

И. М. НУРИЕВА

Удмуртская музыкально- песенная традиция

специфика
жанрообразования
и функционирования

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт искусств и дизайна
ФГБУН «Удмуртский федеральный исследовательский центр
Уральского отделения Российской академии наук»

И.М. Нуриева

**УДМУРТСКАЯ
МУЗЫКАЛЬНО-ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ:
СПЕЦИФИКА ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ
И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ**

Монография



Ижевск
2023

УДК 398.8(=511.131)
ББК 85.313(2=664.1)-2
Н901

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом УдГУ

Рецензенты: д-р филол. наук., профессор каф. общего и финно-угорского языкознания ин-та удмурт. филологии, финно-угроведения и журналистики ФГБОУ ВО «УдГУ» Н.В. Кондратьева;
член Союза композиторов УР, заслуженный деятель искусств УР Е.В. Копысова

Работа выполнена в рамках Программы стратегического академического лидерства «Приоритет-2030»

Нуриева И.М.
Н901 Удмуртская музыкально-песенная традиция: специфика жанрообразования и функционирования : монография. – Ижевск : Удмуртский университет, 2023. – 338 с.

ISBN 978-5-4312-1110-2

DOI : 10.35634/978-5-4312-1110-2-2023-1-338

В монографии обобщены результаты многолетних исследований автора в области удмуртского музыкального фольклора. С опорой на широкий круг источников, современные методы исследования делается попытка воссоздания целостной картины удмуртской музыкально-песенной традиции как исторического и культурного феномена. Впервые рассмотрено влияние историко-географических, ландшафтных, религиозно-конфессиональных факторов на формирование традиционного звукоидеала, жанровой системы, особенностей функционирования и статус напевов. Смоделирован этноинтегрирующий удмуртский песенно-музыкальный тип и показано его место в полиэтнической музыкальной культуре Волго-Камья и северного региона Евразии.

Книга снабжена богатым иллюстративным материалом, адресована этномузыковедам, фольклористам, этнолингвистам, этнологам, преподавателям и студентам музыкальных вузов.

УДК 398.8(=511.131)
ББК 85.313(2=664.1)-2

ISBN 978-5-4312-1110-2

© И. М. Нуриева, 2023
© ФГБОУ ВО «Удмуртский
государственный университет», 2023
© ФГБУН «Удмуртский федеральный
исследовательский центр
Уральского отделения Российской
академии наук», 2023

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Историко-культурные условия становления и развития удмуртской песенной традиции	16
§ 1. Исторические предпосылки формирования удмуртского этноса	18
§ 2. Локальные традиции и жанровая система удмуртской традиционной музыкальной культуры	26
Глава 2. Музыка в системе религиозно-мифологических представлений	36
§ 1. Звуковая картина мира удмуртов	37
§ 2. Институт молений: музыкальный контекст	59
Глава 3. Свободные формы песенного высказывания в народном искусстве удмуртов	80
§ 1. Крезь как феномен в традиции северных удмуртов и бесермян	81
§ 2. Музыкально-стилевые особенности крезей	99
§ 3. Импровизация в южноудмуртской песенной традиции	139
§ 4. Плачи, причитания в традиционной культуре удмуртов: в поисках жанра	156
Глава 4. Музыкально-песенная культура земледельческого общества	188
§ 1. Календарный цикл. Родовые напевы	190
§ 2. Музыкальный код свадьбы	221
Глава 5. Поздние жанры удмуртского песенного фольклора	267
§ 1. Сюжетные песни: проблема жанровой атрибуции и терминология	271
§ 2. Музыка в исторических преданиях	287
Заключение	296
Список использованных источников и литературы	308

ВВЕДЕНИЕ

Удмурты – древнее автохтонное население Волго-Камья, принадлежащее вместе с коми к пермской ветви финно-угорских языков и сохранившее до настоящего времени множество архаичных черт в традиционной культуре. Последнее обстоятельство позволило удмуртским ученым обозначить ее как ключевую для региона, поскольку эти древности являются своеобразным ключом для понимания многих процессов и явлений в соседних этнических традициях.

Достаточно долгое время (с конца XIX – по XX в.) удмуртская музыкально-песенная традиция рассматривалась в привычном кругу представлений о русском влиянии на песенный стиль северных удмуртов и татарском – на южных. При этом доминировали исследования, посвященные южноудмуртской традиции, которая была своеобразным «эталоном», по ней сверялись все остальные локальные стили; она более интересна для изучения, так как сохранила богатейший пласт архаичного обрядового песенного фольклора, связанного не только с земледельческим циклом (весенне-летние обряды свадьбы поля/луга *бусы/возь сюан*, осеннего ряженья *Пöртмаськон*), но и промысловым (бортничьи *муш утён гур*). В репертуаре северных удмуртов, напротив, значительное место занимают поздние по стилю заимствованные русские песни, которые органично вошли в календарный (хороводно-игровые, святочные и др.) и семейно-бытовой блок жанровой системы.

Исследователь, имеющий опыт работы с южноудмуртским материалом и впервые попавший в интонационное поле северноудмуртской традиции, испытывает поначалу определенный «шок», ожидая услышать хотя бы отдаленное сходство в музыкальном языке или, по крайней мере, в жанровой системе. Однако вместо архаичных трехзвучных напевов и четких жанровых дефиниций он сталкивается с интонационной пестротой и трудностью опре-

деления жанра напева в принципе! К тому же существование в северноудмуртском песенном фольклоре разных форм (жанров?) песенного интонирования (*мадь* – сюжетная песня и *крёзь* – импровизации на оноματοпоэтическую лексику), наравне участвующих в музыкальном наполнении обрядов, только усиливает впечатление о южных и северных удмуртах как о двух этносах, поющих на разных языках.

Для того чтобы представить удмуртскую музыкально-песенную традицию как многомерное явление в культурном, региональном и историческом контекстах и определить ее место на музыкальной карте региона, необходимо, во-первых, попробовать поменять ракурс, рассмотреть ее не через привычную призму южной традиции, в сравнении с которой северноудмуртская явно проигрывает, а рассмотреть ее в региональном и – шире – евразийском контексте. Только тогда открывается настоящая панорама удмуртской музыкально-песенной культуры во всей глубине и масштабу, которая и приводит к выводу о пограничном положении удмуртской культуры в региональной системе, о ее вписанности в две большие музыкальные цивилизации – Волго-Камье и Европейский Север.

В последние десятилетия благодаря публикациям фактического материала в виде сборников песенных образцов в поволжском этномузыковедении наметилась тенденция регионального исследования музыкального фольклора (Кондратьев 2003; 2011; Альмеева 2010: 112–129; 2011: 215–222; Вершинина 2011: 75–85). Подобный взгляд «сверху», который раньше был доступен большей частью зарубежным исследователям (см.: Lach 1926; Vikár 1969; Vikár, Bereczki 1989), позволил отечественным ученым выявить в устных традициях Волго-Камского полиэтнического локуса «музыкальные универсалии единого формульного пласта» (Альмеева 2010: 112–129) и обозначить музыкальное пространство региона как «Волго-Уральскую музыкальную цивилизацию» (Кондратьев 2003: 239). Регион Волго-Камья – один из немногих на территории России, имеющий множественный этнический, конфессиональный состав, сложный этно- и культурогенез. В течение длительного времени здесь проживают представители разных языковых групп и конфессий: финно-угры (мордва, марийцы, удмурты), тюрки (чуваши, татары, башкиры), восточные славяне (русские, а также украинцы, белорусы). За многовековую историю совместного проживания этносов сложилась отдельная Волго-Уральская (Волго-Камская)

историко-этнографическая область (ИЭО) (Кузеев 1992). Интерес к истории и культуре региона обусловлен несколькими факторами. К ним ученые относят: местоположение региона в самом центре Евразии, особенности природно-географических условий в зоне соприкосновения таежных лесов, лесостепей и степей, гор и равнин, историческая роль данной территории как контактного ареала в разные исторические эпохи финно-угорских, индоиранских, тюркских, тюрко-монгольских и восточнославянских этносов (Кузеев 1992: 10).

Удмурты занимают самое северное положение в регионе среди остальных народов, что обусловило двойственный статус этноса и, в свою очередь, затрудняет определение удмуртской традиционной культуры в целом. Так, чувашский музыковед М. Г. Кондратьев рассматривает ее «и как южную “окраину” великой и архаичной северной музыкальной метакультуры, простирающейся через западное Приуралье и Сибирь, и как северную “окраину” музыкальной цивилизации, сложившейся в последнюю тысячу лет на Поволжско-Приуральской территории» (Кондратьев 2002: 309). Особое уникальное положение музыкальной традиции удмуртов среди финно-угорских народов осознает венгерский этномузыковед Ласло Викар: «<...> только в ней в одинаковой степени проявляются элементы и финно-угорской, и тюркской, и славянской культур. Этот симбиоз показывает в одних случаях высокую степень традиционализма, в других – высокую степень восприимчивости» (Vikár, Bereczki 1989: 9).

Пограничное положение удмуртского этноса в регионе Волго-Камья, близость к северным территориям, Уралу и Сибири обусловили специфику и своеобразие традиционной культуры удмуртов. Удмурты – единственный этнос, который оказался вписанным в две огромные музыкальные цивилизации, поскольку незримая граница между ними проходит именно по территории проживания этноса, разделяя его на две большие группы южных и северных удмуртов (Нуриева 2006: 206; Вершинина 2011: 80). Идея обособленности исторически сложившихся двух групп не оригинальна; о музыкально-стилевых различиях писали практически все музыковеды, начиная с австрийского ученого Роберта Лаха (Lach 1926: 14–15; Голубкова 1978: 14; Хрущева 2008: 40 и др.). В трудах ученых в основном констатируются положения о русском влиянии на песенный стиль северных удмуртов и татарском – на южных.

Однако такой подход упрощает сложную картину эволюции культуры и не отражает динамику контактов и взаимосвязей с окружающими этносами. Понимание и осознание удмуртской традиционной культуры как части музыкальной цивилизации, точнее, цивилизаций, вписанных в «звучащее пространство Евразии»¹, позволяет по-новому рассмотреть в удмуртской музыкально-песенной системе проблемы музыкального стиля, жанрообразования, и, в конечном счете – выявить ее культурные архетипы.

Изучение традиционной музыки удмуртов по сравнению с другими национальными культурами региона началось относительно поздно, поскольку первые заметки о народе, который можно уверенно идентифицировать с удмуртами, появились только в XVIII в. в трудах путешественников-ученых Ф.-И. Страленберга, Д.-Г. Мессершмидта, Г.-Ф. Миллера, И.-Г. Георги, П.-С. Палласа, А. Н. Радищева и др. По музыкальному искусству удмуртов источники этого периода содержат лишь отдельные попутные замечания².

Первой публикацией удмуртских песен считаются две нотировки, изданные в этнологическом труде немецкого исследователя Макса Буха в 1882 г. (Buch 1882). В 1893 г. появляется первый том «Wotjakischen Sprachproben» («Образцы удмуртской речи») финского ученого Юрьё Вихманна с нотным приложением (15 нотировок) (Wichmann 1893). Наконец, в 1926 г. в Вене была опубликована книга австрийского ученого-музыковеда Роберта Лаха «Finnisch-ugrische Völker: Wotjakische, syrjänische und permjakische Gesänge» («Финно-угорские народы: Песни вотяков, зырян и коми-пермяков») из многотомной серии «Gesänge russischer Kriegsgefangener» («Песни русских военнопленных»), в которую вошла 81 запись удмуртских образцов (Lach 1926). Хотя музыкальные коллекции зарубежных ученых неоднократно подвергались критике в отечественной и зарубежной науке, необходимо отметить, что к XX в. трудами зарубежных ученых была заложена традиция собирания и изучения удмуртской народной музыки.

В 1920 – начале 1940-х гг. стали публиковаться нотные сборники удмуртских песен в самой Удмуртии (Герд 1927; Ильин 1926;

¹ Именно под таким названием была опубликована статья И. И. Земцовского: (Земцовский 2003).

² История изучения удмуртской музыкальной фольклористики изложена в монографии: (Нуриева 2021).

Курочкин 1925; Миронова 1926; Молоткова 1925; Романов 1925). Наиболее важным трудом того времени является рукопись сборника Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд, в предисловии к которой ученые изложили основные положения по стилю, локальным и жанровым особенностям удмуртской народной музыки. Эта работа выдающихся ученых, опубликованная полностью только в 1989 г., оказала большое влияние на развитие не только удмуртской, но и всей региональной науки; научные постулаты, высказанные в ней, не потеряли своего методологического значения до настоящего времени (Гиппиус, Эвальд 1989).

Необходимо отметить, что Е. В. Гиппиус никогда не терял связи с Удмуртией. В конце 1930-х гг. ученый в рамках проводившейся на то время акции поддержки и помощи центра в становлении профессионального искусства в национальных республиках рекомендовал в Удмуртию одного из своих лучших учеников – Н. М. Греховодова, создавшего научную базу и заложившего основу удмуртского этномузыковедения. В 1970-х гг. во время масштаб-



Илл. 1. Ласло Викар и Евгений Владимирович Гиппиус. Москва, 1977 г.

ных экспедиций по республикам Волго-Камья на консультацию к Е. В. Гиппиусу приезжал венгерский этномузыковед Ласло Викар, издавший совместно с венгерским лингвистом Габором Беречки в 1989 г. монументальный труд «Votyak Folksongs» (Vikár, Bereczki 1989). Евгений Владимирович был также научным руководителем Риммы Аркадьевны Чураковой и редактором изданной ею книги «Удмуртские свадебные песни» (Чуракова 1986). Позднее он консультировал П. К. Поздеева, М. Г. Хрущеву, Е. Б. Бойкову (Вершинину).

В 1950–1980-е гг. появляются знаковые труды московского музыковеда Ирины Константиновны Травиной (Травина 1964), венгерского этномузыковеда Ласло Викара (Vikár, Bereczki 1989), музыковеда, ученицы И. И. Земцовского Маргариты Геннадиевны Хрущевой (Хрущева 2001; 2008), удмуртской исследовательницы, ученицы Е. В. Гиппиуса Риммы Аркадьевны Чураковой (Чуракова 1986; 1999). Позиция ученых-этномузыковедов, задавших траекторию и принципы исследования последующим этномузыковедам, основана на личном участии в фольклорных экспедициях, расшифровке материала и его интерпретации, что было продолжено в трудах нового поколения фольклористов – Е. Б. Бойковой (Вершининой) (Бойкова, Владыкина 1992; Вершинина, Владыкина 2014), М. Г. Ходыревой (Ходырева 1996), А. П. Шаховским (Шаховской 1993), И. М. Нуриевой (Нуриева 1995; 1999; 2014; 2018), И. В. Пчеловодовой (Анисимов, Вершинина, Пчеловодова 2011; Пчеловодова, Анисимов 2017), Е. А. Софроновой (Софронова 2022) и др.

Объектом внимания ученых, как показывает обзор публикаций, является преимущественно обрядовый песенный фольклор, в наибольшей степени сохранившийся на территории южной Удмуртии. Исследуя музыкальную стилистику, этномузыковеды пришли к следующим выводам. Во-первых, отмечается архаичность музыкального стиля обрядовых песен, основанных на большетерцовом звукоряде, с постоянным утверждением нижней опоры (эффект втаптывания тоники) (Земцовский 1976: 900). Показателем архаичности музыкального мышления является прием нечеткого интонирования терции (между большой и малой), так восхитивший венгерского исследователя Ласло Викара. В других южных локальных традициях наблюдается нетемперированное интонирование второй ступени, имеющей тенденцию к повышению, вплоть до полутона. Как справедливо отмечает Р. Чуракова, «<...> в обрядовых

песнях южных удмуртов интонационная нестабильность ступеней лада существует как отголосок архаического пения без устойчиво однозначных высотных соотношений мелодических тонов. Такую манеру пения очень трудно, почти невозможно перенять. Она усваивается в результате длительного слухового воспитания в недрах традиции» (Чуракова 1990: 242).

Южноудмуртская песенная культура входит в пентатоновую зону Поволжья, поэтому основная часть обрядовых песен основана на ангемитонике (более подробно см. Бражник 2002). Привнесенная в регион ранними тюрками (булгарами) бесполутоновая система¹ на удмуртской почве реализовалась большей частью в виде четырех-пятизвучного звукоряда с большетерцовой основой ($g\ a\ h\ d / g\ a\ h\ d\ e$). В отдельных южных традициях точечно зафиксирован другой вид ангемитоники $d\ e\ g\ a\ h$, который является доминирующим в тюркских музыкальных системах. Именно этим фактом объясняется преобладание последнего вида ангемитонного звукоряда в тех удмуртских локальных традициях, которые активно впитывают элементы соседних татарской и башкирской культур (например, удмурты Закамья).

Удмуртский обрядовый песенный пласт основывается на количественной (времяизмерительной) ритмической системе, как и большинство традиционных культур региона Поволжья (Гиппиус, Эвальд 1989: 22). В южноудмуртских обрядовых песнях сложился единый тип музыкальной композиции – замкнутый строфический, соотносящийся с такой же строфической структурой поэтического текста. Формы музыкально-строфических композиций могут быть 1-строчными (типа $A\ A_1\ A_2$), когда мелострофа соответствует одной строке текста; 2-строчными при соответствии мелострофы двум строкам поэтического текста ($A\ B$) и 2-строчными с повторением второй части ($A\ B\ B$).

Вместе с тем, несмотря на скрупулезный и достаточно продуктивный анализ южноудмуртской обрядовой музыки, общее состояние удмуртской песенной культуры невозможно представить без глубокого изучения песенных традиций северных и запредельных удмуртов. Вне поля зрения остаются поздние жанры, не сформулированы понятия лирической песни, отсутствуют исследования по эпическим жанрам, не систематизирован и не описан песенный мате-

¹ Впервые этот факт отметил Р. Лак. См.: (Lach 1926: 11).

риал, связанный с культурой православия. Некоторые из названных тем тоже остаются за пределами нашего исследования или обозначены пунктиром. Однако, учитывая достижения российского этномузыковедения, появления глубоких этномузыковедческих исследований с применением новой методологии, в удмуртской музыкальной фольклористике назрела необходимость рассмотреть накопленный за последние десятилетия материал с позиций современной науки.

Основной целью данной работы является воссоздание целостной картины удмуртской музыкально-песенной традиции как исторического и культурного феномена. Анализ процессов жанрообразования и особенностей функционирования различных жанров позволил рассмотреть удмуртский песенный фольклор как подвижную изменяющуюся структуру, обозначить основные стилевые пласты удмуртской песенности, рассмотреть функции, музыкальный код и статус напевов в обрядовом и внеобрядовом контекстах и, наконец, раскрыть специфику музыкального мышления носителей традиции.

Основным источником стали материалы фольклорных экспедиций, проведенных автором на территории Удмуртии и за ее пределами за последние десятилетия, материалы фонограммархива Удмуртского института истории, языка и литературы УдмФИЦ УрО РАН, кафедры музыкального и сценического искусства УдГУ, а также аудиоматериалы из личных коллекций. В исследовании привлекался архивный материал из научного архива Удмуртского института истории, языка и литературы, содержащий рукописи нотных сборников, отчеты по итогам фольклорных и диалектологических экспедиций с 1929 по настоящее время. Материалом для исследования послужили опубликованные нотированные сборники удмуртских народных песен и исследования по удмуртскому песенному фольклору, изданные в России и за рубежом.

Комплексный междисциплинарный характер исследования предопределил привлечение методов смежных наук: истории, этнографии, лингвистики, фольклористики. Учитывая сложность поставленной в книге цели, в качестве основного выбран системный метод, предполагающий исследование удмуртской песенной культуры как динамичного целостного образования с присущей ему иерархической структурой, являющейся, в свою очередь, частью более сложно организованной системы языковой и региональной общности.

Звучащая сегодня удмуртская песня в ее жанровом, стилевом, локальном многообразии – явление историческое, интонационно

подвижное. Исследование традиционной музыки, как и многих других явлений духовной культуры, в историческом, диахронном аспекте – задача сложная, а с точки зрения обычных методологий – невыполнимая. Отсутствие артефактов в виде остатков музыкальных инструментов в археологических раскопках, письменных нотных памятников не позволяют производить исследования в глубокой исторической ретроспективе. Потому одним из подходов к исследуемому материалу стал метод исторической реконструкции. При этом историческим источником для исследования служит, прежде всего, сам песенный фольклор как живая функционирующая традиция, представляющая собой исторически развивающийся организм, сочетание разнородных стилей, в диахроническом срезе которой различимы «мелодические напластования и наслоения ряда эпох» (Асафьев 1987: 13). Призыв Б. Асафьева уметь снимать археологические напластования с напева (Там же: 12) нашел в отечественном этномузыковедении последователей, активно разрабатывающих методологию изучения образцов музыкального фольклора как исторического явления: «<...> музыкальная речь каждого народа никогда не представляет однородного явления, она всегда – исторически противоречивое скрещивание явлений различного происхождения» (Гиппиус 2003: 124); «Жизнь песни заложена (и должна быть прочитана нами) в ней самой: ее интонирование есть ее прошлое и будущее, а не только фотографически фиксируемый исполнительский факт» (Земцовский 1983: 18); «То, что мы наблюдаем сегодня, представляет собой продукт не одной, а многих эпох. Однако, несмотря на сложность переплетения разновременных слоев, они, эти слои, все-таки «просматриваются», и исследователь имеет право и некоторые объективные основания на их стадиальную (пусть не историческую) интерпретацию» (Жуланова 2008: 6); «Музыка, понимаемая как живое звучание с присущими ему тембром и артикуляцией, безусловно входит в этническую информацию и потому может быть рассмотрена <...> как вполне надежный документ истории» (Земцовский 2003: 399)¹.

Ученые пришли к пониманию того, что «история музыки устной традиции – это история коллективной памяти человеческих

¹ См. также работы авторов, рассматривающих музыкальных культур народов в исторической ретроспективе: (Рюйтель 1994; Шейкин 2002; Макаров 2004; и др.).

сообществ» (Альмеева 2010: 112). Потому важное место в настоящем исследовании отводится принципу историзма, который позволяет представить изучаемую культуру в историческом времени и выявить ее основные культурные архетипы. В процессе работы использовались сравнительно-исторический метод и его формы: историко-типологический, историко-генетический, историко-диффузионный. Не отвергая общепринятый в советское время формационный подход, мы дополнили его цивилизационным подходом, которые в совокупности обеспечили выстраивание более объективной картины эволюции и культурной идентификации традиции.

Региональный аспект исследования потребовал использования сравнительных синхронных методов как при обращении к отдельным удмуртским локальным традициям, так и изучении их в широком контексте музыкальных цивилизаций. Рассмотрение удмуртской песенной традиции как системы повлекло привлечение структурно-функционального и структурно-типологических методов. На их основе исследована иерархия жанров и проведена стилевая стратиграфия. Семиотический метод анализа вызван задачей выявления структуры обрядовых комплексов как знаковых символических систем. Во время полевых исследований были использованы метод включенного наблюдения, позволяющий проследить естественную жизнь деревенского социума изнутри, и метод научного эксперимента при записи северноудмуртского многоголосия и импровизированных напевов.

Теоретической базой исследования послужили труды отечественных и зарубежных исследователей – музыковедов, фольклористов, этнографов, историков – Б. Асафьева, К. В. Квитки, Е. В. Гиппиуса, И. И. Земцовского, И. В. Мациевского, Б. Б. Ефименковой, М. А. Енговатовой, О. А. Пашиной, Н. Ю. Альмеевой, М. Г. Кондратьева, Н. И. Бояркина, Г. М. Макарова, Ю. Н. Шейкина, Я. Ниemi, И. Рюйтель, Л. Н. Гумилева и др.

Представленная монография является первым опытом осмысления удмуртской песенной традиции как динамично развивающейся целостной системы в историческом, региональном и культурном контекстах. Применение новых методологических подходов в сочетании с традиционными помогли выстроить модель удмуртской песенной культуры и определить ее место на музыкальной карте региона. На базе собранных за последние годы поле-

вых материалов по основным локальным традициям удмуртов, которые впервые вводятся в научный оборот, заново структурируется песенно-жанровая система, выявляются новые жанровые образования. Принципиально новым является представление о влиянии природного (лесного) ландшафта на формирование звукоидеала и звуковой картины мира.

Впервые в удмуртской музыкальной фольклористике предмет отдельного анализа стала северноудмуртская традиция, оказавшаяся своеобразным «ключом» для понимания особенностей традиционного музыкального мышления удмуртов в целом. Детальному анализу подвергнут феномен песенной импровизации, выявляются его особенности и механизмы формотворчества. Текстологический и культурологический анализ песенных импровизаций-*крезей* северных удмуртов и бесермян в контексте пермской музыкальной традиции позволил выдвинуть гипотезу об инструментальных истоках *крезей*.

Изучение удмуртской песенной культуры в контексте пермской музыкальной традиции сделало возможным выявить формы причитаний, не фиксируемые ранее в удмуртской музыкальной фольклористике. Анализ исполнительского контекста, звукоидеала и отражающей его народной терминологии позволил выйти на более высокий уровень обобщения и признать в удмуртской песенной традиции черты «плачевой культуры», что, в свою очередь, сближает ее с песенными этническими традициями Европейского Севера.

В исследовании впервые проводится сравнительный анализ музыкального кода удмуртской свадьбы во всех локальных разновидностях, который помог определить ее типологию и выявить роль свадебного напева как культурного маркера удмуртской традиции.

Впервые подробное освещение получил круг вопросов, связанных с поздними песенными жанрами; выявлены основные жанровые дефиниции, введено понятие сюжетной песни. Основываясь на этимологическом анализе песенной терминологии, автор выдвигает гипотезу о существовании отдельных форм эпоса в удмуртской традиции.

Структура работы продиктована исследовательскими задачами, степенью изученности темы и накопленного эмпирического материала. Работа строится на основе сочетания историко-хроноло-

гического, территориального и проблемного принципов, которые определили логику развития исследования. Выбор проблематики глав, аспекта анализа песенного материала обусловлен необходимостью рассмотрения музыкальной культуры удмуртов как исторического и этнокультурного феномена. Сквозной линией в исследовании проходит проблема эволюции традиционного музыкального мышления, отразившаяся в особенностях сложения жанровой системы, музыкального стиля, народной терминологии.

В основу настоящего труда легла докторская диссертация автора, защищенная в Государственном институте искусствознания в 2015 г. Отдельные положения исследования были опубликованы в различных статьях в отечественных и зарубежных изданиях и двух монографиях «Импровизация в песенной культуре удмуртов: жанр, стиль, мышление» (2014), «Музыкальный язык удмуртского ритуала: Время. Пространство. Текст» (2018).

Слова искренней благодарности – моим учителям, коллегам, соратникам, помогавшим мне пройти и преодолеть непростой путь научных поисков, и всем исполнителям – творцам и хранителям народной традиции.

Глава 1.

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ УСЛОВИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ УДМУРТСКОЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ

Музыкальная картина мира удмуртского народа формировалась под опосредованным или непосредственным влиянием культуры окружающих народов, генетически близких (финно-угорских) или неродственных (индоиранских, тюркских и славянских). Важную роль в формировании традиционного уклада жизни, основных черт хозяйствования, экономических отношений, духовной культуры, ментальности играла природно-географическая среда: «Лес оказал существенное, а в некоторых случаях определяющее влияние на оформление хозяйственно-бытового уклада, всего комплекса материальной и духовной этнокультуры, менталитета, психологического склада и стереотипов поведения, сложной системы взглядов на мир – всего, что делает каждый этнос собственно народом как единственным в своем роде этнокультурным и историческим феноменом» (Владыкин 2012: 36).

Выявление самобытности удмуртского традиционного музыкального искусства как «этнокультурного феномена» привели к поискам новых исследовательских методов, в частности, к евразийскому подходу. Следует сказать, что этот научный подход в изучении финно-угорских, тюркских и восточнославянских культур был использован и ранее, – одним из первых евразийцев Н. С. Трубецким, исследовавшим так называемый туранский элемент в русской культуре (URL: http://www.hrono.ru/statii/turan_ru.html). В евразийском масштабе мыслили и венгерские ученые З. Кодай и Л. Викар, искавшие корни венгерской музыки в Поволжье.



Илл. 2. Культурные миры Евразии в раннем железном веке (по Л. Н. Коряковой)

Идеи евразийства, получившие в 1990–2000-е гг. в отечественных гуманитарных науках второе дыхание¹, оказались востребованными для современных этномузыковедческих исследований. Так, в статье И. И. Земцовского «Звучащее пространство Евразии» предлагается обсудить гипотезу о цивилизационных центрах на ее территории. К ним автор относит два музыкально соотносимых евразийских «пульсара»: средиземноморский (исторически преимущественно земледельческий) и алтайско-монгольский (исторически преимущественно кочевой). Связующими точками между ними выступают «культурные ареалы многих районов Средней Азии, Приуралья, центрально-европейской части современной России, нынешних Украины и Венгрии, а также Карпаты, Крым, Кавказ и Причерноморье» (Земцовский 2003: 398–399). На наш взгляд, эта грандиозная по масштабу картина остается неполной, если не принять во внимание еще один цивилизационный центр,

¹ Историю вопроса см.: (Алексеев 2002: 121–131; Ставиский 2004: 272–273; Никишенков 2009: 485–497; Лушников 2009: 206–515; и др.).

связанный с миром лесных культур, который занимал в Евразии эпохи раннего железа огромный ареал – от северо-восточной и восточной Европы до западной Сибири (см. Илл. 1) (Корякова // URL: www.virlib.eunnet.net/books/ironage). Территория Прикамья и Приуралья также входила в этот мир лесных культур. Специфику ее облика определяла смешанная форма хозяйствования: земледелие традиционно сочеталось с присваивающими формами.

Миру лесных культур противостоял мир степных кочевых народов, говорящих на восточно-иранских языках. Как справедливо отмечает Л. Н. Корякова, «эти миры не были разделены непроходимыми границами и периодически меняли свои очертания, но в целом, они оставались более или менее стабильными до эпохи Великого переселения народов. Миры отличались не только культурными маркерами и экологической обусловленностью, но также своим социальным порядком. Крайними проявлениями этой системы были: с одной стороны, развитые государственные образования, как центры экономического, политического и культурного влияния, с другой – рыхлые социальные структуры лесной зоны Восточной Европы и Сибири. Среди них были технически и экономически более или менее развитые, но с распространением железа все они вовлекались в систему контактов, обмена и политических связей» (Там же).

§ 1. Исторические предпосылки формирования удмуртского этноса

Как считают археологи, мир лесных культур Прикамья и Приуралья, объединяющий ананьинскую (предков удмуртов и коми) и последующую пьяноборскую (предки удмуртов) культуры, отличался от аналогичных культур высоким уровнем производства железных орудий труда, оружия, ритуальных предметов, украшений (История Удмуртии 2007: 126). На ананьевских памятниках найдены многочисленные образцы изделий из кости и металла с изображением животных (знаменитый звериный стиль, расцвет которого произойдет в раннее средневековье). Территория ананьинской культуры охватывала бассейны Волго-Камья, Печоры, Вычегды,

Северной Двины на севере, Ветлуги на западе. Экономика на такой обширной территории не могла быть единообразной: на севере арела господствовали присваивающие отрасли (охота, рыболовство, собирательство), на юге возрастала роль животноводства, земледелия, в основном подсечно-огневого. Однако в целом в условиях лесной зоны у населения Прикамья «прожиточный минимум обеспечивался только комплексным характером хозяйства», при этом долгое время сохранялись традиции родоплеменного строя и матриархата (Голдина 1999: 259).

Археологические находки в памятниках этого периода свидетельствуют о широких связях населения как с северными, так и с южными племенами. Древние ананьинцы контактировали с горнолесными районами Зауралья, ранними кочевниками Южного Урала, Казахстана, Западной Сибири. Через посредничество савроматских и сакомассагетских кочевых племен Казахстана и Средней Азии в Прикамье поступали импорты из Персии. Находки изделий ананьинских форм на памятниках северо-западных областей России (Карелия, Вологодская область) и Фенноскандии свидетельствуют о связях с северными охотничье-рыболовными племенами (История Удмуртии 2007: 145–146).

Конец IV–V вв. н. э. в истории исследуемого региона является рубежным. Появление на данной территории инородных племен связано с Великим переселением народов, радикально изменившим этнический, культурный и политический облик Евразии. Прикамье, несмотря на отдаленность от степной зоны, на территории которой проходили основные пути миграций, было также вовлечено в этот исторический процесс из-за близости большой водно-транспортной артерии Волги. На территории южного Прикамья археологи фиксируют пришлое население западного происхождения, которое стало основой для формирования в Среднем Поволжье именковской культуры (Голдина 1999: 266; История Удмуртии 2007: 220; Напольских // <http://udmurt.info/pdf/library/napolskikh/baltoslav.pdf>). Носители этой культуры заняли обширную территорию (от среднего течения Суры до Вятки и от Камы до Самарского Поволжья) и просуществовали до конца VII в. – разгрома кочевниками-булгарами.

В целом, как считают историки, перемещения степных и лесостепных племен и их контакты с автохтонным пермским населением оказали огромное влияние на последних, «активно стимулируя

развитие хозяйства, металлообработки и военного дела, способствуя развитию торгового обмена, обоюдно обогащая материальную и духовную культуры, инициируя углубление социальной стратификации и выделение военизированной верхушки общины» (Голдина 1999: 225).

Особенно бурным в истории пермского населения был период раннего и позднего средневековья, драматичный и для других народов Поволжья. Этот хронологический период ученые условно разделяют на два этапа: с VI по IX и с X по XIII вв., увязывая рубеж IX–X вв. с образованием в регионе первого государства – Волжско-Камской Булгарии (Там же: 366). Ко второй половине I тыс. н. э. в Прикамье сформировалось три крупных очага археологических культур: верхнеутчанская (южная Удмуртия), еманаевская (бассейн Вятки) и поломская (бассейн Чепцы). Все три культуры сложились преимущественно на основе культур позднepyноборской общности (История Удмуртии 2007: 225) и, в свою очередь, в начале II тыс. стали основой для сложения соответственно чумойтлинской, кочергинской и чепецкой археологических культур.

Как показывают археологические материалы, территория южной Удмуртии в рассматриваемый период является ареной постоянных межэтнических контактов. Возможно, именно по этой причине археологи отмечают невыразительность и рассеянность по территории средневековых древностей (Там же: 278). Их анализ позволил исследователям сделать вывод, что местное пермское население неоднократно испытывало влияние соседей или пришлого населения, которое не всегда носило мирный характер. Так, появившиеся на рубеже VII–VIII вв. на территории Поволжья и Нижнего Прикамья тюркоязычные булгары, разгромившие именковцев и создавшие мощное государство Волжскую Булгарию, не просто соседствовали с пермянами, а активно включали их в состав своего государства (Голдина 1999: 295; Белых 2006: 65). С X в. территорию Камско-Вятского междуречья пытаются контролировать несколько противоборствующих сил – Булгарское и Русское государство, а также кочевники башкирских степей.

XIII в. в истории Руси ознаменовался драматическими событиями, связанными с нашествием татаро-монгольских орд. Булгарское государство было разрушено и уже не возродилось. Население (в том числе и пермское) было вынуждено бежать на периферию и сопредельные территории. Примерно с X в. на территории

южной Удмуртии прекращается строительство новых укрепленных крепостей, которые уже не спасали от врагов. Археологами фиксируются небольшие поселения – селища, рассредоточенные по мелким рекам, небольшие избушки-схроны, сокрытые в глухих лесах (Голдина 1999: 305). Устройство малолюдных семейных поселений в глухих, необжитых районах отмечается учеными вплоть до XVII в. (Шутова 1992: 103).

Население еманаевско-кочергинской археологической культуры (второй очаг средневекового заселения пермского этнического массива) занимало огромную территорию бассейна Вятки и Вятско-Ветлужского междуречья (современная республика Марий Эл). О былом широком расселении древнепермских (древнеудмуртских) племен на этой территории свидетельствует топонимика. Лингвисты отмечают распространенность в междуречье топонимов с элементом *одо* (мар. ‘удмурт’) (Белых, Напольских 1994: 278–288). Древнеудмуртское население этого региона было немногочисленным и дисперсно расселенным. Возможно, по этой причине оно уступило натиску позднегородецким (древнемарийским) племенам на рубеже I–II тыс. н. э. К этому времени удмуртские и марийские фольклористы единодушно относят возникновение преданий о споре марийских и удмуртских богатырей из-за земель (мотив пинания кочки)¹.

¹ Интересно сравнить марийское и удмуртское предания, в которых победителями остаются свои этнические богатыри: «Заспорили моркинский мариец с удмуртом <...> кто перекинет ногами болотную кочку через реку, тому остается данная земля. Моркинский мариец заранее подрезал свою кочку литовкой. Как пнул удмурт свою кочку, она полетела только до речки. Пнул моркинский мариец свою кочку, она со звуком «ткпоп» упала по ту сторону реки. После этого удмурт со слезами удалился» (Четкарев 1951: 162–164). Удмуртский вариант предания: «У реки Валы (в Малмыжском уезде) в большом непроходимом лесу, Тутую [предводитель удмуртского племени. – *И. Н.*] очень понравилось местоположение, тем более, что русские ни как не могли бы проникнуть в этот лес. Тутой хотел поселить на этом месте свой народ; но туда же является один из предводителей черемис с своим народом, который тоже хотел тут поселить черемис. Между предводителями двух народов начался спор. Тутой предложил своему противнику перебросить ногой земляную кочку с одного берега Валы на другой. Предводитель черемис

Известно, что на месте современного г. Кирова было расположено одно из главных родовых святилищ древних удмуртов. В связи с русской колонизацией местное население было вынуждено отойти с правобережья Вятки в малонаселенные лесные территории в бассейн реки Чепцы, Кильмези. В середине XIII в. возникает независимое образование – Вятская земля, объединяющая пришлое и местное население (русских, удмуртов, татар, марийцев) с центром в г. Хлынове (Вятке), и с этого времени история данной удмуртской территориальной группы неразрывно связана с русским народом (Макаров 2001). В 1489 г. Вятская земля вошла в состав Московского государства. К настоящему времени здесь проживают потомки этой археологической культуры (нижнечепецкие удмурты).

Нижневятское население составляет отдельную группу арских, или завятских удмуртов. Археологические памятники на этой территории, которые с известной долей уверенности можно отнести к поволжским финнам, в том числе, удмуртам, датируются только рубежом I–II тыс. н. э. (Шутова 1987: 122). Более известны «ары» по древним письменным источникам арабских путешественников, русских летописей, в которых Арский городок, Арская земля предстает как значительный исторический центр расселения предков удмуртов. После разгрома Волжской Булгарии удмурты, как и все население этого государства, подчинились Золотой Орде, затем – ее политическому восприемнику Казанскому ханству. Позже, после падения Казани, удмурты были присоединены к Русскому государству¹. Потомки арских удмуртов в настоящее время составляют отдельную локальную периферийно-южную завятскую традицию.

согласился и тихонько от Тутоя вырезал кочку и, отделивши от земли, оставил на месте. Когда противники сошлись, черемисский предводитель пнул ногою в заранее вырезанную кочку, кочка перелетела через реку и упала на берег. После него пнул ногой Тутой в другую, невырезанную кочку, кочка взвилась высоко и, перелетев через реку, упала саженой за тридцать от берега. Черемисский предводитель, увидев это, покорился Тутую и повинился в том, что он вырезал заранее кочку. Тутой поселил тут свой народ, а черемисский предводитель принужден был удалиться в другую сторону» (Гаврилов 1880: 144–145).

¹ Событие падения Казани нашли отражение в многочисленных исторических преданиях, а также в инструментальной традиции народов Поволжья. См.: (Нуриева 2008: 167–173).

Наконец, третий очаг средневековых поселений полемско-чепецкой археологической культуры локализуется в бассейне реки Чепцы. До раннего средневековья эта территория оставалась «слабоосвоенным районом, без каких-либо концентраций древнего населения» (Иванов 1997: 27). К IX–X вв. средняя Чепца постепенно становится замкнутым, густо заселенным регионом с центром на городище Иднакар «с интенсивно развивающейся экономикой, основу которой составляло комплексное хозяйство с возрастающей ролью пашенного земледелия и ремесел» (Иванова 1998: 243). Глубокие исследования открытых памятников (городищ) на этой территории позволили сделать ученым вывод «о периоде подъема культуры чепецкого населения, о высокой степени социально-политического развития и структурирования местных племен» (Иванов 1997: 174). В этот период, как отмечают исследователи, чепецкое население активно включается во внешние этнокультурные и экономические связи: на западе – с вятско-ветлужскими группами населения и опосредованно через них с племенами Верхнего Поволжья, на востоке – с верхнекамско-приуральскими племенами, на юге – с расселившимися на Средней Волге булгарскими и в Южном Приуралье – позднекушнаренковско-караякуповскими племенами (Там же). С XI в. ощущаются следы контактов с Западной Европой, с этого же времени начинаются первые контакты с древнерусским населением, которые укрепляются к началу XIII в. В культурном слое XIII в. отмечаются следы пожарищ на городищах, большинство из них прекратили свое существование в это время, что связывается учеными с нашествием монголов. С конца XV в. бассейн Чепцы как часть Вятской земли входит в состав молодого Русского государства.

Дальнейшая история удмуртского народа движется в заданном предыдущими судьбоносными событиями направлении. К середине II тыс. н. э. удмурты оказались под мощным прессингом двух феодальных образований: Вятской земли и Золотой орды, затем Казанского ханства. Эта «крайне неблагоприятная», как отмечают историки, ситуация не только надолго задержала сложение единой удмуртской народности, но грозила полному распаду и ассимиляции народа (История Удмуртии 2007: 286; Иванова 1998: 244). По мнению ученых, процесс сближения удмуртов, их этническую консолидацию стимулировало вхождение в состав Русского государства, «так что к XVII в. сложилась единая народность

с некоторыми диалектными различиями в языке и локальными особенностями в культуре» (История Удмуртии 2007: 286). Русское государство, в свою очередь, укрепило свои восточные границы, постепенно превратившись «в евроазиатскую державу со всеми позитивными и негативными последствиями этого явления» (История Удмуртии 2004: 54).

Таким образом, если вначале территория Прикамья оказалась вписанной в тысячелетнее противостояние двух культурных миров севера и юга (лесного и кочевнического мира), то к середине II тыс. появляется новый вектор движения – с Запада. Западное влияние связано, прежде всего, с русской культурой. Ранее всех оно отразилось на народах, примыкающих к Русскому Северу (коми, карелы, вепсы и т. д.), и связано в определенной степени с миссионерской деятельностью. В отличие от народов коми, которые были христианизированы в конце XIV в., процесс христианизации удмуртов затянулся на многие столетия. Первый зафиксированный письменными источниками факт крещения относится к 1557 г. (северные удмурты). В Петровскую эпоху правительство стало проводить более последовательную политику внедрения христианства. Ряд указов Петра I, например, освобождал «новокрещенов» на три года от различного рода податей, повинностей и обязательной рекрутской службы, а все подати и повинности перекладывались на оставшихся в «языческом суеверии» (История Удмуртии 2004: 130, 210). Но процесс христианизации, как отмечают исследователи, проходил во многом формально: хотя священникам «новокрещенских» приходов вменялось в обязанность «неленостно» обучать удмуртов молитвам, христианским догматам, многим священникам из-за незнания удмуртского языка, нежелания произносить проповеди не удавалось донести основы христианского вероучения (Там же: 210–211). Конечно же, среди пастырей были и «достойные, ревностные миссионеры, – отмечает протоиерей и этнограф М. С. Елабужский, – но, хотя их проповедь сопровождалась и более существенными и устойчивыми результатами, все же и среди их паствы наблюдались нетвердость в христианстве и даже уклонения в язычество» (Елабужский 2007). В целом же влияние православия и в XIX, и в начале XX в. не было глубоким и прочным: «Несмотря на то, что в начале XX в. православие все глубже проникало в среду нерусского населения, окончательной победы над язычеством не произошло» (История Удмуртии 2004: 517). Крестившиеся

удмурты в основной массе не переставали поклоняться «своим богам» и проводить различные языческие обряды.

Тем не менее, православие, а скорее – «народное православие» постепенно проникало и в традиционную среду удмуртов. Пути проникновения могли быть разными, но в основном – через соседние, ранее христианизированные народы региона. Более сильному воздействию народного православия были подвергнуты северные удмурты и бесермяне, впитавшие многие элементы соседней традиционной культуры русского народа. У южных удмуртов черты этнического языческого мировоззрения четко прослеживаются до нашего времени. Кроме того, отдельные периферийно-южные локальные группы до сегодняшнего дня не признают другой религии, кроме «своей» языческой: например, закамские удмурты, проживающие в Башкортостане, часть завятских (Татарстан).

На территории северной Удмуртии и в бассейне нижней Чепцы проживает еще одна этнографическая группа – бесермяне, получившие с легкой руки историка П. Н. Луппова мету «загадочной народности». Впервые достоверные письменные источники фиксируют бесермян на р. Чепце в середине XVI – начале XVII вв.¹ Но, вероятнее всего, история их поселения гораздо глубже. Относительно происхождения народа за время его векового исследования было сделано несколько самых различных гипотез, но окончательно сформировались две основные: финно-угорского и тюркско-булгарского происхождения. Сторонники первой гипотезы апеллировали в основном к языку. Общий с удмуртами язык, а также единый образ жизни, общие черты материальной и духовной культуры были весомыми аргументами в пользу финно-угорского происхождения бесермян. Элементы исламской культуры, сохранившиеся в быту до настоящего времени, отдельные фонетические особенности языка, архаичная лексика родства давали повод для другой гипотезы – о булгарском (тюркском) происхождении (с участием или без участия удмуртского субстрата). Эти аргументы подтверждаются и историческими документами. В ранних письменных источниках указывается, что проживающие на Чепце бесермяне являются мусульманами. Хотя не совсем ясно – идет ли речь обо всех бесермянах или только об отдельных

¹ См. анализ дозорных, писцовых и переписных книг Вятской земли: (Луппов 1997: 19–49).

семьях или селениях. В более поздних источниках рубежа XIX–XX вв. уже фиксируются бесермяне-мусульмане и бесермяне-христиане. Окончательное разделение их по конфессиональному признаку произошло к началу XX в.¹ Однако исламские реликты сохранились в культуре бесермян-христиан и позже (обычай приглашать муллу или татарина, умеющего читать Коран, на похороны, поминки, на обряды начала сева, на первый выгон скота или при болезни). Исследователи костюмного комплекса не могли обойти вниманием большое сходство головных уборов бесермян и чувашей (потомков болгарской культуры)². К. М. Климов, наряду с болгарскими элементами, выявляет в традиционной одежде бесермян и иранский компонент (Климов 1999).

Таким образом, территория формирования удмуртского этноса не была стабильной, в разные исторические периоды ее границы менялись. Сформированные в средневековье – ключевом, по признанию историков-археологов, в плане этногенеза периоде – три группы древнеудмуртского населения, являющиеся потомками ананьинско-пьяноборской культуры, в разные исторические периоды в различной степени испытывали иноэтнические – родственные или неродственные – влияния. Этнокультурный взаимообмен накладывался на сложные этногенетические процессы и был особенно актуален в контактных зонах с продолжительным совместным проживанием различных этнических групп.

§ 2. Локальные традиции и жанровая система удмуртской традиционной музыкальной культуры

В связи с локализацией в средневековье трех археологических культур учеными была высказана важная в контексте нашего исследования мысль об отсутствии предпосылок для формирования еди-

¹ См. обзор публикаций и анализ архивных документов по теме: (Попова 2004: 7–8).

² См. обзор работ, посвященных анализу костюмного комплекса бесермян: (Попова 1997: 11–13).

ной удмуртской народности, несмотря на то, что население культур имело сходные формы материальной культуры, обычаи и культы (Финно-угры Поволжья и Приуралья 1999: 209, 254), потому удмуртский этнос, очевидно, никогда не представлял и не мог представлять монолитную этнолингвистическую общность со строгим единообразием материальной и духовной культуры. Изучение фонетики удмуртских диалектов привело исследователей к выводу об отсутствии ключевого диалекта в удмуртском языке, «ибо каждый из говоров, будучи ключевым при реконструкции одних подсистем и/или их звеньев и элементов, не является таковым в других случаях» (Кельмаков 1993: 46). Относительно поздняя этническая консолидация удмуртского этноса также содействовала сохранению локальной специфики в мировоззрении, языке, культуре, быту.

В настоящем исследовании учтены по возможности все основные локальные традиции, к которым относятся удмурты метрополии и прилегающих районов проживания (см. Илл. 3). Хотя удмуртское этномузыковедение на сегодняшний день не готово представить даже предварительный вариант карты всех музыкальных диалектов, по самым общим чертам этномузыковедческое деление песенно-музыкальных стилей совпадает с языковым диалектным членением. Удмуртская языковая область разделяется в целом на два больших региона – северный и южный, жители которых являются носителями двух наречий. Оба наречия – северное и южное – противопоставлены на всех уровнях языка: морфологическом, фонетическом, лексическом, семантическом. Как отмечают лингвисты, носители этих наречий при общении друг с другом испытывают некоторые затруднения. Южное наречие делится на собственно южные диалекты, которые охватывают юг республики, и периферийно-южные (удмуртские диаспоры Татарстана, Башкортостана и Пермского края). Эти диалекты, имея общие морфологические признаки, различаются большей частью на фонетическом уровне. Внутри северного ареала расположены три говора бесермянского наречия, «причудливо сочетающего в себе ряд специфических «бесермянских» черт с отдельными южными и северными элементами» в грамматическом строе, фонетической системе, лексическом составе (Кельмаков 1987: 30). Весьма интересно, что больше параллелей обнаружено не столько в собственно южных говорах, сколько в периферийно-южных (кукморском, шошминском, бавлинском, ташичинском, канлинском, буйско-

таныпском говорах). Между двумя регионами тянется большая полоса срединных говоров, «на которые с севера наплывают северноудмуртские особенности, с юга – южноудмуртские» (Там же). Поэтому срединные говоры в удмуртском диалектном ландшафте занимают промежуточное положение.

Этномузыковеды также разделяют удмуртскую народно-песенную культуру на два больших региона – северный и южный – с промежуточной зоной переходных музыкальных традиций, совмещающих черты либо северной, либо южной песенной традиции. Южная традиция, в свою очередь, подразделяется на собственно южные и два больших периферийно-южных музыкальных диалекта: завятский (удмуртская диаспора в Татарстане и Марий Эл) и закамский (юг Пермского края и Башкортостан). Различие между северными и южными удмуртами, на первый взгляд, столь велико, что позволяет провести параллели с коми (зыряне и пермяки), мари (горные и луговые), мордвой (эрзя и мокша).

Южная удмуртская песенная традиция, сохранившая до новейшего времени редчайшие обряды, архаичные формы интонирования, обрядовый звукоидеал, узкообъемный трехзвучный амбитус, в большей степени привлекала внимание этномузыковедов. По своим стилевым параметрам она вписывается в этнокультурную зону Среднего Поволжья. Строфичность обрядовых текстов, как музыкальных, так и поэтических, их автономность и относительная независимость в обрядовом контексте, ангемитонно-пентатонный тип ладового мышления, унисонно-гетерофонное ансамблевое пение, ориентированное на монодию, количественный тип ритмики – все эти черты музыкально-поэтического стиля сближают южноудмуртскую традиционную музыку с татарской, башкирской, кряшенской, чувашской и марийской песенными культурами и позволяют говорить о едином в стилевом отношении историко-культурном регионе, или историко-этнографической области. Для изучения этого феномена необходимы исследования отдельных этнических и локальных традиций, но уже сейчас можно предположить, что этот культурный регион сложился относительно недавно и в его образовании большую роль сыграла тюркская народная культура. Степень ее влияния на различные национальные и местные стили была различной, бóльшая – в полиэтнически смешанных регионах (Татарстан, Башкортостан, Кировская и Пермская обл., Марий Эл), меньшая – в относительно «чистых» районах со

значительным преобладанием основного этнического населения. Характерной чертой южной удмуртской традиции, подобно языковым диалектам, является компактность расположения отдельных локальных традиций и их дробность.

На сегодняшний день с достаточной долей уверенности этномузыковеды выделяют алнашскую, кизнерскую, киясовскую и малопургинскую традиции (Бойкова, Владыкина 1992; Чуракова 1999; Вершинина, Владыкина 2014; Анисимов, Вершинина, Пчеловодова 2011). По полевым материалам последних лет можно выделить можгинскую, граховскую традиции со своим набором обрядовых напевов.


Завятские удмурты, проживающие компактной группой в прилегающих к Удмуртии северо-восточных районах Татарстана, Марий Эл и Кировской области, являются автохтонным населением края, в связи с чем эта песенная традиция относится к корневым формам песенного искусства. Именно к этой традиции относится восторженное высказывание венгерского ученого Л. Викара об удивительной сохранности древних напевов и стиля (Vikár 1969: 463). Завятская традиция отчетливо разделяется на две микролокальные традиции: кукморскую и шошминскую, музыкальные границы которых абсолютно точно налагаются на лингвистические и этнографические (по костюмному комплексу, типу жилища и т. д.). В репертуаре местных удмуртов вплоть до конца XX столетия сохранились редкие календарные жанры: песни катания с гор, весенние качельные, луговые, песни, исполняемые в ночь на семик (*семык*) и др. Возможно, что празднование *Семыка* (четверг перед Троицей) свидетельствует о прежних тесных связях с марийским населением, в жанровой системе которого Семик занимает центральное место.

Закамские удмурты проживают на территории Башкортостана и прилегающем районе Пермского края (Куединский район). В отличие от завятских закамские удмурты не являются автохтонным населением края. Заселение удмуртами Закамья началось в XVI в. и продолжалось вплоть до рубежа XIX–XX вв. В исторической памяти современных удмуртов эти переселения сохранились как результат нежелания предков принять христианство. Очевидно, поэтому закамские удмурты считают себя ‘настоящими удмуртами’ *чын удмуртъёс*, строгими приверженцами «своей» веры. Во многих местах на территории Башкортостана функционирование раз-

личных языческих обрядов и молений никогда не прекращалось, хотя они и подвергались запретам в советскую эпоху. Однако закамская группа удмуртов, представляя удивительный «заповедный уголок» живых языческих традиций, является вместе с тем наиболее «тюркизированной» из всех удмуртских групп и диаспор, что нашло отражение и в музыкальном языке с абсолютным преобладанием пентатоники и прямыми заимствованиями татарских народных песен.

Бавлинская (верхнеикская) традиция, как и закамская, сформировалась в результате миграционных процессов – переселения удмуртских семей с юга Удмуртии и незначительно с севера на свободные земли Закамья. Обе локальные группы, с одной стороны, испытали мощное влияние татарского языка, с другой, – смогли сохранить древнее представление о воршудно-родовой организации социума. Общность исторических судеб в процессе заселения края, сходство отдельных черт духовной культуры предполагали продление параллелей и до уровня музыкального языка, однако даже поверхностное знакомство с песенной культурой бавлинских удмуртов показывает ее принципиальное отличие от закамской традиции. Бавлинские удмурты сохранили яркие самобытные черты музыкального этнического стиля, стройную систему календарной и свадебной обрядности. По музыкально-стилевым чертам, жанровой системе бавлинская традиция близка южноудмуртской, в частности, по структуре свадебного обряда с двумя ключевыми напевами поезжан жениха и невесты, и завятской, в которых весенний период озвучен сакральным пением медленных хороводов-шестивий (*возь был сям* луговые напевы в кукморской традиции) и хороводов-«раскачиваний» (напев *ай кай* в бавлинской традиции). Вероятно, при формировании музыкального диалекта важную стабилизирующую роль сыграл процесс христианизации местного населения, воспрепятствовавший активизировавшейся в середине XIX в. исламизации, переходу в другую веру, что помогло сохранить этническую культуру.

Северный ареал охватывает три больших диалекта: верхне-, средне- и нижнечепецкий диалект (Карпова 2020). По сравнению с южной Удмуртией север представляет собой более цельную картину. В отличие от юга здесь нет ярко выраженных границ между песенными локальными традициями, за исключением нижнечепецкой традиции. Важным показателем, организующим музыкально-

песенное пространство в единый диалектный ландшафт, является особый жанр импровизируемого пения на «припевные», не несущие смысла слова в сольной и ансамблевой форме. Этот феномен, не имеющий аналогов в финно-угорском и поволжском (возможно, и шире) музыкальном мире, обозначается северными удмуртами и бесермянами терминами *крёзь*, или *голос* ('напев'). Другим объединяющим фактором является ареальное распространение свадебного напева с типичной пятисложной ритмоформулой , которая охватывает верхне- и среднечепецкий языковые диалекты.

В жанровой системе северных удмуртов превалирует цикл семейно-родовых обрядов, в котором большое место занимают похоронно-поминальные обряды с приуроченными напевами *шайвыл*, *ватон крёзь/мадь* 'похоронный напев/песня' (букв. 'кладбищенский, погребальный напев/песня'). Некоторые особенности календарного цикла обусловлены более суровыми климатическими условиями. Так, если для южных удмуртов праздник встречи весны и начала пахотных работ *Акашка* в основном ассоциируется с Пасхой, то в североудмуртской традиции эти праздники разведены во времени и отмечаются самостоятельно.

Традиционная культура *нижнечепецкой удмуртской вятской диаспоры* примыкает к североудмуртской песенной традиции, о чем, в первую очередь, свидетельствует наличие в жанровой системе Кировских удмуртов импровизаций на припевные слова *крёзь*. Однако по отдельным чертам ее можно выделить в самостоятельную стилевую традицию. Во-первых, термин *крёзь* несет основную терминологическую нагрузку. Поздние сюжетные песни, как с удмуртским, так и русским текстом, местные удмурты также называют либо *крёзь*, либо *вераса крёзь* (буквальный перевод 'напев со сказыванием', т. е. напев со словами, с текстом). Напевы на припевные слова могут иметь уточняющие названия *нёръяса крёзь* (протяжно пропевая), *зыл/зылак крёзь* (междометное слово, обозначающее плавное, ровное движение) или *вератэк крёзь* (букв. 'напев без сказывания'). Во-вторых, в этой традиции отсутствует типичная для северных районов республики свадебная пятисложная ритмоформула, распространенная в северных районах Удмуртии. Наконец, для нижнечепецкого песенного диалекта характерна диатоничность музыкального языка. Даже такой репрезентативный песенный жанр как свадебный интонируется в объеме чистой кварты.

Нижнечепецкая песенная традиция не является монолитной и распадается, в свою очередь, на несколько вполне самостоятельных локальных субтрадиций. Четкому членению способствует сохранившееся до наших дней в сознании местных удмуртов разделение на два образования – Ватка и Калмез, представляющее огромный интерес не только для музыковедов, но и для этнографов, историков, фольклористов-филологов. Наиболее явно эта дифференциация наблюдается в Унинском районе Кировской области, в котором удмурты-Ватка локализованы вдоль реки Коса, а соседние с ними удмурты-Калмезы – в бассейне рек Лумпун и Керзя – притоках р. Кильмезь¹.

Бесермяне (самоназвание *бесер*, *бесерман*) проживают в северных районах Удмуртии. Языком их общения является одно из наречий удмуртского языка. На первый взгляд, бесермянская песенная культура почти сливается с соседней северноудмуртской традицией и по составу жанров, и по наличию импровизированного пения. И все же бесермянская традиция обладает своим выраженным музыкально-этническим обликом. Показательным фактом является наличие в жанровой системе бесермян и живущих рядом удмуртов напевов *бесерман крезь* и *удмурт крезь* ('бесермянский напев' и 'удмуртский напев') – своеобразных этноидентифицирующих

¹ С подобным явлением самоидентификации мы сталкивались еще дважды: в Красногорском и Шарканском р-нах республики. Основным маркирующим признаком, как правило, является язык, в меньшей степени одежда и язык музыкальный. Так, в д. Тараканово Красногорского р-на нам указали, какие деревни считаются принадлежащими Ватка (дд. Тараканово, Малягурт), а какие – Калмез (д. Кычино) (ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Тараканово Красногорского р-на от Филипповой Л. М., 1940 г. р.). Шарканский р-н также, по сведениям информантов, разделяется на две части: северную часть района относят к Ватке (*Ватка пал*), южную называют либо *Шаркан пал* (шарканская сторона), либо *Кузон пал* (казанская сторона). Удмурты-Ватка, как говорят удмурты «шарканской стороны», носят другую одежду (юбку, кофту), они более обрусевшие, «а мы – удмурты». При всей общности музыкального языка удмуртов этого района, данная градация отразилась на функционировании двух рекрутских напевов, маркирующих две зоны – *Ватка пал* и *Шаркан пал* (ФЭ УИИЯЛ-2001. Запись Нуриевой И. М. в д. Кыква Шарканского р-на от местного ансамбля).

музыкальных знаков. Хотя за этими терминами, как правило, скрываются общеизвестные и общерепертуарные напевы, исполняемые обеими этническими группами в типичной импровизированной манере *крезей*, подобная этнотерминологическая маркированность должна рассматриваться как вполне осознанное стремление выделить себя в полиэтническом музыкальном пространстве, обозначить «свое» этническое музыкальное поле. Главным признаком интонирования бесермян, которое обнаруживается в архаичных слоях песенности, является опора на ангемитоновые интонации, что принципиально отличает музыкальный язык бесермян от северных удмуртов.

Следует отметить, что процесс формирования границ местных традиций, отражающийся на песенно-жанровой системе, музыкально-стилевых особенностях, никогда не прерывался. Опираясь на опубликованные и архивные источники и сравнивая с состоянием современного народно-песенного искусства, мы можем наблюдать, в частности, постепенное сжатие северноудмуртской песенной традиции. Так, в районах, примыкающих к северу Удмуртии, исчезает традиция сольного и совместного импровизированного пения, в жанровой системе уже превалируют песни позднего происхождения. Постепенная, но неуклонная тюркизация музыкального языка закамских удмуртов обусловила процесс объединения отдельных локальных традиций, нивелировку их музыкально-диалектной специфики. В жанровой системе этой традиции наблюдается формирование единой сетки с преобладанием напевов семейно-родового цикла: песен гостевого этикета, рекрутских, похоронно-поминальных.

Жанровый состав удмуртского песенного фольклора, несмотря на локальные различия, вписывается в общую систему жанров финно-угорских земледельческих народов Волго-Камья с доминированием обрядовых песен календарного и жизненного цикла. Наиболее универсален цикл семейно-родовых песен, жанровую сетку которого составляют песни гостевого этикета, свадебные, рекрутские, похоронно-поминальные. Жанры календарного цикла в сравнении с семейно-родовыми напевами относятся к наиболее варьируемому, мобильному кругу обрядовых песен: по наличию какого-либо календарного жанра обычно определяется та или иная локальная традиция. Так, осенний обряд ряженья *Пöртмаськон* распространен на западной территории республики, где проживают удмурты-Калмезы. Качельные, луговые песни, песни катания

с гор зафиксированы в Кукморском р-не РТ. Празднества, посвященные середине лета, развиты у южных удмуртов и имеют различные названия: *гужем юон* 'летний пир', *бусы сюан/зег сюан/возь сюан* 'свадьба поля, свадьба ржи, свадьба луга'. В северных районах Удмуртии кульминацией летнего сезона является Ильин день, после которого петь летние песни уже нельзя. Центральным, основным праздником, объединяющим все удмуртские локальные традиции, является весенний обряд начала пахотных работ *Акашка/Акаяшка/Геры поттон*.

Периферию жанровой системы формируют жанры позднего происхождения. В отличие от обрядового формульного слоя, обладающего ярко выраженной магической направленностью, в этой песенной сфере, интонационно изменчивой и «многоликой», превалирует развлекательная (игровые, хороводные, плясовые песни, песни уличных гуляний), эстетическая (посиделочные, импровизируемое пение для себя) и другие функции. К отдельной категории относятся жанры, связанные с православной певческой культурой (молитвы, духовные стихи-*кантики* и иные песнопения на удмуртском языке).

В отличие от функциональной оппозиции *магическое* (характерное для обрядового пласта) и *немагическое* (поздний слой), противопоставление *допесенное–песенное* более четко осознается носителями традиции, что находит отражение в народной певческой терминологии. Следует, однако, заметить, что развитие певческой практики и соответствующих ей понятий происходило далеко не одновременно. Архаичный (допесенный) период развития песенной жанровой системы характеризуется размытостью жанровых границ, отсутствием ясного терминологического аппарата, что в наиболее ярком виде представлено в северноудмуртском импровизированном пении. К допесенному искусству относятся и молитвы-прошения *куриськоны*, связанные с культовой практикой, сигнальные виды фонаций (зовы домашних животных, охотничьи имитации на инструментах-манках, промысловые импровизации-заклинания), жанры детского фольклора (песни-сказки, заклички, дразнилки, считалки и т. д.). Если исходить из представлений носителей традиции, то феномен допесенного искусства простирается дальше – до обрядового пения, которое во всех локальных традициях имеет одно терминологическое обозначение – 'напев, мелодия' (не 'песня'!). И только поздние жанры народные певцы соотносят с песней.

Глава 2.

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ РЕЛИГИОЗНО-МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

В удмуртской религиозной практике вплоть до начала XX в. отчетливо проявлялись черты различного рода культов, магических обрядов, истоки некоторых из них прослеживаются еще с палеолита. С изменением общественного строя постепенно менялось мировоззрение удмуртов, происходила постепенная трансформация прежних мифологических образов.¹ На своеобразие мифологической картины мира удмуртов также повлияли этнокультурные контакты с соседними народами и конфессиональный фактор. В конечном итоге была создана разветвленная система языческого пантеона со своей сложной внутренней иерархией. Важнейшей чертой традиционного мировоззрения удмуртов являлось сосуществование на равных началах «старых» и «новых» культов и их тесная взаимосвязь, обусловленные тысячелетним опытом комплексного характера экономики.

О существовании развитой системы религиозно-мифологических представлений об окружающем мире у прапермян достаточно убедительно свидетельствуют археологические материалы. Почти в каждой археологической культуре ученые находят святилища, жертвенные места с культовыми постройками. На ананьинских и более поздних поселениях культовые комплексы представлены кострищами, остатками столбов от идолов и большими скоплениями костей домашних животных. Размещаются они на возвышенных участках, ученые отмечают наличие специальных жерт-

¹ См., в частности, сложную эволюцию образа Кылдысина, первоначально как женского божества плодородия, постепенно ставшее мужским, рассмотренного в монографии Н. И. Шутовой (Шутова 2001: 215–226).

венников, обилие жертвенных чашечек, миниатюрных вотивных предметов – копий, изображений животных и птиц (Голдина 1999: 203–204). Многочисленны антропоморфные изображения, в которые археологи усматривают культ женщины-прародительницы, зооморфные изображения (культ животных), солярные знаки (культ солнца) (Там же: 203). В конце I тыс. до н. э. в результате слияния местных и более южных культур (в том числе, сибирских, скифо-сарматских) возникло и стало развиваться искусство культового литья, или пермский звериный стиль. В его основе лежат так называемые сложные образы – странные комбинации антропо-, зоо- и орнитоморфных изображений.

Анализ этих образов позволил сделать ученым вывод о том, что базой их возникновения явилось охотничье-рыболовецкое хозяйство (Грибова 1975: 8–9). Большинство найденных на святилищах металлических предметов имело культово-религиозное назначение как атрибуты шамана, колдуна (Оборин 1988: 15). Многочисленные исследователи этого феномена по-разному трактовали семантику фантастических образов: как особо почитаемых божеств в окружении животных символов, как символов связи человека с духами, как родовые, фратриальные и племенные знаки и т. д. (Грибова 1975: 8, 115). Б. А. Рыбаков, а вслед за ним и Л. В. Чижова считают, что эти культовые изделия отражают космогонические представления древнего населения Прикамья, «весь макрокосм первобытного человека» (цит. по: Оборин 1988: 43).

Важной предпосылкой формирования культурной традиции являются обусловленные мифологическим сознанием представления о звучащем мире, звуке, голосе, пении, нормах звукового поведения в акустическом сообществе.

§ 1. Звуковая картина мира удмуртов

Окружающая человека природная среда наполнена разного рода звуками, шумами, голосами, которые в традиционном сознании идентифицируются и наделяются особыми культурными смыслами. В частности, стихийные природные звуки могут восприниматься как особые знаки или сигналы из другого мира.

Собиратели XIX в. неоднократно отмечали мгновенную реакцию удмуртов по поводу «обыкновенного явления природы»: «Прокричала ли на дому сова, завывала ли собака, застонала ли отъ сильнаго напора вѣтра сосна, Вотякъ уже ждетъ несчастій – и какъ ждетъ: всполошится вся деревня, начнется бѣготня изъ дома въ домъ, пойдутъ соболѣзнованія и толки» (Кошурников 1880: 39–40). Многочисленные поверья удмуртов относительно природных звуков отразились в приметах: «Если сова или филинъ будетъ кричать во дворѣ, то въ томъ домѣ будетъ покойникъ или какое нибудь горе»; «если воронъ кричитъ на крышѣ, то предвѣщаетъ пожаръ или какое нибудь другое несчастіе» (Гаврилов 1891: 148); «если весной в первый раз услышишь натошак пение кукушки – будешь целый год беден хлебом» (Верещагин 1995: 115); «если собака воет, подняв морду вверх, пожар будет, если просто так – к покойнику» (Карпова 2005: 312); «если ночью услышишь звуки бросания на избу чего-нибудь – в той избе кто-нибудь умрет» (Верещагин 2001: 33).

В традиционной культуре сформировалась целая система регламентированных поведенческих норм, призванная сохранить в акустическом сообществе равновесие между природной и человеческой средой. Услышав, к примеру, первый раз весной кукушку, рекомендовалось перекувыркнуться через голову (Владыкина 1997: 267); чтобы предотвратить горе или убыток в семье, который предвещает «вой» поставленного самовара, следовало «самоваръ побить немного кушакомъ и сказать: не намъ предвѣщай несчастье, а себѣ» (Гаврилов 1891: 149). Так же следовало прокричать вслед ворону, пролетевшему с криком над головой в сторону севера: «Говори хорошее, птица!» (Там же: 148). Иной мир мог прямо звать человека по имени. Плохой приметой считалось услышать свое имя во сне. Поэтому если «кто внезапно где-нибудь услышит свое имя, будто зовут его, тот до трех раз не должен откликаться – иначе умрет» (Верещагин 1995: 115).

Звуковую картину мира удмуртов во многом определяет лесной ландшафт. Предки финно-угров на протяжении тысячелетий занимали обширную территорию лесной полосы Восточной Европы. В своем известном палеолингвистическом исследовании венгерский ученый П. Хайду приводит несколько названий таежных деревьев, являющихся общими в уральских и финно-угорском праязыках: ель, сибирский кедр, пихта, лиственница и вяз (Хайду 1985: 156). В числе главных лесообразующих пород выступает

ель – дерево, наделенное особым статусом в религиозно-мифологической картине мира удмуртов. Современная таежная фауна насчитывает около 50 видов животных, многие из которых являются промысловыми. Территория покрыта густой речной сетью. Реки на протяжении столетий служили основными путями сообщения, на их берегах обосновывалось население. Охота и рыболовство, а также бортничество считаются исконными видами промысла предков удмуртов. Меха ценных пушных зверей (куницы, бобра, горностая, медведя, лисицы, белки и др.), продукция пчеловодства традиционно являлись основным товаром при обмене или платой дани, податей. Исследователи XIX в., посетившие Прикамье, очень ярко обрисовывали местную природу: «<...> путешественник будет на протяжении цѣлыхъ десятковъ верстъ видѣть одну и ту же картину [речь идет о дороге из Вятки в Глазов. – И. Н.] – уходящую до горизонта чуть-чуть волнистую, покрытую лѣсами низменность. Также картина открывается съ городищъ праваго берега Чепцы близъ Глазова. Углубляясь на Ю. въ предѣлы этой лѣсистой местности, поворачивая на В. и опять на Ю. путешественникъ съ каждаго маленькаго возвышенія будетъ видѣть опять все ту же низменность, покрытую темными огромными каймами лѣсовъ <...> Картина страны дорисовывается, когда путникъ вступаетъ въ глубь этихъ темныхъ лѣсовъ. Мѣстность понижается: боры съ песчаной почвой чередуются ельниками и раменью, которые вырастаютъ какъ будто прямо изъ болотъ <...> Въ наиболѣе лѣсистыхъ и болотистыхъ мѣстностяхъ края <...> еще лѣтъ 15 тому назадъ лѣтомъ прекращалось всякое сообщеніе между ближайшими деревнями. Сосѣди ждали зимы, чтобы пробраться другъ къ другу. Виной являются болота, которыми изобилуютъ лѣса» (Смирнов 1890: 80–82).

Но и в таких суровых условиях, когда редкие очаги населения отделялись один от другого лесной глухоманью и болотами, местное население постепенно отвоевывало у леса территорию под земледелие. Следы земледельческой деятельности археологи фиксируют еще в эпоху энеолита. Длительное время практиковалась подсечно-огневая система. В природно-климатических условиях края, по мнению М. В. Гришкиной, эта архаичная система в комбинации с переложной паровой оказалась «чрезвычайно живучей и существовала в Удмуртии <...> до конца XIX и даже начала XX в.» (История Удмуртии 2004: 70). Удмурты считались «прилеж-

нейшими земледельцами»: «Земледелие у вотяков есть главный предмет занятий, и надобно сказать, что в этом отношении они могут служить лучшими образцами трудолюбия» (цит. по: Владыкин 1994: 43). На протяжении веков для Прикамья был характерен комплексный характер хозяйства, сочетавший древние промыслы и развитое земледелие, с преобладанием первого в северных районах и второго – в южных.

Окружающая природа, несомненно, являлась одним из факторов формирования этнической психологии. Как отмечает Л. Гумилев в своем труде «Ритмы Евразии», «<...> ландшафтная среда заставляет людей вырабатывать комплексы адаптивных навыков – этнические стереотипы поведения <...> неповторимое сочетание ландшафтов, в котором сложился тот или иной этнос, определяет его своеобразие – поведенческое и во многом даже культурное» (URL: <http://www.kulichki.com/~gumilev/articles/Article05.htm>)¹. Связь между природно-географической средой и «психическим складом» удмуртов наблюдали ученые-этнографы еще в конце XIX в. Автор монографии «Вотяки» И. Н. Смирнов отмечал: «<...> двѣ черты представляют собой несомнѣнный результат вліянія окружающей обстановки – сдержанность въ проявленіи впечатлѣній, которая ведетъ за собой молчаливость, и безграничная способность терпѣть – “покорность судьбѣ безъ конца”. Молчать угрюмые лѣса, окружающіе со всѣхъ сторонъ Вотяка, молчить и онъ, заражаясь состояніемъ среды» (Смирнов 1890: 85). Те же черты характера удмуртов отмечает Г. Е. Верещагин: «Выдающиеся черты в их характере – необыкновенная робость, сдержанность и скрытность в выражении своих чувств <...> Весел он или грустен, богат или беден или имеет какое-либо предприятие – не узнаешь, он все молчит, не хвастается и на судьбу не жалуется; спроси его, и он скажет: «Терпеть надо!» (Верещагин 1995: 22). Отметим, что эта словесная формула *чиданы кулэ* ('терпеть надо'), отражающая, пожалуй, одну из основных особенностей менталитета удмуртов, до сих пор актуальна в повседневной коммуника-

¹ П. Вайль пишет: «Связь человека с местом его обитания – загадочна, но очевидна. Или так: несомненна, но таинственна. Ведает ею известный древним *genius loci*, гений места, связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой». (Вайль П. Гений места. URL: <http://lib.ru/PROZA/WAJLGENIS/genij.txt>).

ции, особенно в сельской общине. Современные исследователи отмечают сдержанность, скромность, застенчивость пермян. При этом самими удмуртами высоко ценятся два качества: молчание и выдержка (Русских 2019: 192).

Слияние с природой, «постоянный эмоциональный контакт (диалог) с природой <...> установка на сотрудничество с природой, усвоение ее “ответов”» (Шкляев 1998: 20) можно было наблюдать вплоть до конца XX в.

Природный естественный ландшафт оказал значительное влияние на культурный звуковой ландшафт. В течение тысячелетий формировались характерные для него особенности формотворчества, звукоидеала, традиционного музыкального мышления, которые оставили свой след в генетическом коде культурной традиции.

Особое звучание Леса, который удмурты слышат и видят по-своему, порождало соответствующую звуковую реакцию и музыкальный настрой. По народным представлениям, лесное пространство населяют различные духи, среди которых самое главное место занимает Хозяин леса: *Нюлэсмурт*, *Їаҫҫамурт*, *Быдӟым нюня*, *Нюлэс нюня*, *Їаҫҫа нюня*, *Сикмурт*, *Ягмурт*, *Ягпери* ‘Лесной человек, Великий дедушка, Лесной дедушка, Лесной дух’. Культ Хозяина леса в настоящее время распространен больше среди северных удмуртов, поскольку в южной Удмуртии леса уже вырублены. Лесной человек в мифологическом сознании наделен могущественной силой: «Он огромного роста, в белой шляпе с дырой наверху, которая показывает голое темя Нюлэсмурта. Ходит в вихре с ужасной быстротой. По поверью, если вихрь набегит на тебя – ударит паралич» (Верещагин 1996: 89). Провинившихся он уносит в глухие места и водит их там, пока сам не вернет на место (Верещагин 1998: 178). У глазовских удмуртов, по описанию Г. Е. Верещагина, он является богом лесов и ветров, ему приносятся регулярные жертвы (Верещагин 1998: 214).

Лес, наряду с землей, водой и огнем, является сакральной стихией, имеющий свой день именин *Тэль/ҫаҫҫа именинник* ‘Именины леса’. В этот день ходить в лес, а тем более рубить деревья и драть лыко строго запрещено. Акустический код может быть единственным сигналом, информирующем о нарушении человеком табу. В день именин леса *ҫаҫҫа нимальник*, говорится в одной северно-удмуртской быличке, один мужчина пошел рубить лес: «Не знал, оказывается, старый человек, какой это день. Да что, даже зная,

он бы, наверное, пошел. Коммунистом его называли <...> Пришел в лес и начал рубить деревья. Вдруг где-то, мол, послышался стук топора <...> этот звук все ближе и ближе раздается, совсем близко уже от него, а Блади никого не видит <...> Затем начало-де свистеть <...> кто-то с шумом идет и свистит» (Карпова 2005: 233–234). В другой быличке, также записанной на севере Удмуртии, в схожей ситуации (женщина около реки услышала звук топора, падающих деревьев, которые прекратились после того, как сказала *остэ*!) потребовалось совершить Лесному хозяину пожертвование: положить на то место хлеб и крупу (Там же: 515). Информанты отмечают, что в этот день нельзя также петь песни¹, очевидно, дабы не потревожить именитого духа леса.

В рамках охотничье-промысловых культов пению в лесу отводилась особая роль магического заклятия. В удмуртской традиционной культуре сохранились архаичнейшие образцы промыслового (лесного) пения. К ним относятся охотничьи и бортничьи песни. Основным признаком пения является вера в магическую силу произнесенного/проинтонированного слова: бортничьи песни призваны воздействовать на роящихся пчел, охотничьи – должны заклинать животных. Впервые жанр бортничьих песен зафиксировал венгерский ученый-лингвист Б. Мункачи в конце XIX в. в Малмыжском уезде (д. Юмги-Омга, Сило-Пур). Очень ценна для музыковедов его ремарка, из которой следует, что приведенный им текст именно пропевался, а не проговаривался: «Эта песня, называемая вотяками *муш ѓтён гур* [‘напев призыва/приглашения пчел’. – И. Н.] поется пчеловодом, когда он заготовит новый улей для будущего пчелиного роя; почему и все слова обращены к пчелам» (Munkácsi 1887: 319). Анонимному автору очерка «Вотяки Вятской губернии», изданного в середине XIX в., посчастливилось, очевидно, быть очевидцем пения промыслового заклинания во время охоты на белку, о чем он с некоторой иронией сообщает: «Ни гдѣ вотякъ такъ много не поеть, какъ на охотѣ и преимущественно на бѣлку, тутъ онъ ей поеть разные панегирики съ той цѣлю, чтобъ та остановилась, и тогда легче цѣлиться» (Вотяки Вятской губернии 1856: 68). Возможно, охота на разных зверей всегда сопровождалась пением. Так, среди охотничьих песен, записанных в Удмуртии

¹ ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Юшур Красногорского р-на от Алексеевой Е. К., 1928 г. р.

в 1930-х гг., зафиксированы напевы ловли куницы *сёр кутон*, ловли медведя *гондыр кутон*. В этих экспедициях, проходивших по просьбе Е. В. Гиппиуса, было записано восемь охотничьих и три бортничьих напевов, ныне хранящиеся в фонограммархиве Пушкинского Дома (Коротяева 2017; 2018). Три промысловых напева из этой коллекции (пчелиный и два охотничьих), были опубликованы в сборнике удмуртских народных песен, подготовленном Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд (Гиппиус, Эвальд 1989: 15–16, 46–47). В конце 1970-х – начале 2000 гг. целую коллекцию бортничьих песен с напевами записала Р. А. Чуракова, подробный анализ которых сделан ею в специальной статье (Чуракова 2002). Отрадно, что самые последние экспедиции 2020–2022 гг. по южной Удмуртии еще фиксируют редкие образцы бортничьих напевов.

Тексты промысловых песен являются в целом импровизируемым описанием производственного процесса, развернутым сюжетом о будущей или состоявшейся уже охоте или действиях пчел.

Охотничья песня (Селтинский р-н)

*Озьы но шуом но,
Атасэд ёук султоз но,
«Кокорик!» кариэ ке,
Тэлян потто мон
Ѓичыед, кионэд доры.
Ѓизыед, кионэд
Возьма меда та виын,
Возьма та капканам?
Пумеляд шедйид ке,
Шумпотйськод, дыр, ук.
Ой, Ѓичые, кионэ,
Шуком вал но,
Озьы шуод ук но.*

Так-так, скажем, да,
Утром петух проснется, да,
Когда «кокорик!» он пропоет,
Я пойду охотиться
На лису, на волка.
Лиса, волк

Ждут ли в этот час меня,
Ждут ли в тех капканах?
Как угодите вы в петлю,
Нам до чего бывает радостно ведь.
«Ой, моя лиса, мой волк», –
Говорим, бывало, да,
Так ведь сказываем, бывало.
(Гиппиус, Эвальд 1989: 47)

Муш утён гур. Бортничья песня (Кизнерский р-н)

*Ой, донйосы, донйосы, донйосы,
Шуныт шундыя папады.
Донйосы, донйосы, донйосы,
Шуныт шундыя позыръяськыса потоды,
Шуныт шундыя палдыны.
Ой, донйосы, донйосы, донйосы,
Їжужыт кызэ пуксёды.
Ой, донйосы, донйосы, донйосы,
Ми тйледыз октомы баджым кудыосы,
Октомы пужо кудыосы.
Ой, донйосы, донйосы, донйосы,
Ми тйледыз коркады пыртомы,
Їгоге ошыса возёмы жсытозь.
Ой, донйосы, донйосы, донйосы,
Собере умортады пыртомы.
Ой, донйосы, донйосы, донйосы,
Чилясь турын жсужалоз,
Чилясь турын вылэ турлы сяська жсужалоз.
Ой, донйосы, донйосы, донйосы,
Турлы сяська пёлысь дуно емыш бичалоды.*

Ой, дорогие мои, дорогие, дорогие,
Теплого солнца пташки.
Дорогие мои, дорогие, дорогие,
При теплом солнце скручиваясь вылетите,
При теплом солнце чтобы роиться.
Ой, дорогие мои, дорогие, дорогие,
На высокую ель сядете.

Ой, дорогие мои, дорогие, дорогие,
 Мы вас соберем в большое лукошко,
 Соберем ройником.
 Ой, дорогие мои, дорогие, дорогие,
 Мы вас в избу занесем,
 На колышке повесим, оставим до вечера.
 Ой, дорогие мои, дорогие, дорогие,
 Потом в улей ваш посадим.
 Ой, дорогие мои, дорогие, дорогие,
 Свежая трава поднимется,
 На свежей траве разные цветы расцветут.
 Ой, дорогие мои, дорогие, дорогие,
 Среди разных цветов ценные плоды будете собирать.
 (Чуракова 2002: 133–134)

В промысловых песнях обращает на себя внимание метафорическая замена обращений. Например, пчел называют э, *донійёсы* ‘эй, дорогие’, *дун папа* ‘чистая птаха’, *биз папаос* ‘жужжащие птахи’, *зарни мугоръёс* ‘золотые тельца’ (Там же: 131). В песнях, как отмечает Р. А. Чуракова, встречается и другая замена – *сьёлыктэм дульёс* ‘безгрешные души’, которая подчеркивает высокий статус этой «птахи» в мифологической картине мира удмуртов. По поверьям, наряду с обычными, существуют земляные и небесные пчелы. Небесные пчелы *ин муш*, обладающие большой силой, играют после выхода роев обыкновенных пчел, спускаясь близко к земле. У них есть свой князь, в ведении которого находится несметное число роев. Когда они летят, то заслоняют собой солнце (Верещагин 1996: 128).

Характерной чертой магических текстов промысловых песен является наличие заклинательных формул в виде рефрена (*дун-дун, дун-дун; доніёе-доніёе*), различного рода звукоподражаний – жужжанию пчел, лаю собак, кукареканья петуха, которые, по мнению В. Е. Гиппиуса, являются «условными словесными символами» (Гиппиус, Эвальд 1989: 16). В отдельных текстах встречается жесткий императив: «<...> пчелы, летите сюда, жингыр-жингыр звеня» (Там же), «Ой, скорее же да, ой, скорее, // пчелы-птахи вы. // Сквозь лес да вот, ой, да сквозь ветви // скорее прилетайте, пчелы-птахи. // Сквозь лес да вот, ой, да сквозь ветви // прилетайте ко мне, пчелы мои» (Чуракова 2002: 150–151). Ярко выраженная магическая

функция исполнения промысловых песен позволила ученым обозначить их как песни-заклинания, песни-заговоры (Герд 1997: 132). Но – интересная деталь: этот императив в поэтическом тексте («летите/прилетайте»), характерный для заклинательных/заговорных жанров в фольклорной традиции, не находит адекватного музыкального воплощения. В опубликованном В. Е. Гиппиусом образце бортничьего напева (запись 1937 г.), например, мелодия состоит из двух мелодических фраз, каждая из которых, в свою очередь, основана на двух смежных звуках. Собственно, и мелодией в полном смысле слова ее назвать нельзя, скорее – проинтонированный в узком звуковом поле речитатив. «Камерный», «разговорный» характер мелодики подчинен тексту, комментирующему действия пчеловода, призывающего пчел.

Нотный пример № 1

Муш өтён гур. Напев призыва пчел (Увинский р-н)

$\text{♩} = 208$

дун - дун, дун - дун, дун, дун...

Пу - жы - мам ту - бись - ко,

под - ма - ны ту - бись - ко мон,

под - ма - ны ту - бись - ко мон

Мушь - ё - сы, лык-тэ а - ли тат - чы,

"жин - гыр, жин-гыр" ка - ры - са

Дун-дун, дун-дун, дун, дун...

На сосну взбираюсь,

На сосну взбираюсь я,
На сосну взбираюсь я.
Пчелы, летите сюда,
«Жингыр, жингыр» звеня.

(Гиппиус, Эвальд 1989: 15)

К сожалению, звуковых образцов промысловых импровизаций, спетых собирателю в аутентичной манере, практически нет и, вероятно, быть не может по определению, поскольку основное правило функционирования сакральных импровизаций-заклинаний – запрет на их пение посторонним людям (Чуракова 2002: 127). Потому очень ценны ремарки информантов. Так, негромко, мягко, по описанию Р. А. Чураковой, звучат бортничьи напевы в ее коллекции. Например, одна информантка передавала свои воспоминания о том, как ее мать, взбираясь на ель за роем, «тихонько напевала, поясняя свои действия и намерения» (Там же: 133). Ею же была описана и другая весьма любопытная исполнительская ситуация, при которой информантка Серебрякова Александра Марковна (с. Вавож), очень любящая пчел и часто с ними разговаривающая, при роении пчел, обращаясь к ним, «с плачем приговаривает: «Куда летите, не оставляйте меня хоть вы, не уходите!» (Там же: 138–139). Единственное описание исполнения пчелиной песни другим тембром зафиксировано П. К. Поздеевым: «Матрена Яковлевна пела низким голосом, звучавшим ровно и сильно так, что <...> «спокойно слушать невозможно, тебя всего охватывает какая-то дрожь» (цит. по: Чуракова 2002: 137).

Отголоски этих верований сохранились в сказках, описывающих воздействие пения на зверей: «Одинъ вотякъ поѣхаль собирать милостыню и, ѣдучи по дорогѣ, запѣль пѣсню. Эту мужикову пѣсню слышалъ заяцъ. Понравилась зайцу мужикова пѣсня. Прибѣжаъ онѣ кѣ мужику, вскочилъ в сани и началъ мужику вторить. Послѣ того они встрѣтили волка, который поступилъ такимъ же образомъ. Наконецъ, когда они проѣхали дальше, имъ встрѣтился медвѣдь, которому также пришлось по душѣ мужикова пѣсня, почему и онѣ залѣзь въ сани и началъ тоже подпѣвать» (Первухин 1889: 27). В этом собрании Н. Первухина встречается другой вариант сказки, в котором главным действующим лицом является «одна баба», покорившая своим голосом тех же лесных зверей. Примечательно, что сила воздействия голоса на зверей связана

в сказке с плачем, причитанием. Героиня не просто пела, «баба-то больно хорошо умѣла плакать съ причетомъ»: «Увидѣла баба, что пришла ей бѣда, и заплакала; и стала она причитать, а эту ея пѣсню услышалъ заяць <...> начинаетъ плакать и пѣть жалче прежняго <...> и еще жалобнѣе прежняго заплакала баба, и еще лучше прежняго стала причитать» (Там же: 26).

Современные полевые материалы показывают, что лес до сих пор является одним из излюбленных мест для пения. При этом голос поющего должен вписываться в окружающий звуковой ландшафт: «В лесу пою негромко, не хочу заглушать пение птиц, журчание ручья»¹. В этом русле следует рассматривать и запрет на свист и на любой громкий крик увинских (центральных) удмуртов-калмезов: «*Шайтанъёс пырозы, периос, нечистой силаос кылозы но люкаськозы*» ('черти придут, духи, нечистая сила услышит и соберется').

В рассказах информантов прослеживается следующая закономерность: поют в одиночку, собирая грибы или малину, поют негромко, иногда известные «жалостливые» песни, но чаще импровизируя, без слов, поют, когда на душе горе, поэтому часто пение сопровождается слезами: «Когда пастушу, одна по лугу хожу. Весь день пою. Все пою и плачу. Жалобные песни пою <...> если слов совсем не знаю, сама по себе пою (*ас поннам*), все равно хожу и пою»². Напрашивается очевидная параллель с прибалтийско-финской традицией. Например, В. В. Виноградов описывает феномен плача в лесу в вепсской культуре: «Пение в лесу подразумевало выплакивание женщинами своего горя. При этом они начинали с «обидных» частушек, которые как бы настраивали песельницу на определенное эмоциональное состояние. Припевки исполнялись нарочито громким голосом, который сменялся тихим беззвучным плачем» (Виноградов 2011: 101). Негромкое импровизированное пение в лесу, но с определенной магической функцией (предохранение себя или стада от лесных хищников), исследовал на северо-западе России М. А. Лобанов. Так, в Новгородской области женщины, собирая ягоды, «что-то тихонько напевали без слов. Такое

¹ ФЭ УИИЯЛ-2013. Запись Нуриевой И. М. в д. Чутырь Игринского р-на от Корепановой Т. М., 1964 г. р.

² ФЭ УИИЯЛ-2000. Запись Нуриевой И. М. в д. Байдалино Ярского р-на от Пашкиной Т. Д., 1938 г. р.

пение совершенно не было оформлено, сборщицы ягод могли начать с напева какой-нибудь долгой песни, или частушки, или с наигрыша «под язык», а потом контуры отчетливой мелодии расплывались, уступая место спонтанной импровизации. В принципе же что именно петь – то ли что-то неизвестное, то ли без слов повторять мотив песни – не регламентировалось. Главное здесь – сама манера пения, словно говорком про себя. Такое пение имело собственное название: *ныныкать* или *тыныныкать*» (Лобанов 1997: 92). В местах, где проживает смешанное население (тверские карелы и русские), автором зафиксировано импровизированное пение в лесу. Важно замечание исследователя лесных кличей: «В исполнении и *ныныканья*, и напевов-импровизаций преобладает интровертное начало. Певец полностью погружен в свой внутренний мир. Вокализируя что-либо мгновенно пришедшее на слух, а не повторяя какую-нибудь известную мелодию, он тем самым в данный момент оказывается полностью независимым от факторов коллективного начала» (Там же).

Коллективное начало реализуется в обрядовом общинном пении, которое представляет неотъемлемую часть жизни и быта традиционного земледельческого удмуртского общества. «Песенная стихия» подчиняется строгим законам пространственно-временной организации. Ритм окружающей природы, космоса влияет на ритм «песенного времени», чутко улавливающего спады и подъемы в годовом цикле. Большой интерес для этномузыковедов вызывают представления удмуртов о годовом циклическом времени как о двух самостоятельных половинах, отразившиеся на акустическом поведении. Собиратели XIX в. отмечали: «Гражданский год вотяками разделяется на две половины: первая считается приблизительно с марта, а вторая – с сентября» (Верещагин 1996: 74). Месяцы в каждой из этих половин соответствуют друг другу по принципу центральной симметрии: «у нихъ (удмуртов. – *И. Н.*) лѣто и зима какъ будто составляютъ отдѣльные два года <...> Вотякъ опредѣляетъ святки, называя ихъ зеленымъ временемъ, точно такъ же, какъ опредѣляетъ онъ Февраль, говоря, что лѣтомъ въ это время жнуть рожь» (Гаврилов 1880: 159). Так же симметрично располагались точки наиболее опасных периодов, когда границы между видимым и невидимым миром становились особенно зыбкими: это время зимнего и летнего солнцестояния (*вожодыр* ‘священное время’ и *инвожодыр* ‘небесное священное время’). Сакральное время

зимних святок *вожодыр* давало возможность услышать звуковые сигналы из иного мира, которые в этот период воспринимались наиболее чутко. Например, звуки, услышанные на перекрестке дорог в полночь, предвещали будущее: если слышны звуки молотбы – к урожаю, богатству; стук дровосека предвещает неурожай или смерть, издалека раздающаяся веселая песня – к свадьбе или урожаю, невеселая – к болезни и неурожаю (Первухин 1888: 127). Колокольчик, услышанный девушкой, предвещал замужество, парнем – рекрутчину. Звуки топора, рубака толковали как предвестие смерти или болезни. Звуки, подслушанные около амбаров, овинов и пустых изб, предвещали либо сытую жизнь (шум пересыпающего зерна), либо голод (звуки подметающей метлы) (Попова 2004: 176).

«Звуковое» поведение во время зимнего и летнего солнцестояния регламентировалось строгими предписаниями. Акустический код священного времени исключал громкое обрядовое пение, дабы не потревожить невидимых духов, воду, землю, природу, когда она набирается новой силы. Северные удмурты во время зимнего *вожо*, чтобы не потревожить обитателей другого мира, боялись переезжать мосты через реки с песнями (Первухин 1888: 59). В летний период *инвожо* все действия удмурта-земледельца были направлены на сохранение урожая. Любой производимый человеком шум во время цветения злаковых мог вызвать несчастья: «В этот период, продолжавшийся около 10 дней или даже месяца, нельзя было копать, рубить дрова, возводить постройки, косить, стучать, петь, играть на инструментах <...> Особенно строго табуировалось полуденное время. Не разрешалось также одеваться в пеструю или цветную одежду, иначе, мол, на поле будет такая же пестрота» (Владыкин 1994: 188). Целый ряд запретов касался поведения около воды: запрещалось купаться в реке (особенно до обеда), ловить рыбу, полоскать белье, загонять в реку скот, входить в нее с любыми острыми железными предметами, шуметь, свистеть и громко там кричать, чтобы не потревожить духа воды. В противном случае хлеба будут побиты градом (Гаврилов 1891: 144; Чуракова 1995: 83).

Общинное коллективное пение обрядовых напевов является одним из важнейших элементов, организующим звуковое пространство. Акустический код включается в целостную систему ритуальных практик, освящая окружающий звуковой культурный и природный ландшафт. Пение в обрядах никогда не восприни-

малось как развлечение. Необходимость совместного исполнения специальных песен в обрядовой обстановке постоянно подчеркивается в песенных текстах:

Акашка (Гершыд) гур. Напев обряда Акашка (Гершыд)
(Кизнерский р-н)

*Ми пырем понна вожъёстэс эн поттэ,
Милемыз будзьымдор кырзаны коса лэзиз.*

За наш приход не сердитесь,
Нас старейшина рода в каждом доме петь отправил.
(Чуракова 1999: 38)

Акашка гур. Напев обряда Акашка (Алнашский р-н)

*Армись но лыктэм одйг пол Акашка нуналмы,
Вай кырзаса-вераса, ой, йывоме.*

В год раз приходит наш праздник Акашка,
Давайте с песнями-сказаниями, ой, праздновать.
(Бойкова, Владыкина 1992: 36)

Акашка (Гершыд) гур. Напев обряда Акашка (Гершыд)
(Кизнерский р-н)

*Акашка сямен кырзалома,
Ваелэ вералэ верано кыльёстэс.*

Праздничный напев акашка мы запоем,
Выскажите песней положенные обычаем слова.
(Чуракова 1999: 38)

Акашка гур. Напев обряда Акашка (Алнашский р-н)

*Ми ке гынэ кырзэмы, туж чебер кырзалом,
Турлы тылобурдоёслэн гуреныз.
Турлы гынэ тылобурдолэн, ой но, гуреныз,
Анаен но атайлэн сяменыз.*

Если мы, да, споем, то очень красиво споем,
Напевами-голосами разных птиц.
Напевами-голосами разных птиц,
По обычаю матери-отца.
(Бойкова, Владыкина 1992: 40)

Вместе с тем, во внеурочное время петь эти обрядовые напевы запрещалось, что также отразилось в обрядовой поэтике южных удмуртов.

Акашка гур. Напев обряда Акашка (Кизнерский р-н)

*Кырӓлэ, кырӓась эшӓёсы, туннэ кырӓан ныналмы,
Туннэлэсь ке кылиз ук, нош арлы кылӓз ук,
Кырӓамды потоз но, – кырӓан дыр уз лу ни.*

Пойте, друзья – песельники, сегодня песенный день,
Если сегодня не споем, целый год ждать придется,
Петь захотите, – песенного времени уже не будет.
(Чуракова 1999: 37)

В песенном календаре бесермян в отличие от южноудмуртской традиции выделяется праздник Ильин день, разделяющий летний и осенний сезоны. Этот пограничный статус праздника отмечен и на уровне звукового кода: «Летом, как поставлены суслоны, петь [летние песни. – И. Н.] уже нельзя. Обычай заведен стариками, и молодые его соблюдали» (Попова 2004: 134).

В некоторых южноудмуртских локальных традициях зафиксировано определенное время обучения ритуальному напеву: «Одной из возможностей трансляции традиции из поколения в поколение было “обучение” пению пожилыми женщинами молодых девушек за неделю до соответствующего праздника и неделю после него» (Владыкина 1997: 86). Обучение напева *Акашка* в кизнерской традиции, в частности, происходило за неделю до праздника, в Вербное воскресенье, именно тогда «разрешали “учить” петь песню: необходимо было передать знание и умение исполнять соответствующие празднику мелодии» (Чуракова 1999: 7).

Наибольшей интенсивностью звука отличается весенне-летняя половина года, которую открывает самый значительный в жизни

всех удмуртов календарный праздник начала земледельческих работ *Акашка / Великтэм / Бадӟым нунал*. Этот обряд, как и медленные весенние хороводы на лугах, имитации свадебного обряда летом около озимых озвучены особыми тембрами, выполняющими важную миссию магического воздействия на окружающий микро- и макромир. Образ песни – пения на открытом пространстве отражен в поэтических текстах удмуртских обрядовых песен: *кырӟам куарае кырӟа кошке...* ‘голос мой песней по простору полетится’; *кырӟай, дыр, бадӟым, ай, куараен, шуккиськиз Кумор гурт кузя...* ‘спела, наверное, звонким, ай, голосом (букв.: большим голосом), отозвалась песня вдоль деревни Кумор’ (Нуриева 1995: 68, 101). Громкое (сакральное) пение поезжан в свадебных песнях южных удмуртов сравнивается с образом мифологической Великой Священной реки *Тӧдӧ Кам* или со звучанием *чипчиргана*:

Ярашон гур. Песня поезжан со стороны невесты
(Малопургинский р-н)

*тӧд 'ы камлэн тулкымэз мэт шуккис 'коз йардурэ –
мил 'ам жингрэс куарамы мэт кылис 'кос кыд 'окэ.*

Волны Великой реки пусть бьются о берега.
Наши звонкие голоса (‘голос’) пусть раздадутся далеко.

Сюан гур. Свадебный напев (Малопургинский р-н)

*мэт шуккис 'кос куарамы к а м с 'ӧрыс 'эн к а м с 'ӧроӧ;
такэм шулдыр с 'уанмы даурйосын мэт кыл 'оз.*

Пусть наши голоса (‘голос’) раздадутся с одного берега
Священной реки на другой;
[Память] о такой веселой свадьбе пусть в веках оста-
нется.

Сюан гур. Свадебный напев (Завьяловский р-н)

*Шулдыртэ ай, шулдыртэ, ой, мусо но эийосы;
Лэӟэ ал 'и, лэӟэлэ чипчирган голостэс.
Чипчирган голосйосмэс огаӟэти лэӟом.*

Веселите-ка, веселите, ой, милые да друзья.
Запойте-ка, запойте чипчиргановыми голосами.
Чипчиргановыми голосами нашими вместе споем.
(Кельмаков 1990: 170, 166, 61)

Этнолингвистический анализ удмуртских народных терминов, связанных с понятием пения *кырӓаны*, *гурланы*, показал, что в их основе лежит синонимический ряд: окликать, кричать, звать, звучать, петь, громко плакать, шуметь, славить (Владыкина 1999: 81–82). Подчеркнуто громкое, «необычное» для будничной жизни пение можно расценивать не только как призыв, обращение к силам природы, но и как инакоговорение, «намеренное сокрытие тембра человеческого голоса», по мысли Б. Асафьева (цит. по: Земцовский 1976: 898), как определенный способ поведения в обряде, который всегда меняется на противоположный знак по сравнению с повседневной жизнью (ср. поведение ряженных, поезжан на свадьбе и др.).

Тембр обрядовых песен в удмуртской песенной традиции является одним из важнейших отличительных музыкально-стилевых средств ритуального пения как по вертикали (обрядовые – поздние жанры), так и по горизонтали (локальная специфика). В кукморской песенной традиции, например, в исполнительской манере старшего поколения сохранилось обрядовое пение, вызывающее ассоциации с инструментальным тембром. Так, А. Н. Голубкова, первая обратившая внимание на эту особенность, отметила «носовую» («гобойную») окраску звука (Голубкова, Поздеев 1987: 9). Правда, в ее арсенале были только сольные записи обрядовых песен. Коллективное обрядовое пение, на наш взгляд, вызывает ассоциации с другим инструментом – волынкой. Звук формируется при зажатых связках, придающих эффект «сдавленного», но резкого звука, и при посыле звука через нос. Локально-стилевые особенности удмуртской песенной мелодики с ее непрекращающимся на протяжении строфы развитием, узким трехзвучным диапазоном, мелизматическим обыгрыванием основных тонов, также близки волыночным наигрышам. Как отмечает И. В. Мациевский, «волыночные наигрыши с типичными для природы инструмента непрерывностью звучания, монотонностью, характерными оборотами, основанными на чередовании отдельных протяженных тонов и частых переборов ступеней, в рамках жестко ограниченного амбитуса, оказали мощное влияние на всю европейскую песню»

(Мациевский 2007: 103). Возникает вопрос, случайно ли сходство обрядового пения с волыночным тембром? На сегодняшний день известно, что волынка была распространена большей частью в бесермянской традиции (Штейнфельд 1894: 243–244). Но, как предполагают историки, в этногенезе бесермян могли участвовать и часть арских удмуртов, потомками которых являются кукморские удмурты (Напольских 1997: 51–52). Кроме того, следы пребывания бесермян на данной территории сохранились и в топонимике (*бесерман нюк*). Еще один исполнительский прием, замеченный нами в закамской традиции у певцов самого старшего возраста, заключается в своеобразном вибрирующем пропевании последних звуков мелострофа, вызывающем ассоциации с тембром курая.

В удмуртском традиционном обществе сформировалась своя эстетика поведения, звукового, в том числе, которая проявляется в обрядах гостевого этикета. Совместное обрядовое пение является символом со-единения, со-дружества, со-участия. Это единение подчеркивается очень характерной деталью. При пении за столом в обрядах гостевания один из поющих, завершая строфу песни, поднимается и пожимает двумя руками руку встающего при этом гостя (или хозяина дома, если в последнем случае к нему обращался гость). Пожалуй, трудно назвать другую область деятельности удмуртов, где бы царила эта атмосфера взаимопонимания и единения:

Сюан сям. Свадебный напев (Кукморский р-н РТ)

*ойдо кърžалом-гурлалом, ай гай,
кэл'шоз мэдам куйосмъ(й), ай гай?
малъ(й) уз кэл'шъ(й) куйосмъ(й), ай гай,
ван'мъз но(й) ас'мэ каманда(й), ай гай.*

Давайте споем–пропоем, ай гай,
Сольются ли наши мелодии, ай гай?
Почему бы не слиться нашим мелодиям, ай гай.
Если все мы – одна родня, ай гай.

(Нуриева 1995: 146)

Согласно менталитету удмуртской общины, при обрядовом пении голос поющего не должен выделяться из общего звукового поля. Стремящемуся выделиться обычно делают замечания:

«*Катэ эн кырҙалэ, эн кесяське, эн черекъя*» («Громко не пой, не кричи, не ори»). Достаточно показательны воспоминания одной талантливой певицы из закамской традиции: «В гостях молодым даже петь не разрешали, а мне так хотелось петь. Шэрдзян (так звали мужа) на крыльцо курить выйдет, я тут же начинала петь. Мать мужа тихонько встает и выходит. Как только муж заходит с крыльца, мать говорит мне: «Сноха, выходи-ка из-за стола, Шэрдзян зовет». Уже знаю, что он мне замечание сделает. Мама, наверно, так его учила. «Почему, говорит, когда поешь, у тебя голос сильнее (громче) выходит, чем у старших (стариков). Хочешь петь, пой, но не громче старших. Вот будет у тебя двое-трое детей, тогда уже держать не буду». Вот неграмотные так неграмотные, хоть бы сказали, хорошо поет, умеет» (Камалтдинова 2007: 39).

Наряду с общими взглядами на эстетику звука, в некоторых локальных традициях сформировались свои, отличные от других удмуртских традиций ценностные ориентиры в пении. Закамские удмурты, например, испытав сильнейшее влияние тюркской музыкальной среды, наряду с умением выпевать сложнейшие мелодические украшения восприняли и татарскую эстетическую категорию *моу*. В татарской культуре одно из значений *моу* – «не поддающееся прямому переводу определение «исполнительского феномена», подразумевающего целый комплекс художественных, эмоциональных и чисто музыкальных аспектов: мастерство, задушевность, умение создать особый настрой при исполнении, свободу импровизации, способность к богатой орнаментации мелодий, также – присутствующее часто ощущение печали, тоски» (Сайфуллина, Сагеева 2009: 81). Существующее у закамских удмуртов понятие *мынлы кырҙась* (*мынль кырҙас*) можно перевести как ‘искусный певец’, обладающий хорошим музыкальным слухом, гибким голосом, знанием текстов песен, умением передать пением эмоциональное состояние. Искусный исполнитель играет роль запевалы, ведет за собой всех остальных певцов ансамбля. Если таких искусных певцов среди поющих несколько, то они запевают поочередно. К таким исполнителям в деревнях всегда относятся с уважением: «Украшали песню и раньше и сейчас украшают. Вот сравни, я как пою и Фания как поет, по вашему это слух или ритм, а по нашему искусный певец (*мынль кырҙас*). Петь с украшениями не у всех получается. У искусного певца без стараний само по себе не получается. Бабушка тоже искусно (*мынль*) пела, но к старости уже не могла так петь» (Камалтдинова 2007: 46).

В удмуртской традиционной культуре существует явление двойственного отношения к искусству пения: с одной стороны, в деревне очень ценят и уважают знающих традиционные песни и умеющих петь, хотя статус певца-исполнителя в традиционном удмуртском обществе при этом заметно отличается от статуса исполнителя-инструменталиста. В отличие от последнего даже искусный певец не выделяется в особую категорию лиц и не равняется мастеру инструментальной игры, имеющему дар свыше. Уметь петь положено всем, что особенно ярко проявляется в обрядовой обстановке: пение невпопад, притоптывание не в ритм высмеивается и осуждается. Таких «певцов» называют *паллян кырзась* ‘поющий влево’. С другой стороны, широко распространено поверье, что умеющие хорошо петь в жизни несчастливы. В песенных текстах сложились целые сюжеты о несчастливой судьбе ‘искусного певца’ *усто / жеч кырзась*:

Юон сям. Гостевой напев (Кукморский р-н РТ)

*анай мил'эмль но(й) эн кърза(й) шуиз,
шуттэм но(й) луод но(й) тон(ъ) шуиз.
анайлэс' вэрамзэ но пэл'ам ё'й пон,
шуттэм нълйосъз но(й) мон(ъ) луи.*

Матушка нам – не пой – говорила,
Несчастливая будешь – говорила.
Слов матери я не послушала,
Несчастливой из ее детей я стала.

(Нуриева 1995: 124)

Юон сям. Гостевой напев (Кукморский р-н РТ)

*н'улэс(э)ки мъни но пу коранъ(й),
корам(ъ) пуосъ но(йъ) ту°жъ тот(ъ)мо(й).
пичис'эн(ъ) кыр(ъ)з'анъ но ўс(ъ)то луи,
шуттэммъ луэмэ но(йъ) ту°ж(ъ) тот(ъ)мо(й).*

В лес ходила дрова рубить,
Срубленные мною деревья узнать можно.

С детства петь была мастерицей,
Что буду несчастлива, хорошо знала.

(Нуриева 1999: 89)

Гужем юон гур. Напев летнего пира (Кизнерский р-н)

*Нюыр выдэм жегъёслы эн синьмаське эшъёсы,
Нюыр выдэм жегъёсыз тійсьтэм луэ, шуо вал.
Кырзась-верась ныллёслы эн синьмаське, эшъёсы,
Кырзась-верась ныллёсыз шудтэм луэ, шуо вал.*

Полёгшей ржи не радуйтесь, друзья,
Полёгшая рожь без зерна бывает, говорят.
Поющим девушкам не завидуйте, друзья,
Поющие девушки несчастливыми бывают, говорят.
(Чуракова 1999: 68)

К. Герд, первый отметивший эту особенность («понятие о песне связывается с представлениями о несчастливом человеке»), объяснил ее тем, что «обладать песенным творчеством – значит обладать трудным искусством»; только пройдя жизненные испытания, можно достигнуть совершенства (Герд 2004: 150).

Удмурт зоут. Удмуртский напев
(Мари-Турекский р-н Р Мари Эл)

*т'ил'ас'(и) сапэгэз(ы) но(й) аиги куччаса но
эктыны(й) ўсто но мон лўи.
турлы(йэ) нўж(ы)нойэз(ы) но(й) мон ик а'зъаса но
кырд'аны(й) ўсто но мон луи.*

*от'и но тат'и но аиги вэ'лыса(й)
бэ'лыны ўсто но мон луи(й).
анайтэм-атайтэм айиг будыса(й)
кырзаны ўсто но мон луи(й).*

Блестящие сапоги надев,
Стала я мастерицей плясать.

Разную нужду испытывав,
Стала я мастерицей петь.

В ту или иную сторону (много) пройдя,
Стала я мастерицей ходить.
Оставшись без отца с матерью,
Стала я мастерицей петь.

(Нуриева 1999: 89)

Сейчас довольно трудно однозначно объяснить этот удивительный феномен. Исходя из того, что человеческий голос, пение в представлениях удмуртов обладало колоссальной силой воздействия на окружающий мир, то, очевидно, и сам певец (искусный певец!) в древнем обществе, владеющий этим сложным искусством, наделялся особыми полномочиями. Возможно, некогда он обладал статусом медиатора, посредника между мирами. И подобно шаману, *усто кырзась* не мог отказаться от своего искусства, предначертанного ему судьбой.

Таким образом, складывающаяся на протяжении тысячелетий звуковая картина мира удмуртов, гармонично вписанная в мировоззренческий комплекс и состоящая из нескончаемого диалога внутри акустического сообщества, жестко требовала соответствующего звукового поведения как внутри природного, так и социокультурного пространств. Эта картина до сих пор определяет поведение удмурта не только в своей традиционной среде, но и в условиях города.

§ 2. Институт молений: музыкальный контекст

В восточных финно-угорских культурах семейные и родовые общественные моления, подробно описанные этнографами, сложились в отдельный институт, пронизывающий весь комплекс промысловых, земледельческих и семейно-родовых обрядов. Каждый важный шаг в хозяйственной или семейной жизни поволжских финно-угров обязательно сопровождался обращением к высшему пантеону богов, они всегда старались заручиться их поддержкой. Постоянная связь человека с высшим миром ощущается на про-

тяжении всего жизненного цикла. Моления в общей системе верований, на наш взгляд, в наибольшей степени сохранили свою древнюю основу, «законсервировав» многие черты акционального, вербального и музыкального ряда.

Глубокая приверженность своей вере, «своим богам» была неотъемлемой чертой ментальности всех удмуртов, о ней писали собиратели и этнографы XIX в. «Вотяки самый набожный народ, какой я знаю, – писал немецкий исследователь М. Бух, – по любому поводу они поклоняются божеству» (Buch 1882: 160). Интересны ремарки, касающиеся общей атмосферы молений: «При моленіи соблюдается крайнее благоговѣніе. При этомъ единство духа и любовь другъ къ другу выражается въ полной силѣ» (Васильев 1906: 345); «Во всех жертвенных обрядах соблюдаются определенные правила и торжественность, которые непременно повторяются» (Buch 1882: 152). Автор «Эскизов преданий и быта инородцев Глазовского уезда» Н. Первухин отмечал: «...мы имѣли случай замѣтить высокую религіозность этого народа, выражающуюся главнымъ образомъ въ постоянныхъ моленіяхъ тому или другому изъ высшихъ и низшихъ божествъ, – причемъ главную сущность ихъ моленій составляетъ не столько молитвенное обращеніе, сколько принесеніе жертвы» (Первухин 1888: 1). Священник Н. Блинов, изучавший языческий пантеон удмуртских богов, при сравнении религиозности удмуртов и русских крестьян, очень точно подметил разницу: «Какъ бы ни былъ невѣжественъ русскій крестьянинъ, но у каждаго изъ нихъ имѣется сознаніе своей виновности предъ Богомъ. Крестьянинъ – мужчина или женщина – не зная догматовъ вѣры, твердо убѣжденъ, что человѣкъ *долженъ* жить честно и памятовать всегда свою зависимость отъ Бога, что даже дурныя мысли служатъ оскорбленіемъ величія Божія <...>. Совсѣмъ другое дѣло у вотяковъ. Они молятся много и часто, приносятъ жертвы и проч., но никогда и нигдѣ *вотяки не молятся о прощеніи грѣховъ*; они еще не возвысились до пониманія грѣховности дурныхъ наклонностей, нравственныхъ проступковъ; они не раскаиваются въ томъ, что сдѣлали. Даже наиболѣе обрусѣвшіе вотяки въ Глазовскомъ уѣздѣ, по отзыву одного священника о. К., “при бѣдахъ и несчастіяхъ не обращаются къ Господу съ покаянною молитвою: “Боже, милостивъ буди мнѣ грѣшному” и др., но знаютъ только, что нужно принести Богу умиловительную жертву. И чѣмъ больше бѣда, тѣмъ цѣннѣе, тѣмъ выше жертву стараютъ

ся принести”. Обычные молитвы сводятся на то, чтобы тотъ или другой богъ впередъ не причинилъ имъ вреда <...>. Они думаютъ, что Богъ милостивъ или грозенъ только по мѣрѣ того – много или мало получаетъ Себѣ жертвъ» (Блинов 1898: 39). Священника С. Багина, неоднократно наблюдавшего моления удмуртов, всегда поражало, по его словам, чувство глубокой веры, которое было видно на лицах молящихся, и он очень сожалел, «что народъ этотъ, имѣя такіе глубокіе задатки религіозности, не имѣетъ еще правильнаго понятія о православной вѣрѣ» (Багин 1895: 17).

В настоящее время удмуртские моления представляют собой причудливое соединение языческих и христианских элементов. В частности, в обряде проводов льда в северной Удмуртии мы наблюдали, как одна пожилая женщина крестилась и клала поясные поклоны в сторону реки, уходившего льда. Во время моления-куриськона, посвященного Акашке-Пасхе, киясовские (южные) удмурты после каждого прошения также крестятся и кладут поклоны перед деревом. В последние годы древний институт языческих молений в относительной сохранности функционирует в основном на территории Башкортостана в традиции закамских удмуртов. Судя по высказываниям информантов, моления, выполняя основную функцию связи с высшим пантеоном, одновременно формировали этические нормы и нравственные идеалы: «*Вӧсьлэн айбатэз туж бадӟым. Адымлэн культураез татын айбат. Адым оgezлы оgez кепыраны быгатэ, чаклаське*» ('Ценность молений очень высока. Высокая культура у человека здесь проявляется: он смотрит на других, боится осуждения, остерегается дурных поступков') (Шушакова 2008: 568).

Удмуртская фольклористика располагает большим количеством описаний молений, начиная с этнографической литературы XIX – начала XX вв. и вплоть до аудио-, фото- и видеоматериалов самых последних экспедиций. Моления, как показывает практика, охватывают очень широкий спектр обрядовой культуры удмуртов, являясь неотъемлемой составной частью практически всех ритуальных действ. В этнографической литературе, к примеру, освещены грандиозные общественные моления в сакральных рощах, которые могли объединять жителей нескольких родственных деревень; в южной Удмуртии до настоящего времени проводятся деревенские моления в общей родовой куале и более камерные семейные моления в семейной куале. Существовали окказиональ-

ные ритуальные моления по случаю дождя, выбора новых жрецов, переноса *воришуда*, благодарности за супружескую жизнь, детей и т. д. Сценарий этих молений, описанных различными авторами XIX–XX вв., практически один и тот же и включает в себя несколько обязательных элементов, которые могли повторяться либо меняться местами: выбор жертвенного животного или ритуальной пищи; собственно моление – центральная часть обряда, обращение жреца-*вõся* к тому божеству, в честь которого проводится моление; общественная трапеза, и, наконец, благодарение за принятую жертву.

Характеристика функционирования молений, структурный анализ текстов молитв-обращений к высшему пантеону божеств уже были даны в научной литературе (Владыкин 1992; 1994; Владыкина 1997; ШUTOва 2001; Lintrop 2003; 2007). Отдельного изучения заслуживает проблема музыкального контекста проводимых молений, его связи с интонационным словарем удмуртской обрядовой песенности. Некоторые аспекты этой проблемы рассматривались в трудах ученых-музыковедов, в частности, анализировались текстовые и музыкальные особенности отдельного жанра музыкальной традиции удмуртов – *куриськоны* (Насибуллин, Хрущева 1986; Хрущева 2001). Вместе с тем, исходя из описаний молений прошлого века и сведений, полученных в фольклорно-этнографических экспедициях последних лет, выясняется, что музыкальный контекст молений был гораздо шире и охватывал не только вокальную, но и инструментальную музыку.

В качестве музыкального инструмента, сопровождавшего моления, авторы этнографических очерков чаще всего упоминают *крёзь* ‘гусли’. Как правило, это были так называемые Великие гусли (*Быдзьым крёзь*). В отличие от обычных гуслей, на которых играли женщины, на Великих гуслях играли мужчины и исключительно во время общественных молений (Атаманов 1997: 124–125).

Инструментальная музыка могла звучать в различные моменты ритуала. Так, финский лингвист Ю. Вихманн записал мелодию на жертвенном празднике в с. Бусурман Можга, которая «была сыграна на гуслях во время моления священника и народа» (Wichmann 1893: XIV). Интересно сообщение А. И. Емельянова о молении в священной роще *луд* в Казанском уезде: «<...> богомольцы встают в ряд, а хранитель луда вполголоса читает молитву <...> После каждого прошения, излагаемого жрецом, коленопреклоненная толпа припадает чело́м к земле и произносит слово «аминь». Иногда



*Илл. 4. Моление Булда в березовой роще. Вятская губ., 1900-е гг.
НМУР. ВС-2423-2*

для возбуждения настроения употребляется игра на струнном инструменте» (Емельянов 1921: 90). Описывая моление на Петров день в Варзятчинском крае (южная Удмуртия), П. Н. Луппов упоминает игру на гусях во время моления: «Жрецы между тем молились над ямой, складывали в берестяную коробку, стоявшую в яме, кусочки хлеба, отливали из бутылок кумышку в чашку, возносили ее и затем выливали в ту же яму, а сзади жрецов на коленях же стоял удмурт с музыкальным инструментом (с гусями) и наигрывал однообразный мотив, а еще далее сзади на коленях же стояли удмурты, оставшиеся на мольбище» (Луппов 1927: 99). Вполне очевидно, что звучание инструментальной музыки не только приподнимало общий настрой молящихся, оно обладало и несомненной магической силой, призванной усилить слова жреца, обращенные к Богу.

Функциональная направленность инструмента, очевидно, была разновекторной: инструмент мог звучать не только в самый кульминационный момент молений – обращения к высшим силам,



Илл. 5. Удмурт-гусляр.
Белицер В. Н., 1930 г., д. Нижние Юри
Малопургинского р-на БАО.
НМУР. ВС-4744

но и служить общим музыкальным фоном или иметь развлекательную функцию, сопровождая различные моменты обряда. П. Богаевский, описывая моление сарапульских удмуртов в момент заклания жертвенного животного, приводит слова одного из участников обряда: «Хорошо бы теперь гуслера <...> Тогда бы и народ стоял здесь» (Богаевский 1896: 110). А. И. Емельянов публикует несколько свидетельств игры на гуслях на заключительном этапе молений: «Молитву он [жрец. – *И. Н.*] заканчивает словами: "Теперь, воршуд, потерпи до следующего раза". После этого присутствующие садятся за скамьи, начинают пить, есть, петь и играть на гуслях. Жрец поет специально составленные на

этот случай песни вроде, например, следующей: Мы молимся, чтобы великий Инву / Исполнил наше прошение» (быв. Елабужский уезд, моление в Великой куале) (Емельянов 1921: 63). Многодневные общественные моления с закланием нескольких жертвенных животных также заканчивались игрой на *крезе*: «В первый день в жертву приносится бык <...> На земле расстилают скатерти <...> Затем все, сняв шапки, встают на колени, и вöсься читает вслух молитвы над хлебами <...> [Тылась 'распорядитель огнем'. – *И. Н.*], отрезав по частичке от каждого хлебца, бросает в особую яму, сделанную в земле. После этого каждый начинает отведывать свой хлебец <...> Затем народ расходится по своим местам; молодежь играет кто в орлянку, кто в карты, иные увиваются около девушек, другие толпятся кругом торговцев, продающих пряники, третьи слушают игру на гармонии или гуслях» (Там же: 106).

Крезь звучал и в последний день молений: «По окончании молитвы в огонь брошен был хлеб, соль, и вылита кумышка. Когда все сгорело, жрец заявил, что душа жертвенного животного поднялась на небо, как дым от костра <...> Скоро в отдалении послышались звуки гуслей, начались игры и песни, которые продолжались до тех пор, пока не разошлись по домам» (быв. Сарапульский уезд) (Там же: 110). Игра на гуслях, услышанная на заключительном (увеселительном) этапе молений в священной роще после Троицы в с. Шаркан Сарапульского уезда М. Н. Харузиным, разочаровала ученого: «Мнѣ довелось слышать этотъ своеобразный гимнъ въ честь боговъ. Когда гусельщикъ ударилъ по струнамъ, я приготовился слушать нѣчто строгое, мрачное, величаво угрюмое, подобно природѣ нашего сѣвера. Но вмѣсто ожидаемаго я услыхалъ плясовую мелодию. Оказалось, что вотяки послѣ моленія, охваченные чарами кумышки, подъ эти хвалебные звуки предаются неистовой пляскѣ» (Харузин 1883: 259).

Благодаря нотной фиксации инструментальных наигрышей на *крезе*, сделанной финским лингвистом Ю. Вихманном в Удмуртии в конце XIX в., существует уникальная возможность реконструкции звукового ландшафта языческих молений, поскольку эти раритетные образцы на сегодняшний день являются пока единственным в удмуртской фольклористике свидетельством музыкально-инструментальной атмосферы древних ритуалов. Одна из мелодий записанная в Карлыгане (совр. Мари-Турекский р-н Марий Эл), представляет собой однострочный наигрыш и по всем стилистическим признакам соответствует жанру быстрого танца. По описанию Ю. Вихманна, она «самая древняя, поэтому играли ее лишь несколько стариков. Однажды я тоже видел жертвенный танец под эту мелодию; это было на памятном вечере, где один покойник стал родоначальником торжества» (Wichmann 1893: XIV).

Нотный пример № 2

***Tanzmelodien.* Танцевальная мелодия (с. Карлыган)**



(Wichmann 1893: 196)

Другая инструментальная мелодия была услышана Ю. Вихманом в Бусурман Можге. По его словам, «это мелодия, собственно говоря, не песни, не танца; она была сыграна на гусях на большом жертвенном празднике в Можге во время моления священника (очевидно, жреца. – *И. Н.*) и народа. Может быть, это отрывок из мелодии одного древнего жертвенного танца» ((Wichmann 1893: XIV). Наигрыш действительно трудно отнести к определенному жанру («ни песня, ни танец»). Он производит впечатление неторопливой импровизационной игры: состоит из коротких, произвольно повторяемых попевок, сыгранных в умеренном, неторопливом (*moderato*) темпе без завершающей каденции. Скорее всего, звуки этого наигрыша на *крезе* были сопроводительным музыкальным фоном молитвенного обращения жреца-*восья*.

Нотный пример № 3

Melodien. Мелодия (с. Бусурман Можга)



(Wichmann 1893: 198)

В работах Г. Е. Верещагина и И. Васильева имеется описание обряда выбора нового жреца, которое свидетельствует о существовании специальной мелодии для *крезя*, исполняемой во время ритуала: «В случае смерти жреца мирского шалаша или вотской моленной, выбор нового происходит при собрании всех домохозяев; приглашается сюда и музыкант-гусяр (*крезьчи*), и особый главный ворожец быдзым Туно. Когда на костре варится жертвенное мясо, в то время гусяр наигрывает на гусях священную песнь Инвугур, а знахарь-ворожец исполняет особенного рода танец. Он танцует долго, до усталости, и, наконец, в изнеможении падает на землю,

прямо к костру, и произносит имя того, кто должен быть вместо умершего жрецом» (Верещагин 2000: 203). И. Васильев, описывая сходный ритуал, дает свои пояснения: «Подъ именемъ небесной росы, или по вотски *будзымъ инъ-ву*, можно разумѣть особенную благодатную силу небесную. Когда шаманъ исполняетъ обрядъ опредѣленія или выбора на должности *Лудъ-утися* или *будзымъ куа утися*, т. е. жрецовъ въ керемети или въ родовомъ шалашѣ, полагается игра на гусяхъ для танца шаману, и мотивъ той игры на гусяхъ называется *Инъ-ву утчанъ гуръ*, т. е. напѣвъ или мотивъ исканія небесной росы или дара пророчества» (Васильев 1906: 344).

Выбор этого струнного музыкального инструмента в качестве ритуального, очевидно, не случаен. Еще И. Васильев отмечал, что у удмуртов «священнымъ и благоугоднымъ Богу музыкальнымъ орудіемъ признаются только единственно гусли, прочіе же инструменты признаются запрещенными Богомъ» (Там же: 212). В удмуртской фольклористике известен краткий сюжет о создании инструмента из пораженной молнией ели, выбор которой был предопределен не только указанием высших сил (молния как знак свыше), но и чисто практическими соображениями, согласно которым наиболее подходящим для музыкального инструмента являлось просушенное дерево. «Такое дерево лучше поет», – объясняют исполнители (Шкляев 1996: 400). Я. Эшпай записал сходный сюжет из марийского фольклора: «Поспорили однажды бог с дьяволом, кого больше любят марийцы – бога или дьявола. Спорили, спорили и не могли переспорить друг друга. Тогда они решили придумать музыкальные инструменты и узнать, чья выдумка больше понравится марийцам. Черт придумал волынку, а бог – гусли» (цит. по: Галайская 1980: 24). Как отмечают современные исполнители на *крезе*, этот инструмент действительно обладает особым звучанием, положительно воздействующим на психику, что позволяет отнести его к разряду «экологических» инструментов (Кунгуров 2000: 8).

Другой музыкальный пласт удмуртских молений связан с вокальным интонированием, прежде всего, с *куриськонами*. *Куриськон* (отглагольная форма *куриськыны* ‘просить’) – молитвы-прошения, произносимые жрецом на молении; жанр удмуртского фольклора, связанный исключительно с религиозно-культовой практикой. Композиционная структура *куриськонов*-прошений аналогична языческим молитвам мари, мордвы, чувашей. Она делится на несколь-

ко частей, каждая из которых сохраняет трехчастную структуру, например, обращение к божеству (*Югыт Тöдöы Инмаре Кылчине* 'Светлый Белый мой Инмар-Кылчинь'), ряд просьб и снова обращение. Характерной особенностью *куриськонов* является сочетание поэтических приемов (метафор, гипербол) и прозаической речи: «Благослови, Господи, Хранитель-Питатель! Сам своих людей храни, питай, избавь от всякого зла, несчастья, бедствия. Вот мы теперь обсеялись, исправили изгороди, старый хлеб съедаем, пусть новый уродится хорошо. Что Тебе приносим в жертву, пусть то будет приятно. Хлеб бы был с тридцатью стебельками на одном корне, с двенадцатьюколенной соломой, с серебряным колоском, с золотым зерном; могли бы по нови бегать векша, рябчик <...> Дай, Господи, дождя, хорошую погоду; избави нивы от града, червя, ржавчины и пр. Жили бы мы весело, богато, мирно, согласно; были бы довольны хлебом, скотиной, детьми. Благослови, Господи, благослови!» (Верещагин 1995: 62). В текстах *куриськонов* удивляет соединение высокого поэтического слога с обыденной речью, граничащей с безыскусной наивностью и доверчивостью к тем силам, к кому обращена молитва: «Благослови, речка Чура! Мы в данное время провожаем вожо. Храни нас от всяких болезней и несчастий. Мы – дети; не знаем, что делать. Сам нас научи» (Верещагин 1998: 234).

К сожалению, этнографы прошлых столетий, порой тщательно фиксируя тексты *куриськонов*, не всегда обращали внимание на манеру исполнения. М. Бух, например, присутствуя на семейном молении в Покров, ограничился несколькими эпитетами: «Хозяин налил из большой бутылки в чашку кумышку, встал с ней перед полкой <...> и жалобным голосом начал что-то бормотать, обращаясь к полке. В конце каждого покашливания я всегда различал слово *остэ*, произносимое более громко, а за ним все время следовало покашливание, «эхем» <...> Потом, все еще бормоча, он подошел к огню и после слов *остэ*, *эхем* вылил несколько капель в огонь» (Buch 1882: 150). В другом описании моления (на Ильин день) *куриськон* просто проговаривается: «В течение всего этого времени [моления. – И. Н.] брат хозяина постоянно что-то говорил. «Мы сами не знаем кому и зачем молимся таким образом, – сказал он между прочим. – Мы переняли этот обычай от своих родителей и передадим по наследству своим детям» (Buch 1882: 151–152). И. Васильев, напротив, пишет о громком звучании молитвы-про-

шения: «<...> всѣ, снявъ шапки, встають на колѣни, всѣясь молить громко хлѣбъ» (Васильев 1906, вып. 3: 201). О таком же громком произнесении молитв-прошений свидетельствуют современные полевые материалы: *Курисъкы куара ѳргаса кылыны тийыи* ('когда молимся, голос должен раздаваться во все стороны') (Камалтдинова 2007: 18). Г. Верещагин и Н. Первухин свидетельствуют о напевном звучании *курисъкона*: «Попы, взяв рюмки в правые руки, а левыми поглаживая свои клинообразные бородки, взяв их в кулаки, читают нараспев молитвы-импровизации» (Верещагин 1995: 57), которые Г. Верещагину напомнили «унылые звуки монотонной песни татарского муллы» (Там же: 62); «<...> всѣ Вотяки поють всѣ свои молитвы, притомъ поють такъ, что извѣстному состоянію ихъ духа соотвѣтствуетъ всегда почти одинъ и тотъ же мотивъ» (Первухин 1888, Эскиз 3: 41). Приведенная выше молитва на летнем жертвоприношении полю *бусы вѳсь* в собрании Г. Верещагина также комментируется как «песня попа» (т. е. жреца) (Верещагин 1995: 62).

Подобные разночтения, с нашей точки зрения, можно объяснить пространственными различиями в проводимых молениях: большие общественные моления, собиравшие на открытом пространстве до сотен людей, требовали от жреца большего напряжения голосовых связок, моление в семейной *куале*, свидетелем которого был М. Бух, – соответственно, более камерного звучания.

Напевное произнесение молитв зафиксировано и в других жанрах фольклора. Так, Н. Первухин записал на севере Удмуртии легенду о книге, в которую удмурты решили записать тамгами-*пусами* порядок молитв, богослужения и суда: «И сдѣлали они книгу, употребивъ вмѣсто бумаги бересту и записавъ на берестяныхъ листахъ тамгами, какъ надо богамъ молиться и судъ чинить надъ людьми» (Первухин 1889: 14). В одном из вариантов легенды сторож-жрец из-за опасения преследования со стороны русских священников решил сжечь книгу, «а для того, чтобы въ людяхъ сохранилась память о порядкѣ молитвъ и суда, онъ призвалъ къ себѣ 12 молодыхъ учениковъ и 12 дней и ночей читалъ имъ эту книгу, а они за нимъ пѣли, пока не выучили ее совсѣмъ наизусть» (Первухин 1888, Эскиз 1: 48).

Как уже отмечалось выше, жанр *курисъконов* неоднократно был предметом исследования филологов и музыковедов. В частности, исследовательница удмуртской музыки М. Г. Хрущева,

в работах которой опубликован наиболее полный корпус музыкально-поэтических текстов, посвятила этому жанру отдельную главу своей монографии (Хрущева 2001: 21–37). Ею проанализированы тексты с точки зрения поэтической композиции, ритмической организации, фонетического звучания, образной структуры. Важен вывод о музыкальной природе *куриськонов*, точнее о музыкальной организации поэтического текста «в не музыкальной по природе форме» (Насибуллин, Хрущева 1986: 231–232). По ее мнению, «в *куриськоне* совмещаются закономерности поэтической ритмизованной формы и формы «омузыкаленной», где главную роль играют ритм и метр, а звуковысотное интонирование связано с экспрессивностью речи и отражает наиболее естественные интонации удмуртского языка» (Хрущева 2001: 36). Здесь, очевидно, стоило бы уточнить: интонирование *куриськонов* связано не столько с естественными интонациями, сколько с интонацией возвышенной речи, призванной донести до высших сил просьбы и пожелания.

В современных записях *куриськоны* интонируются в особой манере псалмодированного пения с достаточно скорым произнесением текста. Звуковысотный уровень в зависимости от возможностей исполнителя-жреца варьируется, но остается в пределах малой октавы (см. Нотный пример № 4).

Полные образцы молитв, записанных на самом обряде, бывают протяженными и длятся иногда до получаса и более. Как правило, на молениях молитву читает один жрец. Но в полевой практике были зафиксированы по два и более жрецов, читающих свои тексты молитв одновременно. Каждый из них молится самостоятельно, со своим текстом, в своей звуковысотной плоскости, в целом же образуется сложная полифоническая фактура (Камалтдинова 2007: 26).

Измененный по сравнению с обыденной речью тембр голоса, речитирующего в одной интонационной плоскости, можно расценивать как один из способов «инакоговорения», а жанр молитвенных обращений – как «допесенный». М. Хрущева называет его переходным «от сказывания к собственно мелодическому интонированию» (Хрущева 2001: 113). В этот интонационный ряд можно добавить и промысловые напевы-заговоры, в частности, бортничьи напевы *муш утён гур* с ярко выраженной импровизационностью и речитативным складом мелодики.

Нотный пример № 4

Куписькон. Молитва-прошение (Янаульский р-н РБ)



1. Ос_тә әу_ гыт тө_ ды баә_ ым Ин_ ма_ рә ко_ тыр_ ла_ сән'!

Та_ за_ лык_ тө_ бур_ лык_ тө_ а_ чит со_ ты_ са_ ул та_ ни_ (е).

2. От... Кор_ ка тыр_ ныл пи_ о_ сын гид_ тыр_ пу_ до_ - жи_ во_ тән

У_ лы_ мон бур_ шут_ йос_ тә а_ чит со[ты]_ са_ ул тән'[и],

Им_ мар_ кайә_ ко_ тыр_ ла_ сән'!

3. Әс'ка_ лык_ йо_ сын, әс'ис'_ ка_ сын нө_ сын, әс' ту_ ган'_ нө_ сын

шум_ пот[ты]_ са_ у_ д[ы]_ мон бур_ шут_ йос_ тә а[чит]_ [сөты]_ са_ ул. О_ мин'!

Остэ, Светлый Белый Великий Инмар Всесущий!
 Здоровья-добра сам дай вот,
 Полный дом детей, полный хлев животных,
 Насущное добро-счастье сам дай вот,
 Инмар милый Всесущий!
 С добрым народом, добрым родом, доброй родней
 Радуюсь насущное добро-счастье сам дай. Аминь¹.

(Хрущева 2001: 113)

¹ Запись Р. Ш. Насибуллина (1970 г., д. Няняды Янаульского р-на РБ), нотировка М. Г. Хрущевой, перевод на русский язык Нуриевой И. М.

В этнографических описаниях молений часто присутствует еще один интонационный пласт – собственно обрядовое пение. Как правило, это приуроченные напевы, которые были связаны с различного рода молениями календарного цикла. По материалам современных записей песни обычно завершают обрядовую церемонию, являясь ее итогом-кульминацией. Обычно они звучат за столом в доме во время общей праздничной трапезы, реже могут исполняться также и на улице, когда участники обрядового действия переходят из одного дома в другой, встречаются единичные свидетельства о пении по возвращении с моления. В этнографической литературе содержатся редкие сведения о звучании обрядовых напевов на самих молениях. И. Васильев довольно подробно описывает так называемое весеннее напольное общественное моление (очевидно, аналог обряда *бусы вѡсь* ‘моление в поле’). После моления и общественной трапезы *тылась* и *парчась* относят остатки еды в сторону и закапывают их, прося божество принять жертву: «Вскорѣ возвращаются съ пѣснями. Пѣсня эта заключается въ себѣ ответъ лицамъ, оставшимся на мѣстѣ молельни, что богъ обѣщался принять и услышать ихъ молитву» (Васильев 1906, вып. 3: 203). Очевидно, та же функция (общение с божествами) лежит в основе пения в обряде на Троицкой неделе у завьяловских удмуртов в описании Г. Е. Верещагина. По завершении обрядовой трапезы кости всех животных, принесенных в жертву, складывают в лукошко и «несут трое в глубь леса примерно на пятьдесят сажен от места жертвоприношения с песнями: *Кий... яй... дыр... кари... юк... кая... юк*. Лукошко это с костями оставляется в лесу повешенным на суку ели <...> Когда эти последние возвращаются, трое мужиков идут к ним навстречу с такими же песнями, останавливаясь на каждой сажени до трех раз и падая на колени <...> Встретившись с унесенными костями, идущие к ним навстречу спрашивают:

– Ну, как провожали?

– Хорошо, – отвечают те.

– Что сказали?

– Говорили, что будем жить хорошо» (Верещагин 1996: 95–96).

В молениях в общедеревенской куале, которые проходят в канун праздника, пение завершает весь ритуал: «После этого [молитвы, ритуального возлияния пищи в огонь и трапезы. – *И. Н.*] поют: «старшая небесная вода, тебя вспоминаемъ, просимъ и молимъ, поклоняемся тебѣ во имя твое, не прогнѣвайся на насъ» (Васильев

1906, вып.3: 217). Относительно этого напева у И. Васильева есть отдельная ремарка: «<...> въ родовомъ шалашѣ божество называется небесная роса (*будзымъ инъ-ву*), и напѣвъ пѣсни, которая поется въ родовомъ шалашѣ, называется напѣвъ небесной росы (*будзымъ инъ ву гуръ*). Божество *будзымъ инъ ву* (небесная роса) даетъ всему роду счастье и благосостояніе. Пѣніе этой пѣсни совершается по окончаніи моления и поется всѣми, только начало полагаетъ первенствующій» (Васильев 1906, вып. 5: 344–345). Свидетельство П. Н. Луппова о пении во время обрядовой трапезы в родовой *куале* («общественном шалаше», по его терминологии), пожалуй, единственное: «Во время еды [в родовой *куале*. – И. Н.] главный жрец запел: «*Вѡсям вѡсь кабыл мед луоз. Луоз меда ваче улѣмымы*», что по-русски означает: «Пусть будет принесенная жертва принята. Нельзя ли вместе жить». Присутствующие присоединились к пению. Видимо, пение практиковалось и в прежних молениях» (Луппов 1927: 93). Отдельный интерес для музыковеда вызывает ремарка в работе Г. Осокина о хоровом пении и пляске удмуртов Малмыжского уезда во время «общественного праздника» с жертвоприношением: «<...> небольшую часть крови и мяса, при всеобщем (в шапках) молении <...> бросает он [жрец. – И. Н.] в огонь и поплескивает ложкою туда же кумышки. Затем все сошедшиеся на праздник вотяки хором поют и пляшут вокруг костра» (Осокин 1927: 43). К сожалению, подтверждения этого свидетельства ни в других этнографических работах XIX в, ни в современных полевых материалах мы не нашли, поэтому достоверность информации вызывает сомнение. Какой именно напев прозвучал около костра, выяснить сложно. Легче реконструируется обрядовый напев моления, который дошел до настоящего времени – *вѡсь нерге гур*.

В качестве самостоятельного жанра песни молений *вѡсь нерге гур* в удмуртской традиции активно бытуют до сих пор. В начале 1990-х гг. фольклористам посчастливилось записать и напев *Инвутчан гур* («напев поисков небесной воды»)¹. Как уже отмечалось выше, в настоящее время эти напевы чаще исполняются в доме во время обрядовой трапезы, сблизившись таким образом с жанром гостевых песен. О том, что в недавнем прошлом эти песни явля-

¹ ФЭ УИИЯЛ-1993. Запись Владыкиной Т. Г., Бойковой Е. Б. в д. Гожня Малопургинского р-на от Скворцовой М. А., 1912 г. р.

лись одной из составляющей музыкального кода молений, свидетельствуют их поэтические тексты, которые обнаруживают самую тесную связь с обрядовым действием:

Вось нерге гур. Напев моления (Алнашский р-н)

*Парсы но дуръёсын пукылйсь но вожишудмы
«Жеч улэлэ» шуылыса но, ой, лэзьылйз.
Возьмад-а(й), возьмад-а(й), жеч вожишудъёсмы, ой,
Ми лыктймы(й) жеч вожишудъёсмес, ой, малпаса.
Жеч улэ, жеч улэ, жеч вёсьёсмы,
Вёсям гынэ вёсьёсмы но бон кабыл медло(й).*

У речки Парсы хранящийся наш вожшуд
Счастья нам пожелав, отправил.
Ждал ли, ждал ли добрый наш вожшуд.
Мы пришли, о добром нашем вожшуде помня.
До свидания, до следующего раза, наше святилище.
Проведенное нами (здесь) моление пусть благосклонно
принято будет.
(Бойкова, Владыкина 1992: 24)

Многие тексты напевов моления являются своеобразной «калькой» *куриськонов*: те же словесные формулы-обращения к Все-вышнему, просьбы, благодарения, что позволило М. Г. Хрущевой назвать песни «распетыми куриськонами». Приведем тексты *куриськонов* и некоторых календарных напевов.

Куриськон. Молитва в родовой куале на Петров день (Алнашский р-н)

*Осто, Иньмаре, Кылчинэ, Воршуд!
Лыктйм вёсяськыны,
Улонэз жеч кар, Иньмаре,
Няньмес сёт, удалтыт,
Улон азьмес каньыл кар,
Валче улонэз соглаш, жеч кар,
Быдзын Инвошудмы,
Осто, Иньмаре!*

Осто, Иньмар, Кылчин, Воршуд!
Пришли мы молиться,
Жизнь нашу сделай хорошей,
Хлеб уроди, дай,
Жизнь нашу легкой сделай,
Совместную жизнь сделай дружной,
Великий наш Инвошуд,
Осто, Иньмар!

(Владыкин 1994: 150)

Курыськон. Молитва перед началом пашни
(Глазовский уезд)

*Остэ Инмарэ, Кылдысинэ, Квазьэ, Дурга воршудэ!
Дзэчъ участкадэ сетъ, дзэчъ шуддэ сетъ!
Остэ Инмарэ, Кылдысинэ, Квазьэ!
Тушмонълэсь, амонлэсь возьма
Остэ Инмарэ, Кылдысинэ <...>
Котыръ улонъ-вылонъ шуддэ сетъ.
Маке курыськомы, маке малпаськомы
соэ Инмарэ, Кылдысинэ, Квазьэ сетъ.
Энъ кэльты милемдыно!*

Помилуйте (нась), Инмарь, Кылдысинь и Квазь,
воршудъ Дурга!
Хорошей удачи подайте, хорошего счастья подайте!
Помилуйте (нась), Инмарь, Кылдысинь и Квазь!
Отъ злонамѣренныхъ и завистниковъ избавьте,
Помилуйте (нась), Инмарь <...>
Вокругъ дайте намъ (окружите насъ) счастье,
въ житьѣ-бытьѣ.
Что мы просимъ, что мы вымаливаемъ,
То вы, Инмарь, Кылдысинь и Квазь – подайте
и не пренебрегите нами!
(Первухин 1888, Эскиз 3:15)

Инву гур. Напев небесной воды (Малопургинский р-н)

*Осто ук, Вылысь Бадзын Иньмаре.
Армись но возьмаллям Гужем юонмы.
Жеч арзэ мед сётоз Вылысь Бадзын Иньмаре,
Тулыс кизем ю-няньёс мед весь удалтоз,
Шунит-небыт зорьёссэ мед сётоз Иньмаре.
Осто но осто ук, Вылысь Бадзын Иньмаре!*

Господи да, Всевышний Великий Инмар.
Раз в год ожидаемый нами наш летний пир (сейчас).
Добрый год пусть ниспошлет Всевышний Инмар,
Весною посеянные хлеба все пусть уродятся,
Теплые-мягкие дожди пусть пошлет наш Инмар.
Господи да Боже, Всевышний Великий Инмар!
(Владыкина 1997: 109)

Вось нерге гур. Напев моления (Алнашский р-н):

*Вöсьям гинэ, ой, вöсьёсмы кабыл но медло,
Улоно но азьёсмы, ой, жеч медло.
Ой, осто но каримы, осто каримы,
Кабылэ мед басьтоз вылысь но, ой, Инмармы.
Асьмелэн но та валче, ой, но улэммы,
Адымилэсь өвёл уго, Инмарлэсь.*

Проведенное да, ой, нами моление да благословит
(Инмар),
Жизнь наша впредь, ой, да (будет) доброй.
Ой, помолились мы, помолились,
Да благословит (нас за это) Всевышний да, ой, Инмар.
Эта наша жизнь совместная (дружная), ой, да жизнь
Не людьми дана, Инмаром.
(Бойкова, Владыкина 1992: 19)

Акашка гур. Напев обряда Акашка (Алнашский р-н):

*Котырак султыса кырзаломы,
Кизем юмы ву тулкым кадь мед удалтоз.*

*Кизем юмы ву тулкым кадь но(й) мед удалтоз,
Асьмелы октыны-бичаны, ой, мед кылдоз.
Вöсьяськем вöсьёсмес кабыл ке но, ой, басьтйз,
Уз лу меда тазы ик валче, ой, улэммы.*

В круг встав, споем,
Посеянное нами зерно подобно волнам пусть
уродится.
Посеянное нами зерно подобно волнам пусть
уродится,
Нам его собрать, ой, да будет дано.
Проведенное нами моление если благословенно
принято будет (Богом),
Не сможем ли мы вот так же дружно, ой, жить.
(Бойкова, Владыкина 1992: 41)

Те же мотивы обращения к Всевышнему встречаются и в свадебных песнях, что подтверждает общность календарных и семейно-родовых жанров удмуртского песенного фольклора:

Сюан гур. Свадебный напев (Кизнерский р-н).

*Осто гинэ Инмаре но козма Инмаре!
Эн сётылы, дышмон гинэ, ой, малпасьлы!
Дышмон гинэ малпасьёсыз тунгон съöры!*

Добрый мой боже да мой боже козма!
Не отдавайте (нас) помышляющим зло!
Замышляющих зло – под замок!
(Чуракова 1986: 69–70)

Следует отметить, что в таких текстах мотивы-обращения к Всевышнему и мотивы-просьбы приобретает уже иную – заклинательную функцию.

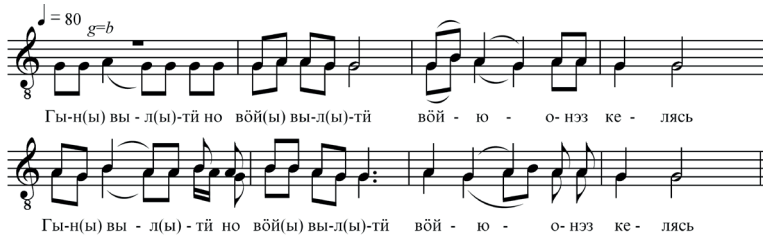
Наличие подобных текстовых формул в поэтике удмуртских песен доказывает, таким образом, теснейшую связь различных обрядовых циклов с институтом моления – черта, характеризующая далеко не все традиционные земледельческие культуры. Привычнее наблюдать их как отдельные феномены в культурах

промыслового/скотоводческого или земледельческого типа, в которых доминирует либо институт моления, либо развитый календарно- и семейно-обрядовый цикл. Существование в удмуртской земледельческой обрядовой традиции развитого института моления с развитым музыкальным сопровождением подтверждает мысль о близких параллелях не только с родственными финно-угорскими культурами, но и с культурами народов Сибири, близкими или отдаленными в этногенетическом отношении (ср. с обрядами поклонения общим и родовым покровителям-предкам хантов (Накова 2008), с родовыми молениями гор алтайцев, шорцев (Потапов 1946)).

Обнаруживая непосредственную связь текстов *куриськонов* и песен календарного цикла, кажется заманчивой идея найти такие же параллели в тексте музыкальном. Действительно, в основе самого архаичного пласта удмуртской обрядовой песенности лежит речитативная интонация, напев не превышает объема большой/нейтральной терции, характерны постоянные возвращения к нижней опоре, многократные ее повторы в заключительных каденциях. Напевы этого пласта, как правило, не содержат ярких, запоминающихся интонационных оборотов. Австрийский музыковед Р. Лах обозначил этот тип интонирования как литанический (греч. *litaneia* – молитва) (Lach 1926: 9). Интонационное «родство» узкообъемных напевов с псалмодией в архаичных культурах отмечает М. Г. Харлап: «Первобытная “узкая мелодика”, сама узость которой свидетельствует против аффективности первоначальной музыкальной интонации, неоднократно вызывала ассоциации с псалмодией – канонизированным чтением литургических текстов на выдержанном тоне с отклонениями от него на фразовых границах» (Харлап 1972: 265). К такому стилевому пласту относится, например, масленичная песня малопургинских удмуртов *вöй келян гур* ‘напев проводов Масленицы’, исполняемой на свадебный напев *сюан гур*. В основе этой песни лежат три ступени *g a h*. Простой подсчет временной протяженности каждой из них показал превышение нижней опоры по сравнению со второй ступенью почти в два раза и в пять раз по сравнению с третьей ступенью (I ступень длится 17,5 ♩, II ступень – 9 ♩, III – 3,5 ♩).

Нотный пример № 5

Вой келян гур. Напев проводов Масленицы
(Малопургинский р-н)



По войлоку да по маслу Масленицу мы провожаем¹.
(Владыкина 1997: 106)

Таким образом, сохранившись в некоторых архаичных жанрах обрядового песенного фольклора, интонация «литанической» песенности свидетельствует об отдаленных опосредованных связях с *куриськонами*. Однако обрядовое пение – это уже качественно иной уровень интонирования, которое развивается по своим, собственно мелодическим законам.

¹ Нотировка Е. Б. Бойковой (Вершининой).

Глава 3.

СВОБОДНЫЕ ФОРМЫ ПЕСЕННОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ УДМУРТОВ

В традиционной песенной культуре финно-угров свободные импровизируемые формы занимает значительное место. В последние годы этот феномен все больше привлекает к себе внимание этномузыковедов, определивших «последовательное описание и исследование музыкально-поэтического содержания, принципов композиции и структуры “традиционной импровизации”» в качестве важной задачи современного этномузыкаведения (Краснопольская 2011: 176).

Этнографическая литература XIX – начала XX вв. содержит многочисленные свидетельства о способности удмуртов интонационно выражать свое внутреннее состояние («что у удмурта перед глазами, мол, то он и поет») (Герд 1920: 3; см. также: Герцен 1927). Так, автор очерка «Вотяки Вятской губернии» отмечал: «<...> пѣснь вотяка оригинальна, онъ ее сочиняетъ самъ, поетъ все что ему вздумается, поетъ прошедшее, поетъ настоящее, поетъ и будущее, даже предметы его окружающіе входятъ въ составъ пѣсни, безъ всякой связи, а тѣмъ болѣе мысли» (Вотяки Вятской губернии 1856: 68); «<...> онъ поетъ природу, да – природу въ чистомъ смыслѣ: увидить-ли ворону, онъ поетъ – *ворона сидитъ на березѣ*; пробежит ли заяцъ, онъ поетъ – *заяцъ пробѣжалъ по дорогѣ*; переѣдетъ-ли чрезъ рѣчку, он поет – *рѣчка течетъ, рѣчка течетъ*» (Вотяки Вятской губернии 1846: 312). Многолетние наблюдения немецкого этнолога М. Буха позволили ему выстроить свою теорию развития удмуртской песни, согласно которой две первые стадии являются импровизацией: «Как самую первую стадию я хотел бы рассмотреть пение без слов или пение с междометиями, в которых человек просто радуется мелодиям своего голоса, а сло-

вам вовсе не придает никакого значения. Эта форма в настоящее время очень широко распространена у вотяков; а в некоторых районах она, кажется, даже преобладает. Нараспев поют такие междометья как *ой, ай, май, ой дой, май дой* и т. д. Следующую стадию, вероятно, представляет исполнение нараспев переживаний; человек подбирает слова к своей песне, не соблюдая стихотворного размера, и поет предложения без всякого искусства почти в той же самой форме, в какой он бы их произносил. Эта форма песни также широко распространена среди вотяков» (Buch 1882: 84). Далее М. Бух приводит пример, когда возвратившийся из отпуска удмуртский солдат исполнил нараспев импровизацию по поводу «произошедших во всем мире событий», вызвав восторг у слушателей (Там же).

Однако, несмотря на многочисленные высказывания отечественных и зарубежных ученых, доказывающие их неподдельный интерес к подобным видам песенного самовыражения, импровизация как явление музыкально-песенного искусства до сих пор остается наименее изученной областью удмуртского этномузыковедения. Между тем, на севере Удмуртии она до сих пор составляет основу традиционного музыкального мышления, определившего своеобразие жанровой системы. Импровизированное пение, сопровождающее семейные, календарные обряды, будничную работу и не имеющее при этом специальных терминологических обозначений, согласно закону и правилам жанра, является наиболее пестрым, разноликим и постоянно открытым для восприятия современных интонаций феноменом, что и вызывает к нему глубокий исследовательский интерес.

§ 1. *Крезь* как феномен в традиции северных удмуртов и бесермян

Понятие импровизации в удмуртском этномузыковедении ассоциируется с жанром *крезь* – коллективным или сольным обрядовым или внеобрядовым импровизированным пением на оноματοпоэтическую лексику. Этот жанр функционирует в песенной традиции северных удмуртов и бесермян в обрядовой и внеобрядовой обстановке. *Крезь* – удивительный феномен удмуртской традици-

онной культуры, постоянно ускользающий от своего окончательного определения и внесения в определенный жанровый реестр. Проблемы с научным определением возникают уже на терминологическом уровне. Термин *крёзь* распространен по всей территории проживания удмуртов, но в южной и северной традициях под ним кроются разные явления музыкально-песенной культуры. Современные южные, центральные и завятские удмурты этим словом обозначают музыкальный инструмент хордофон (типа гуслей). Удмурты, проживающие в Башкортостане, *крёзем* называют струнный щипковый инструмент типа домбры. В отдельных центральных и южных районах Удмуртии под этим термином понимается гармошка или любой музыкальный инструмент. К примеру, в записях Б. Мункачи встречается термин *bunagi-kirež* (букв. 'бумажный *крёзь*', современный Завьяловский р-н), который он переводит как 'hármónika' (гармоника, гармонь, гармошка) (Munkácsi 1887: 266–267). Существуют термины *коскан крёзь* (скрипка), *домбро крёзь* (гусли). Т. Г. Владыкина приводит пример функционирования термина в той же завьяловской традиции для обозначения пения «под язык» плясовых мелодий (Владыкина 1997: 51), явления, известного и другим, в том числе русской, культурам. Древнейший удмуртский музыкальный инструмент типа варгана, имевший широкое распространение по территории Удмуртии, называется *ымкрёзь* (удм. *ым* 'рот').

В традиционной культуре северных удмуртов и бесермян этот термин, как отмечалось, имеет единственное значение как жанр вокальных бестекстовых импровизаций. Импровизируемое исполнителями «пение без слов» является одной из характерных черт *крёзя* как вокального жанра фольклора, его доминантным стилеобразующим компонентом. Следует отметить, что *крёзь* 'напев' имеет свои синонимические замены: *голóс*, возникший под влиянием русского языка, и sporadически распространенный термин *кырзэн* (в том же значении).

Очень важной, на наш взгляд, является проблема культурологического осмысления этого феномена, его жанрового генезиса, механизмов песнетворчества, определения положения в общей жанровой системе удмуртского фольклора и иерархического соотношения с другими песенными жанрами, наконец – выявления его феноменологической сущности. При этом следует отметить, что изучение феномена *крёзя* требует абсолютно другого научного подхода, абстрагированного, в частности, от опыта работы с южно-удмуртским песенным материалом.

Северные удмурты и бесермяне различают два жанровых полюса, или, точнее, два принципа песенной коммуникации: *крезь* как бестекстовую импровизацию и сюжетные песни *мадь*. Особое положение *крезя* в песенной культуре осознается самими носителями традиции: *Мадь – со песня, а крезь – со крезь* ('Мадь – это песня, а крезь – это крезь')¹. В этом народном определении выражена основная – импровизационная – сущность жанра, которую сами носители фольклорной традиции связывают чаще с текстом: *крезь со, кыл маке-маке шедьтйськод, озьы гинэ вераса* ('Крезь – это, слова как-то находишь, так только говоря-пропевая')²; *кылъёсын но мар верало. Ватсаса но мар ке озь но вераса* ('словами да что говорят. [Слова] нанизывая да как-то так да говоря')³. «Словами» в *крезе* являются служебные части речи (частицы, междометия, союзы), ономатопоэтическая и вышедшая из обихода лексика, – то есть лексический ряд, получивший в удмуртском этномузыковедении устойчивый термин «припевные слова»⁴. Впервые его ввела И. К. Травина, расшифровывая их как «различного рода слова, восклицания и фразы, не имеющие конкретного содержания» (Травина 1964: 5). Наиболее полное определение жанра *крезь* на сегодняшний день принадлежит М. Г. Ходыревой: «Напевы представляют собой импровизируемые вокализации, исполняемые на отдельные слова, асемантические слоги, междометия и частицы, перемежающиеся иногда со смысловыми лексическими вставками» (Ходырева 1996: 9). Лексику *крезей* она развела на три уровня: 1) припевные слова, в которые входят служебные части речи (частицы, междометия, союзы), звукоподражательные и утратившие свое значение слова; 2) глаголы «говoreния» (*шуыны, вераны* 'говорить, сказать') и 3) отдельные смысловые семантические вставки. К примеру, в рекрутском напеве глазовских удмуртов пожелания «хорошо прослужить и вернуться» вставлены в цепочку отдельных, не связанных между собой слов:

¹ ФЭ УИИЯЛ-2004. Запись Нуриевой И. М. в д. Кожиль Глазовского р-на от Поздеевой В. В., 1939 г. р.

² ФЭ УИИЯЛ-1997. Запись Нуриевой И. М. в д. Ворца Ярского р-на от Сабрековой П. М., 1924 г. р., Дюкиной Л. Н., 1930 г. р.

³ ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Юшур Красногорского р-на от Трофимовой К. В., 1933 г. р.

⁴ Лингвистический анализ асемантического лексического ряда на примере пермских языков см.: (Шляхова 2011; 2013).

Салдат голос. Рекрутский напев (Глазовский р-н)

*Зонки бен кадь шуыса меда, зонки бен кадь гинэ либо но,
Годыр-годыр вералом кадь-а меда но,
(Й)э бен, пой, ок бен вералэ ке меда йос но.
Жеч ветлэ ук, жеч лыкты, кема (й)э ветлод ук, пе,
Сюрэсэд, пе, матын мед луоз шуса, пе,
(Й)э бен, пой, ок бен вералэ ке меда йос но.*

Зонки да как говоря только, зонки да как только
либо да.

Годыр-годыр скажем ли только да,
(Й)э говоря, тронки думая только, мол, йосы.
Хорошо служи да, хорошо возвращайся, долго (й)э
будешь служить ведь, мол,
Дорога твоя близкой пусть будет говоря да,
(Й)э да, мол, ох да говорите только йос да.

(Ходырева 1996: 50)

Припевные слова *крезей* в сознании исполнителей обладают жанрообразующей функцией, именно они, на взгляд исполнителей, формируют *крезь* как особый жанр, отличающий его от обычных сюжетных песен. Наиболее очевидно этот факт отражается в народной терминологии. В Кезском районе, например, зафиксирован термин *кӧс голос/крезь* (букв. ‘сухой напев’):

Иванова Алевтина Петровна: *Ми кӧс голосэн кырӓан шуиськомы..... Тӓнь озь кӧс голосэн нӓужнялляськомы... Номыр кыл вератэк* (Мы [все такие песни] называем «песня сухим напевом»... Вот так сухим напевом тянем... Никаких слов не говоря).

Собиратель: *А малы сое шуиськоды кӧс голос?* (А почему его называете «сухим напевом?»).

Иванова Алевтина Петровна: *Бен, кылӓёсыз-а, мар-а, марым ӧвӧл шуса. Кӧс голосэн шуо но...* (Ну, что слов нет, что ли. «Сухим напевом», говорят да¹).

¹ ФЭ УИИЯЛ-2009. Запись Карповой Л. Л. в д. Юрук Кезского р-на от Ивановой А. П., 1931 г. р.

Кроме своего прямого значения ('сухой, засушливый; засохший, высохший'), лексема *кӧс* имеет переносные значения: *кӧс возьыны* 'соблюдать пост' (букв. 'держат сухомятку'), *кӧс бӧрдон* 'плач, рыдание без слез' (букв. 'сухое рыдание'), *кӧс геры улэ гырон* 'зяблевая вспашка, вспашка под зябь' (букв. 'вспашка под сухой плуг'), *кӧс чай* 'чай без сахара, пустой чай' (букв. 'сухой чай') (Удмуртско-русский словарь 1983: 216–217). Как свидетельствуют примеры, слово *кӧс* ассоциируется в традиционном сознании с пустотой, незаполненностью, отсутствием необходимого составляющего элемента. Русский фразеологизм «прийти с пустыми руками» по-удмуртски будет звучать «прийти с сухими руками» (*кӧс кийн лыктыны*). Учитывая, что термин *кӧс голӧс*, обозначающий весь пласт импровизируемых напевов (обрядовых и внеобрядовых), противопоставлен сюжетным песням, можно предположить, что песенные импровизации (на припевные слова) уподобляются в традиционном представлении 'сухому' (неполному, бессюжетному) пению.

Почти повсеместно на севере Удмуртии для обозначения бес-текстовых импровизаций распространен термин *веськыт крезь* ('прямой напев'), который, на наш взгляд, также связан с особенностями пропеваемого текста. Этот термин имеет аналог в марийской традиционной песенной культуре, в которой, как и в севернoudмуртской песенной традиции, тоже существует разделение на песни без слов и обычные сюжетные песни: «... песни без слов исполняются марийцами часто без всякой музыки; они носят название «вияш-муро», букв.: «прямая песня», а песни с текстами – «лудыш муро», букв.: «считальная песня». Слово «лудаш» в марийском языке имеет два значения: «читать» и «считать» и применено к песне, вероятно, по сходству, ибо как при счете, так и при чтении книги человек произносит слова почти неотрывно одно за другим» (Четкарев 1951: 24–25). 'Прямой напев', 'прямое пение' в сознании носителей традиции, очевидно, ассоциируется с цепочным нанизыванием звуков, слогов, слов. Как объясняют сами информанты, 'на голос (мелодию) слова добавляя поем' (*та голосэн кылъёссэ ватсаса кырзаськом*)¹. В текстах отсутствуют специальные стиховые приемы (рифмы, аллитерации), организу-

¹ ФЭ УИИЯЛ-1997. Запись Нуриевой И. М. в д. Ворца Ярского р-на от Сабрековой П. М., 1924 г. р., Дюкиной Л. Н., 1930 г. р.

ющие звуковое пространство в поэтическое произведение. Потому, если взять за основу классические определения стиха (*versus* – «поворот», «возвращение к началу ряда») и прозы («речь, «которая ведется прямо вперед», без всяких поворотов») (Гаспаров 1989: 7), то удмуртский термин «прямой напев» *веськыт крезь* (и марийский *вияш-муро*) более близок к определению прозы, поскольку отражает народное представление о пропеваемом тексте как бесконечном (т. е. «прямом») ряде не связанных между собой слов, бесконечность которого зависит от умения исполнителя импровизировать – подбирать слоги-звуки и слова к ритмическому каркасу мелодии.

Очевидно, в этом же ряду стоит и другой термин, зафиксированный нами у нижнечепецких удмуртов (Кировская область) – *зылак/зыл крезь*, употребляемый ими по отношению к бестекстовым импровизациям. Наречно-изобразительное слово *зыл* и его дубликатная форма *зыл-зыл* обозначают плавное, ровное движение: *Зыл-зыл ветлэ* ('Ходит не наклоняясь, не переваливаясь'); *Пилемъёс зыл кошко* ('Плавно плывут облака') (Удмуртско-русский словарь 1883: 157; Борисов 1991: 109). Возможно, что термином *зылак крезь* подчеркивается текучесть, ровность, бесконечность импровизационного текста.

* * *

Традиция пения на оноματοпоэтическую лексику, описанная в этнографических работах конца XIX – начала XX вв.¹, – древнейшая и имеет многочисленные этногенетические и типологические параллели (саамские и карельские йойки, песенные импровизации народов Сибири и др.). Однако вектор этих параллелей направлен не только на север Удмуртии. Традиция пения на припевные слова была известна и южным удмуртам. По воспоминаниям информантов самого пожилого возраста, в начале прошлого столетия на территории юга современной Кировской области (Вятско-Полянский р-н) в удмуртских деревнях пели на

¹ См. работы: (Вотяки Вятской губернии. 1856: 67–68; Вотяки Вятской губернии. 1846: 312; Максимов 1925: 108–109; Buch 1882: 84; Первухин 1888, Эскиз 3: 38–39; Васильев-Буглай 1992: 182; Греховодов, Колепанов, Юшкова: 2006: 134–135; и др.).

слоги «Дой, дой, дой...»¹; в Малоपुरгинском р-не еще в 90-е годы прошлого столетия информанты вспоминали, что когда-то и здесь пели на отдельные слоги *ай дой, дой, дой...*² Рефрены свадебных и рекрутских песен шошминских и шарканских удмуртов (*Ай дыр гинэ ми дай дон ай дон; Эх шуся яла е но, ой заной шуся но йэлэ но*) представляют собой «застывшую» форму синсемантической лексикой, очень близкую по своему ряду северноудмуртским *крезям*. В качестве рудиментарной формы импровизированного пения следует рассматривать наполнительную лексику (частицы, междометия, союзы) в стихе современных южноудмуртских обрядовых песен, которые появляются «при недостатке слогов смысловнесущего текста» (Вершинина 2002: 109):

*Возь вылын но сяська гинэ кызыы жужа,
Озыы жужасьяком гинэ но асьмеос...*

Как на лугу да расцветают только цветы,
Так и мы с тобой только да расцветаем.

(Нуриева 2004: 114)

Как показывает материал, включение в текст синсемантических слов, различных звуко сочетаний, не имеющих смыслового значения, характерно практически для всех восточных финно-угров и некоторых других народов Поволжья. В песенной традиции мари встречаются рефрены или целые строфы с использованием отдельных слов – частиц, союзов, междометий, звуко сочетаний (Иванов 1972: 141–147). Одну из таких песен записал марийский этномузыковед О. М. Герасимов³:

¹ ФЭ УИИЯЛ-1991. Запись Нуриевой И. М. в пос. Кукмор Кукморского р-на РТ от Андреевой В. С., 1914 г. р.

² Устное сообщение Владыкиной Т. Г.

³ ЛА Герасимова О. М. Запись в д. Ивано-Сола Кужеренского р-на Марий Эл от Каменщикова Е. А. Нотировка, расшифровка текста и перевод на русский язык Герасимова О. М.

Автор приносит искреннюю благодарность своему коллеге Олегу Михайловичу Герасимову за предоставленный материал.

Марийская песня (Куженерский р-н МЭ)

О - ки да - лай, ой да - ла - лай, да - ла - лай,
о - ки да - лай, ой да - ла - лай, ой да - да - лай.
О - ки да - лай, ой да - ла - лай, ой да - ла - лай, да - ла - лай,
о - ки да - лай, ой да - лай, - - ой да - да - - лай. - -

Как отмечает ученый, несмыслонесущая лексика наблюдается в любом песенном жанре, но в зависимости от местности эти междометные вставки могут быть разными. Ссылаясь на мнение марийских исполнителей, О. М. Герасимов делает вывод, что эти песни выполняют оригинальную и своеобразную функцию заполнения невольно возникшей паузы, во время которой певец вспоминает слова следующей строфы. Возможно, в современных условиях подобная трактовка отчасти и справедлива, однако генезис припевных слов, несомненно, намного глубже, о чем свидетельствует сравнительный материал.

Мордовские исследователи выделяют весенние корильные песни *позятрат*, исполняемые молодежью при обходе дворов (Бояркина 1988: 23). Зачины этих песен состоят из «ритмических звуко сочетаний, значение которых утратилось: *лия, лияна*, а также *оздинь гидза, навий та, та*» (Самошкин 1972: 211; см. также: Имайкина 1972: 221)¹. По мнению ученых, эти звуко сочетания являлись «устойчивыми общими местами в каких-то, не дошедших до нас, поэтических произведениях мордвы» (Самошкин 1972: 211). В песенном творчестве чувашей также присутствуют отдельные жанры, тексты которых содержат слог и различные асемантические звуко сочетания (Максимов 1964).

¹ Л. Б. Бояркина приводит и иные примеры звуко сочетаний в жанре корильных весенних песен. См.: (Бояркина 1988: 25).

Таким образом, использование несмысленесущей лексики, различных звуко сочетаний в песнях разных жанров можно рассматривать в качестве отголосков древней песенно-поэтической системы. Рассмотрение североудмуртского *крезя* в контексте народной музыкальной культуры поволжских народов и народов циркумполярной зоны позволяет подтвердить интуитивно высказанное предположение Н. М. Греховодова о бестекстовых импровизациях как «остатках какой-либо старинной песенной традиции» (Греховодов, Корепанов, Юшкова 2006: 135), что, на наш взгляд, совершенно точно отражает прошлое состояние североудмуртской песенной культуры, в которой *крезь* был доминирующей, а возможно, и единственной формой песенного высказывания. Несмотря на замену общеизвестными удмуртскими и русскими песнями, постепенное сжатие ареала распространения, традиция импровизированного пения и на сегодняшний день занимает **центральное положение** в североудмуртской и бесермянской жанровой системе, функционируя как в обрядовом, так во внеобрядовом контексте.

Тем более удивительным кажется отсутствие пения на припевные слова в близкородственной традиции коми. Существующие в коми песенной культуре особого рода заумные тексты *кыдья роч*, представляющие комплекс непереводимых слов, коми исследователи рассматривают как результат межэтнических коми-русских связей, аналоги которых зафиксированы и в североудмуртском фольклоре, но они являются более поздним и типологически иным феноменом культуры (Савельева 2006; Панюков 2009).

Коллективная форма исполнения бестекстовых импровизаций вызывает наибольшее потрясение тем фактом, что каждая певица ансамбля ведет свою индивидуальную текстовую партию, сочиняемую в момент исполнения, отличную от партии других исполнителей. Следует отметить, что в русской традиционной культуре встречаются примеры одновременного пропевания не только различных текстов, но и разных напевов, например, в обряде «борона» (Пашина 1998: 126–127). Далеким аналогом могут являться «переговоры» – особая форма музицирования, зафиксированная в северных региональных традициях и описанная М. А. Енговатовой. В частности, «переговоры» могли исполняться ансамблем, «когда все певицы на напев популярной песни, связанной с движением, одновременно пели разные тексты» (Енговатова 2009: 213), при этом сохранялся принцип монохронного сочетания партий. Однако удмуртские *крези* ни ти-

пологически, ни генетически с этой формой музицирования не связаны и представляют собой совершенно самостоятельное явление.

Поразительный для музыканта факт «асинхронного» по отношению к тексту пения, к удивлению, довольно поздно вошел в научный оборот. Авторы этнографических исследований по удмуртской культуре конца XIX – начала XX вв., просветители, музыканты, работавшие в Удмуртии после революции, в основном замечали импровизационный характер северноудмуртских песен и использование в них оноματοпоэтической лексики. В опубликованных в последние десятилетия сборниках песен северноудмуртский песенный материал представлен только одноканальными записями. Текстовая расшифровка каждой голосовой партии ансамблевого исполнения *крезей* при этом практически невозможна, однако следует отметить попытку фрагментарной расшифровки отдельных текстовых партий в некоторых обрядовых напевах, осуществленной И. К. Травиной и М. Г. Ходыревой (Травина 1964: 56, 57; Ходырева 1996: 19–20, 22–23; Ходырева 1990: 119–127). Многомикрофонные записи северноудмуртских *крезей*, сделанные во время фольклорных экспедиций в последние десятилетия Удмуртским ИИЯЛ УрО РАН, стали первым шагом в изучении феномена многоголосного исполнения *крезей*; нотировки наглядно показали самостоятельность и независимость каждой текстовой партии (см. Нотный пример № 7).

Лексика припевных слов неоднократно вызывала пристальное внимание фольклористов. Еще Н. Первухин высказал предположение о сакральном смысле «непонятных» слов: «<...> мы рѣшительно утверждаемъ, что даже вотскіе современные припѣвы, не имѣющіе нынѣ опредѣленного смысла и потому непонятные для самихъ Вотяковъ, въ древности имѣли если не опредѣленный смыслъ, то опредѣленное значеніе, составляя, – напримѣръ, какую-либо заклинательную формулу или заключая въ себѣ призываніе боговъ и духовъ» (Первухин 1888, Эскиз 3: 39). П. К. Поздеев, а впоследствии М. Г. Ходырева выявили в импровизируемых *крезях* целый пласт общепермской лексики (к примеру, *зонки* – коми *зон* ‘парень, мальчик’, *йос*, *йосы* – коми *йӧз* ‘люди, народ’), утратившей свое значение в удмуртском языке (Поздеев 1972: 74; Ходырева 1996: 112). Интерес к материалу, ранее глубоко не исследованному, подвигнул ученого-археолога А. Г. Иванова создать подробный «Глоссарий припевных и диалектных слов и выражений» с ком-

Нотный пример № 7

Юон крезь. Праздничный напев (Юкаменский р-н)

♩ = 64

♩ = 60

дым дым йэ мэ но э йа-тэ ма ы но ой кад'-а бэн уг ой кэ ка - (ы)т' шу-э'

дым дым дым дым дым дым э са ко ко ко ко (х)о ва-пом-а мэ-да со-па-па ый кад'-а

а ы ва-па-са но мэ-да ва-лам-а мэ-да ы-лэм ва - и-ра-ло

ый дун-н'э-йо-сы но вэ-пом-а мэ-да ый но ой кад'-а мэ-дам ой кэ ка - (ы)т' шу-а'

ог-рад кад' шу-сал-о но ги йэ ай дыр ма-лы-о вал но хо хо хо хо хох ва-лым-а мэ-да но шу-сыл-а ы кад'ик'

год шу-оз йа э йа ай бэн ну йо(й)ой гы-тэ ук шу-са мэ - да но ва-лам-а мэ-да ой дым но кад'ук'

♩ = 56

- 1 канал: *Дым¹ дым э мэ да э йалэ ма ы да*, ой как ли ну ведь
ой если как говорит.
...*ый* наш мир да оказывается ли... *ый* да ой как ли ой если
как говорит.
- 2 канал: *Дым дым дым дым дым дым дым э са, ко ко ко ко*
о валом ли там *ый* как ли.
- Один раз как сказала бы да *ги йэ ай* наверное почему было да,
хо хо хо хо хо *валым* ли да сказала бы ли *ы* как.
- 3 канал: ...*а ы* понимая да ли понятно ли оказывается говорит.
Год скажет *йа э йа ай* ну ну ой ой только ведь говоря
ли да понятно ли ой *дым* да как ведь².

¹ Слова, выделенные курсивом, не поддаются переводу.

² ФЭ УИИЯЛ-2001. Запись Нуриевой И. М. в д. Старый Безум Юкаменского р-на от Ильиной Н. А., 1928 г. р. (1 канал), Перевозчиковой М. М., 1924 г. р. (2 канал), Ильиной А. Е., 1932 г. р. (3 канал). Нотировка, расшифровка текста и перевод на русский язык Келаревой Е. А., Нуриевой И. М.

ментариями (Иванов 1996: 109–114). Как справедливо полагают ученые, сохранность архаичной лексики в импровизируемых напевах является еще одним аргументом, свидетельствующим о древности традиции пения на припевные слова. Однако эти слова, по крайней мере, в современном исполнении употребляются вне синтаксической связи и потому теряют свое значение, становясь бессмысленным сочетанием отдельных лексем и фонем, в связи с чем этнолингвистическая реконструкция асемантических или устаревших слов не раскрывает смысловой логики песенного текста.

На материале бесермянских сольных *крезей* А. П. Шаховским был проведен другой способ анализа – перевод таких «неинформационных» текстов в плоскость современного языка, расшифровка эмоционального содержания традиционной песни со слов исполнителя. По его мнению, «словесный ряд крезей можно считать классическим образцом фольклорного языкового кода, требующего дополнительной (по сравнению с сюжетными песенными текстами) «расшифровки» (Шаховской 1998: 109–110). Его метод заключается в «домысливании» пропеваемого текста, выделении двух планов: мыслимое (подразумеваемое) и исполняемое (звучащее). Таким образом были расшифрованы несколько *крезей*. Приведем один пример – *крезь* прощания новобранца с домом.

Текст песни:	Дословный перевод: «Мыслимый» ряд:	
У, ку, ку, ку,	О (ох, у, ух) когда, когда, когда.	Эх, когда (увижу я снова тебя, мой родной дом, ухожу я в армию, уезжаю в чужие края).
Ку, ку, ку, ку, у.	Когда, когда, когда,	Когда (увижусь я снова с вами,
Ку, ку, ку, ку, ку,	когда, о (ох, у, ух). Когда, когда, когда, когда, когда.	мои родные отец и мать, мои братья и сестры; будете ли вы помнить обо мне).
Пар вало, яла, я.	Пара лошадей,	Пару лошадей давайте (запрягите,
Ялэ, илэ, ла.	давайте, да (ладно).	увезите меня из родного дома).
Эй-я, эй-я, е.	Давайте, давайте, ла Эй-я, эй-я, е.	Эй-я (ухожу на службу: прощай, родной дом; прощайте, родные отец и мать; прощайте, братья и сестры; прощайте, уважаемые соседи).

Пар вальёстэ. Пара лошадей.

Пара лошадей (уже ждет меня у ворот; уезжаю я надолго на чужую сторону; прощай, родной дом).

(Шаховской 1998: 110–112)

Несмотря на эффектность этого способа анализа, его, очевидно, не стоит абсолютизировать. В полевой практике мы неоднократно встречались с тем, что в разных *крезях*, в разных обрядовых ситуациях певцы используют одни и те же привычные для них словосочетания, одну словесную модель. В данном случае более логичным был бы полный «перевод» асемантического потока в русло определенных эмоций, соответствующих данному обрядовому контексту.

Для того чтобы понять речь, необходимо познать язык. Очевидно, что направление исследования в области североудмуртских и бесермянских *крезей* должно быть связано с изучением языка как системы звукового общения и его функционирования в конкретной песенной среде. Увлечшись разгадкой утерянного смысла припевных слов, ученые, на наш взгляд, упустили еще одну, немаловажную их функцию – фоническую: артикулирование различных фонем способствует формированию особого тембрового эффекта. В этом отношении вполне уместны параллели с напевами-импровизациями народов Сибири, в которых «слово вторично, оно довольно часто не имеет вербального смысла. Слово, если оно оказывается в потоке пения, подчиняется тембровым целям и становится одним из средств музыкальной выразительности» (Шейкин 2002: 256). Особый тембровый эффект ощущается в коллективном исполнении, напоминая детскую игру, во время которой участники одновременно громко произносят разные слова, в результате чего получается совершенно другое, не произнесенное никем слово. Ошеломляющий эффект коллективного пения *крезя* мы испытали на себе, проходя по бесермянской деревне Тылыс Юкаменского р-на в Ильин день, широко празднуемый на севере Удмуртии. Звонящая палитра голосов лилась из домов, образуя некий слитный звуковой образ. Слух не улавливал ни фраз, ни отдельных слов или звуков, а тем более отдельных голосовых партий: по воздуху плыло звуковое облако. И эта монолитность звучания не была жесткой: звук переливался, буквально светился. Следует отметить, что этот

эффект «единства в многообразии» ощущается при прослушивании ансамбля из не менее трех исполнительниц.

Возможно, именно с этим феноменом политекстового звучания напева связан северноудмуртский термин *дас кык выртын голос* (букв. 'напев двенадцатью нитченками'), зафиксированный в Кезском районе. Он относится к определенному конкретному напеву, но, к сожалению, исполнительницы не смогли ответить на вопрос, какую функциональную нагрузку несет этот напев, и с чем связано такое «ткацкое» название. По их воспоминаниям, напев был веселым, но петь его было тяжело¹. В этом же районе мы зафиксировали и другой термин *дас кык вурисен голос* ('двенадцатью швами напев'), являющийся, возможно, вариантом первого.

Данный термин, зафиксированный нами по отношению к конкретному напеву, является, на наш взгляд, более емким по своему смыслу и может обозначать «ладность», стройность совместного обрядового пения, возможно, особый звуковой эффект при исполнении напева. Удмуртский термин *вырт* связан с текстильным делом и обозначает детали в ткацком станке – ремизки, или ниченки (нитченки), благодаря которым выстраивается тканый рисунок в виде вертикальных рубчиков. Чем больше применяется нитченок, тем сложнее, мельче рисунок, и тем искуснее мастерица. В настоящее время распространено ткачество на двух ремизках; искусством ткачества на четырех нитченках в Удмуртии владеют немногие мастерицы. Рисунок, вытканый на двух нитченках, получается крупный, «читаемый» в отличие от более мелкого «плывущего», разбегающегося от центра рисунка, сотканного на восьми ремизках. Ткачество на двенадцати ремизках, как пояснили нам профессиональные мастерицы ткацкого дела, в удмуртской традиции считалось наиболее сложным, вершиной профессионального искусства. Выстраивание сложной многоголосной партитуры, слаженное переплетение голосов, возможно, напоминает песельницам детализированный тканый рисунок или сам процесс ткачества.

Подобная «швейно-ткаческая» удмуртская народная терминология не является чем-то уникальным. И. И. Земцовский приводит множество соответствий «петь/ткать» из различных этнических

¹ ФЭ УИИЯЛ-2003. Запись Нуриевой И. М. в д. Старая Гыя Кезского р-на от Ивановой Л. С., 1914 г. р.

культур, отмечая их архаичность, широкую распространенность, и делает важный вывод: «...изучение песенных форм как чего-то сделанного, построенного, сложенного, тканного или спряженного (от 'прясти') помогает глубже осознать технику устного творчества и, шире, устного типа мышления и культуры» (Земцовский 2007: 75). Не исключено, что напев *дас кык ыртын голóс* мог сопровождать сам трудовой процесс ткачества. По крайней мере, Е. С. Новик на материале сибирского фольклора зафиксировала подобный факт: «<...> красивый орнамент может получиться только в том случае, если во время его изготовления она поет «свою» песню» (Новик 1999: 234). Интересную гипотезу американского ученого Энтони Така о связи дизайна узорчатых плетеных ковров с метрической поэзией ряда народов Евразии приводит в своей статье И. И. Земцовский: ритмическое пение способствует запоминанию и воспроизведению плетеных узоров (Земцовский 2007: 76).

* * *

По аналогии с культурами сибирских народов тексты припевных слов можно было бы назвать тембровыми. В каждой традиционной культуре этого региона, как пишет автор термина Ю. И. Шейкин, при пении формируется «свой специфический набор звуков, слогов, слов и даже целых фраз, которые представляют распеваемые тембровые тексты. Они являются дополнительным фонетико-артикуляционным признаком пения, реализующим его основные черты. По мнению носителей традиции, такие тексты наиболее удобны при пении и являются маркерами национальной манеры» (Шейкин 2002: 246). Но данная аналогия все же не может простирается за пределы вербального пространства, поскольку манера звукоизвлечения в архаичных пластах сибирских культур – типологически иное музыкальное явление, отличающееся от общинного или индивидуального пения земледельческого народа. Кроме того, только на севере Удмуртии зафиксирован «асинхронный вербальный режим» ансамблевого пения при метроритмической согласованности поющих, являющийся еще одной загадкой жанра. И здесь мы осмелимся высказать свою гипотезу относительно природы этого уникального явления, ключом к которому, по нашему мнению, снова является коми культура, а именно: коми-пермяцкая инструментальная традиция игры на многоствольных флейтах *пэлянах*.

Коми-пермяки – наиболее близкий к северным удмуртам по языку и территории проживания народ. Руководствуясь теорией лингвистического родства, следовало ожидать таких же тесных параллелей и в области народно-песенного искусства. Однако жанровые и стилевые доминанты в каждой из этих песенных культур разные. В коми культуре (и в коми-пермяцкой, в частности) значительное место занимали и занимают инструментальные формы музицирования. Исследовательница коми-пермяцких *пэлянов* Н. И. Жуланова отмечает в современной жанровой системе «равновесие инструментального и вокального начала», и предполагает, что «в прошлом инструментальные способы музицирования занимали еще более важное место» (Жуланова 2008: 8). В североудмуртской традиции мы наблюдаем уже разрушенные формы инструментальной традиции, отдельные элементы которой сохранились преимущественно в пассивной памяти. В коми народной культуре, как уже отмечалось, отсутствует аналогичная традиция импровизируемого пения на припевные слова. У удмуртов, в свою очередь, не зафиксирована флейта Пана, что коми исследователями признается «довольно загадочным обстоятельством, объяснить которое пока не представляется возможным» (Там же: 138). Возникает вопрос: могут ли эти два феномена традиционной музыкальной культуры двух близкородственных этносов иметь точки соприкосновения? Благодаря недавней публикации глубокого, многоаспектного исследования по коми-пермяцким *пэлянам* (флейтам Пана) Н. И. Жулановой, у нас появилась возможность утвердительно ответить на этот вопрос.

Во-первых, оба явления пермской культуры занимают центральное («ключевое», по мысли автора исследования коми-пермяцких флейт) положение в каждой из традиций. Во-вторых, несмотря на существование сольных форм исполнительства *крэзей* и игры на флейтах, именно коллективное пение и игра составляют основу соответственно североудмуртской и коми-пермяцкой традиции¹.

¹ Информанты всегда подчеркивают, что совместное пение *крэзей* звучит лучше. В одной из бесермянских деревень Юкаменского р-на певица долго отказывалась петь одна, мотивируя свой отказ тем, что «засмеется ее народ, так (петь) боюсь <...> вместе с народом петь надо <...> тогда он лучше, звонче пойдет». ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Каменное Юкаменского р-на от Жуйковой К. Л., 1937 г. р.

Ансамблевому пению *крезей* отдают предпочтение удмуртские певицы; коми исполнители уверяют, что *пэлянную* музыку «невозможно сыграть в одиночку» (Жуланова 2008: 51). Наконец, главное – «обязательным атрибутом и одним из необходимых условий полноценного функционирования, сохранения и трансляции полифонической пан-музыки» (Там же: 75) является открытая исследовательницей система слоговых формул, призванная выполнять несколько функций. Не вдаваясь в подробности описания этого интереснейшего явления (иначе пришлось бы пересказать всю книгу), остановимся на одной из них – артикуляционной, которая и вызвала ассоциации с северноудмуртским *крезем*.

Особое звучание инструмента порождает тщательное артикулирование, беззвучное проговаривание асемантических слоговых формул, которые соответствуют определенному мотиву. Артикуляция, как пишет Н. И. Жуланова, для самих исполнительниц является (очевидно, на подсознательном уровне) основным условием признания исполняемой музыки «своей». Та же самая музыка может быть воспроизведена и без артикуляции вообще или с артикуляцией других слогов, но тогда это будет уже либо совсем «не то», либо «другая игра» (Там же: 77, 78). Работа артикуляционно-речевого аппарата, по мнению автора, обеспечивает «тончайшие оттенки в окраске флейтовых звуков». «Получается, – пишет исследовательница, – что игра на пэлянах – это некий «кентаврический» процесс, при котором объединяются возможности человека и инструмента. Тоненькая и короткая, как горлышко певчей птицы, флейта заменяет собой человеческие голосовые связки, а «говорит» при этом все же человек, своим ртом, губами, языком – но при этом не своим, а пэлянным голосом» (Там же: 78). Слитность органов речи, дыхания с музыкальным инструментом позволило автору исследования поставить этот феномен «на грань вокального и инструментального». На этой же грани вокального и инструментального находится феномен северноудмуртских и бесермянских многоголосных *крезей*. Артикуляционная функция пропеваемых в них слов, слогов и звуков, создающая особый тембро-фонический эффект, на наш взгляд, совершенно аналогична коми-пермяцкой *пэлянной* традиции и может иметь инструментальную природу.

Впервые идею о сходстве *крезей* и инструментальных наигрышей высказала В. В. Агрэ в своей дипломной работе «Обрядовые

песни без слов северной Удмуртии» (1984 г.). По ее мнению, североудмуртские песни без слов «могли возникнуть из инструментальных наигрышей. Это подтверждают названия этих песен, служащие также для наименования гуслей, отсутствие слов в напевах, а кроме того, некоторые особенности музыкального материала, прежде всего, богатейшая импровизационность, сходная с инструментальной» (Агрэ 1984: 28). Мы далеки от мысли построения прямолинейных схем перерождения жанров. Но не исключено, что в удмуртской народно-музыкальной традиции мог существовать подобный многостольный инструмент, возможно, так и не получивший своего развития в силу сложившихся обстоятельств. По крайней мере, в конце 1990-х гг. в одном из северных районов Удмуртии нам посчастливилось записать отрывочные воспоминания о бытовании сезонного инструмента *чипсон/куро чипсон*, представляющего собой незакрепленные три или четыре небольшие трубки около трех сантиметров, сделанные из ржаной соломы: *Кык но куинь но кариськод. Куинь ке кариськод, куинь голосэн сое шудэ, чипсэ. Ньыль ке кариськод, ньыль голосэн ёош шудэ... со нюръян лэсьтйськод ке, со «дулй-дулй» карэ. И со кычэ ке крезь кадь пөрме.* (“Две или три [трубочки] делаешь. Если три сделаешь, на три голоса/тремя голосами он играет, свистит. Если четыре сделаешь, четырьмя голосами вместе играет... если *нюръян* (?) сделаешь, он *дули-дули* [звукоподражание] делает-звучит. И это как какой-то *крезь*-напев получается”)¹.

Более глубокой семантикой обладает термин *крезь*. Многозначность термина, о которой мы упоминали в начале раздела, отражает архаичность музыкального мышления удмуртов, нерасчлененность понятий пения и игры. *Крезь* – это напев, мелодия (в современном понимании) или нечто, имевшее интонационную музыкальную основу, воспроизводимую человеком, являвшееся продуктом человеческой музыкальной деятельности. И не столь важно, голосом или инструментом оно воспроизводилось. Данную гипотезу подтверждает и этимология термина, сделанная в свое время Т. Г. Владыкиной. Опираясь на исследования Р. Г. Ахметьянова, исследовательница пришла к мнению, что слово *крезь* (диал. *кырезь, кърезь, кырезь*) состоит из двух синонимических

¹ ФЭ УИИЯЛ-1997. Запись Нуриевой И. М. в д. Бердыши Ярского р-на от Уткиной Р. Ф., 1938 г. р., Ульяновой М. Н., 1939 г. р.

компонентов, каждый из которых означает ‘кричать, окликать; горловое пение, петь горлом, петь особым голосом, петь без слов’ (Владыкина 1997: 46–47). Термин, таким образом, также оказался «на грани вокального и инструментального» не только по территориальному распространению, но и в глубоком культурологическом смысле.

§ 2. Музыкально-стилевые особенности *крезей*

Феноменологическая сущность *крезей* остается нераскрытой, если подходить к этому жанру с позиций исследователя южноудмуртского песенного фольклора. В южноудмуртской традиции каждый обрядовый напев имеет соответствующее ему название, жестко привязан к обряду, соответственно – к жанру и легко узнаваем в различных исполнительских версиях. В северноудмуртской жанровой системе в целом таким статусом наделен свадебный *крезь*, имеющий ареальное распространение. В разных локальных северноудмуртских традициях кроме свадебного выделяются еще по два-три типовых обрядовых напева: узколокальные гостевые (*куно крезь*), рекрутские (*салдат келян крезь*), похоронные (*ватон/шайвыл/шай вылын крезь*) напевы, напев вызывания слез невесты (*ныл бõрдытон крезь*). Календарный цикл оказался уже разрушенным: всего в двух населенных пунктах мы зафиксировали напевы весеннего обряда *Акашка/Акаяшка*. Семейно-родовые жанры в системе песенной традиции бессермян аналогичны северноудмуртским, но календарный цикл сохранился несколько лучше: помимо напевов *Акашка/Арафа крезь* мы записали песни весеннего обряда проводов льда/воды *йõ/ву келян крезь*.

Все остальные напевы-*крези* с трудом поддаются классификации и идентификации. Наиболее общий признак этих напевов – полифункциональность (исполнение в различных обрядовых и внеобрядовых ситуациях) и отсутствие четкого названия. Почти в каждом населенном пункте северной Удмуртии происходил примерно один и тот же вымученный диалог, в котором мы старались выяснить репертуар местной традиции и вписать его в привычные жанровые рамки:

(1) Собиратель: *Али кыче крезь кырзалоody?* (А сейчас какой напев споете?).

Селиверстова Маргарита Сергеевна: *Обиый, вечеринкаын но можно, шайвылын но можно, сё можно котькытын но* (Общий, на вечеринке можно, на кладбище можно, везде можно).

Собиратель: *Сое всяк крезь уд шуиське-а, общий крезь гинэ?* (Его Вы *всяк крезь* не называете, только общий?).

Селиверстова Маргарита Сергеевна: ***Крезь, просто крезь (Крезь, просто крезь).***

Поздеева Вера Васильевна: *Солдат крезь, сюан крезь. А та крезь гинэ шуиськом. «Айда кырзалом», – шуиськом ми, удмурт-тьёс* (Солдатский крезь (есть), свадебный крезь, а этот крезь только говорим. «Давайте споем», – говорим мы, удмурты¹).

(2) Собиратель: *Нош таизэ, последнийзэ, жож бёрдон крезь шуиськоды?* (А этот, последний – грустный, печальный напев – называете?).

Будина Татьяна Дмитриевна: *Ненокызы но назвать ум кариське. Ачиз подсказывать каре, кычэ кырзан: веселиться каре, веселее крезь кырзаське тани, а горе – тини сыче маке ватон дырря, горе но, само собой знаешь уже, веселой крезь уд кырза. Сё равно горемычнойзэ кырзаське* (Никак мы [его] не называем. Сам подсказывает, какая песня: веселишься, веселее крезь поешь вот, а горе – вот такое во время похорон, горе да, само собой знаешь уже, веселый напев не поешь. Все равно горемычный поешь²).

Не вносила ясности и беседа с бесермянскими исполнительницами.

(3) Собиратель (после исполнения крезя): *Таиз мар вал?* (А что вы спели?).

Сабрекова Пелагея Михайловна: *Та бесерман крезь та милям* (Это бесермянский крезь наш).

¹ ФЭ УИИЯЛ-2004. Запись Нуриевой И. М. в д. Кожиль Глазовского р-на от Селиверстовой М. С., 1927 г. р., Поздеевой В. В., 1939 г. р.

² ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Астрахань Унинского р-на Кировской обл. от Будиной Т. Д., 1928 г. р.

Собиратель (сомневаясь): *Мукет со вал, мукет сямен тй кырзады* (Вроде другой был, по-другому вы [раньше] спели).

Сабрекова Пелагея Михайловна: *Ну тазь та* (Ну, этот же).

Федотова Любовь Алексеевна: *Ну, кык-куинь пöртэм луэ... Коть кычэ тодйськод, голосэ менять кариськод и всё* (Ну, два-три разных бывает... Хотя какой знаешь, голос-мелодию меняешь и всё¹).

Все же в потоке речи улавливались, а затем при специальном опросе уточнялись отдельные названия: *озьнэ крезь* (простой напев, удм. *озьы гинэ* ‘так только’), *обыый крезь* (общий напев), *көт куректон/курекъяськон крезь* (горестный, печальный напев), *бесерман крезь* (бесермянский напев), *удмурт крезь* (удмуртский напев), *прокодной крезь* (проходной напев), *веськыт крезь* (прямой напев), *весьяк крезь* (напев на все случаи жизни), *зылак крезь*. Небезынтересен факт заменяемости и взаимозаменяемости терминов, немыслимый в южноудмуртской песенной среде. ‘Горестный напев’ *көт куректон крезь*, к примеру, может иметь и другие терминологические эквиваленты – *шайвыл крезь*, *ватон крезь*, *жож крезь* ‘напев на кладбище’, ‘похоронный напев’, ‘грустный напев’. ‘Простой напев’ *озьнэ крезь* может заменяться на ‘общий’ и т. п. Другими словами, прослеживается ситуация, при которой более важным оказывается контекст, как правило, полярный (веселый или грустный: *Одйг кадь улон öвöл ук: куке шум но потке, куке көт куретке* ‘Жизнь одинаковой не бывает: когда радуешься, когда печалишься’²), диктующий выбор подходящего музыкального наполнения. Отсюда и свободное оперирование терминами.

В целом, за некоторым исключением, семантика этих терминов прозрачна и легко прочитывается в культурном контексте удмуртской традиции. Так, термины *удмурт*, *бесерман крезь* ‘удмуртский’ и ‘бесермянский напевы’ этнически идентифицируют музыкальный материал в местном полиэтническом пространстве. Названиями ‘горестный/печальный напев’ *көт куректон/курекъяськон*

¹ ФЭ УИИЯЛ-1997. Запись Нуриевой И. М. в д. Ворца Ярского р-на от Сабрековой П. М., 1924 г. р., Федотовой Л. А., 1923 г. р.

² ФЭ УИИЯЛ-2003. Запись Нуриевой И. М. в д. Старая Гыя Кезского р-на от Максимовой Н. А., 1936 г. р.

крёзь подчеркивается определенное эмоциональное содержание пропеваемых импровизаций (в основном, сетование на свою горькую долю). В терминах *озьнэ крёзь* ('простой напев'), *обиый крёзь* ('общий напев'), *весьяк крёзь* ('напев на все случаи жизни') акцентируются неприуроченность, свободное положение в жанровой системе, возможность исполнения в любой обстановке, в том числе и обрядовой.

Таким образом, вполне «законное» этномузыковедческое стремление выстроить четкую жанровую сетку натолкнулось на терминологическую пестроту и невозможность в некоторых случаях определить название напева вообще! «*Крёзь*, просто *крёзь*» не поддавался обычной методике жанровой классификации, которая успешно работала на южноудмуртском материале. Постигнуть феномен *крёзя* оказалось возможным, только переключившись на мышление северноудмуртских и бесермянских исполнителей, для которых *крёзь* является способом стихийного музыкального высказывания по поводу какого-либо календарного, семейного события или по состоянию души. Импровизационная сущность *крёзей* и объясняет ситуацию, при которой за одним термином скрываются несколько напевов и – *vice versa* – один напев может иметь несколько названий или вообще не иметь их. Кроме того, импровизация обусловила бесконечность интонационных воплощений *крёзей*, фиксация которых, даже самая масштабная по территории и по времени, никогда не даст вполне объективной картины музыкального быта и не позволит выявить их четкую типологию в силу закона жанра.

Вместе с тем несмотря на то, что обрядовые и внеобрядовые импровизируемые напевы представляют собой многоликую и разноцветную интонационную палитру, «многоцветье» которой обусловлено самыми различными источниками, в этой палитре выделяется очень тонкая и хрупкая прослойка со сходными стилевыми признаками. Ладовую основу песен этой немногочисленной группы составляют четырех-пятизвучные диатонические звукоряды «мажорного наклонения». Общая характерная черта мелодического контура – нисходящее поступенное движение, иногда с остановкой на второй ступени в качестве побочной опоры (см. Нотный пример № 8).

Можно предположить, что этот песенный слой принадлежит к общепермскому, поскольку сходные черты (кварто-квинтовый

Нотный пример № 8

Бесерман крезь. Бесермянский напев (Ярский р-н)

$\text{♩} = 108$

ой бэн ой бэн ук мэ-ди-йэм ук ой мэ-ди-йа ва - лэ но
ой мэ-ди-йам - а но

эй эй вал ук ох шыбьс' - ко йа - лан - а мэ - дам но
э о у ко йа - лан - а мэ - да вэ - ра - ло

эй - а вал э ай
эх а вал ук

1 канал: Ой, ну, ой, ну, ведь, ли, ведь, ой, ли, было да
Эй, эй, было, ведь, ох, говорю, *ялан*, ли, ли, да
Эй, ли, было, э, ай
2 канал: Ой, ли, а, да
Э, *о*, *у*, *ко*, *ялан*, ли, ли, скажу/говорят
Эх, а, был, ведь¹.

¹ ФЭ УИИЯЛ-1997. Запись Нуриевой И. М. в д. Ворца Ярского р-на от Сабрековой П. М., 1924 г. р. (бесер.), Федотовой Л. А. (бесер.), 1923 г. р. Нотировка с одноканальной записи, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

диапазон, предкадансовые остановки на второй ступени), как отмечают коми этномузыковеды, характерны и для коми лиро-эпических импровизаций Ижмы и Печоры, эпических песен Вычегды и Сысолы (Чисталев 1994: 19; Микушев, Чисталев 1993: 17; Шергина 1987: 668–676)¹.

Очевидно, что импровизации являются своеобразной сохранной средой, в которой на генетическом уровне хранятся и транслируются этнические стилевые репрезентанты. Данное положение доказывают и бесермянские импровизации, оказавшиеся средоточием этнических (бесермянских) черт музыкального языка. При всей характерной для севера Удмуртии интонационной пестроте именно в бесермянских сольных внеобрядовых импровизациях, опубликованных в различных источниках и зафиксированных нами в полевых условиях, прослеживается опора на ангемитонику (*g a h d e, d e g a h*). Ангемитоника лежит также в основе формульного песенного пласта: свадебного и календарного напева кануна весеннего праздника *Акашка – Арафа крезь* (Нуриева, Попова 2002). Весьма знаменательно, что об одном из таких *крезей* народные исполнительницы отозвались как о напеве, который невозможно петь с гармошкой (*Солдат крезен та милям гармошка шыдыны уг быгато* ‘С солдатским крезем этим нашим гармошка играть не сможет’²), что также свидетельствует об архаичности песен этого пласта (см. Нотный пример № 9).

Структурно-ритмическая организация северноудмуртских и бесермянских *крезей*, в отличие от южноудмуртских обрядовых песен (Вершинина 2002; Чуракова 1986 и др.), еще не была предметом отдельного рассмотрения. Для выявления типологии ритмической структуры следует соотнести ритмику пропеваемого текста и ритмику напева. Но при анализе *крезей* оказался проблематич-

¹ Н. С. Трубецкой, анализируя стилистику песен и инструментальной музыки угро-финских народов в статье «О туранском элементе в русской культуре», еще в 1920-е гг. достаточно определенно высказался по поводу «звукоряда, состоящего из пяти первых нот мажорной гаммы» как архаической праосновы народного искусства этих народов. См.: (URL: http://www.hrno.ru/statii/turan_ru.html).

² ФЭ УИИЯЛ-1997. Запись Нуриевой И. М. в д. Ворца Ярского р-на от Сабрековой П. М., 1924 г. р. (бесер.), Федотовой Л. А. (бесер.), 1923 г. р., Дюкиной Л. Н., 1930 г. р. (бесер.).

Нотный пример № 9

Солдат келян крезь. Напев проводов солдата (Ярский р-н)

ой ой ой ок бэн ой ой ой ой но
ой ой ой ок бэн ой мэ - да-нам но шу-ьс'-ко вэ-ра-сал вэ-ра-лом
эк бэн - а мэ - дам ок мэ ма ла нэ шу-и- зь ко но вал
сол-дат бэн кэ-л'ас'-ком ук
эк кы но мэ - дам ой да дьм-бър бы шу-ьс'-ко вэ-ра-са шу-ь-сал
эк кэ кэ ко ок-а ка мэ-дам ой э да

Ох, да, ой, ой, ой, ой, да

Ой, ой, ой, ой, ну, ой, ли, да, говорю, сказала бы/скажем

Эх, ну ли, ли, ок, мэ, ма, ла, нэ, сказали, ко, да, было

Солдата, ну, провожаем ведь

Эх, кы, да, ли, ой, да, с грохотом, бы, говорю/сказала бы, говоря

Эх, эх, ко, ох, ли, ка, ли, ой, э, да¹.

¹ ФЭ УИИЯЛ-1997. Запись Нуриевой И. М. в д. Ворца Ярского р-на от Сабрековой П. М., 1924 г. р. (бесер.), Федотовой Л. А. (бесер.), 1923 г. р. Нотировка с одноканальной записи, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

ным уже первый важный этап определения структуры напева – выведение слоговой музыкально-ритмической формы, которая соединяет ритм напева и поэтический текст. Пропеваемый же текст *крезей*, особенно в многоголосном исполнении, довольно сложно назвать поэтическим. Звуковой набор не организован в поэтическом отношении и не несет какой-либо смысловой нагрузки. Сочетание слогов, слов или фраз даже у одного исполнителя от строфы к строфе постоянно изменяется. В коллективном исполнении *крезя* наблюдаются еще более сложные комбинации: по вертикали (в ансамбле), и по горизонтали (в партии каждого исполнителя) словесный ряд не укладывается в строгую единообразную ритмическую схему. Другими словами, в известной оппозиции ритм стиха – ритм напева отсутствует первый компонент – ритмика стиха, словесный каркас напева. Именно о таком роде песен, очевидно, писал в свое время Е. В. Гиппиус, отмечая сложность вопроса «о связи ритма музыки и ритма свободной, ритмически не размеренной (то есть не стихотворной) речи» (Гиппиус 2003: 134).

Отсутствие действенной (как оказалось) помощи поэтического текста, импровизационность в изложении музыкального материала затруднили самые простые аналитические операции, в частности, определение границ мелострок в строфе. Расположение всей строфы на одной строке не решает проблему, так как, во-первых, строфа не всегда умещается даже на листе альбомного формата, и, во-вторых, такое расположение все же не отражает внутреннюю структуру напева.

Этномузыковеды, исследующие традиционную музыку народов циркумполярной зоны, в своих штудиях опираются на метод, разработанный Е. Хелимским (Хелимский/<http://helimski.com/2.85.PDF>; Добжанская 2004: 15). Этот метод, заключающийся в выявлении базовой слоговой структуры текста в напеве, успешно развил и финский этномузыковед Яркко Ниemi, исследуя ненецкую музыкальную культуру (Niemi 1998). Используя лингвистическую теорию Е. Хелимского, он выявил единую (в различных вариантах) шестислоговую структуру ненецких традиционных песен. Однако на материале северноудмуртских песен этот метод не применим, так как в потоке отдельных слов, слогов, звуков выделить отдельные значимые (учитываемые) слова и отсечь незначимые оказалось невозможным.

Поскольку структурно организованный поэтический текст в *крезях* отсутствует, ритмическая структура *крезей* должна определяться исключительно по качеству музыкального ритма, что сближает их с инструментальной музыкой. С инструментализмом северноудмуртские *крези* роднит и импровизационная природа, суть которой раскрывает И. В. Мациевский: «Речь идет не о наличии устоявшихся диалектных, групповых или индивидуальных версий и вариантов, но принципиально, о структурной подвижности отдельных его частей, обусловленной мобильностью его функционирования во времени и пространстве: при интерпретации разными исполнителями в разных ситуациях, одним мастером в разное время и даже на протяжении одного исполнительского процесса. Причем эти вариантные тексты функционируют и воспринимаются традиционным слушателем как одно произведение благодаря наличию в их основе единой, но особой, мобильной художественной структуры» (Мациевский 2007: 289). Таким образом, ритмическая структура северноудмуртских *крезей* основана на суммировании отдельных мелодических построений и относится к типу цезурированного периода. В удмуртских *крезях* в качестве отдельных ритмических единиц выступают регулярно выделяемые певцами из строфы в строфу ритмически (более долгим временем на опорном или побочном устое) и дыхательными цезурами относительно законченные мелодические построения – музыкально-синтаксические структуры, образующие в целом тирадно-строфическую форму (см. Нотный пример № 10).

Нотный пример № 10

Шайвыл крезь. Похоронный напев бесермян (Ярский р-н)

♩ = 54

ок бэн ок бэн шу - ис', шу - ис' - ком вал

бэн ок бэн шу - и йа мэ- дам- а

э йа вал- а во шу мэ- да вэ- ра - са но

эк- а вал шу - и йа мэ- дам но

э - ки во йэ но ой но о мэ-дам

э рэ нэ на эй [...] ук

ок бэн эк ме- дьм - а шу - ъс' - ко но

...дьм- а [...] но но

о шу - и но [...] мэ - дам вал

о шу - и мэд ой ра - но мэ - дам - а

эй [...] вал - а(и) но ой мэ- дам

[...] ай йа лэ ой вэ - рас'- ки ук

1 канал: ох да, ох да, ох да гово..., говорим было,
Э, я, было ли, во, скажи, ли, говоря, да.

Ох да, эх, ли, говорю да,
 О, сказала да ... ли было,
 Эй ... было ли, да, ой, ли.
 2 канал: ну ох ну, сказала, я, ли,
 Эх, ли, было, сказала, я, ли, да,
 Э, рэ, нэ, на, эй, ведь.
 Ли, а, ... да, да,
 О, сказала, пусть, ой, рано, ли, а,
 ... ай, я, лэ, ой, сказала ведь¹.

* * *

Как уже отмечалось выше, необозримость интонационного поля *крезей* не позволяет вывести их четкую типологию. В отличие от южноудмуртских песен с явной дифференциацией на архаичный обрядовый и поздний внеобрядовый слои, обрядовые и внеобрядовые *крези* стилистически примерно однородны, поскольку их мелодическая основа – большей частью позднего происхождения. Севернудмуртская традиция не может «похвалиться» такими раритетами как трехзвучность, мобильная/нейтральная терция, до сих пор встречаемые на юге Удмуртии. Но северные удмурты сумели сохранить другое – импровизацию как архаичный тип музыкального мышления. Именно она и обусловила интонационную множественность напевов. Бесконечность интонационных воплощений импровизаций, в свою очередь, органично обусловлена музыкальностью удмуртов, их восприимчивостью к новому мелодическому материалу, которую отмечали многие исследователи, в том числе Н. Первухин: «<...> Вотяки обладают весьма значительною музыкальною памятью: особенно быстро (и дѣтьми, и взрослыми) усваивается мотивъ; но и самыя слова, спѣтыя на извѣстный мотивъ, запоминаются ими легче, нежели съ устной рѣчи или съ книги» (Первухин 1888, Эскиз 3: 40–41). Очевидно, потому не стоит удивляться значительному удельному весу заимствованных интонаций на севере Удмуртии. Таким образом, в творческую лабораторию народных исполнителей вовлекается практически весь окружающий песенный мир. Вместе

¹ ФЭ УИИЯЛ-1997. Запись Нуриевой И. М. в д. Ворца Ярского р-на от Сабрековой П. М., 1924 г. р. (бесер.), Федотовой Л. А. (бесер.), 1923 г. р. Нотировка с одноканальной записи, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

с тем, закономерно возникают вопросы: каким образом выстраивается музыкальный текст северноудмуртской импровизации, существуют ли определенные закономерности в выборе интонаций, в оформлении композиционной структуры *крезей*?

Под импровизацией в музыковедении понимается «совмещенное в одном акте создание и исполнение музыкального произведения либо его фрагмента» (Бойко 1993: 52). Однако, как справедливо отмечают исследователи, «импровизация далеко не всегда является свободным и ничем не ограниченным спонтанным актом: в большинстве случаев в ней обязательно в той или иной форме присутствует момент заданного» (Мальцев /http://www.accordionist.ru/06_1.html). Диалектическая взаимосвязь импровизации и канона отчетливо выражена в фольклорной традиции. В разных национальных культурах соотношение канона и импровизации принимает различные формы: в некоторых превалирует строгий канон, в других – более свободное выражение традиционного сознания. Вместе с тем, и канон как «ожидание известного», и импровизация как «ожидание известного в новой форме» ориентированы на традицию, в недрах которой зародились и функционируют.

С импровизационной сущностью *крезей* мы постоянно сталкиваемся во время полевых записей. Неоднократно случалось наблюдать, как певица постепенно «уходит» от заданной обрядовой темы и начинает выражать свои личные чувства песней. Так, Ильина Нина Александровна из д. Старый Безум Юкаменского р-на в напеве ‘вызывания слез невесты’ *ныл бөрзытон крезь* постепенно перешла от оплакивания невесты к своим насущным проблемам:

Нотный пример № 11

Ныл бөрзытон крезь. Напев вызывания слез невесты (Юкаменский р-н)

$\text{♩} = 80$ $c = b$

гы-дыр гы-дыр йа-лам-а бэн угэк эк шу-ыс'-ко ой кад'-а бэн ой-а йа-лам-а но э ка - д'и-йо-сыз

ы лам-а мэ-да ой йэз (х)э (х)а уг (х)а ўа ой кад' о йа но э ок-и (х)а йа'

э дун'-нэ йа-лам-а бэн уг ок ок - а но э ги-нэ но ой ги - нэ но бэн йа-лам-а но бэн уг ой уг шу-и

ы сё сё сё э да х(ан)уг бэн мы-на да ой-а да ой кэ кад'-а (х)э-ра но ды да э(х) мы-но-зы но

вал вал вал дун'-нэ-йос бэн эк эк - а но ой кад'-а но ой кад' ой кад' бэн уг э ўй-лэй-сал бэн дун'-нэ

ы вал вал ги-нэ но(й) эк эк ой ой-до ой уй уг-э ой кад' ол уг-э но ы ай(х)э (х)э кад' уг

дун'-нэ-йын бэн у-ли но вь-ли эк э ээч ёз лу ой уг ад-э ой уг ад-э бэн гь-дл-рэ но йа - лам-а но

ы ы ы но и ты кы-лэ но ой уг мэ-да ой уг мэ-да э но ой - (ы) ёт'-ь-са но

у-жай у-жай но бэн шу-ь-ко уг э кот'-кь-г'и но вэт-ли шу-ь-ко пин'-и-дэ но мь-ным го-су-дар-сво уг с'о-то ук

э э э э э но йа-ла йа но э пэ ги-нэ но э йа йа ог-ээ жал' тан' со

чу-гун с'у-рос но лэс'-ти бэн уг ча-ча-йэз но ко-рай но бэн уг эк эк эк эк эк ой ги-нэ но йа-лам-а но

уг но ой уг аэ-зи ой уг э э (х)э эк шу-сал-а

1 канал: *Гыдыр гыдыр йалам* ли ну ведь, *эк эк* говорю,
 ой как ли ой ли *йалам* ли да, э как.
 Э, мир *йалам* ли ну ведь, *ок ок* ли да, э только да ой только
 да ну, *йалам* ли да ну ведь ой ведь сказала.
 Были, были, были миры ну *ок, эк эк* ли да, ой как ли да
 ой как ой как ну ведь э, пожила ну, свет.
 В этом мире ну жила да поживала, *эк э* хорошего не будет,
 ой не увижу ой не увижу ну, *гьдърэ* да *йалам* ли да.
 Работала-работала да ну говорю ведь э, везде да ходила
 (работала) говорю, пенсию да мне государство не дает ведь.

Железную дорогу да строила ну ведь, лес да валила да ну ведь,
 эк эк эк эк эк, ой только да *йалам* ли да.
 2 канал: ...*ы лам* ли, ой *йэ э а* ведь, *а уа* ой как *йа* да,
 э ок ли *а йа*.
Ы со со со э да *ын* ведь ну, *мына* да ой ли да, ой если как ли
 эра да, *ды* да э пойдут да.
 ...*ы* был был только да, эк эк ой давай, ой ночь ведь э ой как
 од ведь э да *ы* ай э э как ведь.
Ы ы ы да и *ты* остается да, ой ведь ли ой ведь ли э,
 да ой позвав да.
 Э э э э э да, *йала* *йа* да э мол только да, э *йа йа* одну жалко
 вот эта.
 ...ведь да, ой не увижу ай ведь э, эх, эк сказала бы¹.

Начиная петь один напев, певица может завершить его другим. Для северноудмуртского исполнителя-солиста подобная «модуляция», хотя и не вписывающаяся в нормы совместного обрядового пения, вполне естественна.

Несмотря на сложность, а порой и невозможность выведения четких механизмов импровизации (опять-таки в силу закона жанра), нам все же удалось уловить некоторые моменты в этом процессе. Например, в северноудмуртской песенной традиции существует феномен «перепева»² в местной манере на несмыслонесущую лексику известных удмуртских или русских песен, в которых сюжетный текст песни заменяется на припевные слова. В Глазовском районе мы записали два варианта широко известной гостевой песни *Кызы меда лыктйды?*.. ('Как же вы приехали?..'). Первый вариант был исполнен со смыслонесущим сюжетным текстом, во втором отдельные семантические вставки перемежались с асемантической лексикой (см. Нотный пример № 12, 13).

¹ ФЭ УИИЯЛ-2001. Запись Нуриевой И. М. в д. Старый Безум Юкаменского р-на от Ильиной Н. А., 1928 г. р. (1 канал), Ившиной Ю. Д., 1928 г. р. (2 канал). Нотировка, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М., Келаревой Е. А.

² Термин Тынянова Ю. Н. См.: (Тынянов 1977: 293).

Нотный пример № 12

Куно пумитан мадь. Песня встречи гостей

(Глазовский р-н)

♩ = 58

Как же (вы) приехали? Хорошо ли вы доехали?

С верховьев ли, с низовьев ли Чепцы?

С уважением или без уважения ли приехали?

Нас желая видеть прибыли?

Если с уважением приехали, скоро будете угощаться,
если без уважения приехали, не будете угощаться¹.

Нотный пример № 13

Куно пумитан крезь. Напев встречи гостей (Глазовский р-н)

♩ = 58

кы-тн кы-тн лык ты-ль мэ-да бэн ук зэ-чэс'-а ти бэн ву-н-ды ук бэн жар гар го-дър ой шу-са мэ-да йан-а ук

зэ-чэс'-а ти ву-н-ды ги-нэ йэ бэн ок а мэ-да вал но

зэ-чэс'-а ти ву-н-ды бэн а чуп-чи йэ-ль-с'эн-а вы-жы-ы-с'эн-а

зэ-чэс'-а ти ву-н-ды чуп-чи йэ-ль-с'эн-а вы-жы-ы-с'эн-а

ми-г'эс'-тым-уа ад-зэм по-гы-са лык-ти-ды мэдым ог бэн жал'дър го-дър ох шу-ль-са мэ-да но

о бэн ги-нэ йэ но ой уг э ги-нэ йэ но мо-нэ ад-зэм по-ты-са-уа ву-н-ды

га-жа-са-уа га-жа-тэк-а лык-ти-ды миг'э-мыз ад-зэм по-ты-са-уа ву-н-ды

га-жа-са-уа га-жа-тэк-а лык-ти-ды миг'э-мыз ад-зэм по-ты-са-уа ву-н-ды

¹ ФЭ УИИЯЛ-2000. Запись Нуриевой И. М. в д. Верх. Парзи Глазовского р-на от Баженовой К. А., 1930 г. р. (1 канал), Пономаревой В. Г., 1930 г. р. (2 канал), Ившиной Н. Д., 1934 г. р. (3 канал), Шкляевой Т. А., 1934 г. р. (4 канал), Волковой В. А., 1939 г. р. (5 канал). Нотировка, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

- 1 канал: Как же вы доехали, ну, ведь, хорошо ли вы да
 доехали ведь ну, *жар гар, годыр*, ой, говоря, ли, *ян-ли* ведь.
 Нас ли желая видеть, приехали, ли, *ог*, ну, *жальдыр*,
годыр, ох, говоря, ли, да.
- 2 канал: Хорошо ли вы приехали, только, *е*, ведь, *ок*, *а*,
 ли, было, да.
 О, ну, только, *е*, да, ой, ведь, *э*, только, *е*, да, меня захотев
 увидеть, приехали.
- 3 канал: Хорошо ли вы доехали, ну, ли, с верховьев ли,
 с низовьев ли Чепцы?
 С уважением ли, без уважения ли приехали, нас захотев
 увидеть, прибыли?
- 4 канал: Хорошо ли вы приехали, с верховьев ли, с низовьев
 ли Чепцы?
 С уважением ли, без уважения ли приехали, нас захотев
 повидать, прибыли?¹

В двух вариантах была записана нами и русская песня «Под окошком я сидела» в Кезском районе: в качестве сюжетной ‘русской песни’ *жуч мадь* и бестекстовой импровизации *крезь/голос*. В отличие от записи гостевого напева *Кызы меда лыктйды?*..., спетого в двух вариантах по воле самих исполнителей, русская песня была «перепета» по нашей просьбе. Исполнителям понадобилось не более минуты, чтобы собраться и спеть *та голоссэ* ‘этим голосом’ (этим напевом) (см. Нотный пример № 14, 15).

¹ ФЭ УИИЯЛ-2000. Запись Нуриевой И. М. в д. Верх. Парзи Глазовского р-на от Пономаревой В. Г., 1930 г. р. (1 канал), Ившиной Н. Д., 1934 г. р. (2 канал), Шкляевой Т. А., 1934 г. р. (3 канал), Волковой В. А., 1939 г. р. (4 канал). Нотировка, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

Нотный пример № 14

Мадь. Песня «Под окошком я сидела...» (Кезский р-н)¹

$\text{♩} = 102$

го - во - ри - ла я ми - ло - му да сер - деч-но-му сво - е - му эх

сер - деч-но-му не здеш - но - му да лю - без-но - му сво - е - му

¹ ФЭ УИИЯЛ-2003. Запись Нуриевой И. М. в д. Старая Гыя Кезского р-на от Максимовой Н. А., 1936 г. р. (1 канал), Дерендяевой Е. А., 1944 г. р. (2 канал), Яговкиной Е. Н., 1935 г. р. (3 канал), Белослудцевой Г. М., 1939 г. р. (4 канал). Нотировка, расшифровка Нуриевой И. М.

сер - деч - но - му не здеш - но - му да лю - без - но - му сво - е - му эх

ес - ли я те - бе пон-рав- люсь да возь - ми за - муж за се - бя

Нотный пример № 15

Голос. Напев «Под окошком я сидела...» (Кезский р-н)

$\text{♩} = 108$

I

о - ки бэн - а ги - нэ йэ но вэ - ра - лоз - а ги - нэ но эх

ги - нэ но эх

э

вэ - ра - лоз - а ги - нэ но эх

II

ги - нэ бэн - а вэ - ра - лоз - а йэ ги - нэ йэ но ги - нэ вал

ки - з'э вэ - ра - лом - ги - нэ дэ п'ой ук шу - ы - ли ги - нэ но

кэ но а вал - а да о ой эй жно вэ - ра - ло

шу - ы - са вэ - рал' - л'а - лом - а но шу - из ги - нэ да но

ок - и жин-жин гу- ды - рэ бэн жин - жин гу - ды -рэ но ук э

эх ки - з'э бэн шу -ы ли д'э но вэ - ра-лом ги- нэ йэ но эх

ой с'и-д'и но ой а на ла о о о но о о ло э

но ги - нэ кад' э ви - на но вэ - рал'-лам но ма-йэ но эх

жил' - ы - рэ вэ ра -лом-а кад'-а бэн - а йэ но ги - нэ но

шу - э - ли бэн вэ-ра - лом ги-нэ но ки-з'э бэн вэ - ра-лом

йэ йа и л'и и -л'и л'и э но ой йа и на и ла ло

шу - ы -са вэ-рал'-л'а-лод- а йо мэ на йэ ги - нэ но

1 канал: *Оки*, ну ли, только, *е*, да, скажет ли, только, да, эх
только, ну ли, скажет ли, *е*, только, *е*, да, только, было.

2 канал: только, да, эх,
как скажем, только, *дэ*, мол, ведь, сказывала, только, да.

3 канал: эх,
Если, да, *а*, было, ли, да, *о*, ой, *эй*, *жно*, скажу.

4 канал: скажут ли, только, да, эх,
говоря, поговорим ли, да, сказал, только, да, и¹.

Эти примеры демонстрирует удивительную способность северных удмуртов приспосабливать к жанру *крёзь* любую готовую песенную модель как из удмуртского, так и из русского фольклора. Весьма любопытно, что исполнители сами отчетливо осознают этот метод импровизации и охотно им делятся: «*Хоть любой – жуcho крeзeз бaсьтйськoд, сэрe зылaк крeзeз шyсa кaриськoд: «Хoдилa я в лeс пo мaлинy, тpaй лa лa» шyсa. Мoтивeз пичияк вoшitйськoд»* («Хоть любую – русскую ли песню берешь, потом под зылак *крёзь* («напев без слов») ее делаешь: «Ходила я в лес по малину трай ла ла»). Только немного мотив меняешь»)².

Для изучения механизмов импровизированного пения нами был проделан опыт по записи внеобрядовой импровизации от одной и той же исполнительницы. Во время проходившей в 2000 г. фольклорной экспедиции в с. Верхние Парзи Глазовского р-на замечательная исполнительница *крёзей* Клавдия Андреевна Баженова спела четыре образца одного жанра – внеобрядовой импровизации *курeкъяськoн крeзь* «горестный напев».

Все записанные нами в с. Верхние Парзи «горестные напевы» в интонационном отношении отличаются друг от друга, что свидетельствует, казалось бы, о развитой мелодической импровизации в северноудмуртской песенной традиции. Однако если рассматривать этот материал в контексте удмуртской и бесермянской песенной культуры, то вывод является преждевременным. Например, один спетый ею образец «горестного напева» оказался вариантом местного поминального напева *шайвыл крeзь*. Совпадение напевов двух жанров (горестного и похоронно-поминального) в северноудмуртском песенном фольклоре – явление очень распространенное и легко объяснимое: потеря близких всегда вызывает соответствующий эмоциональный отклик. Узнаваем и второй образец горестных напевов; этот напев широко распространен у северных удмуртов и бесермян, например, в Юкаменском районе он функционирует в качестве гостевого напева *юон крeзь*. Известные

¹ Там же. Перевод на русский язык Нуриевой И. М.

² ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Удмурт Сурвай Унинского р-на Кировской обл. от Алыповой Н. И., 1925 г. р.

песни, как уже было показано выше, послужили певице моделью для импровизации.

Совершенно неожиданными стали результаты сравнительного анализа двух последних образцов горестного напева. Здесь следует оговорить, что второй из них был записан на магнитофонную ленту Клавдией Андреевной от своей матери, Веретенниковой Александры Гавриловны, 1903 года рождения. Чувствуя приближение смерти, она попросила своих детей записать ее на магнитофон на память о себе (явление предсмертного пения, а также предсмертных просьб-завещаний на исполнение любимой песни на своих похоронах – достаточно типичное для удмуртов, особенно северных).

В интонационно-мелодическом отношении эти два напева, безусловно, отличаются. Горестный напев матери, Веретенниковой А. Г., оставляет ощущение эпического рассказа-завещания своим детям: в основе напева лежит нисходящее поступенное движение в объеме квинты, почти полное отсутствие интервальных скачков, спет он в низком регистре:

Нотный пример № 16

Курекъяськон крезь. Горестный напев (Глазовский р-н)

$\text{♩} = 90$
 $d = a$

го-ди го-ди шу-о-мэ мэ-да ла ги-нэ но ок-а мэ-да йэ но
э-ўа мэ-да ги-нэ йэ но
э-ву д'э йэ но
т'а-мыс-тон куин' а-рэс уг н'и мон но бэн ог э йэ но ви-на но йу-ис'-ко ук
тэт'-час'-ко но кыр'-зас'-ко но ма-дис'-ко но ук
кот'-мар ка-рис'-ко пи-нал но воз'-мас'-ко уг но

кыч-чоз' мэ-да мон у-ло ук ук-мыс-тон-а мэ-да с'у- а мэ-да у-ло а-рэс уг но

пи-нал'- л'о-сы-лэс' но а мэ- да ви - чак-сы-лэс'

мон мы-л'о уг бэн у-гэ но

мон бэн та-н'а- мэ бэн у-гэ к'эз кэ вор-ди уг л'э та-н'а-лэс' но уг

о- т'и -йын кэ лу - сал оз' ик вор-сал ук

пи-нал-зэ но о - кэ но

мы-нам о-дик кат' по-то но
ви-ча-кэз пи-нал'-л'о-сы ук бэн с'эр-гэй но жал' по-тэ ук

с'эр-гэ- йэ-лэн но пи-нал'-л'о-сыз жал'по-то ук

та-йо-сыз но жал' по-то уг но

ор-чиз ук пэ-рэс'-ми бэн ук мон вор-ди но
дун'-н'э мал мэ-да ук мон ук куин' пи-нал

о-диг-зэ но мон при-йу- тэ но ой с'от у -гэ но

с'ул но кал вор-ди ук пи-нал'-л'ос-мэ у-гэ но



Годы годы, скажем ли, только, э, да, ох, ли, э, да,
 Э, *ли*, да, только, э, да,
 Э, *ли*, да, э, да.
 Восемьдесят три года уж э мне да, вино еще пью да,
 Пляшу, и пою, и напевая рассказываю да,
 Хоть что еще делаю, за детьми присматриваю да.
 Как долго я еще проживу: до девяноста ли, до ста ли лет
 я проживу да,
 Не стану ли я лишней всем своим детям ведь да
 [Не получится ли остаться одной без всех своих детей],
 Я да мою Таню да как-то родила же, от Тани ведь,
 Если бы там и была, также родила ведь
 Детей да ох да.
 Все мои дети одинаково (родными) кажутся мне,
 Только Сергея жалко,
 Детей Сергея жалко,
 И этих тоже жалко.
 Моя жизнь, мой мир прошли ведь, почему же состарилась
 я же ведь,
 троих детей я родила да,
 Ни одного я в приют не отдала ведь да.
 С трудом родила-воспитала да своих детей ведь,
 Меня же похоронить может и не приедет никто да,
 Не знаю, как уж и похоронят да,
 Ой, э, если, мол, да, ведь, э¹.

¹ ЛА Баженовой К. А. Запись от Веретенниковой А. Г., 1903–1999 г. р.
 в д. Кельдыш Красногорского р-на. Нотировка, расшифровка и перевод
 на русский язык Нуриевой И. М.

Экспрессивная песня-воспоминание дочери, Баженовой К. А., о тяжелых годах юности во время работы по прокладке железной дороги от Ижевска до ст. Балезино в годы войны насыщена эмоциями. Для нее характерны восходящие интервальные скачки, изломанные экспрессивные интонации с элементами дорийского, лидийского лада, более высокий регистр. Песня заканчивается рыданиями. Крик души о несостоявшемся счастье, и одновременно необыкновенное смирение (*чиданы кулэ* 'терпеть надо') – вот основной мотив горестного напева:

Нотный пример № 17

Курекъяськон крезь. Горестный напев (Глазовский р-н)

$\text{♩} = 70$ $a = f$

э бэн кы-з'ы мэ - да ку-лыч-чоз' мэ-да бэн ук у-ло -но шу-и-с'ко ук бэн ук

кин пый мэ-да йур-ты-с'эз но лу-оз кин уа-ты-с'эз но

э шу- ыс'- ко ук бэн у - гэ

бэн ворт-ско-но

бэ-жыт кэ но уа-з'эн-гэс бэн вы-лэм ук бэн ук а-л'и бэр-гэс-а вал но бэн

ма-лы мэ-да та ми пый та-чэ у-род у-лон шо-ры бэн ук

шэ-ди'м ук бэн уг но ук

йос-кад' бэн ук вэт-лэ-мэз но хом аэ-зэ дис'-ку- тэз но кбт ты-ро-нэз но хом аэ-зэ йос-кад'

ой бэн кыц-цы мэ-да бэн ук та пый кб-тэз ук

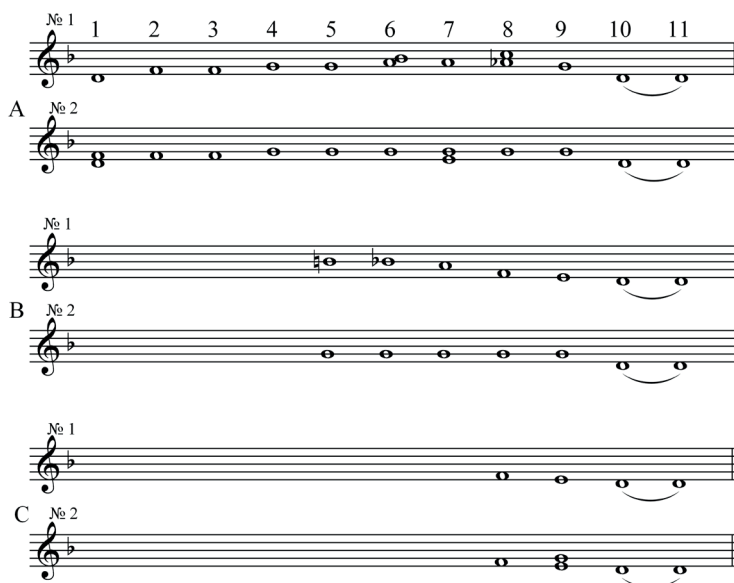
по-но-но кы-ры мэ-да чи-да-но уг но



Эх да как же до смерти да прожить говорю же я да,
 Кто же помощником будет да, кто похоронит да,
 Э, говорю, же, ведь, да,
 Если немного раньше родиться бы да ведь да,
 сейчас поздновато было ведь да.
 Почему же нам такая плохая жизнь да ведь
 Досталась ведь да,
 Не видали мы человеческой жизни - ни одеться,
 ни досыта поесть.
 Ой что же с этой душой да
 Делать да, как же все вытерпеть да.
 Почему же по-человечески жить не привелось да, почему же,
 говорю да ведь.
 Куда-то учиться идти бы хотелось да, нам воли не было да ведь.
 [Столько ведь работали да, как будто] весь лес хотели срубить да.
 Наш светлый мир, наша жизнь – один лес да дорога только
 были ведь да беспросветно,
 Ничего не видела [хорошего], а увиденное-пережитое...
 (плачет)¹.

¹ ФЭ УИИЯЛ-2000. Запись Нуриевой И. М. в д. Верх. Парзи Глазовского р-на от Баженовой К. А., 1930 г. р. Нотировка, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

Однако, несмотря на мелодическое различие, оба примера имеют черты явного сходства. Они выстроены в одной форме – тирадно-строфической, в данном случае 3-строчной. Общим является «минорное наклонение» и, главное – четкий музыкально-временной каркас при свободном слововом счете, т. е. каждая строка обеих напевов почти математически точно укладывается в свое время: например, первой строке (А) соответствует 11 четвертей, второй (В) – 7, третьей (С) – 6 четвертей (см. схему 1). Более глубокий анализ по выявлению опорной системы, предложенный эстонской исследовательницей Ингрид Рюйтель на материале рунических песен (Рюйтель 1977) и апробированный на южноудмуртском песенном фольклоре (Чуракова 1986; Нуриева 1999), позволил выявить почти полное сходство двух напевов. Во-первых, совпало музыкальное время строк обоих напевов. Поделив напевы на 11 позиций (по количеству музыкального времени самой протяженной, в данном случае – первой строки), создав таким образом «опорную систему» напевов, а также совместив при этом кадансы строк, вы-



Илл. 6. Опорные системы горестных напевов курекъяськон крезь, спетые Баженовой К. А. и Веретенниковой А. Г.

яснилась большая частотность совпадения ладово-опорных тонов в каждой позиции. Наибольшее количество совпадений характерно для первой и третьей строк (А и С); практически не совпадают опорные тоны, за исключением каданса, во второй строке (В) (см. Илл. 6.).

К сожалению, неизвестно, стремилась ли исполнительница первого *крэзя* Баженова К. А. осознанно повторить песню своей матери или ею двигало желание создать абсолютно новый напев, тем не менее, в своем варианте горестного напева она сохранила музыкально-ритмический каркас, опорную систему песни, спетой много лет назад её матерью.

В 2007 г. была проведена повторная запись «горестного напева» от Клавдии Андреевны. Мы ожидали сохранения в новом исполнении прежней структурной модели, но сравнительный анализ песен в записи 2000 и 2007 гг. показал, что напевы разные. Спетые ею в 2007 г. два небольших (по две строфы) варианта «горестного напева» повторили друг друга почти в точности – и по форме, и по мелодике, и в регистровом отношении. Однако с первым исполнением «горестного напева», записанным в 2000 г., их практически ничего не связывало, за исключением интонации нисходящей кварты в последних тактах строф, напоминающей напев ее матери (см. Нотный пример № 18, № 19).

Нотный пример № 18

Курекъяськон крэзь. Горестный напев (Глазовский р-н)

$\text{♩} = 60$
 $d = b$

ой ма-лы мэ - да дун'-н'э ор-чиз ук

ма-лы мэ-да ор - чиз ук бэн кыр-за - но - ма-д'о-но на вал но

кал' но шу-ыс'- ко бэн

ой бэн - а мэ - да но э шу-ыс'-ко шу-и но ук



Ой, почему же мир прошел ведь?

Почему же прошел, ведь, ну. Петь-напевая рассказывать еще
надо было да.

Сейчас да говорю, ну.

Ой, ну, ли, ли, да, э, говорю, сказала, да, ведь.

Милый мир прошел ведь, ну, ведь,

Куда только не ходила, ну, ведь. Двадцать лет выступая ездила.

Почему же я такая стала?

Теперь, ну, ведь, э, да, дом да постель да уж видя придется
жить да, ведь, ну¹.

Исполненный в 2007 г. «горестный напев» является импровизацией в классическом виде, т. е. и текст, и мелодия были сочинены певицей в момент исполнения. Канонические стереотипы проявились в выборе типичных для северноудмуртской песенности интонаций. Сочетающиеся между собой мелодические фразы в объеме квинты основаны на нисходящих к основной опоре интонациях, важна роль второй ступени в роли побочной опоры. По структуре внеобрядовая импровизация представляет собой замкнутую

¹ ФЭ УИИЯЛ-2007. Запись Пчеловодовой И. В. в д. Верх. Парзи от Баженовой К. А., 1930 г. р. Нотировка, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

Нотный пример № 19

Курекъяськон крезь. Горестный напев (Глазовский р-н)

ма - лы мэ - да ми -л'эм бэн

та - чэ у-лон ой вал ук кот' кы- чэ - зэ аз- зо -но лу-из

с'у -тэк у- ло- нэз но

кот' кы - чэ - зэ дис' - тэк у - ло-нэз но ву пой ук бэн

го-л'ык пы-дын но вэт-ло-нэз аз-зыс'-киз

ку-рач-кы-са но вэт-ло - нэз аз - зы-лис'-киз нок то кал' ук

дун'-н'э-йын у- ло- но... у- ло-но вал но

у - ло -нэз ө - вөн' ук бэн та - рэ ук шу - ыс' -ко ук

Почему же у нас, ну,
 Такой жизни не было, ведь. Разное пришлось повидать.
 И голодную жизнь да,
 Всякую жизнь без (нужной) одежды, да, ву, мол, ведь, ну.

Пришлось и босиком ходить,
 Пришлось и подавание просить, сейчас, ведь.
 На свете надо жить... надо жить было, да.
 Жизни нет ведь, ну, теперь, ведь, говорю, ведь¹.

¹ Там же.

тирадно-строфическую форму, типичную для североудмуртских и бесермянских импровизаций. Выбранная в начале исполнения она сохраняется абсолютно точно.

Стремление к оформленности (строфичности) музыкального текста, однако, характеризует далеко не всех исполнителей. Архитектонические незамкнутые структуры наиболее часто обнаруживаются в сольных, реже дуэтных импровизациях удмуртов, проживающих в Кировской области, но еще два-три десятилетия назад подобные импровизации можно было свободно записать и на севере Удмуртии¹. Например, в сольной импровизации, обозначенной автором записи М. Г. Ходыревой *весьяк крезь*, обращает на себя внимание калейдоскопичность формы. Каждая мелодическая фраза-речитатив завершается относительно продолжительным тоном-«передышкой», которые воспринимаются как некие временные опоры. Но они постоянно меняются: *f, d, d, c, d, d*. Первые шесть речитативных фраз – это поиски искомой интонации, которая, наконец, обретается в заключительной седьмой фразе, буквально перечеркивая нащупываемые ранее мелодические обороты и опорные звуки и утверждая абсолютно новую в метроритмическом и ладомелодическом отношении попевку и новый заключительный устой *a*.

Нотный пример № 20

Весьяк крезь. Напев на все случаи жизни (Глазовский р-н)

♩ = 110

ой бэн ук ма-ль бэн ма-ль бэн эк-а ги-нэ ма-ль бэн

йэ бэн ук ой бэн ой бэн ой бэн ой бэн ой ги-нэ ой бэн ой бэн ой ук бэн

кь-чэ мон бэн кап-чи-йэн бэн у-ль-сал но тон кэ лу-сал ук

кап-чи-йэн ги-нэ у - ль-сал но уг бэн уг йэ ги-нэ но кь-чэ бэн с'э-кь-тэн у-лис'-ко ук

йэ бэн ук ой бэн ой бэн йа-лам-а мэ-да эх эх д'а-д'и - йэ ой бэн

¹ См., например, нотные примеры: (Ходырева 1996: 70, 94).

мужских и женских голосов и при томъ партія каждого голоса болѣе своеобразна, нежели это бываетъ въ хоровыхъ пѣсняхъ Русскаго народа» (Первухин 1888, Эскиз 3: 40). Но импровизация как неотъемлемое качество *крезей* все же более полно отражается в сольных формах песенного высказывания. В ансамблевом исполнении *крезей* песельницы стремятся к общему согласию, например, окончания мелостроф всегда маркируются строгим унисоном. В сравнении с более «благозвучной» гетерофонией южных и закамских удмуртов, для многоголосной фактуры которой характерен унисон, изредка секундовые, терцовые расхождения голосов (Бойкова, Владыкина 1992: 18–110; Чуракова 1999: 23–115), в импровизируемых *крезях* партии голосов более независимы, характер их соотношения непредсказуем. Особенно изумляют слух созвучия, порожденные нетемперированным строем. Как справедливо отметила М. Г. Ходырева, «наблюдается большая свобода и самостоятельность в развитии голосов <...> Свободное развѣтывание партии каждого голоса идентично импровизационному высказыванию, повторить которое невозможно. Появляющиеся в подобном «импровизационном согласии» голосов терпкие, порой нескладные сочетания создают определенный колорит, экспрессию в звучании» (Ходырева 1990: 117). Другая особенность многоголосия северных удмуртов и бесермян связана с пропеваемым текстом. Одномоментное вертикальное соединение различных пропеваемых слов-фоном создает мощную звуковую палитру, что может влиять (и, очевидно, влияет) на создание эффекта развѣтывающегося многоголосия.

При анализе многоголосия необходимо исходить из основной предпосылки – типа музыкального мышления: как сами исполнители ощущают себя и друг друга в песенном пространстве? Гетерофония, как известно, является «монодией по типу мышления и многоголосием по результату» (Краснова 1989:16). Функционально все голосовые партии равноправны, что принципиально отличает ее от полифонического типа мышления, при котором функциональное разделение отражается и в фактуре, и в особенностях народной терминологии по отношению к разным голосовым партиям. Певческие термины северных удмуртов и бесермян, сложившиеся в практике ансамблевого пения, вписаны в местный (региональный) контекст многоголосного пения, для которого характерна двухрегистровая гетерофония с разделением на нижний *зѡк* /

кыз / ылыыс куара ('толстый голос') и верхний голос *векчи куара* ('тонкий голос'). Но, уточняя голоса исполнительниц при специальном опросе, мы неоднократно сталкивались с индифферентным отношением к данным понятиям:

(1) Собиратель: *Тйляд кыче куарады – ылыыс-а, векчи-а?* (У Вас какой голос – толстый или тонкий?).

Коротаева Роза Андреевна: *Олокыче, уг тодкы.* (Да какой не знаю).

Собиратель: *А тйляд озьы уг шуо-а: ылыыс, векчи голос?* (А у вас так не говорят, что ли: толстый, тонкий голос?).

Коротаева Роза Андреевна: *Вань, озь вералляло но. Мынам любоеныз голосэз тубаз.* (Говорят так. У меня любим голосом подходит¹).

(2) Собиратель: *Тйляд шуо-а: векчи но ылыыс куара?* (У вас говорят: толстый или тонкий голос?).

Иванова Людмила Семеновна: *Мон векчиын кырзалляй. Жингыр-р векчын кырзалляй.* (Я раньше тонким пела. Звонко-звонко тонким голосом пела).

Грачева Антонина Леонтьевна: *Бон, егит дыръя векчи но ылыыс но луэ но. Уг ни мын голосэ.* (Ну, в молодости и тонкий, и толстый голоса получают. Сейчас не идет голос).

Собиратель: *Каль тй маин кырзаськоды вал?* (А сейчас каким голосом пели?).

Грачева Антонина Леонтьевна: *Обиий гинэ мынэ ни али. Векчи оло ылыыс, мон уг ни валаськы. Тазь ик мынэ, тынь озьы.* (Сейчас общий голос только идет. Тонкий или толстый – я уже не понимаю. Как идет, так вот).

Иванова Людмила Семеновна: *Егит дыръя капчи мынэ кызыы ке.* (В молодости полегче как-то шел).

Грачева Антонина Леонтьевна: *Средний.* (Средний).

Иванова Людмила Семеновна: *[Егит дыръя] капчи кырзалляське, первый голос вылды со лыдъяське. Средний, ылыыс но векчи но та өвөл.* ([В молодости] полегче пелось, первым

¹ ФЭ УИИЯЛ-2003. Запись Нуриевой И. М. в д. Лудьяг Кезского р-на от Коротаевой Р. А., 1949 г. р.

голосом оказывается считался. [А сейчас] средний, не толстый и не тонкий).

Собиратель: *Со куспын, вискын-а?* (Что-то между ними?)

Иванова Людмила Семеновна: *Озьи.* (Да, так¹).

Принцип деления на «тонкие» и «толстые» голоса относится к тесситуре и тембрам голосов, а также к исполнительским возможностям певиц: по мелодике партия высокого голоса дублирует одну из мелодических линий, звучащую на октаву ниже, изредка переходя на сексту, терцдециму. Подобная фактура весьма характерна и для южноудмуртского многоголосия и, как отмечает Е. Б. Бойкова, совпадает с традиционным севернорусским типом двухрегистровой гетерофонии с той же терминологией («тонкие» и «толстые» голоса) (Бойкова 1989: 63)². Своеобразие исполнения певиц с «тонким» голосом кроется в особом «пищащем» тембре, из-за которого сложно разобрать исполняемые ею слова. Иногда и сама исполнительница поет без слов, вокализируя свою «высокую» партию. В многомикрофонных записях *крезей*, сделанных нами в последние годы, «тонким» голосом поет, как правило, одна исполнительница. Однако партия «тонкого» голоса не является обязательной ни в северноудмуртском или бесермянском ансамбле, ни в южноудмуртском.

В нижнем ярусе голосов отсутствует строгое прикрепление каждого из голосов к одной мелодической партии. Они свободно пересекаются друг с другом, переходя из одного диапазона в другой. При этом образуются различные созвучия – от консонансов (терция, квинта, кварта, унисон), появляющихся в начале и конце мелодических фраз, до проходящих секундовых, кварто-секундовых созвучий, кластерных гроздьев. Однако, несмотря на довольно значительные мелодические расхождения в отдельных участках формы, песельницы стремятся придерживаться основного интонационного каркаса напева.

¹ ФЭ УИИЯЛ-2003. Запись Нуриевой И. М. в д. Старая Гыя Кезского р-на от Ивановой Л. С., 1914 г. р., Грачевой А. Л., 1935 г. р.

² См. также: (Никитина 2013: 17–30).

Нотный пример № 21

Бесерман крезь. Бесермянский напев (Балезинский р-н)

$\text{♩} = 60$

жа-л'а-рэ бэн ук ой йа и бэн ги-нэ-йэз но

жа-л'а-рэ бэн шу-и вал ук вэ-ра-ло вал

го-ди ги-нэ вал ук ок шу эк бэн ги-нэ но ук

а-йа шу-о-мь ук но за но-мэ-да-йэз по кат'-а ва йэ мэ-дам вал ук

о-ки ги-нэ ок шу-и бэн ук йа-лэ ги-нэ вал но

(х)о пьй йэ йэ йэ ук йа-лам-а мэ-дам вал ук ук вал-а йэ

1 канал: *жаляре*, да, ведь, ой, я, и, да, только, да
 Ай, скажем, ведь, да, *заной*, ли, да, как, *а*, *ва*, *е*, ли, было, ведь.

2 канал: *жаляре*, ну, сказала, было, ведь, расскажу, было
жаляре, ну, сказала, было, ведь, говорит, скажет ли, э, э, э,
 было ведь.

3 канал: *Годи*, только, было, ведь, ох, скажи, эх, ну, только, да, ведь
Оки, только, ох, сказала, ну, ведь, *ялэ*, только, было, да, ой, ой,
 да *ялам*.

4 канал: *Годи, год, год, год, год*, скажем, ли, *ялам* ли, е, ну, ли, е, и,
 только, е да
 О, мол, е, е, е, ведь, *ялам*, ли, ли, было, ведь, ведь, был, ли, е¹.

В северноудмуртском и бесермянском обрядовом слое выделяется еще одна группа напевов, отличающаяся более строгим монодийным складом фактуры. К ней относятся удмуртский и бесермянский свадебные *крези*, бесермянский напев кануна Пасхи *Арафа крезь*.

Нотный пример № 22

Сюан голос. Свадебный напев (Кезский р-н)

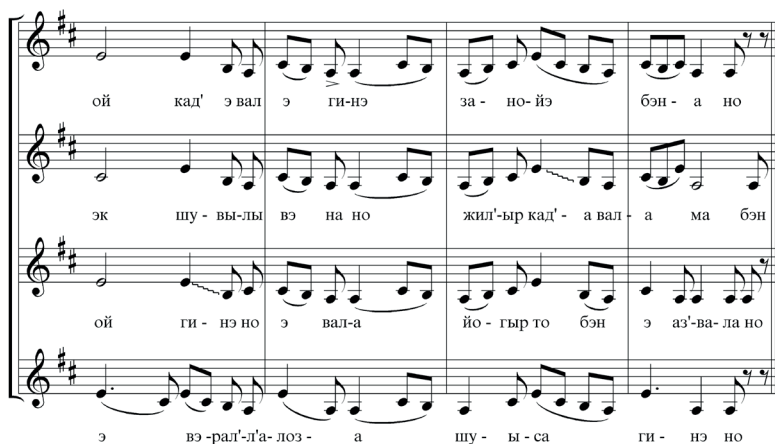
с'у-ан та с'у-ан та ой-до-лэ ой-до-лэ ой-до-лэ бэн-а но ги-нэ но

с'у-ан вал ку-н'ан вал жил'-ы-рэ ой-до-лэ дыр-тэ-лэ дыр-тэ-лэ э ги но

с'у-ан вал ку-н'ан вал ой-до-лэ ой-до-лэ — мы-нэ но

с'у-ан вал с'у-ан вал ги-нэ мэ-даль' зо-лэ ай-зо-йэ ги-нэ но мэд-а но

1 ФЭ УИИЯЛ-2000. Многоканальная запись Нуриевой И. М. в д. Юнда Балезинского р-на от Горбушиной О. А. (бесер.), 1930 г. р., Калининой З. К. (бесер.), 1924 г. р. (1 канал), Уваровой В. И. (удм.), 1929 г. р., Урасиновой А. П. (бесер.), 1938 г. р. (2 канал), Чибышевой В. М. (бесер.), 1923 г. р. (3 канал), Калининой Л. П. (бесер.), 1928 г. р., Урасиновой М. Н. (бесер.), 1929 г. р. (4 канал). Нотировка, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М.



- 1 канал: Это свадьба, это свадьба, давайте, давайте, давайте,
ну, ли, да, только, да
Ой, как, э, было, э, только, *заной*, ну, ли, да.
- 2 канал: Свадьба была, теленок был, *жыльыре*, давайте,
торопитесь, торопитесь, э, ги, да.
- 3 канал: Свадьба была, теленок был, давайте, давайте,
идет да,
Ой, только, да, э, было ли, *ёгыр* то, ну, э, впереди, да.
- 4 канал: Свадьба была, свадьба была, только, медаль, *золэ*,
айзое, да, пусть ли, да,
Э, будут говорить ли, сказав, только, да¹.

Вполне возможно, что «формульный» статус напевов, выделяющий их из местного импровизируемого музыкального «сообщества», и обусловил стремление к более строгой унисонной подаче. Не исключено, что существует какая-то определенная взаимосвязь между ангемитонной ладовой организацией, характерной для вышеперечисленных напевов, и унисонной фактурой. Очевидно,

¹ ФЭ УИИЯЛ-2003. Запись Нуриевой И. М. в д. Старая Гыя Кезского р-на от Максимовой Н. А., 1936 г. р. (1 канал), Дерендяевой Е. А., 1944 г. р. (2 канал), Яговкиной Е. Н., 1935 г. р. (3 канал), Белослудцевой Г. М., 1939 г. р. (4 канал). Нотировка, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М., Корепановой М. В.

именно этот пласт песенной культуры северных удмуртов и бесермян, относящийся «к наиболее старому слою песен», был охарактеризован Е. В. Гиппиусом как «гетерофонное хоровое одноголосие» (Гиппиус, Эвальд 1941: 78).

В целом, как показывает анализ многомикрофонных записей, многоголосная фактура северноудмуртских и бесермянских *крезей* является гетерофонной. Такой вывод был сделан еще Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд в 1940-е гг., этого же мнения придерживается исследовательница северноудмуртского песенного фольклора М. Г. Ходырева (Ходырева 1990: 116). Реализация гетерофонии может принимать различные формы – от унисонной до разветвленной гетерофонии, иногда с относительно самостоятельным мелодическим подголоском, который, однако, не перерастает в диафонию.

Феномен многоголосия северноудмуртских *крезей* еще требует дальнейших исследований: невыясненными, в частности, остаются вопросы механизмов совместного выстраивания формы импровизируемых партий. Центральное, а в недавнем прошлом – доминирующее положение в традиции, функционирование не только вне обряда (для себя), но и в строгом регламенте обрядовой жизни позволяют достаточно уверенно определить глубоко сакральный характер «нескладного» многоголосия и предположить его связь (типологическую, этногенетическую?) с гетерофонией самодийских народов, реализуемой в шаманском обряде. По описанию О. Э. Добжанской, в гетерофонии шаманского пения не регламентируется ни темп, ни высота и место вступления голосов, ни протяженность текстово-музыкальной строки. С *крезями* шаманское пение роднит и общее слуховое восприятие как «своеобразного «звукового облака», с трудом расчленяемое на отдельные партии» (Добжанская 2004: 36). Вывод исследовательницы, опирающийся на народные верования, согласно которым плотность музыкальной фактуры, создающая атмосферу экстаза, является необходимым условием для осуществления мистического полета шамана, дает в определенной степени перспективу в изучении феномена многоголосия северноудмуртских *крезей* как древнейшей сакральной формы организации музыкального языка.

§ 3. Импровизация в южноудмуртской песенной традиции

Музыкальным маркером, репрезентирующим песенную культуру южных удмуртов, считаются жанры обрядового песенного фольклора. Богатый формульный обрядовый мелос южных удмуртов, очевидно, заслонял перед собирателями случайные эпизоды импровизированного пения, и поэтому южноудмуртская импровизация еще не была предметом отдельного исследования этномузыковедов. Между тем, целенаправленные поиски обнаружили в южноудмуртском песенном фольклоре не только элементы импровизации, но и целые жанровые пласты, основанные на импровизации.

В первую очередь, к ним относятся сольные промысловые охотничьи и бортничи песни с выраженной магической функцией. По основным музыкальным характеристикам напевы промысловых песен в целом примыкают к южноудмуртским обрядовым узкообъемным песням: преобладает нисходящее движение, многократно повторяется основной тон. Однако строфика, очень строгая в обрядовом слое песенного фольклора, в промысловых импровизациях не соблюдается: в ритмическом каркасе наблюдаются пропуски, мелодическая линия то расширяется, то стягивается в зависимости от величины импровизированного текста, как, например, в бортничей песне *муш утён гур*.

Нотный пример № 23

Муш утён гур. Бортничий напев (Кизнерский р-н)

Муш утён гур. Бортничий напев (Кизнерский р-н)

Э(й), до-нй - ё-сы, до-нй-ё - сы, до-нй - ё - сы!

Шу-ныт шун-ды-я тй по-то-ды, по-зыр-по - зыр по-зырь-ясь-кы-са по-то - ды.

Э(й), до-нй- ё- сы, до-нй-ё- сы, до-нй-ё - сы!



Э, дорогие мои, дорогие мои, дорогие мои!
С теплым солнышком вы появитесь, спиралью скручиваясь
вылетите.

Э, дорогие мои, дорогие мои, дорогие мои!
На высокую елку вы сядете, ой, дорогие мои, дорогие мои.
Ройником мы вас, ой, соберем, дорогие мои, дорогие мои.
Ройником, деревянным черпаком мы соберем, ой, вас,
Ой, дорогие мои, дорогие мои, дорогие мои...

(Чуракова 2002: 158–160)

Специальное исследование южноудмуртских бортничьих песен, сделанное Р. А. Чураковой, позволило ей сделать важный вывод о принадлежности песен этого жанра к наиболее архаичному слою песенности удмуртов и соотнести их с северноудмуртскими *крезями* (Там же). Подобные импровизации-заклинания действительно нельзя считать исключительно южноудмуртским «эксклюзивом». В фольклорном собрании Н. Первухина опубликованы тексты северноудмуртских промысловых (охотничьих и рыбацких) *куруськонов*-молитв (Первухин 1888, Эскиз 3: 35). Учитывая, что тип хозяйствования удмуртов был довольно продолжительное время смешанным (земледелие и промысловое хозяйство), промысловые импровизации должны были иметь очень широкое распространение по всей территории расселения удмуртов, в том числе и на севере Удмуртии.

К отдельной группе относятся внеобрядовые импровизации – пение для себя, песни-воспоминания, автобиографические импро-

визации. Этот богатейший пласт, как отмечалось выше, репрезентирует северноудмуртскую и бесермянскую традицию. На юге Удмуртии пение для себя специально документально не фиксировалось, хотя многие наши информанты рассказывали, что они были свидетелями исполнения подобных песен-воспоминаний. Зафиксировать этот очень интимный песенный жанр на звукозаписывающую технику постороннему человеку оказалось сложно – гораздо сложнее, чем на севере Удмуртии. Потому таких образцов южноудмуртского пения в нашей коллекции совсем немного. Но их ценность состоит в том, что многие из них были исполнены по собственной воле, записаны в естественной обстановке и без участия постороннего собирателя. По форме и содержанию эти импровизации примыкают к северноудмуртским сольным «горестным напевам» *курекъяськон крезь*: они также являются автобиографическими, а само пение – это повод для излияния горестных чувств.

Импровизацию-воспоминание о прошлой жизни в исполнении Варвары Семеновны Андреевой, которая в силу обстоятельств оказалась оторванной от родных мест, мы записывали примерно в течение двух часов. В завятской традиции (откуда она родом) песенные тексты представляют собой строгие четырехстрочники, часто с синтаксическим и поэтическим параллелизмом. Текстовая импровизация в ее исполнении представляет собой свободную контаминацию отдельных традиционных четырехстрочных сюжетов и своих воспоминаний, причем все импровизируемые сюжеты она интуитивно выстраивает в характерную для традиции четырехстрочную структуру. Музыкальную основу этой импровизации составляет полифункциональный гостевой напев *дюон сямен*, популярный в традиции и особенно любимый исполнительницей. Но мелодическую линию напева узнать очень сложно: кроме ангемитонного четырехзвучного звукоряда и окончания мелостроф на опорном звуке с первоосновой не осталось ничего общего. Напев гостевания в данном случае послужил вспомогательной моделью. Анализ мелодической формы наглядно показывает постоянное колебание слоговой структуры стиха. При нормативном соотношении 10+9, характерном для традиционного гостевого напева, в разных строках импровизации структура стиха меняется: 8+12; 10+7; 7+7; 7+9; 10+10. Нет четкого по музыкальному времени и ритмического каркаса (13♩+15♩; 9♩+16♩; 10♩+16♩; 9♩+19♩ и т. д.):

Нотный пример № 24

Напев-импровизация

$\text{♩} = 130$

ми бу - ди - мъ(й) бб- д'о - но- йа(й) ми у- жа - мъ(й) паб-ри-ка -йан кук-мо-ро-йън,

ми бу - ди-мъ(й) бб-д'о-но-му-со-йэ ми у- жа - мъ(й) паб - ри - кьн,

ту-ки дак тук, тук, тук! ми у- жа - мъ(й) паб - ри - кьн.

ой кук-мо - ро(й), кук- мо-ро(й) кус-па- мъ(й)чу - бор но(й) бат' - пу ван'

ай кук-мо - ро(й), кук-мо-ро кус-па-мъ чу- бор но(й) бат' - пу ван'

со бат' - пу д'йъл-зэ но ай ван- ды- са уз ас' - кэ ми -л'ам бон кук-мо-ро - йэ(й)...

Мы выросли на Перепелиной улице,
 Мы работали на фабрике в Кукморе.
 Мы выросли на Перепелиной милой улице,
 Мы работали на фабрике.
 Туки да тук, тук-тук-тук!
 Мы работали на фабрике.

Ой, Кукмор, Кукмор!
 Между нами кудрявая ива есть.
 Ай, Кукмор, Кукмор!
 Между нами кудрявая ива есть.
 Верхушку той ивы да, ай, срубив,
 Не будет виден ведь наш Кукмор!..

Если бы знала, когда рассветет,
 Зачем бы легла да спать?

Если бы знала, что доведется повидать,
Не стала бы взрослеть (букв. возвращать тело)...

Ой, мой Кукмор, мой Кукмор!
Были бы крылья, полетела бы.
Ой, мой Кукмор, мой Кукмор!
Были бы крылья, полетела бы¹.

Второй образец в исполнении Рекаловой Ольги Яковлевны повествует о муже и сыне, погибших на войне. По словам ее родственников, эта тема была постоянной в ее импровизациях. По сравнению с предыдущим примером импровизационное начало во втором примере выражено ярче: четырехстрочная строфическая структура текста дана лишь намеком при повторе отдельных строк. Мелодическая строфичность также обнаруживается только к концу исполнения.

Нотный пример № 25

Напев-импровизация

$\text{♩} = 96$

л'у-го-рэ но бы-ры-ли... из пи-йэ но бы-ры-лиз вой-на-йэ
мон у-го туж бёр-дис'-ко... о ку-рэк-тис'-ко со-йос пон-на
туж жал'по-тэ л'у-го-рэ но... о туж жал'по-тэ ван'-ка-йэ но вор-дэм пи-йэ
ас пон-нам кыл'-лис'-ко кэ кыр-за-са бёр-дис'-ко(й)
ас пон-нам кыл'-ли-са... а кыр-за-са бёр-дис'-ко... [плачет]

¹ ФА УИИЯЛ. Запись Нуриевой И. М. в Ижевске в 2011 г. от Андреевой Варвары Семеновны 1914 г. р. родом из д. Верхний Кумор Кукморского р-на РТ. Нотировка, расшифровка текста и перевод Нуриевой И. М. В момент записи исполнительнице было 97 лет.

[Ас']-мэс пи-йэ-лэс' пи-йо- ссэ... э а-чим у-т'и-са бы- дэс- ти
со- йос но ар- ми- йэ... э кош- кы- кы мон туж бёр- ди [плачет]
со-йос но ар- ми- йэ... э кош- кы- кы мон туж бёр- ди
а-л'и но мон бёр-дис'- ко... о ко-з'а- йэ пон-на но ван'-ка пи-йэ по...
э-мэс'-пи-йэ-лэн пи-йэс пон- на

Егор мой погибал да,
И сын мой погибал на войне.
Я уж очень плачу,
Горюю из-за них.
Очень жаль и Егора моего,
Очень жаль и Ваню моего да родного (букв. выращенного) сына.
Если наедине остаюсь,
Пою- плачу.
Оставшись наедине,
Пою-плачу [плачет]...

Своего сына сыновей
Сама вынянчив вырастила,
Они да в армию [плачет]
Когда уходили, я очень плакала,
Они да в армию
Когда уходили, я очень плакала.
И сейчас я плачу
Из-за хозяина и сына Вани, из-за сына моего зятя¹.

¹ ЛА Быковой О. П. Запись в Ижевске в 1994 г.от Рекаловой О. Я., 1896 г. р., родом из д. Кузили Алнашского р-на. Нотировка, расшифровка текста и перевод Нуриевой И. М.

Приведенные выше примеры по типу исполнения нельзя отнести к собственно пению. Речитативный исполнительский стиль (полупропевание-полупроговаривание), заданный, возможно, изначальной установкой на пение для себя, отсутствие жестких ритмических рамок и ярких выразительных интонаций при мелодической свободе – характерные черты этих импровизаций.

Автобиографической является и песня Серебряковой Елены Ефремовны. Рано оставшись без родителей, она испытала все тяготы сиротской жизни. Сложенная ею песня о себе, о своих детях, в отличие от предыдущих образцов, приобрела форму законченного музыкального произведения, и лишь в последних строках (в седьмой и восьмой) наблюдаются не всегда точные попытки уложить текст в ритмический каркас напева. По словам исполнительницы, и текст, и мелодию она сочинила сама. В мелодике легко угадываются интонации общераспространенных поздних удмуртских песен. Строфическая форма текста, образная система также лежат в русле южноудмуртской поэтической традиции:

Нотный пример № 26

Напев-импровизация

$\text{♩} = 60$

1. л'эм-л'эт с'ас'- ка ой ва - кы - тэ бй вал л'эм - л'эт дэ-- рэ - мэ
 эш - йос а - на - йэн ну - ны - йас'- кы-кы бй вал вор(ы)-дэм а - на - йэ
 эш - йос а - на - йэн ну - ны-йас'кы-кы бй вал вор(ы)-дэм а - на - йэ...
 7. нош та - бэ - рэ со - йос мо - нэ кам-мэ - тэн-ка - ла - чэн с'у - до
 нош та - рэ - ээ со - йос мо - нэ кам-пэ-тэн-ка - ла - чэн с'у - до

8. кам-пэ-тэн-ка - ла - чэн с'у - до но ог - зы до - рис' ог - зы до - ры

ма - ши - на - йэн нул - до

ка-ла-чэн - кам - пэ - тэн с'у - до но ог - зы до - рис' ог - зы до - ры

ма - ши - на - йэн нул - до

Во время цветения розовых цветов
 Не было у меня розового платья.
 Когда друзья около своих матерей нежились,
 Не было у меня родной матушки...

Птенцу соловья, птенцу стрижа
 Дающего пищу нет.
 Оставшемуся сиротой ребенку
 Говорящего «дитятко» нет...

А теперь они [родные дети] меня
 Конфетами, калачом кормят.
 А теперь они меня
 Конфетами, калачом кормят.

Конфетами, калачом кормят да,
 Друг к другу
 На машине отвозят.

Спасибо говорю, спасибо говорю
 Этим родным моим детям.
 Их собственные дети тоже,
 Как и я, в почете пусть состарятся.

(Степанова 2012: 16)

Сочинение песен как сознательный творческий акт – довольно распространенное явление в современной южноудмуртской традиции. Широко известны в Удмуртии сочинительницы новых песен, искусные песельницы Соловьева Ольга Николаевна (д. Старая Салья Киясовского р-на), Зарбатова Елизавета Филипповна, одна из первых участниц известного ансамбля «Бурановские бабушки» (д. Бураново Малопургинского р-на). Это явление наивного искусства, которое стоит на грани фольклорного искусства и профессионального художественного творчества, имеет под собой традиционную почву. Сочинение песен на память перед долгой разлукой у удмуртов отмечалось еще в этнографической литературе: «Уходит молодой парень в солдаты <...> Нужно о себе оставить память, пусть вспоминают его по бедным и заброшенным удмуртским гуртам. И поет-составляет он бесконечные заунывные песни <...> И эти сочинения – «песни Эльбая, Митрея, Микты» – целые годы распеваются в деревне. Выдают девушку замуж, и она сочиняет для подруг на память свои песни <...> И снова задушевные «песни Сэдык, Мати, Санди» звенят в деревне, получают новые вариации и оттенки» (Герд 2004: 147). Так называемые «именные песни», о которых писал К. Герд, являются фактом и современной фольклорной действительности (Пчеловодова 2010; Степанова 2012), смыкаясь с песнями-воспоминаниями и автобиографическими песнями. Они, составляя единый, жанрово не вычленимый синкретический пласт в южноудмуртской песенной традиции, не оставляют сомнения в их импровизационной природе и генетической связи с северноудмуртскими импровизациями, обско-угорскими именными песнями и песнями, сочиняемыми в память о каких-либо событиях.

Вместе с тем, рассмотрение народно-песенного искусства южных удмуртов в контексте удмуртской и – шире – пермской музыкальной традиции обнаруживает черты импровизационного мышления и в обрядовых жанрах, обязанных «по определению» быть формульными. В первую очередь, эти черты более четко проявляются в поэтике южноудмуртских обрядовых песен, причем, в тех локальных традициях, в которых отсутствуют прямые непосредственные контакты с тюркской традицией.

Южноудмуртские певцы творчески подходят к выбору темы, которая определяется конкретной обрядовой ситуацией. В арсенале народных исполнителей находятся готовые поэтические формулы-клише в виде 1-, 2-, 3- и т. д. строчных строф, которые певцы свобод-

но комбинируют, каждый раз составляя практически новый текст. В отличие от периферийно-южных удмуртов (завятских и закамских), в обрядовой поэтике которых превалирует жесткая (тюркская) форма 4-строчной строфы, соответствующая строфе музыкальной, песенная традиция южных удмуртов характеризуется более свободным соотношением формы музыкальной и поэтической: поэтическая строфа может уложиться в одну дважды повторенную строку и при этом совпасть со строфой музыкальной¹. В основном же текст южноудмуртской обрядовой песни складывается из нескольких, относительно самостоятельных по смыслу строф, которым соответствуют разное количество строф музыкальных:

Сюан гур. Свадебная песня (Кизнерский р-н)

(1-строчная поэтическая строфа)

Туж кыдѣкысь потыса, тй доры лыктймы.

(4-строчная поэтическая строфа)

Милям гинэ эмеспимы эмеспи кадь-а?

Гур урдэсэ думем ук но вож кунян кадь.

Милям гинэ нылъёсмы но ныл кадь-а?

Укно дуре пуктэм ук но, ой, минё кадь.

(7-строчная поэтическая строфа)

Вылаз гинэ дйсям ук но лыз пустол дйсьёсыз.

Солэн гинэ сёзыез, ой, сизьымдон.

Сёзыезлы быдэ ук но, ой, кисыез.

Кисыезлы быдэ ук но, ой, гожтэтэз.

Со гожтэтэз возьматйм но сизьымдон подъясьлы.

Сизьымдон но подъясь ук но сое уз тодма.

Тодмаз ке но тодмаз ук но эмеспимы.

(1-строчная поэтическая строфа)

Издалека мы выехали, к вам приехали да.

(4-строчная поэтическая строфа)

Наш-то зять разве похож на зятя да?

Словно привязанный к печке новорожденный теленок да.

Наша-то невеста разве похожа на невесту да?

¹ См., например, первые строки напевов Акашка № 2, 14: (Чуракова 1999: 23, 40).

Словно на подоконнике да, ой, выставленная кукла да.
(7-строчная поэтическая строфа)

На мне надета ведь из синего сукна одежда да,
На ней только оборок, ой, семьдесят да.
На каждой оборке ведь, ой, да карман да.
В каждом кармане ведь, ой, да письмо да.
Те письма мы показали семидесяти подъячим да.
Семьдесят подъячих ведь да не сумели прочитать их да.
Сумел так сумел ведь прочитать их наш зять.

(Чуракова 1986: 73–74)

В вышеприведенном примере свадебной песни каждая поэтическая строка соответствует одной музыкальной строфе; в целом трем поэтическим строфам соответствуют двенадцать музыкальных строф. Иногда искусные песельницы складывают строки в строфы таким образом, что выстраивается единая неделимая сюжетная линия (см. ниже пример свадебной песни «Мы ехали, ой, к вам через сорокаверстовый лес...»). Подобная «технология» выстраивания «новых» текстов характерна и для коми импровизаций. В их основе тоже лежит определенный круг устоявшихся образов, поэтических приемов при отсутствии постоянного текста: «В каждом конкретном случае возникает новое произведение. Народное импровизирование в том и состоит, что при каждом последующем исполнении песни творчески варьируются ее образы, ее тема» (Микушев 1960: 151). Сравнение с коми традицией, таким образом, позволяет отнести южноудмуртскую обрядовую поэтику к разряду коллективных импровизаций. Описывая коми трудовые импровизации, А. К. Микушев отмечал, что они могут создаваться и исполняться «одним импровизатором, но чаще всего группой импровизаторов <...> в последнем случае «тон» импровизации задает один «запевала», а вся группа помогает ему в выборе темы, образных формул, в исполнении произведения» (Там же: 156).

Помимо свободного нанизывания и комбинирования строк в строфы, в поэтике коми коллективных импровизаций и южноудмуртских обрядовых песен часто встречается поэтический прием вариационного параллелизма – «одна из древнейших форм песенной поэтики» (Гиппиус 1982/ <http://etmus.ru/gippius-e-v-problemarealnogo-issledovaniya-traditsionnoy-russkoy-pesni-v-oblastyah-ukrainskogo-i-belorusskogo-pogranichyua>). Ссылаясь на Х. Вернера,

Е. В. Гиппиус описывает этот прием как «перечисление <...> признаков одного и того же предмета или перечисление последовательности одного и того же действия, совершаемого различными субъектами» (Гиппиус, Эвальд 1989: 17). Вариационный, или частичный параллелизм отражает особенности мифологического мышления с его нераздельностью действия и субъекта, предмета и его свойств, которое и обуславливает особенности поэтического языка: «<...> отсутствие форм соподчинения нескольких существительных одному глаголу, нескольких прилагательных – одному существительному и т. д.» (Там же). Ученый, впервые обративший внимание на данный поэтический прием в свадебных и промысловых песнях, связывал их с импровизациями охотничьих повествовательных песен северных народов (Там же: 15). Вариационный параллелизм, по мнению А. К. Микушева, играет особую роль и в стихотворной конструкции коми трудовых импровизаций, оленеводческих *нуранкы* (Микушев 1972: 127). При сравнении поэтических текстов коми импровизаций и южноудмуртских свадебных песен обращает на себя внимание общий ритмический пульс, обусловленный повторами словосочетаний, повторяющимися из строки в строку:

Сюан гур. Свадебная песня южных удмуртов
(Малопургинский р-н)

*Ми лыктіймы, ой тій доры ньыльдон иськем волок пыртій,
Куакетій ми, ой, потіймь лёмпу сяськалэн люгытья,
Возь вылтій ми, ой, потіймь тузь сяськалэн люгытья,
Выж вылтій ми, ой, потіймь валег куараез кылзыса,
Бусыетій ми мынймы телеграф юбо кузя,
Ураме ми пыримы но тубим электро тыл люгытья,
Капкаяд ми вуимы но – капка кутонды польской, –
Отысен ик ми шодіймы тйлесьтыд но байлыктэс,
Азбарды ми пырим но – вож кармазин вёлдэмын.*

Мы ехали, ой, к вам через сорокаверстовый лес,
Через кустарники мы, ой, ехали по сиянию цветущей
черемухи,
Через луг, ой, мы ехали по свечению цветущей таволги,
Через мост мы, ой, ехали – слушая звук поскрипывания,
Через поле мы ехали вдоль телеграфных столбов,

На улицу мы въехали и поднялись по сиянию
электричества,
К воротам мы подъехали – скоба польская –
Тут мы и узнали, насколько вы богаты,
Во двор мы въехали – зеленый кармазин разостлан (на нем).
(Чуракова 1986: 85)

Сюан гур. Свадебная песня (Малмыжский уезд)

Мы поедем под хвоями хвойных деревьев,
Мы поедем по низменности, где бегают белки,
Мы поедем по высокому месту бора, где гогочет глухарь,
Уезжая, мы так же схватим (девушку), как старый ястреб,
Мы так же скоро пойдем, как ястреб...
(Гиппиус, Эвальд 1989: 15)

Коми трудовая импровизация

*Кыдз коръясыс моз ветлім пластайтчигтыр,
Пипу коръясыс моз ветлім шарӧдчигтыр,
Лӧм пу коръясыс моз ветлім листасигтыр,
Ю берд бадьыс моз ветлім чветитігтыр,
Зарни мачыс моз ветлім мачасигтыр,
Веж лудйыс моз ветлім вӧтӧдігтыр.*

Подобные березовым листьям шли мы распластываясь,
Подобные осиновым листьям шли мы шуриша,
Подобно черемуховым листьям шли мы, меняясь местами
(букв. – листаясь),
Подобные прибрежной иве шли мы расцветая,
Подобные золотому мячу шли мы пасуясь,
Подобные зеленому лугу шли мы, обгоняя друг друга.
(Микушев 1960: 150)

Отдельные элементы вариационного параллелизма прослеживаются в поэтике периферийно-южных удмуртов, казалось бы, далекой от образной и композиционной системы поэзии не только северных удмуртов и коми, но и южных удмуртов. По стиливым чертам поэтика обрядовых песен завятских и закамских удмуртов

легко узнается в общей удмуртской поэтической системе, главным образом, из-за формы четырехстрочной самостоятельной строфы. В композиционном отношении песенные тексты строго упорядочены. Каждый из четырехстрочников структурно завершен, являясь самостоятельным целым. Очень часто песенная строфа основана на двучленном психологическом параллелизме, сопоставлении мира природы и мира человеческих переживаний. Эта форма является «наиболее излюбленной и господствующей» (Гиппиус, Эвальд 1989: 17) в тюркской народнопоэтической системе и под влиянием последней превалирует в поэтических традициях завятских и закамских удмуртов. Но даже при таком достаточно сильном влиянии тюркской поэзии на форму и содержание поэтики периферийно-южных удмуртов сквозь жестко наложенный канонический принцип психологического параллелизма в ней как будто «проступают» черты ранних форм повествовательной традиции, особенно заметные опять-таки в свадебных песнях. В свадебных песнях завятских удмуртов в записи Б. Гаврилова, Ю. Вихманна, Б. Мункачи образы древних охотничьих песен дошли до нас в виде описания пути в форме архаичной вопросно-ответной структуры, при этом повторы слов и словосочетаний образуют перекрестную форму.

*Ми татцы кытй лыктймы?
Ваёыл но лэзон сюрэстй.
Ми ук но татйсь кытй бертомы?
Сяла но чипсон сюрэстй.*

Как мы сюда добрались?
По дороге отделившегося пчелиного роя.
Как мы обратно вернемся?
По дороге, где свистит рябчик.
(Wichmann 1893: 42)

*Жынгыр но жангыр ми лыктйм
Сяла но чипсэ сюрэстй.
Ми татысь кытй бертомы?
Луд жазег лобзон сюрэстй.*

Звеня да позванивая мы приехали
По дороге, где свистит рябчик.

Как обратно мы вернемся?
По дороге диких гусей.
(Munkácsi 1952: 312)

*Ми татсы кытй лыктймы?
Сяла но чибсоно ляйюстйд.
Ми татысь кытй бертомы?
Вачыл муш лобон сурестйд.*

Где мы ехали сюда?
Мы ехали по лесу, где свистит рябчик.
Мы отсюда где поедем?
По той дороге, по которой летают молодые пчелы.
(Гаврилов 1880: 10, 80)

Вместе с тем, именно в завятской традиции, подвергшейся сильнейшему тюркскому влиянию, в обрядовых жанрах сохранилась такая особенность мелодического развертывания как варьирование. Очевидно, что это явление, некогда тотально пронизывающее всю песенную культуру удмуртов, проистекает из особого – импровизационного типа мышления. Варьирование, постоянное изменение мелодического контура напевов самых архаичных пластов обрядового фольклора отличает их от поздних песен, исполняемых в более строгих интонационных рамках и потому легко узнаваемых. Немецкий этнограф М. Бух, например, еще в конце XIX века отметил сложность при записи удмуртских песен: «<...> очень редко одна и та же песня исполнялась одним певцом два раза совершенно одинаково, всегда вносилось какое-нибудь маленькое изменение. Это не могло быть объяснено плохим слухом певца, так как звуки всегда были чистыми и правильными <...> Впрочем, записывать песни было очень сложно потому, что, с одной стороны, при повторении <...> всегда появлялись маленькие изменения, а с другой – постоянно происходил переход с одного тона на другой» (Buch 1882: 90). Австрийский музыковед Р. Лах также выделяет эту особенность: «пленные [удмурты. – И. Н.] при повторном исполнении одной и той же песни редко передавали тональные, ритмические, мелодические и прочие детали в полном соответствии с нотами. Наоборот, каждый повтор приносил большие или меньшие отклонения от первой редакции. Имеет также место пропуски ранее спетых

тактов, добавление новых и т. п. Так что одна и та же песня при многократном повторе демонстрирует дивергенцию и колебания с точки зрения ритмики, тональности, а иногда – даже с мелодической точки зрения» (Lach 1926: 6). В том же русле высказывание отечественного ученого-музыканта, этнографа В. Мошкова: «По сравнению с другими инородцами, записывание музыки от чуваш было очень легко, потому что они передавали мелодию чрезвычайно твердо, т. е. если нужно было повторить ее, они повторяли без малейшего изменения, тогда как многие вотяки и особенно мордва при передаче песен варьируют мелодии до бесконечности. Сколько бы раз вы ни заставили певца повторить его напев, вы слышите все новые и новые мелодические и ритмические фигуры, так что от такого певца нет никакой физической возможности уловить мелодию иначе, как с фонографом» (Мошков 2011: 42). Стоит отметить и заблуждение Ласло Викара, потрясенного огромным количеством узкообъемных мелодий в карлыганской традиции (Vikár 1969: 463), которые в действительности являются вариантами всего двух напевов – полифункционального гостевого *удмурт зоут* ‘удмуртский напев’ и свадебного *сюан зоут*.

Данное явление чрезвычайно усложняет аналитическую работу при идентификации версий обрядовых напевов, несмотря на то что в их основе лежат не более трех или четырех звуков. Стабильными, то есть повторяющимися из строфы в строфу одной песни и из напева в напев зонами могут являться лишь заключительные тоны мелострок и отдельные звуки в середине мелострофы. Сравнительный анализ версий гостевого напева кукморских удмуртов, например, показал, что неизменными остаются звуки на первой и второй ступени, занимающие позицию на 6-м и 15-м слогах (вторая ступень) и на 9-м, 10-м, и последних трех слогах мелострофы (первая ступень), то есть из 19 позиций опорной системы стабильными оказываются лишь семь (выделены жирным шрифтом) (см. Нотный пример № 27).

Таким образом, импровизация как жанровое и стилевое явление оказалось реальностью не только на севере, но и на юге Удмуртии, при этом она вписалась в стилистическую парадигму своей зоны: строфика, сюжетная поэтика на юге – тирада или тирадно-строфическая форма, ономатопозитическая лексика на севере. В периферийно-южном ареале в обрядовых жанрах импровизация проявляется имплицитно, но легко угадывается под жесткой строфической организацией стиха и мелодики.

Юон сям. Гостевые напевы (Кукморский р-н РТ) *Нотный пример № 27*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

$\text{♩} \approx 80$

а - най ми - д'эм - ль но(й) ш - из шут - тэм но(й) лу - од но(й) тон(ь) ша - из

$\text{♩} \approx 60$

кар-эм(ь) кэ ор(ь) - чо(ь) но(й) ай г'у - мар - мь(й) ор(ь) - чо(ь) но г'у - мар - мь(й)

$\text{♩} \approx 104$

си - йэм - мь ми - дам но ай ук по - ть(й) д'у - эм - мь ми - дам но ук по - ть(й)

$\text{♩} \approx 130$

си - с'от ну - лэс с'о - рэ но сий - ки ви' муз - ээм мэд - ло но ш'у - вь - си(й)

$\text{♩} = 95$

т'о - ль кь - шэ - тэ но ай тон вь - лэм то' - кьт кь - шэ - тэ но мон - вь - лэм

$\text{♩} = 125$

ой ка - бан с'у - ри-дам но ка - бан с'у - ри-дам кь - зь с'у - рь - нь но то - ди - дам

(Нуриева 1995: 124–132)

§ 4. Плачи, причитания в традиционной культуре удмуртов: в поисках жанра

Причитание как жанр устного народного творчества тесно переплетается с понятием импровизации (см.: Ефименкова 1980: 22, 33; Краснопольская 207: 32–33; Käte-ške käbedaks kägoihudeks 2012: 21; Sarv 2000; Земцовский 2006: 156; Конкка 1992; Гнатюк 2002: 198–210 и др.). Импровизация лежит в основе причитаний, формируя их стилевые особенности. Особенно явственно импровизационное начало проступает в поэтических текстах, которые в причетах «импровизировались и функционировали как разовые тексты» (Чистов 1993: 147). Большой интерес вызывает близкая к удмуртской традиция коми, в которой причитания коми фольклористами принято непосредственно отождествлять с импровизациями: практически во всех работах коми ученых под любой импровизацией подразумевается причитание, а под любым причитанием – обрядовым или внеобрядовым – импровизация (Микушев 1994: 9; Микушев 1960: 146–156; Филиппова 2002: 61–72; Мишакина 2008: 82–102).

Очерчивая ареал распространения причитаний, К. В. Чистов особо выделил территорию проживания удмуртов, в традиции которых «записано очень мало похоронных причитаний, причем только у одной локальной группы, а свадебные причитания им неизвестны» (Чистов 1982: 107). Закономерно возникает вопрос, которым когда-то задался ученый: почему в песенно-жанровой системе удмуртов (кстати, и у марийцев) жанр причитаний отсутствует, несмотря на то что в соседних, в том числе финно-угорских культурах является наиболее архаичным и репрезентирующим жанром?

Плачи, причитания в традиционной культуре многих народов занимают отдельную нишу в жанровой системе. В фольклористике под причитаниями традиционно понимаются жанры семейно-родовой обрядности (похоронные, свадебные, рекрутские) и внеобрядовые (по случаю несчастья). Определения жанра, существующие в науке, касаются главным образом русской песенной традиции. Причитания (причать, причет, плач, вопли, голошения, крики и др.), по определению фольклористов, генетически связаны с похоронным обрядом; они развились в жанр «самостоятельный», существующий вне обряда, и «агрессивный», проникший в свадебный,

рекрутский и другие обряды «перехода» (Чистов 1982: 101–114). Б. Б. Ефименкова на севернорусском материале выделяет два вида причитаний: собственно плач как форму выражения личного горя (плачи по умершим, воинские причитания, вопли невесты) и свадебную причетную песню девушек или группы воплениц как отражение позиции общины, мира, на фоне которой невеста надрывно голосит в важнейшие моменты свадебного действия (Ефименкова 1980: 13). Свадебные причитания бытовали, как правило, у тех народов, где традиция причитаний была особенно развита: в севернорусской традиции, у большинства финно-угорских народов (карел, ижорцев, вепсов, эстонцев-сету, мордвы, коми), известен этот жанр отдельным группам поволжских и западно-тюркских народов (Чистов 1982: 147; Земцовский 1978: 440).

На сегодняшний день проблема жанра удмуртских причитаний в удмуртском этномузыковедении остается не только не решенной, но и не поставленной. Причитания как самостоятельный жанр песенного фольклора рассматривался только филологами (Перевозчикова 1982: 47–49; Владыкина 1997: 120–123). Причем в своей фундаментальной монографии «Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики» Т. Г. Владыкина на примере прощальных песен невесты сделала попытку классифицировать причитания с точки зрения их музыкального и внемузыкального наполнения, выделив прозаические приговоры, исполняемые речитативом, организованные мелодически песни-причитания и песни, «которые легко переходят в разряд лирических» (Владыкина 1997: 121–123). Музыковеды пока не сформулировали своего отношения к причитаниям, довольно осторожно номинируя образцы песенного фольклора. Например, в восьмитомной песенной антологии «Удмуртский фольклор», посвященной различным удмуртским локальным традициям, нет ни одного образца этого жанра. Единственным исключением является позиция И. К. Травиной, обозначившая два образца свадебных песен бесермян как плачи («плач невесты» и «плач матери» в номинации автора) (Травина 1964: 113–114).

Возможно, установка на жанр, типологически сходный с другими финно-угорскими или севернорусскими причитаниями, обусловила известную осмотрительность этномузыковедов. В удмуртской жанровой системе традиция развитого причитания, как она представлена в севернорусском народно-песенном искусстве, у прибалтийских финнов, мордвы, коми, отсутствует; не существует

института «плакальщиц», подобных карельским *itettäjä*, вепским *voikatai*, нет специальной жанровой терминологии. Но можно ли решительно утверждать, что причитаний в удмуртском фольклоре нет?

Прежде чем перейти к рассмотрению проблемы, рискнем обозначить жанроопределяющие признаки причитания и тем самым освободиться от нескольких устоявшихся представлений и стереотипов, связанных с ним. Во-первых, с причитанием ассоциируются в основном похоронные, свадебные, рекрутские обрядовые, календарные плачи-голошения, в меньшей степени внеобрядовые причитания по случаю. Ситуативный контекст и обрядовая функция их понятна: оплакивание умершего / переходящего в новый статус члена общины; то же и в календарных оплакиваниях, многие из которых проходят по сценарию похоронных обрядов (Данченкова 2011: 36). Во-вторых, привычна индивидуальная манера причитывания. Даже групповая свадебная причеть, например, в севернорусской традиции, является все же фоном, на котором причитывает-солирует невеста или ее заместительница-плачeya. В-третьих, что особенно важно для этномузыковедческих штудий, причитания исполняются на специальный напев, занимающий определенное место в жанровой системе и имеющий обозначение в народной традиции. Наконец, символ обрядовой ситуации – слезы, оплакивание – реализуется в особой экспрессивной манере пения-причитывания. Однако вполне вероятно, что не во всех этнических культурах причитания отвечают этим требованиям.

Вопрос определения жанра, на наш взгляд, может быть уточнен и расширен на примере пермской традиции. Близость двух родственных культур (удмуртов и коми) не нуждается в доказательствах. Как правило, наиболее тесные параллели, обусловленные этногенетическим родством, оказываются в самом нижнем (общепермском) культурном слое. Такие параллели неоднократно прослеживались в разных фольклорных жанрах, в том числе и в традиционной музыке. В коми жанровой системе плачи/причитания занимают значительное место, сопровождая не только привычные семейно-родовые, календарные, окказиональные обряды, но также многочисленные трудовые процессы.

В удмуртской традиции с причитаниями в определенной степени согласуются некоторые жанры севернудмуртского песенного фольклора, в первую очередь, свадебные «плакальные» напевы *ныл бõрдытон голос/крезь* ('напев вызывания слез у невесты').

Аналогичные жанры существуют в карельской (*itketysvirret*) (Конка 1992: 128), севернорусской (*кливить* невесту, то есть жалобным пением вызывать слезы) (Бернштам 1986: 94), кряшенской и мишарской (*кыз елату*) (Альмеева 2002: 26; Сарварова 2006; 2011: 107–121) песенных культурах. Термины образованы от каузативных глаголов ‘заставлять плакать’ (удм. *бӧрдытыны*, кар. *itettää, itkettää*), что соответствует свадебной ситуации: песни пелись невесте с тем, чтобы заставить ее заплакать, иначе в замужестве она не будет счастлива. ‘Напевов вызывания слез’ на севере Удмуртии зафиксировано не так много, в последнее время они повсеместно заменяются на более поздние по стилю сюжетные песни, например, *Кылѣд ук, кылѣд ук, ой, ание...* ‘Останешься, ведь, останешься ведь, ой, наша сестра...’ В обрядовом контексте напевы вызывания слез у невесты *ныл бӧрдытон голос/крезь* исполняются коллективно, в стилистической манере *крезей* и по существу являются причитаниями невесте.

Слезы, плач как жанроопределяющий признак характерен и для северноудмуртских сольных внеобрядовых импровизаций. Тексты сольных импровизаций большей частью автобиографичны и, в соответствии с законом жанра, творятся в процессе исполнения. В этих импровизациях, конечно же, нет связного последовательного изложения событий, скорее, – это цепь отдельных эмоциональных всплесков, отзвуков событий, когда память высвечивает тот или иной эпизод жизни, поэтому их можно назвать «уникальными документами личной истории» (Тимонен 1985: 83). Удмуртские автобиографические песни, по существу, не образуют отдельного жанра, а являются разновидностью внеобрядовых импровизаций, темой которых, как было показано выше, может стать любое событие. Например, иногда исполнитель может спеть-прокомментировать то, что он делает или видит в настоящий момент. Однако практически все внеобрядовые импровизации сводятся к печальным воспоминаниям из своей жизни: «У каждого человека свое горе есть, он *крезем* горе выводит и до плача поет (*бӧрдытозь кырза*), потом останавливается, успокаивается»¹. В полевой практике наши информанты часто говорили, что много поют во время работы в доме (например, когда прядут), на подворье:

¹ ФЭ УИИЯЛ-2004. Запись Нуриевой И. М. в д. Кожиль Глазовского р-на от Поздеевой В. В., 1939 г. р.

«Когда на лошади работаешь, или что-то делаешь, и вот берешь и поешь что-нибудь. Иногда такое горе-печаль бывает, и то запо-
ешь, и вроде все – ветром (печаль) уносит, легче становится»¹.
Даже на обычную нашу просьбу спеть «что-нибудь» северноудмурт-
ские певцы начинали импровизировать, вспоминая свою жизнь.
Так, например, Маргарита Сергеевна Селиверстова (1927 г. р.)
из д. Кожиль Глазовского р-на пожаловалась нам на свою судьбу
напевом-крезем:

Нотный пример № 28

Курекъян / ёсомж крезь. Печальный/горестный напев
(Глазовский р-н)

es = c ♩ = 102

Э бэн мон ма - лы мэ - да дун'-н'э - йэ ворд-ски шус'-ко

тын' та кър-зас' - ко уг бэн ук кот'-мар-лэс' но воз-йас'-кы-са у-ли ук

шу-н'т - лэс' но кэ-з'ят-лэс' но

кот' мар - лэс' но кот' мар - лэс' но вож - йас' - ки ук бэн ук но

ук бэн ук шу - ис' - ко ли-бо вэ - ра - лом-а но

эк бэн уг э ги-нэ но

¹ ФЭ УИИЯЛ-1997. Запись Нуриевой И. М. в д. Ворца Юкаменского р-на от Федотовой Л. А., 1923 г. р., Федотовой Л. И., 1928 г. р.

пы - чы-йэ - сын ик бэн ук му - ми шу - ь - лиз ук бэн

ай - да ка кър - ьа - лом тин' въл - дъ та крэ - зэз куч-ки-лим но

кър-зал'-л'ам ук бэн ук

кь - тьн бэн ук та эк бэн ук

са - мой мон шу - мэс пур - ть вал са-мой пы-чы - йэз но бэн

са - мой ук ку - рад-зи-сэз

Э, да, я почему же в мир родилась, говорю,
 Вот так пою, ведь, вот, ведь, завидуя всему жила я, ведь.
 И теплу, и холоду.
 Всему да всему да завидовала, ведь, вот, ведь, да.
 Ведь, вот, ведь, говорю, либо, скажем ли, да.
 Эх, вот, ведь, э, только, да.
 С детства, вот, ведь, мама говорила, ведь, вот,
 Давай, споем вот. Оказывается, этот крезь начали (петь), да,
 Пели, ведь, вот, ведь.
 Где же это, эх, вот, ведь.
 Самая я последняя (букв: квашня-котел) была,
 самая младшая, да, вот,
 Самая ведь мученица-страдалица¹.

¹ ФА УИИЯЛ-2004. Запись Нуриевой И. М. в д. Кожиль Глазовского р-на от Селиверстовой М. С., 1927 г. р.

Примечателен наш диалог с информантами, происшедший после исполнения:

Маргарита Сергеевна Селиверстова: *Тыни озь кыласа-бураса бёрдэме потэ ни <...> Курекъян крезь со, котьма крезь медло со, только курекъян: салдат но, сюан но.* (Вот так причитывая, плакать уже хочется <...> Горестный напев это, любой *крезь* пусть будет, только горестный: солдатский, свадебный).

Собиратель: *Удмуртёс весёлой крезез уг тодо-а, мар-а?* (Удмурты веселых *крезей* не знают, что ли?).

Вера Васильевна Поздеева: *Но удмуртёс, мон малпасько, секыт улылйзы туж. Со кырзанёс жоожесь* больше вал. *Секыт улэмзэс адэытылйзы, вераллязы.* (Удмурты, я думаю, очень тяжело жили. Больше было печальных песен. Тяжелой жизни повидали, говорили¹).

Как показывают экспедиционные и опубликованные материалы, автобиографические импровизации, как и все внеобрядовые импровизации, не имеют терминологически четкого, закреплённого обозначения. И только по нашей просьбе они могли назвать свои спетые произведения либо *всяк крезь* ('напев на все случаи жизни'), либо *көт куректон крезь, курекъян / курекъяськон крезь* ('горестный напев'). Жанр горестных напевов, анализ которых уже производился во 2 параграфе, широко распространен в североудмуртской традиции. Впервые о горестном напеве упомянул Н. Первухин в конце XIX в. Перечисляя ряд «сходных между собою, хотя и не совершенно тождественных» напевов в Глазовском уезде, он выделяет печальный мотив *көт куректон крезь* и пытается при этом более точно перевести название: «живот раздирающий», «за душу хватающий» (Первухин 1888, Эскиз 3: 41). Горестный напев может исполняться сольно, для себя, а также коллективно в обрядовых (похороны, проводы рекрута, невесты) или внеобрядовых ситуациях. В ансамблевой форме, по словам информантов, «все бабушки пели хором, мотив тот же поддерживали, какая женщина запела, под эту мелодию все пели, а потом какая-то выделится, ей особенно хочется высказать что-то такое, она выделится, осталь-

¹ ФЭ УИИЯЛ-2004. Запись Нуриевой И. М. в д. Кожиль Глазовского р-на от Селиверстовой М. С., 1927 г. р., Поздеевой В. В., 1939 г. р.

ные останятся, она все выскажет словами, что у нее такое горе или радость. Деревенские жители всей душой чувствовали, о чем она поет»¹.

В музыкальном отношении в разных северноудмуртских локальных традициях горестный напев может представлять собой либо определенную мелодию, отличающуюся от других напевов в жанровой системе, либо совпадать с похоронным напевом, а чаще всего импровизироваться на любую произвольно взятую исполнителем мелодию или фразу известной песни.

Автобиографические импровизации занимают значительное место в песенной культуре многих северных народов. Исключительно сольная форма исполнения характерна для коми автобиографических импровизаций *руйкӧдчанкывъяс* (причеты-плачи матери или бабушки при убаюкивании ребенка), охотничье-оленоводческих *нуранкыы*. О содержании последних сами певцы говорят: «Свою жизнь воспела» (Микушев 1976: 9). Коми исследователь А. К. Микушев определяет *нуранкыы* как жанровую разновидность «житийных причитаний автобиографического характера» (цит. по: Панюков 2012: 203) и ставит в один ряд с обско-угорскими песнями судьбы, северно-карельскими и саамскими *йойгами*, ненецкими *хннабц* (Микушев 1976: 9; 1972: 124).

Помимо вышеуказанных северноудмуртских жанров, которые по ситуативному контексту (вызывание слез, оплакивание судьбы), текстовому содержанию и конечному результату максимально приближены к причитаниям, в коллекции фонограммархива УИИЯЛ УрО РАН была обнаружена запись причитания, сделанная на юге Удмуртии, со всеми характернейшими жанровыми атрибутами. Это образец похоронного причитания, который в середине 1970-х гг. посчастливилось записать в Можгинском р-не Р. А. Чураковой и ее группе студентов. Его отличительной особенностью является импровизационная основа, что сближает южноудмуртский образец с северноудмуртскими сольными импровизациями. Текст, как и «положено» в похоронных причитаниях, представляет собой обращения к умершей сестре, сетования на сложившиеся обстоятельства. Важно отметить, что напев не типовой, несет явные следы сиюминутного творения, являясь еще одним ярким примером

¹ ФЭ УИИЯЛ-2004. Запись Нуриевой И. М. в д. Кожиль Глазовского р-на от фольклорного ансамбля «Дыдык син».

южноудмуртской импровизации. Он состоит из многократного повторения небольшой попевок в объеме большой терции, типичной для южноудмуртского обрядового интонирования. Напев был записан вне обряда, возможно, поэтому отличительный для причитаний звукоидеал, особая манера, свойственная жанру, не была воспроизведена. Мелодия причитания близка речитации, но она пропевается, хотя и в несколько аскетичной манере. Подобная литаническая «аскетичность» мелодики, очевидно, смутила одного из авторов записи, которая атрибутировала причитание как ‘молитву, [исполняемую] с жалостью около умершего человека’.

Нотный пример № 29

Кулэм мурт дорын жалаяса чирдонз.

Молитва, [исполняемая] с жалостью около умершего человека
(Можгинский р-н)

♩=136

ой тон ми - л'ам му - со су - зэр - мы

ма - лы - йо кы - н'и - лы - ли с'ин - йос - тэ

ус' - ты на вал тон э - шо о - дик пол

ми ты - ныт кыз' - ы ку-лэ оз' - ы йур - ты - сал - мы

ма - лы - йо тон л'у - кись' - кид ми- лэс' - тым

сул - ты э - шо му-со су - зэ - рэ



Ой, ты, наша милая сестра,
 Почему же твои глаза закрыты?
 Открыла бы ты их еще один раз.
 Мы тебе как надо, так бы и помогли,
 Почему же ты рассталась с нами?
 Встань же, милая сестра,
 С нами вот не захотелось тебе жить,
 Захотелось ли тебе от нас уйти¹.

Данный напев, хотя пока и единственный, является еще одним весомым доказательством существования традиции причитывания в южноудмуртской песенной культуре. Ранее мы фиксировали только косвенные данные. В частности, наш информант из Малопургинского р-на был свидетелем, как его мать «всю жизнь свою пропела» во время ночного бдения около тела своего умершего мужа². Но воспроизвести это «пропевание» нам никто не мог. Вероятно, вследствие импровизационной основы жанра, соответствующего отношения к нему информантов («песней не считается»), по словам Ю. Вихманна) уловить и зафиксировать его чрезвычайно сложно.

Сложность фиксации причитания в удмуртской песенной традиции, на наш взгляд, связана также с отсутствием народной терминологии для обозначения жанра. Например, в текстовых мате-

¹ ФА УИИЯЛ, фонд Чураковой Р. А. Запись Чураковой Р. А., Возняковой З. в Ягуле Можгинского р-на в 1975 г. от Красильниковой З. П., 1940 г. р. Нотировка, расшифровка текста и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

² ФА УИИЯЛ-2005. Запись Нуриевой И. М. в с. Малая Пурга от фольклорного коллектива «Зарни шеп».

риалах лингвистической экспедиции 1929 г. по северным районам Удмуртии обнаружены несколько образцов, похожих на причитания. Жанровым определителем исследуемых образцов фольклора является непосредственно текст, его содержание как наиболее понятный и явный признак жанра. При всем разнообразии ситуаций и сюжетов в исследуемых текстах просматривается основной лейтмотив – уход, прощание, за которым стоит мотив смерти. Навсегда прощается рекрут, уходя по длинной-длинной дороге, прощается невеста, упрекая родную мать в том, что она оказалась ей не нужной. Предсмертные наставления дает умирающий в болезни человек. Прощается со своей молодостью и красотой молодая девушка:

Солдат кырзан (кошкысь муртлэн кырзанэз)

Кызы мэд-а улод, кызы, мэд-а вэтлод?.. Мон тарэ куинь арлы кошкисько. Мышмэ уд адзэ ни, мыгормэ но уд адзэ ни.

Тон, кышнойэ зэч ул... Мумийэ, бубыйэ, кышномэ эн тышкаськыса воэз... Йэгит калык пöлы эн поты.

Мумийэ, бубыйэ, кышномэ эн лэдзэлэ шудыны йэгитйосын.

Тарэ кыдьокэ кошко ин.

Куз куз сьурэс кузя...

Куз, куз сьурэс кошкисько ин но, сьöд воронкойэ пуксисько ин.

Кышномэ тэ чупасько ин, зыч ул, кышнойэс? Тарэ ачим сьöд воронкойэн кошкисько ин. Тарэ пока гожтэтмэ витъэ ин...

Палььян кийам носовка кутисько,

Бураз кийам карандаш кутисько:

Син вуэ (син көльийэ) шапыр вийа...

Солдатская песня (песня уходящего человека)

Как же проживешь, как же будешь ходить?.. Я теперь на три года ухожу. Меня не увидите уже, моего тела да не увидите уже. Ты, жена, хорошо живи... Матушка, отец, мою жену не ругайте (не ругая держите)... К молодежи (молодому народу) не пускайте.

Матушка, отец, мою жену не пускайте гулять с молодыми.

Теперь далеко ухожу уж.

По длинной, длинной дороге...

Длинная, длинная дорога, ухожу да уж, на вороного коня сажусь уж.

Жену свою целую, хорошо живи, женушка? Теперь сам на вороном коне ухожу уж. Теперь пока мое письмо жди уж...
Левой рукой носовой платок беру,
Правой рукой карандаш беру:
Слезы льются градом...¹

Ныллэн малпамэз

Малы мэда дуньэйын улоно

курадзэ́ыса...

Малы мэдам вордотсконо дуньнэ

былэ...

Солэн улон вылаз өвөл шум потонэз, улэмлэн падыййэз өвөл.

Їошкыт вылын чэбэр гэрбэр съаська потэм.

Сойэ съаськайакуз гинэ йаратизы, кукэ шуйан өддьыаз сойэ ньэнокинно өз адзы...

Озь ик ортчоз йэгит дырыд, кукэ тон чэбэр съаська кадь, тонэ котькин йаратэ...

Кукэ чэбэрэд быриз тонэ ньэнокинно уг адзы ни.

Ой съэкыт туж съэкыт тазы малпаса улыны.

Ньэнокинно матысьэз гажанойэ өвөл кинлы малпаммэ вэрасал (вэралом).

Девичья дума

Почему же на этом свете приходится жить

страдая...

Почему же приходится родиться

на этот свет...

В жизни на этом (свете) нет радости, нет пользы от жизни.

На равнине красивый цветок гербер распустился.

Его при цветении только любили, когда начал увядать, его никто не увидел...

Так же пройдет молодость, когда ты как цветок красива, тебя все любят...

¹ Материалы лингвистической экспедиции института в Глазовский, Можгинский, Зуринский, Якшур-Бодьинский районы УАССР, 1929 год // РФ НОА УИИЯЛ УрО РАН. 2-Н. Д. 336. Л. 348–349. Реплика собирателя: «д. Мазыги Зуринской волости, Наталия 26 лет, 4 июля 1929 г.». Перевод на русский язык Нуриевой И. М.

Когда красота проходит, тебя никто не видит уже.
Ох, тяжело, тяжело так думая жить.
Никакого близкого друга нет, кому свои думы сказала бы...¹

Отсутствие единой терминологии обусловили «разнобой» в названиях этих причитаний. Рекрутское причитание записано ‘солдатской песней’ / ‘песней уходящего человека’ *солдат кырзан/кошкись муртлэн кырзанэз*. ‘Народная песня’ *калыкэзлэн кырзанэз* представляет собой причитание матери по сыну-рекруту, ‘песня женщины/жены’ *кышноезлэн кырзанэз* – причитание жены по уходящему в армию мужу. Похоронные причитания по отцу, дочери, матери, старшему брату, подруге обозначены: ‘об умерших людях’ *кулэм муртъёс сярись* или ремаркой *шайвылын кыл вераса кырзало* ‘поют на кладбище, со словами’. Причитания невесты тоже озаглавлены ремаркой: *бызьыкуз, коркась потыкуз тазь шуса кырза* ‘при замужестве, выходя из дома, с такими словами поет’. Записаны песня-причитание ‘болеющего сына’ *висись пилэн кырзанэз*, в котором он, чувствуя приближение смерти, дает наставление, как его следует похоронить, ‘девичья дума’ *ныллэн малпамэз*, в которой девушка прощается с молодостью².

При обращении к другим источникам, в частности, к «Эскизам...» Н. Первухина обнаруживается сходная картина. В причитании невесты, рекрута отмечен напев *кõt куректон крезь* ‘горестный напев’, на который исполняется текст, и описывается ситуация, например: «Поется при проводах новобранца на службу» (Первухин 1888, Эскиз 3: 56). В похоронных причитаниях кроме напева дано название – «заплачки (*кылан-буран*)». При этом используемый Н. Первухиным термин *кылан-буран* (от глагола *кыланы-бураны* ‘причитать, плакать, приговаривая’) скорее номинирует не жанр, а умение импровизировать, а также причитывающую манеру исполнения: «*кыланы-бураны*... значит высказывать свое горе-печаль, – выражать неудовольствие; = выражение печали, горя» (Там же: 57). В словаре Ю. Вихманна это слово переведено на немецкое *nörgeln* (несколько значений, в том числе ‘хныканье, нытье ребенка’)

¹ Материалы лингвистической экспедиции института. Л. 402–403. Ремарка собирателя: «Сообщение той же Стрелковой Ек. Ник., по ее словам ею сочиненное». Перевод на русский язык Нуриевой И. М.

² Материалы лингвистической экспедиции. Л. 348–352, 400, 428.

(Wichmann 1987: 110). Слободские удмурты существительным *кыл вур* обозначают понятие 'дар речи' (ср. с коми *кыв-вор* 'речь, дар слова, красноречие') (Лыткин, Гуляев 1999: 63).

К сожалению, авторы публикаций и экспедиционных записей редко отмечали особенности музыкального исполнения этих примеров. По отдельным ремаркам, характеру текста становится возможной реконструкция исполнительского стиля. Анализ материалов позволяет отнести их к внепесенному (внемузыкальному, речитативному) и песенному (музыкально интонируемому) стилю. Опубликованные записи финского лингвиста Ю. Вихманна содержат так называемые 'печальные песни молодой жены' *виль кышно бõрдон* (более точный перевод: 'плач молодушки'). Попутно он отмечает, что записал их не так много и поэтому полная картина функционирования этого жанра не может быть выявлена. Характеристика «печальных песен», которые у самих удмуртов «вообще песней не считаются» сводится, по его словам, к большой роли текстовой и мелодической импровизации, декламационному характеру мелодической линии, спетой «жалобным, монотонным, попеременно повышающимся и понижающимся голосом» (Wichmann 1893: XIII–XIV).

Возможно, именно в таком стиле проговариваемой речитации исполнялись сольные причитания невесты перед выходом из родительского дома в записи С. Багина:

«Невеста же, окруженная подругами и любопытными со всей деревни... сожалеет о том, что ей приходится расстаться с родными, с подругами и с соседями, и плачет, приговаривая:

О, тятенька, маменька, все родственники! вот вы меня до сего времени воспитали и вырастили; вот теперь я отделяюсь от вас.

После этого я вас не увижу, от вас милых слов не услышу...

Как с чужими людьми я теперь буду жить и (как) привыкну к ним? Будет и время болезни, тогда к кому я буду обращаться говоря: тятенька, маменька? Кто за мною будет ухаживать (присматривать), кто меня приятными словами утешит?

О, тятенька, маменька! зачем же вы меня воспитали для отдачи в руки чужих людей. Для чего же я от матери родилась?..

Вот незаметно молодое милое время прошло уже!..

О, соседи, знакомые и подруженьки (товарки), от вас отделяюсь уже!.. Бог и вам и мне хорошо жить долгий век пусть даст!

О, близкие родственники! во время пения всех птичек, во время всех работ: во время сенокоса, во время жатвы вы вспомнитесь –

мне, что я тогда буду делать уже?.. О, милое, молодое время! Время мое время!..» (Багин 1895: 9).

Немногие из наблюдаемых нами в контексте похоронного обряда образцов плачей представляют собой рыдания, перемежающиеся краткими фразами: «*Атае, атае! Малы кельтїд милемыз?*» (Отец, отец! Почему ты оставил нас?) (плач дочери по отцу, кукморские удмурты); «*Ой, малы кельтїд монэ огнаме та дуннее?.. Мынэськым вазьгес кошкид... Тэльмырыны кельтїд нылпиостэ...*» (Ох, почему оставил меня одну на этом свете?.. Раньше меня ушел... Страдать оставил детей...) (плач матери по сыне, граховские удмурты).

Редкий образец развернутого причитания, исполненного в негромкой, но экспрессивной манере прозаического плача-сетования (*кыласа-бураса*), был записан нами в Ярском р-не; по нашей просьбе информантка стала оплакивать свою недавно умершую дочь:

«Ой нылы-нылы, мон тонэ возьманы ой быга[ты], / монэ, шусь-ко, ведун сины мэдиз-мэдиз, / ѓз быгаты, нылы, тонэ, пинал муртэ, шэдьтэм но, / мон поннам, нылы, мон понна. / Ой нылы, нылы, / Мон поннам йырыд быриз. / Сюйын кылыськод, мыным татын кыллѐно вал, шуисько, / Гузэ маялясько, нылы, мыным татын кыллѐно вал но. / Тыныд улоно вал но, мон кыли. / Тон, нылы, сюйын кыллыськод. / Некытын но чиданэ ѓвѓл но кыццы кариськод ни, из но / Му но пилиське но адямилы чидано. / Мон но сѓ чидасько шко, Инмар пый чиданы кѓсэм. / Нылы чиданэз кельтэм мыным. Чидасько...»

(Ой, доченька, доченька, я тебя убережь не смогла, / Меня, говорю, ведун старался-старался извести. / Не смог, доченька, тебя, молодую девушку, нашел да, / Из-за меня, доченька, из-за меня. / Ой, доченька, доченька, / Из-за меня погибла [букв. голова пропала]. / В земле лежишь, мне здесь лежать надо было, говорю, / Могилу поглаживаю, доченька, мне здесь лежать надо было да, / Тебе жить надо было, я осталась. / Ты, доченька, в земле лежишь. / Нигде да терпения нет да, что поделаешь, камень да / Земля трескаются да, человеку терпеть надо. / Я все терплю, говорю, Господь ведь терпеть просит. / Доченька терпеть оставила мне. Терплю)¹.

Однако все вышеприведенные образцы не являются собственно пением; тексты интонируются речитативом, который временами прерывается плачем.

¹ ФЭ УИИЯЛ-2000. Запись Нуриевой И. М., Карповой Л. Л. в д. Байдалино Ярского р-на от Пашкиной Т. Д., 1938 г.р.

Помимо речитативного и импровизированного стиля исполнения сольных причитаний, в удмуртской традиции существует и песенный тип интонирования. Как уже отмечалось выше, на похоронный напев исполнялись «заплачки», записанные Н. Первухиным. В ремарке к текстам заплачек, обозначенных автором термином *кылан-буран*, читаем пояснение: «поются [подчеркнуто мною. – И. Н.] на мотив Уатон крезь» (похоронный напев). Термином *кырзан* «песня» помечены тексты свадебных, рекрутских и похоронных причитаний в материалах экспедиции 1929 г. Интересно описание плача в песенной форме венгерского исследователя Б. Мункачи: «Мелодия удмуртской народной песни протяжная, грустная, словно публику песнею хотят заставить заплакать <...> Возможно <...> у удмуртов умоляющий и горький плач выражается и в песенной форме. Этот особенный факт дважды был замечен в моей поездке. Однажды вошла к нам наша домашняя хозяйка сказать, чтобы мы послушали, как со стороны поля слышится пение с рыданиями вместе <...> Одна женщина пела там о своей боли, признаваясь в своей вине родному полю <...> ему выплакала исповедальную свою песню». Другой случай в описании Б. Мункачи связан со свадебным причитанием: «Такъянай была сиротой, и теперь под невестинным платком, разрывая сердце, вся в слезах, пела песню извинения и благодарности своим опекунам» (Подарок Мункачи: 47–48).

Таким образом, образовался некий парадокс: плачи-причитания, интонируемые в песенной и внепесенной (речитативной) форме, в традиции существуют, но в музыкальной жанровой системе ни южных, ни северных удмуртов и бесермян они не выделяются в отдельный жанр. На наш взгляд, данная ситуация – функционирование жанра при отсутствии его номинации – может отражать архаичное (свернутое) состояние причетной традиции, импровизационную сущность рождающихся в момент исполнения причитаний (как текста, так и напева), не успевающих приобрести законный статус в жанровой иерархии.

Вместе с тем, плачи-причитания в народно-песенном искусстве удмуртов находятся отнюдь не на периферии жанровой системы. Более того – рассмотрение удмуртской песенной культуры в контексте пермской традиции и Европейского Севера позволяет отнести ее к «плачевой» и при отсутствии привычного жанра причитаний. Если принять во внимание многочисленные высказывания ученых-лингвистов, этнографов, миссионеров – собирателей

образцов удмуртского песенного фольклора конца XIX – начала XX вв., в один голос отмечавших в целом довольно «заунывный», «монотонный» характер удмуртских песен, мелодиями которых «словно <...> хотят заставить заплакать» (Подарок Мункачи: 45), мнение современных соседей-русских об исполнительской манере удмуртов («Мы что удмурты, что ли, причитывать»¹), создается ощущение о доминировании «плачевых» эмоций в интонационном поле удмуртских обрядовых песен. Этимологический анализ некоторых терминов пения в удмуртском языке, обращение к высказываниям иноэтнических собирателей удмуртского фольклора позволило ученым даже сформулировать определение об удмуртском обрядовом пении как «одной из форм проявления плача» (Владыкина 1997: 47). Исследовательница удмуртской песенной лирики И. В. Пчеловодова на основе мотивного анализа поэтических текстов пришла к выводу о «превалировании почти тотальной печали, пронизывающей тексты необрядовых песен» (Пчеловодова 2013: 120). Мотивы плача, печали отнюдь не редки и в обрядовых жанрах, в том числе календарных:

Акашка сям. Напев обряда Акашка (Кукморский р-н РТ)

*Тюрагай уз кырӓа, кин кырӓалоз
Толэн-гужемен бусыын?
Ми, дыр, ум кырӓалэ, кин кырӓалоз:
Ялан кайгуос ми вылын...*

*Ой, папа кырӓа, папа кырӓа,
Уд чида папа кырӓамлы.
Чидалоз папа но, ай, кырӓамлы,
Уд чида гумыр ортчемлы.*

Жаворонок не споет, кто же запоет
Зимой-летом в поле?
Мы не споем, кто же споет:
Горе всегда с нами...

¹ Информация получена от исследователя русского песенного фольклора Удмуртии В. Г. Болдыревой, за что мы приносим ей свою искреннюю благодарность.

Ах, птицы поют, птицы поют,
Не вынести пения птиц.
Выдержишь пение птиц,
Не вынесешь того, что жизнь проходит.
(Нуриева 1995: 56)

Паска (вось нерге) гур. Напев моления на Пасху
(Кизнерский р-н)

*Бусы но вырйылын турагаед кырза,
Солэн но куараез туж жож кылыське...*

Над пригорком в поле жаворонок поет,
В его голосе печаль слышится...
(Чуракова 1999: 49)

Удмурт зоут. Удмуртский напев (Балтасинский р-н РТ)

*Шар-шар кырзасал но, шар-шар бёрдысал,
Уг пот ук мынам но куарае.
Кырзай ке, куараме кырзя но кошкоз,
Бёрдй ке, жожме кин басътоз?*

Громко запела бы, громко заплакала бы,
Да нет у меня голоса.
Если спою, голос по простору полетит,
Если заплачу, кто услышит?
(Нуриева 2004: 85)

Акашка гур. Напев обряда Акашка (Алнашский р-н)

*Арлы гынэ одйг пол Акашка лыктылэ,
Вань калыкез кырзатэ, ой, бёрзытэ.*

Только раз в году приходит Акашка,
Всех людей петь да плакать заставляет.
(Бойкова, Владыкина 1992: 36)

Последние примеры демонстрируют сформировавшийся в традиционной культуре удмуртов устойчивый комплекс воззрений на связь пения – плача: «*Ѕеч адями чукна уг кырзало*» («Добрые люди с утра не поют»), «*Чукна кырзась адями жытазе бёрдэ*» («Утром поющий человек вечером плачет»). Как уже отмечалось в предыдущем параграфе, среди удмуртов широко распространено поверье, что знающий песни, умеющий их хорошо петь в своей жизни бывает несчастлив.

Вызывает интерес психологическая реакция исполнителей на пение, зафиксированная почти всеми удмуртскими фольклористами-полевиками: народные певцы, исполняя по просьбе собирателей обрядовые песни или внеобрядовые импровизации, начинают плакать и дальше поют либо сквозь слезы, либо совсем отказываются петь. Впервые из фольклористов подобное явление было зафиксировано Т. Г. Владыкиной на материале алнашской (южноудмуртской) традиции: «<...> исполнение обрядовых напевов почти всегда вызывает слезы и у исполнителей, и у слушателей» (Бойкова, Владыкина 1992: 182). В свое время этой непонятной реакции удивился Максимов, автор этнографического очерка «Вотяки»: «Песни однообразны, по содержанию мало выражающие чувственные переживания <...> Но все это монотонное, мало содержательное, очень сильно влияет на вотяков. Сами праздники встречаются с большими душевными переживаниями, которые вотяками не выливаются в достаточной мере ни в рассказах, ни в песне, ни в музыке; все больше переваривается в самом себе. Но эти невыдающиеся по мелодии и содержанию песни, живо затрагивают чувства вотяка, и при пении сплошь и рядом льются слезы или выражается высокий восторг у поющих» (Максимов 1925: 108–109). Жесткая связь между плачем и конкретным обрядовым жанром при этом обычно не прослеживается. Единственным исключением является свидетельство Б. Гаврилова, который описал непонятную для него реакцию певцов и слушателей на исполнение одного из напевов глазовских удмуртов: «Едва только послышались первые звуки этого напева, как все призатихли, и удивительнее всего было то, что старик, разговаривавший у двери, и старуха, лежавшая на печи, стояли уже у стола и подтягивали своими дребезжащими голосами молодым. К концу первого же перехода и старик и старуха плакали как дети, да и прочие поющие принуждены были остановиться, потому что от слез не могли продолжать дальше» (Гаврилов 1880: 174).

Очевидно, этот феномен музыкальной психологии отчасти объясняется некоторыми чертами удмуртской традиционной ментальности. По правилам коммуникативного общения, на людях удмурты, являясь по природе интровертами, не должны громко и открыто выражать свои эмоции: плакать навзрыд, громко смеяться, широко жестикулировать. Б. Гаврилов записал один текст обрядовой песни кукморских удмуртов, который объясняет особенности этой ментальности:

*кӧт кӱректэмзэ шӧдытытэк,
бӧрдыса ветло аллакэн.*

Желая скрыть свое горе от людей,
Плачут в уединенных местах.

(Гаврилов 1880: 31, 97)

Сдержанность, скромность, некоторая скрытность «с точки зрения представителей русскоязычной среды <...> создает впечатление неуверенности, скованности, незэмоциональности» (Позеева, Трофимова, Троянов 1992: 180). Но пение снимает запреты. Очень точно и поэтично описал это явление К. Герд: «Вы можете ни разу не видеть вотяка... но прочитав его песни, вы почувствуете... как он через свои песни подпустил вас к самым затаенным уголкам своего сердца. Вотяк – человек в высшей степени скрытный: он никогда не поделится с вами теми мыслями, теми переживаниями, которые беспокоят его. Пусть ему будет тяжело от этого, пусть самым тяжелым камнем лежит на его сердце горе, – он перенесет все это один <...> Поэтому, в разговоре вотяк не словоохотлив. В русской среде он большею частью молчит и редко принимает участие в спорах и беседах. Но когда он в своей вотской крестьянской среде, в своей семье, в гостях и особенно, когда в праздник выпьет своей горькой арак (самогонки) – он становится неузнаваем. Он поет, он рассказывает бесконечные песни и были» (Герд 2004: 143–144).

Пение, в том числе, обрядовое, таким образом, становится средством самовыражения. Пением можно развеять горе, открыто выразить свои чувства, и эти эмоции не будут осуждены:

Удмурт зоут. Удмуртский напев
(Мари-Турекский р-н Р Марий Эл)

*кырз'амэ потыса мон уг(ы) кырз'ас'кы но
кӧ'ты бен(ы) жожис'эн ук кырз'ас'ко(й).
улэмэ потыса мон уг улис'кы но(й)
соин(ы) бэн(ы) бӧ'рдэ уг кӧ'тт'осы(й).*

Пою я не потому, что петь хочется,
Из души моей печаль изливается.
Жить не хочется, но живу,
Поэтому душа моя плачет.

(Нуриева 2004: 82)

Акашка сям. Напев обряда Акашка (Кукморский р-н РТ)

*накърйас'кътэк гънэ но ай ваз'ътэк
узийосъз къз'ъ гънэ бичалод?
чик(ъ) вэрас'кътэк гънэ но чик кырз'атэк
кӧ'т(ъ)-д'ожжосъз къз'ъ гънэ таркалод?*

Не наклоняясь и не разговаривая,
Как землянику соберешь?
Высказать не успела и спеть (не смогла),
Как горе-печаль развеется?

(Нуриева 1999: 91)

Сйзьыл дюон. Напев осеннего пира (Кукморский р-н РТ)

*тӧ'д'ак ашэтэз ной ай кэртъсал
тӧ'д'ак ашэтэз но д'арачко(й).
кӧ'там л'укас'(ъ)кэм но ай д'ожжосмэ(й)
шар-шар кърз'ас'ко но таркас'ко(й).*

Белым фартуком бы повязалась,
Белый цвет я люблю.
Собравшееся на душе горе
Громкой песней развею-разгоню.

(Нуриева 1999: 92)

Однако не только и не столько стереотипами поведения объясняются эмоциональные «плачевые прорывы» песней/пением. Психологи единодушно признают, что с точки зрения физиологии плач человеку очень полезен, он приносит облегчение. На плачущих хорошо видны признаки релаксации: их дыхание замедляется. Хотя при этом заметно и напряжение, которое проявляется потением и учащенным сердцебиением. Но расслабление обычно длится гораздо дольше, чем сама фаза плача. При этом в конце концов успокаивающий эффект плача успешно справляется с возникшим напряжением. Ученые считают, что именно поэтому люди и помнят в основном приятную расслабленность после пролитых слез. Американские психологи (университет Южной Флориды) провели эксперимент и выяснили, что польза плача полностью зависит от того, как, где и когда произошло это событие. Настроение улучшалось в основном у тех, кто рыдал в компании (Шабанова / URL: <http://orthomed.ru/rss.php>).

Очевидно, физиологический эффект очищения, катарсиса коллективных обрядовых рыданий, плача был известен и древним. Плачу, причитаниям они приписывали магические свойства. О магической силе плача, причитаний писал И. И. Земцовский. Исследуя географию этого жанра, он приводит примеры из коми, грузинской, греческой, египетской культуры (Земцовский 2006: 142). Наиболее архаичные причитания, по мнению ученого, воспринимались как действенные магические формулы, формулы магического заклęcia (Там же: 137, 143)¹. Именно в такой функции воспринимаются, например, причитания во время ритуала изгнания с поля сорняков или клопов из дома в традиции коми. «У клопа сердца нет, от него без плача не отвяжешься» (Микушев 1994: 11), – объясняют коми певички функцию плача. На верхней Печоре причитали, когда тащили клопа за усики из дома: «Ох, красное солнышко, жалко нам, но мы переселяем тебя, мы построили для тебя новый дом. Туда мы тебя и ведем. Там никто не обидит и не убьет тебя. Хоть и жаль нам, мы ведем тебя в новое жилище». Коми-пермяки ловили двух клопов и над ними причитали: «Хорошие наши, красивые наши! Столько жили вместе, так любили друг друга, да придется расстаться: у нас стало холодно, стало тесно. Посадим мы вас в новые кареты и пове-

¹ Об угорских мужских плачах-заклинаниях перед отправлением на промысел, женских благодарственных плачах после удачного промысла см.: (Айзенштадт 1979: 107).

зем на новые квартиры. А вы возьмите с собой деда с бабкой, отца» (Конаков / URL: <http://www.komi.com/Folk/myth/190.htm>). С причитаниями печорские и ижемские коми изгоняли сорняков (обряд *йӧн петкӧдӧм* ‘вынос осота’) (Там же), причитая, сажали картофель, строили дом, провожали лед на реках, ездили за сеном, работали в овине и т. д. (Филиппова 2006). «Специальные трудовые причеты складывались во время пахоты, сева, сенокоса, молотбы, расчистки лесных участков под пашни, переправы в лодках на пойменные луга, поездки в тундру, – пишет А. К. Микушев. – Как и у эстонцев, специальные песни-причеты приурочивались к моменту встречи стада или пастбы скота; по-особому импровизировали перед сбором ягод в лесу, при выполнении домашних работ путем «помочей» – мытья горниц, уборки дома» (Микушев, Чисталев 1994: 9).

В удмуртской традиции музыкальный код схожих обрядов разительно отличается. Роль формулы магического заклятия в обряде ‘проводов клопов’ *урбо келян*, ‘проводов капустных червяков’ *нымыри келян* играет свадебный напев, универсальный в удмуртской традиции. Примеров же причитаний, которые играли бы магическую роль, в удмуртском фольклоре не так много. Например, причитания зафиксированы в севернoudмуртской сказке о зверях, записанной Н. Первухиным, в плачевом обращении к пчелам, в локальной версии обряда ‘проводов клопов’ *урбо келян* в шошминской традиции¹. Также можно проследить отдаленные параллели с коми традицией при проведении весеннего обряда проводов льда в северной Удмуртии. В коми традиции во время ледохода собирались на высоком берегу реки всей деревней «и, когда начинался ледоход, проплывающий по реке лед провожали причетом, в котором оплакивали нерукотворный мост, верно служивший всю зиму людям» (Конаков / URL: <http://www.komi.com/Folk/myth/190.htm>).

¹ Обряд *урбо келян* ‘проводы клопов’ проводили под видом проводов невесты на Масленицу или Петров день. В каждом доме собирали клопов / тараканов в небольшую коробку и с пением свадебного напева шли к реке и бросали коробку в воду. По воспоминаниям информантов пожилого возраста, в обряде была задействована «невеста»: одну из женщин наряжали в свадебный наряд, накрывали свадебным покрывалом, сажали на телегу / сани и отвозили к оврагу. Там ее оставляли и бегом возвращались в деревню. «Молодушка» оставалась, причитывая как на свадьбе: «Где вы меня, бросив, оставили? К кому вы меня привезли?»

Коми причитание при проводах льда

На Ижмы на мада смотрим на масляную воду,
На реки на мада смотрим на быструю воду.
На золотом сидим на берегу,
С серебряным краем сидим на вершине горы,
Бессловесный, бесшумный, прощай, лодка-мост,
На Ижму смотрим, которая поднялась выше берега.
На реки на мада смотрим на быструю воду,
Выше берега поднялась вода до берега,
Весенняя пришла веселая пора,
Поднебесный мост стронут,
Бессловесный, бесшумный,
По которому можно без лодки, без весла,
Никому не молясь, не кланаясь...

(Филиппова 2002: 67)

Обряд 'проводов льда/воды' *йӧ/ву келян* у северных удмуртов и бесермян включал в себя жертвоприношение божеству воды *Вукузё*, общую молитву и трапезу на берегу реки с последующим весельем. По описаниям собирателей XIX в., «в весенний праздник «Экелян» они [удмурты. – *И. Н.*] собираются целою деревнею на берег реки или ручья, где жрец от каждого домохозяина бросает жертву в воду из принесенного хлеба и питья и молится приблизительно так: «Матушка река Чепца (или Пызень и пр.), хлебородная! Уроди нам хлеба, сохрани нашего скота, пошли нам всякого счастья – довольства» и т.д.» (Крекнин 1899: 8). Мотивировка проведения обряда сводилась к следующему: «чтобы погода стояла хорошей», «не тонули в воде скот и люди», «чтоб жизнь была легкой», «чтоб не болеть», «пусть лед хорошо уйдет, и погода будет теплой» (Попова 2004: 100). По поверьям, лед должен был уносить болезни и несчастья.

Сведения о музыкальном фоне обряда, встречаемые в этнографических работах конца XIX – начала XX вв., довольно скупы и не дают цельного представления: «К вечеру масса в целом расходится по своим домам, а потом начинаются хождения в гости друг к другу, а всадники, организованно, на лошадях с песнями объезжают по дворам всю деревню, одурманивая себя больше и больше кумышкой. Вместе с сумерками кончается их праздник» (Максимов 1925: 111). По Г. Е. Верещагину, после совершения жертвы воде

и чествования реки народ просит девушек запеть, они «начинают петь сначала песню протяжную, потом постепенно переходят к более веселым и, наконец, поют уже одни плясовые» (Верещагин 1998: 222).

В современных описаниях обряда, сделанных в бесермянских деревнях, зафиксированы отрывочные, но важные для нас ремарки информантов относительно контекста обряда: «проводжая воду, пели и плакали» (Попова 2004: 101). Мотивы печали, грусти содержат многие напевы-импровизации проводов воды:

Нотный пример № 30

Ву келян крезь. Напев проводов воды бесермян

(Глазовский р-н)

э ву-ку-з'о ву-ку-з'о-йэ уг ву-ку-з'о-йэ бэн-а ву-ку-з'о-йэ кош-кь ук
 дэс' - тэ мал-па-са пэ кош-кь ук пэ бэн-а у-рот-тэ эн кэл'-то бэн уг пэ шу-и бэн
 кы - рэз'-мэс но кыр-за-лом но вз-ра - лом но бэн но бьр-дом но д'о-жэ э у-с'ь - са
 дэс'-тэ мал-па-са эн'-ма-рэ пэ кэл'-то кэл'-то уг пэ вож-дэ эн вай о - лэ бэн шу-и уг
 гь - дь-рэ но жыл'-ь - рэ но йа-лан въ-лын мэд а бэн уг ай дой гь - но йэ бэн уг
 ву бы - з'э йар-дурьс' шук-кис'-кэ ук пэ бэн ук бад' до-рэ но шук-кьс'-кэ уг пэ шу-и уг

Э, мой Вукузё, мой Вукузё, э, мой Вукузё, Вукузё,

отправляйся уже.

С добрыми мыслями уходи, да уж, не оставляй плохое,

да, сказала да.

Напев споем свой, да, скажем да, заплачем от печали.

С добром, Инмар, да, оставь-оставь нас, не сердись, говорю да...

Йэ келян крезь. Напев проводов льда бесермян
(Глазовский р-н)

$\text{♩} = 68$

ап-рэл' то - лэ - з'э ву кош - кэ ву кош - кэ ву кош-кэ

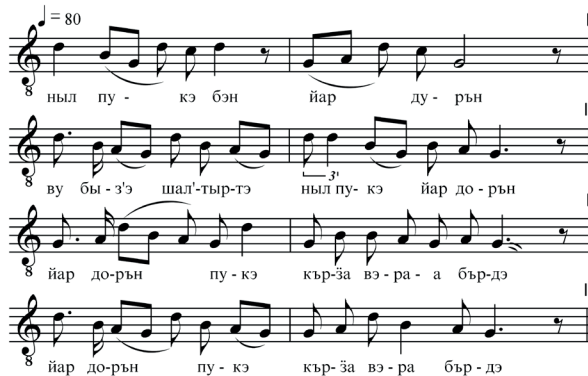
ми - л'ам кэ - л'а - нь мь-ньм ук пэ мь-ньс'-ком мь-ньс'-ком ву - ...у ду- рэ ук

ка - л'к-йо-сьн ка-л'к - йо-сьн ву ду - рэ мь - ньс'-ком йэ кэ - л'а - ны

бэ - рог ду - рэ йа-ма-рас' кь-ль-са ма-рас' кь-ль-са ву ул-лан' кош-кэ ук

В апреле месяце вода уходит, вода уходит, вода уходит.
Мы провожать ее, провожать идем на берег реки.
С народом, вместе с народом идем к реке провожать лед.
О берег реки задевая-задевая лед идет по течению,
А мы стоим и смотрим на берегу реки.
Чарки свои и бутылки взяв в руки, стоим и смотрим на лед.
Касаясь ив, уходит и плывет вниз по течению лед,
За ольху, цепляясь, уплывает, сказала да.
А у нас, да от печали слезы текут.
У воды стоим да, свои чарки и бутылки держа.
Сверху идущий лед, как плывет лед, стоим и смотрим.
От печали все ноет, и стоим смотрим на воду, сказала да.
Вы, наверное, идете смотреть на берег, как уходит вода.
А как от печали все ноет, когда смотришь, как уходит вода...

Йэ келян крезь. Напев проводов льда бесермян
(Глазовский р-н)



Девушка сидит на берегу.

Вода течет и журчит, и девушка сидит на берегу.

Сидит на берегу, поет, причитает, плачет...

(Попова 2004: 215, 219–220, 222)

Все симпровизированные напевы проводов льда/воды построены на постоянном обыгрывании поступенного движения по звукам ангемитонного звукоряда. Ни по манере исполнения, ни по музыкально-стилистическим особенностям они не являются причитаниями. Связь с жанром в данном случае проявляется исключительно в тексте. Еще более усложнены поиски «причетных» черт в мелодике обрядовых напевов южноудмуртской традиции.

Очевидно, что выявление специфических «ламентозных» интонаций причети в раннетрадиционных и даже более поздних по стилю удмуртских напевах бесперспективно. В этом отношении точной, объясняющей суть феномена коллективных причитаний является научная идея И. И. Земцовского. По его мнению, о древней магической функции плача/причитания свидетельствует те признаки, которые типичны для наиболее архаичных обрядовых жанров, призванных по представлению древних людей магически воздействовать на социум и природный универсум. К ним относятся традиция хорового исполнения в гетерофонно-унисонной фактуре и одинаковые с обрядовым мелосом ладовые формулы (Земцов-

ский 2006: 138, 139, 145). При этом ученый отмечает, что «ладовые формулы песенной причеты не имеют ничего специфически плачeveго», и выдвигает гипотезу о том, что «исторически ранние причитания, магические по функции, не были непосредственно связаны с интонациями естественного плача» (Там же: 140, 136). Кстати, эта же мысль прослеживается в фундаментальной работе Б. Б. Ефименковой по севернорусской причете. По ее мнению, формульный причетный (краткий, схематичный, обобщенный) напев – это «символ, знак сущности породивших его жизненных явлений», который пробуждает известные данной традиции ассоциации (Ефименкова 1980: 33). Воздействие же на слушателей, помимо ассоциативных связей, оказывается специальными исполнительскими приемами – и прежде всего образного (плачeveго) интонирования, о котором Б. Асафьев говорил как об особом искусстве (Там же: 81). «Вне его – плача нет», – отмечает Б. Б. Ефименкова (Там же: 83). Ей принадлежит выразительное описание такого плачeveго интонирования на примере вологодского свадебного причитания: «Говор, пение, стон, выкрик, всхлипывание, рыдание, речевое глиссандирование – какое удивительное разнообразие на небольшом временном отрезке!» (Там же: 82).

Эта особая исполнительская манера причитывания отражается в народной терминологии. В восточнославянском свадебном ритуале, как отмечает Т. А. Бернштам, причеть имеет названия *плач, крик, вопь, вытье, голошение* (Бернштам 1986: 86). В псковском жатвенном обряде жнеи *голосят, лёлёкают* (Лобкова 2000: 50). В финно-пермской культуре в силу иной – интровертной – ментальности экстатическую манеру причитывания, которое даже могло завершиться натуральным обмороком (Бернштам 1986: 83), очень сложно представить. Более того, далеко не все прослушанные нами записи коми причитаний исполнялись с плачем. Но их объединяет звукоидеал, который кратко можно обозначить как «пение сквозь слезы». Такое впечатление создается, очевидно, вследствие особого положения певческого аппарата: зажатые связки, направленность звука в голову и в нос. По описанию коми этномузыковеда П. И. Чисталева, внеобрядовые трудовые причитания-импровизации исполняются в низкой тесситуре; наблюдается «употребление короткого призвука к основному тону (наподобие форшлага)», что создает эффект «горлового» тембра (Чисталев 1994: 19).

Помоч вылын. Коми трудовое причитание «На помочи»

Рѡ - ди - (и) - ма - я(ы -а) - сэ - (э - э) ми - н ве- э-т(ы)

лі - (і - і)м(ы) зе - ле - нэ (э - э)й лу-

гыс вы - лэ, Да-с(ы) кы-(а-ы - ы)-к(ы) вед ми вет - лі || (і - і)-м(ы)

га - (а) - жа- (ы-а) по - (о - о) - мо - (о) - час

Родные, мы ходили на зеленый луг,
По двенадцать (человек) мы ходили на помочи...

(Микушев, Чисталев 1994: 46)

Традиционная манера причитывания в коми культуре довольно четко реализовалась в специальной терминологии. В отличие от пения песен *сьылавны* ‘петь’ причитания в коми традиции имеют название *бӧрдӧдчанкыв* (‘плачевое слово’). Многочисленные локальные варианты, которые являются диалектными эквивалентами слова *бӧрдны* ‘плакать’, приводит В. В. Филиппова: *плаканньӧ*, *бӧрданкыл*, *горзанкыл* (‘реветь, стонать, плакать’), *лыддьӧдлыны* ‘причитать приговаривая’, *бӧрдны нюжйӧддӧмӧн*, *лывкӧддӧмӧн* ‘причитать растягивая’ (Филиппова 2002: 70). Г. А. Мишарина, расшифровывая полевые материалы А. К. Микушева, записанные им на верхней Вычегде, добавляет в этот синонимический ряд термины *нордысьӧм*, *норзьысьӧм* ‘причитать, жаловаться’ (от прил. *нор* ‘жалостный, жалобный, грустный’) (Мишарина 2008: 95). Иногда песельницы, по описанию А. К. Микушева, уточняют «заунывную печальную манеру их исполнения, их минорный настрой» более подробным описа-

нием жанра: *бёрдны лывкйöдлөмөн, нюжйöдлөмөн, жалöбнöя* ‘причитать жалобно, протяжно, растягивая слова’. Даже «более мажорное» исполнение их в народе, как пишет ученый, называют плачем: *сьылигмоз бёрдөм* ‘напевный плач’ (Удора), *дзонь-тыгмоз бёрдэм* ‘хвалебный плач в песенной манере’ (Ижма) (Микушев 1976: 3).

Если обратиться к удмуртской песенной культуре под углом зрения манеры исполнения, то в различных локальных традициях выявляется целый пласт обрядовых напевов, которые исполнители характеризуют фонетически и семантически близкими терминами: *нёръяса кырзаны* ‘протяжно петь’, *нюж-нюж карса кырзаны* ‘тягуче, медленно петь’, *нёжъяса кырзаны* ‘растягивая, протяжно петь’. Северными удмуртами и бесермянами эти термины употребляются по отношению ко всем импровизированным напевам-крезям: *Тйнь озь көс голосэн нюжнялляськомы...* ‘Вот так сухим напевом тянем...’¹. В южноудмуртской традиции в обозначенной манере, как правило, исполняются напевы самого древнего слоя. К ним относятся весенние календарные и свадебные напевы со стороны родни жениха. Эта манера пения предполагает определенное физическое напряжение, умение удерживать дыхание на протяжении мелостроки. Она стремительно исчезает вместе с носителями традиции, молодежь за крайне редким исключением уже не владеет этой техникой звукоизвлечения и исполнительской манерой. Этот песенный пласт вызывает однозначную оценку исполнителей: *секыт* ‘тяжело’ (петь). В кукморской традиции, например, таким исполнительским комментарием сопровождается пение весеннего длинного качельного напева *кузь таган күй*. В обряде этот напев исполнялся под медленное хороводное шествие и при разламывании, разбирании качелей. Певцы должны спеть мелострофу длинного качельного напева, которая может длиться 30–35 сек., на одном дыхании, без цезур. Прихотливый сложный ритмический рисунок, нескорый темп, нарочитая акцентировка каждого звука придают напеву ощущение тягучести, физического напряжения:

¹ ФЭ УИИЯЛ-2009. Запись Карповой Л. Л. в д. Юрук Кезского р-на от Ивановой А. П., 1931 г. р.

Нотный пример № 34

Кузь таган күй. Длинный качельный напев
(Кукморский р-н РТ)

Музыкальный пример № 34 представляет собой нотный записанный фрагмент песни «Кузь таган күй» из Кукморского района Республики Татарстан. Музыка записана на нотном стане с ключом соль-бемоль (F#m) и темпом 48 ударов в минуту. Мелодия характеризуется длинными, качающимися нотами, что придает песне медленную, лирическую окраску. Текст песни на татарском языке с русскими транслитами:

та - ган с'у - рэс - мъ(й) ай та - т'и - а(й)
 ми - л'ам эш - йос(ь) - мъ(й) но та - т'н - а(й)
 ми - л'ам эш - йос - мъ(й) ай та - т'н(ь) кэ(й)
 мал уг по - ть ми - л'ам но пу - ми - т'э(й)
 ми - л'ам эш - йос - мъ(й) ай та - т'н(ь) кэ(й)
 мал уг по - ть ми - л'ам но пу - ми - т'э(й)

Наша дорога к качелям здесь ли?
 Наши друзья да здесь ли?
 Если здесь наши друзья, ай,
 Почему не хотят нас да встретить?

(Нуриева 1995: 110)

В такой же «тягучей» манере исполняются некоторые весенние луговые, троицкие напевы, напевы обряда *Акашка* этой же традиции.

Очевидно, подобная «тянущаяся» манера исполнения обрядовых песен определила отношение к удмуртской традиционной музыке иноэтнических слушателей, высказанное в многочисленных работах XIX в. Приведем некоторые из них: «<...> грусть-то вотяцких песен не похожа на русскую: это какая-то тихая, мирная

грусть угнетенного человека, почти примирившегося со своим положением; нет ни одного звука, выражающего тоску отчаянную и задевающего за сердце» (Гаврилов 1880: 174); «Отличительный характер вотских песен меланхолический, заунывный; в них как бы слышится плач или скорбь, только не та скорбь могучей и сильной природы, разбитой горем и житейскими неудачами, которая так поражает нас в русских песнях, – это тихая скорбь души, подавленной, изнемогшей под тяжелым гнетом жизни и не знающей выхода» (Островский 1873: 33); «Этот мотив, как и мотив слова “рой”, в звуковом отношении очень прост, но заунывен и полон грусти, чем и нравится вотякам» (Прокопьев 1916: 125); «Мелодии вотяцких песен европейскому слушателю кажутся чрезвычайно однообразными, поскольку и мне вначале показалось, что все песни имеют одну и ту же мелодию. Летом можно часто слышать звучание этих песен, проезжая через деревню вотяков, из тихого кеноса или куалы, и всегда это делается меланхолически жалобным голосом» (Buch 1882: 89).

Таким образом, проведенный анализ показал, что причитания в удмуртском песенном фольклоре существуют, но их функционирование в традиции имеет свои специфические особенности. Импровизационная сущность причитаний, спонтанность исполнения обусловили их крайне неустойчивое, почти эфемерное положение в жанровой системе. Потому причитания в удмуртском песенном фольклоре – не только и не столько жанр. Жанровый подход заведомо сужает сущность явления, которое не вмещается в рамки конкретных жанровых дефиниций. Причитание как феномен удмуртского песенного фольклора раскрывается через способ интонирования, выраженного в особой плачевой манере «протянутого», «тягучего» пения, характеризующего звукоидеал наиболее архаического пласта удмуртской песенности.

Глава 4.

МУЗЫКАЛЬНО-ПЕСЕННАЯ КУЛЬТУРА ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА

Удмуртские обряды и обычаи, связанные с аграрными и семейно-родовыми культами, занимают значительное место в жизни традиционного удмуртского общества. Песни древнего пласта календарной и семейно-родовой обрядности являются реликтами синкретической фольклорной системы с «ярко выраженными архаическими признаками: непосредственным включением в производственно-практическую, магическую и ритуальную деятельность коллектива, сложными связями с комплексом представлений коллектива о мире, высокой степенью функциональных связей» (Путилов 1980: 199). Лингвистический анализ терминов, связанных с понятием пения, роль музыкального кода в сложной иерархической системе компонентов ритуала, особая роль тембра как идентификатора обрядового пласта свидетельствуют о сакральности ритуального пения в удмуртском традиционном обществе. Эстетика обрядового коллективно-общинного пения определена своей прагматической функцией, заложенной в музыке обряда, – функцией воздействия на природно-социальный универсум. Очевидно, в «общинности» обрядовой музыки и кроется секрет ее воздействия на членов этой общины (Орлов 1992: 172; Альмеева 2007: 52–63).

Обрядовые земледельческие жанры удмуртского песенного фольклора, по единодушному мнению ученых-фольклористов и музыковедов, являются центральным компонентом, ядром его жанровой системы. Свадебные, календарные напевы, сохранившие архаичные музыкально-стилевые черты, репрезентируют удмуртскую народную музыкальную культуру в целом и одновременно являются маркерами отдельных локальных песенных традиций.

Обрядовая песенная терминология также отражает диалектное членение музыкально-песенного искусства. Как уже отмечалось, территория распространения термина *крёзь / голóс* 'напев' репрезентирует северных удмуртов и бесермян. Южные удмурты обрядовый песенный слой обозначают термином *гур* 'напев' (общеперм. **gor* 'звук, напев'). Северная граница распространения термина заходит за пределы срединных говоров и захватывает часть Игринского р-на. Песенная терминология периферийно-южных удмуртов в разные исторические периоды испытала прямое или косвенное воздействие ирано- и тюркоязычных племен. В частности, термин *күй/гүй*, являющийся очевидным поздним татарским заимствованием (<тат. *көй* 'напев'), распространен только среди тех удмуртских групп, которые в настоящее время проживают в Татарстане (завятские удмурты), а также в Башкортостане и юге Пермского края (закамские удмурты). Среди шошминских удмуртов распространен термин *зоут* ('напев') (Нуриева 2011: 57–62). Кроме того, в кукморской традиции существует еще один термин для определения обрядовых напевов *сям*, 'характер; обычай, привычка', послелог *сямен* 'по': *сюан сям*, *сюан сямен* 'свадебный напев, по-свадебному'. Спорадически термин встречается в северных и центральных районах.

Несмотря на то, что жанры удмуртского обрядового фольклора укладываются в традиционную двухчастную схему (календарные и семейно-родовые), характерную для земледельческих культур региона, жанровая система обладает своей этнической спецификой. Отличительной чертой удмуртской песенно-жанровой системы является ограниченное количество обрядовых напевов. Как правило, за обрядом закреплён один напев, который является его музыкальным символом. Именно на него падает основная нагрузка в обрядовой драматургии. В редких случаях музыкальное сопровождение обряда может разрастись до 10-15 песен, «обязательных» для исполнения и имеющих определенный порядок в песенной драматургии, как, например, в осеннем празднике *Пöртмаськон*, но его исследование показало, что песенную основу обряда все же составляют один или два напева (Дементьева 2010). Другая характерная особенность удмуртской песенной системы заключается в легкой проницаемости жанровых границ, функциональной перекодировке обрядовых напевов. Наибольшую семантическую нагрузку несет свадебный напев *сюан гур*, который в большинстве

удмуртских традиций функционирует не только в рамках семейно-родовых или календарных, но и в окказиональных обрядах.

Календарные обряды удмуртов вписаны в годовой праздничный цикл, отмечаемый земледельческими народами Волго-Камья и Приуралья, что обусловлено, с одной стороны, этногенетическими и культурно-диффузионными процессами¹, с другой – общими тенденциями, связанными с христианизацией и русификацией народов края. Песенное искусство обрядовой земледельческой культуры испытало формально-организующее воздействие православного календаря. Накладываясь на языческий годовой цикл, православный календарь с великими двенадцатыми и другими праздниками структурировал обрядово-праздничную жизнь удмуртов. К настоящему времени в разных локальных традициях прочно укоренились обычаи праздновать отдельные православные праздники: Пасху (*Паска, Акашка*), Троицу (*Тройча, Семык, Куарсур*), Петров день (*Петрол, Петров нал, Гербер*), Рождество (*Ымусьтон, Рошисво*), Крещение (*Йӧ вылын сылон*), Благовещение (*Дӧдьы куштон*), Вербное воскресенье (*Пучы шуккон*), Ильин день (*Выль*), Покров (*Пукро*), в которых наряду с православными элементами обнаруживаются четко выраженные черты этнических верований.

§ 1. Календарный цикл. Родовые напевы

Музыкальный код календарных обрядов, несмотря на «прозаичность» современного бытования, представляющего собой музыкальное сопровождение обрядовых застолий, аккумулировал в себе многие элементы дохристианских воззрений удмуртов, прежде всего, древнейшие представления о делении на опреде-

¹ Общим в регионе, например, является весенний обряд встречи весны, начала пахотных работ, имеющий в различных этнических традициях разные обозначения: *Акашка* (удм.), *акатуй* (чув.), *сабантуй* (тат., башк.), *ага пайрем* (мар.), *кереть озкс* (морд.). См.: (Владыкин 1981: 151). Удм. термин *Акашка* восходит к болгарскому, проточувашскому двухкомпонентному слову *ака+яшка* ('плуг'+ 'суп') (ритуальный суп в честь плуга). См.: (Алатырев 1988: 69).

ленные роды. Проблема родовых напевов в удмуртской песенной культуре неоднократно поднималась в трудах этномузыковедов, которые, работая на своем локальном материале, уловили взаимосвязь между распространением обрядовых жанров и границами воршудно-родовых гнезд (Бойкова 1987; Бойкова, Владыкина 1992; Хрущева 1987; Хрущева 2008: 195–203; Нуриева 1995: 7; Чуракова 1999: 17). Но к настоящему времени в удмуртском этномузыковедении не сложилось единого мнения, что следует понимать под термином родовые напевы. Н. П. Иванова, исследуя свадебный обряд на территории р. Валы, пришла к выводу, что родовыми являются свадебные напевы (родственников жениха *сюан гур* и невесты *бõрысь гур*) (Иванова 2008: 212–213). Р. А. Чуракова на основе анализа напевов календарного цикла кизнерских удмуртов в качестве родовых выделила напевы весеннего обряда *Акашка* (Чуракова 1999: 17). М. Г. Хрущева относит к ним оба свадебных напева (родственников и жениха *сюан гур*, и невесты *бõрысь гур*), а также календарные напевы моления *вõсь нерге гур* и обряда *Акашка* (Хрущева 2008: 195–203). При этом все этномузыковеды справедливо усматривают связь родовых напевов с *воршудом*.

Воршуд, как отмечают исследователи этого феномена, имеет несколько значений: 1) семейно-родовое божество, 2) его конкретное изображение, воплощенное в идоле и символическом знаке *дэн-дор*, носимым на груди, 3) и экзогамное объединение родственников, имеющих одного покровителя, предка-родоначальника (Атаманов 1988: 23; Чураков 2014: 156). Термин *воршуд*, по мнению ученых, состоит из дубликатной формы *вордыны/шудыны* ‘родить, растить’/‘воспроизводить, порождать, рождать’ (Владыкина, Глухова 2011: 39). В основе большинства названий, как показывает их этимология, лежат наименования зверей и птиц местной фауны – предполагаемых тотемов рода, которые позже перешли к имени родоначальника/родоначальницы, возведенных в ранг языческого божества-*воршуда* (Атаманов 2005: 35). Из числа описанных М. Г. Атамановым семидесяти воршудно-родовых групп ни одна из них не проживает в настоящее время компактно. Во время многочисленных миграций выходцы из одного рода образовывали родовую территорию, вокруг которой создавались новые выселки, починки. В настоящее время реликты воршудно-родовой организации сохранились, прежде всего, в топонимике: названиях деревень, выселков, деревенских улиц, а также в названиях древних городищ,

селищ, могильников, полей, рек, родников и т. д. Некоторые группы удмуртов до сих пор хранят память о принадлежности к определенному воршуду. Так, жители д. Гожан Куединского р-на Пермского края считают себя потомками двух родов-воршудов *Поска* и *Челта*. Далекие предки рода *Поска*, по рассказам информантов, прибыли с Кильмези. У каждого рода-воршуда было отдельное кладбище, на котором хоронили только представителей данного рода¹.

Общинно-родовое сознание сказывается на поведенческих стереотипах, особенно явственно проявляющихся за пределами малой родины. Вероятно, именно этим явлением можно отчасти объяснить образование многочисленных землячеств удмуртов – выходцев из одних мест проживания. Не удивительно, что в поэтических текстах напевов молений и *Акашка* доминирующим мотивом является мотив единения, сплочения, обозначенный Владыкиной Т. Г. как «мотив прославления родственных отношений, признания нераздельности совместного существования как правила, предопределенного свыше» (Владыкина 1997: 97).

Вось нерге гур. Напев моления (Алнашский р-н)

*Вёсяллям но вёсьёсмы кабыл ке луиз,
Уз лу меда весь валче, ой, улэммы.
Куазиуур гынэ вёсьёсмы мар но вералляз,
«Валче улэ гумырады», – ой, со шуиз.*

Проведенное, да, нами моление если благословит
[Господь],
Не удастся ли нам вместе, ой, прожить.
Священное наше место что нам завещало,
«Дружно весь свой век живите», – ой, оно наказало.
(Бойкова, Владыкина 1992: 20)

Вось нерге гур. Напев моления (Алнашский р-н)

*Парсы но бамалын вёсяллям вёсьёсмы
«Эн люкиське, – шывызы, – валче улэ».*

¹ ФЭ УИИЯЛ-1990. Запись Нуриевой И. М. в д. Гожан Куединского р-на Пермской обл. от Зедияровой А., 1931 г.р.

(Там же: 26)

(Киясовский р-н)

Тон понна жаль öвöl, Мönья бöляке.

(Анисимов, Вершинина, Пчеловодова 2011: 27)

(Кизнерский р-н)

Сиелэ-юэлэ, ой, бөлякѣсы.

(Чуракова 1999: 40)

(Кукморский р-н)

Өм ке но – орточоз гумырмы.

*Огмезыз огмы кадырлам ке,
Рахат ортчоз гумырмы.*

С песнями пройдет, ай, наша жизнь,
И без песен пройдет наша жизнь.
Если друг друга почитать,
Благословенно пройдет наша жизнь.
(Нуриева 1995: 47)

По мнению этномузыковедов, воршудно-родовая организация удмуртов была одним из мощных факторов формирования и сохранения музыкальных диалектов (Бойкова 1987; Хрущева 1987; 1990: 229–230). Как предполагает М. Г. Хрущева, диалекты могли иметь ограниченное количество родовых напевов-«тамг», «связанных с определенными ритуалами: молениями-*вӧсяськонами*, земледельческими календарными обрядами, а также со свадебными церемониями» (Хрущева 1990: 229–230). «Вторичные родовые гнезда» – «*выл’ы*», по всей видимости, продолжали сохранять традиции определенного рода, – пишет Е. Б. Бойкова. – Это касалось разных сторон уклада жизни удмуртов, в том числе и песенного фольклора. Каждый *выл* сохранял, как правило, песенную традицию, напевы своего рода. Деревни, занимавшие промежуточное положение между «вторичными родовыми гнездами» и собиравшие вследствие этого представителей разных (и многих) родовых групп, в песенном отношении или примыкали к более сильной традиции, или становились смешанными по существу» (Бойкова, Владыкина 1992: 6). Опубликованные карты М. Г. Атаманова позволили этномузыковедам использовать новую методику классификации песенного материала, соотнеся его границы с территорией отдельных родовых гнезд. Так, в сборнике по алнашской песенной традиции Е. Б. Бойкова, опираясь на топонимические исследования М. Г. Атаманова, выделила четыре родовые поселения: *Омга-выл*, *Чудӱа-выл*, *Ӝумъя-выл*, *Уча-выл*. Этот же принцип лег в основу классификации второго выпуска «Песен южных удмуртов», посвященном кизнерской традиции, в котором автор Р. А. Чуракова распределила песенный материал по двум родовым гнездам *Бӧдья-выл* и *Омга-выл* (Чуракова 1999: 158–159).

Несмотря на актуальность и перспективность данной методики, большую заинтересованность в ней ученых, все же остается

много вопросов и нерешенных проблем. Неясными, например, являются принципы отбора релевантных признаков, по которым определяются границы песенной традиции и родовых поселений-*вылов*. Проанализированный материал показывает, что границы песенных традиций и вторичных родовых гнезд совпадают далеко не всегда. Одним из редких примеров четкого совпадения является воршудное гнездо *Бӧдья*, компактно расположенное в южной части Кизнерского р-на, в песенной традиции которой в отличие от соседних отмечается большая цельность и хорошая сохранность календаря (бортничьих, качельных песен, песен окончания сева яровых *гершыд гур*, летнего пира *гужем юон гур*, осеннего ряженья *пукро*). На территории проживания шошминских удмуртов насчитываются следы, по крайней мере, семи воршудных поселений: *Дурга, Пышья, Салья, Турья, Лӧзя, Чипья, Чола*. Песенный материал, однако, свидетельствует о почти полной однородности традиции, вплоть до точного идентичного набора обрядовых напевов в каждой деревне. Определенные несоответствия обнаруживаются и при более тщательном анализе вышеобозначенных алнашской и кизнерской традиций. Например, все четыре родовых гнезда-*выл'а* в Алнашском районе имеют общий свадебный напев, точнее, два общих свадебных напева: один относится к локусу жениха «вне зависимости от принадлежности самого жениха к тому или иному конкретному роду, – как отмечает сама исследовательница, – и точно так же другой напев был всегда напевом рода [уточним – локуса. – Н. И.] невесты» (Бойкова, Владыкина 1992: 8). Если же взять за основу календарные напевы моления *вӧсь нерге гур*, то их общее количество намного превышает количество выделенных четырех воршудно-родовых поселений, поскольку «практически в каждой деревне присутствует свой собственный календарный напев» (Там же).

Сходная картина наблюдается в кукморской традиции, на территории которой проживают потомки двух родов *Ӗумья* и *Уча*, и в северной части кизнерской традиции на территории расселения воршудного гнезда *Омга*. В этих песенных традициях узколокальные напевы обряда *Акашка* являются своеобразными музыкальными маркерами каждой деревни или группы родственных деревень, близость которых отражается в названиях (*Вуж/Виль* ‘Старый/Новый’, *Вылын/Улын* ‘Верхний/Нижний’ и т. д.). Дифференциация песенного материала в кукморской традиции в соответствии

с расположением двух родовых гнезд обнаружилась на другом уровне – ладоинтонационном. Подавляющее большинство обрядовых напевов, зафиксированных на территории рода *Зумья*, имеют в основе большетерцовый лад *g a h*, в «учинском» кусте представлен лад с основной трихорд в кварте *d e g*, типичный для напевов *Акашка*.

Выявленные несоответствия в одних случаях мнимые, в других – действительные, доказывают, в первую очередь, сложность исторических процессов, которые неминуемо влияют на карту музыкальных диалектов. Например, однородность напевов *Акашка* рода *Бодья* в Кизнерском районе и, напротив, большое их мелодическое разнообразие в алнашской или кукморской традициях – явления одного порядка, они не случайны и показывает трансформацию архаического мышления удмуртов, пытающихся в новых исторических условиях на уровне музыкального языка сохранить древнюю родовую структуру. Интерес вызывает следующий вопрос: каким образом эволюционирует общинное сознание и как этот процесс отражается в традиционном мышлении и музыкальном языке?

Прежде всего, необходимо отметить, что в качестве так называемых родовых напевов в удмуртской традиции выступают календарные песенные жанры, приуроченные к переломным моментам земледельческого цикла и исполняемые во время или после семейных и/или родовых молений. О жанровом статусе напевов свидетельствует их названия, в основе которого лежит слово *вось* ‘моление’. В настоящее время напевы молений *вось нерге гур* распространены на территории юго-восточной части Удмуртии (в Алнашском, Киясовском, Малопургинском р-нах Удмуртии, Агрызском р-не РТ), выполняя функции гостевого напева во время календарных праздников. В некоторых местностях зафиксированы напевы с уточняющими названиями, например, *Монья вось гур* ‘напев моления рода *Монья*’ (воршудное название) (Анисимов, Вершинина, Пчеловодова 2001: 22–28), *Бадзым куала вось гур* ‘напев моления [представителей рода] Великой куалы’ *Покчи мудор вось гур* ‘напев моления [представителей рода] малого мудора’ (то есть, отделившегося от основного мудора), *Инву утчан вось гур* ‘напев моления поисков небесной воды’ (*инву* ‘небесная вода’ выступает в качестве духа Великой куалы), *Паска вось гур* ‘напев моления на Пасху’. Функцию родового напева несет и напев весеннего обряда *Акашка*, который может бытовать одновременно с напевами

моления. Обряд *Акашка* как наиболее торжественный праздник годового цикла также отмечался семейным и общественным молением в родовом (общедеревенском) святилище – *Быдžым куа / Мудор куала*, «которое в качестве места моления посещалось всего два раза в год – весной и осенью» (Бойкова, Владыкина 1992: 10). На территории же юго-запада расселения удмуртов он является единственным напевом рода.

Как уже отмечалось ранее, моления как сакральный акт общения с духами земли, воды, природы занимали очень важное место в жизнедеятельности нехристианизированных земледельческих народов Поволжья: мордвы, марийцев, чувашей¹. Но ни в одном из многочисленных описаний молений нет упоминаний о специальных напевах, сопровождающих ритуал, имеющих соответствующее название и выполняющих функцию объединения родственного круга людей. Удмуртская традиция в данном случае – явление уникальное.

Специального анализа требует проблема выявления принципов функционирования родовых напевов, которые оказываются, на первый взгляд, достаточно противоречивыми. Для того чтобы выяснить эти закономерности, необходимо, прежде всего, определить иерархическую структуру самих молений, выявить в них более поздние напластования и реконструировать роль напевов.

В этнографической литературе описано несколько видов молений удмуртов: семейные, общедеревенские, проходившие дважды в год (весной во время празднования обряда *Акашка* и осенью) и более крупные, которые собирали сотни жителей деревень близлежащей округи или даже нескольких уездов и назывались *Дэмен, Губер, Элен, Мёр вёсь* (моления миром/краем/округой). Последние проходили один раз в несколько лет (1-5) и посвящались окончанию весенне-полевых работ и всходам злаковых растений. Участники молений были связаны тесным кровным родством (семейные моления) либо являлись представителями более разветвленного рода-*воршуда*. Так, Б. Гаврилов в одной из своих работ отмечает крупное моление представителей рода *Уча* из разных деревень под

¹ См., например: (Шерстобитова // <http://www.goloserzi.ru/ru/etnos/tradiczii/zemledelcheskie-obryadyi-mordvyi-v-respublike-mordoviya.html> (дата обращения: 25.03.2014); Holmberg 1927; Салмин 1993; Медведев 2010).

названием *Уча выл куриськон* ‘Моление рода *Уча*’ (цит. по: Коробейников, Чураков 2014: 128).

Каждое из молений проходило в специальном святилище-*куале* (семейном или общедеревенском). Крупные моления могли проходить в священной роще, лесу, в поле около священных деревьев или в одном из специальном святилищ *быдзьм/зёк куала* ‘Великая *куала*’. Посторонние, к которым также относились вышедшие замуж в другие деревни женщины, не только не допускались на моления, но даже не имели права наблюдать издали (Миннихметова 2000: 51). Представители одного рода, живущие в одной деревне, молились в общем родовом святилище, которое называлось по имени этого *воршуда*, например, *Можга куала*, *Уча куала*. Если в деревне оказывались представители двух или нескольких родов, то они имели отдельные родовые святилища, как, в частности, в д. Мувыр Шарканского р-на, в которой в 1970-е гг. были зафиксированы три отдельных сакральных строения, именуемых *Бёня куа*, *Вортча куа* и *Пурга куа* (Шутова 2001: 94).

Этнографические сведения позволяют предположить, что в прошлом каждый род-*воршуд* мог иметь свой родовой напев, акустически идентифицирующий определенный круг родственных людей. Таким классическим примером служит уже упоминавшаяся небольшая песенная традиция рода *Бёдя* в Кизнерском р-не с общим для всех деревень этого куста родовым напевом *Акашка* (Чуракова 1999: 22–26).

В процессе исторического развития, когда начинает образовываться соседская община-*бускель*, родовые (воршудные) связи отходят на второй план, и напев рода трансформируется в напев деревни-*бускель*, сохраняя роль музыкального символа круга когда-то близких родственников. «*Акашку* поем только своей деревней, чужих не пускаем»¹, – объяснили нам причину узколокального распространения напевов *Акашка* в Кукморском р-не. Информанты из соседней д. Ошторма-Юмья уточнили, что на *Акашку* поют ‘своим родом’ *аслаз чыжы-выжыеныз* (*чыжы-выжы*: удм. *чыжы* – ‘род’, *выжы* – ‘корень’), подразумевая празднование обряда кругом родственников по отцовской линии, хотя напев является

¹ ФЭ УИИЯЛ-1987. Запись Нуриевой И. М. в д. Нижний Кумор от Васильевой Ф. А., 1929 г. р.

общедеревенским¹. В других южноудмуртских районах распространены термины *бӧляк*, *иськавын* в том же значении². Если в одной деревне проживали представители нескольких родов, то и напевов моления/*Акашка* могло быть несколько. Нами было зафиксировано, например, пять напевов *Акашка* в Граховском районе (певцы вспоминали, что раньше в деревне напевов было еще больше). В Киясовском районе наряду с напевом рода *Мӧнья* в деревне зафиксированы напевы моления *Сидор вӧсь гур* ‘напев моления рода Сидора’, *Кромой вӧсь гур* ‘напев моления рода Хромого’, отражающие представления о более поздних патронимических родственных объединениях, предками которых были человек по имени Сидор и мужчина, имеющий, очевидно, физический изъян – хромоту (Анисимов, Вершинина, Пчеловодова 2011: 22–28).

На воршудную организацию накладывались и иные принципы структурирования деревенского социума. Так, лингвисты и фольклористы в последней трети прошлого столетия в некоторых центральных и южных районах записывали информацию о делении населения деревни по принадлежности к одному из языческих культов: одни семьи почитали и молились в родовом святилище *куала/Быдӟым куала* (‘куала/Великая куала’), другие – в священной роще *луд/керемет*. По этой причине первых называли *куала выжы* ‘из рода куалы’, вторых – *луд выжы* ‘из рода священной рощи’ (Атаманов 2005: 34–35; 2010: 20–35). М. Г. Атаманов предполагает, что возникновение культа священной рощи *луд/керемет* относится ко времени появления тюрков в Волго-Камье. Обе группы нередко «жили во вражде, брачные союзы между ними не заключались и на свои моления друг друга не допускали» (Атаманов 2005: 35). Но уже в опубликованных материалах 1990-х гг. фиксируется общее участие всех жителей деревни в молении; строгая же дифференциация обеих групп соблюдалась в последующем гостевании, которое «шло строго по родственным линиям» (Бойкова, Владыкина 1992: 12). Уникальный музыкально-песенный материал, иллюстрирующий разграничение населения деревни согласно

¹ ФЭ КГК-1986. Запись Нуриевой И. М. в г. Ижевске от Дрекуновой Г. И., 1940 г. р., Ильиной Т. И., 1933 г. р.

² См., например, текст напева моления: *Иськавын бакель одӟг соглашен / Быдӟын гынэ вӧсьёсмес ми вӧсьськом* (‘С родственниками, благословясь, в едином согласии мы молимся’) (Бойкова, Владыкина 1992: 43).

социо-культовым объединениям, сохранился в юго-восточной периферийной локальной традиции, в д. Варклет-Бодья Агрызского р-на РТ, в которой один напев моления принадлежит роду Великой куалы *Будžым куа выжылэн вѳсь нерге гурез* ('напев моления рода Великой куалы'), второй – *Луд выжылэн вѳсь нерге гурез* 'напев моления рода священной рощи' – маркирует почитателей священной рощи. В настоящее время первый из них исполняется строго на Пасху и потому имеет название *Будžынал вѳсь гур* ('напев моления Великого дня').

Нотный пример № 35

Будžым куа выжылэн вѳсь нерге гурез.

Напев моления рода Великой куалы

(д. Варклет-Бодья Агрызского р-на)

гит куаз' - йос-ты чу-жь-са ой воз' - ы - лэ

аз' - вѳз' гь - нѳ зун-дѳс - йо - сь мѳт шѳ - доз

ми - л'ѳм - лы но ви - на - дѳс с'о - ты- са у - лѳ - лѳ

ми - л'ѳм гь - нѳ с'ул - ма - мѳ мѳт шѳ - доз

ой А - каш-ка лѳ-вы- лоз А- каш-ка лѳ-вы- лоз

мар (ы) кыр - ѳам-тѳм А - каш - ка мар лу - оз

Посреди двора чисто подметите,
Серебряные кольца пусть играют.
Нас вином угостите,
Наши сердца пусть играют.

Ой, Акашка наступит, Акашка наступит,
Если Акашка без песен, что будет?¹

Нотный пример № 36

Луд выжылэн вöсь гурез. Напев моления рода священной рощи
(д. Варклет-Бодья Агрызского р-на)

8 = 76

вö - с'ам но(й) вöс' - йос - мы ка-был кэ лү-вы-лоз ||

уг лу мэ - да(й) вэс' вал- чэ(й) у - лэм - мъ

вал - чэ гъ- нэ(й) у - ло - мъ кап - чи(й) у - ло - мъ ||

ум л'у - кис' - кэ ту - ган- йо-сы да -у- ра - мъ

да - у - ра - мъ кыл - йос - мэс ум но вэ - ра - лэ ||

8 ўа - кыт кэ но(й) вў - ы - лиз л'у - кис' - ком

Проведенное да нами моление благословенно если будет,
Не удастся ли нам вместе прожить.
Вместе только будем жить, легко будем жить,
Не расстанемся, родные наши, веки.
Веки (грубых) слов не скажем,
Наступит время, расстанемся².

¹ ФЭ НИИ при СМ УАССР—1987. Запись Перевозчиковой Т. Г. в д. Варклет-Бодья Агрызского р-на Татарской АССР от Ивановой Г. К., 1898 г. р. Нотировка, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

² Там же.

Некоторые традиции дают поразительные примеры адаптации песенного материала к новым историческим условиям. По описанию Р. А. Чураковой, в некоторых деревнях Кизнерского р-на функционируют по два родовых напева (предполагаем, что они могли когда-то также принадлежать двум социо-культурным объединениям). В настоящее время их исполняют всей деревенской общиной в два дня. На Пасху, во время проведения которой следовало вести себя благочестиво, пели первый напев, который называли *Паска́ вöсь нерге гур* ‘напев Пасхального моления’ (а также Пасхальный тропарь), на второй день, когда отмечался обряд *Акашка* и позволялось громко радоваться, шуметь, плясать, пели второй напев, соответственно обозначенный как *Акашка вöсь нерге гур* (Чуракова 1999: 9). Столь очевидная разница исполнительского контекста двух стилистически близких напевов моления, обусловленная влиянием конфессионального фактора, находит объяснение в более ранних этнографических источниках, посвященных описанию обряда данной традиции, в котором отмечается раздельное празднование крещеных и некрещеных удмуртов в конце XIX в.: «Болѣе “обрусьвшіе” вотяки языческое моленіе исполняютъ въ пасхальный или во второй день вечеромъ, потому что на Пасху многіе мужчины и женщины ходятъ въ село къ церковной службѣ. Въ другихъ селеніяхъ языческій праздникъ начинается съ вечера въ великую субботу; почему въ пасхальную ночь во всѣхъ домахъ того селенія вотяки пируютъ» (Блинов 1898: 26). К концу XX в., когда конфессиональные различия в деревенской общине сгладились, их напоминанием остались поведенческие нормы, отразившиеся на особенностях исполнения двух родовых напевов.

В закамской традиции (Янаульский район РБ) в 1970-е гг. была зафиксирована еще одна специфическая особенность функционирования напевов на Пасху. Помимо того, что эти записи подтвердили былое узколокальное распространение напевов Великого дня *Быдзынал* (в каждой деревне когда-то существовал свой напев), в ремарках собирателя, удмуртского лингвиста Насибуллина Р. Ш., сделанных со слов исполнительницы, содержатся уникальные сведения о гендерной дифференциации исполнения песен этого жанра. Так, первый напев д. Ватка предваряет ремарка собирателя: «Пасхальная песня *дюмшан гуй*. Эту песню поют только в д. Ватка. На эту мелодию поют только женщины, а мужчины не поют».

Нотный пример № 37

Женский Пасхальный напев (Янаульский р-н, д. Ватка)

♩ = 56

ин - мын но л'о - бас' г'у - ра - гай - л'эс(э) ||

ба - ла - кай - зэ аз - 'зис' 'уан' мэ - даў ||

ки - 'зо - кэ кош - кэм ту - ган - кай - л'эс' ||

Ээч Эи... и - вор - зэ кы - лис' 'уан' мэ - даў

За птенцом жаворонка, летающего в небе,
Кто присмотрит ли?
От далеко уехавшего родного
Добрую весть кто услышит ли?¹

Ко второй песне, исполненной дважды, относятся две ремарки: «Пасхальная же песня. Только для мужчин», «Пасхальная мужская песня деревни Ватка», которые не оставляют сомнения в исполнении Пасхальных напевов по гендерному признаку.

Нотный пример № 38

Мужской Пасхальный напев (Янаульский р-н, д. Ватка)

♩ = 36

ва - йо - быж (э) кы - тын, ай, кы - рын(э) дыр ||

со - лэн(э) пус - кар - л'о - сыт ку - ро - йын ||

¹ ФЭ НИИ при СМ УАССР–1970. Запись Насибуллина Р. Ш. в д. Ватка (Нократ) Янаульского р-на РБ. Нотировка, расшифровка текста и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

тун - нэ но та - тын, а[й], чү-ка - йэ кы - тын

э - рэз - лык - тэ кы - тын ми о - тын

тун - нэ но та - тын чү-ка - йэ кы - тын

э - рэз - лык - тэ кы - тын ми о - тын

ва - йо - быш кы - тын, ай, кы - рын дыр

со - лэн пус - кар - л'о - сыз (ы) ку - ро - йын

тун - нэ но та - тын чү-ка - йэ кы - тын

э - рэз - лык - тэ кы - тын ми(й) о - тын

Ласточка где, ай, на воле, наверное,
 Ее гнездо на соломе.
 Сегодня да здесь, ай, завтра где?
 Благословенное место где, мы там¹.

Конечно, этот феномен требует отдельного рассмотрения. «Песенное» разделение напевов Великого дня по гендерному признаку является практически единственным упоминанием подобного рода в удмуртской фольклористике. В традиции завятских удмуртов мы фиксировали аналогичный факт, но он был связан с обрядовой пля-

¹ Там же.

ской: женщины и мужчины пляшут под свои плясовые напевы – *апай сямен* (женский танец) и *пиос сямен* (мужской). При этом строгих запретов для мужчин, по словам информантов, не соблюдалось, но женщины в мужской пляске не участвовали. Разделение по гендерному признаку существовал и в инструментальной традиции: только мужчины могли играть на Великих гусях *быдзым крезь* во время молений или на скрипке *кубыз* на свадьбе (шошминская традиция). Однако двойная музыкальная маркировка обрядового календарного напева (по локальному и гендерному признаку) – факт в удмуртской музыкальной этнографии удивительный и требует исследования в более широком – региональном – контексте, возможно, в свете финно-угорских и тюркских взаимосвязей.

Таким образом, понятия «род» и, соответственно, «родовые напевы» в удмуртской традиционной культуре – явления исторические. Эволюция социальной структуры влечет за собой смену музыкальной маркировки. Родовой напев может принадлежать к совершенно разным социо-культурным объединениям, обслуживая либо потомков одного рода-воршуда, либо членов деревенской общины или почитателей определенного культа, либо маркируя круг своих представителей по гендерному признаку. В любом случае, мощный импульс общинно-родового сознания, заданный много веков и тысячелетий назад, сохранился до настоящего времени в музыкальном языке и ментальности удмуртов.

Явление родовых/клановых напевов известно по этнографическим и музыковедческим работам в культурах сибирских народов. Так, Ю. И. Шейкин, описывая практику исполнения «личных песен» в культуре чукчей, выделил «три уровня традиционализации мелодий»: индивидуальный («Я – поющий в культуре»), семейный («Мы, имеющие общий дом, поющие, как Я») и клановый (родовой), объединяющий группу семей, состоящих в кровном родстве («Мы, имеющие общий огонь, поющие как Я») (Шейкин 2002: 256–257). Интересующие нас «наследственные» (или клановые, родовые) напевы, как отмечает В. Г. Богораз, «обыкновенно весьма несложные и малоблагозвучные, составляют <...> семейную святыню <...> Семьи родственного происхождения, имеющие общение огнем, обычно имеют одни и те же или очень схожие напевы» (цит. по: Шейкин 2002: 256–257).

Несмотря на очевидные отличия традиционных культур восточных финно-угров и народов Сибири, обусловленные разными

ступенями социально-экономического развития, все же невольно напрашиваются определенные аналогии. Как уже можно было убедиться ранее, родовые напевы в удмуртской традиционной культуре, как, впрочем, и сами моления, на которые не допускались посторонние, также обладали сакральным статусом («чужих не пускаем»). В отличие от других обрядовых напевов, в исполнении которых сакрализован хронотоп (место и время), в функционировании родовых напевов помимо прочего актуализирован адрес исполнителя: родовой напев могли петь только представители своего рода, деревни-общины, социо-культурного объединения. Как показывает экспедиционный опыт, по напеву *Акашка* жители близлежащих деревень могли определить, к какой деревне он принадлежит. Наконец, родовые напевы разных населенных пунктов также кажутся мелодически близкими вариантами, хотя носители традиции настаивают на противоположном.

Прежде чем перейти к стилистическому анализу родовых напевов, хотелось бы отметить немаловажную особенность, проливающую свет на вопросы структуры родовых напевов. Особый статус родовых напевов, акустически идентифицирующих определенное сообщество когда-то близких родственников, соответствует статусу другого атрибута рода – *пус* 'а. *Пус* ('знак, метка, клеймо') – визуальный родовой знак собственности, корни которого также лежат в воршудно-родовой организации удмуртского общества. *Под-эм/понэм пус* означает 'рубленный знак', который наносился топором на бортевые деревья, на поваленный лес, на межевые колышки, призванные обозначить границы сенокосных угодий, на некоторые предметы домашнего пользования (Александров 2014: 178). Как отмечают многочисленные исследователи этого явления, когда-то каждое воршудное объединение имело свой знак-*пус*, по которому даже во второй половине XIX в. еще можно было определить, к какому воршуду относится их владелец (Александров 2014: 173; Чураков 2014: 180). Собиратели XIX в. неоднократно сообщали о случаях опознания удмуртами по *пусам* своих давно переселившихся земляков. Так, однажды удмурты Глазовского уезда приехали в Бугульминский уезд и там встретили своих земляков из Самарской губернии, которых сумели определить по воршудным знакам (Харузин 1883: 287). *Пус* как знак рода выполнял также функцию оберега. М. Н. Харузин, собирая материал по юридическому быту среди народов Прикамья, отмечал явное нежелание, а зачастую и отказ удмуртских крестьян показывать ему свои *пусы*, аргумен-

тируя тем, что «занести тамгу въ записную книжку все равно, что самого себя по рукамъ связать, да въ мою власть отдать, такъ какъ, имѣя их тамги, я откуда бы ни захотѣлъ – “хоть изъ Москвы или изъ Питера самага, – могу имъ лихо причинить”» (Там же: 290).

Являясь неотъемлемой частью святынь определенного круга родственников, родовые напевы, подобно *пусам*, также могли переходить вместе с их обладателями из одного населенного пункта в другой, что служит подспорьем для исторических исследований, в частности, при выявлении путей миграций отдельных удмуртских семей. Этномузыковеды, работающие на южноудмуртском материале, неоднократно прослеживали сходство некоторых напевов моления *Акашка*, записанных в отдаленных друг от друга населенных пунктах. В частности, Р. А. Чуракова выявила такие связи не только между двумя родовыми гнездами *Омга* и *Бодья* на территории Кизнерского р-на, но и между Кизнерским, Алнашским и Вавожским районами (Чуракова 1999: 9). Такие же связи зафиксированы нами между Кукморским районом РТ и Вятско-Полянским районом Кировской области. Один из трех напевов *Акашка* д. Дым-Дым Омга Вятско-Полянского района, по стилю отличающийся от других напевов местной традиции, является почти идентичным мелодическим вариантом напева этого жанра, распространенного в небольшой группе деревень в Кукморском районе (Верхний, Средний и Новый Кумор, Филипповка). Совпадают даже первые строфы текста, посвященные приходу праздника (см. Нотный пример № 39, 40).

По рассказам старожиллов, между этими уездами в начале XX в. существовали какие-то родственные связи: отдельные семейства ездили друг к другу в гости на праздники¹. Общность родовых напевов, таким образом, дает возможность подтвердить миграцию в прошлом некоторых семей из Верхнего или Среднего Кумора в Дым-Дым Омгу. Нередко в местных преданиях объясняется обратное явление – коренное отличие родового напева деревни от других в одной и той же песенной традиции. Напев *Акашка* д. Студеный Ключ Кукморского района, например, при совпадении напевов остальных обрядовых жанров локальной традиции выпадает из местного мелодического тезауруса: для местного стиля не типично начало напева, построенного на опевании высокой пятой ступени.

¹ ФЭ НИИ при СМ УАССР–1987. Запись Нуриевой И. М. от Андреевой В. С., 1914 г. р. родом из д. Верхний Кумор Кукморского р-на РТ.

Нотный пример № 39

Акашка гур. Напев обряда Акашка

(Вятско-Полянский р-н Кировской обл., д. Дым-Дым Омга)

♩ 72

Ар - скин но лык - тэм а - ка - шка - ед
 гыр - ла - лоз бас - кич вы - жы - яд.
 Ар - скин но лык - тэм ту - ра - га - ед
 гыр - ла - лоз бу - сы шорь - ё - сал.
 Тө - ды дэ - ре - ме о - дйг гы - нэ.
 бу - я - лоз ме - да бу - ёл - чи?
 Гож - тэт - ме гож - ты - са лэ - зы - са - л но,
 нут - тоз но ме - да по - чта - чи?

Ежегодно приходящий праздник акашка
 Зазвенит у подножия лестницы.
 Ежегодно прилетающий жаворонок
 Зазвенит среди полей.

Белая рубаша одна только,
 Покрасит ли ее красильщик?
 Письмо написал и отправил бы,
 Да доставит ли его почтальон?

(Чуракова 1999: 45)

Нотный пример № 40

Акашка сям. Напев обряда Акашка
(Кукморский р-н РТ, д. Верхний Кумор)

ар - сын но лѣк - тѣм а - каш - ка - йѣд

гѣр - ла - лѣз бас - кис' вѣ - жи - йѣд

ар - сын но лѣк - тѣм ту - ро - го - йѣд

гѣр - ла - лѣз бу - сѣ(й) шор(ѣ) - йо - сын

ар - сын но лѣк - тѣм ту - ро - го - йѣд

гѣр - ла - лѣз бу - сѣ(й) шор(ѣ) - йо - сын

Каждый год приходящая Акашка
Звенит на ступеньках (крыльца).
Каждый год прилетающий жаворонок
Звенит над полями.

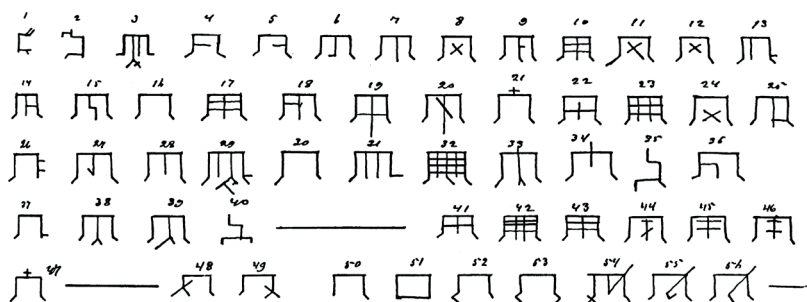
(Нуриева 1995: 28–29)

По рассказам жителей этой деревни, они дважды переселялись: вначале из Кукморского района в д. Булай Увинского района, затем – обратно. Свидетельством миграций служат родовой напев, привезенный с новой родины, и прозвища женщин этой деревни, вышедших замуж на сторону – *Булай кышино* ‘женщина из Булая’ (Кельмаков 1992: 157).

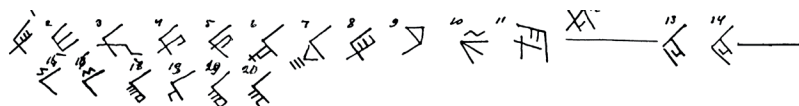
Тот факт, что родовой напев претерпел миграции и остался на новом месте в качестве музыкального маркера родственных семей при полной смене остального, в том числе сакрального обрядового

репертуара (свадебных, гостевых песен), свидетельствует о сохранении до настоящих дней особого отношения к родовым святыням, которое заставляет современных удмуртов огораживать места давно вышедших из употребления семейных святилищ-*куа*, не срубать священные деревья на месте прежних молений и т. д.

Аналогии со знаками-*пуса*ми простираются и на принцип наследования родовых напевов. Отделившийся от отца сын, расширяя свое новое хозяйство, должен был отметить его своим *пусом*. Исследователь родовой организации удмуртов П. М. Сорокин, проанализировав около 500 знаков-*пусов*, составил целые ряды геральдических знаков в соответствии с генеалогическим древом каждого рода: «Таким образом, рядом с выяснением родовой основы шло выяснение тех изменений, какие она претерпевает при переходе от отца к сыновьям и прочее» (цит. по: Чураков 2014: 180). Согласно выводам ученого, наиболее простой способ видоизменить основной *пус* состоял в прибавлении черты, пересекающей один из знаков, либо удлиняющий ее, либо расположенной рядом. Кроме черты, употреблялись крючки, крестики, точки или более сложные фигуры из нескольких черточек (Там же: 185). Однако при всех видоизменениях главный контур *пуса* просматривается достаточно четко:



Илл. 7. Родовые знаки собственности (*пус*) воршуда Бодья
(по Сорокину П. М.)



Илл. 8. Родовые знаки собственности (*пус*) воршуда Эгра
(цит. по: Чураков 2014: 191)

Этот поистине колоссальный труд ученого позволил ему в результате безошибочно определять наравне с носителями традиции основу *пусов* и по ней род.

Перечисляя принципы изменений знаков внутри семьи, П. М. Сорокин как будто дает методические рекомендации для изучения механизмов изменения родовых напевов: «<...> в пределах каждой семьи изменение *пуса* обусловлено: 1) степенью сложности основного: если он сложен в 5–6 зарубок, то можно ожидать упрощения; 2) требованием, чтобы знак не походил на соседские, той же деревни; 3) отчасти порядком отделения: первый из отделившихся членов семьи обыкновенно наименее упрощает или усложняет свой *пус*; 4) на выбор начертания сильно влияет присутствие в селении других родов, в особенности если знаки последних имеют очень своеобразную фигуру. В этом случае родовое начало вступает в соперничество с началом, так сказать, односеленчества, но может быть здесь влияет и просто безотчетное подражание» (Там же: 187).

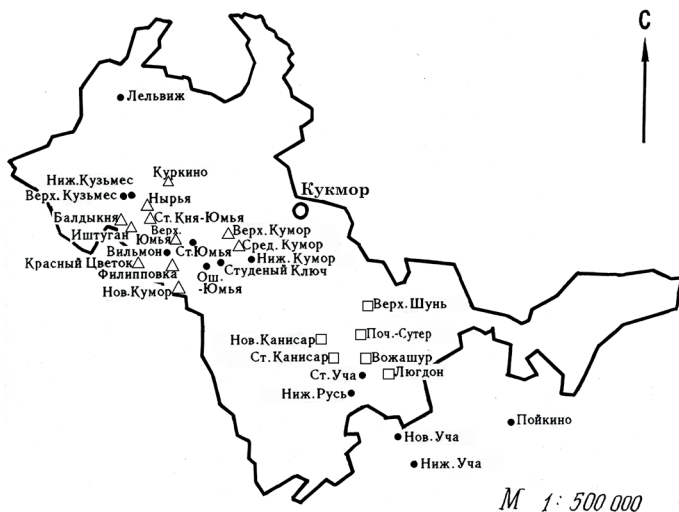
Рассмотрим механизмы трансформации родовых напевов на примере кукморской локальной традиции, выбор которой обусловлен хорошей сохранностью материала и удобством для анализа (Нуриева 1995: 21–75). На ее территории проживают потомки двух родовых гнезд – *Жумья* и *Уча*.

Достаточно четко дифференцировать оба гнезда позволяет первый уровень анализа – определение ладо-звукоряда родовых напевов, согласно которому звукоряды с основой *gah* оказались распространенными в северной части района – на территории рода *Жумья*; звукоряд с основой *deg* – в южной части, на границе с Мамадышским районом (территория рода *Уча*) (см. Илл. 9).

Картографирование напевов *Акашка* по слоговым музыкально-ритмическим формам (СМРФ) также выявляет две основные группы напевов, принадлежащие двум родовым гнездам. Но при этом в каждой из групп четко фиксируются напевы, составляющие ядро микротрадиции (отмечены соответствующими знаками), и периферия, ритмические формы которой гетерогенны (отмечены черными точками) (см. Илл. 10, 11).


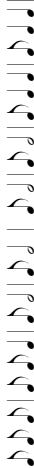




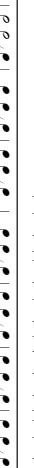
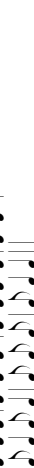





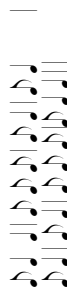


Илл. 9. Звукоряды напевов *Акашка* воршудных объединений *Ѕумья* (обозначены треугольниками) и *Уча* (квадратами)



Илл. 10. Слоговые музыкально-ритмические формы напевов Акашка воршудных объединений Ёзумыя (обозначены треугольниками) и Уча (обозначены квадратами)

СМРФ напевов Акашка воршудных объединений Ёумья и Уча

Воршудное объединение Ёумья			
Положение в системе	Названия деревень	Слоговой счет	СМРФ
Ядро	Старая Кня-Юмья, Нырья, Иштуган, Балдыкня, Красный Цветок, Верхняя Юмья, Филиповка, Верхний Кумор, Новый Кумор, Средний Кумор, Куркино	9+8	
Периферия	Старая Юмья	10+10	
	Вильмон	10+10	
	Опшорма-Юмья	10+9	
	Нижний Кумор	10+9	
	Студеный Ключ	10+8	
	Верхний, Нижний Кузмес	12+9	
	Лельвиж	12+10	

Воршудное объединение Уча			
Положение в системе	Названия деревень	Сло- говой счет	СМРФ
Ядро	Старый Канисар, Новый Канисар, Починок-Сутер, Вожашур, Верхняя Шунь, Люгдон	9+10	
	Новая Уча	10+11	
Пери- ферия	Старая Уча	10+10	
	Нижняя Уча	10+10	
	Пойкино	9+9	
	Нижняя Русь	10+8	

На этом уровне анализа можно было бы устранить все периферийные СМРФ как не типичные, если бы в периферию не попали ритмические формы напевов деревень, являющихся старинными родовыми центрами воршудных поселений: Старая Юмья и Старая Уча, напевы которых по определению должны были бы принадлежать к ядру. Кроме того, систематизация напевов по слоговым музыкально-ритмическим формам на материале южноудмуртского обрядового фольклора не может быть релевантным уровнем анализа, поскольку в традиционных музыкальных культурах Поволжья, как отмечает исследователь этого явления Н. Ю. Альмеева, действует принцип «ритмического клише», который под одной ритмической формой может объединять по два и более мелодически разных напевов (Альмеева 1989: 157–165). Поэтому необходим третий уровень анализа – картографирование самих напевов, который уточнит типологию ритмических форм и конкретизирует локализацию напевов по воршудным гнездам:



Илл. 12. Напевы Акашка кукморской песенной традиции

Согласно картографированию, помимо юмьинской и учинской родовых групп выявилась еще одна родовая группа с центром в д. Нырья (на карте отмечены соответственно треугольниками, квадратами и кружками).

Первое ядро напевов юмьинского куста – более рассредоточенное, обнимает 9 деревень. Основная характерная черта напевов – мелодическое движение «по трезвучию» в инципите и дополнительная цезура во второй мелостроке. В четырех деревнях куста, три из которых являются выселками (Филипповка, Верхний/Новый/Средний Кумор), напевы *Акашка* полностью идентичны. На этом уровне анализа оказалось возможным выявить принадлежность напевов родового центра (д. Старая Юмья) и его выселков (Ошторма-Юмья, Вильмон) к юмьинской группе. Импровизационный характер мелодики, обильная мелизматика, ритмические рубато затрудняют сделать слоговую музыкально-ритмическую форму, но, несмотря на значительные отличия в ней (СМРФ), сходство просматривается достаточно четко.

Остальные напевы юмьинского куста при сохранении инципита и цезуры во второй мелостроке выглядят более упрощенно: выровнена ритмическая линия, сокращено количество слогов.

Из этого куста выделяются еще два напева. Подобно тому, как путем добавления или перенесения одного штриха меняется знак-пус, в этих напевах при сохранении общего контура и основных характерных черт меняется логика мелодического движения. Так, в напеве д. Куркино, расположенной в отдалении от других удмуртских деревень, отсутствует не только цезура во второй мелостроке, но и основная цезура, благодаря чему напев получает вид слитной, нерасчлененной формы. В напеве *Акашка* д. Нижний Кумор также сглажена основная цезура, но вместо нее появляются две дополнительные в первой и второй мелостроках, причем цезура во второй мелостроке не совпадает с местом дополнительной цезуры остальных напевов, а перенесена несколько дальше. Таким образом, благодаря изобретательности певцов базовая модель изменилась практически до неузнаваемости (см. Нотный пример № 41).

Второе ядро из шести деревень (назовем условно «нырьинский куст» по названию родового центра д. Нырья) более однородное. С напевами юмьинского куста их объединяет только идентичная слоговая музыкально-ритмическая форма. В пяти деревнях (Нырья, Старая Кня-Юмья, Иштуган, Балдыкня, Красный Цветок) напевы совпадают полностью. Все они в объеме б. 3, отличаются чрезвычайной простотой, даже примитивностью мелодического и ритмического рисунка. Напев из д. Верхняя Юмья, который, ка-

Нотный пример № 41

Напевы Акашка юмьинского куста

Старая Юмья

$\text{♩}=110$ $g=H$

ар-сѣн но лѣк-тѣм но ту - ро - го-йѣд гѣр(ѣ)-ла - лоз(ѣ) но(й) бу - сѣ но(й) шор-йо-сѣн

Ошторма-Юмья

$\text{♩}=100$ $g=G$

ту - ро - гай па-па но(й) ма-лѣ уз кѣр-за(й) то - лѣн - гу-жѣ... - мѣн но(й) бу - сѣ-йѣн

Вильмон

$\text{♩}=115$ $g=As$

ар - сѣн но лѣк-тѣм но ту - ро - го - йѣд гѣр-ла - лоз но бу-сѣ но шор-йо-сѣн

Филипповка

$\text{♩}=76$ $g=A$

а - на - йѣн - а - тай пѣ - рѣс' ми-л'ам нѣл-зѣс но пи - зѣс вор(ѣ)-дѣ-са(й)

Верхний Кумор

$\text{♩}=65$ $g=A$

ар-сѣн но³ лѣк(ѣ)-тѣм а - каш - ка - йѣд гѣр-ла-лоз бас-кис' вѣ-жи-йѣд

Новый Кумор

$\text{♩}=84$ $g=B$

ар-сѣн но лѣк(ѣ)-тѣм ту - ро - го - йѣд гѣр-ла-лоз бу - сѣ(й) шор-йо-сад

Средний Кумор

$\text{♩}=70$ $g=Cis$

ар(ѣ)-сѣн но³ лѣк(ѣ)-тѣм а - каш - ка - йѣд гѣр(ѣ)-ла-лоз бас-кис' вѣ-жи-йѣд

Куркино

$\text{♩}=80$ $g=A$

пук(ѣ)-с'ис'-ко-мѣ но(й) вас'-кис' - ко - мѣ(й) вал'-л'ос-лѣ с'ѣ - кѣт ка-рис'-ком

залось бы, должен по своему названию примыкать к юмьинскому кусту, тем не менее, тоже входит в нырынский куст. По сравнению с другими родовыми напевами этого куста, в верхнеюмьинском слегка изменен мелодико-ритмический рисунок в середине мелострофы (см. Нотный пример № 42).

Нотный пример № 42

Напевы Акашка нырьинского куста

Нырья

$\text{♩} = 130 \text{ } g=B$

а - па - ра(й) а - па - ра шу - о вал та - тын но въ - лэм а - па - ра

Старая Кня-Юмья

$\text{♩} = 60 \text{ } g=cis$

ар(ъ)-сын(ъ) но лык-тэм ту - ро - го-йэд гүр(ъ)-ла-лоз(ъ) бу - сы(й) шор(ъ)-йо-сын

Балдыкня

$\text{♩} = 88 \text{ } g=des$

ар(ъ)-сын но ль-к(ъ)-тэм ту - ро - го - йэд бэр(ъ)-га-лоз бу - сы(й) шор(й)-йо-сад

Иштуган

$\text{♩} = 75 \text{ } g=A$

ар(ъ)-сын но лык(ъ)- тэм ту - ро - го-йэд гүр(ъ)-ла-лоз(ъ) бу - сы(й) шор(ъ)-йо-сад

Красный Цветок

$\text{♩} = 90 \text{ } g=c$

ай гай эш - йо-сы(й) ум то - дис'-кэ(й) гү - мър - мь кьк(ъ) пол уз лык-ть(й)

Верхняя Юмья

$\text{♩} = 90 \text{ } g=c$

пук(ъ)-с'и-мь(й) вал-лэн ой д'эс' - с'о-саз вас' - ки - мь мар - зан кар-йо-сэ(й)

Наконец, третье ядро, которое мы условно называли учинским, включает в себя напевы шести деревень (см. Нотный пример № 43).

Хотя эту группу вслед за лингвистами мы обозначили как учинскую, ни один напев из всех трех населенных пунктов с родовым названием *Уча* (Старая, Новая и Нижняя Уча) не вошел в ядро. Не связаны напевы и между собой. Каждый из них представляет самостоятельную композицию с довольно развитым мелодическим объемом.

Напевы двух других периферийных деревень (Пойкино и Нижняя Русь), на первый взгляд, отличаются друг от друга, но их объединяет срединный каданс с окончанием на верхней квинте и инципит

Нотный пример № 43

Напевы Акашка учинского куста

Старый Канисар

$\text{♩} = 53$ $g=H$

у - зь - йэз(ь) кис(ь)-мам бо-ры-йэз кис'-мам куд(ь)-зэ с'и - ь - нь но бон(ь) пал(ь)-мис'-ком

Новый Канисар

$\text{♩} = 100$ $g=e$

д'у-жэт но(й) гу-рэ-зэн бо-ры - йо гу-рэз' чик(ь) пьд вол(ь)-чон-тэм(ь) но бон(ь) лу-сал кэ(й)

Починок-Сутер

$\text{♩} = 62$ $g=H$

ар-сьн но(й) лък(ь)-тэмно ту - ро - го-йэд гур(ь)-ла - лоз(ь) но(й) бу - сь но(й)шор(ь)-йо-сад

Вожашур

$\text{♩} = 70$ $g=H$

бу - си - ын ту-ро-гой но ѓз кэ кър(ь)за(й) бу - сь - мь но(й) шул(ь)-дър но(й) уз(ь) лу-ь(й)

Людон

$\text{♩} = 80$ $g=A$

у-рам(ь)-ти ор(ь)-чис' но с'э - кэт зѳ-гэд бур(ь)-чин' зѳт но мэ - дам но мар(ь) мэ-дам

Верхняя Шунь

$\text{♩} = 90$ $g=As$

вэк - чи-йэн(ь) вэк-чи-йэнно ай(ь) ви - йас'-тэ(й) пок(ь)-чи - йэн но(й) пок-чи-йэн но д'у-о-мэ(й)

с движением по «трезвучию». Последнее обстоятельство сближает их с напевами юмьинского куста (см. Нотный пример № 44).

Таким образом, этномузыковедческое исследование позволило выявить не две, а три основных (ядерных) группы, одна из которых расположена на юге района (территория воршудного объединения *Уча*), две других – в северной части района (юмьинский и нырьинский кусты). Исходя из этого, следует вывод, что на территории современного Кукморского района проживают потомки не двух, а трех воршудов-родов: *Зумья*, *Нырья*, *Уча*. Наиболее старшим является, очевидно, род *Зумья*, населенные пункты которого рассредоточены, а напевы рода подверглись наибольшей модификациям. В зависимости от степени удаленности от родового центра (д. Старая Юмья) в напевах прослеживается тенденция к упрощению структуры,

Нотный пример № 44

Периферийные напевы Акашка рода Уча

Старая Уча

$\text{♩} = 80$ $g = H$

пук(ь)-с'и-мъ ва - лэн но ай д'эс' - йо-саз вас'(ь)-ки - мъ но(й) мар(ь)-зан кар(ь)-йо-сэ(й) бон

Новая Уча

$\text{♩} = 60$ $g = As$

а- каш- ка мэд-ло но(й) каш(ь)-ка мэд(ь) лу каш- ка ³вал-йос-мъ нобон(ь) с'ол мэд-ло но(й)

Нижняя Уча

$\text{♩} = 70$ $g = As$ ³

а - каш(ь)-ка лък(ь)-тоз но са - гь - нь-са(й) с'у - рь - ко но пас'-сэ но(й) ди-с'а-са(й) Пойкино

Нижняя Русь

$\text{♩} = 120$ $g = G$

ой па - па кър-за па - па кър(ь)-за уд т'и - да но(й) па - па кър(ь)-зам-ль(й)

$\text{♩} = 64$ $g = G$

ж'о'к(ь) въ-ла - дь трос но шь-дэд - н'а - н'эд ваз'(ь)-йос(ь)-лэс' о' - в'ол с'а-бэй - лэс'

сокращению слоговой нормы, что привело к изменению морфологии напевов. Напевы нырынского куста более стабильны, однородны во всех микролокальных вариантах. Возможно, его жители – потомки пришлого на освоенную другим родом территорию населения.

Почти все периферийные напевы периферийны и по месту обитания: они зафиксированы в деревнях, расположенных на окраинах гнездовых поселений. Опросы жителей этих деревень показали, что в некоторых из них родовой напев был «привезен» переселенцами из других мест (например, из д. Булай Увинского района Удмуртии в д. Студеный Ключ Кукморского района Татарстана). В вариантах напевов дд. Верхний и Нижний Кузмес обнаруживаются связи с напевом *удмурт зоут* 'удмуртский напев' из соседней шошминской традиции (см. Нотный пример № 45).

Как показал анализ, основная функция родовых напевов (акустически идентифицировать свой круг, свой социум, отделить его от других) совпадает с функцией других знаков рода, прежде всего

Периферийные напевы обряда *Акашка* рода *Зумья*

Лельвиж

с'и-йэ - мъ(йъ) ми-л'ам но ай ук по -тъ(й) ай гай д'ү - эм - мъ но(й) ми-л'ам но ук по - тъ(й)

Студеный Ключ

кал'-л'эн но кал'-л'эн но л'о - гас' - кис'-ко(й) с'ас' - ка мэ - даз чиг(ъ) шү - ь - са

Верхний Кузьмес

ар-с'н но л'ък-тэм но(й) а-каш... -аш(ъ) - ка-йэд(ъ) бас-кис' въ - жи-йад но(й) г'үр-ла - лоз

Верхний Кузьмес

ар(ъ)-с'н но л'ък-тэм но ту-ро... - о - го - йэд(ъ) бу-сь но(й) шо-рын но г'үр(ъ)-ла д'яр

пус'ов. Исполнители, вероятно, сознательно изменяли структуру напева, пытаясь создать новую мелодическую модель – свой собственный музыкальный символ родового сообщества, отделившегося от основного. Интонационный словарь родовых напевов достаточно разнообразен: некоторые напевы – явно позднего происхождения, другие несут печать глубокой древности.

Отметим, что для идентификации конкретных напевов необходимы исторические документы и дополнительные этнографические сведения, что требует совместных усилий ученых разных специальностей. Дальнейшие исследования должны быть направлены на апробацию предложенной методики на материале других локальных традиций, что дополнит общую картину функционирования родовых напевов и позволит сделать более глубокие выводы.

§ 2. Музыкальный код свадьбы

Свадебный обряд занимает особое место в традиционной культуре удмуртов. Свадьба – своеобразный индикатор сохранности

традиции, доминанта в обрядовой культуре удмуртов. Именно свадебные напевы являются маркерами локальных традиций. Феномен свадьбы и ее музыкальное и поэтическое наполнение неоднократно были в центре внимания удмуртских фольклористов (Чуракова 1986; Владыкина 2006: 50–57; Иванова 2004; Дорофеева 2008: 37–43; Нуриева 2010: 124–130; 2008: 122–128 и др.). Как отмечает Т. Г. Владыкина, «свадебная обрядовая ситуация оказалась благодатной средой для сохранения образных представлений о своем/чужом пространстве, об ином – потустороннем – мире, о смерти-рождении и т. д.» (Владыкина 1997: 113). По сравнению с другими обрядами жизненного цикла – похоронными, рекрутскими, гостевыми, активно впитывающими черты соседних культур, – свадьба в своей структуре, поэтических образах, наконец, на уровне музыкального кода в наибольшей мере сохранила элементы архаического сознания.

При изучении свадебного обряда мы опирались на опыт исследования восточнославянской свадьбы, предпринятой Б. Б. Ефименковой (Ефименкова 2008). В своем труде автор включает музыкальный пласт в число важнейших семиотических кодов ритуала. Именно музыкальный код акцентирует главные этапы свадьбы: «<...> обрядовые музыкально-поэтические тексты свадьбы, помимо прямого участия в разворачивающемся действии (комментируют ли они обряд, выражают ли эмоциональное состояние его участников и т.п.), выполняют еще функции особого порядка, а именно – маркируют отдельные акты ритуала и тем самым повышают их в ранге, переводят, по выражению этнографов, в более сильную позицию <...> Набор актов, выделенных музыкальным рядом, образует в свадьбе особый субтекст, который определенным образом интерпретирует ритуал, выявляет его доминантные тенденции. Тем самым музыкальный пласт свадьбы выступает одним из кодов, без учета которого нельзя решить ряд исследовательских проблем, в том числе – проблему типологии свадьбы» (Там же: 13).

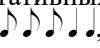
Удмуртская свадьба представляет собой сложное многоэтапное действие, в котором участвуют представители двух оппозиционных сторон. В разных локальных традициях свадьбу проводят в различные сроки, но придерживаются весенних дат: на Масленицу, Петров день, реже на Пасху. В современной свадебной обрядности выделяются два основных этапа: пир в доме невесты и в доме жениха. Существуют пред- и послесвадебные комплексы свадебного ритуала, которые в целом продлевают обряд на целый год.

Свадьба – это непрерывное музыкальное действо. Практически каждый этап свадьбы озвучен пением, игрой на инструментах (в последнее время большой популярностью пользуется гармошка), пляской. На ней звучат многочисленные гостевые, неприуроченные песни. Но при всем музыкальном многообразии на слух мгновенно улавливается пласт формульных напевов, которые выстраивают сложную драматургию обряда и несут важную смысловую нагрузку, подчеркивая своим звучанием тот или иной этап ритуала. Отдельное исследование музыкального кода обряда различных удмуртских локальных версий оказалось достаточно продуктивным, поскольку выявило ряд принципиальных отличий между отдельными традициями и, в то же время, позволило определить структуру и тип удмуртской свадьбы.

Рассмотрим музыкальный код локальных вариантов удмуртского свадебного обряда. **Северноудмуртская свадьба** проходит под музыкальным знаком свадебного напева поезжан-родственников жениха *сюан крезь*, который звучит с первого до последнего дня свадьбы. Родственники жениха *сюанчиос* исполняют напев в доме невесты, где проходит собственно свадебный пир. Северные удмурты поют напев стоя, притопывая ногой на первые доли ритмической формулы. По описанию Г. Е. Верещагина, на свадебном пиру, который обычно проводили накануне Петрова дня или на масленичной неделе, «молодые люди, составив на полу круг, поют песни из одних слогов: "Ойдо гинэ но" и пр. При этом медленно расхаживают кругом по солнцу» (Верещагин 1995: 40). Обычно после свадебного пира в доме невесты начинался обход домов ее родни, в каждом из которых также звучала свадебная песня *сюан крезь*. Перед отъездом в дом жениха молодых благословляли. В Игринском районе невеста обходила двор, прощаясь с родимым домом, при этом могла петь песню прощания, в качестве которой исполняется общераспространенная на севере Удмуртии сюжетная песня *Ой, кылёд ук, кылёд, мемие но дядие* («Ой, останетесь ведь, останетесь, матушка и батюшка») (Вахрушева 2008: 49).

Следующий этап – свадебный пир в доме жениха – в настоящее время начинается на второй день. В доме жениха тоже поют свадебный напев *сюан крезь* и другие гостевые песни. Во время экспедиций мы неоднократно фиксировали информацию о том, что свадебный напев поют поезжане с обеих сторон, что, скорее всего, свидетельствует о постепенной трансформации традиции.

Смена песенного фона происходит в самый драматичный момент свадебного действа, когда наступает время невесте прощаться со своими родственниками. В это время главная роль в музыкальном действе переходит родне невесты. Родственники со стороны невесты исполняют свой напев ‘вызывания слез невесты’ *ныл бõрдытон крезь/голос/мадь*. Песня должна разжалобить невесту, заставить ее заплакать, так как слезы, пролитые невестой на своей свадьбе, обеспечивают счастливую жизнь в замужестве: *Жõк сьõрын ке õд бõрды – юбо сьõрын бõрдод* (‘Не плачешь за столом – наплачешься за столбом’) (Попова 1998: 135). В качестве «жалобной» прощальной обычно выступает вышеупомянутая песня «*Кылёд ук, кылёд ук...*» (‘Останешься ведь, останешься...’) или в отдельных локальных традициях приуроченный импровизируемый напев *ныл бõрдытон крезь* (‘напев вызывания слез невесты’). Во время наших экспедиций мы смогли записать только один образец этого жанра, относящийся по своим ладомелодическим характеристикам к раннему стилевому пласту¹. Как уже отмечалось ранее, этот пласт практически вымыт из песенного культурного слоя и заменяется на сюжетные песни с соответствующим обрядовой обстановке текстом.

Свадебный напев северных удмуртов *сюан крезь* выделяется из местного музыкального стиля по ряду признаков: во-первых, этот напев, в отличие от импровизируемых, постоянно изменяющихся обрядовых напевов-*крезей*, обладает статусом устойчивого музыкального маркера – напева-формулы; во-вторых, это единственный напев в традиции, имеющий в основе лада ангемитонный звукоряд *c d e g*, более характерный для южных удмуртов, нежели для северноудмуртской песенной культуры. Его ритмическая структура напева складывается из изоморфных музыкально-ритмических квантитативных стоп – ритмоформулы из трех восьмых и двух четвертей , что также сближает его с календарными и свадебными напевами южных и периферийно-южных удмуртов. Наконец, этот напев перекрывает зоны отдельных локальных северно-удмуртских традиций и, по сути, является маркером всей территории северных удмуртов:

¹ ФЭ УИИЯЛ-2001. Запись Нуриевой И. М в д. Старый Безум Юкаменского р-на от Ильиной Н. А., 1928 г. р.

Нотный пример № 46

Сюан крезь. Свадебный напев (Глазовский р-н)

♩ = 160

го-ди гот, го-ди гот, йа-лам, пэ, ги-нэ но, с'у-ан ван', с'у-ан ван', с'у-ан ван'. //

вэ - ра - са //

шгь - дэ-лэ, пэ, шгь - дэ - лэ, ай, до йэ ги-нэ но вэ - ра - лом - а. //

йо-лоч-ки-па-лоч-ки йа-лам-а ги-нэ но, ай, дай, дай, дай, дай, дай. //

йэ йа-лам-а, йа-лам - а, ай, йа, йа, йа, йа, йа, йа, йа, йа. //

Годи гот, год гот, всегда, мол, только, да, свадьба есть,
свадьба есть, свадьба есть.

Веселитесь, мол, ай-до, йэ, только, да, скажем, да.

Ёлочки-палочки, всегда, ли, да, только, ай, дай, дай, дай, дай,
дай, дай.

Йэ, всегда, ли, всегда, ли, ай, йа, йа, йа, йа, йа, йа, йа, йа.

(Ходырева 1996: 22)

Значение свадебного напева для всей североудмуртской традиции столь велико, что совершенно естественно было бы ожидать бытование одной из его версий и в соседней традиции **нижне-печских (кировских) удмуртов**. Однако музыкальный фон свадебного обряда вятской диаспоры разительно отличается от северной Удмуртии.

Следует отметить неоднородность данной традиции, которая распадается на две большие группы – слободскую и унинскую. Общая структура свадебного обряда в унинской традиции в целом

совпадает с северноудмуртской. Характерна та же дифференциация свадебных песен в зависимости от принадлежности к той или иной группе участников: поезжане-родственники жениха поют свадебный напев *сюан крезь*, родственники невесты оставляют ее в доме жениха с напевом *келяськон крезь*. Свадебные напевы обеих групп унинских удмуртов отличаются и между собой, что подчеркивается исполнителями: «Калмезы поют свадебный *крезь* по-другому»¹; «Удмурты-Ватка свадебный напев по-другому поют, без слов, размеренно, не торопясь»².

И Калмезы, и удмурты-Ватка отмечали элемент песенного соревнования между родней жениха и невесты, что весьма характерно для всех локальных групп удмуртов метрополии: «Вот родня жениха ведь по-свадебному поют. А родственники невесты по-своему. Одни других стараются перебить, победить»³; «Гостей провожать пора, и тогда как будто родне жениха провожать их не хочется, а этим уходить хочется, и они наперебой: родня жениха по-свадебному пляшет, а те поют: *Лыктон дыр но вал ук пый ук, кошкон дыр но вуиз ук* ('Время прихода да было уже ведь, время ухода да подошло уже'). Как будто они уже уходят, а родня жениха пляшут, как будто (стараятся) чтобы те остались <...> Наперебой стараются»⁴.

Родственники невесты, в отличие от родни жениха, не имеют четкого (приуроченного) музыкального маркера. В этом состоит особенность жанровой системы песенной традиции унинских удмуртов. Напевы родственников невесты (*келяськон крезь*) относятся к мобильной части музыкального кода свадьбы: «Отдельного напева у них (родни невесты) не было. Свадебный напев только был отдельный, а у родни невесты не было. Хоть по-русски пели, хоть по-удмуртски пели»⁵. Корпус напевов родни невесты Унинского р-на,

¹ ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Сибирь Унинского р-на Кировской обл. от фольклорного ансамбля «Купанча».

² ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Малый Полом Унинского р-на Кировской обл. от Лопатиной А. Е., 1919 г. р.

³ ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Удмуртские Ключи Унинского р-на Кировской обл. от Ивановой В. Я., 1934 г. р.

⁴ ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Астрахань Унинского р-на Кировской обл. от Кильдибековой А. Я., 1929 г. р.

⁵ ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Удмуртские Ключи Унинского р-на Кировской обл. от Ивановой В. Я., 1934 г. р.

например, включает в себя распространенную на севере Удмуртии в качестве проводной песню *Кылёд ук...* («Останешься ведь...»), но основную часть песен родни невесты составляют типичные для жанровой системы северных удмуртов песенные импровизации, никогда не повторяющиеся при исполнении даже одним и тем же певцом: «Сказала ведь тебе, десять разных мотивов без слов эти наши крезы. Вот четвертый или пятый повторили уже»¹. Импровизируемые напевы *келяськон крезь*, по свидетельству информантов, исполняются не только на свадьбе; они, скорее, являются знаком проводов вообще: «Да они разные... Проводы это. Если человек умер, потом в солдаты если уходит – вот провожаем этими крезами»².

Анализ структуры и музыкального кода свадьбы **слободских удмуртов** показал, что в северноудмуртской системе свадебных обрядов эта традиция стоит особняком. Во-первых, значительно отличаются сроки свадьбы. Слободские удмурты проводили обряд в Покров (14 октября), *Констянкинэ* (3 июня), *Толсур* (1-2 февраля). В жанровой системе зафиксирован только один приуроченный напев свадебного обряда – *куиньмой крезь* (напев третьего дня), который исполнялся всеми участниками свадьбы. Название напева *куиньмой крезь* происходит вследствие особенностей проведения свадебного ритуала, который значительно отличается от всех остальных версий обряда. На свадебном пиру *сюан* после застолья невесту переодевали в свадебный наряд: «Одним из важнейших моментов обряда являлось завязывание пояса, которое сопровождалось обращением к вождю» (Агрэ 1984: 23). Покрывали платком *дарали* с большими кистями. Затем родственники жениха забирали невесту, чтобы ехать в церковь венчаться. В советские годы свадебный поезд сразу отправлялся в дом жениха. Следом на рассвете следующего дня в дом жениха едут молодые родственники невесты и ее друзья, днем – пожилые. Их количество должно быть нечетным, чтобы «обратно ехать парно с невестой». Вечером опять возвращаются в дом невесты, угощаются, на рассвете третьего дня снова провожают невесту в дом новой семьи.

¹ ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Астрахань Унинского р-на Кировской обл. от Почащевой Е. Р., 1927 г. р.

² ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Астрахань Унинского р-на Кировской обл. от Кильдибековой А. Я., 1929 г. р.

Схема свадебного обряда слободских удмуртов

Название обряда	Локус, участники	Акциональный код	Музыкальный код
Сговор	Дом невесты, близкие родственники жениха		
Свадьба <i>сюан</i>	Дом невесты, поезжане с обеих сторон	Застолье. Ритуальное переодевание невесты, изменение прически, покрытие головы.	
	Православная церковь	Венчание	
Второй день	Дом жениха	Испытание невесты, ее хозяйственных навыков, невеста с родника приносит воды.	
Третий день <i>куиньмой</i>	Дом невесты	Обход домов родни невесты, прощание невесты с отчим домом	<i>куиньмой крезь</i> (напев третьего дня)

Раньше напев третьего дня маркировал самый драматичный, кульминационный момент свадьбы: «Невеста, держась за скобу, трижды вопрошала: «*Мар сизёд?*» («Что ты мне дашь в приданое?»). И отец трижды отвечал: «*Мар кылдоз*» («Что суждено»). Невеста выходила к воротам в сопровождении крестной, и все *сюанчи* пели ей *куиньмой крезь*» (Там же: 24).

В настоящее время строгой приуроченности при исполнении напева на свадьбе не наблюдается («хоть когда поют»), но то, что этот напев был проводным, еще в традиции помнят: «Так невесту провожать *куиньмой крезь* и был... Уходя вот, невесту провожают, видно, *куиньмой крезь* и говорили...»¹. Сравнительно-текстовый

¹ ФЭ УИИЯЛ-1999. Запись Нуриевой И. М. в д. Светозарево Слободского р-на Кировской обл. от Финицких А. Е., 1930 г. р., Кайсиной Г. Д., 1964 г. р.

анализ вариантов напевов *келяськон* унинских и *куиньмой* *крезь* слободских удмуртов также показал их близость, в частности, в обоих напевах встречается одна и та же текстовая формула мотива проводов, прощания: *Лыктон дыр но вал но, кошкон дыр но вуиз ни...* ('Время прихода было, время ухода наступило уже...').

Из всего корпуса свадебных песен только два напева (*куиньмой* *крезь* слободских удмуртов и *сюан* *крезь* унинских удмуртов-Ватка) обладают статусом устойчивого приуроченного напева. Эти напевы сразу привлекли к себе внимание уже во время первого прослушивания, выделяясь на общем фоне песенных импровизаций своей чрезмерной «простотой» интонационного и ритмического облика. Мелодика свадебного напева унинских удмуртов-Ватка, например, «разочаровывает» некоей наивной, безыскусной интонацией, в чем-то схожей с детской песенкой или легким плясовым мотивом. Мелодический диапазон вариантов свадебного напева довольно широк, охватывает октаву и представляет собой трехстрочную строфу с повтором второй строки (АВВ). Каждая строка состоит из двух кратких музыкальных фраз, повторяющихся в первой строке. Для музыкального стиля характерна четкая акцентная ритмика, квадратность структуры, очевидно, обусловленной в определенной степени контекстом звучания: свадебный напев исполняется как плясовой напев с притопыванием. При всем мелодическом отличии одноголосных вариантов напевов, записанных в разное время от разных исполнителей, они легко соединяются в одну партитуру, подчиняясь динамике общего гармонического движения от устоя к неустою, находящихся в квартовом соотношении. К сожалению, информанты не смогли нам точно сообщить, исполнялись ли эти песни с инструментальным сопровождением (с гармошкой, например), но гармонический фон (плагальность) прослушивается достаточно ясно (см. Нотный пример № 47–50, Илл. 14).

Напев «третьего дня» слободских удмуртов представляет собой двухстрочную строфу с вариантным повтором обеих строк (АА₁ВВ₁). Ритмическая организация напева сходна со свадебным напевом унинских удмуртов-Ватка: акцентная ритмика, квадратная (расширенная до 12 тактов) структура, но ритмический каданс в большинстве записанных нами образцах напевов распет в типичной удмуртской синкопированной манере *крезей* (♩) (см. Нотный пример № 51).

Нотный пример № 47

Сюан вакчи крезь. Свадебный короткий напев
(Унинский р-н, удмурты-Ватка¹)

$\text{♩} = 100$

с'у-ан пот-гом, пэ, шу-ыс'-ком, таз' - таз' ка-рыс'-ком, э, йэ, йэ, йэ, йэ, йэ, йэ, йэ,

ай, йай, о, йай, йай, йай, йай.

Свадьбу начнем, говорим, так и эдак делаем, э, *йэ, йэ, йэ, йэ,*
йэ, йэ, йэ, йэ,

Ай, йай, о, йай, йай, йай, йай.

(Ходырева 1996: 89)

Нотный пример № 48

Сюан крезь. Свадебный напев
(Унинский р-н, удмурты-Ватка)

$\text{♩} = 72$

с'у - ан пот-гом, гър ка-ром шу - о - мэ, ой, йой, йай, йай, йай, э, йай, йай,

ой, пэ, шу-о-мэ, ой, йай, йай.

с'у - ан пот-гом, гър ка-ром, с'у - ан пот -гом, ой, пэ, пэ, ой, йой, йай, йай,

э, э, э, э, йэй, йай, йай.

Свадьбу начнем, напев споем, скажем, *ой, ой, ой, йай, йай, э, йай,*
йай, ой, мол, скажем, ой, йай, йай.

¹ Все примеры приведены к одному звуку *d* для удобства сравнения.

Свадьбу начнем, напев споем, свадьбу начнем, *ой, мол, де, ой,*
ой, яй, яй, э, э, э, э, ей, яй, яй.
 (Ходырева 1996: 88)

Нотный пример № 49

Сюан крезь. Свадебный напев
 (Унинский р-н, удмурты-Ватка)

♩ = 84

тан' газ' тан' та шу-о-мэ гу- ды-рак ка-ро-мэ ай ды га ай ды га ай дай дай гай-а гай- ай йа

ай- а гай-а ай- а йа ай- а ай- а йай

гу- ды-рак ка- ро - мэ шул-ды-рак кыр-за-ло-мэ ай ги-нэ ай ги-нэ ай ды-ры да ай ды-ры ай ды-рыдай да

ай дай да хай дай да хай да хай-а йа

Вот так, вот эдак скажем, громко-громко нашумим, *ай, ды, га,*
ай, ды, га, ай, дай, дай, гай-а, гай, ай, йа,
Ай, а, гай-а, ай-а, йа, ай-а, ай-а, йай,
 Громко-громко нашумим, весело-громко споем, *ай, только, ай,*
дыры, да, ай, дыры, ай, дырыдай, да
Ай, дай, да, хай, дай, да, хай, да, хай-а, йа¹.

¹ ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Астрахань Унинско-го р-на Кировской обл. от Будиной Т. Д., 1928 г. р.

Нотный пример № 50

Сюан крезь. Свадебный напев
(Унинский р-н, удмурты-Ватка)

$\text{♩} = 78$

Ай, дай, ай, да, *йа, йай, йа, йа, йа, йай, а, йа, йа, йа, йа, йа, о, хо, хо,*
 Ой, до, хо, *йа, йа, о, хо, хо, хо,*
 Свадьбу начнем, запоем, давайте сделаем, *не, мол.* скажем, *ой,*
 сделаем, *о-о-хо-хо,*
 Э, *йэ, йа-йа, йа, о-о-хо-хо*¹.

Илл. 14. Гармонический фон свадебных напевов

¹ ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Астрахань Унинского р-на Кировской обл. от Кильдибековой А. Я., 1929 г. р. Ногировка, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

Нотный пример № 51

Куиньмой крезь. Напев третьего дня
(Слободской р-н Кировской обл.)

$\text{♩} = 90$

лык-тон дыр но вал уг н'и бэн кош-кон дыр но ву - из уг н'и бэн уг ы ны но

ой ой ай ай ай ай ай ай ай шу но

э э та ай ай ай ай ай ай ай ай но

э дун'-н'э э дун'-н'э э дун' - н'э - йэ к'уа -з'э бэн но уг э но

э бэн э ай ай ай ай ай ай ай ай

ай ай ай ай ай ай ай ай шу но

ай ай ай ай ай ай ай ай ой дой

1 канал: Время прихода было, ведь, уже, ну,
время ухода да наступило уже, ну, ведь, ы, ны, но,
Ой, ой, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, скажи, да.
Э, мир мой, мир мой, мир мой, мой Куазь, ну, да, внды, э, да,
Ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, скажи да.

2 канал: э, э, *этот, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, да,*
Э, ведь, э, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай,
Ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ой дой¹.

Интонационное своеобразие исследуемых напевов может объясняться заимствованным характером, вполне оправданным для данного региона. В качестве прогрессирующей тенденции для всей вятской диаспоры следует отметить активное «вымывание» слоя удмуртских обрядовых песен с последующей их заменой на более популярные удмуртские или русские песни. Потому репертуар нижнечепецких удмуртов включает в себя больше русских песен, нежели собственных удмуртских. Граница между двумя этно-интонационными сферами практически стерлась, местные удмурты свободно включают инонациональный (русский) материал в виде отдельных мелодических фраз или целых мелодических построений в свои импровизации-*крези*.

Музыкально-стилистическое родство свадебных напевов обнаруживается между двумя территориально удаленными традициями северных (верхнее- и среднечепецких) и **завятских удмуртов**. Свадебный напев *сюан сям/зоут* в завятской традиции также доминирует в обряде. Он также основан на семивременной ритмической формуле. Сходен и исполнительский контекст: поющие стоят в кругу, притопывая поочередно правой и левой ногой на первые ритмические доли. В шошминской традиции в центре круга обычно стоит скрипач *кубызчи*, который, будучи негласным музыкальным руководителем свадебного поезда, следит за правильным исполнением. По рассказу талантливого скрипача-кубызчи Тувалова Михаила Владимировича, молодые, которые первый раз идут на свадьбу, иногда путаются, когда петь, а когда ногой притопнуть: «Тогда даешь смычком. Учишь. Один, три раза спутают, затем уже у них песня идет» (Нуриева 2004: 15).

Как и у северных удмуртов, свадебный напев *сюан сям/зоут* могут петь и на пиру в доме жениха. Однако в отличие от северно-удмуртской свадьбы свадебный напев завятских удмуртов на обо-

¹ ФЭ УИИЯЛ-1999. Запись Нуриевой И. М. в д. Светозарево Слободского р-на Кировской обл. от Юшкетовой А. И., 1936 г. р. (1 канал), Финицких А. Е., 1930 г. р. (2 канал). Нотировка, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

их пирах остается музыкальным символом строго одной стороны – поезжан со стороны жениха. Родственники невесты в доме жениха обычно поют на гостевой напев. В кукморской традиции, кроме того, существует специальный формульный напев проводов невесты из родительского дома *ныл келян сям*, исполняемый подругами невесты, который тоже должен вызвать слезы у невесты.

Свадебный напев *сюан сям/зоут* завятских удмуртов является одним из самых архаичных в традиции. Все особенности – исполнительские, мелодические, формообразующие и т. д. – обусловлены единственным, но очень важным свойством напева: обыгрыванием ритмоформулы ♪♪♪♪♪ . Его исполнение в контексте ритуала характеризуется скандированной артикуляцией звука: каждая ритмическая доля буквально «выталкивается» с кратким выдохом. Первую долю ритмоформулы поезжане выделяют и динамическим акцентом, и шумовым (притопом попеременно правой – левой ногой). Напев строится из изоморфных мелодико-ритмических ячеек, в основе его лежит принцип повтора, причем повтора всех уровней – ритмического, ладо-интонационного, вербального, кинетического, каждый из которых дублирует друг друга, тем самым придавая напеву «многократный <...> запас “прочности”» (Байбурин 1993: 202).

Нотный пример № 52

Сюан зоут. Свадебный напев (Балтасинский р-н РТ)

ми тац-цы лы- тим вал ик ул'- л'а - са

зус- ки- мы у- но вы- жы- йад ай кай



Мы сюда приехали, погоняя лошадей,
Распрягли под вашими окнами, ай кай.
Когда мы ехали, вы нас ждали,
Подобно диким голубкам воркуя, ай кай.

(Нуриева 2004: 142)

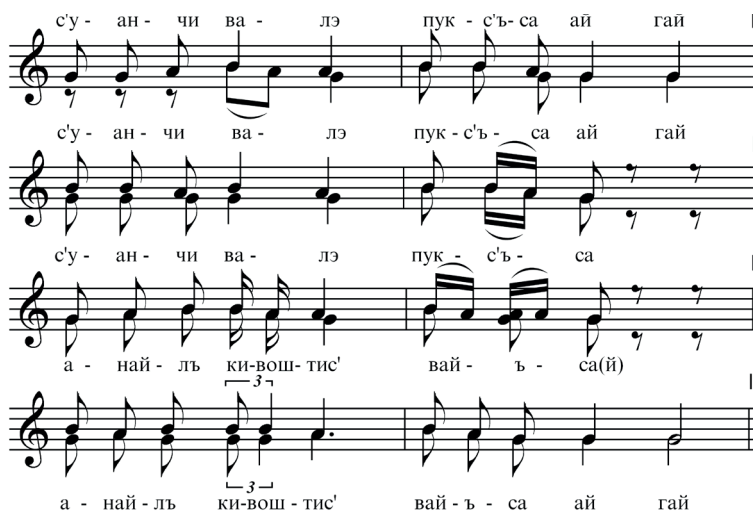
В кукморской версии напева наблюдается разделение голосовых партий: одни исполнители ведут собственно «мелодию», другие – словно подчиняясь ритмической игровой стихии, скандируют первую ступень лада, что создает эффект бурдона.

Нотный пример № 53

Сюан сям. Свадебный напев (Кукморский р-н РТ)

♩=175 $g=h$

жьң - гър но жьң - гыр ми лък - тим ай гай
жиң - гър но жиң - гър ми лък - тим
с'у - ан - чи ва - лэ пук - с'ъ - са
с'у - ан - чи ва - лэ пук - с'ъ - са ай гай



Звеня да позванивая мы приехали, ай гай,
 На свадебных конях восседая, ай гай.
 На свадебных коней сядем, ай гай,
 Матери помощницу привезем, ай гай.

(Нуриева 1995: 140)

Территория **южной Удмуртии** дробится на отдельные локальные традиции, каждой из которых соответствует свой свадебный напев *сюан гур*, который, в отличие от северной и завятской традиций, звучит в паре с другим приуроченным напевом – *бёрысь гур*, принадлежащим родственникам невесты *бёрысьёс*. Термин происходит от послелога *бёрсьы* ‘вслед, за, позади, сзади’, указывая на последовательность свадебного пира в доме жениха, который также именуется *бёрысь*. Таким образом, в южноудмуртской свадьбе оба напева строго «привязаны» к своему локусу и исполнителям: свадебный напев *сюан гур* поют только родственники жениха на пиру в доме невесты; напев *бёрысь гур*, маркирующий родственников невесты, звучит на свадебном пиру в доме жениха.

Роль обоих напевов на свадебных пирах как символов свадьбы подчеркивается специальными драматургическими приемами. Распорядитель свадьбы *тёро* (главный свадебный чин, избираемый со стороны родственников поезжан) после небольшого угощения

по просьбе участников свадьбы научить их петь, выходит на середину избы и запекает разные песни, но только не свадебную. Поезжане сразу отвергают их. После третьей или четвертой попытки *тöро* «находит» нужный напев, и затем свадебная мелодия звучит уже весь вечер.

Свадьба как контакт двух оппозиционных групп участников обряда отражается на их музыкальном поведении. На свадебном пиру *сюанчиос*-родственники жениха поют свой напев обычно стоя в кругу. При этом «ведут себя чинно, с достоинством, не шумят, много не разговаривают, громко ногами не топают» (Чуракова 1986: 18). Поезжане со стороны невесты, в отличие от чинного поведения родственников жениха, ведут себя вызывающе, что проявляется в песенных угрозах «подпрыгнуть и проломить балку под полом», «подпереть ее конюшенной соломой»¹. Они «громко топают, звеня колокольчиками, снятыми со свадебных дуг, бьют в бубны, в за-слонки» (Там же: 19), прыгают на лавках, обещая проломить пол и полати, пытаясь таким образом «отомстить» родне жениха за «похищенную» невесту. Характерен элемент песенного состязания: «Если почувствуется: “бöрысьчи” устали и поют свою песню вяло, “сюанчи” запевают песню на мотив “сюан” (“сюан гур”). “Бöрысьчи” же, услышав это, стараются не поддаться и с новой энергией начинают петь свою песню (“бöрысь гур”), перебивая “сюанчи”» (Там же).

Отличается и манера исполнения этих двух напевов. Повсеместно в южной Удмуртии народные певцы отмечают сложность пения свадебного напева *сюан гур*. В отличие от напева *бöрысь гур*, пение которого не вызывает у информантов особых затруднений, свадебный напев *сюан гур* дольше припоминают, с бöльшим напряжением воспроизводят:

Карпова Алевтина Васильевна: *Тани та сюан гурез уг яраткы*
(Вот этот свадебный напев не люблю).

Дедюхина Таисия Михайловна: *Секыт ук со* (Тяжелый ведь он).

Собираатель: *А малы секыт шуо?* (А почему «тяжелый» говорят?).

¹ См., в частности, тексты свадебных песен: (Чуракова 1986: 67, 77, 80, 81 и др.)

Дедюхина Таисия Михайловна: *А вот секыт* (А вот тяжелый).
Кузнецова Мария Ермолаевна: *Секыт, секыт гур* (Тяжелый, тяжелый напев).

Карпова Алевтина Васильевна: *Ну вообще сюан гур секыт со, нёръяно сое, оо* (Ну, вообще свадебный напев тяжелый, протяжно петь его надо, да).

Собиратель: *Мынам но кылэме вань, сое, пе, кырҙаны секыт шуыса* (Я тоже слышала, что его, мол, тяжело петь).

Дедюхина Таисия Михайловна: *Ну сое нёръяно но, соин секыт кыстйське* (Ну, его протяжно петь надо, поэтому тяжело тянется).

Карпова Алевтина Васильевна: *Протяжногес, каллен <...>* (Попротяжнее, медленно <...>).

Собиратель: *Кычэ куараен кырҙало та сюан гурез?* (Каким голосом поют этот свадебный напев?).

Карпова Алевтина Васильевна: *Лишной кеськыса но өвөл, так нормальной куараен* (Слишком не кричат, так нормальным (обычным) голосом).

Дедюхина Таисия Михайловна: *Так нёръяса, оо. А бõрысьын соиз йыг-дыбыр карса, зол.* (Так протяжно поют, да. А поезжане (со стороны невесты) [свой напев] ногами притопывая, громко [поют])¹.

В алнашской традиции информантка, например, долго отказывалась петь свадебный напев, мотивируя сложностью его исполнения: «*Та гурез кырҙаны туж шуг, туж трос нёръянэз*» – «Этот напев петь мне очень тяжело, очень много распевностей [букв. протяжностей]» (Степанова 2013: 28). Для профессионального музыканта эта ремарка остается непонятной, поскольку, в отличие от вышеприведенных свадебных напевов группы *сюан*, алнашский свадебный напев прост и в интонационном, и в ритмическом отношении. Очевидно, его сущность действительно определяет особая исполнительская манера.

¹ ФЭ УИИЯЛ-2009. Запись Нуриевой И. М. в д. Б. Жужгес Увинского р-на от Карповой А. В., 1940 г. р., Дедюхиной Т. М., 1949 г. р., Кузнецовой М. Е., 1933 г. р.

Сюан гур. Свадебный напев родни жениха
(Алнашский р-н)

Тй уд лык-тэ ми до - ры но, ми ум лык-тэ - лэ

Ку ад - зо - мы о - дйг - мес ук, ой, но(й) о - дйг - мы

Ку ад - зо - мы о - дйг - мес ук, ой, но(й) о - дйг - мы

Вы не приедете к нам, да, мы не приедем,
Когда же увидим друг, ой, да, друга.

(Бойкова, Владыкина 1992: 52)

Манера тягучего, протяжного пения, о которой уже говорилось в связи с жанром причитаний, характеризующая звукоидеал южно-удмуртских свадебных напевов *сюан гур*, очевидно, не единственный их характерный признак. Стилистический анализ свадебных песен группы *сюан* и *бёрысь*, в частности, на уровне ритмической организации напевов показал некоторое различие в их структуре, которое, однако, проявляется не как четкая закономерность, а скорее, как определенная тенденция. Так, например, для напевов родственников невесты *бёрысь гур* характерна ритмическая структура с равномерным движением. В напеве родственников невесты д. Б. Жужгес словговая музыкально-ритмическая форма выглядит следующим образом:

Ва - е а - ли ой эш-ъё-сы ко-ты-рак но сул-то-ме

Бöрысь гур. Свадебный напев родни невесты
(Увинский р-н)

$\text{♩} = 100$

ко - ты - рак но сул - то - мэ
шу - до - мэ

Ва - йэ а - л'и ой эш - йо - сы

ко - ты - рак но сул - то - мэ но кыр - за - лом но вэ - ра - лом


ог - пол тэт - чом кык пол тэт - чом кўин' - мэ - ти - йэз йыг тэт - чом

кўин' - мэ - ти - йэз йыг тэт - чом но выж кō - зо - но - дэс ми чиг - том

Давайте, друзья, встанем в круг,
Встанем в круг, споем да расскажем.
Один раз подпрыгнем, два раза подпрыгнем,
На третий раз с силой прыгнем.
На третий раз с силой прыгнем,
Балку под полом мы проломим¹.

¹ ФЭ УИИЯЛ-2009. Запись Нуриевой И. М. в д. Б. Жужгес Увинского р-на от Карповой А. В., 1940 г. р., Дедюхиной Т. М., 1949 г. р., Кузнецо-

Анализируя напевы группы *бõрысь* вавожского куста, Р. А. Чуракова также отметила: «Музыкально-ритмическая форма основана на равномерном движении, устремленном к остановке в конце каждого стиха и напоминает наиболее простые формы русских припевок» (Чуракова 1986: 51). Как правило, напевы *бõрысь* имеют строфу двухчастного строения с повтором второй строки А В (В). В вавожской традиции некоторые напевы *бõрысь* основаны на семиступенных диатонических ладах, контрастируя таким образом с узкообъемными напевами группы *сюан*.

Для напевов родственников жениха *сюан* более характерна однострочная строфа повторного строения А А (А). В ритмическом строении отчетливо проявляется тенденция к формульности; при этом структура большинства ритмических формул часто основывается на ямбической или бакхической последовательности музыкальных времен. Как показывают материалы, на достаточно обширной территории южной и западной Удмуртии распространены свадебные напевы, основанные на следующей ритмической форме: . Она может цементировать весь напев, то есть «быть формулой», в других случаях оставаться неизменной в первой части напева и варьироваться во второй.

Нотный пример № 56

Сюан гур. Свадебный напев родни жениха (Вавожский р-н)

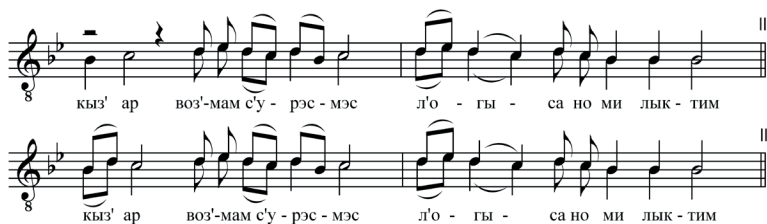


кыт -кын-тэ вал - йос - мэ шук - кы - са но ми лык - тим

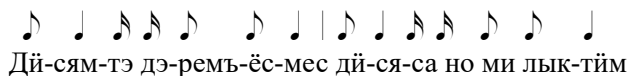
ди - с'ам - тэ дэ - рэм - йос - мэс ди - с'а - са но ми лык - тим

ди - с'ам - тэ дэ - рэм - йос - мэс ди - с'а - са но ми лык - тим

вой М. Е., 1933 г. р. Нотировка, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М.



Сев на незапрягаемых коней, мы приехали,
Надев неодеванные платья, мы приехали.
Проторив дорогу, двадцать лет ожидающую (этого),
мы приехали.
(Дементьева 2010:153)

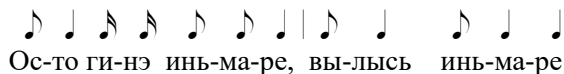


Нотный пример № 57

Сюан гур. Свадебный напев родни жениха
(Можгинский р-н)



Добрый мой боже, всевышний мой боже!
Дорогу хорошо проехав, пусть хорошо погуляется (нам)!
(Чуракова 1986: 96)



В других случаях ямбические музыкально-ритмические формулы создают своеобразный эффект ритмической перебивки, как,

например, в свадебном напеве д. Б. Жужгес, с нечетным количеством музыкальных времен в 15^м каждого полустиха:

Нотный пример № 58

Сюан гур. Свадебный напев родни жениха (Увинский р-н)

$\text{♩} = 132$

ми - л'ам ги - нэ а - най - мы мар но вз- ра - са эн лэз'- ы

с'и - йон - дэс но с'и-йэ - лэ йу - он - дэс но йу - э - лэ

эн ги - нэ но ыш-тэ- лэ а - най а - тай виз' - йос - тэ

эн ги - нэ но ыш-тэ- лэ а - най а - тай виз' - йос - тэ



Наша матушка нам наказывала:
 Угощение пробуйте, напитки пейте,
 Не забывайте только родительских наставлений (2 р.).
 Розовые да розовые цветы шиповника,
 Розовая да розовая да наша сноха, которую нужно увезти¹.


 Ми-лям ги-нэ а-най-мы мар но ве-ра-са өз лэзь-ы

Наконец, еще одна особенность функционирования обеих групп свадебных напевов заключается в их неравномерном распространении. Если каждый напев группы *сюан* охватывает, как правило, одну песенную традицию (в случае, если эта традиция не является маргинальной), являясь таким образом маркером границ этой традиции, то напевов группы *бёрысь* в каждой из локальных традиций может быть больше. Поэтому карта распространения этих напевов является более пестрой.


¹ ФЭ УИИЯЛ-2009. Запись Нуриевой И. М. в д. Б. Жужгес Увинского р-на от Карповой А. В., 1940 г. р., Дедюхиной Т. М., 1949 г. р., Кузнецовой М. Е., 1933 г. р. Нотировка, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

Свадьба южных удмуртов во многих традициях включает и песни проводов невесты *ныл келян гур*, которые исполняются в момент выхода невесты из родительского дома на самой свадьбе или до свадьбы, во время стовора. Как правило, провожают невесту ее подруги, пытаясь песней разжалобить ее, чтобы она плакала. В отдельных южных районах зафиксированы так называемые песни молодухи *бызись ныллэн кырӑанэз*, исполняемые самой невестой. По сравнению со свадебными напевами обеих групп (*сюан* и *бӧрысь*), этот мелодический пласт является поздним, сформированным под влиянием русской песенности. Многие песни этого пласта функционируют в качестве необрядовых бытовых.

Свадьба **закамских удмуртов**, по мнению этнографов, претерпела некоторые изменения, обусловленные иноэтническим, в частности, тюркским влиянием. К тюркским элементам относится обряд умыкания невесты; заимствованным характером ученые объясняют и ритуальную кражу поезжанами деталей одежды невесты на пиру в доме ее родителей и предметов домашнего быта в доме жениха (Христолюбова, Миннихметова, Тимирязнова 1989: 85–119). Отмечая ряд трансформаций в проведении свадьбы, этнографы, однако, делают вывод, что в целом она «до сих проводится в основном по традиционному ритуалу» (Там же: 102). Анализ же музыкального кода свадьбы закамских удмуртов показал его полную модификацию. Во-первых, тюркская песенная культура, оказав значительное влияние на традиционное народно-песенное искусство местных удмуртов, отразилась и на музыкальном наполнении свадьбы, значительную часть которого составляют переинтонированные или прямые татарские заимствованные песни, исполняемые в качестве гостевых. Кроме того, хотя основу свадьбы также составляют два свадебных пира, на которых встречаются две стороны, ни одна из сторон не имеет своего музыкального маркера – специального приуроченного свадебного напева, что коренным образом отличает закамскую свадьбу от всех других локальных традиций. Основная функциональная нагрузка лежит на песенных текстах, в которых поезжане комментируют происходящие события, хвалят/корят жениха с невестой, дают им наставления. Значительная часть этих текстов перекликается с отдельными южноудмуртскими свадебными текстами.

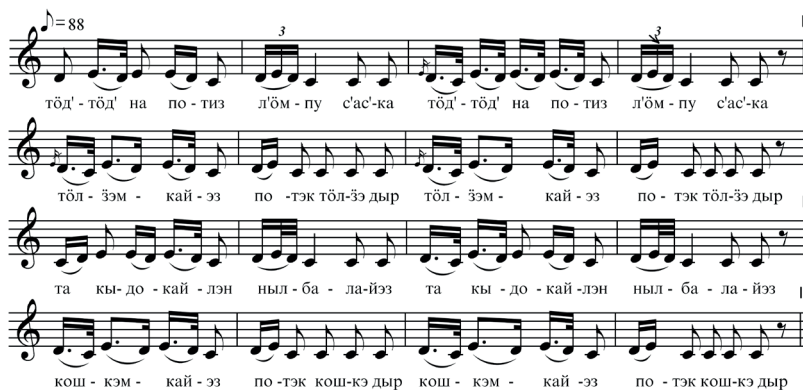
Специально приуроченный к свадьбе напев появляется в кульминационный момент свадебного действия – при прощании не-

весты с родительским домом. Молодые родственницы жениха *васькәли* трижды обводят невесту вокруг стола – символа родного дома с напевом, который так и называется – *васькәли куй* ‘напев родственников жениха’. В других местах под эту песню невесту выводят из дома и одновременно выносят сундук с приданым.

Напев *васькәли куй* имеет ареальное распространение: за исключением Татышлинского р-на он бытует практически по всей территории проживания удмуртов в Закамье. Этот формульный однострочный напев резко выделяется из всего музыкально-песенного сопровождения свадьбы. Он основан на лапидарной, чеканной, многократно повторенной мелодической фразе из трех звуков. Наиболее характерной чертой этого напева является его опора на четко артикулируемую ритмоформулу из пяти восьмых , что делает его узнаваемым в любой исполнительской версии.

Нотный пример № 59

Васькәли куй. Напев родственников жениха (Янаульский р-н РБ)



төд' - төд' на по - тиз л'ом - пу с'ас'-ка төд' - төд' на по - тиз л'ом - пу с'ас'-ка |

төл - зэм - кай - эз по - тэк төл-зэ дыр төл - зэм - кай - эз по - тэк төл-зэ дыр |

та кы - до - кай - лэн ныл - ба - ла-йэз та кы - до - кай - лэн ныл - ба - ла - йэз ||

кош - кэм - кай - эз по - тэк кош-кэ дыр кош - кэм - кай - эз по - тэк кош-кэ дыр

Белыми-белыми цветами расцвела черемуха,
Осыпаться им не хочется, – осыпаются, наверное.
Этой доченьке свата
Уходить (из родного дома) не хочется, – уходит, наверное¹.

¹ ФЭ УИИЯЛ-1970. Запись Насибуллина Р. Ш. в д. Ватка (Нократ) Янаульского р-на РБ. Нотировка, расшифровка текста и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

Основной мотив поэтических текстов связан с расставанием невесты с родительским домом. Песня, исполняемая родственницами жениха, поется не только от их имени. Персоналиями, от лица которых они выступают, может быть и мать невесты, но основная часть поэтических текстов исполняется от имени самой невесты, которая просит прощение у родителей, в то же время укоряет их, тоскует, сравнивая себя с кукушкой. Очевидно, подобная тематика, типичная для прощального этапа свадьбы, дала повод филологам атрибутировать жанр напева как «песню-причитание невесты» (Христолюбова, Миннихметова, Тимирязнова 1989: 105), хотя манера его исполнения абсолютно далека от плачeveго звукоидеала. Своей четкой, скандированной артикуляцией при исполнении, «вдалбливающим» повтором нижнего устоя напев несет черты магического заговора и этим близок завятскому свадебному напеву. Более приближен к «положенному» в данной обрядовой ситуации звукоидеалу жанр башкирских свадебных плачей-причитаний невесты *сенгляу*, маркирующий «самый яркий и драматичный момент свадебного обряда» (Сулейманов 1995: 143). *Сенгляу* также исполняется от имени невесты, но петь его может как она сама, так и ее подруги и/или специально приглашенные вопленицы. Как отмечают башкирские исследователи, «напевы *сенгляу* отличаются выраженная имитация плача, глубоко трогательные интонации», в целом же в мелодике *сенгляу* прослеживаются элементы «древнейших закличек, ритуальных возгласов, обращений» (Султангареева 1994: 111–112).

Таким образом, музыкальный код свадьбы закамских удмуртов оказался в определенной степени более близок башкирской свадьбе, в структуре которых исполнением знакового напева отмечена кульминационная точка обряда – прощание невесты с домом и переход ее в другую семью.

Примерно такая же картина встроенности в местную ареальную систему ожидалась и в структуре **свадьбы бесермян**, проживающих с северными удмуртами и разговаривающими на одном из наречий удмуртского языка. Как описывалось выше, на североудмуртской свадьбе доминирует напев родственников жениха *сюан крезь*. На бесермянской же свадьбе музыкальные акценты смещены. Поезжане-родственники жениха не имеют специально приуроченного напева (обстоятельство, немислимое в удмуртской среде!). Но музыкальное поведение поезжан маркировано звучанием музыкального инструмента – волынкой *быз*, которая

«всюду сопутствует поѣзжанам» (Штейнфельд 1894: 244). При этом «волынщикъ не аккомпанируетъ пѣвцамъ, а играетъ самостоятельно въ промежуткѣ между пѣніемъ, такъ что музыка длится непрерывно» (Там же: 243). На свадебном пиру «пѣсни поются плясовые и вообще самыя веселыя». Как отмечает автор очерка Н. П. Штейнфельд, почти все они заимствованы от русских (например, «По улице мостовой»), но слова исковерканы до неузнаваемости. Пение и игра на свадебном пиру являлись обязательными согласно этикету: «Если поезжане не веселились, считалось, что они остались недовольны угощением и приемом» (Попова 1998: 133).

Следует отметить, что звучание волынки на свадьбе отмечено только в работе Н. П. Штейнфельда, посвященной бесермянской культуре. В этнографических работах по удмуртской традиционной культуре конца XIX – начала XX вв., в материалах фольклорно-этнографических исследований последних десятилетий сведений относительно сопровождения свадьбы игрой на волынке или любом другом музыкальном инструменте (кроме гармошки) не содержится. Единственной этнографической группой, в которой до их пор проводят свадьбу с музыкальным инструментом *кубыз*-скрипкой, являются завятские (шошминские) удмурты. Игра на этих музыкальных инструментах во время ритуалов должна рассматриваться как знаковая, имеющая магический смысл. Именно в таком значении рассматривают волынку региональные исследователи. Волынка как ритуальный свадебный инструмент зафиксирован у мордвы, чуваш, мари. Как отмечает Н. И. Бояркин, «считалось неблагополучным, если род жениха не имел волынки» (Бояркин 2004: 66). Ее звучанием сопровождалась все обрядовые перемещения невесты, звуки волынки должны были «оградить невесту от порчи, дурного глаза» (Там же: 67). В том же значении использовалась волынка у чувашей и марийцев. Волынщик («пузырщик») на чувашской свадьбе, например, считался колдуном, который своей игрой защищал молодых от нечистых сил (Осипов 2007: 20–51).

Основной же формульный напев бесермянской свадьбы был связан с локусом невесты. Этот напев сопровождал предсвадебный цикл обрядов (девичник, расплетение косы, прощание с родителями) и звучал в кульминационный момент свадьбы при выходе невесты из дома. Исполняли его всегда подруги невесты и, как правило, от ее имени: «Ее сядят на сундук с приданым. Она начинает плакать; дѣвушки припѣвають по бесермянски: «милыя ворота, вы

остаётся, изба, ты остаешься, сѣни, вы остаётся отъ меня» и т. д., перечисляя всѣ предметы, которые невеста съ этого дня покидаетъ на вѣки» (Штейнфельд 1894: 245).

Илл. 15

Схема свадебного обряда бесермян¹

Этап свадьбы	Локус, участники	Акциональный код	Музыкальный код
Девичник накануне свадьбы	Дом невесты/ баня. Подруги, женщины-родственницы	Переплетение косы	<i>йѡрчѡ пѡнон крезь</i> 'напев переплетения косы'
	Дорога из бани домой. Подруги, женщины-родственницы	Невесту ведут домой	<i>муньчоѣсь бертон крезь</i> 'напев возвращения из бани'
	Дом невесты, подруги невесты и ее родня	Невеста плачет, сидя в переднем углу. Подруги поют напев от ее имени	<i>крезь</i> напев прощания с домом и родными
	Дом невесты, подруги невесты и ее родня	Отец подает ковш с пивом с монетой дочери и всем женщинам-родственницам. Невеста плачет, сидя в переднем углу «безъ всякихъ причитаній». Девушки поют «коротенькую бесермянскую пѣсню: «Прежде, когда ты у отца просила денег, ихъ не было, а теперь нашлись»	<i>крезь</i>

¹ Схема составлена по материалам работ: (Штейнфельд 1894; Попова 1998) и полевым материалам автора: ФЭ УИИЯЛ-2000, 2002, 2004 в Бalezинский и Юкаменский р-ны.

Свадьба	Дом жениха, поезжане	Угощение. Поезжане поют песни в сопровождении музыканта, «который играет на волынкѣ. Пѣсни поются плясовые и вообще самыя веселыя»	Музыка волынки
	Ворота перед домом невесты, поезжане	<i>Азьмурт</i> (руководитель свадебного поезда) стучит в ворота	Музыка волынки. <i>Азьмурт</i> поет импровизированный напев <i>азьмурт крезь</i>
	Свадебный пир в доме невесты	Гости пляшут	Плясовые (в том числе русские песни) под волынку
	По дороге в дом, где сидит невеста, поезжане	Проход гостей	Музыка волынки и песни
	Дом невесты, все	Смотрины свадебного наряда невесты – подарка жениха	Хоровод вокруг этой одежды под музыку волынки, пускаются в пляс, хлопая в такт музыке ладошами.
	Свадебный пир в доме невесты, родня невесты	Родня невесты кричит «Поход! Поход!»	Поют напев <i>поход крезь</i>
	Дом невесты, родня невесты	Невесту сажают на сундук с приданым, она начинает плакать. Подруги невесты «припѣвають по бесермянски: «милыя ворота, вы остаетесь, изба, ты остаешься, сѣни, вы остаетесь отъ меня»	напев прощания с родным домом <i>крезь</i>

	Православная церковь	Венчание	
	Дом жениха	Свадебный поезд. «Всѣхъ прибывшихъ хозяева встрѣчаютъ хлѣбомъ-солью и пивомъ подь музыку волынки»	Музыка волынки
Второй день	Дом жениха	Баня. Привоз приданого. Дары невесты поезжанам и новой родне	
Третий день	Дом жениха	Молодые и поезжане отправляются к реке. Невеста жертвует духу воды хлеб, масло и монетку	Музыка волынки

Выясняя жанровое обозначение этого напева и других песен, исполняемых на свадьбе, мы столкнулись с необычным для свадьбы явлением терминологического рассредоточения. Свадебным напевом *сюан крезь* информанты-бесермяне могли назвать любой импровизируемый напев: исполняемый за столом во время свадебного пира; спетая перед воротами дома невесты песня-импровизация *азьмурта* (руководителя поезжан). Свадебным же назвали формульный напев прощания с домом невесты исполнители фольклорного коллектива с. Юнды. В сборнике И. К. Травинной этот напев обозначен как плач невесты (Травина 1964: 223). В этнографическом описании бесермянской свадьбы Е. В. Поповой прощальный напев имеет разные названия в зависимости от обрядовой ситуации: *йөрчө пöнөн крезь* ('напев переплетения косы', букв. 'напев положения волос'), *муньчоёсь бертон крезь* ('напев возвращения из бани') (Попова 1998: 125, 126). Некоторые информанты, подчеркивая связь напева с невестой, называют его 'напевом невестки' *ичимень крезь*.

Отметим, что бесермянский напев прощания невесты с родительским домом также достаточно четко выделяется на музыкальном фоне свадьбы. Во-первых, он единственный из всего музыкального сопровождения бесермянской свадьбы является формульным и строго приуроченным. Кроме того, несмотря на

жанровое обозначение *крёзь*, что ассоциируется с набором слов и слогов, основу текста составляет импровизируемый сюжет, который распевается исполнителями синхронно, без припевных слов. Сюжетность свадебного обрядового текста в некоторой степени «выбивает» напев из контекста всей локальной традиции и вызывает ассоциации с песенной традицией южных удмуртов. Однако по отдельным чертам музыкального стиля нельзя не заметить его определенного сходства с североудмуртским свадебным напевом *сюан крёзь* и закамским напевом *васькӧли куй*. Все эти напевы ритмически формульны: в основе свадебного напева северных удмуртов лежит семивременная ритмоформула, у бесермян и закамских удмуртов – пятивременная, хотя не во всех бесермянских примерах эта ритмоформула «высчитывается» точно.

Нотный пример № 60

Ичимень крёзь. Бесермянский напев невесты
(Балезинский р-н)

$\text{♩} = 152$

За - нъм, За - нъм а - на - йэ, За - нъм, За - нъм а - та - йэ,
о'ик но лък - тиз, с'о - то - но шу - из, кък но лък - тиз, с'о - то - но шу - из,
д'а - д'а - йэ лък - тиз, с'о - то - но шу - из, эн - гэ - йэ лък - тиз, с'о - то - но шу - из,
та - та - йэ лък - тиз, с'о - то - но шу - из, йэн - гэ - йэ лък - тиз, с'о - то - но шу - из,
ти шу - э вал, ум с'о - тэ на, ти шу - э вал, ум с'о - тэ на

притопывая

Милая, милая матушка, милый, милый батюшка,
 Один да раз пришел, отдать (выдать замуж) да сказал,
 второй да раз пришел, отдать надо, сказал,
 Дядя пришел, отдать надо, сказал, тетя пришла, отдать надо,
 сказала.
 Сестра пришла, отдать надо, сказала, тетя пришла, отдать
 надо, сказала.
 Вам бы сказать: «Не отдадим еще», вам бы сказать:
 «Не отдадим еще»¹.

Нотный пример № 61

**Бесермянский напев прощания невесты
 с родительским домом («плач невесты») (Юкаменский р-н)**

Медленно (♩ = 60)

За - ным кор-ка-зе, кор - ка - зе, ве - рай, кор-ка-зе
 кор - ка - зе, За - ным, За - ным кор- ка - е,
 кор -... ка - е, кор - ка - е, За - ным а - та - е,
 а - та - е, За - ным а - та - е, а - та - е,
 За - ным а - на - е, ой, а - на - е, ой, а - на - е,
 а - на - е, За - ным бра - тэ, ой, бра - тэ,
 За -... ным, За - ным бра-тэ. За - ным су-зэ-ре, су - зэ - ре,
 За -... ным су - зэ... су - зэ - ре.

¹ ЛА Биянова А. Запись 1990 г. в д. Юнда Базезинского р-на от местного фольклорного коллектива. Нотировка, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

Милая матушка, ой, матушка, ой, матушка, матушка,
Милый брат, ой, мой брат, милый, милый брат,
Милая моя сестра, сестра, милая сестра, сестра.

(Травина 1964: 113)

С североудмуртским свадебным *крезем* бесермянский напев роднит также ангемитонный звукоряд (*c d e g*). Заметим, что при сходстве этих черт, оба напева все же не являются вариантами. Это два самостоятельных музыкальных «артефакта». Музыкальный код свадебного обряда бесермян, как показал анализ, оказался той «лакмусовой бумагой», при помощи которого выявились принципиальные отличия от североудмуртской свадьбы. Столь разительный контраст структуры двух свадеб является еще одним поводом задуматься об ином культурном и/или этническом генезисе бесермян.

* * *

Таким образом, сравнительный анализ музыкального кода локальных вариантов удмуртской свадьбы показал, прежде всего, его мелодико-ритмическое и структурное разнообразие, обусловленное в определенной степени влиянием соседних этнических культур. Именно так, на наш взгляд, следует рассматривать свадебный ритуал, как, впрочем, и сами песенные традиции слободских, замкаских удмуртов и бесермян.

В музыкальном сопровождении свадьбы как контакта двух оппозиционных сторон реализуются два самостоятельных текста: М-текст локуса жениха и F-текст локуса невесты. Анализ этих текстов позволил определить устойчивые и более мобильные, варьируемые в разных местностях этапы ритуала. К стабильным компонентам ритуала относится свадебный пир в доме невесты *сюан*. Во всех локальных традициях он озвучен приуроченными формульными напевами, принадлежащими по музыкально-стилистическим признакам к наиболее архаичному песенному пласту. Пир в доме жениха *бõрысь* отличается наибольшей музыкальной пестротой. Локус невесты, перемещенный в другое пространство, отмечен здесь звучанием гостевых, поздних плясовых песен и наигрышей. Единственной территорией, которая имеет приуроченный обрядовый напев *бõрысь гур*, является южная Удмуртия. Но, как показал музыкальный анализ, напевы локуса невесты *бõрысь* принадлежат к более позднему стилевому пласту.

Этап прощания невесты с родными, с отчим домом оказался более варьируемым. На севере Удмуртии напев 'вызывания слез у невесты' звучит в момент отъезда родственников невесты из дома жениха, во всех остальных традициях – при выходе невесты из родительского дома во время свадьбы. Нередко с невестой начинают прощаться уже после сговора. В музыкально-стилистическом отношении этот песенный пласт также неровный: на юге Удмуртии он имеет черты позднего происхождения, особенно явно проступающие в песнях молодухи *бызись ныллэн кырзанэз*. Поздний характер подчеркнут и термином *кырзан*, обозначающий именно сюжетные «песни», а не обрядовые напевы. Не типично для древнего удмуртского ритуала пение самой невесты. Во всех описаниях удмуртского свадебного обряда обращает на себя внимание пассивная роль жениха с невестой. На своей свадьбе невеста, впрочем, как и жених – *homo tacens* ('человек молчащий'). Единственная озвученная роль невесты в этом сложном обрядовом действии, не только дозволенная, но и поощряемая и понуждаемая, сводилась к плачу, иногда с проговариваемым текстом. Потому сольное пение невесты на своей свадьбе должно рассматриваться как относительно поздний компонент. Наиболее же архаичные образцы напевов проводов / вызывания слез невесты сохранились спорадически на севере Удмуртии и тотально в завятской (кукморской) традиции. Вместе с тем, нельзя не отметить, что при позднем интонационном наполнении напевов проводов невесты южные удмурты сохранили архаичное явление жанровой перекодировки. Во многих районах юга Удмуртии напев проводов невесты функционирует в рекрутских, гостевых обрядах.

Инициационная линия невесты оказалась более выраженной в трех периферийных музыкальных диалектах: слободском, закамском и бесермянском. Расставание невесты с домом, ее оплакивание сопровождаются пением формульных напевов *куиньмой крезь, васькйли куй, ичимень крезь*, которые обслуживают только эту сцену, тем самым подчеркивая главный статус данного обрядового акта. Однако не эти традиции формируют облик удмуртской свадьбы, тем более, как уже отмечалось, они могут нести и элементы иноэтнических влияний. Кроме того, не совсем ясна функциональная нагрузка напева *васькйли куй* в закамской традиции. Отправителями песенного текста здесь выступают не родственники и подруги невесты, как общепринято на ее проводах, а принима-

ющая сторона. Являясь музыкальным маркером жениха, этот напев несет в себе энергетику его локуса, воплощаясь в исполнительской манере пения, характеризующейся четкой скандированной артикуляцией. Двойственный статус напева не позволяет однозначно причислить его к прощальным песням невесты и, следовательно, отнести его строго к локусу невесты.

Сравнительный анализ музыкального кода локуса жениха и невесты как двух самостоятельных текстов показал, что в удмуртской свадьбе отчетливо просматривается еще одна стержневая линия, возможно, более архаичная, нежели линия невесты. Наличие этой линии подтверждается помимо музыкального кода определенным кругом символов и знаков, реализуемых в свадебной терминологии и других кодах.

Рассмотрим свадебную терминологию (см. Илл. 16). В названиях поезжан со стороны невесты наблюдается терминологическая разнородность. Обозначения родственников невесты в каждой из традиций варьируется в зависимости от акцента той или иной их функции. 'Приглашающими, зовущими' (*отчаськисьёс*) называют

Илл. 16

Свадебная терминология в локальных вариантах

	Нижне- чепецкие	Северные	Южные	Завятские	Закамские	Бесермяне
Родня жениха	<i>сюанчи- ос/ ваисъёс (унин.) пожъян- нёс (слоб.)</i>	<i>сюанчи- ос/ ваисъёс</i>	<i>сюанчи- ос</i>	<i>сюанчи- ос</i>	<i>кудоёс/ тукля- чиос (сюанчи- ос)</i>	<i>кѡдо кѡдабике</i>
Родня невесты	<i>келисъёс (унин.) ѡтчасъ- кисъёс (слоб.)</i>	<i>келисъёс</i>	<i>бѡрысьёс</i>	<i>виль- кудоос (кукм.) аськи- сьёс (шошм.)</i>	<i>кудоёс/ тукля- чиос (сюанчи- ос)</i>	<i>кѡдо кѡдабике тама- чейёс</i>

родню невесты слободские удмурты, которая приглашает свадебных гостей на третий день *куиньмой*. 'Провожающими, оставляющими невесту' (*келисьёс*) являются поезжане со стороны невесты у северных, части западных и унинских удмуртов. Отметим, что этот термин функционирует в паре со словом *ваисъёс* (от *вайыны* 'доставить, принести, привезти'), которое относится к свадебному поезду жениха, дублируя основной термин *сюанчиос*. Оба термина, очевидно, более поздние, подчеркивают связь с инициационной линией невесты: *ваисъёс* 'привозящие невесту', *келисьёс* 'провожающие, оставляющие невесту'. Термин *бёрысьёс* (южные удмурты), как уже отмечалось, подчеркивает очередность свадебного пира в доме жениха ('вслед, после'). В шошминской традиции в термине *аськисьёс* (от *аськыны*, лит. *адзиськыны* 'видеться, увидеться'), возможно, актуализирован момент встречи новой родни и/или дочери в новом статусе. Наконец, тюркскими по происхождению являются термины *вилькудоос/туклячиос* (кукморские и закамские), *тамачейёс*, *кёдоос/кёдабикеос* (бесермяне).

Как видно из таблицы, совершенно иная картина наблюдается в обозначении свадебного поезда жениха *сюанчиос*. Термин стабилен во всех традициях (за исключением все тех же слободской, закамской и бесермянской). Очевидно, самое время обратиться к этимологии слова *сюан*. Прежде необходимо отметить, что этот культурный термин в том же значении в близком фонетическом виде функционирует и в марийском языке (мар. *суйан* 'свадьба'). Х. Паасонен в свое время возвел этот термин к тюркскому корню *süjün* 'радоваться', *süjünči* / *süjüneč* 'радость, радостная весть; вестник, принесший радостную весть' (цит. по: Напольских 1998: 131). В наиболее близком к тюркскому значению варианте это слово, как отмечает финский лингвист, сохранилось в мордовских языках: эрз. *suvončej* ~ *suvonžej* 'радостная весть' (по поводу свадьбы, рождения ребенка).

О том, что удмуртское слово *сюан* не сводится исключительно к понятию торжественного обряда, совершаемого при заключении брака, неоднократно упоминалось в удмуртской этнографии и фольклористике. Также полисемантичен, например, термин *туй* 'свадьба' и в башкирской культуре, которым обозначаются семейно-родовые обряды ('колыбельная свадьба' *исем туй*, свадьба и основной пир *калым туй*, 'свадьба смерти' *улемтуй*), календарные и родовые праздники ('грачиная свадьба' *Каргатуй*, 'кукушкина свадьба' *Кәкук туйы*, 'медвежья свадьба' *Айыутуй*) (Султангареева

1994: 34). В удмуртской традиционной культуре зафиксированы такие понятия, как свадьба поля (*бусы сюан*), свадьба гусей (*žазег сюан*), свадьба – vulva (букв.: свадьба мышей – *шыр сюан*), свадьба дома (*корка сюан*), свадьба младенца (*нуны сюан*), девичья свадьба (*ныл сюан*), свадьба коня (*вал сюан*), свадьба мудора/керемета (*Мудор сюан*, *керемет сюан*), свадьба пчел *муш сюан* и др. Далеко не все из них проводятся по свадебному сценарию и не все из них озвучены пением свадебных песен. На обряде *корка сюан* (свадьба дома), например, участники вообще не пели, неприуроченными различными напевами отмечали девичью свадьбу (другое его название – *ныл брага* ‘девичье пиво’), вторично приуроченный плясовой напев сопровождал обряд свадьбы ребенка (*нуны сюан*).

Имитация свадебного обряда на озимом поле в южноудмуртских районах была обязательным компонентом на весенних обрядах в честь окончания полевых работ (*гершыд сюан* ‘свадьба проталинки’ *бусы сюан* ‘свадьба поля’, *возь сюан* ‘свадьба луга’). По описанию Р. А. Чураковой, в Кизнерском р-не на обряде ‘свадьба ржи’ *žег сюан* (другое название *гужем юон* ‘летний пир’), который был приурочен к Петрову дню, молодые незамужние девушки разыгрывали свадебный обряд около ржаного поля. Наиболее красивая и нарядная девушка выполняла роль невесты. Вначале девушки около поля молились с поклонами, затем ели и пили принесенную снедь, выливая понемногу к корням ржи. «Невесте» дарили подарки. Во время церемонии пели свадебный напев или приуроченный обрядовый напев *гужем юон гур* ‘напев летнего пира’ (Чуракова 1999: 13).

В Кукморском и Мамадышском районах этнографами XIX в. зафиксировано исполнение свадебных песен, как и проведение самого свадебного ритуала, при перенесении воршуда из отцовского дома к отделившемуся сыну. По поверьям, *воришуд*, или *мудор* у удмуртов размножается вместе с размножением семейства самого хозяина куалы (Гаврилов 1891: 140). Обряд этот назывался *мудор сюан* (свадьба мудора) и проводился в дни летнего праздника Казанской иконы Божией Матери. На свадьбе мудора, как и на свадьбе людей, исполнялся свадебный напев. Обычно приглашают в дом хозяина мастерицу-гусяршу, помолившись и попиравав, *тöр пукись* (букв. – сидящий в переднем углу, т. е. почетный гость, распорядитель) и его жена встают и начинают петь песни свадебным напевом и с припевом «ай гай» (Там же).

По описанию И. С. Михеева, *мудор*, или *вожишуд* перевозят на нескольких парах украшенных колокольчиками лошадей. Повеселившись и напившись в доме хозяина, из шалаша которого задумали переселить *мудор*, берут коробочку, золу и три камня из шалаша и, поместив их в одну из телег, отправляются домой с пением песен на свадебный напев. Вместе с коробочкой и камнями, по верованиям вотяков, переселяется и *мудор* (Михеев 1900: 898).

Описание свадебного поезда, перевозящего в новый дом *воршуд*, было сделано и финским ученым У. Х. Хольмбергом. Ученый-этнограф также отмечает исполнение свадебных напевов по этому случаю: «В Мамадышском уезде есть обычай, напоминающий свадьбу <...> Воршуд, как и невесту, перевозят в новый дом в санях, запряженных лошадьми, со звенящими колокольчиками, женщины одеты в свадебные наряды. То, что сами удмурты считают праздник *Воришуда* свадебным обрядом, видно из его названия – *мудор сюан* (свадьба *мудора*) (Holmberg 1927: 123).

Д. Островский описывает схожую свадьбу кереметя. У малмыжских удмуртов стал плохо родиться хлеб, и они решили добыть жену Кереметю, чтобы он не скучал. В Петров день, заранее договорившись, малмыжские удмурты поехали в Чуру (сейчас село Чура с кряшенским населением в Кукморском районе) на тройках с колокольцами и бубенчиками, во всем как быть свадебному поезду. Попиравов, ранним утром свадебный поезд отправился в обратный путь, увозя с собою кусок дерну мерою в квадратный аршин, вырезанный в керемети (Островский 1873: 37–38). Но, по-видимому, не были соблюдены какие-то правила, что для чуринских удмуртов обернулось печальными последствиями: в Чуре на следующий год не уродился хлеб.

Свадебный напев маркирует и поминальный обряд *йыр-пыд-сётон/лы куян* (букв.: отдавание головы-ног/бросание костей). На территории Удмуртии этот обряд до последнего времени бытовал в южных локальных традициях. Его песенное оформление зависело от формы проведения свадебного обряда. В тех районах, где свадьбу озвучивали два напева (со стороны жениха и невесты), на поминальном обряде эти напевы меняли свою знаковую символику (мужчине – «жениху» пели на напев родни невесты, женщине – «невесте» – напев родни жениха). В юго-западных районах исполнялись оба напева: в первой половине пели на напев *сюан*, по возвращении с жертвенного места – на напев *бõрысь*.

В Кизнерском районе, как и в завятской традиции, на свадьбе и на поминках звучал один и тот же напев. На крайнем юге зафиксированы приуроченные напевы, предназначенные только для этого обряда с ярко выраженными чертами архаики (Владыкин, Чуракова 1986: 123–124). Как отмечают исследователи, «на обряде царили веселье, шум, смех. По обычаю многих местностей <...> мужчины, надев платки, изображали женщин, а женщины, надев шапки, мужчин <...> Если “йыр-пыд сётон” посвящался мужчине, то подбирали для него и “невесту”. Эту роль разыгрывала либо пожилая женщина, либо мужчина. “Виль кенак”, то есть молодуха, одевалась в свадебный наряд, плакала и причитала, как невеста на свадьбе” (Владыкин 1994: 173–174). В Малмыжском районе (левобережье Вятки) один из участников обряда изображал корову (если поминали женщину) или лошадь (на поминках мужчины): *Собере монэ скал шуса, кыскыны но туртто, мон чыжаськисько* – ‘Я будто корова, меня хотят подоить, а я лягаюсь’. Участники обряда с пением свадебного напева ходят вокруг стола против солнца. С пением выходят на улицу, неся лукошко, колокольчики. Относят лукошко вниз по течению реки, оставляют его в поле, лопатой или топором очерчивают круг против часовой стрелки.

Свадебный напев лежит в основе масленичного обряда *вöй юон* кукморских удмуртов. Во время катания на лошадях или гуляя по улицам деревни, пели свадебный напев *сюан сям*, обращаясь к Масленице:

Вöй юон сям. Масленичный напев
(Кукморский р-н РТ)

*ай, вöйиз-а но вöйиз-а, ай гай,
вит'эм вк'ой д'уон вöйиз-а, ай гай?
вит'эм вк'ой д'уон вöйиз кэ(й), ай гай,
мил'эмлэ мъл(ь)кэд лüйиз-а, ай гай?*

Ай, наступила ли, наступила ли, ай гай?
Долгожданная Масленица пришла ли, ай гай?
Когда долгожданная Масленица пришла, ай гай?
Стало ли нам радостно, ай гай?

(Нуриева 1995: 16)

Интересный обряд *мунё сюан* «кукольная свадьба» был зафиксирован в Балтасинском районе Татарстана: на Масленицу девочки 10–15 лет совершали обход домов, исполняя при этом свадебный напев. Одна из них, как и на обычной “взрослой” свадьбе, держала в руке *кубочук* (навершие прялки, свадебный атрибут). Дети собирали лоскутки, чтобы потом, поделив между собой, шить из них одежду для кукол. Отсюда, очевидно и название обряда. «Кукольная свадьба» могла продолжаться от одного до трех дней. Дети собирались в одном из домов, варили обрядовый суп и кашу из собранной крупы, в домах их угощали свекольным квасом.

Пением свадебного напева сопровождалось и окказиональные обряды: очищение дома от клопов *урбо келян* (проводы клопа), обряд изгнания капустных червяков *нумыр келян* (проводы червяка). «Проводы клопа» должны были проводиться рано утром, до восхода солнца, в Великий Четверг. Г. Верещагин описывает действия знахаря следующим образом: «Вот он тряпку с тремя клопами привязал к концу батожка, а пониже тряпки привязал небольшой медный колокольчик <...> сел верхом на батожок, преобразив его в коня, а себя в всадника, и пошел из избы, распевая вотскую свадебную песенку: “Дуй, дуй, дуй!”» (Верещагин 1995: 114). В другом варианте клопа садили в старый лапоть, шли на речку под пение песни *сюан гур* и бросали лапоть с клопом в воду (Владыкин. Чуракова 1986: 125). В Балтасинском районе Татарстана *урбо келян/урбо сюан* проводили на Масленицу или Петров день. Собирали клопов / тараканов в небольшую коробку и с пением свадебного напева шли к реке и бросали коробку в воду. По некоторым сведениям, специально к обряду делали маленькую куклу, одевали в наряд невесты, сажали в маленькую тележку и также провожали к воде с пением свадебного напева. Иногда роль невесты исполняла молодая девушка.

В Кезском районе под пение свадебного напева избавлялись от капустных червяков: из одной деревни собирались 10–20 детей (могли быть и старики), двигаясь друг за другом вдоль грядок, с песней собирали червяков с капустных листьев и складывали их в лапоть. Пройдя таким образом огороды, с шумом, звоном колокольчиков, спускались к воде, стараясь не уронить ни одного червячка. Вставали около речки или пруда и под этот же напев бросали лапоть в воду. Возвращались тихо, без шума.

В Граховском районе записано предание о переселении озера на другое место, в котором также фигурирует свадебный напев: «Собрав

всех женщин деревни, заставили по одному коромыслу унести в лесное озеро Плантаы. Свадьбу сыграли, проводили (озеро) свадебными песнями. Сказали, что мы тебя в хорошее место провожаем, не обижайся (не злись). Оставшуюся воду провели в русло реки Уси. Очень не хотелось уходить (озеру). Страшным воем выло. Когда уже уходило, превратилось в быка и со страшным воем ушло» (Атаманов 1981: 79–80).

Из всех этих многочисленных описаний можно сделать несколько выводов. Во-первых, столь широкая полифункциональность термина *сюан*, апеллирующая к самым древним пластам культуры, убедительно доказывает его архаичность. Радость, веселье как признаки непристойного поведения, или антиповедения маркировали порубежную ситуацию, которой и являлся обряд. Очевидно, шум, веселье как неперенный атрибут ритуального поведения и определил семантику термина, к настоящему времени получившего вторичное, более узкое толкование.

Свадебный напев, исполняемый в различных семейно-родовых, календарных и окказиональных обрядах, выполняет важную магическую функцию: звуки этого напева должны умиловить предков, родовых божеств, они подчиняют водную стихию, отгоняют злых духов, а также помогают избавиться от вредных насекомых. Уместно будет вспомнить, что в последнем случае коми исполняли особый причет: «У клопа сердца нет, от него без плача не отвяжешься» (Микушев, Чисталев 1994: 11). Действенная сила магического заклатья свадебного напева *сюан гур* наглядно отражается в поэтических текстах:

***Сюан гур. Свадебный напев* (Кизнерский р-н)**

*Осто гинэ Инмаре, козма Инмаре!
Ой, эн сёты, Инмаре, дышмон малпасьлы!
Дышмон но малпасьёс – корт тунгон съёрын, –
Корт тунгон съёрысь но, ой потыса,
Мед усёзы котырес, ой, но ты шоры.*

Добрый мой Боже, мой Боже-козма!
Ой, не отдавай нас, мой Боже, помышляющему зло!
Замышляющие зло – под железным замком,
Замышляющие зло да, выйдя из-под замка,
Пусть утонут да, ой, в середине круглого озера.
(Чуракова 1986: 67, 68)

Противопоставление двух сторон – жениха и невесты – достаточно четко отражено на уровне вербального кода. Так, в поэтических текстах южноудмуртской свадьбы, обслуживающих локус невесты, преобладающими являются мотивы величания невесты («словно на подоконнике выставленная кукла», «барышня да московская») / корения жениха («словно привязанный к печке новорожденный теленок», «словно вываливавшаяся в грязи пестрая свинья»), угрозы разрушения окружающего пространства – локуса жениха («если вниз мы прыгнем – балку пола проломим! Если вверх мы подпрыгнем – матицу проломим!») (Чуракова 1986: 74, 86, 94, 135). Поэтические же тексты локуса жениха маркируют мотивы пути, которые очень важны для понимания первоначальной семантики текста жениха. Пространственная символика уже была предметом анализа филологов-фольклористов, отмечавших необычность пути и необычный облик поезжан (Владыкина 1997: 113–115):

Сюан гур. Свадебный напев (Можгинский р-н)

*Ми кытй-о лыктймы, кыче гинэ вуимы?
Пужым вайлэн куашетэмъяз, кый вылтыр кадь сюрестй.*

Где мы ехали, как мы проехали?
Сквозь шум сосновых ветвей, по дороге,
подобной змеиной чешуе.

*Сяла каръён кар йылтй но йичы ветлон вырйылтй.
Сизьым тэлез пыр потыса, сизьым шурезвыжыса,
Сизьым-тямыс гурезьёсыз тубыса но васькыса.*

Над местами гнездовой рябчиков да холмам, где бродят лисы.
Через семь лесов проехали, через семь рек переправились,
На семь-восемь гор поднимались и спускались.

Сюан гур. Свадебный напев (Малопургинский р-н)

*Ми лыктймы, ой тй доры ньыльдон иськем волок пыртй,
Куакетй ми, ой потйм льбмпу сяськалэн люгытъя,
Возь вылтй ми, ой, потймы тузь сяськалэн люгытъя,
Выж вылтй ми, ой потймы валег куараез кылзыса,*

*Бусыетий ми мынймы телеграф юбо кузя,
Ураме ми пыримы но тубим электро тыл люгытъя.*

Мы ехали, ой, к вам через сорокаверстовый лес,
Через кустарники мы, ой, ехали по сиянию цветущей
черемухи,
Через луг мы, ой, ехали по свечению цветущей таволги,
Через мост мы, ой, ехали – слушая звук поскрипывания,
Через поле мы ехали вдоль телеграфных столбов,
На улицу мы въехали и поднялись по сиянию электричества.
(Чуракова 1986: 107, 108, 115–116, 85)

Поезжане выезжают на «незапрягаемых» конях (иносказание медведя), на них – «ненадеваемые» платья, поют «голосами, которыми не должны были петь» (Бойкова, Владыкина 1992: 60). О ритуальной слепоте поезжан, жениха свидетельствует их затруднение при входе в дом невесты:

***Сюан гур. Свадебный напев* (Можгинский р-н)**

*Корказыды но туж жужыт, тубеммы чик уг лы,
Осьёсты но ньыль сэрго, пыреммы чик уг лы.*

Ваше крыльцо очень высокое, никак подняться не можем,
Ваша дверь с четырьмя углами, никак войти не можем.
(Чуракова 1986: 100–101)

Таким образом, в поэтических текстах, в которых поезжане-*сюанчиос* выступают представителями иного мира, актуализируется путь в мир живых, тогда как в севернорусской свадьбе «предпочтительной оказывается точка зрения невесты <...> отсюда и символика пути невесты в свадьбе как пути на «тот свет» (Ефименкова 2008: 10). В удмуртской свадьбе инициационная линия невесты, как показывает анализ ее музыкального кода, оказалась менее выраженной по сравнению с инициационной линией жениха. Жених, возвратившийся в этот мир из потустороннего, является ‘радостным вестником’ от богов, обладателем магического дара – особого напева, способного защитить его и невесту от злых сил и обеспечить их будущую счастливую жизнь. В инициационной линии

жениха, таким образом, реализуются два последних звена трехфазной схемы *rites de passage* (по Ван Геннепу: сепарация, транзит, инкорпорация): лиминальный период и возрождение, приобщение к коллективу, что по внешним формальным признакам аналогично модели западнорусской свадьбы-*вяселле* (Ефименкова 2008: 57).

В свете высказанной гипотезы более очевидным становится обычай привязывания дружки в последний день свадьбы в доме невесты. При выносе приданого дружку или кого-нибудь из парней из свадебного поезда жениха, несмотря на сопротивление, привязывают к столбу во дворе или неподвижному предмету, где либо он сам просит свадебным напевом дать ему выпить *андан* 'сталь', с которой сравнивается крепкая кабацкая водка, либо его заставляют пить. При этом, как отмечают собиратели, привязанный к столбу дружка, не переставая, поет свои свадебные песни, все ответные речи выстраивая в форме песни. После того, как дружка выпивает водку, его отвязывают от столба, за что он дает копеечную монету отвязавшему его (Гаврилов 1891: 135; Ильин 1926: 57–58). Очевидно, что привязывание к столбу дружки, который в данном случае выступает заместителем жениха, можно рассматривать как рудимент телесного истязания при посвящении юноши, а питье вина, водки – как приобщение к другому роду.

Таким образом, жених, прошедший инициацию, приобщен к новому роду – роду своей жены: «<...> обряд посвящения при экзогамии производился представителями не того родового объединения, к которому принадлежал юноша, а другой группой, а именно той, с которой данная группа была эндогамна, т. е. той, из которой посвящаемый возьмет себе жену» (Пропп 2000: 85). Этот вид приобщения В. Я. Пропп считает древнейшим.

Глава 5.

ПОЗДНИЕ ЖАНРЫ УДМУРТСКОГО ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

Поздний песенный пласт в отличие от обрядового формульного является чрезвычайно разнородным по жанровому составу, структуре, в интонационном отношении. Частушки, плясовые и хороводно-игровые песни, так называемые посиделочные *пукон коркан* и уличные *урам гур*, ‘песни-размышления’ *кырӓан-малтаськон*, ‘обычные’ песни *огшоры кырӓан*, современные песни *туала кырӓан...* За этим разнообразным терминологическим рядом стоят столь же разнообразные в интонационном отношении песенные жанры, объединенные в одну стилевую группу по основному признаку – наличию последовательного сюжетного текста.

Изучение позднего пласта песен как музыкального феномена сопряжено с известными трудностями. Пока явно недостаточен корпус опубликованных музыкальных текстов. Как уже неоднократно отмечалось, внимание этномузыковедов в последние десятилетия было приковано к обрядовому пласту, поздние же песни записывались попутно. Кроме того, большую сложность для изучения поздних жанров представляет проблема первоисточника, поскольку большую их часть составляют заимствованные песни.

Значительный пласт современных сюжетных песен отмечен прямым влиянием русской песни, которая прочно вошла в быт современной удмуртской деревни, причем песни исполняются не только на языке оригинала, но и в буквальном удмуртском переводе. Освоение новых песен, интонаций, как правило, происходило на фоне определенных исторических событий. Поворотным этапом в развитии удмуртского традиционного общества стала реформа 1861 г. Как отмечают историки края, хотя и очень медленно и разными темпами, но и русская, и удмуртская деревня посте-

пенно втягивалась в новые капиталистические отношения: росла товарность крестьянского хозяйства, активизировалось функционирование рынка (Лигенко 1996: 86–105; 1991: 63–86). Вятский край, составной частью которого являлась и территория заселения удмуртов, находился на периферии Российской империи, был удален от столичных центров. Однако и здесь в XVIII–XIX вв. развивались небольшие уездные города со своей особенной культурой, ассимилировавшей традиции различных социальных слоев – крестьян, рабочих, мелких служащих. Мещанская среда сформировала свою культуру, не отличающуюся, возможно, особым изысканным вкусом, но очень демократичную и общедоступную. Новые песни – жестокие романсы, баллады с новым содержанием оказались понятны всем группам населения. В музыкальный быт стали активно внедряться фабричные музыкальные инструменты – балалайка, гармошка, гитара, формирующие новый гомофонно-гармонический музыкальный стиль мышления.

Большую роль в освоении нового репертуара сыграло отходничество, более всего распространенное в северных уездах. *Зимогоры* (отходники), придя с промыслов, приносили с собой песни, которые переводились на удмуртский язык и быстро заучивались. Еще одним источником песен нового пласта стал Сибирский тракт, часть которого проходила по территории проживания удмуртов. К XIX в. эта огромная транспортная артерия приобрела статус «великого кандаального пути». По Сибирскому тракту, соединявшему напрямую запад и восток, север и юг России, было перевезено большое количество пассажиров, проследовали тысячи и тысячи осужденных (Лигенко 1997; Роготнев 95: 48–51). След, оставленный этим историческим памятником – жанр тюремных песен. Было бы чрезвычайно интересно проследить функционирование песен этого жанра на всем протяжении великого пути. По крайней мере, в Удмуртии, как свидетельствуют записи фольклорных экспедиций, тюремные песни, получив когда-то широкое распространение, до сих пор весьма популярны.

Значительный слой адаптированных песен составляют поздние по стилю русские песни: хороводно-игровые, святочные («Илия»), цикл солдатских песен, включая песни гражданской войны. Например, популярная на севере Удмуртии песня *Из но му но пилиське но...* ‘И камень, и земля трескаются...’ является вариантом русской народной песни «Знаю, ворон, твой обычай», опубликованной

в сборнике А. Александрова «Первая конная в песнях» (Травина 1964: 225). Отдельную категорию составляет пласт тюремных песен, «жестоких» романсов, баллад. На севере Удмуртии большая их часть заполнила нишу похоронно-поминальных обрядов, реже – гостевых и «горестных» песен (*кӧт куректон / курекъяськон мадь*). В качестве похоронных (*шей келян / ватон мадь*) получили распространение сиротские, тюремные, песни о несчастной любви, в которых в той или иной степени присутствует мотив смерти: «Там в саду при долине...», «Ходила я в лес по малину...» и некоторые другие. Зачастую новую моду диктуют радио, телевидение. Современная удмуртская авторская песня *Капи-кап капи* (муз. А. Корепановой, слова А. Кузнецовой) в Юкаменском районе поется в качестве похоронно-поминальной. Популярная песня из репертуара В. Толкуновой «Я не могу иначе» укоренилась в Алнашском районе в качестве обрядовой в честь рождения ребенка *нуны сюан* («свадьба ребенка») (Бойкова, Владыкина 1992: 112) и т. д.

Встречаются и более курьезные случаи заимствования. В южноудмуртской деревне Сарсак-Омга Агрызского р-на Татарстана в 2006 г. была записана песня со странными непереводимыми словами:

Нотный пример № 62

Песня агрызских удмуртов

ве - тер ду - ет о - фе - риш - ки фир - фир им дым-дым

ин - дым ши - ки ин - дым ши - ку ра - ру ри - ки - ти

рим-пи-тём ге - рем бе - ро - зям у - зи рим-пи рим-пи-тём

ге - рем бе - ро - зям у - зи рим-пи рим-пи-тём

(Халитова 2010: 2)

Как выяснилось, песня попала в репертуар местных жителей от военнопленных австрийцев, проходивших через эту деревню во время Первой мировой войны. Об австрийском оригинале свидетельствуют отдельные сохранившиеся немецкие слова: *wetter*, *vir/wir*, а также не характерная для удмуртского песенного стиля мелодика квадратного строения.

Интонационный облик удмуртской деревни был бы не полным, если не упомянуть еще об одной песенной сфере, связанной с культурой православия. Ареалы распространения церковно-православного пения, как следует ожидать, зависят от месторасположения приходских церквей – центров былой православной жизни. Различные жанры церковного пения зафиксированы в д. Карлыган (Мари-Турекский р-н Марий Эл), деревнях Малопургинского р-на (вокруг православного центра в д. Бураново), Можгинского, Красногорского р-на. Помимо канонических православных песнопений в центральной и северной Удмуртии нами были зафиксированы духовные стихи (*кантики*), исполняемые на русском и удмуртском языках.

Этот мелодический пласт абсолютно не изучен музыковедами, хотя еще Н. Первухин обратил на него свое внимание: «Благодаря школѣ, распространяющей знаніе церковныхъ молитвъ и ихъ мотивовъ, на нашихъ глазахъ вошло у Вотяковъ въ обыкновеніе пѣть на посидѣлкахъ, свадьбахъ и т. п., даже пѣсни церковныя (*Отче нашъ... Богородице Дѣво радуйся... Спаси, Господи... и т. д.*); приче́мъ мы замѣтили, что эти церковныя пѣсни поются гораздо правильнѣе, нежели русскія свѣтскія пѣсни» (Первухин 1888, Эскиз 3: 38). Весьма интересное наблюдение Н. Первухина оказалось действительным и для современного исполнения церковного пения. В отличие, например, от православных молитв кряшен, исполняемых в условиях ангемитоники (Альмеева 2007: 273), мелодический слой православного пения удмуртов не смешивается с этническим формульным мелосом – даже в южных и периферийно-южных удмуртских диалектах, музыкальное мышление носителей которых основано на ангемитонике, подчиняющей себе современный заимствованный пласт. Разделение музыкального языка на «свой» и «чужой» отражается и в песенной терминологии: исполнение православных молитв и песнопений южными удмуртами обозначается не обычным глаголом *кырзаны* ‘петь’, а лексемой с многозначной семантикой *чирдыны*, смысловой вектор которого

направлен и в сторону пения (*у́чы чирдэм* ‘пение, трель соловья’), и в сторону чтения (*чирдыны дышэтэ* ‘учится читать’). В других вариантах процесс исполнения «чужого» музыкального материала обозначается речевыми средствами этого же «чужого» языка (рус. ‘петь’; удм. *петъ карыны* ‘делать петь’), маркируя четкую границу между двумя этнокультурными мирами: *Паска но поминка дыръя тросгес петъ каро, уг кырзало* ‘Во время Пасхи и поминок больше поют [то есть, поют молитвы. – И. Н.], не поют [то есть, не поют общепринятые в традиции песни] (Пчеловодова 2013: 525–526).

§ 1. Сюжетные песни: проблема жанровой атрибуции и терминология

Понятие «сюжетная песня» в настоящем исследовании употребляется в широком смысле по отношению к поздним песенным пластам, в которых поэтические тексты содержат определенный развернутый сюжет, последовательно развивающийся от строфы к строфе и, как правило, закрепленный в одной местности за конкретным напевом. Именно этот стилевой пласт получил в народной среде статус собственно песни, что нашло отражение в народно-песенной терминологии. В противовес обрядовым жанрам, в терминологии которых акцентируется мелодическая составляющая – ‘напев’ (*гур, крезь, зоут, куй*), поздний слой песен удмурты называют *кырзан*, *кузь кырзан*, *огшоры кырзан* (южн.), *мадь* (сев.), соотнося его исключительно с ‘песней’, ‘длинной песней’, ‘обычной/будничной песней’, т. е. мелодией с сюжетным поэтическим текстом.

Актуальными до настоящего времени являются проблемы классификации сюжетных песен, их жанровая атрибуция. Свобода от обряда или ослабленные с ним связи, эстетическая направленность («отношение «человек – человек», а не отношение «человек – стихия, человек – род» (Земцовский 2006: 106)) позволяют отнести их к лирике. Фольклористы-филологи поздний песенный пласт рассматривают именно в этом русле, причем на основе мотивного и сюжетного анализа поэтических текстов совершенно обоснованно включают в лирическую традицию и другие жанры: календарные, семейно-бытовые, внеобрядовые импровизации

(Пчеловодова 2013). Важен вывод о размытости границ жанра, его «неоформленности» (Там же: 117). В свое время не избежал влияния филологической классификации и Е. В. Гиппиус, охарактеризовав удмуртскую народно-песенную культуру в целом как «культуру лирическо-песенной традиции» (Гиппиус, Эвальд 1989: 10), отнес к ней песни с различными тематическими разновидностями (сиротские, любовные, рекрутские, песни о труде, лирические размышления об уходящей молодости и т. д.). С некоторыми оговорками автор отнес к лирике свадебные и гостевые песни, а также инструментальные импровизации на песенные напевы.

Лирика как самостоятельный жанр удмуртского песенного фольклора, к сожалению, еще не была предметом отдельного исследования этномузыковедов. До сих пор не существует определения этого жанра как музыкального феномена, не выявлены характерные типические черты. Поэтому в настоящем исследовании мы оперируем термином «сюжетные песни», объемлющего достаточно широкий песенный пласт.

Следует отметить, что наибольшее количество сюжетных песен зафиксировано на родине Кузубая Герда в современном Вавожском районе, наименьшее – в завятской традиции. Но в отличие от обрядовых жанров, бытование которых немыслимо вне ареального контекста, сюжетные песни все же в меньшей мере привязаны к конкретному локусу. Благодаря мелодической «усвояемости», усиленной средствами массовой информации, они легко переходят границы своих традиций и становятся общенациональным достоянием. Так случилось, например, с широко известной песней *Арама кузя* ('Вдоль по роще'), варианты которой записывали К. Герд в д. Пудга Ижевского уезда в 1922 г., Д. С. Васильев-Буглай, Я. Эшпай в д. Старая Игра Граховского р-на в 1937 г., И. К. Травина в д. Сосновка Шарканского р-на в 1957 г. (Герд 1927: 67; Васильев-Буглай 1937: 19; Гиппиус, Эвальд 1989: 49; Травина 1964: 159). Но формирование жанра, очевидно, происходило в стилевых рамках определенной местности, так как многие известные песни несут печать своей традиции. В частности, та же песня *Арама кузя* построена на ангемитоновых оборотах, что свидетельствует о ее явно южном происхождении. Знаком подавляющего большинства сюжетных песен вавожской традиции является строение мелодики по принципу нисходящего «фазового» развития (термин Кондратьева М. Г.) с двумя ладовыми опорами в кварто-квинтовом соотношении.

Как показывает материал, функционирование сюжетных песен в традиции, несмотря на их более позднее происхождение, связано с обрядовой практикой. Например, сюжетные песни, наряду с архаичными обрядовыми напевами или полностью их заменив, участвуют в цикле проводных обрядов – проводов гостей, невесты, рекрута, покойника, а также в осеннем обряде ряженья *Пöртмаськон*. В отдельных обрядах сюжетные песни являются единственным музыкальным сопровождением, как например, в обряде инициации *пукись куно* (букв. ‘сидение гостя’, шарканская традиция), гостевания молодежи *пинал куно* (букв. ‘молодой гость’ увинская традиция). Во всех этих обрядах они выполняют функцию вторично приуроченных песен. По сравнению с формульными напевами сюжетные песни не так жестко привязаны к обряду, более свободны. Однако в основном эти песни исполняются вне обряда, в сольной или коллективной форме, выполняя функцию лирических песен.

В музыкально-стилистическом отношении пласт сюжетных песен является достаточно разнородным и пестрым. По крайней мере, выделяются как минимум два слоя. Первый, очень хрупкий и тонкий, еще тесно связан с жанрами обрядового фольклора: диапазон отдельных образцов не превышает квинту-сексту, мелодия укладывается в рамки одного стиха.

Нотный пример № 63

Кыдёкысь, кыдёкысь... «Издалека, издалека...»



Издалека, издалека пришедшие письма...

(Герд 1927: 52)

Далеко не все песни можно распеть на два голоса. Очевидно, именно об этих песнях, рожденных и функционирующих в рамках традиционного монодийного мышления, писал К. Герд, критикуя современных ему аранжировщиков, после которых песни «уже почти невозможно узнать» (Герд 2004: 142). Но, в отличие от обрядовых напевов, в сюжетных песнях возникают новые взаимоотношения звука и слова, ноты и слога, реализуемых в распевах

– символе лирической песни (Земцовский 2006: 161). Разумеется, распевы в удмуртских песнях несравнимы с русской протяжной песней или татарской *озын кәй* ни по охвату звукового поля, ни по степени осознанности певцами особой эстетики пения. Достаточно сравнить высказывания русских певцов о протяжной песне как «долгой», «жалостливой» («песни долги да с поворотами»), требующей «долгой души» (Родительева 1994: 30; Земцовский 2006: 162). В татарской песенной культуре особое певческое искусство *озын кәй* базируется на отдельной музыкально-эстетической категории *моң* (Сайфуллина, Сагеева 2009: 81). Удмуртский певец настроен на другое. Как отмечают исследователи удмуртской лирики, «<...> основополагающим признаком необрядовой лирики для самих информантов является возможность выражения внутреннего состояния, которое определяется не столько талантом петь мелодично, распевно, сколько умением раскрыть содержание песни» (Пчеловодова 2013: 116).

Вторую, более многочисленную группу образуют песни, несущие печать Нового времени: широкий диапазон, четкая ладовая организация (мажор, минор), подразумевающая аккордовое (гомофонно-гармоническое) сопровождение, терцовая втора (Голубкова 1978: 14–15, 18). Ритмическая структура довольно многочисленной части образцов основана уже на другом типе ритмики, как правило, пеоне третьем. Все эти черты сближают поздний (современный) слой удмуртских песен с русской городской культурой.

Нотный пример № 64

Ольгилэн гурез. Напев Ольги (именная песня) (Алнашский р-н)

1 Лэ - зе мо - нэ, лэ - зе мо - нэ, лэ - зе мо - нэ во - ля - е

Во - ля вет - лись валь-ёс ся - ин по-тэ во - ля вет - лэ - ме

Во - ля вет - лись валь-ёс ся - ин по-тэ во - ля вет - лэ - ме

2. Лы-мы то дбы лы-мы то - дбы со но шу - на - лоз а - ли
 А - ли ги - нэ сюл-мы ка - нбыл со но жо - жа-лоз а - ли
 А - ли ги - нэ сюл-мы ка - нбыл со но жо - жа-лоз а - ли

Отпустите меня, отпустите меня, отпустите меня на волю,
 Как вольно бегаящим коням хочется на воле бегать.
 Снег белый, снег белый, но он скоро растает,
 Сейчас на сердце легко, но оно скоро запечатлится.

Нотный пример № 65

Ныл келян гур. Напев проводов невесты (Алнашский р-н)

1. Ой-до ме-ми мо-нэ ке-ля кор-ка - зёсь коть ас-лэсь-тыд вор-дэнь-ёс-тэ мал-па - са
 Ой-до ме-ми мо-нэ ке-ля кор-ка - зёсь коть ас-лэсь-тыд вор-дэнь-ёс-тэ мал-па - са
 2. Ой-до дя-ди мо-нэ ке-ля у - ра - мозь коть ас-лэсь-тыд бу-дэ-тэм - дэ мал-па - са
 Ой-до дя-ди мо-нэ ке-ля у - ра - мозь коть ас-лэсь-тыд бу-дэ-тэм - дэ мал-па - са
 3. Ой-до су-зэр мо-нэ ке-ля у - ра - мозь коть о-ги-нын бу-дэнь-ёс-мес ве-ра - са
 Ой-до су-зэр мо-нэ ке-ля у - ра - мозь коть о-ги-нын бу-дэнь-ёс-мес ве-ра - са

Давай, мама, проводи меня хоть до крыльца,
О своей рожденной [дочери] думая.
Давай, отец, проводи меня хоть до улицы,
О своей выросшей [дочери] думая.
Давай, сестренка, проводи меня хоть до улицы,
О [нас], выросших вместе рассказывая.

(Степанова 2013: 96, 70)

* * *

В русле исследования сюжетных песен особый интерес вызывает северноудмуртский термин *мадь*. В настоящее время этим термином северные удмурты и бесермяне обозначают все сюжетные песни, в том числе и русские заимствованные песни. Термин *мадь* ‘песня’ происходит от глагола *мадьыны* – ‘рассказывать, сказывать, повествовать’, тем самым подчеркивается наличие в песне пространного сюжета. П. К. Поздеев перевел этот термин как ‘песенный разговор’ (Поздеев 1972: 74). Весьма характерно, что северные удмурты и бесермяне терминологически различают не только два песенных жанра (*крезь* как песенные импровизации на оноματοпоэтическую лексику и сюжетные песни *мадь*), но и процесс их исполнения: *крезь кырӓало* (*крезь*-напев поют), *мадь мадьыло* (песню «поют сказывая»). Незнание собирателями тонкостей северноудмуртской и бесермянской терминологии приводило во время фольклорных экспедиций к курьезным случаям, когда информанты оказывались в затруднительном положении, не понимая, как можно «спеть» (*кырӓаны*) сюжетные песни *мадь*.

О том, что термин *мадь* является более поздним явлением, как, впрочем, и сами сюжетные песни, которые обозначаются этим термином, свидетельствуют ряд фактов. Во-первых, в ареале нижнего течения Чепцы (Ярский р-н УР и нижнечепецкий ареал в Кировской области) удмурты используют исключительно термин *крезь* как по отношению к импровизациям, так и по отношению к сюжетным песням. Кроме того, сравнивая импровизации и сюжетные песни, информанты из северной Удмуртии во время наших фольклорных экспедиций неоднократно подчеркивали позднее происхождение песен, более высокий их статус, поскольку исполнять эти песни могли только «грамотные» люди: «Ведь раньше неграмотного народу много было, песен не понимали, неграмотные были. И вот это уж протяжно поющие напевы [*крези*]

пели»¹; «Песен тогда [во время войны] мало было, и их не знали, неграмотные, не знали те песни, чтобы петь-сказывая о войне, и вот они сами из сердца [крези] пели»²; «Неграмотные люди читать не умели было, свои думы только высказывали было [крезем]»³.

Семантический анализ северноудмуртского слова *мадь* ('рассказ, сказ, повествование') позволил ученым высказать предположение об ином жанровом наполнении этого термина. Еще в конце XIX в. собиратель удмуртского фольклора, знаток северноудмуртской культуры Н. Первухин соотнес удмуртскую песню *мадь* со сказкою и загадкой: «Вотское названіе пѣсни собственно *мадень*, но теперь обыкновенно говорятъ короче: *мадь*, что значитъ въ тоже время и «сказка» (чаще съ приложеніемъ слова *Вожо*, т. е. *Вожо-мадь*) и даже «загадка» или «притча». Во всяком случаѣ для *мадень* и *мадь* корень одинъ, и такимъ образомъ въ древнѣйшихъ представленіяхъ Вотскаго народа пѣсня, очевидно, сближалась со сказкою, – а не противопоставлялась ей, какъ въ русской пословицѣ: «сказка – складка, а пѣсня – былъ» (Первухин 1888, Эскиз 3: 42). Н. Первухин, совершенно точно определив теснейшую связь песни и нарративных жанров, высказал еще одну немаловажную мысль о сакральности исполняемых жанров, которую передает термин *вожомадь* (рассказы/песни времени *вожо*): «<...> знаніе сказокъ укрѣляется и распространяется между вотяками единственно благодаря зимнимъ посидѣлкамъ, особенно на святкахъ, когда разсказываніе сказокъ и загадываніе загадокъ составляетъ обязательную часть содержанія вечера» (Первухин 1889: 21). В другом «Эскизе» собиратель пишет и о песнях: «<...> начинаются игры, разсказываются сказки, загадываютъ другъ другу загадки, – поютъ и пляшутъ» (Первухин 1888, Эскиз 2: 126).

Период *вожо* (*вожодыр*), как и противоположный по времени период летних святок *инвожо* – время зимнего и летнего солнцестояния, переломов в годовом календаре, время контактов с потусторонним миром, с миром предков. Время *вожо* насыщено особыми действиями,

¹ ФЭ УИИЯЛ-2003. Запись Нуриевой И. М. в д. Старая Гыя Кезского р-на от Грачевой А. Л., 1927 г. р.

² ФЭ УИИЯЛ-2004. Запись Нуриевой И. М. в д. Кожиль Глазовского р-на от Поздеевой В. В., 1939 г. р.

³ ФЭ УИИЯЛ-2004. Запись Нуриевой И. М. в д. Кожиль Глазовского р-на от Перевозчиковой Л. В., 1933 г. р.

призванными задобрить духов предков, стимулировать силы земли и человека, заново воссоздать привычный миропорядок, гармонию из хаоса. Именно к зимним святкам в традиционной удмуртской культуре приурочено рассказывание сказок и загадывание загадок. В своей статье, посвященной удмуртским загадкам, Кузубай Герд описывал «вечера загадок» *мачкон жытьёс*: «Есть такие загадки, которые имеют свое точно определенное время и назначение; они называются «*вожо мадь*» (загадки времени зимнего *вожо* или, вернее, «страшные загадки»)¹. Эти загадки загадываются с 25 декабря по 5 января (приблизительно), т. е. в переломный период года, в переломный период зимы и считаются загадками, имеющими как бы особую силу <...> В указанный выше период здесь устраиваются как бы творческие вечера устной поэзии: рассказываются легенды, предания, сказки, эпические сказания о местных богатырях и отводится также большое место загадкам <...> Присутствующие на «вечерах загадок» большей частью располагаются полукругом около главного «руководителя» вечера <...> главным лицом на этих «вечерах» бывает главный знаток загадок – дряхлая старуха, иногда помещающаяся на печке» (Герд 1997: 166–167). К. Герд также отмечает сакральный характер загадок: «<...> по поверьям удмуртов, загадки имеют особенное свойство влиять на окружающую среду <...> Загадывать загадки во всякое время года, дня и даже ночи у удмуртов нельзя» (Там же: 166). Запрет на внеурочное загадывание загадок сохранился у удмуртов до настоящего времени: *Гужем выжыкыл вераны уг яра: курегъёслэн синзы пал кыле* ('Летом нельзя загадывать загадки и рассказывать сказки: курицы окривеют'); *Кырын ветлӱсь пудо гидэ пыремлэсь азьло мадиськид ке, пудоед кир-пазь луоз* 'Если будешь загадывать загадки, пока скот не загнан в хлев, его потом не соберешь' (Владыкина 1997: 264).

Особая связь мифопоэтических эпических произведений и самого темного времени года – зимы отмечается исследователями тюрко- и монголоязычных народов Сибири: «Эпические произведения исполнялись только ночами (по несколько ночей) и только в зимний период, поскольку традиционное сознание связывало зиму

¹ В 2002 г. в Красногорском р-не Удмуртии нами был зафиксирован и другой термин загадки *вожокыл* (*вожо*+*кыл* 'слово', т. е. 'священное слово') ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Тараканово Красногорского р-на от Филипповой Л. М., 1940 г. р.

и ночь со смертью, хаосом, но таким хаосом, который заключает в себе потенции космоса, упорядоченности. Исполнение прецедентных текстов должно было стимулировать конструктивные потенции к их актуализации» (Гекман 2010: 450).

Магический характер исполняемых в сакральный период произведений устного народного творчества подтверждается и этимологическим анализом термина *мадь*, *мадьыны*, соответствующего коми *мойд/мойдыв* ‘сказка’, обско-угор. *мось/моньч/мойт* ‘сказка’, который был проделан в свое время Т. Г. Владыкиной. Исследовательница обнаружила корень слова во многих финно-угорских языках со значением ‘отгадывать, заклинать, говорить’ (Владыкина 1997: 43).

Исследование генезиса северноудмуртского *мадь* как явления музыкально-песенного жанра тесно завязано с проблемой интонирования. Опираясь на мнение Н. Первухина и других ученых, современный исследователь северноудмуртской песенной традиции М. Г. Ходырева предположила, что слово *мадь* «могло обозначать <...> музыкально-эпические произведения либо песни-сказки, известные, например, в коми фольклоре» (Ходырева 1996: 8). По наблюдениям коми фольклористов, песни-сказки – довольно древний вокально интонируемый жанр коми фольклора, построенный в форме диалога. Наиболее характерные черты песен-сказок: отсутствие конкретных действующих лиц, участвующих в диалоге (некие *бобо*, *руй*, *джыдж*, *пан* и др.), цепевидный (кумулятивный) характер развития сюжета, абсурдный финал, архаичная лексика, соединение жанровых признаков сказки, песни, заговора (Рочев 1976: 44–59). В настоящее время коми песни-сказки перешли в жанр детского фольклора, но сохранили песенную основу интонирования (см. Нотный пример № 66).

Песни-сказки встречаются в жанровой системе обских угров: с областью повествовательного фольклора сынских хантов, как отмечает исследовательница Г. Е. Солдатова, связана вокально-нарративная традиция, представленная жанром *мось ар* (песня-сказка), *араң мось* (поющая сказка). В фольклоре казымких хантов этот жанр обозначен как *моньч ар*, у манси – *эргың мойт* (Сынские ханты 2005: 174; Мазур, Солдатова 1997: 17–61). Интересно замечание исследовательницы песенной культуры сынских хантов о манере исполнения: «<...> одно и то же произведение (*мось*) может быть исполнено как в речевой манере, так и в вокальной <...> Строго го-

Нотный пример № 66

Бобе, бобе... Коми песня-сказка

bo - be, bo - be, kyc - ce ze vet - lin?
 co - ze gu - e vet - li. myj ze va - jin?
 vy - ja pa - pu va - ji. kyc - ce ze puk - ti - lin?
 seg - jas - po - me puk - ti - li. a - bu tai ne!

Бобе, бобе, куда ходил?
 В подвал дяди. Что же принес?
 Хлеб с маслом принес. Куда же положил?
 На колени положил. Но ведь там нет!
 Черная собака съела. Где же эта черная собака?
 Застряла в заборе. Где же этот забор?
 Топор изрубил. Где же этот топор?
 Точило сточило. Где же это точило?
 Упало в крапиву, потом
 Дюжина кобыл с жеребятами рипс-ропс!¹

(Vászolyi, Lázár 2008: 119–120)

Нотный пример № 67

Миш нэ ар (Песня Мишнэ)

Мось ар, катра мось (Песня-сказка, старинная сказка)

(йа) у - ды - ди - я - д(и - е).
 Ню - рм вой э - ви у - ды - ли - ял,

¹ Перевод с венгерского Егорова А. В.



Тундрового зверя дочь живет,

мишнэ, мишнэ, мишнэ.

Отсюда из Овгорта меня в лес увели.

(Сынские ханты 2005: 251)

воя, песенное исполнение сказок не является собственно пением. Это речитирование, приближенное к вокальному интонированию или же к речевому – по-разному в разных образцах» (Сынские ханты 2005: 174) (см. Нотный пример № 67).

Жанр, построенный в форме диалога, подобный коми песни-сказки, встречается и в удмуртском детском фольклоре. Но, к сожалению, сведения о характере исполнения (вокальном, проговариваемом) утеряны. По воспоминаниям отдельных информантов, этот жанр разыгрывался взрослыми и детьми в виде диалога.

– Гурьсь жэукез кин сиём?

– Макар/Онтон сиём.

– Макар/Онтон кытын?

– Бун пöлын.

– Бун кытын?

– Тыл сутэм.

– Тыл кытын?

– Ву кысэм.

– Ву кытын?

– Ош юэм.?

– Ош кытын?

– Дэрие нöдэм.

– Дэри кытын?

– Куака паньсам.

– Куака кытын?

– Бадьпу йылын.

– С печки кашу кто съел?

– Макар/Антон съел.

– Макар/Антон где?

– В мочале.

– Мочало где?

– Огонь сжег.

– Огонь где?

– Вода потушила.

– Вода где?

– Бык выпил?

– Бык где?

– В грязи завяз.

– Грязь где?

– Ворона испачкала.

– Ворона где?

– На верхушке ивы.

- | | |
|--|--|
| – <i>Бадьпу кытын?</i> | – Ива где? |
| – <i>Тйр чоґем.</i> | – Топор срубил. |
| – <i>Тйр кытын?</i> | – Топор где? |
| – <i>Шыр мудэм.</i> | – Мышь зарыла. |
| – <i>Шыр кытын?</i> | – Мышь где? |
| – <i>Инме тубем.</i> | – На небо поднялась. |
| – <i>Малы тубем?</i> | – Зачем поднялась? |
| – <i>Шыр кулэсь нырчушет/
шуба вырыны, тынэсьтыд
нырулдэ чушыны.</i> | – Из мышинной шкурки носовой
платок/шубу сшить,
тебе под носом вытереть ¹ . |

Возможно, подобные диалоги наряду с другими жанрами также могли присутствовать на «вечерах загадок». Л. Н. Долганова, автор опубликованных образцов этого жанра, отмечает близость диалогов, обозначенных ею как *выжыятьяньёс* (байки), к считалкам (Песенки, потешки, считалки, дразнилки 1981; Тюрага 1996), однако нельзя не заметить поразительное их сходство с другой паремией – загадкой: байки построены на вопросно-ответной структуре, для них также характерно содержание космогонического характера (образы небесного быка, выпивающего воду/дождь, мировой реки *Кам ву*). О древности баек можно судить и по наличию архаичной лексики (*нан, сязег гар* и др.). Не исключено, что они, как в коми или обско-угорской традиции, могли тем или иным способом вокализироваться (декламироваться, речитироваться).

Изучение удмуртского песенного жанра *мадь* в контексте пермской традиции обнаруживает параллели и с другими жанрами повествовательного фольклора. Исследуя ижмо-колвинский эпос, А. К. Микушев выявил его близкое родство с некоторыми импровизационными песнями автобиографического характера *нуранкыв*, которые «в процессе устного бытования насыщались элементами эпичности, сказочности, превращались или в лиро-эпические песни или чаще в сказочный эпос» (Микушев 1972: 130). Такой образец *нуранкыв* «*Ме куд вылын пукала*» («Я на коробе сижу») был зафиксирован им от Ф. Е. Чаклиновой, которая назвала свою импровизацию *мойдигмоз сьылэм / мойдигмоз нурем* – «пение / *нуранкыв* в манере сказки» (Там же). Характерно, что на Вычегде

¹ Запись 2007 г. со слов Камитовой А.В., род. в д. Сарайкино Граховского р-на УР, 1976 г.р.

и Выми некоторые эпические песни певцы определяют как «сказку, которую можно спеть», как «песню-сказку, сказку, которая поется, и то и просто как сказку» (Микушев, Чисталев, Рочев 1995: 229; Микушев, Чисталев 1993: 269).

Ранее, описывая жанр северноудмуртских и бесермянских *крезей*, мы приводили примеры автобиографических песен под названием горестных напевов *кӧт куректон крезь*. Краткие сюжетные вкрапления о своей судьбе содержат сольные импровизации в записи М. Г. Ходыревой, номинированные ею как личные песни (в обозначении исполнителей *весьяк крезь* ‘напевы на все случаи жизни’) (Ходырева 1996). Для исполнителей эти внеобрядовые импровизации являются *крезями*, хотя в них помимо несмысленной лексики присутствует и сюжетная линия. Но в Игринском районе, на южной периферии северноудмуртского ареала, мы столкнулись с другой установкой на импровизируемые мелодии автобиографического содержания. Так, Широбокова Софья Андреевна, уроженка д. Зура Игринского района, свои песенные импровизации обозначает термином *мадь*, руководствуясь, очевидно, тем, что в их основе лежит связный текст. Например, одну из своих импровизаций она посвятила воспоминаниям о Великой Отечественной войне:

*Э бени гинэ но эк бени но вералом-ай ук,
Ойдолэ но бен ук э кычэ ке но улон умой вал ук
Э [...] сюрс укмыс сю ньыльдон одйг арысен
Кычэ улон урод луиз ук, мыным соку дас одйг арес гинэ вал ук.
Ми шудонэз но, умой-умой ём адзылэ ук.
Школайын салдатъёслы ыжгон тугыто вал.
Сэрэ соослы кин быгатэ салдатъёслы ыстын пӧзь кертто вал.
Одйг но эрик ой вал ук, а кычэ али пиналъёс дунне вылын уло ук.
Нуназэозь кӧло, а ми кӧлонэз но ём адзылэ.
Али зато кӧлса гинэ улйсько, таӹэ улонэ [...].
Э война ке ой лусал ук, кычэ дунне вылын умой лусал ук.
Кычэ визьмо калыкъёсты ведь.
Ваньзэ войнае нуизы но ваньзы быризы.
Кышноёс кудйз ук кык арня гинэ мужикен
Улйзы улон но.
Со сяны-а соёс мужик но ӧз адзылэ.
Вот так дела.*

*Қудйзлэн уг э но
Қуатъ кузя, сйзьым кузя пинальёссы кылизы.
Бубиёссы войнае быризы.
Остэ Иньмаре, сычэ улон вал ук, война ке ой лусал...*

Э, вот, только, да эх, вот, да, скажем ли, ведь,
Давайте, да вот, ведь, э, какая-то да жизнь хорошая
была ведь.
Э [...] в тысяча девятьсот сорок первом году
Какая жизнь наступила плохая ведь,
мне тогда одиннадцать лет только было ведь.
Мы веселья да толком не видели ведь.
В школе для солдат овечью шерсть бьют было.
Потом им, кто может, солдатам, чтобы послать,
варежки вяжут было.
Совсем воли не было ведь, а как сейчас молодые на свете
живут ведь.
До обеда спят, а мы спанья не видели.
Сейчас зато спя только живу, такая моя жизнь [...].
Э, если бы не было войны, как на свете было бы хорошо.
Какой умный народ ведь.
Всех на войну забрали да все погибли.
Женщины, которые ведь две недели только с мужем
Прожили жизнь да.
Кроме этого мужа больше не видели.
Вот так дела.
У которых ведь, э, да
Шестеро, семеро детей остались.
Отцы на войне погибли.
Господи Боже, такая жизнь была ведь, если бы войны
не было...¹

Наличие припевных слов, хотя и в минимальном количестве, импровизационный характер текста и мелодики являются классическими признаками жанра *крёзь*, но для исполнительницы, рассказавшей-спевшей о тяжелых годах войны, о горькой судьбе

¹ ЛА Поповой Екатерины Н. Запись в д. Зура Игринского р-на от Широковой С. А. в 2008 г.

одиноких женщин, этот коммуникативный акт, несомненно, является рассказом, то есть жанром *мадь*.

Редкие примеры смешения понятий *крэзь/голос* и *мадь* встречаются и в самом центре северноудмуртского ареала. Бесермянская певица Мария Алексеевна Пономарева из Глазовского района, талантливая исполнительница песенного фольклора, симпровизировала несколько вариантов песен проводов воды, которые не повторяются ни по мелодике, ни по тексту. По стилю исполнения все эти напевы принадлежат к *крэзям* (автор записи ученый-этнограф Е. В. Попова их так и обозначила (Попова 2004: 205–225)), однако весьма любопытно, что на вопрос исследователя о жанровой принадлежности исполненных напевов Мария Алексеевна неожиданно затруднилась ответить точно:

Пономарева Мария Алексеевна: *Тань тае мадьыло вал* (Вот это рассказывая пели).

Собиратель: *А мукет дырья таостэ кырзало на, уг ни-а?* (А в другое время это пели, нет?).

Пономарева Мария Алексеевна: *Уг гинэ. Тинь со йо келян дырья таиз мадьыло вал* (Нет. Вот во время проводов льда это рассказывая пели было).

Собиратель: *А со крэзь-а лыдьясько та?* (А это крезем считается?).

Пономарева Мария Алексеевна: *Со... оло со крэзь, оло мар со. Мадьыло вал. Оло крэзь, оло мар со луэл вал* (Это... или крэзь это, или что это. Рассказывая пели. Или крэзь, или что это получается¹).

Замешательство певицы понятно: текст практически не содержит вспомогательной лексики, типичной для *крэзей*, в нем прослеживается ясная сюжетная канва, происходит диалог, то есть ведется рассказ. Если учитывать необычность героев повествования, то рассказывается, а вернее, поется сказка.

¹ ЛА Поповой Е. В. Запись в д. Коротаево Глазовского р-на от Пономаревой М. А.

Ву келян крезь. Напев проводов воды бесермян
(Глазовский р-н)

луд вы-дэ м'ь-ни но луд вь-дэ м'ь-ни но воу' вь-лын воть вь-лын т'ь-д'ь кне'-пу
т'я'-ь кне'-пу у-лын пэ-ре'- дэ-душ пу-кэ
мир та-тын лу-эм мар-ка-ри'-код мон шу'-ко мон та-тын пу-кне'-ко
ма-рэ си-нос'-код шу-ь'-ко но ко-у'ва-да-рэл си-не'-ко кыз'-пу пы-ри-эд сие'-ко
мы-нам но-ки-и'э но э-вэл ма-лы та-тын у-лис'-код
ма-рэ си-не'-код ко-тын и-лис'-код гон-тыр гу-т'э-эн кэла'-ко шу-э
мй-и дэ-душ... кыз'-пу куар шал'-тыр-тэ лис-ву-эз вь-дэ ча-пош-йа

На луг ходила да, на луг ходила да, на лугу белая береза.
Под белой березой старый дедушка сидит.
Что здесь произошло, что делаешь? – я спрашиваю.
Я здесь сижу.
Что ты кушаешь? – спрашиваю да.
Еловую кору ем, березовые соцветья ем.
У меня никого, никого да нет.
Почему здесь живешь? Что ты ешь, где ты спишь?
В медвежьей берлоге сплю, – говорит.
Старый дед... березовая листва шуршит, подбрасывая

вверх росу.

(Попова 2004: 211–212)

Возможно, эти немногие образцы являются наследием когда-то более развитой в удмуртской культуре ранней эпической традиции, сочетающей разные формы исполнения прозаических жанров. И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева относят такие формы к арха-

ической предтече собственно музыкального эпоса. Как отмечают ученые, смешанные формы исполнения, в которых соединяются речитатив, скандирование, распев, известны целому ряду европейских и азиатских народов. В науке эта форма исполнения эпоса получила специальный термин «петь и сказывать» (*Singen und sagen; dire et chanter*) (Земцовский, Кунанбаева 1989: 9, 11). Удмуртский термин *мадь*, в котором синтезированы оба процесса – пения и сказывания, таким образом, сохранил в себе «память о жанре» (термин М. Бахтина). Тенденция к смысловой наполненности, фабельности, заложенная в жанре *мадь*, впоследствии реализовалась в более поздних пластах удмуртских, а впоследствии и русских сюжетных песнях, практически не имеющих ничего общего со своей первоосновой.

§ 2. Музыка в исторических преданиях

В удмуртской фольклористике вплоть до 1980-х гг. дискутировался вопрос о существовании классического эпоса в удмуртском фольклоре. Целенаправленные исследования ученых-филологов, прежде всего Д. А. Яшина, позволили не только утвердительно ответить на этот вопрос, но и сформулировать его определение, выявить особенности развития и предположить манеру изложения сказаний (Яшин 1983). Как доказывает ученый, к эпической традиции относятся различные прозаические жанры: легенды, предания, мифы, имеющие четко выраженные локальные черты. Он предлагает ввести в научный оборот более широкое понятие «эпические формы удмуртского фольклора» вместо «бездоказательно употребляемого “удмуртский эпос” или “удмуртский героический эпос”» (Там же: 21). Удмуртские сказания о батырах/богатырях привлекли внимания и историков, которые, проанализировав источники, определили примерное время их функционирования: «Наличие четкой схематизированной структуры и стандартного набора мотивов в удмуртских богатырских преданиях свидетельствует о существовании удмуртской традиции эпического сказительства, сохранявшейся в известной степени по крайней мере до конца XIX – начала XX в. <...> расцвет существования удмуртской эпической тра-

диции пришлось, по-видимому, на период до утверждения в крае прочной русской администрации» (Напольских 2010: 223–224).

Терминологический анализ северноудмуртского понятия *мадь* позволил предположить, что в прошлом в удмуртской песенной традиции могли существовать архаичные формы эпического сказительства. Возникает вопрос, существовал ли музыкальный эпос в своем классическом виде? К классическим формам исследователи музыкального эпоса относят рапсодические формы, «предполагающие исконное <...> сказительство, музыкальное сказывание, исконную социально-эстетическую выдержанность певца-рапсода и соответствующую ему (и жанру) аудиторию – шире – эпическую среду, эпическую традицию» (Земцовский, Кунанбаева 1989: 12). Именно рапсодические формы, как считают И. И. Земцовский и А. Б. Кунанбаева, являются центром музыковедческого изучения эпоса.

Пример величественного сказителя-рапсода, повествующего о восстании казаков на Яике под аккомпанемент гуслей-крезя перед большой аудиторией чутко реагирующих односельчан, дает нам удмуртская литература 1930-х годов: *Нош ик кутскиз пурысьтам пересь аслэсьтыз яратон быдӟым крезьӝз шудыны <...> Быдӟым крезьлэн жингыртӝ куараез кыдӛке шуккиське, котыраз калыкез люка. Жож гурез лушкем кырӟаса, пересь вайкала дыръёс, ортем нуналӝ сярись вера* ‘И снова начал седой старик играть на своих любимых великих гуслях <...> Далеко разносятся звенящие звуки великого крезя, собирая народ с округи. Негромко напевая грустную мелодию, рассказывает старик о прежних временах, прошедших днях’. Этой живописной сценой начинается исторический роман М. Коновалова «Гаян», посвященный событиям, связанным с восстанием Емельяна Пугачева (Коновалов 1958: 3–6). Известно, что М. А. Коновалов совместно с Д. С. Васильевым-Буглаем был участником экспедиции по сбору образцов удмуртского фольклора, в том числе и песенного материала, что «послужило для него стимулом к изучению истории, этнографии родного края» (Писатели Удмуртии 1989: 216). Значительную часть полевых материалов, собранных М. А. Коноваловым, составляют предания о Пугачеве. Великие гусли *быдӟым крезь* упоминаются в рукописных материалах дважды: в связи с преданиями о Пугачеве и Мосее¹. Но, как

¹ Впервые в рукописи великие гусли встречается в предании о Пугачеве: *Пугачев черк йылэ тубыса, пе, быдӟым крезь шудӝз* ‘Пугачев,

и следовало ожидать, никаких материалов, близких к описанию гуслера-рапсода, обнаружено не было. Потому достаточно уверенно можно предположить, что данная сцена в романе является плодом художественного вымысла автора.

И все же отдельные косвенные данные о манере исполнения эпических произведений дает сам текст, а именно его структура. В частности, многие фольклористы, литературоведы уловили «особый поэтический стиль» (Яшин 1980: 38–39) в предании о калмезских богатырях, записанном Б. Мункачи в Малмыжском уезде (современный Селтинский район) (Munkácsi 1887: 61–66). Ученые проследили наличие поэтического ритма, параллелизмов, которое «выделяет это сказание из круга привычных прозаических произведений» (Яшин 1983: 9). Осуществлены попытки реконструкции текста в стихотворной форме (Kéres 1971), которые позволили ученым сделать вывод о смешанной манере изложения преданий (в прозе и стихе). Этот посыл оказался очень важным для этномузыковедов, поскольку стихотворная форма эпических сказаний *a priori* предполагает особую, возвышенную интонацию, то есть песенное произнесение / пропевание текста, возможно, и с инструментальным сопровождением. П. К. Поздеев, проанализировав высказывания собирателей XIX – начала XX гг., тоже приходит к мысли, что эпические песни сказывались как стихотворения и/или распевались сольно в сопровождении великих гуслей, а позже – под яптиструнную балалайку (Поздеев 1976: 133).

Данное предположение имеет под собой определенные основания. Учеными, собирателями зафиксированы отрывочные сведения о существовании в удмуртской традиции музыкального, точнее, инструментального сопровождения исторических преданий, которые занимают значительное место в удмуртском фольклоре. Исследователи выделяют несколько основных циклов, состоящих из мотивов, типологически сопоставимых в этнических культурах региона (Владыкина 1997: 174–175; Приказчикова 2009: 11–32). К общераспространенным сюжетам относятся исторические пре-

взобравшись на колокольню (букв. ‘вершину церкви’), играл на колоколе (‘великих гуслях’). Во втором случае констатируется факт умелой игры молодого человека: *Егит ни быдзымкрезен туж усто шудэ вылэм* ‘Молодой парень на великих гуслях очень искусно играл, оказывается’. См.: (Коновалов // РФ НА УИИЯЛ УрО РАН).

дания о Пугачеве, о покорении Казани. Возможно, существовали и исторические песни на эту тематику. По крайней мере, Н. М. Греховодов в 1950-х гг. отмечает: «В народной памяти сохранились исторические песни о покорении Казани, о Пугачеве, связанные с историческими событиями, близкими судьбам и чаяниям удмуртов» (Греховодов, Корепанов, Юшкова 2006: 137).

Наше внимание привлекло одно предание, в основе которого лежат исторические события, ставшие переломными в судьбах народов региона, а именно: завоевание Иваном Грозным Казани, повлекшее за собой присоединение этой территории к России. В исторической памяти народов региона воспоминания об этих событиях сохранились в виде различных преданий, легенд, сказок, исторических песен, даже заговоров. Образ «грозного» царя стал основой топонимических преданий в Поволжье, связанных с походами на Казань и Астрахань. В песенно-поэтических жанрах русского фольклора образ Ивана Грозного неоднозначен. В одних русских преданиях он показан как носитель исторического прогресса: «Его действия в краю, только что присоединенном к России, имеют вид религиозного «культуртрегерства»: он дарит иконы, приказывает строить церкви, даже оставляет при них воинов, жалует земли для церквей и монастырей, заранее содействуя будущей миссионерской деятельности в Поволжье, которое стало полностью русским» (Власова 1981: 108). В балладе «Домнушка» («Домна и Грозный»), записанной в Нижегородской области и русских деревнях Татарстана, царь предстает человеком необузданных страстей. Требуя согласия на брак от красавицы Домны и не получив его, он в ярости срубает «с нее головушку» и отправляет ее к тетке игуменье (Там же: 119).

В русских преданиях и исторических песнях главными действующими лицами, наряду с царем, выступают представители местных народов: дочь мордвина Торша Сашайка придумывает план подкопа и подрыва крепостных стен, Рознега—«черемисин», «большая надежинька», является проводником царских войск через «темны леса» (Там же: 130–131, 156–157).

Анализ исторических преданий о взятии Казани, записанных у разных народов региона, выявил несколько общих сюжетных линий: подкоп и подрыв крепости при помощи пороховых бочек; одновременное сгорание свеч в подземелье и на воле, а также интересующий нас мотив пения или игры какой-то мелодии на

музыкальном инструменте. Во всех преданиях подчеркивается особая роль музыканта, при содействии которого была взята крепость (Устно-поэтическое творчество мордовского народа 1963: 388–389; Димитриев 1983: 80–83; Пенькова 2006: 222).

В чувашских преданиях музыкант своей талантливой игрой и пением усыпляет бдительность защитников кремля: «Казанцы <...> перестали стрелять и видят вдруг: со стороны речки Булак направляется к крепости человек – без меча, ружья, лука. Он играет на гусях и поет по-татарски грустную песню о падении Биляра. Ее слова и мотив доходят до сердца, волнуют душу каждого. Татарские воины поднялись на крепостные стены и с умилением слушают певца-гусяра. Некоторые плачут, глаза вытирают. Постоял Толбай у стены и повернул назад. Поет и считает шаги. Благополучно дошел до своих и доложил царю, сколько шагов до крепостной стены» (Димитриев 1983: 81).

«Русские войска... несколько раз пытались приступом овладеть Казанью. Но татары держались стойко. Они осыпали атакующих стрелами, обливали кипящей смолой. Служивший в войске Ивана Грозного знаменитый гусяр-чуваши любил по ночам играть на гусях разные мотивы. В ночной тиши далеко вокруг разносились мелодичные звуки. Их слышали и татары, сидевшие за крепостной стеной. Однажды в полдень один татарин вышел из крепости и направился к русским. Он разыскал гусяра и пригласил его к себе в Казань. Чуваши взял гусли и, крупно вышагивая, пошел вслед за татаринцом. Товарищи гусяра считали каждый его шаг. Гусяр подошел к крепости и остановился. Тут-то и узнали точное расстояние до крепостной стены. Вслед за этим русские войска стали рыть подкоп под крепостные стены. В подкоп заложили бочки с порохом и взорвали. Войска ринулись в пролом и ворвались в город. Так была взята Казань» (Там же: 82).

В другом варианте чувашского предания музыкант играет на сурне. Главная же сюжетная линия сохраняется: «Три месяца Иван Грозный осаждал Казань, а взять не может. Из крепости казанцы пускали на русских несметное количество стрел. Когда к ней приближались русские воины, сверху их обливали горячей смолой. В войске Ивана Грозного воевали и чуваше. Среди них был мудрый сурначей. Он обратился к царю: «Так мы Казань не возьмем. Силой не удастся – надо одолеть умом». Он посоветовал рыть подкоп под крепостную стену, поставить туда 40 бочек пороха и взорвать сте-

ну. Царь сомневается: «Как определить расстояние до крепостной стены?» Чуваши отвечает: «Я, играя на сурне, подойду к крепости, а вы считайте, сколько шагов сделаю». Сурначей пошел в сторону крепости, играя очень грустную песню. Татарские воины заслушались, перестали стрелять, думая, что посланец русских идет с мирным предложением. Русские определили расстояние до стены. Ночью вырыли подкоп, вкатили в него 40 бочек пороха и поставили на них зажженные свечи. Царь также поставил перед собой свечу. Его свеча сгорела, а взрыва нет. Он хочет казнить сурначая за обман. Музыкант объясняет ему, что под землей свеча горит медленнее. Пока объяснял – взрыв. Русские овладели городом. Казанский хан, говорят, взобрался на мечеть и пел, затем сам, жены его и дети превратились в лебедей и улетели» (Там же: 82–83).

В марийском фольклоре сохранилась легенда о гусларе Акпарсе, который играя наигрыш в ритм своим шагам, по которым считал время, отпущенное для подкопа крепости, отвлекал таким образом татар. По другой версии, Акпарс со своими друзьями-соратниками, переодевшись, отвлекал внимание татар игрой на гусях и плясками, измеряя расстояние при помощи клубка ниток (Пенькова 2006: 222). Мариец-музыкант является персонажем и чувашских преданий. По данным Н. И. Ашмарина, гуслар-мариец измерил расстояние до крепостной стены, поставил свечу на пороховые бочки: «Взрыва все нет. Потом получил разрешение сыграть один мотив. Как кончил играть – взрыв» (Димитриев 1983: 82).

Во всех процитированных отрывках особое место занимает мотив игры мелодии на музыкальном инструменте. Заметим, что в русских преданиях, в отличие от исторических преданий поволжских народов, этот мотив отсутствует. При этом следует отметить, что музыка, музыкальный инструмент появляются в переломный момент сюжета и сами становятся толчком развития фабулы. Кроме того, звучание мелодии в исторических преданиях в принципе отличается от подобных описаний во многих мифологических легендах типа преданий, в которых музыка имеет характер магического воздействия. В исследуемых исторических преданиях действуют «реальные» люди, звучит конкретная музыка. Наконец, в преданиях подчеркивается двуплановость ее исполнения: музыка должна усыпить бдительность воинов вражеского стана и помочь сосчитать шаги. Возникает ряд вопросов: насколько реален персо-

наж предания – музыкант, была ли действительно задействована специальная мелодия, которая сопровождала взятие Казани и др. Вполне естественно предположить, что, несмотря на реальность основы предания о взятии Казани, образ музыканта, исполняющего наигрыш на музыкальном инструменте, мог появиться только в фольклорном тексте, соответственно, и мелодия, иллюстрирующая повествование рассказчика, может являться продуктом фольклорного вымысла.

Для этномузыковеда было бы крайне интересно зафиксировать контекст исполнения преданий: в какой момент рассказа звучал этот напев/наигрыш, и каким он мог быть? Характер исполняемой музыки, судя по текстам различных вариантов преданий, варьируется: мелодия может быть грустной или веселой, спетой со словами или сыгранной только на музыкальном инструменте, то есть описание является слишком обобщенным.

К сожалению, сведений, дошедших до сегодняшнего дня, не так много, и в основном они носят косвенный характер. Но даже эти фрагментарные и отрывочные свидетельства очень важны и ценны для исследований. В удмуртской фольклористике существуют скудные упоминания о напеве, посвященном историческому событию покорения Казани при отсутствии развернутых текстов этого сюжета. Впервые в 20-х гг. XX в. о мелодии упоминает удмуртский просветитель, фольклорист К. Герд, который, что очень важно, первым обозначает жанр исполняемой музыки: «<...> до сих пор не удалось записать марш «Кузон басьтон гур» ('напев взятия Казани'. – *И. Н.*). Между тем эти священные мелодии встречаются уже крайне редко» (Герд 2004: 107). В другой работе удмуртский ученый отмечает инструменты, на которых играли эту мелодию: «В этих краях [Ципьинском, Карыганском и Можгинском крае. – *И. Н.*] в долгие зимние вечера все еще скрипачи и гуслиры играют старинные песни и марши «о взятии Казани» (Герд 1997: 185).

В исследовании от 1957 года содержится упоминание о записи напева бесермян, проживающих на севере Удмуртии: «Песня о покорении Казани, по свидетельству учителя Юндинской средней школы Я. С. Урасинова, исполняется и сейчас в дни таких традиционных народных торжеств, как день «первой борозды» или «дожинки» (Греховодов, Корепанов, Юшкова 2006: 137). Бытовал напев и на юге Удмуртии. По свидетельству удмуртского лингвиста М. Г. Атаманова, на юге Граховского района «был известен

гусельный наигрыш *Кузон усён гур* ('мелодия падения Казани')» (Атаманов 2005: 47).

В Балтасинском р-не РТ нам удалось записать сведения о бытовании в недавнем прошлом инструментального наигрыша *Кар басьтон* ('Взятие города'), который исполняли деревенские скрипачи. Информанты были убеждены, что эту мелодию играли во время взятия Казани. По их словам, мелодия была неторопливая, в среднем темпе, очевидно, с четким пунктирным ритмом: «как будто на лошадях рысью скачут».

Удмуртскому этномузыковеду Р.А. Чураковой посчастливилось записать в начале 80-х гг. XX в. в удмуртской деревне Варклет-Бодья Агрызского района РТ уникальный образец мелодии *Взятие Казани*, правда, уже не в инструментальном варианте (когда-то он бытовал в качестве наигрыша на *кресе*), а в вокальном (без слов). Этот напев звучит в неторопливом темпе, в двудольном размере, с пунктирным ритмом:

Нотный пример № 69

Кузон басьтон гур. Напев взятия Казани
(Агрызский р-н РТ)



Казан маршы. Казанский марш



В Мари Эл также очень популярен марш, связанный с именем национального марийского героя преданий – «Марш Акпарса». Он звучал на гусях после рассказа об Акпарсе: «Здесь старый мари-ец заканчивает свою речь об Акпарсе и исполнял на гусях «Мелодии Акпарса» (Герасимов 1989: 175). Марийские фольклористы предполагают, что этот марш, исполняемый на марийских гусях и имеющий все характерные жанровые признаки, мог быть связан с преданием о взятии Казани.

Таким образом, тексты преданий, описания их исполнения и сохранившиеся до наших дней музыкальные «артефакты» свидетельствуют о существовании до недавнего времени общерегионального жанрового пласта, отражавшего исторические события XVI в. В устных и письменных источниках значимой представляется жанровая атрибуция звучащей музыки – инструментальный марш. Вполне естественный в контексте преданий жанр марша, передающий, с одной стороны, высокий воинский пафос, с другой – зримый эффект отсчета шагов, все же выпадает из жанровой зоны традиционной музыки финно-угров, удмуртов, в частности, свидетельствуя, вероятно, о его заимствованном характере. Определение источника, путей заимствования является одной из перспективных задач, которая может быть решена только совместными усилиями фольклористов и этномузыковедов региона.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящем исследовании впервые сделана попытка рассмотрения удмуртской традиционной музыки как целостной системы, исторически сложившегося феномена, представляющего собой сочетание различных песенных жанров, локальных традиций, с одной стороны, и исторических стилевых напластований, с другой. Проанализированные в работе характерные черты и особенности удмуртского песенного фольклора, формировавшиеся в определенной природно-исторической, культурной среде, позволяют вслед за фольклористами-филологами, этнографами, лингвистами констатировать архаичность удмуртской традиционной культуры, сохранившейся в относительной неприкосновенности до начала XXI века. Предпосылками к консервации традиционного уклада жизни, духовной культуры, сложению особой ментальности послужили многие факторы, в том числе поздняя этническая консолидация, природно-географическая среда, повлиявшая на характер хозяйственной деятельности. Известный тезис евразийца Л. Н. Гумилева («Характер складывающейся народности определяется вмещающим ландшафтом, через его экономические возможности») (Гумилев / URL: [http: // www. kulichki. com/~gumilev/ articles/ Article91.htm](http://www.kulichki.com/~gumilev/articles/Article91.htm)) актуален и для удмуртского лесного народа.

Евразийский подход, используемый в данном труде, подразумевает применение исторических методов исследования, которые, впрочем, тоже были на вооружении ученых-евразийцев, но дополненный цивилизационным методом этот подход заставляет обратиться не только к истории, но и ландшафтной среде, социально-экономическому строю, к особенностям ментальности, психологическому складу этносов. В контексте этих направлений более рельефно и очевидно проявляется самобытность традиционных музыкальных культур Волго-Камского региона, запечатлевших в музыкальном языке грандиозные исторические события, проис-

ходившие на этой территории, – прежде всего, Великое противостояние Леса и Степи.

Тысячелетиями мир лесных культур, к которым относились и предки удмуртов, противостоял кочевническому миру. Мир nomadов не был хаотичным. Историки утверждают, что скотоводческое население степей входило в системы древнейшей государственности уже на самых первых этапах их существования (Яблонский 2004: 144). Даже если во внутренних отношениях кочевническое общество могло близко стоять к суперсложному вождеству, то во внешних отношениях такая организация выглядела как вполне государственная (Орехова 2003 / URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/65553.html> 2010). Несомненно, что социальный строй, образ жизни повлияли на характер степного и лесного населения. Об активности, дисциплинированности и организованности древних тюрок-кочевников писал в свое Л. Н. Гумилев (Гумилев / URL: <http://www.kulichki.com/~gumilev/articles/Article05.htm>). Ментальность народов лесных культур принципиально отличалась. Анализируя эпические сюжеты удмуртского фольклора, В. В. Напольских отмечает, что для уральского мироосмысления «важнейшее значение имеет саморазвитие мира, гармония и, следовательно, такое поведение героя, когда он не бросает вызов судьбе, а свободно (в духе «неосознанной необходимости») ей следует. При этом для исполнителя и слушателя особо ценны не внешние проявления героизма, выражающиеся в столкновении характеров, борьбе воли и т. п., а внутренняя сила героя, его духовная цельность – как необходимые условия для следования судьбе, следования, являющегося способом сохранения гармонии мира и его свободного саморазвития» (Напольских 1992: 13). К сходным выводам пришла исследовательница удмуртской лирики И. В. Пчеловодова: «Размышляя о своей судьбе, удмурт не будет противиться ее воле, а просто подчинится ей, что связано, в первую очередь, с его мировоззренческими установками – любую жизненную ситуацию надо воспринимать как предопределение свыше. Поэтому вопрос о противостоянии был невозможен в принципе» (Пчеловодова 2013: 120). Как отмечают историки, ментальность удмуртов отразилась в неагрессивном характере участия населения края в крестьянских восстаниях XVII–XVIII вв., которое не выходило из рамок борьбы за сохранение устоявшихся ранее отношений. Принимая в них участие, удмуртское население «не проявляло ни особой инициативы, ни чрезмерной активности» (История Удмуртии 2004: 100).

При всем огромном отличии двух метакультур, обе цивилизации – и кочевническая, и лесная, как показывают исследования, не всегда находились во враждебной оппозиции. Историки пишут о тесных культурных и даже генетических взаимоотношениях (Гумилев / URL: <http://www.kulichki.com/~gumilev/articles/Article05.htm>; Яблонский 2004: 143–146). Индоиранский след оставлен в искусстве пермского звериного стиля, в женских нагрудных украшениях-монисто и головных уборах финно-угров. Удмуртские лингвисты выявили около 110 индоиранских заимствований, связанных большей частью с производящим хозяйством. Очень рано предки финно-угорских народов вошли в контакт с кочевниками-тюрками – хуннами, булгарами, впоследствии с кыпчакскими племенами, которые тоже испытали как индоиранское, так и финно-угорское влияние (Кузеев 2002: 106), и, в свою очередь, наложили печать на материальную и духовную жизнь автохтонного населения. Тюркский пласт заимствований в удмуртском языке стратифицирован лингвистами от древнетюркских (около 20 слов) и болгарских (около 200 слов), которые распространены практически повсеместно, до позднетюркских, ареал распространения которых сложился неравномерно: большая часть поздних тюркизмов обнаружена в Закамье (около 2 тыс. слов), около тысячи слов зафиксировано в завятской традиции. И далее картина идет по убывающей: около 500 слов в южноудмуртском наречии, примерно 250 слов – в срединных и не более 100 – на севере Удмуртии (Тараканов 1993; Атаманов-Эграпи 2010: 268–279).

Результатам лингвистических исследований можно только позавидовать. В этномузыковедении еще не сложился подобный методологический аппарат, способный идентифицировать иноэтнические наслоения, к тому же не все этнические локальные традиции системно описаны и потому не введены в научный оборот. В целом, очевидно, что удмуртская музыка в диахронном срезе представляет собой сплав двух отчетливо граничащих культурных слоев: раннетрадиционного, связанного с обрядовой практикой и внеобрядовыми импровизациями, и относительно позднего, интонационные истоки которого следует искать в песенных культурах соседних народов, в основном, русских и татар. Но если поздние пласты легко улавливаются и мгновенно идентифицируются, то стилевая стратификация архаического пласта не всегда оказывается возможной, обнаруживая ряд известных трудностей, связанных,

в первую очередь, с отсутствием сравнительного материала для исторических исследований. Вместе с тем, традиционная музыка таит в себе реликты глубочайшей древности, о чем пишут многие этномузыковеды (Земцовский 1968: 127 и др.). В частности, А. Н. Соколова, считая традиционное музыкальное искусство одним из самых консервативных видов человеческой деятельности, уверена, что в нем «можно “считывать” кочевой или оседлый образ его творцов, узнавать исторических соседей или судьбу народа» (Соколова 2011: 154).

Отмечая факт различного рода заимствований и субстратов в традиционной музыкальной культуре удмуртов, мы попытались выстроить схему их путей и миграций в исторической стратиграфии, осознавая, что подобный исторический экскурс в этномузыковедении сопряжен с определенным риском, и оговаривая, что эта схема достаточно условна, не претендует на универсальность и открыта для внесения новых дефиниций.

Выводы, к которым мы пришли в ходе исследования, заключаются в следующем. Иноэтнические субстраты архаического пласта обусловлены продолжительными и интенсивными контактами с южными кочевыми народами, которые не могли не отразиться на музыкальном языке всех финно-угров региона. Сходства в мелодических культурах Поволжья, по мысли Н. Ю. Альмеевой, «настолько очевидны, что сами просятся в сравнение» (Альмеева 2010: 127). К общерегиональным свойствам ученые относят 1) ангемитоновую пентатонику, 2) строфичность музыкальных текстов, 3) краткосюжетный (афористический) тип сюжетосложения, 4) квантитативную ритмическую систему, 5) гетерофонное многоголосие, за исключением сольных культур татар и башкир (Кондрачев 2003: 242–246). Общими формульными являются даже ритмические структуры в объеме строфы, выявленные в обрядовых пластах народов Поволжья Н. Ю. Альмеевой и обозначенные ею как «ритмические клише» (Альмеева 1989: 157–165).

Столь внушительный список, действительно, показывает, насколько «срослись» и «сроднились» за долгие века и тысячелетия совместного проживания различные по происхождению, политическому и социальному устройству, конфессиональной принадлежности этносы. Безусловно, вышеперечисленные признаки характеризуют и удмуртскую песенную культуру, но каждый из них (признаков) получил свою этнически выраженную маркировку.

Так, удмуртская ангемитоника отличается от тюркской и марийской узким объемом (в пределах 4-5 звуков), долгим пребыванием на конечном устое и его постоянным утверждением. Потенциал расширения удмуртской ангемитоники в отличие от мордовской направлен исключительно вверх. Из пяти видов пентатоники на удмуртской почве укоренился один – с большетерцовой основой (*g a h d e*), которая является общепризнанной ладовой основой традиционной музыки финно-угорских народов: и поволжских, и прибалтийских. Другой вид ангемитонной пентатоники, репрезентирующей современную тюркскую ладовую организацию (*d e g a h*), в архаичном слое удмуртской песенности встречается гораздо реже. Если учесть, что ангемитоникой охвачено практически все формульное пространство обрядового сакрального мелоса («интимного», по выражению Н. Ю. Альмеевой), как на юге, так и на севере Удмуртии, то ее внедрение в музыкальную культуру предков удмуртов можно увязать как минимум с появлением первых булгарских кочевых племен, имевших постоянные продолжительные культурные контакты с Древним Китаем и буддийской цивилизацией (Ахметьянов 1989: 72; Макаров 1997: 206).

Жестко организованная строфическая форма композиции обрядовых поэтических текстов также обязана тюркскому миру. На материале локальных традиций удмуртского обрядового фольклора особенно очевидны отличия в восприятии этой тюркской формы. Почти точное ее воспроизведение со всеми внешними атрибутами (четырёхстрочник, образный двучленный параллелизм, короткая форма стиха) типично для самых южных окраинных удмуртских традиций – завятской и закамской. Как считает М. Г. Кондратьев, «эта поэтическая традиция была занесена в Поволжье предками современных чувашей болгарями-суварями из азиатских культурных оазисов, где еще до начала Новой эры закладывались основы их будущей культуры» (Кондратьев 1998: 13). Но уже в южных поэтических традициях удмуртов метрополии эта форма отсутствует (повторю, что анализируем архаичный пласт фольклора). Вместо четырехстрочной структуры обрядовые напевы «обслуживают» двух-, трех- ... семи- и т. д. строчные формы, которые и по количеству слогов значительно превышают короткий стих. По наблюдению исследовательницы ритмики южноудмуртского песенного фольклора Е. Б. Вершининой, величина южноудмуртского стиха является наибольшей во всем регионе, при этом границы варьиро-


вания числа слогов очень подвижны в отличие от изосиллабизма тюркского стиха (Вершинина 2006: 200).

Для южноудмуртских свадебных напевов, обрядовых жанров завятской традиции характерна и ритмическая клишированность, причем в завятской традиции одно ритмическое клише (иначе СМРФ) может охватывать как календарные (напевы *Акашка*), так и различные семейно-родовые напевы (гостевые, проводов солдата, невесты, зятя)¹. Отметим, что в татарской культуре феномен клиширования простирается до полной ритмической заменяемости, «когда “одна и та же мелодия” <...> распевается с различными видами слогоритмических форм» (Каюмова 2005: 110).

Если тюркский субстрат поддается определенной идентификации, то выявить исторически более древние пласты гораздо сложнее. В частности, большой интерес вызывает проблема индоиранского субстрата. Учитывая продолжительные контакты с индоиранским миром, отразившиеся практически во всех сферах духовной культуры удмуртов, такие следы *a priori* должны присутствовать и в музыкальном языке. По крайней мере, эти связи совершенно очевидны на терминологическом уровне. По сравнению с термином *күй/зүй* ('напев'), распространенным только в контактных удмуртско-татарских зонах и являющимся очевидным поздним татарским заимствованием (< тат. *көй* 'напев'), термины *гур*, *зоут* ('напев') имеют более древние корни. Первый термин *гур*, как мы уже отмечали, получил распространение на значительной территории проживания удмуртов: весь юг и часть центральной Удмуртии. Общепермское **gqr* 'звук, напев' возводится к общему корню в индоевроп. **g^her(e)* 'поднимать голос', др.-инд. *gr̥ṇāti* 'петь, славить, возвещать', *gīr* 'хвала, хвалебная песнь' (Топоров 2000: 609). Параллели лингвисты находят в современных языках-потомках языков скифов, сармат, алан: осет. *гур* 'горло', 'голос' (Атаманов-Эграпи 2010: 271). Более сложны пути миграции термина *зоут* ('напев'), который в настоящее время активно функционирует среди шошминских удмуртов. Следует отметить, что этот термин был когда-то превалярующим у всей завятской диаспоры, в том числе и у кукморских удмуртов. Еще лет тридцать назад (1980-е гг.) в Кукморском р-не информанты среднего возраста вспоминали, что «раньше слова *күй* не было, мелодию называли *заот*». Близкую

¹ См. ритмическую схему: (Нуриева 1999: 200–201).

фонетическую форму *заук* в том же значении зафиксировал в удаленной от завятских удмуртов бавлинской группе И. В. Тараканов (Тараканов 1993: 58). Известен этот термин и южным удмуртам. В частности, в Киясовском районе УР в 2019 г. нами было записано выражение *заукез умой* ('голос хороший') об искусном певце¹. Таким образом, фонетическое разнообразие (разнотчение) термина, дисперсное распространение по широкой территории свидетельствуют о достаточно давнем его функционировании в этом значении. Возможны два пути его заимствования: непосредственно из иранских языков либо через тюркское опосредованное влияние. По устному сообщению Г. М. Макарова², в татарской средневековой литературной поэзии встречается термин *саут*, *соут* в значении 'звук, мелодия'. К устаревшей лексике книжного стиля отнесено авторами татарско-русского словаря и слово *саутия* 'звуковой' (например: *ысулы саутия* 'обучение грамоте методом чтения вслух') (Татаро-русский словарь 1966: 471). Татарское слово является заимствованием из иранских языков (ср. персидское *sout* 'звук'), которое в свою очередь заимствовано из арабского.

Обращаясь непосредственно к музыкальному языку как источнику исторических связей, можно предположить, что наиболее реликтовые черты сохранились в ритмике³. Таким ритмическим «артефактом», на наш взгляд, является семивременная ритмоформула . О ее древности на удмуртской почве свидетельствуют много фактов, в том числе, функционирование в самых различных сакральных обрядовых жанрах, как свадебных, так и календарных, значительная территория распространения (весь север, запад Удмуртии, полностью завятская и бавлинская традиции)⁴. Она отсутствует в соседних финно-угорских и чувашской музыкальных культурах, появляясь лишь небольшими вкраплениями в структуре некоторых образцов татарского песенного

¹ ФЭ УИИЯЛ-2019. Запись Нуриевой И. М., Пчеловодовой И. В., Анисимова Н. В. в д. Дубровский Киясовского р-на от фольклорного коллектива.

² Автор приносит глубокую благодарность Геннадию Михайловичу Макарову за предоставленные материалы.

³ «Для исследования исторических связей ритмические формы важнее мелодических навыков», – писал К. Квитка (Квитка 1971: 194).

⁴ Более полный ее анализ см.: (Нуриева 1999: 213–223).

фольклора¹. Но ее следы обнаружены в болгарской народной музыке, в древних, по мнению К. Квитки, жанрах танцевальной и обрядовой музыки (Квитка 1971: 187). Следы ритмоформулы должны уходить к югу, и они появляются непосредственно в самой индийской культуре! А. Ломакс в аудиоматериалах к созданному им курсу «Кантометрики» приводит аудиопример обрядовой индийской песни магического характера, полностью основанной на упоминаемой ритмоформуле (Lomax 1976). В будущем территориальная лакуна должна восполниться материалами по музыкальным культурам осетин, таджиков, армян. По крайней мере, на сегодняшний день мы имеем косвенные данные об идентичности удмуртской завятской и армянской свадебных песен (Атаманов-Эграпи 2010: 376).

Отложившись мощным субстратом в местных музыкальных традициях, культура южных кочевых народов, таким образом, не исчезла и не растворилась полностью, сохранив для далеких потомков возможность услышать реликты прошлого.

А что было раньше? Каковы автохтонные черты удмуртского традиционного музыкального мышления, его культурные архетипы? Насколько прав один из основоположников евразийства Н. С. Трубецкой, считавший, что «при попытке выделить из культуры того или иного угро-финского племени <...> иноплеменные элементы и, таким образом, очистить чисто угро-финское ядро этой культуры, исследователь зачастую остается почти с пустыми руками» (Трубецкой / URL: http://www.hrono.ru/statii/turan_ru.html)?

Углубленный анализ северноудмуртского песенного искусства показал, что ответ следует искать именно в этой традиции. На севере Удмуртии, при постоянно обновляющемся интонационном словаре, сохранился архаический тип формотворчества, воплотившийся в бестекстовых импровизациях-*крезях*. Импровизация до настоящего времени занимает центральное положение в традиции, что предопределило, на наш взгляд, особенности местной жанровой системы. В первую очередь, к ним относится отсутствие четких жанровых границ и ясного терминологического аппарата. По аналогии с культурами народов Сибири, в которых, по словам Ю. И. Шейкина, архаический жанр определяется скорее как процесс, нежели результат, исследователь северноудмуртской песенной

¹ См., например, нотные образцы, приведенные в монографии (Смирнова 2008: 488–489).

импровизации также «постоянно испытывает желание терминологически обозначить эти нормы фольклорного выражения, которые по своей сути не готовы к жесткой дефиниции, а иногда и не могут быть выделены из исполнительского процесса в виде конкретных жанровых результатов и однозначных определений» (Шейкин 2002: 5). Импровизационный тип мышления, спонтанность исполнения обусловили положение, при котором фольклорная практика не переросла в устойчивую традицию. Поистине «аморфное недолговечно, оформленное вечно» (Земцовский 1983: 17)!

Именно поэтому не поддаются жанровой дефиниции песенные высказывания-плачи, которые могут обнаруживаться на самых разных уровнях: в поэтическом тексте, ситуативном контексте, интонировании, звукоидеале, терминологии, наконец, последующей после пения реакции. В наиболее же жанрово-чистом виде эти импровизации раскрываются в негромком пении 'про себя' (*ас пон-наз*) и для себя, которое, занимая в настоящее время едва ли не весь досуг исполнительниц старшего возраста, является фольклорным фактом всей удмуртской песенной традиции. Терминологический ряд, принимающий, как правило, в живой разговорной практике форму глаголов или деепричастий, определяется исполнительской нормой, особым звукоидеалом тянущегося, протяжно-растянутого пения, близкого к плачу. Не случайно, что семантическое поле одного из терминов (*нёрыны, нёр-нёр карыны*) наряду со значением 'протяжно говорить, петь' включает значения 'стонать, жаловаться, хныкать' (Удмуртско-русский словарь 1983: 299).

Таким образом, импровизации-плачи, не имевшие ранее своего законного жанрового статуса, не только восполнили жанровую систему удмуртского песенного фольклора, но стали связующим звеном между развитыми причетными традициями мордвы на юге и этническими культурами Европейского Севера, в которых причитания играют роль культурных маркеров, определяющих их облик как «плачевых культур» (Бернштам 1986: 82–100; Лапин 1986: 101–115).

Сходная ситуация прослеживается и в эпосе. Как показало исследование, развитых рапсодических эпических форм в удмуртской песенной культуре не зафиксировано, как, впрочем, и в других этнических жанровых системах Волго-Камского региона. Но отсутствие классического эпоса не снимает вопроса о существовании иных эпических форм, аналогичных в культурах север-

ных соседей удмуртов, в частности, коми традиции. В удмуртской культуре черты ранних формы эпоса сохранились в различных импровизационных жанрах: в промысловых песнях, в частности, охотничьих импровизациях, активно функционирующих еще в 1930-е гг., тематика которых переплетается со свадебными песнями группы *сюан* (см. мотивы пути); в сольных импровизациях автобиографического характера, находящихся на стыке двух жанровых родов.

Импровизация как архаический тип мышления присуща не только удмуртской песенной культуре. Исследование феномена импровизации в финно-угорском и региональном Волго-Камском контексте, вероятно, поможет выстроить схему, в которую уложатся «песни без слов» марийцев, мордвы, а также тюркоязычных чувашей, и ответить на вопрос¹: не является ли этот стиль одним из тех релевантных признаков, по которому в полиэтническом регионе Волго-Камья можно было бы идентифицировать черты финно-угорского традиционного музыкального мышления.

На другом полюсе жанровой системы находятся обрядовые жанры, занимающие в современной удмуртской песенной традиции доминирующее положение. В отличие от структурной, функциональной и иерархической аморфности импровизаций обрядовые жанры характеризуются четким положением в жанровой системе, формульностью мелоса, функционированием в строгих временных и локальных рамках. Обрядовые жанры принадлежат к архаической музыкально-песенной системе, о чем свидетельствует их синкретическое единство, позволяющее свободный переход напевов из одного цикла – жизненного или календарного – в другой, следствие чего является их ограниченное количество в жанровой системе. Наиболее показателем в этом отношении свадебный напев группы *сюан*, обслуживающий кроме свадьбы календарные и окказиональные обряды. Отдельное исследование свадьбы выявило очень важную роль свадебного напева, причем не только в обряде, но и во всей песенной традиции удмуртов. Помимо того, что свадебный напев определяет границы локальных традиций, его

¹ Этот методологически важный вопрос был поставлен в статье Н. Ю. Альмеевой «Проблемы этнической идентичности обрядового мелоса в контактной зоне Волго-Камья (финно-угры и тюрки)» (Альмеева 2011: 215–222).

по праву можно назвать одним из основных культурных маркеров удмуртской традиции.

Поздние жанры удмуртского песенного фольклора, несмотря на значительный удельный вес в местном репертуаре, занимают периферийное положение в жанровой системе. В отличие от поэтических текстов, имеющих очевидную преемственность с обрядовыми жанрами и внеобрядовыми импровизациями, мелодический тезаурус позднего пласта в основном состоит из заимствованных интонаций русских песен, тем самым обнаруживается смена ценностных ориентиров в художественном сознании носителей традиции в сторону Запада.

Традиционная песенная культура бесермян, раскрывая, с одной стороны, принципиальные отличия в музыкальном языке от своих соседей-удмуртов, с другой – показывает близость к этой песенной культуре. Но если одни черты (сходство жанровой системы, наличие жанра импровизируемых напевов-*кресей*) можно рассматривать как результат либо этногенетического родства, либо культурного влияния (в зависимости, какую сторону принять в дискуссии по этногенезу), то сходство музыкального стиля в более архаичных пластах песенного фольклора (например, ангемитоновая пентатоника в свадебных напевах) этими факторами объяснить нельзя. И в этом кроется еще одна тайна «загадочного» народа. Изучение этнических корней бесермян, в том числе этнической первоосновы народной музыки осложнено условием многонациональности региона. Степень влияния одного этноса на другой в зависимости от географической близости и продолжительности контактов может быть разной – от незначительной до полной смены языка, как это произошло с мордвой-каратаями. Потому в полиэтническом, поликонфессиональном регионе поискам идентификации бесермянского музыкального языка должна предшествовать работа по накоплению материала.

Таким образом, проведенное исследование позволило сформировать представление об удмуртской песенной традиции как цельной системе, в которой на протяжении веков гармонично уживаются старые и новые виды формотворчества. Специфика музыкального стиля и жанрообразования обусловлена историческими условиями ее формирования и развития на пересечении двух больших музыкальных цивилизаций, двух метакультур.

Предложенная в исследовании концепция дает возможность нового подхода к изучению отдельных локальных традиций и жанров, выработке методов анализа различных стиливых пластов. Авторский подход к удмуртской песне как историческому феномену должен, безусловно, привлечь внимание музыковедов, изучающих фольклорные истоки композиторской музыки. Отдельные положения будут полезны при формировании репертуарной политики фольклорных коллективов и выработке методов работы с песенным материалом как в сфере самодеятельного народного творчества, так и в образовательной системе среднего и высшего звена. Интересной и перспективной представляется апробация концепции исследования на материале других этнических культур региона.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Архивные источники

Итоговые материалы лингвистической экспедиции института в Глазовский, Можгинский, Зуринский, Якшур-Бодьинский районы УАССР за 1929 г. // НА УИИЯЛ УдмФИЦ УрО РАН. 2-Н. Д. 338. 194 л.

Коновалов М. А. Гаян: рукопись романа; Преданиос но выжыкыль-ёс = Предания и сказки; Блокнот с записями / М. А. Коновалов // НА УИИЯЛ УдмФИЦ УрО РАН. 2-Н. Д. 333а. 473 л.

Материалы лингвистической экспедиции института в Глазовский, Можгинский, Зуринский, Якшур-Бодьинский районы УАССР, 1929 год // НА УИИЯЛ УдмФИЦ УрО РАН. 2-Н. Д. 336. 599 л.

Неопубликованные нотные источники

Агрэ В. В. Обрядовые песни без слов северной Удмуртии: дипл. работа / Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского; рук. Т. И. Калужникова. – Свердловск, 1984. – Ч. 1. – 114 с.

Вахрушева Е. М. Свадебный обряд Игринского района Удмуртии в контексте этнической культуры и русско-удмуртских контактов: дипл. работа / Воронежская гос. академия искусств; рук. Г. Я. Сысоева. – Воронеж, 2008. – 161 с.

Дементьева Е. А. Ряженье в контексте традиционной культуры удмуртов: вып. квалификационная работа / Институт искусств и дизайна УдГУ; рук. И. М. Нуриева. – Ижевск, 2010. – 162 с.

Камалудинова А. В. Допесенное и песенное интонирование в музыкальном фольклоре закамских удмуртов (методика нотирования звукозаписей): вып. квалификационная работа / Институт искусств и дизайна УдГУ; рук. И. М. Нуриева. – Ижевск, 2007. – 137 с.

Степанова А. Н. Алнашская песенная традиция: проблемы стилевой стратификации и ареальных исследований: вып. квалификационная работа / Институт искусств и дизайна УдГУ; рук. И. М. Нуриева. – Ижевск, 2013. – 129 с.

Степанова С. В. Обрядовые и внеобрядовые жанры в песенной традиции малопургинских удмуртов: вып. квалификационная работа / Институт искусств и дизайна УдГУ; рук. И. М. Нуриева. – Ижевск, 2012. – 95 с.

Филиппова А. О. Дохристианские обычаи и православная культура в традиции удмуртов д. Сарсак-Омга Агрызского района Республики Татарстан: вып. квалификационная работа / УдГУ; рук. Г. Н. Шушакова. – Ижевск, 2009. – 64 с.

Халитова С. А. Песенная традиция села Сарсак-Омга Агрызского района Республики Татарстан: дипл. работа / Республиканский музыкальный колледж; рук. Р. А. Чуракова. – Ижевск, 2010. – 48 с.

Опубликованные нотные источники

Альмеева Н. Ю. Песни татар-кряшен / под общей ред. И. И. Земцовского. – СПб.: РИИИ; Казань: АН Татарстана, 2012. – Вып. 2: Молькеевская группа. – 472 с.

Анисимов Н. В., Вершинина Е. Б., Пчеловодова И. В. Тйгырмен гуръёс: Удмурт элькунысь Кияса ёросысь тйгырмен удмуртьёслэн кырзанъёссы = Тигырменские мелодии: песни тигырменских удмуртов Киясовского района Удмуртской Республики. – Ижевск: Респ. Дом нар. творчества, Дом молодежи, 2011. – 95 с. (Народное творчество Удмуртии).

Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1992. Вып 1. – 192 с. (Удмуртский фольклор).

Васильев-Буглай Д. С. Удмурт калык кырзанъёс: Нырысетй сборник. – М.: Музгиз, 1937. – 54 с.

Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Удмуртские народные песни. – Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1989. – 84 с. (Памятники культуры. Фольклорное наследие).

Гиппиус Е. В. Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредованный // Материалы и статьи. К 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2003. – С. 112–168.

Герд К. Удмурт кырзанъёс. Революционные и удмуртские народные песни: сборник 1-й. – Издание 3-е. – Ижевск: Удкнига, 1927. – 113 с.

Греховодов Н. М. Удмуртские народные песни, записанные в 1938–1940 годы // Н. М. Греховодов – композитор, фольклорист, педагог: сборник материалов / сост., вступ. статья, биограф. статья, муз. редакция, лингв. выверка удм. песенных текстов, перевод, коммент. и подстрочные примеч. Р. А. Чураковой. – Ижевск, 2006. – С. 27–118.

Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть: Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшеньги (Вологодская область). – М.: Советский композитор, 1980. – 392 с.

Жингырты, удмурт кырҙан!: нотаосын кырҙан книга / дасяз П. К. Поздеев. – Ижевск: Удм. кн. изд-во, 1960. – 396 с.

Жингырты, удмурт кырҙан!: нотаосын кырҙан книга / дасяз П. К. Поздеев. – 2-тй изд. – Устинов: Удмуртия, 1987. – 374 с.

Ильин М. И. Ой, льӧмпу но сяськаёс. – Ижкар: Удкнига, 1926. – 38 с.

Курочкин М. А. Кубыз: Удмурт крезьёс: сборник вотских мелодий Малмыжского, Можгинского и Казанского уездов. – Ожар: Удкнига, 1925. – 42 с.

Максимов С. М. Чувашские народные песни. – М.: Музыка, 1964. – 398 с.

Микушев А. К., Чисталев П. И. Коми народные песни. – 2-е изд. – Сыктывкар: Шыпас, 1993. Т. 1: Вычегда и Сысола. – 287 с.

Микушев А. К., Чисталев П. И. Коми народные песни. – 2-е изд. – Сыктывкар, 1994. Т. 2: Ижма и Печора. – 192 с.

Микушев А. К., Чисталев П. И., Рочев Ю. Г. Коми народные песни. – 2-е изд. – Сыктывкар: Московский писатель, 1995. Т. 3: Вымь и Удора. – 256 с.

Миронова Е. В. Пиё, пиё коркае: Удмурт кырҙанъёс: сборник 2-голосных вотских песен / мелодии записаны в Вотском детдоме № 3. – Ижкар: Удкнига, 1926. – 32 с.

Молоткова Е. В. Нотаен удмурт кырҙанъёс: сборник вотских песен, переложенных на ноты / песни напеты учениками Вотпедтехникума и Сугатовым. – Ожар: Удкнига, 1925. – 26 с.

Мошков В. А. Мелодии Волго-Камья. – Чебоксары: Чув. кн. изд-во, 2011. – 366 с.

Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1995. – Вып. 1. – 232 с. (Удмуртский фольклор).

Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. – Вып. 2. – 332 с. (Удмуртский фольклор).

Памятники мордовского народного музыкального искусства / сост. Н. И. Бояркин. – Саранск: Морд. кн. изд-во, 1981. – Т. 1: Мокшанские приуроченные песни и плачи междуречья Мокши и Инсара. – 292 с.

Памятники мордовского народного музыкального искусства / сост. Н. И. Бояркин. – Саранск: Морд. кн. изд-во, 1984. – Т. 2: Мокшанские неприуроченные долгие песни междуречья Мокши и Инсара. – 320 с.

Памятники мордовского народного музыкального искусства / сост. Н. И. Бояркин. – Саранск: Морд. кн. изд-во, 1988. – Т. 3: Эрзянские приуроченные песни и плачи Заволжья. – 337 с.

Песни низовых чувашей / сост. М. Г. Кондратьев. – Чебоксары: ЧГИГН, 1981. – 144 с.

Песни низовых чувашей / сост. М. Г. Кондратьев. – Чебоксары: ЧГИГН, 1982. – 176 с.

Песни средненизовых чувашей / сост. М. Г. Кондратьев. – Чебоксары: ЧГИГН, 1993. – 336 с.

Песни татар-кряшен / сост. Н. Ю. Альмеева. – Казань, СПб.: РИИИ, 2007. – Вып. 1: Пестречинская (примёшинская) группа. – 312 с.

Петров М., Каторгин А. Удмурт калык кырзаныёс. – Ижевск: Удгиз, 1937. – 48 с.

Романов М. Г. Удмурт улосысь люкам удмурт кырзаныёс. – Ижкар: Удкнига, 1925. – 24 с.

Травина И. К. Удмуртские народные песни. – Ижевск: Удмуртия, 1964. – 228 с.

Удмуртская народная песня в творчестве Д. С. Васильева-Буглая. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1992. – 192 с. (Памятники культуры. Фольклорное наследие).

Удмуртские народные песни: из записей последних лет / собр. и сост. А. Н. Голубкова, П. К. Поздеев. – Ижевск: Удмуртия, 1976. – 116 с.

Ходырева М. Г. Песни северных удмуртов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1996. – Вып. 1. – 120 с. (Удмуртский фольклор).

Хороводно-игровые и плясовые песни / сост. Долганова Л. Н. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1999. – 120 с. (Удмуртский фольклор).

Марий калык муро (=Марийские народные песни) / сост. и коммент. В. Коукаль, ред. и вступ. статья К. Четкарева. – М.; Л.: Государственное музыкальное изд-во, 1951. – 340 с.

Чуракова Р. А. Удмуртские свадебные песни / под ред. Е. В. Гиппиуса. – Устинов: Удмуртия, 1986. – 147 с.

Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1999. – Вып. 2. – 160 с. (Удмуртский фольклор).

Lach R. Gesänge russischer Kriegsgefangener. – I. – Finnisch-ugrische Völker. – 1. – Wotjakische, syrjänische und permjakische Gesänge [Music]. – Wien und Leipzig: Kommissions-Verleger der Akademie der Wissenschaften in Wien, 1926. – 135 s.

Vikár L., Bereczki G. Chuvash Folksongs. – Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979. – 580 p.

Vikár L., Bereczki G. Tatar Folksongs. – Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999. – 516 p.

Vikár L., Bereczki G. Cheremis Folksongs. – Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971. – 544 p.

Vikár L., Bereczki G. Votyak Folksongs. – Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989. – 524 p.

Литература

Айзенштадт А. М. Музыкально-фольклорные связи обских угров // Советская музыка. – 1979. – № 9. – С. 104–108.

Алатырев В. И. Этимологический словарь удмуртского языка: Буквы А–Б. – Ижевск: НИИ при СМ УАССР, 1988. – 240 с.

Александров Ю. В. Обычное право удмуртов XIX–начала XX вв. – Ижевск: Удмуртия, 2014. – 272 с.

Алексеев В. В. Регион – нация – культура: грани евразийской парадигмы // Евразийство: проблемы осмысления: сборник статей. – Уфа: Восточный университет, 2002. – С. 121–131.

Альмеева Н. Ю. Звуковой реликт Среднего Поволжья // Голос в культуре: артикуляция и тембр: сборник статей. – СПб.: РИИИ, 2007. – С. 52–63.

Альмеева Н. Ю. О музыкальном воплощении татарского байта (введение в изучение проблем) // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях: сборник научных трудов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002. – С. 17–52.

Альмеева Н. Ю. Обрядовый мелос народов Волго-Камья как исторический источник: реальное и эфемерное // Фольклор и мы: традиционная культура в зеркале ее восприятий: сборник статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. – СПб.: РИИИ, 2010. – Ч. 1. – С. 112–129.

Альмеева Н. Ю. Проблемы этнической идентичности обрядового мелоса в контактной зоне Волго-Камья (финно-угры и тюрки) // От конгресса к конгрессу: материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов: сборник докладов. – М.: ГРЦРФ, 2011. – Т. 3. – С. 215–222.

Альмеева Н. Ю. Ритмические клише и мелодическая заменяемость в песнях татар-кряшен // Народная музыка: история и типология: сборник статей. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 157–165.

Архипов Г. А. О встречах с информантами Б. Мункачи, их родственниками и земляками // Венгерские ученые и пермская филология: сборник статей. – Устинов: НИИ при СМ УАССР, 1987. – С. 72–75.

Асафьев Б. В. О народной музыке / сост. И. Земцовский и А. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. – 247 с.

Атаманов М. Г. Граховские говоры южноудмуртского наречия // Материалы по удмуртской диалектологии: Образцы речи. – Ижевск: НИИ при СМ УАССР, 1981. – С. 45–96.

Атаманов М. Г. История Удмуртии в географических названиях. – Ижевск: Удмуртия, 1997. – 248 с.

Атаманов М. Г. От Дондыкара до Урсыгурта: Из истории удмуртских регионов. – Ижевск: Удмуртия, 2005. – 216 с.

Атаманов М. Г. Удмуртская ономастика. – Ижевск: Удмуртия, 1988. – 168 с.

Атаманов-Эграпи М. Г. Песни и сказы ушедших эпох: Эгра кырза, Эгра вера. – Ижевск: Удмуртия, 2005. – 248 с.

Атаманов-Эграпи М. Г. Происхождение удмуртского народа. – Ижевск: Удмуртия, 2010. – 576 с.

Атаманов М. Г. Культ *Керемета* / *Луда* в среде удмуртов и его отражение в топонимии // Ежегодник финно-угорских исследований = «Yearbook of Finno-Ugric Studies». – Ижевск: Удмуртский университет, 2014. – Вып. 1. – С. 20–35.

Ахметьянов Р. Г. Семантическая структура и происхождение терминов вокальной музыки в татарском языке // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья: Вопросы теории и истории / сост., отв. ред. Н. Ю. Альмеева. – Казань, 1989. – С. 71–78.

Багин С. Свадебные обряды и обычаи вотяков Казанского уезда: (Этнографический очерк). – Казань, 1895. – 34 с.

Байбурун А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб.: Наука, 1993. – 242 с.

Белых С. К. История народов Волго-Уральского региона: учеб. пособие. – Ижевск: УдГУ, 2006. – 129 с.

Белых С. К., Напольских В. В. Этноним удмурт: исчерпаны ли альтернативы? // *Linguistica Uralica*, XXX. – 1994. – № 4. – С. 278–288.

Бернштам Т. А. Свадебный плач в обрядовой культуре восточных славян (XIX – начало XX в.) // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики: сборник статей. – Л.: Наука, 1986. – С. 82–100.

Блинов Н. Н. Языческий культ вотяков. – Вятка: Губернская типография, 1898. – 104 с.

Богаевский П. Мултанское «моление» вотяков в свете этнографических данных. – М., 1896. – 112 с.

Бойко Ю. Е. Импровизация // Восточнославянский фольклор: слов. науч. и нар. терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) [и др.] – Минск: Навука і тэхніка, 1993. – 478 с.

Бойкова Е. Б. О двух формах совместного пения у южных удмуртов // Песенное многоголосие народов России: тезисы докладов научно-практической конференции. – М., 1989. – С. 62–63.

Бойкова Е. Б. О методологии исторического изучения музыкального фольклора (на примере одной южно-удмуртской традиции) // XVII Всесоюзная финно-угорская конференция: Археология, антропология и генетика, этнография, фольклористика, литературоведение: (тезисы докладов). – Устинов, 1987. – Ч. 2. – С. 244–246.

Борисов Т. К. Удмурт кыллюкам [=Толковый удмуртско-русский словарь: ок. 15 тыс. слов]. – Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1991. – 384 с. (Памятники культурного Удмуртии. Лингвистическое наследие).

Бояркин Н. И. «Громкий голос настоящего...» (о современной удмуртской музыкальной фольклористике) // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях: сборник научных трудов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002. – С. 298–305.

Бояркин, Н. И. Мордовская народная музыка: Многоголосные инструментальные традиции: учеб. пособие. – Саранск: Изд-во Морд. ун-та, 2004. – Ч. 1. – 140 с.

Бояркина Л. Б. Песенное искусство эрзянских переселенцев Среднего Заволжья (исследование) // Памятники мордовского народного музыкального искусства. / сост. Н. И. Бояркин. – Саранск: Морд. кн. изд-во, 1988. – Т. 3: Эрзянские приуроченные песни и плачи Заволжья. – 337 с.

Бражник Л. В. Ангемитоника в модальных и тональных системах: на примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья: монография. – Казань, 2002. – 283 с.

Вайль П. Гений места [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/PROZA/WAJLGENIS/genij.txt> (дата обращения: 29.03.2013).

Васильев И. Обзорение языческих обрядов, суеверий и верований вотяков Казанской и Вятской губерний // Известия ОАИЭ. – Казань: Типо-литография Императорского Университета, 1906. – Т. 22, вып. 3. – С. 185–219.

Васильев И. Обзорение языческих обрядов, суеверий и верований вотяков Казанской и Вятской губерний // Известия ОАИЭ. – Казань: Типо-литография Императорского Университета, 1906. – Т. 22, вып. 5. – С. 321–349.

Васильев-Буглай Д. С. Удмуртская песня // Удмуртская народная песня в творчестве Д. С. Васильева-Буглая. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1992. – С. 184–186. (Памятники культуры. Фольклорное наследие).

Васильев-Буглай Д. С. Удмуртские песни / Д. С. Васильев-Буглай // Удмуртская народная песня в творчестве Д. С. Васильева-Буглая. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1992. – С. 179–183. (Памятники культуры. Фольклорное наследие).

Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1995. – Т. 1: Вотяки Сосновского края. – 260 с. (Памятники культуры).

Верещагин Г. Е. Камай. Из быта вотяков // Г. Е. Верещагин. Собрание сочинений: в 6 т. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1998. – Т. 3: Этнографические очерки, кн. 1. – 311 с. (Памятники культуры).

Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2000. – Т. 3: Этнографические очерки, кн. 2, вып. 1. – 251 с. (Памятники культуры).

Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1996. – Т. 2: Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии. – 204 с. (Памятники культуры).

Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2001. – Т. 4: Фольклор, кн. 1: Удмуртский фольклор [Предания. Легенды. Побывальщины. Сказки. Басни. Пословицы. Поговорки. Загадки]. – 222 с. (Памятники культуры).

Верещагин, Г. Е. Старые обычаи и верования вотяков Глазовского уезда // Г. Е. Верещагин. Собрание сочинений: в 6 т. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1998. – Т. 3: Этнографические очерки, кн. 1. – 311 с. (Памятники культуры).

Вершинина Е. Б. О параллелях в сфере ритмической организации песенного фольклора южных удмуртов и народов Поволжья // Русский Север и восточные финно-угры: проблемы пространственно-временного фольклорного диалога: [материалы I Межрегиональной конференции и VII Международной школы молодого фольклориста. Ижевск, 23–26 октября 2005 г.]. – Ижевск: АНК, 2006. – С. 196–202.

Вершинина Е. Б. Этнокультурные зоны европейской части России: Восточно-славянская и финно-угорские // Сборник методических материалов преподавателей Липецкого областного колледжа искусств. – Липецк, 2011. – Вып. 5. – С. 75–85.

Вершинина Е. Б. О ритмике песенных текстов традиционного южно-удмуртского фольклора: уровень координации стиха и напева // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях: сборник научных трудов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002. – С. 108–123.

Виноградов В. В. Голоса леса в системе мифологических представлений народов Европейского Севера // От конгресса к конгрессу: мате-

риалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов: сборник докладов. – М.: ГРЦРФ, 2011. – Т. 2. – С. 100–114.

Владыкин В. Е. Аграрные культы удмуртов // *Etnograafiamuuseumi Aastaraamat = Ежегодник Этнографического музея / Eesti NSV Riiklik Etnograafimuuseum*. – Tallin: Valgus, 1981. – Kd. 32: Вопросы этнокультуры финно-угров. – Lk. 146–159.

Владыкин, В. Е. Историческая динамика этнокультуры удмуртского народа // *Удмуртская Республика: Историко-этнографические очерки*. – Ижевск, 2012. – С. 36–39.

Владыкин В. Е. Мункачи Бернат и вопросы удмуртской этнографии // Венгерские ученые и пермская филология: сборник статей. – Устинов: НИИ при СМ УАССР, 1987. – С. 25–34.

Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. – Ижевск: Удмуртия, 1994. – 384 с.

Владыкин В. Е. Социально-утопическая система удмуртов: опыт анализа заклинательных текстов-куриськонов // *Вестник УдГУ*. – 1992. – № 5. – С. 98–115.

Владыкин В. Е., Чуракова Р. А. Обряд “йыр-пыд сётон” в поминальном ритуале удмуртов // *Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов: сборник статей*. – Таллин: Ээсти раамат, 1986. – С. 108–133.

Владыкина Т. Г. Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики. – Ижевск УИИЯЛ УрО РАН, 1997. – 356 с.

Владыкина Т. Г. Атрибутивные и вербальные параллели в удмуртском и русском свадебных ритуалах // *Русский Север и восточные финно-угры: проблемы пространственно-временного фольклорного диалога*. – Ижевск: АНК, 2006. – С. 50–57.

Владыкина Т. Г., Глухова Г. А. Ар-год-берган: обряды и праздники удмуртского календаря. – Ижевск, 2011. – 320 с. (Удмуртская обрядовая азбука).

Владыкина Т. Г., Ходырева М. Г. К читателям // *Удмуртская народная песня в творчестве Д. С. Васильева-Буглая*. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1992. – С. 7–9. (Памятники культуры. Фольклорное наследие).

Владыкина Т. Г., Хрущева М. Г., Чуракова Р. А. От редколлегии // Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Удмуртские народные песни. – Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1989. – 84 с. (Памятники культуры. Фольклорное наследие).

Власова З. И. Фольклор о Грозном у П. И. Мельникова и Н. К. Миролюбова // *Русский фольклор*. – Л.: Наука, 1981. – Т. 20: Фольклор и историческая действительность. – С. 107–157.

Вотяки Вятской губернии // Вятские губернские ведомости. – 1846. – С. 296–313.

Вотяки Вятской губернии // Вятские губернские ведомости. – 1856. – № 10. – С. 68.

Вотяки Вятской губернии // Вятские губернские ведомости. Отдел второй. – 1856. – № 10. – С. 66–68.

Гаврилов Б. Г. Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда, Урясь-учинского прихода // Труды четвертого археологического съезда в России. – Казань: Типография Императорского Университета, 1891. – Т. 2. – С. 80–156.

Гаврилов Б. Произведения народной словесности, обряды и поверья вотяков Казанской и Вятской губерний. – Казань, 1880. – 190 с.

Галайская Р. Б. Опыт исследования древнерусских гуслей в связи с финно-угорской проблематикой // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами сборник статей. – Таллин: Ээсти раамат, 1980. – С. 21–31.

Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. – М.: Наука, 1989. – 304 с.

Гекман Л. П. «...Слово был Бог» (проблема сказительства в традиционной культуре) // Регионы России для устойчивого развития: образование и культура народов Российской Федерации: материалы международной научно-практической конференции / отв. ред. Илона Граф, Н. В. Дулепова, Н. З. Ляхов [и др.] / – Новосибирск: Офсет, 2010. – С. 440–454.

Генинг В. Ф. Археологические памятники Удмуртии. – Ижевск: Удм. кн. изд-во, 1958. – 192 с.

География Удмуртии: учеб. пособие для общеобразовательной школы / под. ред. Н. Т. Козловой. – 2-е изд., испр. и доп. – Ижевск: Удмуртия, 1999. – 240 с.

Герасимов О. М. Эпос и эпическое в музыкальной культуре мари // Музыка эпоса: статьи и материалы / ред.-сост. И. И. Земцовский. – Йошкар-Ола, 1989. – С. 172–176.

Герд К. Вопросы изучения вотяцкой народной музыки // Собрание сочинений: в 6 т. – Ижевск: Удмуртия, 2004. – Т. 4: Стихотворения, поэмы, переводы, статьи, научные работы, письма / сост., авт. предисл., коммент. Ф. К. Ермаков. – С. 106–108.

Герд, К. Вотьяк в своих песнях // Собрание сочинений: в 6 т. – Ижевск: Удмуртия, 2004. – Т. 4: Стихотворения, поэмы, переводы, статьи, научные работы, письма / сост., авт. предисл., коммент. Ф. К. Ермаков. – С. 142–179.

Герд К. Искусство в быту вотяков // Собрание сочинений: в 6 т. – Ижевск: Удмуртия, 2004. – Т. 4: Стихотворения, поэмы, переводы, статьи, научные работы, письма / сост., авт. предисл., коммент. Ф. К. Ермаков. – С. 215–220.

Герд К. Искусство в быту удмуртов // О ней я песнь пою...: Стихи и поэмы, статьи и научные работы, письма / К. Герд. – Ижевск: Удмуртия, 1997. – С. 182–187.

Герд К. Малмыж удмуртъёслэн кырзаныёссы (=Избранные песни Малмыжских вотяков). Книга 1-я. – Сарапул: Изд-во Центрального Вотского Отдела при Народном Комиссариате по национальным делам, 1920. – 16 с.

Герд К. Удмурт в своих песнях // О ней я песнь пою...: Стихи и поэмы, статьи и научные работы, письма / К. Герд. – Ижевск: Удмуртия, 1997. – С. 126–162.

Герд К. Удмурт кырзаныёс: сборник революционных и народных песен. – М.: Центральное Изд-во Народов СССР, 1924. – 66 с.

Герцен А. И. Вотяки и черемиса // Труды НОИВК. – Ижевск: Удкнига, 1927. – Вып 3. – С. 25–31.

Гиппиус Е. В. Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредованный // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. – М.: Композитор, 2003. – С. 112–168.

Гиппиус Е. В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья [Электронный ресурс] // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии) : сборник трудов. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. – Вып. 60. / отв. ред. Енговатова М. А. – С. 5–13. – Режим доступа: <http://etmus.ru/gippius-e-v-problem-arealnogo-issledovaniya-traditsionnoy-russkoy-pesni-v-oblastyah-ukrainskogo-i-belorusskogo-pogranitchyua> / (дата обращения: 30.04.2013).

Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Удмуртские народные песни. – Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1989. – С. 10–32. (Памятники культуры. Фольклорное наследие).

Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Записки УдНИИ. – Ижевск: Удмуртгосиздат, 1941. – Вып. 10: Вопросы языка, литературы и фольклора. – С. 61–88.

Гнатюк Д. Н. О ладомелодических особенностях свадебных причитаний мордвы-эрзи (по материалам современных записей) // Этномузы-

коведение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях: сборник научных трудов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002. – С. 198–210.

Голдина Р. Д. Древняя и средневековая история удмуртского народа. – Ижевск: Удмуртский университет, 1999. – 464 с.

Голубкова А. Н. Музыкальная культура Советской Удмуртии (1917–1967). – Ижевск: Удмуртия, 1978. – 156 с.

Голубкова А. Н., Поздеев П. К. Сокровище народное: очерк об удмуртской народной песне. – Ижевск: Удмуртия, 1987. – 112 с.

Голубкова А. Н., Чуракова Р. А. Музыкальная культура Удмуртии: учеб. пособие. – Ижевск: Удмуртский университет, 2004. – 348 с.

Греховодов Н. М. «На Ваше письмо...» // Н. М. Греховодов – композитор, фольклорист, педагог: сборник материалов / сост., вступ. статья, биограф. статья, муз. редакция, лингв. выверка удм. песенных текстов, перевод, коммент. и подстрочные примеч. Р. А. Чураковой. – Ижевск, 2006. – С. 130–132.

Греховодов Н. М. Отчет о фольклорной экспедиции (май–июнь 1941 г.) // Н. М. Греховодов – композитор, фольклорист, педагог: сборник материалов / сост., вступ. статья, биограф. статья, муз. редакция, лингв. выверка удм. песенных текстов, перевод, коммент. и подстрочные примеч. Р. А. Чураковой. – Ижевск, 2006. – С. 124–126.

Греховодов Н. М. Предисловие к сборнику удмуртских народных песен М. Н. Бывальцева // Н. М. Греховодов – композитор, фольклорист, педагог: сборник материалов / сост., вступ. статья, биограф. статья, муз. редакция, лингв. выверка удм. песенных текстов, перевод, коммент. и подстрочные примеч. Р. А. Чураковой. – Ижевск, 2006. – С. 120–122.

Греховодов Н., Корепанов Г., Юшкова В. Музыкальная культура Удмуртской АССР. Н. Греховодов, Г. Корепанов, В. Юшкова // Н. М. Греховодов – композитор, фольклорист, педагог: сборник материалов / сост., вступ. статья, биограф. статья, муз. редакция, лингв. выверка удм. песенных текстов, перевод, коммент. и подстрочные примеч. Р. А. Чураковой. – Ижевск, 2006. – С. 132–151.

Грибова Л. С. Пермский звериный стиль: (проблемы семантики). – М.: Наука, 1975. – 148 с.

Гумилев Л. Н. Ритмы Евразии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kulichki.com/~gumilev/articles/Article05.htm/> (дата обращения: 15.03.2011).

Гумилев Л. Н. Этнос и ландшафт. Историческая география как народоведение [Электронный ресурс] / Л. Н. Гумилев. – Режим доступа: <http://www.kulichki.com/~gumilev/articles/Article91.htm/> (дата обращения: 15.03.2011).

Данченкова Н. Ю. Между пением и речью: традиционные формы непесенного интонирования в Приокском крае. Причитания. Свадебные приговоры // Речь и музыка в традиционных культурах: сборник статей. – М.: ГИИ, 2011. – С. 31–70.

Димитриев В. Д. Чувашские исторические предания. – Чебоксары: Чув. кн. изд-во, 1983. – Ч. 1. О жизни и борьбе народа с древних времен до середины XVI века. – 110 с.

Добжанская О. Э. Шаманская музыка самодийских народов в синкретическом единстве обряда: автореф. дис. ... д. иск.: 17.00.02. – М., 2004. – 43 с.

Дорофеева М. А. Свадебная обрядность северных и южных удмуртов: терминологический аспект / М. А. Дорофеева // Актуальные проблемы изучения литературы и языка в вузе и школе: Четвертые Татаринцевские чтения. – Глазов, 2008. – С. 37–43.

Дорохова Е. А., Пашина О. А. Научная проблематика исследований Е. В. Гиппиуса // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. – М.: Композитор, 2003. – С. 17–58.

Елабужский М. Крепость вотского язычества // Коробейников А. В., Чураков В. С. Православные священники об удмуртах: аннотированная хрестоматия [Электронный ресурс] / М. Елабужский. – Ижевск: Удмуртский университет, 2007. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

Емельянов А. И. Курс по этнографии вотяков. – Казань, 1921. – Вып. 3: Остатки старинных верований и обрядов у вотяков. – 158 с.

Енговатова М. А. «Переговоры» – неизвестная форма музицирования // Экспедиционные открытия последних лет: Статьи и материалы. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. – Вып. 2: Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982–2006 гг. – С. 212–232. (Фольклор и фольклористика).

Ермаков Ф. К. Кузубай Герд // Собрание сочинений: в 6 т. / Герд К. – Ижевск: Удмуртия, 2004. – Т. 4: Стихотворения, поэмы, переводы, статьи, научные работы, письма / сост., авт. предисл., коммент. Ф. К. Ермаков. – С. 5–16.

Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение: введение в проблематику. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – 64 с.

Жуланова Н. И. Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков. – М.: Композитор, 2008. – 212 с.

Земцовский И. И. Звучащее пространство Евразии (Предварительные тезисы к проблеме) // Евразийское пространство: Звук, слово, образ: сборник статей. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 397–408.

Земцовский И. И. К изучению музыкальных связей в славянском обрядовом фольклоре // Русский фольклор. – М.; Л.: Наука, 1968. – Т. 11: Исторические связи в славянском фольклоре. – С. 126–139.

Земцовский И. И. Метафоры народнопесенной терминологии // АБ-60: сборник статей к 60-летию А. К. Байбурина. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. – С. 61–76. (Studia Ethnologica; вып.4).

Земцовский И. И. Народная музыка // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3. – Стб. 887–904.

Земцовский И. И. О «происхождении» лирики // Из мира устных традиций: заметки впрок (к 70-летию И. И. Земцовского): сборник статей. – СПб.: РИИИ, 2006. – С. 106–109.

Земцовский, И. И. Песня как исторический феномен // Народная песня. Проблемы изучения: сборник научных трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 4–21.

Земцовский И. И. Похоронная причеть как этномузыковедческая проблема // И. И. Земцовский. Из мира устных традиций: заметки впрок (к 70-летию И. И. Земцовского): сборник статей. – СПб.: РИИИ, 2006. – С. 132–146.

Земцовский И. И. Причитания // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – Т. 4. – С. 440.

Земцовский И. И. Распев и роспев в русской музыке // Из мира устных традиций: заметки впрок (к 70-летию И. И. Земцовского): сборник статей / И. И. Земцовский. – СПб.: РИИИ, 2006. – С. 161–165.

Земцовский И. И. Славяно-финно-угорский причетный мелос: теоретические аспекты проблемы // Земцовский И. И. Из мира устных традиций: заметки впрок (к 70-летию И. И. Земцовского): сборник статей / И. И. Земцовский. – СПб.: РИИИ, 2006. – С. 147–160.

Земцовский И. И., Кунанбаева А. Б. Музыкальный эпос – феномен и категория // Музыка эпоса: статьи и материалы / ред.-сост. И. И. Земцовский. – Йошкар-Ола, 1989. С. 6–23.

Иванов А. Г. Глоссарий припевных и диалектных слов и выражений, встречающихся в сборнике, и некоторые комментарии к ним // Ходырева М. Г. Песни северных удмуртов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1996. Вып. 1. (Удмуртский фольклор). – С. 109–114.

Иванов А. Г. Этнокультурные и экономические связи населения бассейна р. Чепцы в эпоху средневековья: конец V – первая половина XIII в. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1997. – 309 с.

Иванов И. С. О некоторых чертах общности поэтики песен мари и чувашей // *Чувашский язык, литература и фольклор*. – Чебоксары, 1972. – Вып. 1. – С. 141–147.

Иванова Н. П. Свадебная традиция удмуртов бассейна реки Вала: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – М., 2004. – 209 с.

Иванова Н. П. Музыкально-диалектная структура свадебной традиции удмуртов бассейна реки Вала // *Мир традиционной музыкальной культуры: сборник статей*. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – Вып. 174. – С. 206–227.

Иванова М. Г. Иднакар: Древнеудмуртское городище IX–XIII вв.: – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1998. – 294 с.

Ильин М. И. Свадебные обычаи и обряды у вотяков // *Труды НОИВК*; под ред. Ф. Стрельцова. – Ижевск: Удкнига, 1926. – Вып. 2. – С. 25–69.

Имайкина В. Л. Мордовские весенние календарные песни // *Проблемы изучения финно-угорского фольклора: сборник статей*. – Саранск: Морд. кн. изд-во, 1972. – С. 218–224.

История Удмуртии: Конец XV – начало XX века: / под ред. К. И. Куликова; введ. М. В. Гришкиной, Н. П. Лигенко. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. – 552 с.

История Удмуртии: С древнейших времен до XV в. / под ред. М. Г. Ивановой; предисл. М. Г. Ивановой; введ. Р. Д. Голдиной, О. М. Мельниковой. – Ижевск, 2007. – 304 с.

Карпова Л. Л. Среднечепецкий диалект удмуртского языка: Образцы речи. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2005. – 581 с.

Карпова Л. Л. Диалекты северного наречия удмуртского языка: формирование и современное состояние / УдмФИЦ УрО РАН. – Ижевск: МарШак, 2020. – 563 с.

Каюмова Э. Р. Татарская народно-песенная культура Нового времени: проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции. – Казань, 2005. – 216 с.

Квитка К. В. О ритме болгарского танца «рученица» // *Избранные труды в 2 т.* – М.: Советский композитор, 1971. – Т. 1. – С. 177–190.

Квитка К. В. Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян // *Избранные труды в 2 т.* – М.: Советский композитор, 1971. – Т. 1. – С. 191–214.

Кельмаков В. К. К вопросу о диалектном членении удмуртского языка // *Пермистика: Вопросы диалектологии и истории пермских языков: сборник статей*. – Ижевск: НИИ при СМ УАССР; Удм. университет, 1987. – С. 26–51.

Кельмаков В. К. Образцы удмуртской речи 2: срединные говоры / науч. ред. И. В. Тараканов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1990. – 368 с.

Кельмаков В. К. Проблемы современной удмуртской диалектологии в исследованиях и материалах. Ижевск: Изд-во Удм. университета, 1992. – 176 с.

Кельмаков В. К. Слово о Бернате Мункачи, исследователе удмуртов // Венгерские ученые и пермская филология: сборник статей. – Устинов: НИИ при СМ УАССР, 1987. – С. 12–24.

Кельмаков В. К. Формирование и развитие фонетики удмуртских диалектов. – Ижевск: Изд-во Удмуртского университета, 1993. – 58 с.

Климов К. М. Искусство бесермян: Художественный предмет, интерьер, костюм, среда: учеб. пособие. – Ижевск: Удмуртский университет, 1999. – 64 с.

Конаков Н. Д. Йи кылалӧм [Электронный ресурс] // Мифология коми. – Режим доступа: <http://www.komi.com/Folk/myth/190.htm> (дата обращения: 20.11.2010).

Конаков Н. Д. Лудік петкӧдӧм [Электронный ресурс] // Мифология коми. – Режим доступа: <http://www.komi.com/Folk/myth/190.htm> (дата обращения: 20.11.2010).

Конаков Н. Д. Йӧн петкӧдӧм [Электронный ресурс] // Мифология коми. – Режим доступа: <http://www.komi.com/Folk/myth/190.htm> (дата обращения: 20.11.2010).

Кондратьев М. Г. Исследование традиционной музыки завятских удмуртов // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях: сборник научных трудов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002. – С. 306–312.

Кондратьев М. Г. Музыкальная культура чувашей как часть Волго-Уральской музыкальной цивилизации // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории: сборник статей. – Чебоксары: ЧГИГН, 2003. – Вып. 5: Межнациональное пространство художественной культуры. – С. 233–248.

Кондратьев М. Г. Музыкальные культуры Волго-Уралья как цивилизационная целостность // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 1(8). – С. 6–10.

Кондратьев, М. Г. От составителя // Сто строф: Из чувашской народной афористической поэзии / сост. Кондратьев М. Г. – Чебоксары: ЧГИГН, 1998. – С. 1–14.

Конкка У. С. Поэзия печали: карельские обрядовые плачи. – Петрозаводск: КарелНИЦ РАН, 1992. – 296 с.

Коновалов М. А. Гаян: роман. – Ижевск: Удм. кн. изд-во, 1958. – 230 с.

Коробейников А. В., Чураков В. С. Рукопись Б. Г. Гаврилова из собрания Русского географического общества // Иднакар: методы историко-культурной реконструкции. – 2014. – № 2 (19): Этническая история народов Удмуртии. – С. 125–152.

Кортаева Е. А. Охотничий удмуртский фольклор в экспедиционных записях 1937 года // Памяти Л. Л. Христиансена: История, теория и практика фольклора: сб. научных статей по материалам V Всероссийских научных чтений (6–7 ноября 2015 г.). Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2017. С. 242–258.

Кортаева Е. А. Удмуртские бортнические заклинания напевно-декламационной формы в экспедиционных записях 1937 года // Opera musicological. СПб., 2018. Вып. 2 (36). С. 48–74.

Корякова Л. Н. Археология раннего железного века Евразии: учеб. пособие. [Электронный ресурс]. – Екатеринбург, 2002. – Режим доступа: <http://www.virlib.eunnet.net/books/ironage> (дата обращения: 10.06.2010).

Кошурников В. Быт вотяков Сарапульского уезда, Вятской губернии: Этнографический очерк. – Казань: Типография Императорского Университета, 1880. – 45 с.

Краснова Ж. Некоторые закономерности образования и строения гетерофонного многоголосия русских народных песен (на материале одной традиции русско-белорусского пограничья) // Песенное многоголосие народов России: тезисы докладов научно-практической конференции. – М., 1989. – С. 14–16.

Краснопольская Т. В. Карельские причитания: вопросы музыкально-поэтической композиции // Певческая культура народов Карелии: очерки и статьи / Т. В. Краснопольская. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 2007. – С. 28–53.

Краснопольская Т. В. Музыкально-поэтические импровизации финно-угорских этносов России: опыт структурно-жанровой типологии // От конгресса к конгрессу: материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов: сборник докладов. – М.: ГРЦРФ, 2011. – Т. 3. – С. 176–191.

Крекнин С. Вотяки Глазовского уезда и краткий очерк христианской миссии среди них. – Вятка: Типография и хромофотография Маишеева, 1899. – 44 с.

Кузеев Р. Г. Евразия: альтернативы теоретических подходов и перспективы изучения // Евразийство: проблемы осмысления (по итогам международной научной конференции 14–15 сентября 2002 г.): сборник статей. – Уфа: Восточный университет, 2002. – С. 87–113.

Кузеев Р. Г. Народы Среднего Поволжья и Южного Урала: этногенетический взгляд на историю. – М.: Наука, 1992. – 346 с.

Кунгуров С. Н. Школа искусства игры на крезе: учеб. пособие. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2000. – 94 с.

Лапин В. А. Воля – групповое голошение в лужско-шелонской свадебной традиции // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики: сборник статей. – Л.: Наука, 1986. – С. 101–115.

Лигенко Н. П. Базары, ярмарки, торжки – активная сфера межэтнических контактов: XIX – начало XX века // Славянский и финно-угорский мир вчера, сегодня: сборник статей. – Ижевск: Изд-во Удмуртского университета, 1996. – С. 86–105.

Лигенко Н. П. Крестьянская промышленность удмуртов во второй половине XIX века // Хозяйство и материальная культура удмуртов в XIX–XX веках: сборник статей. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1991. – С. 63–86.

Лигенко Н. П. Сибирский тракт сегодня, 200 лет спустя // Свое дело. – 1997. – № 11.

Лобанов М. А. Лесные кличи: Вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1997. – 232 с.

Лобкова Г. В. Древности Псковской земли: Жатвенная обрядность: Образы, ритуалы, художественная система. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – 224 с.

Луппов П. Н. О бесермянах // О бесермянах: сборник статей. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1997. – С. 19–49.

Луппов П. Н. Из наблюдений над бытом удмуртов Варзятчинского края, Вотской Автономной области // Труды НОИВК. – Ижевск: Удкнига, 1927. – Вып 3. – С. 81–114.

Лушников О. В. Евразийство как целостный идейный комплекс в трудах авторов 1920-х – 1930-х гг. // Финно-угры – славяне – тюрки: опыт взаимодействия (традиции и новации): сборник материалов Всероссийской научной конференции. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, УдГУ, 2009. – С. 206–515.

Лыткин В. И., Гуляев Е. С. Краткий этимологический словарь коми языка. – Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1999. – 431 с.

Мазур О. А., Солдатова Г. Е. Обские угры // Музыкальная культура Сибири: в 3 т. – Новосибирск, 1997. – Т. 1, кн. 1: Традиционная культура коренных народов Сибири / гл. ред. Шиндин Б. А. – С. 17–61.

Макаров Г. М. Традиционные аэрофоны татар Волго-Камья (проблемы генезиса и исторической реконструкции): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – Казань, 2004. – 24 с.

Макаров Г. М. Традиционные кураи в татарской музыкальной культуре Альметьевского ареала: (бассейна рек Зай и Шешма) // Из истории Альметьевского региона. – Альметьевск: Таптолиграф, 1999. – Вып. 1. – С. 141–173.

Макаров Г. М. Формирование древнетюркского инструментария и татарская музыкальная культура // Языки, духовная культура и история тюрков: традиция и современность: Труды международной конференции: в 3 т. Т. 2. – М.: Инсан, 1997. – С. 205–207.

Макаров Л. Д. Древнерусское население Прикамья в X–XV вв.: учеб. пособие. – Ижевск: Удмуртский университет, 2001. – 140 с.

Максимов В. А. Вотяки: Краткий историко-этнографический очерк. – Ижевск: Удкнига, 1925. – 128 с.

Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации [Электронный ресурс] / С. Мальцев. – М.: Музыка, 1991. 88 с. – Режим доступа: http://www.accordionist.ru/06_1.html (дата обращения: 13.12. 2011).

Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.

Медведев В. В. Моление үчүк некрещеных чувашей Башкортостана (по экспедиционным материалам) // Проблемы истории, филологии, культуры. 2010. – Вып. 4. – С. 282–293.

Микушев А. К. Оленеводческие песни-нуранкыв и ижмо-колвинский эпос // Проблемы изучения финно-угорского фольклора: сборник статей. – Саранск: Морд. кн. изд-во, 1972. – С. 123–131.

Микушев А. К. Коми импровизации и их саамско-угорские параллели // Этнография и фольклор коми. – Сыктывкар, 1976. – С. 3–15 (Труды / ИЯЛИ КФ АН СССР; № 17).

Микушев А. К. Народные песни Ижмы и Печоры // Коми народные песни / А. К. Микушев, П. И. Чисталев. – 2-е изд. – Сыктывкар, 1994. Т. 2: Ижма и Печора. – 192 с.

Микушев А. К. О внеобрядовых импровизациях: (на материале трудовых импровизаций народа коми) // Русский фольклор. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – Т. 5: Материалы и исследования. – С. 146–156.

Микушев А. К., Чисталев, П. И. Песни Вычегды и Сысолы // Коми народные песни. – 2-е изд. – Сыктывкар: Шыпас, 1993. Т. 1: Вычегда и Сысола. – 288 с.

Миннихметова Т. Г. Календарные обряды закамских удмуртов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2000. – 168 с.

Михеев И. С. Из религиозной жизни казанских вотяков // Известия по Казанской епархии. – Казань: Казанская духовная академия, 1900. – С. 894–903.

Мишарина Г. А. Психотерапевтические функции причитаний: (на материале коми традиции) // Народная медицина в системе культурной адаптации населения Европейского Севера: итоги и перспективы междисциплинарных исследований: [сборник научных статей]. – Сыктывкар: Кола, 2008. – С. 82–102.

Мошков В. А. Музыка чувашских песен // Мелодии Волго-Камья / под ред. М. Г. Кондратьева и Н. Ю. Альмеевой. – Чебоксары: Чув. кн. изд-во, 2011. – С. 28–42.

Н. М. Греховодов – композитор, фольклорист, педагог: сборник материалов / сост., вступ. статья, биогр. статья, муз. редакция, лингв. проверка удм. песенных текстов, перевод, коммент. и подстрочные примеч. Р. А. Чураковой. – Ижевск, 2006. – 194 с.

Накова Ю. Комплекс обрядов поклонения на общих культовых местах хантов Ямало-Ненецкого округа // Мифология хантов: материалы научно-практического семинара, посвященного 50-летию кандидата исторических наук Т. А. Молдановой. 21–25 мая 2007 года, г. Ханты-Мансийск. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2008. – С. 79–84.

Напольских В. В. К проблеме реконструкции удмуртской эпической традиции // Поэтика традиции: сборник научных статей. – СПб.: Европейский дом, 2010. – С. 208–230.

Напольских В. В. «Бисермины» // О бесермянах: сборник статей. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1997. – С. 50–54.

Напольских В. В. Балто-славянский языковой компонент в Нижнем Прикамье в сер. I тыс. н. э. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://udmurt.info/pdf/library/napolskikh/baltoslav.pdf> (дата обращения: 24.03.2014).

Напольских В. В. Происхождение удм. *сюан* ~ мар. *сўан* ‘свадьба’ (об одной забытой этимологии) // *Linguistica Uralica*, XXXIV. – 1998. – № 2. – С. 128–133.

Напольских В. В. Размышления о возможности определения уральского и индоевропейского психологических стереотипов и их предварительное сравнение / В. В. Напольских // Вестник УдГУ. – 1992. – № 5. – С. 7–16.

Насибуллин Р. Ш., Хрущева М. Г. О некоторых особенностях удмуртских куриськонов / Р. Ш. Насибуллин, М. Г. Хрущева // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров: сборник статей. – Таллин: Ээсти раамат, 1986. – С. 229–243.

Никитина И. А. О двухрегистровой гетерофонии на Русском Севере: по материалам мезенских экспедиций // Вопросы этномузыкознания. – 2013. – № 1. – С. 17–30.

Никишенков А. А. Российская идентичность в свете идей классического евразийства // Финно-угры – славяне – тюрки: опыт взаимодействия (традиции и новации): сборник материалов Всероссийской научной конференции. – Ижевск, 2009. – С. 485–497.

Новик Е. С. Семиотические функции голоса в фольклоре и верованиях народов Сибири // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении. – М.: Наследие, 1999. – С. 217–235.

Нуриева И. М. Проблемы ареальных исследований в удмуртской фольклористике // Музыковедение. – 2012. – № 4. – С. 21–25.

Нуриева И. М. Импровизация в песенном искусстве удмуртов в контексте финно-угорских культур / И. М. Нуриева // Русский Север и восточные финно-угры: проблемы пространственно-временного фольклорного диалога: материалы I Межрегиональной конференции и VII Международной школы молодого фольклориста. Ижевск, 23–26 октября 2005 г. – Ижевск: АНК, 2006. – С. 206–217.

Нуриева И. М. История региона в музыкальной инструментальной традиции XX века // Россия и Удмуртия: история и современность: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 450-летию добровольного вхождения Удмуртии в состав Российского государства. – Ижевск: Удм. университет, 2008. – С. 167–173.

Нуриева И. М. Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: проблемы культурного контекста и традиционного мышления. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1999. – 272 с.

Нуриева И. М. Музыкально-стилевые особенности свадебных песен нижнечепецких удмуртов // Вестник Удмуртского университета. – Сер. 5, История и филология. – 2010. – Вып. 4. – С. 124–130.

Нуриева И. М. Свадебные причитания в русской и финно-угорской традициях: ритуал, музыкальный язык и межжанровые связи // Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур: сборник статей по материалам Международного фольклорного конгресса. – Астрахань: АИПКП, 2008. – С. 122–128.

Нуриева И. М. Удмуртская народно-песенная терминология в историческом и культурном контексте традиции // Урало-алтайские исследования. – 2011. – № 1(4). – С. 57–62.

Нуриева И. М., Попова Е. В. Арафа крезь в бесермянской песенной традиции // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях: сборник научных трудов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002. – С. 175–189.

Нуриева И. М. Удмуртская музыкальная фольклористика. Страницы истории. – Ижевск, 2021. – 179 с.

Нуриева И. М. Импровизация в песенной культуре удмуртов: жанр, стиль, мышление. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. – 112 с.

Нуриева И. М. Музыкальный язык удмуртского ритуала: Время. Пространство. Текст. – Ижевск: Изд-во «АлкиД», 2018. – 157 с.

Оборин В. А. Пермский звериный стиль // Чудские древности Рифея: Пермский звериный стиль: [альбом с ил.] / В. А. Оборин, Г. Н. Чагин. – Пермь: Перм. кн. изд-во, 1988. – С. 9–48. (Искусство Прикамья).

Оборин В. А., Чагин Г. Н. Чудские древности Рифея: Пермский звериный стиль: [альбом с ил.] / В. А. Оборин, Г. Н. Чагин. – Пермь: Перм. кн. изд-во, 1988. – 184 с. (Искусство Прикамья).

Орехова Н. А. Социально-политический статус скифского общества Северного Причерноморья в контексте политогенеза кочевых социумов Евразии: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.03. Волгоград, 2003. 262 с. – Режим доступа: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/65553.html> 2010 (дата обращения: 12.07.12).

Орлов Г. А. Дерево музыки. – Вашингтон: Н. А. Frager & Co; СПб.: Советский композитор, 1992. – 408 с.

Осипов А. А. Чувашская свадьба: Обряд и музыка свадьбы вирьял. – Чебоксары: Чув. кн. изд-во, 2007. – 206 с. (Гипотезы. Исследования. Теории).

Осокин Г. Вотяки и черемисы // Труды НОИВК. – Ижевск: Удкнига, 1927. – Вып 3. – С. 31–45.

Островский Д. Вотяки Казанской губернии // Труды Общества естествоиспытателей при Казанском Императорском университете. – Казань: Лито- и типография К. А. Тилли, 1873. – Т. 4, вып. 1. – 48 с.

Памятники коми фольклора. Песенная и инструментальная традиции / сост. А. В. Панюков, Г. С. Савельева. – Сыктывкар, 2006. – 1 электрон. опт. диск.

Панюков А. В. Синергетика фольклорных контактов: ижмо-колвинская традиция // Фольклористика коми: Региональные фольклорные традиции Европейского Северо-Востока и Зауралья в межкультурном контексте. – Сыктывкар, 2012. – С. 189–209. (Труды / ИЯЛИ КНЦ УрО РАН; вып. 70).

Панюков А. В. Динамика развития коми фольклорных традиций в контексте теории самоорганизации. – Сыктывкар, 2009. – 224 с.

Пашина О. А. Календарно-песенный цикл у восточных славян. – М.: ГИИ, 1998. – 292 с.

Пенькова М. В. Марийские исторические предания: типология и поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09. – Йошкар-Ола, 2006. – 247 с.

Первухин Н. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. – Вятка, 1888. – Эскиз 3: Следы языческой древности в образцах произведений устной народной поэзии вотяков (лирических и дидактических). – 84 с.

Первухин Н. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Вятка, 1888. – Эскиз 2: Идоложертвенный ритуал древних вотяков по его следам в рассказах стариков и в современных обрядах. – 141 с.

Первухин Н. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Вятка, 1888. – Эскиз 1: Древняя религия вотяков по ее следам в современных преданиях. – 106 с.

Первухин Н. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского. – Вятка, 1889. – Эскиз 4: Следы языческой древности в образцах устной народной поэзии вотяков. – 86 с.

Перевозчикова Т. Г. Своеобразие жанра причитаний в удмуртском фольклоре // Финно-угорский музыкальный фольклор: проблемы синкретизма: тезисы докладов. – Таллин, 1982. – С. 47–49.

Песенки, потешки, считалки, дразнилки / сост. Л. Н. Долганова. – Ижевск: Удмуртия, 1981. – 132 с. (Удмуртский фольклор).

Писатели Удмуртии: Биобиблиографический справочник / сост. А. Н. Уваров. – Ижевск: Удмуртия, 1989. – 464 с.

Подарок Мункачи / сост. А. Уваров. – Ижевск: Удмуртия, 1983. – 192 с.

Поздеев П. К. В народ за песней // Путь к удмуртской опере / сост. А. Н. Голубкова. – Ижевск: Удмуртия, 1969. – С. 7–18.

Поздеев П. К. Русские заимствования в песенном творчестве удмуртов // Проблемы изучения финно-угорского фольклора: сборник статей. – Саранск: Морд. кн. изд-во, 1972. – С. 74–82.

Поздеев П. К. Фольклористика // Об исследованиях культуры удмуртского народа: сборник статей. – Ижевск: Удмуртия, 1970. – С. 58–77.

Поздеев П. К. Эпические песни удмуртов // Вопросы искусства Удмуртии: сборник статей. – Ижевск, 1976. – С. 129–133.

Поздеева И. П., Трофимова Е. Я., Троянов В. И. Национально-культурная специфика постулатов речевого общения удмуртов // Традиционное поведение и общение удмуртов: сборник статей. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1992. – С. 171–182.

Попова Е. В. Бесермяне: (краткий историографический обзор) // О бесермянах: сборник статей. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1997. – С. 3–18.

Попова Е. В. Календарные обряды бесермян. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. – 256 с.

Попова Е. В. Семейные обычаи и обряды бесермян: (конец XIX – 90-е годы XX в.). – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1998. – 241 с.

Потапов Л. П. Культ гор на Алтае // Советская этнография. – 1946. – № 2. – С. 145–160.

Приказчикова Ю. В. Устная историческая проза Вятского края: Материалы и исследования / сост., автор вступ. статей, коммент. и указ. Ю. В. Приказчикова. – Ижевск, 2009. – 392 с.

Природа Удмуртии / под ред. А. И. Соловьева. – Ижевск: Удмуртия, 1972. – 400 с.

Прокопьев М. Пасхальный понедельник у вотяков Мамадышского уезда // Инородческое обозрение. – Казань, 1916. – Т. 2. – № 1. – С. 124–126.

Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки: монография. – М.: Лабиринт, 2000. – 226 с.

Путилов Б. Н. О процессе жанрообразования в фольклоре // Актуальные проблемы современной фольклористики: сборник статей и материалов. – Л.: Музыка, 1980. – С. 197–199.

Пчеловодова И. В. Музыкальный фольклор удмуртов Можгинского и Киясовского районов Удмуртской Республики (по материалам экспедиций 2013 г.) // Евразийское межкультурное пространство в исторической ретроспективе: сборник статей. – Ижевск, 2013. – С. 524–530.

Пчеловодова И. В. Удмуртская песенная лирика: От мотива к сюжету. – Ижевск, 2013. – 164 с.

Пчеловодова И. В. «Именные» песни южных удмуртов: к постановке проблемы // Регионы России для устойчивого развития: образование и культура народов Российской Федерации: материалы международной научно-практической конференции / отв. ред. Илона Граф, Н. В. Дулепова, Н. З. Ляхов [и др.] / – Новосибирск: Офсет, 2010. – С. 571–578.

Роготнев П. Государева дорога // Памятники Отечества: Альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. – [Вып.] 33. – 1995. – № 1–2: Полное описание России: Удмуртия. – С. 48–51.

Родителева М. И. О народной эстетике русской песенной лирики // Живая старина. – 1994. – № 2. – С. 30–32.

Рочев Ю. Г. Песни-сказки // Труды / ИЯЛИ. – Сыктывкар: КФ АН СССР, 1976. – Вып. 17: Этнография и фольклор коми. – С. 44–59.

Русских Т. Н. Коммуникативное поведение современных удмуртов. – Ижевск: Изд-во «АлкиД», 2019. 268 с.

Рюйтель И. Исторические пласты эстонской народной песни в контексте этнических отношений. – Таллинн, 1994. – 100 с. (*Ars musicae popularis* 12).

Рюйтель И. Опорная система и закономерности варьирования мобильных элементов как структурные признаки типологии народных напевов // Проблемы таксономии эстонских рунических мелодий: сборник статей. – Таллин: АН ЭССР, 1977. – С. 80–117.

Савельева Г. С. Проблема поэтики коми припевочных песен (*сьылдöчан сьыланкыв*) // Русский Север и восточные финно-угры: проблемы пространственно-временного фольклорного диалога. – Ижевск: АНК, 2006. – С. 148–154.

Сайфуллина Г. Р., Сагеева Г. Х. Категории татарской традиционной музыкальной культуры: аннотированный словарь. – Казань: Тат. кн. изд-во, 2009. – 176 с.

Салмин А. К. Религиозно-обрядовая система чувашей. – Чебоксары: ЧГИГН, 1993. – 211 с.

Самошкин А. Г. Обрядовые импровизации и народные частушки // Проблемы изучения финно-угорского фольклора: сборник статей. – Саранск: Морд. кн. изд-во, 1972. – С. 210–217.

Сарварова Л. И. Свадебные плачи татар-мишарей: К проблеме типологии жанра // Татар халык ыжаты. Фәнни әзләнүләр һәм фольклор үрнәкләре. – Казан: Ихлас, 2011. – С. 107–121.

Сарварова Л. И. Этнический компонент песенной культуры татар-мишарей: вопросы звуковысотной и фактурной организации: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – Казань, 2006. – 235 с.

Семенов В. А. К вопросу об этническом составе населения бассейна р. Чепцы по данным археологии // Материалы по этногенезу удмуртов: (сборник статей). – Ижевск, 1982. – С. 43–62.

Сенкевич-Гудкова В. В. Элементы импровизации и традиционности на ранней стадии развития фольклора // Русский фольклор. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – Т. 5: Материалы и исследования. – С. 127–145.

Смирнов И. Н. Вотяки: Историко-этнографический очерк. – Казань: Типография Императорского университета, 1890. – 354 с. (Известия ОАИЭ. – Т. 8, вып. 2).

Смирнова Е. М. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья: монография. – Казань, 2008. – 580 с.

Соколова А. Н. Музыка тюркского мира // Музыкальная академия. – 2011. – № 4 (специальный выпуск). – С. 153–158.

Софронова Е. А. Удмуртский музыкальный фольклор в коллекциях 1937–1941 годов Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – СПб, 2022. – 286 с.

Ставиский Б. Я. К характеристике евразийства // Евразия: Этнокультурное взаимодействие и исторические судьбы: тезисы докладов научной конференции. Москва, 16–19 ноября 2004 г. – М.: РГГУ, 2004. – С. 272–273.

Стародубцева С. В. Русская хороводная традиция Камско-Вятского междуречья. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2001. – 421 с.

Сулейманов Р. С. Жемчужины народного творчества Урала. – Уфа: Китап, 1995. – 248 с.

Султангареева Р. А. Башкирский свадебно-обрядовый фольклор. – Уфа: УНЦ РАН, 1994. – 191 с.

Сынские ханты / Г. А. Аксянова, А. В. Бауло, Е. В. Перевалова [и др.]. – Новосибирск: Изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 2005. – 352 с.

Тараканов И. В. Удмуртско-тюркские языковые взаимосвязи: (Теория и словарь). – Ижевск: Изд-во Удм. университета, 1993. – 170 с.

Татарско-русский словарь / под ред. М. М. Османова. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 864 с.

Тимонен С. Автобиографическая песня: смежная форма между эпикой и лирикой // Шестой международный конгресс финно-угроведов: тезисы. – Сыктывкар: КФ АН СССР, 1985. – Т. 3: Фольклористика. Литературоведение. – С. 83.

Топоров В. Н. Русский *бард*: долгая предистория и краткая история – освоение чужого // Слово в тексте и в словаре: сборник статей. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 608–630.

Трубецкой Н. С. О туранском элементе в русской культуре [Электронный ресурс. – Режим доступа: http://www.hrono.ru/statii/turan_ru.html (дата обращения: 30.01.2014).

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 576 с.

Тюрага: Удмурт нылпи фольклор но шудонъёс / авт.-сост. Долганова Л. Н. – Ижевск: Удмуртия, 1996. – 132 с.

Удмуртско-русский словарь=Удмурт-зуч словарь: ок. 35000 слов / А. С. Белов, В. М. Вахрушев, Н. А. Скобелев, Т. И. Тепляшина; под ред. В. М. Вахрушева. – М.: Рус. яз., 1983. – 592 с.

Устно-поэтическое творчество мордовского народа: в 8 т. – Саранск: Морд. кн. изд-во, 1963. – Т. 1. Эпические и лиро-эпические песни. – 400 с.

Филиппова В. В. Причитание в контексте обрядовой поэзии // Фольклористика коми. – Сыктывкар, 2002 (Труды / ИЯЛИ КНЦ УрО РАН; вып. 63). – С. 61–72.

Финно-угры Поволжья и Приуралья в средние века / отв. ред., авт. предисл. М. Г. Иванова; вступ. статья М. Г. Ивановой, Т. Б. Никитиной, Э. А. Савельевой. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1999. – 390 с.

Хайду П. Уральские языки и народы / под ред. К. Е. Майтинской. – М.: Прогресс, 1985. – 432 с.

Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства: сборник статей. – М.: Искусство, 1972. – С. 221–273.

Харузин М. Н. Очерки юридического быта народностей Сарапульского уезда Вятской губернии // Юридический вестник. – М.: Тип. А. И. Мамонтова и Ко, 1883. – № 2. – С. 257–291.

Хелимский Е. Силлабика стиха в инганасанских иносказательных песнях [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://helimski.com/2.85.PDF> (дата обращения: 24.02.2011).

Ходырева М. Г. К изучению многоголосия обрядовых напевов северных удмуртов // Специфика жанров удмуртского фольклора: сборник статей. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1990. – С. 114–127.

Христолюбова Л. С., Миннихметова Т. Г., Тимирязнова Р. Г. Свадебные обряды удмуртов Башкирии // Фольклор и этнография удмуртов: обряды, обычаи, поверья: сборник статей. – Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1989. – С. 85–119.

Хрущева М. Г. Мелодика удмуртских календарных песен Увинского района Удмуртской АССР: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – Л., 1980.

Хрущева М. Г. К проблеме диалектов в удмуртском музыкальном фольклоре // Congressus septimus internationalis Fenno-ugristarum. – Debrecen: Kinizsi Mg. Szakszövetkezet, 1990. – [Т.] 4: Sessiones sectionum: Dissertationes: Ethnologica et folklorica. – P. 228–233.

Хрущева М. Г. Удмуртская обрядовая песенность. – М.: Композитор, 2001. – 248 с.

Хрущева М. Г. К вопросу о методологии удмуртской музыкальной фольклористики // XVII Всесоюзная финно-угорская конференция: Археология, антропология и генетика, этнография, фольклористика, литературоведение: (тезисы докладов). – Устинов, 1987. – Ч. 2. – С. 283–285.

Хрущева М. Г. Песенно-обрядовая традиция удмуртов в контексте этнической культуры: (музыкально-этнографические очерки). – Астрахань: Астраханский университет, 2008. – 346 с.

Хрущева М. Г. Песня в древнем удмуртском обряде пöртмаськон // Истоки искусства Удмуртии: сборник научных трудов. – Ижевск: УИИ-ЯЛ УрО АН СССР, 1989. – С. 23–34.

Четкарев К. А. Марийские предания о родо-племенных богатырях // Ученые записки / МарНИИ языка, литературы и истории. – Йошкар-Ола, 1951. – Вып. 4: Литература, фольклор, искусство. – С. 151–172.

Четкарев К. А. Предисловие / К. А. Четкарев // Марий калык муро (=Марийские народные песни) / сост. и коммент. В. Коукаль, ред. и вступ. статья К. Четкарева. – М.; Л.: Государственное музыкальное изд-во, 1951. – С. 9–36.

Чисталев П. И. О напевах // Коми народные песни / А. К. Микушев, П. И. Чисталев. – 2-е изд. – Сыктывкар, 1994. Т. 2: Ижма и Печора. – 192 с.

Чистов К. В. Причитания у славянских и финно-угорских народов: (некоторые итоги и проблемы) // Обряды и обрядовой фольклор. – М.: Наука, 1982. – С.101–114.

Чистов К. В. Причитания, причеть, причет, плач, воп, галашэнні, плач, голосіння // Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии / редкол. К. П. Кабашников (отв. ред.) [и др.]. – Минск: Навука і тэхніка, 1993. – С. 147–148.

Чураков В. С. Обзор фольклорно-лингвистических и археолого-этнографических экспедиций, работавших среди удмуртов в 20-е – 30-е годы XX века // Ежегодник финно-угорских исследований = «Yearbook of Finno-Ugric Studies». – Ижевск: Удмуртский университет, 2010. – Вып. 2. – С. 102–115.

Чураков В. С. Петр Матвеевич Сорокин – исследователь родовой организации удмуртов // Иднакар: методы историко-культурной реконструкции. – 2014. – № 2 (19): Этническая история народов Удмуртии. – С. 153–192.

Чуракова Р. А. Песня в творчестве К. П. Герда // Истоки искусства Удмуртии: сборник научных трудов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1989. – С. 49–67.

Чуракова Р. А. Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях: сборник научных трудов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002. – С. 124–174.

Чуракова Р. А. Звуковой мир удмуртского народного календаря // Голос и ритуал: материалы конференции. – М.: ГИИ, 1995. – С. 82–84.

Чуракова Р. А. О некоторых особенностях интонирования узкообъемных песенных мелодий южных удмуртов // Congressus septimus

internationalis Fenno-ugristarum. – Debrecen: Kinizsi Mg. Szakszövetkezet, 1990. – [Т.] 4: Sessiones sectionum: Dissertationes: Ethnologica et folklorica. – P. 239–243.

Шабанова С. Плакать полезно, но не всем [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://orthomed.ru/rss.php> (дата обращения: 18.11.2009).

Шаховской А. П. Контрапункт словесного и музыкального рядов (Бесермянские креси) // Фольклор. Комплексная текстология. – М.: Наследие, 1998. – С. 108–110.

Шаховской А. П. Народно-песенная культура бесермян. – М.: NB Магистр, 1993. – 172 с.

Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование: монография. – М.: Восточная литература, 2002. – 718 с.

Шергина А. А. Напевы коми эпических песен // Коми народный эпос. – М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1987. – С. 668–676. (Эпос народов СССР).

Шерстобитова Ж. В. Земледельческие обряды мордвы в Республике Мордовия [Электронный ресурс] // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – Режим доступа: <http://www.goloserzi.ru/ru/etnos/tradiczii/zemledelcheskie-obryadyi-mordvyi-v-respublike-mordoviya.html> (дата обращения: 10.03.2014)

Шкляев А. Г. С доверием к жизни // Восхождение: Статьи, стихи, воспоминания о Флоре Васильеве. – 2-е изд., доп.: [сборник статей] / [сост. З. А. Богомоллова]. – Ижевск: Удмуртия, 1996. – С. 394–401.

Шкляев Г. К. Этническая психология удмуртов по литературным данным // Об этнической психологии удмуртов: сборник статей. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1998. – С. 5–26.

Шляхова С. С. Звуковой символизм в коми-пермяцком языке: фонема, морфема, слово // Вестник Удмуртского университета. – Сер. 5, История и филология. – 2013. – Вып. 2. – С. 39–46.

Шляхова С. С. Исследование звукоизобразительности в пермских языках: проблемы и перспективы // Вестник Пермского университета. – 2011. – № 3 (5). – С. 7–16.

Штейнфельд Н. П. Бесермяне: Опыт этнографического исследования // Календарь и памятная книжка Вятской губернии на 1895 год. – Вятка, 1894. – С. 220–259.

Шутова Н. И. К вопросу о расселении аров в конце I – первой половине II тысячелетия н.э. // Проблемы изучения древней истории Удмуртии: сборник статей. – Ижевск, 1987. – С. 114–132.

Шутова Н. И. Дохристианские культовые памятники в удмуртской религиозной традиции: Опыт комплексного исследования. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2001. – 304 с.

Шутова Н. И. Удмурты XVI – первой половины XIX в.: по данным могильников. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1992. – 264 с.

Шушакова Г. Н. Фольклор удмуртов Татышлинского куста (по материалам полевых исследований) // Феномен Удмуртии / Смирнова С. К., Губогло М. Н. и [др.]. – М.; Ижевск: Удмуртия, 2008. – Т. 8: Удмуртская диаспора. – С. 566–574.

Яблонский Л. Т. Этногенетическое взаимодействие степных популяций Евразии в раннем железном веке (по данным археологии и антропологии) // Евразия: Этнокультурное взаимодействие и исторические судьбы: тезисы докладов науч. конф. Москва, 16–19 ноября 2004 г. – М.: РГГУ, 2004. – С. 143–146.

Яшин Д. А. Взгляды ученых на удмуртский эпос // Вопросы своеобразия жанров удмуртской литературы и фольклора. – Ижевск, 1983. – С. 3–25.

Яшин Д. А. Легенда «Калмезские богатыри» (из публикации Б. Мункачи) // Венгерские ученые и пермская филология: сборник статей. – Устинов: НИИ при СМ УАССР, 1987. – С. 86–99.

Buch M. Die Wotjaken: Eine ethnologische Studie. – 2. Ausg. – Helsingfors: Druckerei der Finnischen Litteratur-Gesellschaft, 1882. – 190 s.

Holmberg U. H. The mythology of All Races. – Boston: Archaeological Institute of America, Marshall Jones Co., 1927. – Vol. 4: Finno-ugric, Siberian. – 296 p.

Käte-ške käbedaks kägoihudeks (Вепские причитания) ‘Обернись-ка милой кукушечкой’ / сост. Н. Г. Зайцева, О. Ю. Жукова; нотировки С. В. Косыревой. – Петрозаводск: КарелНИЦ РАН, 2012. – 228 с.

Képes G. Először magyarul. Hat évezred költészetéből. – Budapest: Magvető könyvkiadó, 1971. – 141 l.

Lach R. Gesänge russischer Kriegsgefangener. – Wien und Leipzig: Kommissions-Verleger der Akademie der Wissenschaften in Wien, 1926. – B. 1: Finnisch-ugrische Völker: Wotjakische, syrjänische und permjakische Gesänge. – 135 s.

Lintrop Aado. Udmurdi usund. – Tartu: Eesti Rahva Muuseum, 2003. – Eesti Rahva Muuseumi sari 5. – 256 lk.

Lintrop Aado. Udmurdi vetehaldjast ja püha mõiste kujunemisest permihavastel. // Sator 6. Artikleid usundi- ja kombeloost. – Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, 2007. – lk. 116–133.

Lomax Alan. Cantometrics: An Approach to the Anthropology of Music. – Berkeley: Univ. of California Extension Media Center, 1976. – 276 p. – Seven cassettes.

Munkácsi B. Volksbräuche und Volksdichtung der Wotjaken. – Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura, 1952. – 716 s.

Munkácsi B. Votják népköltészeti hagyományok. – Budapest: Kiadja a Magyar Tudományos Akadémia, 1887. – 336 l.

Niemi Jarkko. The Nenets Songs: A structural analysis of text and melody. – Tampere: University of Tampere, 1998. – 226 p.

Sarv Vaike. Setu itkukultuur. – Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Tampere: Tampereen yliopiston, 2000. – 296 s. (Ars Musicae Popularis 14).

Vászolyi E., Lázár K. «Sudár fenyő nőtt az erdön». Énekek komiföldről. – Budapest: TINTA Könyvkiadó, 2008. – 396 l.

Vikár L. Votyak Trichord Melodies // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 11. – Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969. – P. 461–471.

Wichmann Y. Wotjakicher Wortschatz. Aufgezeichnet von Yrjö Wichmann. – Bearbeitet von T.E. Uotila und Mikko Korhonen. – Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura, 1987 (LSFU). – 422 s.

Wichmann Y. Wotjakische Sprachproben. – Helsingfors, 1893. – I. – Lieder, Gebete und Zaubersprüche. – 200 S. (Journal de la Société Finno-Ougrienne. Vol. 11/1).

Научное издание

Нуриева Ирина Муртазовна

**УДМУРТСКАЯ
МУЗЫКАЛЬНО-ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ:
СПЕЦИФИКА ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ
И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ**

Монография

Печатается по решению
Ученого совета Института искусств и дизайна
Удмуртского государственного университета
и Ученого совета Удмуртского института истории,
языка и литературы УдмФИЦ УрО РАН

Авторская редакция

Дизайн обложки и оригинал-макет: И. В. Широбокова

Подписано в печать 27.06.2023. Формат 60х84 1/16.

Усл. печ. л. 19,7. Уч. изд. л. 16,7.

Тираж 300 экз. Заказ № 1130.

Удмуртский федеральный исследовательский центр
Уральского отделения Российской академии наук
426067, Удмуртская Республика, г. Ижевск, ул. Т. Барамзиной, 34.
Тел. (3412) 50-82-00 Факс (3412) 50-79-59 <http://www.udman.ru>

Издательский центр «Удмуртский университет»
426034, г. Ижевск, ул. Ломоносова, 4Б, каб. 021.
Тел. + 7 (3412) 916-364, E-mail: editorial@udsu.ru

Типография Издательского центра «Удмуртский университет»
426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2.
Тел. 68-57-18

