основе сотрудничества, а не вражды. Смех значительно чаще ассоциируется с чужим: чужой смеется и теряет, свой не смеется, несмотря на провоцирование смеха со стороны чужого. Смех чаще всего предполагает расслабление, утрату внимания, контроля над ситуацией. З. Фрейд в работе „Остроумие и его отношение к бессознательному” приписывал смеху функцию избавления человеком от собственных страданий и страха смерти.

Смех, тесно связанный со смешным (а смеховое начало в традиционной музыкальной белорусской культуре отмечено весьма определенным образом, имеет свою сферу выразительности, четко отделенную от несмешного, серьезного), вносит в „игры беспорядка” элемент взрывчатости, в принципе не свойственный играм. Следствие смехового взрыва – разрушение песенной речи, в том числе – ее музыкального начала как некоего логического построения. Те, кто играет в игру беспорядка, получают, по выражению Канта, не позитивное разрешение ожидаемого, а „ничто”. Это „ничто” как временное уничтожение любых значений и доставляет острую радость, выражаемую смехом.

Досимволические коммуникативные (и антикоммуникативные средства – в их числе смех; Козинцев 2007: 132) – это родовая память, связывающая память человека с поведением его предков. В системе упорядочения семиотиками невербальных проявлений человека смех, улыбка, плач, зевота оказываются в промежуточной зоне между так называемыми „выразительными движениями” (рефлексами) и „жестами”. Докультурный (биологический) компонент в смехе не меньший, чем у чихания, несмотря на все обилие побочных культурных смыслов.

Речевая и физическая йсевдоаг рессия в обрядовом поведении, подшучивание как одна из подобных форм широко пред-

ставлены материалами всевозможных белорусских припевок, в том числе - специфическими обрядовыми формами (*Цярэшка*, хрэсьбіны, вяселле, купала и т.д.). Они располагаются на грани танцевального и песенного начал. В смеховой эпизод, смеховое действие в качестве очень важной, определяющей, подключается и музыкальная составляющая, как нельзя лучше способствующая расслаблению и утрате контроля над собой. Подобные формы поведения, как считают антропологи, призваны предотвращать конфликты между некоторыми категориями родственников в традиционных обществах (концепция А. Рэдклиффа-Брауна). Смех – всегда сигнал миролюбия, прекращающий временную агрессию. Игра беспорядка, выраженная смехом – средство возврата к воображаемому докультурному состоянию хаоса, часть ритуалов обновления мира, важная составляющая картины мира.

Архаический смех и *смех современный* – явления разного порядка. Однако смысловая пропасть, их разделяющая, не бесконечна. Архаический смех – смех здорового тела, смех сытости, удовольствия, мощи, ярости, смех военной победы и презрения к смерти. Одновременно это смех глубоко ритуальный. Его энергия здоровой телесности переносится на явления рождения и смерти, света и мрака. В нем много такого, что не является ни остроумным, ни смешным. Миф живет в постоянном сопоставлении человека с миром, когда сощуренный в улыбке глаз или взлохмаченные волосы (такое часто случается и в „лихом”, безудержном танце) легко соотносятся с лучами солнца. Улыбающееся, круглое, смеющееся, с прищуром лицо оценивается как результат и последствие благого, необходимого в самых разных целях смеха – состояние, к которому народная культура изначально стремится как в ритуальных, так и в обычных житейских целях.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Асафьев, Б. В. (2004) „Е. В. Гиппиус – фольклорист-исследователь народного музыкального творчества”, в З. Можейко (ред.-сост.) *Е. В. Гийиус, Избранные творды в коніекстые белорусской этномузыкалозіи*, Минск: Тэхналопя.
- Бахтин, М. М. (1990) *Творчэсціво Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература.
- Жаніцьба Цярэшкі* (1993) в Л. М. Салавей, І. Дз. Назінай (сост. и ред.) *Беларуская народная творчасць*, Минск: Навука і тэхніка,
- Ивлева, Л. М. (1994) *Ряженье в русской народной культуре*, Санкт Петербург: Российский институт историиискусств.
- Козинцев, А. Г. (2007) *Человек и смех*, Санкт Петербург: Алетейя.
- Лотман, Ю. М. (2002) „Текст и функция”, в Р. Г. Григорьева (сост.) *Сітайты йо семиотыке искусств*. Серия *Мир искусств*, Санкт Петербург: Академический проект.

- Пропп, В. Я. (1997) *Проблемы комизма и смеха*, Санкт Петербург: Алетейя.
- Тимонова, А. А. (2013) „Идея и реализация в пьесе Мортон Фелдмана ‘Почесу паттерны?’”, *Музыковедение* 7: 35–46.
- Шейн, П. В. (1867) *Материалы для изучения бытiа и языка русскогo населения Северо-Западногo края*, Том I, Часть I.: *Бытiовая и семейная жизнь белорусов в обрядах и пiеснях*, Санкт Петербург: Тип. Акад. наук.
- Юсуфи, Т. (2004) „Инструмент дафф и формы его бытования в традиционной культуре памирцев”, в *Вопросы инструментарiоведения: сiйайiи и матiериалы*, Санкт Петербург: Российский Институт истории искусств, 149–152.

Galina V. Tawlai

THE PRINCIPLE OF LAUGHTER
IN BYELORUSSIAN VOCAL CULTURE AS A FORM
OF REFLECTION ON IMAGES OF THE WORLD

(Summary)

This paper considers particular ways of organizing musical material in songs connected with the culture of laughter, as well as the coordination and interaction of different artistic spheres in this group of traditional Belarus song forms. Our long standing, complex ethno-musicological research, constant documentations of our own field work, comparison of ritual songs' stylistics with their respective cognitive methods, together with observations and generalizations made by the real exponents of traditional Belarus song have given us the possibility to hear and recognize this strict, logically-adjusted selection of forms of musical expressiveness among folk melodies.

Получено 10. 3. 2014.

Согласовано к печати 17. 4. 2014.

Оригинальный научный труд