

НЕОБРЯДОВАЯ ПЕСЕННАЯ ЛИРИКА УДМУРТОВ: ФЕНОМЕН И ТЕРМИНОЛОГИЯ

И. В. ПЧЕЛОВОДОВА,

*кандидат филологических наук, научный сотрудник отдела
филологических исследований ФГБУН «Удмуртский институт
истории, языка и литературы Уральского отделения
Российской академии наук»*

(г. Ижевск, РФ)

Дефиниция «необрядовая лирическая песня», принятая в русской фольклористике, не раскрывает в полной мере все особенности удмуртской лирики. В настоящее время нам приходится пользоваться этим термином, ставшим традиционным, не имеющим эквивалента в удмуртской науке о фольклоре. Выявление семантики терминов, определяющих необрядовую песенную лирику в удмуртском фольклоре, и стало предметом настоящей статьи.

Основным признаком выделения удмуртской необрядовой лирической песни для нас послужила форма бытования: возможность исполнения песни в любой жизненной ситуации, как правило, не приуроченной к обряду, выражая прежде всего общее душевное состояние.

Ситуативное исполнение необрядовой лирики определяет ее жанровую принадлежность, отразившуюся в народной терминологии: *пукон корка гур / пукон дыръя кырзан* (посиделочный напев / посиделочная песня: Кизнерский, Малопургинский районы); *жсьит пукон / вечорка мадь* (вечорошняя песня: Глазовский, Юкаменский районы); *ульча / ульчатий ветлон мадь, урам гур* (уличная песня / уличный напев: Глазовский, Алнашский, Можгинский, Граховский районы); *жсьок събрын / юон дыръя кырзан* (застольная песня: Алнашский, Можгинский, Граховский, Малопургинский, Вавожский районы, Куединский район Пермского края); *огшоры кырзан* (будничная песня: Можгинский район). Хотя термин в некоторых случаях и определяет функциональную приуроченность песен, тем не менее сама ситуация ис-

полнения не имеет четкой фиксации в традиции, позволяя исполнителю «включить» песню в любую жизненную ситуацию, в том числе обрядовую. Однако функционально эти песни играют другую роль: они заполняют собой те моменты обряда, когда магическое воздействие на окружающее пространство не столь актуально, а потому исполнение собственно обрядовых песен не требуется. Другими словами, востребованной оказывается песня, позволяющая раскрыть в рамках обряда личные ощущения и чувства (размышления относительно своей судьбы, как правило, несчастливой, любовные переживания, темы социального характера), которые нельзя выразить в регламентированных обрядовых напевах.

К указанной группе можно отнести и обрядовые песни, перешедшие в необрядовую сферу в связи с изначально эмоционально насыщенным характером их поэтического содержания и ситуацией исполнения. Прежде всего это песни, звучащие в моменты прощания невесты с родительским домом или рекрута со своими родными и друзьями и впоследствии составившие ранний пласт необрядовой лирики [4, 113–132; 5].

Возрастная парадигма человека также нашла отражение в ряде напевов, причем наиболее актуальна характеристика двух периодов жизненного цикла – молодости и старости, о чем свидетельствуют народные определения: *пинял гур / пинял дыр гур* (молодежный напев / напев, который пели в молодости: Алнашский, Киясовский, Малопургинский районы); *ныл кырнан* (песня девушки: Алнашский район); *пересьёслэн гурзы / кырнанзы*

(напев стариков: Граховский, Киясовский районы / песня стариков: Кизнерский район); *пересь / вашкала гур / уаллёно мадь* (напев стариков / древний напев: Алнашский район / старинная песня: Глазовский район). Объединяющим фактором песен этой группы является их связь с обрядовой ситуацией. Так, *вашкала / пересь гур* (старинные напевы / напевы стариков) помимо необрядовой обстановки исполняются в качестве гостевых во время застолья. Песни, определяемые как *ныл кырзан* (песня девушки), по замечанию музыковеда Е. Б. Вершининой, связаны «с традицией свадебно-погребального обрядового пения» [3, 193].

Существует отдельный корпус песен, в определениях которых априори заложены композиционные особенности поэтического текста: *вакчи кырзан* (короткая песня: Алнашский, Можгинский районы, Мари-Турекский район Республики Марий Эл); *такмак* (строфа, состоящая из четырех стихов: Граховский район); *кузь гур / кырзан* (длинный напев / песня: Алнашский район).

На основании ранних публикаций удмуртского песенного материала закономерно предположить, что в его изложении превалировала четырехстиховая структура, хотя мотивный сюжет может охватывать двух-, шести- или восьмистишие. Принцип построения текста исследователями освещен достаточно убедительно. Практически каждый мотив поэтического текста удмуртской песни основан на художественном приеме психологического параллелизма, именуемом в научной литературе или как «двузвенный тип композиции» [8, 9], или как «психологические ассоциации чувств» [9, 7–8]. Мотив состоит из двух частей: в первой части (метафорической) изображаются какие-либо объекты природы или быта, во второй (реальной) – доминируют чувства, эмоции и психические свойства, присущие человеку:

Ширьялоз-порьялоз
 Ворпо-чибор душесэд.
 Со душес кызы порья,
 Мынам сюлмы сыҗе ик.
 Кружится-парит
 Пестрый ястреб.
 Как ястреб кружится-парит,
 Мое сердце так же мечется [18].

Айы җөжлэн йырыз вож но,
 Уя шашгёс пөл(ы)тї.
 Пинал йыры, вож мугоры, эх,
 Чигиз секыт ужгёсын.
 Пинал йыры, вож мугоры, эх,
 Чигиз секыт ужгёсын.

Головка селезня зеленая да,
 Плавает в камышах.
 Моя молодая головушка, эх,
 Сломилась от тяжелой работы.
 Моя молодая головушка, эх,
 Сломилась от тяжелой работы [17].

Как отмечают многие исследователи, сжатость поэтического текста является самым общим признаком лирики, так как стихотворная форма, стихотворный ритм способствуют «запоминанию и тем самым цельному восприятию лирического текста» [9, 7–8]. Благодаря этому характерная для поэтических текстов лирических песен статичность образного мира, основанная на «психологических ассоциациях чувств», выглядит вполне живой и действенной.

Небольшой объем произведения характерен не только для южноудмуртской традиции, но и для русского, татарского, башкирского, марийского песенного творчества. Так, Э. Р. Каюмова, проанализировав устоявшиеся значения четырехстиховой формы *такмак* в народно-песенной культуре татар Нового времени (середина XIX – конец XX в.), пришла к выводу, что *такмак* – не просто композиционная, но еще и стихотворная форма [7, 42]. Отсюда и разнообразие ее музыкальных воплощений (*такмак* бытует как трудовая припевка, как словесно-ритмический аккомпанемент пляске, как лирическая песня и т. д.). Аналогичное явление встречается в песенной культуре ингерманландских финнов: однострофные песни-четверостишия могут бытовать в качестве самостоятельного жанра (например, жанр ингерманландских песен *liekkulaulu* и финских песен *rekilaulu*), а также сопровождать хороводные (*piirileikkilaulu*) и танцевальные (*röntyskä*) песни, что затрудняет определение их жанровой природы [13, 20]. То же происходит и в удмуртской песенной традиции: самое главное – уложиться в заданную форму, которая может быть и лирической, и обрядовой песней, и плясовой частушкой.

Определение *кузь гур / кырзан* относится, как правило, к песням позднего происхождения, заимствованным или авторским, которые имеют строгую прикрепленность мелодии к определенному «длинному» тексту [2, 59]. Причем «длинность» текста необязательно связана с определением сюжетности как последовательного развития событий. Это могут быть мотивные четверостишия, связанные одной тематикой и эмоциональным настроением. Основная особенность «длинных» песен заключается в строгой привязанности текста к определенной мелодии и лишь в некоторых случаях – в распеве слогов текста.

Следующую группу напевов в удмуртской необрядовой лирике представляет фольклорный материал с эмоционально насыщенным вербальным содержанием, например: *кõt куректон / курекъяськон крезь* (страдальческий напев: Глазовский, Юкаменский районы); *жсож гур / мадь / кырзан* (горестный напев / песня: Алнашский, Граховский, Малопургинский, Завьяловский, Кезский, Глазовский, Юкаменский районы); *тэльмырон / кайгырон / мõзмон гур* (печальный / скорбный / тоскливый напев: Киясовский район).

Горестность – наиболее характерная черта лирических песен, часто отмечаемая самими исполнителями (как правило, на вопрос: «Когда исполняется эта песня?» – информанты отвечают: «*Кõt куректыку*» – «Когда на душе тяжело», букв.: когда душа болит / переживает). Для нас данный факт немаловажен, так как отражает мироощущение традиционного исполнителя – петь «для себя», когда необходимо выговориться / высказаться, так как в удмуртском обществе не принято выставлять напоказ свои чувства, в противном случае это вызывает осуждение. Излить душу возможно лишь наедине с собой, «чтобы никто не слышал» [1, 41]. Эту особенность удмуртских песен отметил в конце XIX в. Б. Гаврилов: «Выражение всех напевов грустное, нет того разгула, той живой веселости, что слышатся в русских некоторых песнях...» [6, 174].

Отдельную группу составляют песни, обозначаемые в удмуртской традиционной культуре по именам исполнителей, например: *Вассапайлэн гурэз* (напев тети Вассы),

Полькар Одоттялэн гурэз (напев Евдокии Поликарповны), *Гиргагайлэн гурэз* (напев дяди Григория) и др. Условно мы называем их именными песнями (Алнашский, Граховский, Киясовский, Кизнерский, Можгинский, Малопургинский, Ярский, Красногорский районы). К этой группе можно отнести и песни, название которых связано с географическими объектами: *жуння гур* (напев д. Старая Юмья), *салля гур* (напев д. Старая Салья).

Есть все основания полагать, что номинация имени автора в названиях удмуртских песен, как и в песнях многих народов Сибири и тихоокеанских островов, имеет древние корни. Наблюдая традиционное песенное творчество фунафутийцев, Б. Н. Путилов отмечает, что песня для них есть «непосредственное выражение мыслей и чувств того, кто ее слагает, и самый процесс создания песни – это своеобразное осмысление какой-то ситуации, какого-то жизненного момента» [14, 157]. Указанную особенность именных песен наиболее верно отражает тезис Х. Вернера: в архаичной поэзии «песня рассматривается как продукт, как предмет. Она имеет владельца» [цит. по: 20, 255]. Например, у хантов сам певец называет песню *амки эргум* (моя песня), если же звучит песня, созданная другим человеком, то в первых строчках, как правило, присутствует имя исполнителя. Одной из важных особенностей индивидуальных песен хантов было сохранение имени ее автора [11, 27]. При этом текст песни и мелодическая линия при некотором варьировании воспроизводятся как можно ближе к авторскому варианту [19, 8]. Исследователь музыкального фольклора народов Сибири И. А. Богданов называет подобные песни личными именными песнями-оберегами [12, 372].

Факт сохранения имени в названии песни влечет за собой сохранение памяти о человеке, создавшем ее (при этом не важно, является ли она новосочиненной или просто переинтонированной на основе традиционных песен). Сам прецедент соотносится с неким «первособытием»: то, что было в начале, раньше, в прежние времена, и «с теми, кто положил начало этой традиции» [16, 143]. Именно с этим взглядом могут быть связаны предписания в удмуртской традиции, не разрешающие исполнять песню при жизни самого автора, а

после его смерти начинать исполнение песни его любимыми строфами. Как отмечают сами информанты, запевая песню того или иного человека, в самом начале они исполняют те строфы, которые обычно пел этот человек, и лишь затем вставляют строфы из круга поэтических текстов данного ареала или сочиненные лично на основе традиции. Характерной чертой именно лирики является тесная связь с судьбой их исполнителей.

Интересно отметить, что в настоящее время прослеживается практика обучения / запоминания песен, сочиненных традиционными исполнителями. Так, репертуар ансамбля «Бурановские бабушки» (с. Бураново Малопургинского района, рук. О. Н. Туктарева) состоит из песен участницы коллектива Е. Ф. Зарбатовой (1927 г. р.), а З. П. Чернова (1937 г. р.) в д. Гожня Малопургинского

района обучает Р. Н. Степанову (1959 г. р.) песням, сочиненным ею на основе традиционных образов. Эти песни обозначаются *Зояпайлэн гурэз* (напев тети Зои) [10]. Подобное явление наблюдается и в современном фольклоре обско-угорской традиции: исполнитель «своих» песен активно выступает на концертах, фестивалях, с тем «чтобы его творчество было воспринято многими людьми» [15, 93].

Таким образом, многозначность определений в удмуртской необрядовой лирической традиции позволяет раскрыть ее многообразную семантическую сущность. В одном случае термины возвращают нас к истокам формирования лирической традиции, отражают историю становления, в другом – выражают особенности восприятия и мироощущения удмуртского этноса.

Поступила 27.11.2012

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Атаманов, М. Г.* Песни и сказы ушедших эпох = Эгра кырза, эгра вера / М. Г. Атаманов. – Ижевск : Удмуртия, 2005. – 248 с.
2. *Бойкова, Е. Б.* О классификации жанров южноудмуртского песенного фольклора // Проблемы творческих связей удмуртской литературы и фольклора : сб. ст. – Устинов : УдНИИ, 1986. – С. 50–65.
3. *Вершинина, Е. Б.* О лирической песне в южно-удмуртском фольклоре // Русский Север и восточные финно-угры: проблемы пространственно-временного фольклорного диалога. – Ижевск, 2006. – С. 191–195.
4. *Владыкина, Т. Г.* Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики / Т. Г. Владыкина. – Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 1998. – 356 с.
5. *Владыкина, Т. Г.* Михаил Петров и удмуртская народная песня: к проблеме «авторства» фольклорного текста // М. П. Петров и литературный процесс XX века : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения классика удмуртской литературы (1–2 ноября 2005 г.). – Ижевск : УдГУ, 2006. – С. 29–37.
6. *Гаврилов, Б.* Произведения народной словесности, обряды и поверья вотяков Казанской и Вятской губерний / Б. Гаврилов. – Казань, 1880. – 190 с.
7. *Каюмова, Э. Р.* Татарская народно-песенная культура нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции / Э. Р. Каюмова. – Казань, 2005. – 216 с.
8. *Кондратьев, М. Г.* Чувашская савра юра и ее татарские параллели / М. Г. Кондратьева. – Чебоксары, 1993. – 80 с.
9. *Лирика: генезис и эволюция.* – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2007. – 417 с.
10. *Личные материалы* студентки Удмуртского государственного университета Степановой Снежаны, д. Гожня Малопургинского р-на УР.
11. *Мифология* хантов. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2000. – 310 с. – (Энциклопедия уральских мифологий ; Т. 3).
12. *Музыкальный энциклопедический словарь.* – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
13. *Народные песни* Ингерманландии. – Л. : Наука, 1974. – 516 с.
14. *Путилов, Б. Н.* Остров песен (на атолле Фунафуги) // Этнографы рассказывают. – М., 1978. – С. 143–160.
15. *Солдатова, Г. Е.* Заметки о современном состоянии музыкального фольклора обских угров // Традиции и инновации в современном фольклоре народов Сибири. – Новосибирск, 2008. – С. 82–97.
16. *Топоров, В. Н.* Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифопоэтическом аспекте // Проблемы славянской этнографии: (К 100-летию со дня рождения чл.-корр. АН СССР Д. К. Зеленина). – Л., 1979. – С. 141–149.
17. *Фонограммархив* УИИЯЛ УрО РАН, МК 95 /1, ст. В, д. Качкашур Глазовского р-на УР.
18. *Фонограммархив* УИИЯЛ УрО РАН, МК 109 /2, ст. В, с. Нынек Можгинского р-на УР.
19. *Хантыйские и мансийские песни* [Ноты] / сост. О. В. Мазур, Г. Е. Солдатова. – Новосибирск, 1993. – 31 с.
20. *Шейкин, Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири. Сравнительно-историческое исследование / Ю. И. Шейкин. – М. : Вост. лит., 2002. – 718 с.