

1649

В. Виноградов

Киргизский народный репертуар

ВЕРНО
ДЛЯ
ВСЕХ

1649

Член

СССР

В. Зингородов.

Киргизский народный
речитатив.

В. В. В. В. В.
Сектор Восточных
Курганов А. В.
от А. В. В.
В. В. В.

15.11.55 г.

Назначен старший
в от. № 11 Восточных Курганов
М. В. В. 1955 г.
В. В. В.

В. Витоградов

КИРГИЗСКИЙ НАРОДНЫЙ РЕЧИТАТИВ

В народной музыке киргизов отчетливо вырисовываются два песенных пласта: а) речитативный и б) распевный. Оба они по стилю, по форме взаимосвязаны, образуют единую песенную культуру и в то же время каждый из них характеризуется своими особыми музыкальными признаками.

Покойный А. В. Затаевич, опубликовавший собрание—«250 киргизских инструментальных пьес и напевов» (Музгиз, 1934), совершил труд большого культурного и научного значения. Он первый ознакомил музыкальную общественность с народной музыкой киргизов. Во второй половине его сборника помещено 125 песенных мелодий, дающих представление о характере киргизского распевного мелоса. Если мы имеем представление о киргизской народной распевной песне на основании этих и других появившихся в печати материалов, то о киргизском народном речитативе до сих пор нет никаких печатных материалов.

Записи песен, произведенные А. В. Затаевичем, к сожалению, не содержат текстов, и поэтому эти записи не могут раскрыть многообразных форм киргизского народного речитатива, познающихся в неразрывной связи со словом. О речитативе музыканты вообще ничего не писали. (Если не считать небольшой информационной статьи В. Кривоногова «О напевах киргизского эпоса «Манас» в «Советской музыке» № 6 за 1939 год, да описания форм акынской речитации в работе «Токтогул Сатылганов и киргизские акыны» (М., 1952), принадлежащей автору этих строк.)

Между тем киргизский народный речитатив чрезвычайно распространен, интересен, самобытен. Мимо него не прошли даже русские путешественники и ученые немусыканты еще в середине прошлого века: они оставили хотя скудные по объему, но ценные по содержанию высказывания в трудах, не имеющих отношения к музыке.

Цель настоящего очерка—осветить эту сторону песенной культуры киргизов, представляющую большой теоретический и творческий интерес. Надо привлечь внимание музыкантов к аналогичным исследованиям и другим народным речитативов. Таким путем мы откроем перед нашими композиторами (особенно перед композиторами, пишущими оперы) новый увлекательный народный источник творческого вдохновения.

До Великой Октябрьской социалистической революции киргизам не были известны формы ансамблевого исполнения. Солист певец, солист инструменталист являлись единственными носителями народной музыкальной культуры. Хор, инструментальный ансамбль не встречались даже как редкое исключение.

К объяснению и оценке этого явления нельзя подходить с одних музыкальных позиций, не выяснив всех условий, определивших развитие киргизской музыки именно в направлении сольного, а не коллективного музицирования. Принцип сольности в музыке киргизов связан со многими сторонами общественного быта народа, он и в других областях культуры нашел своеобразное, но широкое отражение.

Состязание — мелдешуу, жениш жарышуу как способ выявления лучшего из лучших в роде, в племени, как способ отбора «вожака» пронизывало различные стороны жизни. На этом принципе основаны: байгет — есть конские скачки, кек беруу (буквально «серый волк»), иначе улак тартуу или просто улак (козленок), то есть те же скачки, но с козлом, козлодранием (каждый из участников этой спортивной игры стремится овладеть брошенной в гущу всадников тушей козленка), сайышуу — состязание на копыях, куреш — поясная борьба, оодарыш — борьба на лошадях, жекме жек — выходить один на один, сарымерден — состязание молодежи в лучшей импровизации песен, акый — состязание девушек в пении, айтыш, алым сабак — формы акынских состязаний и т. д.

Были у киргизов и групповые игры, но и в них проявлялись те же скрытые «сольные» тенденции. В этих играх один род противопоставлялся другому. Такой характер носила, например, азартная игра в альчики (в кости), послужившая согласно эпосу источником конфликта между родами. Смысл многих детских игр заключался в выявлении и поощрении самого сильного, самого ловкого. Например, игра ак челмек представляла собой вариант козлодрания, с той только разницей, что победителем в ней выходил тот, кто овладел не козленком, как это было у взрослых, а мячом из шерсти. ?! (не помню)

На почве культа физически сильного «вожака» и сложилась, видимо, поговорка: «Улун жаман болсоо да, бойу узун болсун», то есть «Пусть сын твой будет (даже) дурным, но пусть он будет высок ростом».

Все эти состязания протекали отнюдь не в мирных формах. Право на первенство завоевывалось подчас с помощью физической силы «болельщиков» одной и другой стороны. Нечего говорить о том, что некоторые спортивные состязания приобретали характер ожесточенной схватки, заключающейся смертельным исходом для одного из участников, а то и для нескольких.

Один из очевидцев боя на палках («толщиной немногим менее обыкновенной оглобли») двух всадников сообщает, что всадники эти, «считаясь с вероятной возможностью скорой смерти, начали прощаться с народом и просить у него благословения на предстоящий поединок». Соперники с разгону так ударили друг друга, что оба «свисли в седлах» и их вынесли с поля боя («Семиреченские областные ведомости», 1912. № 228).

Термин согуш означает — драка, сражение, война. Он же применялся для обозначения многих форм состязаний вплоть до музыкальных. У альцаев и поныне состязание народных музыкантов называется «согуш». Этим же словом называется и жанр состязательных песен.

Победитель в состязаниях — женуучу получал премию — сый. Имя его приобретало широкую известность. Им гордился весь род, к которому

он принадлежал. Он становился законодателем мод в своей области. Его достижения поднимались народом на уровень нормы.

Только в свете многих исторических традиций, в свете всего жизненного уклада киргизов можно правильно понять и оценить истоки, развитие и значение всех этих проявлений быта и культуры. Традиции эти, несомненно, идут из глубокой древности и, повидимому, на протяжении долгой истории народа подвергались небольшим изменениям, к чему имелись предпосылки как внешнего, так и внутреннего порядка.

Многие факторы содействовали стабилизации киргизской музыки на относительно ранних ступенях ее развития, сохранению древних признаков ее формы. В этом отношении играла свою роль и географическая ереда (конечно, не решающую роль). Конфигурация страны, отгороженной горами от окружающего мира, препятствовала широкому общению киргизов со своими соседями. Но основные причины коренились во внутренних условиях жизни народа.

Жестокий гнет кочевых феодалов, господство сверху донизу принципа — сильный давит слабого, раздробленность народа на враждующие племена и роды, постоянные перекочевки с места на место, отсутствие длительных крепких соседских связей, тенденции к обособлению в поисках лучшего пастбища, низкий уровень общей культуры — все это вместе взятое, все эти и другие причины тормозили развитие коллективистических навыков в музыке, как и вообще тормозили ее развитие. Развитию ее на востоке препятствовали мусульманская религия, закабаленное положение женщины и другие общие и локальные причины.

С другой стороны, наличие в киргизской музыке многих древних признаков, значительного по объему древнего речитативного пласта, господство в ней сольного принципа исполнения, отсутствие хорового пения и других более сложных, развитых музыкальных форм — все эти явления не могут быть объяснены вне учета специфики самой музыки. Какое бы влияние на ее развитие ни оказывали различные общественные факторы, все же они могут воздействовать на нее лишь «в рамках условий, которые предписываются самой данной областью» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Избр. произв., т. II, 1949, стр. 475).

Музыка так же, как и речевой язык, обладает значительной устойчивостью (хотя и меньшей, чем язык), которая при известных обстоятельствах проявляется особенно наглядно. В жизни киргизского народа имелось много условий, содействовавших проявлению этих специфических внутренних черт музыки. (Подробное освещение этого вопроса не входит в задачу данного исследования. О нем мы говорим в другой нашей работе).

Однако это ни в какой мере не означает консервирования содержания всей киргизской музыки на уровне первобытных или патриархально-родовых отношений. Ее древние формы приспособивались к изменяющимся жизненным условиям. Новое содержание проникло в них, сохраняя их древнюю оболочку. Эти музыкальные формы оказались в состоянии отвечать и задачам, предъявляемым к музыке резко изменившимися в XIX и XX веках общественно-экономическими условиями. Киргизская народная музыка отобразила классовые противоречия феодально-капиталистического общества, отобразила их в своих специфических формах.

Солисты — акын (поэт — певец — импровизатор), ырчи (певец), жомокчу (оказитель), манасчи (сказитель «Манаса») играли значительную роль в общественной жизни народа. Акын Токтогул Сатылганов в конце XIX века выступил обличителем феодальной верхушки — бай-манапства — и за это поплатился каторгой. Его враг акын Арзымат подвиг

заявляя в свите местного манапа, угождал перед ним, восхваляя его в песнях, за что снискал себе презрение народа.

Каждый народный певец боролся за право быть глашатаем интересов определенной общественной среды, класса. Для этого он усваивал навыки, опыт выдающихся народных музыкантов, шел на состязания с ними, оттачивая соответствующим образом свое мастерство.

Эти традиции, практика, условия музицирования оказывали непосредственное влияние на отбор, на характер художественных средств, которыми пользовались киргизские певцы.

Акынские жанры — специфические, дидактические, панегирические, порицательные песни сложились, повидимому, на почве древних родоплеменных отношений.

Но позднее, в феодально-капиталистических условиях, творчество певцов было приспособлено к этим новым условиям. Многие песенные жанры сохранили свою прежнюю форму и впитали новое, часто даже противоречивое, содержание. В устах демократически настроенных акынов произведения народных певцов были обращены против феодально-капиталистической верхушки, а акыны, находящиеся в услужении у манапов, использовали их для укрепления власти эксплуататоров.

Акын обязан был уметь своевременно и талантливо облечь широкий круг встающих перед ним тем в соответствующую музыкально-поэтическую форму. Как известный, так и рядовой певец самой жизнью ставился в такое положение, когда они должны были обладать навыками, средствами музыкально-поэтической импровизации и развивать их. Эта способность акынов выростала и из опыта массового народного песенного творчества. В силу давних традиций в Киргизии почти каждый может сочинить песню, точнее — творчески «подтекстовать» готовую попевку. Способность эта не считается здесь редкой, что уже давно было замечено русскими путешественниками, учеными-востоковедами.

Народная поэзия существовала у киргизов только в песенной форме. Стихотворение не бытовало вне песенной интерпретации его. Стих и песня развивались на основе нераздельного единства, взаимодействия, взаимопроникновения. Не случайно, что у киргизов для обозначения понятия «стих» и «песня» употребляется одно и то же слово «ыр». Импровизировать, сочинять песню это означало в одно и то же время сочинять стихи и петь их. Естественно, что самой удобной, самой емкой музыкальной формой для поэтической импровизации оказался речитатив, занявший очень большое место в песенной культуре киргизов*.

Высказанные выше предположения о причинах развития речитативного начала в киргизской песне позволяют поставить вопрос о древности и самобытности этого явления, которое в силу ряда исторических условий сохранило до нашего времени музыкальный язык глубокой старины. Есть некоторые исторические источники, подтверждающие эту мысль**. Но о древности киргизского речитатива говорят прежде всего сами жанры, в которых он находит применение.

* На широкое развитие речитативного пения у киргизов обращали внимание много лет назад русские ученые В. Радлов, М. Венюков, П. Фадеев, казах — Ч. Валиханов и другие. Они настолько часто соприкасались с этим явлением, настолько были увлечены им, что оставили незамеченными широкую распевность, мелодичность, свойственные массовой лирической песне киргизов.

** По сообщению Абу Дулефа, автора X века, киргизы обладали «мерной речью» (см. В. Бартольд, «Киргизы». Фрунзе, 1943, стр. 34). Исследования памятников древней киргизской письменности дают основание сделать те же предположения как это будет видно из последующего изложения.

Прежде чем анализировать их, остановимся на основах киргизского стихосложения, поскольку они являются общими для всех жанров и поскольку они находятся в самой тесной связи с формами речитации.

Особенности киргизского народного стихосложения во многом общи с особенностями поэтического творчества других тюркоязычных народов. Они были вскрыты и описаны русскими учеными. В. Радлов *, Ф. Корш **, А. Поцелуевский ***, В. Гордлевский **** и другие не только разрабатывали закономерности организации стиха, но и высказали некоторые соображения касательно исторического развития тюркоязычной стихотворной формы *****.

Согласно утверждению этих ученых семи-восьмисложный силлаботонический стих является древнейшим стихом тюркских племен или, как определил Поцелуевский, «первоосновой всех вариантов древнетюркского стиха»; Гордлевский же назвал его «одним из основных и арханческих слоев».

Тюркологи искали и находили подтверждение своим предположениям и в анализе дошедших до нас древнетюркских орхоненисейских рунических надписей, датируемых VI—VIII веками, авторство которых ученые приписывают предкам киргизов.

Отдельные строки этих эпитафий еще Ф. Коршем были прочитаны, безотносительно к их содержанию, в тиличном стихотворном размере:

Игирми кун || олурып
Бу ташка бу || тамка коп
Иодыг-тегин || битидим

Таких стихов-семисложников, по мнению Корша, можно найти бесконечное множество почти у всех тюркоязычных народов *.

* В. В. Радлов. «Образцы народной литературы северных тюркских племен», чч. III и V. Петербург, 1885. Его же: «Ueber die Formen der gebundenen Rede bei den altaischen Tataren». Zeitschrift für Völker psychologie und Sprachwissenschaft. Berlin, 1866. Его же «Aus sibirien». Leipzig, 1884.

** Ф. Ф. Корш. «Древнейший народный стих турецких племен». СПб, 1909. Оттиск из «Записок Вост. Отд. Русск. Археол. Об-ва» т. XIX.

*** А. П. Поцелуевский. «Метрика произведений Махтум-Кули» Совет эдебияты № 4—5 за 1943 г. Ашхабад. Его же — «Рифма в произведениях Махтум-Кули. Ашхабад, 1944.

**** В. Гордлевский. «Из наблюдений над турецкой песней». Оттиск из Этногр. обзор. кн. 79 за 1909 г. Из других работ, посвященных тюркоязычной стихотворной форме, нам известны: Tadeusz kowalski «Ze studjow nad formą poezji ludow tureckich Kraków 1922. (Основана на материалах В. Радлова). Ан. Линин «К вопросам формального изучения поэзии турецких народов». Востоковедение. Баку, 1926 (развернутая рецензия — пересказ работы Ковальского). Этого вопроса касаются Г. Алмаши (Keletiszemle, XII, 1916), Н. Катанов (приложение к 73 тому Записок А. Н. СПб, 1893) и другие.

***** Мы не считаем себя компетентными оценивать все эти работы. Мы останавливаем свое внимание: лишь на тех выводах, которые выносятся в соответствии с имеющимися у нас материалами, характером и масштабом избранной нами темы.

* Ф. Корш. «Древнейший народный стих...», стр. 2. — На поэтическую форму этих памятников древней письменности обращали внимание и другие ученые. В частности А. Н. Бернштам (см. его работы «Истоки киргизской литературы», 1945 и «Социально-экономический строй орхоненисейских тюрков VI—VIII веков». М. 1946) вслед за Коршем изложил некоторые из этих памятников в стихотворном размере, отметив наряду с этим и другие признаки поэтической формы этих эпитафий: «Енисейские надписи... содержат литературные образы, метафору, эпитетические цитаты, литературные гиперболы, т. е. несут в себе явные следы литературной стилистики. Древнекиргизские тексты несомненно рифмованы, а часть из них структурно и сюжетно аналогичны эпосу». Последние труды С. Е. Малова — «Енисейская письменность тюрков». М.—Л., 1952, и «Памятники древнетюркской письменности», 1951, позволяют еще глубже и убедительнее раскрыть их песенно-поэтическую структуру. Сам автор этих трудов говорит, что «язык этих надгробий — это кладбищенская поэзия века V нашей эры» («Енисейская письменность тюрков», стр. 8), т. е. он также усматривает в них художественную форму.

Но, если стихи такой структуры во множестве встречаются почти у всех тюркоязычных народов, то у киргизов они господствуют, составляют основу их народно-поэтического творчества, самую характерную черту его. В размере семи-восьмисложного стиха слагаются песни, эпос, древние и современные образцы народной поэзии. Не будет преувеличением сказать, что 90 процентов бытующих киргизских народных песен всех жанров сложено именно в этом размере. Из опубликованных 9 000 стихотворных строк песен Токтогула едва ли найдется 50—100 строк иного членения.

Конечно, в киргизских песнях можно встретить и 5- и 10-, и 11-сложные и другие стихотворные размеры, конечно, в настоящее время происходит интенсивное развитие, обогащение народной поэтики, но все же надо констатировать, что эта древняя 7- и 8-сложная структура стиха и поныне имеет основополагающее значение при выяснении метрики народной поэзии и особенностей ее взаимосвязей с напевом*.

Семи-восьмисложный киргизский народный стих делится постоянной цезурой на два полустишия. Второе из них всегда стабильное — состоит из трех слогов. В связи с этим стих всегда оканчивается или одним трехсложным словом или двумя словами — двухсложным плюс односложным и наоборот. Первое же начальное полустишие состоит то из четырех слогов (в семисложном стихе), то из пяти (в восьмисложном стихе). В нем естественно применяются и более разнообразные комбинации слов: одно-четырёхсложное, два двухсложных, трехсложное и двухсложное и другие.

Наблюдения над живым песенным воспроизведением стиха позволяют установить его достаточно разнообразную метроритмическую природу. Много верных мыслей о структуре стиха было высказано тюркологами. Однако то обстоятельство, что они, как правило, изучали стих в отрыве от его напева, привело некоторых из них к ошибочным выводам, заключающимся, главным образом, в суженном представлении о метрике стиха.

Самые типичные и устойчивые метро-ритмические очертания в киргизском стихе имеет второе полустишие. Эти очертания не без основания

были сведены Коршем к схематической формуле



а размер второго полустишия был квалифицирован им как хорейский. Подтверждение этому мы находим во множестве песенных примеров. Вот типический образец:



Последний слог стиха всегда долгий. Иногда графически, то есть нотами он изображается равным предшествующему, но его финальную роль подчеркивает следующая за ним пауза. Первый слог второго полустишия, как правило, звучит динамичнее второго благодаря своему положению на сильном времени такта или благодаря более выгодной звуковысотной или ритмической позиции.

* Известно, что В. Радлов, Н. Катанов, В. Вербицкий встречали этот песенный размер у тюркоязычных народов Сибири и Алтая. Об этом же см. у С. Малова и Ф. Фиельструп («К изучению турецких абакавских наречий», Записки Коллегии востоковедения т. 3, в. 2, Л. 1928) и у других авторов.

Таким образом, эти примеры неоспоримо доказывают, что слоги второго полустишия группируются по акцентному хорейскому принципу и что в этой группировке ощущается двухдольное биение пульса.

Сложнее и разнообразнее выглядит метроритмический рисунок первого четырех- или пятисложного полустишия. Мы не можем согласиться с утверждением Корша о ямбическом размере его Киргизский народный стих семислогового строения и в его первом полустишии при песенном его воспроизведении зачастую является четко выраженным хорейским стихом. Несмотря на законы фонетики, согласно которым ударение всегда падает на последний слог слова, киргизский стих, приобретая мелодическое очертание, сразу подчиняется метроритмическим нормам, часто противоречащим этим законам. При песенной интерпретации безударный слог часто становится ударным и наоборот*.

По Коршу, например, начальная строка известной песни Токтогула — «Кербез» должна была бы звучать в ямбическо-хорейском размере, а именно так:

Толгоп тарткан кыл аркан²

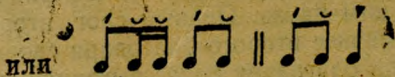
В действительности же ее все и повсюду в Киргизии речитируют в простом двухдольном хорейском размере:

Толгоп тарткан кыл аркан

Эта двухдольность, это хорейское скандирование стиха, принимающие различные ритмические выражения

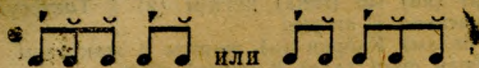


чрезвычайно распространенное явление в киргизском речитативе. Дольность киргизского стиха отчетливо выступает и тогда, когда певец исполняет восьмисложные стихи. В этих случаях, даже встречая трехсложные стопы (дактилического строения), он прибегает к расщеплению доли на более мелкие ритмические единицы, например, к триолям, как средству соблюдения равнодольности в тактах. Триоли встречаются в первом полустишии на первой или на второй долях, в зависимости от характера сочетания слов. Триоль обычно применяется в трехсложном слове, которое чаще всего начинается стих:



* Тюркологи упускали из виду, что ритм мелодии, по остроумному выражению Абрагама и Хорнбостеля, «не обращает никакого внимания (nimmt keine Rücksicht) на метрику стиха» («Über die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft. 1904, s. 223»). Ф. Корш был последователем в определении метрики народного стиха. Киргизский стих (как равно и стихи многих других тюркских народов) он определял как ямбическо-хорейский, не посчитавшись с особенностями его музыкального воплощения, а о размере русских былии он писал: «для правильного понимания всякого народного размера необходимо знание соответствующего напева» (см. «О русском народном стихосложении». Былины. СПб, 1897, стр. 1).

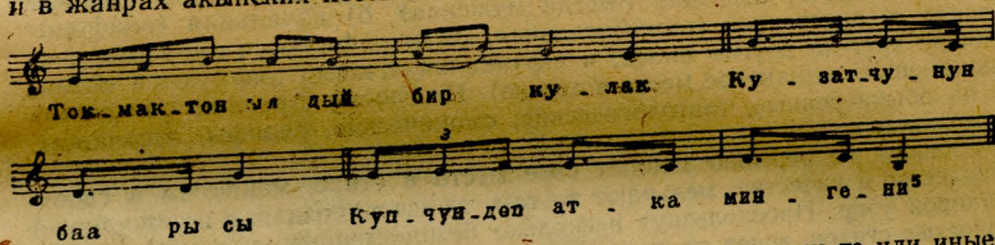
Хотя тяготение к равнодольности и использование в этих целях триоли — явление, типичное для киргизского речитатива, но не менее типично также часто встречающееся пренебрежение симметрией метрического членения, неподчинение равномерности метрической пульсации. (Этот принцип музыкально-ритмической организации киргизского стиха, по нашим наблюдениям, является наиболее древним по сравнению с разобранной выше хоренческой его структурой.) Певец не всегда прибегает к триоли, а заменяет ее обычными восьмыми. В этом случае первое полустишие, состоящее из двух неодинаковых стоп, двухсложной плюс трехсложной (или наоборот), образует, говоря условно, такт на пять восьмых



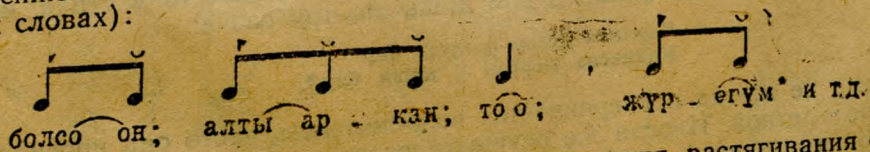
Второе же полустишие, как и раньше, сохраняет одни и те же очертания, — укладывается в такте на две четверти:



Почти каждая киргизская народная песня дает основание к выведению изложенных выше метроритмических закономерностей. Однако, наиболее наглядно они прослеживаются в речитативных образцах, в эпосе и в жанрах акыньских песен:



Киргизский стих приобретает в песенной интерпретации те или иные метроритмические очертания и в зависимости от ряда частных внутренних признаков. Восьми-, девяти-, десяти-сложный стих иногда звучит как семисложный. Это ужатие стиха совершается благодаря часто встречающемуся при исполнении песни выпадению гласной в середине слова, стяжению двух рядом стоящих одинаковых гласных (дифтонга) в одну, выпадению конечной гласной перед начальной гласной, например (в отдельных словах):



и т. д. С другой стороны, нередки случаи удлинения, растягивания стиха, например, пяти-сложного до семисложного, семисложного до девяти-де-

* Здесь и ниже в скобки заключены вставные слоги и слова. Лига над гласными указывает на их слияние.

сятисложного и т. д. Это достигается путем разложения дифтонга на два слога, включения дополнительной гласной в середину слова (между согласными) и, что очень часто применяется, — включения в стих вставных гласных, восклицаний, слогов и целых слов: а; э; эй; и; да; о; ой; оу; й; ай; бир; гана; дагы; деге; ойу; анан; о балам; качеги; кайран джан и других. Говорят, например, «мерген», а поют «мерыген».

Вот как выглядит текст одной из песен Токтогула в интерпретации ее Атаем Огонбаевым:

Карт (ай) ып (гана) кеттим (и) || Токтогул
Карасакал || агарып
(о балам) Кайран (а) жашты || жоктодум
Кайран емур (але) || гулдей жаш
(Каласам) Кайрылып келбейт || окшодун⁶.

Чаще всего заключенные в скобках вставные звуки и слова появляются на месте цезуры, в начале и конце стиха. Иногда они содействуют сохранению равнодольного размера, обычно же нарушают метроритмическую симметрию стиха. Естественно, что обычное чтение стиха в таком его виде без восприятия и осознания его музыкального звучания может оставить впечатление не организованного в поэтическую форму, произвольного набора нестихотворных строк. Следует подчеркнуть, что смысловое и художественное выразительное значение этих вставок раскрывается лишь при анализе не одной только метроритмической основы песни, а всех элементов музыкальной формы в совокупности.

В печати неоднократно обращалось внимание на звучность киргизского стиха. Это качество его связывается с обилием и разнообразием встречающихся в нем рифм. Рифмы эти по их месту в стихе бывают тройного вида: а) конечная (всегда мужская), б) начальная (анафорическая), в) внутренняя (горизонтальная, когда рифмуются смежные, следующие друг за другом слова, и вертикальная, когда рифмуются слова, занимающие одинаковое место в строке). По своему строению они делятся на обыкновенные, тавтологические, смонические, редифы, ассонансы, диссонансы и т. п.

Рифмы непрерывно меняют свое место в стихе, меняются в своем количестве и качестве: мелькают то там, то здесь, создавая причудливый звуковой узор. Проскользнут несколько безрифменных, так называемых холостых стихов, вслед за ними полетится поток стихов с сочными начальными рифмами, потом зазвучит динамическая конечная тавтологическая рифма, потом проскользнет тонкий ассонанс, неожиданная внутренняя рифма и т. д. Многие стихи имеют по две, по три рифмы:

Каргадай жалгыз || елуптур
Калың тууган || кемуптур?

Иногда рифмы настолько плотно заполняют все места в стихе, что оставляют незарифмованными в нем лишь два-три слога:

Карчыга деген || кушу бар
Кадиксиз мерген || киши бар⁸.

Рифма не всегда подчеркивается исполнителем, часто она проскальзывает незаметной. Иногда же осуществляется и ее прямая связь с музыкальной интонацией, особенно в речитативных жанрах импровизационного характера — в эпосе, в акынском песнетворчестве. Рифма подчеркивается динамическими, ритмическими, звуковысотными средствами: повторяющаяся несколько раз подряд одинаковая начальная рифма интонируется более высоким звуком, то же можно наблюдать при исполнении конечной тавтологической рифмы. На рифмованный слог приходится

нота большого достоинства, чем на следующий за ним нерифмованный слог, рифма акцентируется, выделяется сильной долей. Рифма естественно содействует симметрии мелодического рисунка и, с другой стороны, сама вызывается им.

Группируются киргизские стихи разнообразно, в соответствии с песенными формами. В речитативных жанрах преобладают два типа группировок стихов. Одна из них обычно называется терме (то есть объединение нескольких тирад). Этим термином определяется также содержание стихов (терме — буквально «сборное», то есть обо всем понемногу) и манера речитативного исполнения. Исполнитель терме пользуется скороговоркой, не имеющей выпуклого мелодического очертания. Эта манера исполнения напоминает речь, которая даже скрадывает форму стиха. Певец безостановочно, без инструментального отыгрыша, речитирует подряд большое количество стихов; потом следует отыгрыш и снова начинается речитация.

Группировка второго типа — тирада — применяется тогда, когда отсутствует строфическое членение стиха. Она объединяет несколько стихов (до десяти и даже более). Тирада охватывает законченный по смыслу отрывок песни от одного абзаца до другого. Тирады исполняются более или менее сходно, чаще всего с использованием и варьированием одной какой-либо попевки. Каждая тирада имеет закругленную музыкальную форму. Все они заканчиваются одинаковой финальной каденцией. Следовательно, тирады, несмотря на их различие в величине, родственны друг другу по мелодическому материалу, по музыкальной форме.

Реже применяется в речитативных жанрах, но, как правило, применяется в обычных лирических песнях четырехстрочная строфа — баяти, в которой рифмуются 1-, 2- и 4-я строки:

Зарылдык эле || байларга,
Жалдакып жер || айдарга,
Эркиндик берип || жьыргатты
Эски кедей || балдарга.

Очень распространены бейты, то есть двустишия, которые типичны для акынских назидательных песен (санат, насыят,) и массовых лирических песен типа секетбая или кюйгена:

Иш таяшырба || жалкоого
Акыл айтап || чалпоого.

Нередко вторая строка двустишия превращается в своеобразный рефрен, повторяясь с небольшими изменениями после каждого нового стиха:

Жемиши келдей || толкуган,
Жеримди макта || комузум
Жаадырап эркин || жашаган,
Элимди макта || комузум.
Кенулду есуп || гулдеген
Жаштарды макта || комузум.

Итак, все отмеченные выше особенности киргизского народного стихосложения, несомненно, играют свою роль в формировании речитатива. Структура стиха, его метрика связаны с метроритмической канвой речитатива, рифма влияет на характер интонации; членение стиха на форму мелодической линии, на строение песни и т. д.

Мы не касались содержания стиха, которое должно иметь определяющее значение при выборе средств речитатива. Во многих случаях эта его роль проявляется очень заметно. Песни Токтогула, сложенные

им на царской каторге, пелись им самим и до сих пор поются его учениками в сосредоточенных, грустных тонах — армана. Горестные эпизоды из «Манаса» (арман Каныкей и другие) речитируются также в очертах, близких к кошокам (траурным напевам).

Но дело все в том, что мелодия и «армана» и «кошока», взятая изолированно от текста, от живого исполнения, не вызывает грустных эмоций. Она звучит светло, мажорно. Вообще короткие речитативные мелодии (и не только речитативные) очень емки. Они сочетаются с самыми разнообразными текстами, подчас прямо противоположного содержания.

Содержание это раскрывается не столько в характере мелоса, сколько в манере, в оттенках исполнения. Речитатив в этом отношении дает большой простор творческой инициативе исполнителя. Выбор той или иной формы речитации, следовательно, зависит и от личных склонностей, подготовки акына или сказителя и других его индивидуальных качеств. У каждого исполнителя есть излюбленные формы речитации, излюбленные попевки, которые составляют характерную черту его творческого профиля.

При известной свободе в выборе речитативных средств акыны все же придерживаются установившихся общих традиций, позволяющих вывести как указанные выше закономерности, так и найти характерные признаки речитатива в рамках того или иного жанра. К рассмотрению этих речитативных жанров мы и приступаем.

* * *

Дореволюционный быт киргизов характеризовался пережитками глубокой старины. Они, конечно, не занимали в нем монопольного положения. Они причудливо переплетались с новыми, проникавшими в быт кочевника веяниями. Ч. Ч. Валиханов отмечал, что в древний репертуар акына стали проникать апокрифические мусульманские сказания, что эта религия постепенно вытесняла шаманизм (а во многом и уживалась с ним). Однако остатки первобытных верований, обрядов занимали в жизни киргизов более значительное место, чем обряды, законы и нормы мусульманства, которое считалось официальной религией.

Во всех этих древних обычаях и обрядах, наговорах и заклинаниях тексты их были выдержаны в стихотворной форме и исполнялись в речитативной манере.

Что она собой представляла?

У киргизов есть термины арбоо, кобур-кайлоо, что означает напевать себе под нос, мурлыкать, говорить вполголоса, то есть в некоей средней манере между пением и речью*. Она и характеризует речитатив заклинаний, который иногда исполнялся и громким голосом с выкриками. Единственным закономерным музыкальным фактором в нем являлся ритм, последование более или менее равных ритмических долей, каждая из которых соответствует одному слогу текста. Исполнение заклинания напоминает ритмически организованную безостановочно льющуюся, возбужденную речь, в которой можно обнаружить ее стихотворную структуру, но при этом почти невозможно уловить соотношение звуков по их высоте. Впрочем, Радлов записал эту речитацию так:



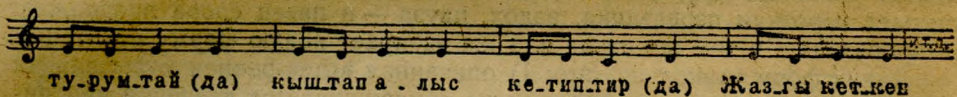
* По определению Радлова «mit einer Brummstimme».

** «Aus sibirien», стр. 342.

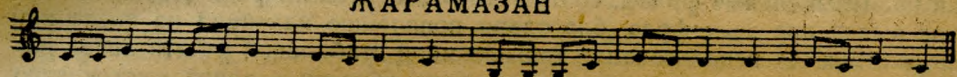
Иногда эти заклинания воспроизводили пишущему эти строки в форме полупевного скандирования стиха, и тогда яснее выступал их мелодический рисунок, поддававшийся нотной записи.

Речитатив подобного типа мы встречаем уже среди старинных обрядовых киргизских песен «Шырылдан» и «Жарамазан». «Шырылдан» исполняется конскими пастухами (жылкычы) в условиях аналогичных тем, при которых исполнялись русские колядки, то есть только в определенное время года (осенью), в определенной обстановке (перед юртой хозяина) с соблюдением всех обрядовых традиций, отшлифовавшихся в многовековом процессе. Примерно в подобной же ситуации можно было услышать и жарамазан. Мы имеем полное основание видеть в речитативе этих песен следы глубокой древности: (пример № 4).

ШЫРЫЛДАН



ЖАРАМАЗАН



Ас-салом а-лейкум жарамазан Он э-ки ай байлар(ы)га бардыса-лам¹²

В народном быту у киргизов можно не раз услышать речитатив такого характера.

Осенью 1947 года в чайхане г. Узгена (юг Киргизии) нам пришлось встретиться с семидесятилетним крестьянином Джетыбаем Джайловым, который, по словам присутствующих, был в молодости хорошим певцом. Кто-то из присутствующих, видимо, желая подшутить над стариком, спрятал его курджун (переметную суму). Когда Джетыбай обнаружил пропажу, он стал на помост чайханы и запел песню-заклинание о пропавшем курджуне. Все притихли, слушая импровизацию.

Она не походила на песню, так как вплотную смыкалась с речью. Интонации ее в звуковысотном отношении были неопределенные. Они диктовались смыслом текста и настроением старика. Он без запинок ритмически четко скандировал тут же сочиняемый им интереснейший текст. Лишь иногда его импровизация поддавалась фиксации нотами. Старик упрекал своих обидчиков: «Они от моего курджуна не разбогатеют. В нем нет ценностей. Советская власть запрещает обижать стариков. Похитители поплатятся за озорство», — таков был смысл его импровизации, которая тут же «возымела свое действие»: сума была возвращена владельцу.

Тогда же на базарной площади г. Суфи-курғана довелось нам встречать другого старика Сатывалды. Его окружала группа молодежи. По их просьбе он рассказывал им небольшие сказания. Напрягая память, Сатывалды с трудом вспоминал наполовину уже забытый репертуар. Останавливался. Говорил медленно, отвечая на вопросы. Но в тот момент, когда он доходил до более знакомого, свежо сохранившегося в памяти фрагмента, тогда он немедленно переходил на ритмическую речь и

даже на более художественно организованную, напевно речитативную форму исполнения*.

Акын — одновременно и поэт-импровизатор и певец, облакающий сочиняемые им стихи в речитативно-песенную форму. Творчество акынов очень разнообразно по тематике и количественно обильно. Оно льется нескончаемым потоком. Акын не любит повторять уже однажды сочиненное. Новое выступление — новые песни, но музыкальная форма их, как правило, остается старой, традиционной.

Акын поет и аккомпанирует себе на комузе. Его речитатив всегда состоит из музыкально четких, поддающихся фиксации интонаций. Излюбленная форма речитации акына — стихотворная речь, каждый слог которой интонируется одним музыкальным звуком.

Эта речь нарастаёт и исполняется «залпом», как скороговорка. В ней даже опытному уху трудно различить начало и конец строфы или стиха. Ее мелодическая линия, почти прямая, имеет лишь небольшие изгибы вверх и вниз. Певец лишь изредка акцентирует тот или иной звук. Изредка его голос делает небольшой скачок. Часто он как бы замирает на одной ноте, и тогда долго, долго тихо и стремительно летят слова; пока хватит дыхания, пока не исчерпается фантазия. Кончается тирада. Наступает короткая передышка, вздох, пауза — и певец снова продолжает импровизацию в том же стиле или же избирает новую форму речитации.

Таких форм несколько. Это: 1) описанная выше ровная музыкальная речь, 2) та же речь, но в которой уже обнаруживается членение мелодики на музыкальные фразы, соответствующие стихотворной строке, 3) четкое выделение этих фраз, благодаря появлению каденций на последнем слоге стиха, 4) использование той или иной стабильной речитативной попевки и варирование ее; сочетание двух попевок — одной многократно повторяющейся и второй финальной, заключающей строфу или тираду; попеременное сочетание двух попевок; сочетание трех попевок и т. д. Эти формы речитации уже вплотную соприкасаются с напевами массовых лирических песен, которые таким образом входят органической частью в круг художественных средств киргизских акынов, хотя занимают в них и не такое большое место, как указанные выше четыре первые формы речитации.

В качестве примера можно указать на популярную народную мелодию «Селькичек», которая очень часто встречается в импровизациях акынов (пример № 5)*.



Из этого вытекает, что речитатив, речитативные приемы характерны и для киргизской массовой народной песни*. В быту очень часто можно слышать, как ими пользуются все — и дети и взрослые. Но все же в сво-

* Вообще юг Киргизии (речь идет о киргизах, живущих в горах Алая) представляет интереснейший объект для наблюдений над киргизским речитативом. Здесь он бытует чрезвычайно широко и несомненно в совокупности с рядом других признаков свидетельствует о сохранении на юге Киргизии в большей неприкосновенности, чем на севере древних музыкальных традиций.

* Все формы акынской речитации разобраны нами ранее в работе «Токтогул Сатылганов и киргизские акыны» (Музгиз, 1952), поэтому здесь о них даются лишь общие сокращенные сведения.

* Здесь опять же вспоминаются песни юга Киргизии, среди которых вообще широкие распевные мелодии встречаются реже, чем речитативные короткие попевки.

ей массе речитативные народные песни более мелодичны, распевны, чем акынские.

Как в окружающей нас атмосфере постоянно носятся невидимые для глаза капельки пара, которые обнаруживают свое присутствие, оседая на холодном предмете, так и музыкальный фольклор киргизов, их музыкальное мышление насыщены этими свободными, не закрепленными за текстом многовариантными напевами типа «Селькинчек», обнаруживающимися постоянно в разнообразнейших случаях.

Они устойчивы лишь в общих, основных признаках. Певец, по мере надобности, удлиняет, укорачивает, так или иначе видоизменяет их. Он может повторить или выбросить ту или иную ноту, «слиговать» несколько нот вместе, расщепить ритм, укрупнить его, но каденцию, но узловые интонации (это, главным образом, второе полустигише) он оставляет в неизменном виде.

Нами записан ряд песен, разнообразных по содержанию, исполнявшихся разными людьми в разных районах, в разное время — и все они пелись на один и тот же напев. Вот варианты его, встречающиеся в этих записях:

Э-лим(бир)совкол жий да-сын Э-рышбей ку-дун бай-ла-сын

Ке-рунбей(да) а-лыс бет-ти деп Ке-нүлдеш(а) курбум му-най-ба

Мен ас-ман да ак шум-кар, сен жай-лоо-нун жан суу-сар¹³

Подлинной сокровищницей речитатива является киргизский эпос. Этот жанр в условиях Киргизии — никак не отжившее, а очень актуальное, хотя и несущее на себе следы большой старины, художественное явление. Эпос широко бытует и развивается, впитывая новое содержание, обусловленное советской действительностью. Этот эпос по особенностям исполнения можно расчленить на две группы: малый эпос и «Манас»*. Ни о том, ни о другом до сих пор не появлялось специальных публикаций, содержащих анализ музыки. Поэтому необходимо остановиться на этом жанре подробнее и привести достаточное количество примеров.

Итак, что же собой представляет малый эпос киргизов?

Малый эпос киргизов состоит из поэм героического, сказочного и любовно-романтического содержания: «Курман Бек», «Кедей хан», «Ер Тоштюк», «Джаныш Баиш», «Коджо джаш», «Сарынджи» и др. Перечень, дополненный названиями даже всех записанных поэм, видимо, далеко не исчерпывает произведений этого жанра, бытующих в народе. Большое количество их остается невыявленным и неучтенным даже в отношении сюжетов.

В результате попутного и случайного опроса лиц, с которыми приходится встречаться во время экспедиций, обнаруживаются новые, до сих

* К малому эпосу относятся сравнительно небольшие поэмы. Эпическое сказание «Манас», называемое так по имени главного героя, представляет собой необычайное по своим огромным масштабам произведение народного творчества, охватывающее трилогию — «Манас», Семетей (сын Манаса) и «Сейтек» (сын Семетей).

пор не известные сказы. Собранные материалы и сведения на эту тему позволяют сделать ряд чрезвычайно интересных обобщений, относящихся к развитию эпоса. Во-первых, наряду с широко популярными поэмами существуют поэмы локальные, район распространения которых не велик, иногда ограничивается даже одним колхозом. Во-вторых, героями таких поэм часто выступают местные «батыры», жившие в XIX—XX веках. В-третьих, родственники этих «батыров» обычно и представляют собой ту среду, где зарождаются подобные поэмы. В-четвертых, в ряде случаев эти поэмы еще не оформились как эпические сказания и существуют лишь в виде разрозненных преданий и сказов. И, наконец, в-пятых, в наши дни можно наблюдать процесс расширения и обновления эпоса за счет воспеваания выдающихся событий и образов деятелей современности.

На Алае известны местные поэмы: а) Шамаат менен Аксаткын, б) Алтайбай менен Шамурза, в) сказание о Кочкорбае и др. В колхозе «Интернационал» Суфикурганского района созданы, например, две «свои» поэмы «Атабек» и «Жанан» на местные сюжеты. В подобных сказах эпическими чертами наделяются совсем недавние события. Ближайшая родственница акына Токтогула Сатылганова рассказывала пишущему эти строки биографию великого акына и вплетала в нее явно нереальные подробности. Она говорила, например, о том, что Токтогул работал на заводе в Петербурге (где он ни разу не был), то есть она уже в силу народной традиции стала «эпизировать» широко известную биографию прославленного акына.

Склонность киргизов к эпосу была подмечена еще Радловым, по определению которого народная поэзия киргизов находится «в истинно эпическом периоде». «Такое полнейшее господство эпоса,— говорит Радлов,— я нашел только у двух народов тюркского происхождения, живущих в настоящее время совершенно отдельно друг от друга: у абаканских или минусинских татар, на верховьях Енисея и у кара-киргизов»*. «У черных киргизов эпос цветет в полном смысле слова»,— позднее подтверждал эту же мысль Бартольд.

У киргизов существует несколько фольклорных первоисточников, из которых зарождаются эпические сказы. «Кошок жен», «Кошок дочерей Чиныбая» в поэтической переработке Токтогула уже содержат яркие эпические признаки. Из Кошока развилась легенда о Карагуле. Панегрические песни акынов («Мактоо») служат также удобной формой для эпической завязки. Поэмы развиваются из керезов, сказок и т. п.

Весь малый эпос по содержанию, мотивам, сюжетам, поэтической форме очень разнообразен и в целом демократичнее «Манаса». Это находит свое подтверждение и в условиях бытования малого эпоса. Если создание (и исполнение) «Манаса» было делом особых сказителей — ма-

* В. В. Радлов. Образцы народной литературы северных тюркских племен, ч. V, Петербург, 1885. Предисловие. Как уже отмечалось, Радлов и некоторые другие ученые подошли к киргизскому народному творчеству несколько односторонне. Они не уделили достаточного внимания массовой народной песне, не вскрыли ее большого разнообразия. Песня ярко, хотя и в своеобразных формах, отображала тогда классовую дифференциацию киргизского общества. Радлов не увидел этого. Не прав он был и тогда, когда проводил прямые аналогии между условиями бытования эпоса у киргизов и древних греков. Условия эти, оказавшие влияние на эпос этих народов, были совершенно неоднородными. Киргизы во второй половине XIX века переживали период феодально-капиталистического развития. Весь их фольклор, в том числе и эпос, по-своему запечатлел классовые противоречия этого периода, что будет видно из дальнейшего изложения. Но Радлов правильно подметил расцвет эпического творчества у киргизов. Этот факт отмечается и в наши дни, в частности, в трудах, посвященных вопросам языкознания (см. напр., Н. А. Баскаков. «Развитие языков и письменности народов СССР на материале тюркских языков»). «Вопросы языкознания» № 3 1952 г. стр. 20.

части, встречающихся относительно редко, то в создании малых эпических поэм принимали участие массы. Исполнялись эти поэмы преимущественно акынами, количество которых во много раз превосходит количество манасчи. Малые поэмы входили в репертуар обычных ырчи и рядовых кочевников. Короче говоря, малый эпос был доступнее массам. Он не находился подобно «Манасу» в исполнительской компетенции только небольшой избранной группы сказителей-профессионалов, которые обслуживали главным образом феодальную верхушку.

Все это не могло не сказаться и на музыкальной интерпретации этих поэм. Они исполняются очень разнообразно с сопровождением комуза или кыяка и вовсе без сопровождения (что, впрочем, бывает реже). Сама манера исполнения этих поэм не столь экспрессивна, как речитация «Манаса». Они звучат более спокойно, уравновешенно. Мелодика их импровизационна, то есть не закреплена за определенным сказом. Каждый сказитель по-своему музыкально оформляет поэму и даже от одного исполнения к другому меняет это оформление.

Количество и характер привлекаемых им попевок зависят от развития и условий бытования поэмы. Чем поэма значительнее по размерам, чем детальнее она отшлифована по содержанию и по форме, чем, повидимому, она старше, чем большую популярность она завоевала, тем отточнее и ограниченнее круг ее мелодических средств, тем они общеизвестнее и стандартнее.

Перечисленные выше популярные поэмы речитируются по-разному, но на их мелодике лежит печать стиля акынского песнетворчества: они прочно закрепились в репертуаре акынов. Обилие попевок у больших старых популярных поэм меньше, чем у мелких и новых. Манера, способ их интерпретации профессионально устойчивее независимо от того, поет ли данную поэму акын или рядовой любитель.

Более произвольным и песенно-многоликим выглядит музыкальное оформление сравнительно новых и не столь общеизвестных эпических сказаний или небольших легенд, доступных исполнению широких масс. Если все крупные, традиционные поэмы малого эпоса исполняются в речитативной манере, то в мелосе второй группы сильнее чувствуется песенное начало.

В народе широко известна легенда об охотнике Карагуле, который убил своего сына, приняв его за козленка. Потрясенный горем отец слезил плач по своему сыну. Этот плач-кошок и стал эпическим центром, вокруг которого сгруппировались остальные мотивы этой небольшой поэмы. В нашем распоряжении имеется запись (1940) четырех исполнителей «Карагула»: М. Мусульманкулова, К. Досиева, И. Туманова, Г. Токтогуловой. Попевки в этих записях очень сильно разнятся друг от друга. Четырехтактовый наигрыш на темиркомуже Токтогуловой напоминает одну из тех маленьких блуждающих попевок, которые соединяются со многими текстами песен и выступают в силу этого под различными названиями. (Так, эта же мелодия с небольшим отклонением записана в Суфигургане от темиркомужистки Досматовой под названием «Кукуд».) Нет сомнения, что Токтогулова использовала или самой ею отобранную попевку, или же взяла мелодию, известную лишь небольшому кругу лиц, как напев Карагула:



Певец Мусульманкулов привлек наиболее традиционный вариант напева. Этот вариант песеннее, сложнее, охватывает уже не один, а два стиха и интонационно сростается с мелодически развитыми кошками:

КАРАГУЛ

Кар-кыл-дап (га . на) кыз - дар кел сак - тайт, а .
 . ке. Ка-раылаа-чыв чол сак тайт, а . ке (и)

КОШОК

Ко . рун-бей (га . на) а . лыс (ой) кет - кен сон (ой)
 А - та-кем кай-таай-ла . ныш ке - выт жик (ой - а)¹⁴

Еще большее развитие приобретает мелодика у комузиста Туманова (комуз—трехструнный щипковый инструмент типа балалайки, но без ла-на грифе), превращаясь в маленькую пьесу двухчастного построения. Однако ее диапазон и форма еще близки к песне. Наконец, у Досиева «Карагул» уже перерастает в трехчастное инструментальное произведение программного значения и содержания. В нем запечатлевается несколько эпизодов. Два из них — первый и последний — одинаковые, а лов-средний контрастирует им:

Подвижно (I и III часть)

(II часть.)

Как видим, мелос этого отрывка наделен уже чертами инструментализма.

Пример с Карагулом типичен для маленьких популярных поэм. Их музыкальное оформление колеблется от примитивного, миниатюрного напева, до сложных инструментальных пьес. В записях А. Затаевича представлено несколько таких пьес с поэтическим содержанием, выросших из эпоса. Шестидесятилетний кыячки (На Алае) Карамергенов Мулла исполнил (в 1947 году) поэму «Шырдакбек», скандируя каждый стих при помощи одной и той же попевки и только для заключительной строки при-рады он видоизменял ее, заканчивал ее на тонической каденции. За каждой тирадой следовал отыгрыш на кыяке, представляющий собой повторение той же попевки пять-шесть раз подряд, но с некоторыми украшениями. Мы располагаем вторым вариантом «Ширдакбека», записанным от Куренжеева*. В его интерпретации эта тема разрешена уже в форме

* А. Затаевич. 250 киргизских инструментальных пьес и напевов, № 39.

инструментальной трехчастной пьесы, к которой Затаевич прилагает целую программу. (Интересно, что в мелодике Куренкеева также растворены интонации кошкока.)

В ряде случаев такие популярные короткие поэмы-легенды приняли чистую инструментальную форму. Они уже не поются и перестали или почти перестали существовать как поэтическое произведение. В народе сохранилась лишь схема их содержания, которое нашло воплощение в жанре программно-инструментального произведения.

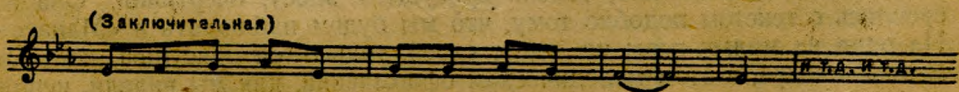
Старые музыканты, и в их числе Куренкеев, утверждают, что в дни их юности им часто приходилось слышать песни, ныне принявшие уже чисто инструментальные формы, как например, «Ботой».

С другой стороны, некоторые малые, местные поэмы настолько тесно соприкасаются с песней, что жанровые признаки песни становятся в них доминирующими. Возможно, что такие эпические сказы с течением времени превращаются в песню, что такие песни, как «Кул мурза» или «Аксыйнат» и другие, когда-то были поэмами, утратившими черты своего жанра и, так сказать, перекочевавшими в другой жанр.

В народе происходит отбор формы и жанров фольклора. В силу целого ряда причин одни сюжеты, мотивы, темы выживают, «эпизируются», превращаются в большие развитые поэмы; другие, наоборот, отсеиваются, отмирают, третьи, недоразвившись как поэмы, становятся песнями или служат основой программы инструментальных произведений. Этот многогранный процесс совершается и в наши дни.

Большие, широко известные поэмы, очевидно, и принадлежат к числу наиболее стойких. Они вошли в репертуар акынов, приобрели традиционные, поэтические и музыкальные очертания.

Мы располагаем нотными записями фрагментов из поэм: «Курманбек», «Кожожаш», «Сарынжи», «Тоштюк», «Кедей хан» в исполнении акынов-профессионалов Альмукула Усбенбаева, Кальжа Акиева, Коргола Досиева и из поэмы «Шамамат», в исполнении Моллы Журабекова — председателя колхоза из Алайского района. Для всех перечисленных отрывков типична акынская форма речитации тирадами (тирады преобладают в этом эпосе). Конец тирады всегда отмечается полной каденцией на тонике, после чего следует отыгрыш. Заключительная строка тирады поется в замедленном или более крупном ритмическом движении. Сама тирада (9—15 стихов) исполняется двояко. Иногда каждый стих ее поется на одну и ту же попевку, которая таким образом повторяется столько раз, сколько стихов содержит тирада. Мелодика же заключительной строки, как об этом уже говорилось, и по рисунку и по каденции отличается от всех других вариантов попевки.



Она обязательно заканчивается тоникой. Тоника эта совпадает не с последним слогом стиха (который в этих случаях приходится на вторую ступень звукоряда лада), а со вставным гласным звуком («э», «и» и др.). Этим звуком наращивается, удлиняется стих и завершается тирада.

Эпично
♩ = 116

mf (комуз)

(а) Элылдыга

ritato

туш-кон-до Бай-лар кы-мыз ич-кев-де, Ар-па-ны баш-тап

ор-гондо Ай-ы-лым ке-лип кондуэ-ле Ө-зум салган коргон-го

Кев а-рал-га кон-ду-руп жев-чи-лер-ди жай-ды-рып

(Конец тирады)

А-тан(да) ке-сел е-зув жаш Мадивар-да-гым(а) жалгыз жу-де ду(э)

Другой способ речитации тирад напоминает уже знакомую нам из предыдущего изложения скороговорку более или менее дробными ритмическими долями. Лад и тональность при этой речитации также строго устойчивы. Если певец и допускает своеобразные модуляционные отклонения, то в каденции он обязательно снова закрепляется в главной тональности. Наличие сопровождения тем более обязывает его к этому, так как за каденцией следует неизменно повторяющийся отыгрыш (аналогичный инструментальному вступлению). Мелодический рисунок такой речитации не стандартен, а случаен. Лишь последние 1—2—3 строки тирады имеют более или менее устойчивые, повторяющиеся мелодические очертания (пример № 10).

Итак малый эпос исполняется в песенной или акынско-речитативной манере. Но ни в том, ни в другом случаях мелодика этого речитатива не получила специфического, только присущего эпосу, очертания. Она не сплелась с текстом подобно тому, что мы будем наблюдать в «Манасе». Ни одна из малых поэм не имеет своей, только ей присущей, попевки. В этой манере, в этом мелодическом оформлении, как мы видели, исполняются и другие, например акынские, песенные жанры.

А. В. Затаевич записал от Токтогула Сатылганова напев «Джаныш Баиш». При внимательном анализе его мы обнаруживаем, что он представляет собой один из вариантов попевки «Кербези» Токтогула, также записанного Затаевичем. На этот же мотив Усенбаев поет «Кербез» и поэму «Кожожаш». В быту киргизов мы встречаемся с многочисленными случаями использования этой попевки при мелодическом скандировании многих песенных текстов:



Тал-гол тарткан (и) кыл ар-кан¹⁷

Бытующие в народе поэмы Тоголока Молдо, Исака Шаибекова, Токтогула Сатылганова и других советских акынов обязательно поются и поются в стиле малого эпоса. Ученик Токтогула — К. Досиев напел отрывок из поэмы «Кедей хан», в той манере, в какой исполнял его учитель, а вслед за этим он спел свою песню на советскую тему. И первое и второе произведение имело ту же самую мелодию. Количество подобных примеров можно было бы значительно увеличить. Все они подтвердили бы общеизвестный факт, что новые советские народные песни и поэмы на первом этапе очень часто облекаются в привычную традиционную музыкальную форму.

Обогащение музыкальных средств в эпосе начинается с привнесения некоторых новых штрихов в манеру исполнения. Новые поэмы на советскую тематику поются без того оттенка спокойствия, который ощутим при исполнении старых поэм. Усенбаев пользуется одной и той же мелодией, когда поет арман Токтогула и свое сочинение о выборах в Верховный совет. Однако заметна большущая разница в интерпретации первого и второго произведения. Глубокая грусть, внутренняя сосредоточенность армана исчезают тогда, когда, пользуясь этой же мелодией, Усенбаев поет о наших днях. Он ускоряет темп, прибегает к смелым акцентам, отбирает четкие, симметрично расположенные узловые интонации, сокращает произвольные замедления и ускорения ритма, добивается большей равномерности метрической пульсации; он изменяет тембр голоса; в отгышах слышится задор, выкрики и т. д. Все эти оттенки исполнения, в конце концов, изменяют старую музыкальную форму, придают ей большую стройность, собранность. Теперь, при исполнении малых поэм, реже приходится слышать речитацию — скороговорку. Теперь в эпосе чаще звучат мелодии, приближающиеся к песенным. Впрочем, эти тенденции развития мелодики в сторону большей распевности ее присущи не только малому эпосу, но и всей народной вокальной музыке.

В фольклор киргизов мощным свежим потоком хлынула струя нового советского песнетворчества. Она захватила большие массы людей. Эпос не столько оттеснился этой струей, сколько попал под ее влияние. Поэмы становятся меньшими по объему, но внутренне более собранными, целеустремленными, не отягченными деталями. В музыкальном отношении они приобретают «портативную», жизнестойкую песенную форму.

Колхозник Анарбаев Ибраим из колхоза «Социализм» Корульского сельсовета Гульчинского района Ошской области сложил в традиционной, эпической форме большую поэму о наших днях и назвал ее «Сталинге арнаймын», то есть «Посвящаю Сталину». Какая появилась у него необычайная для этого жанра жизненно-сочная манера исполнения! Какими стройными и четкими выглядят ритмический рисунок и все элементы формы его мелодии. Какую выразительность приобрели интонации его произведения*.

* * *

Мы переходим к заключительной и основной части нашей работы — анализу песенной интерпретации «Манаса». Надо сразу же оговорить, что изменения, происходящие в наши дни в этой интерпретации, настоль-

* Оно опубликовано в нашей работе «Токтогул Сатылганов». Москва. Музгиз, 1952.

но значительны, насколько существенна сама переработка, которой подвергается сейчас этот эпос в народе. Изложенные ниже наблюдения охватывают почти 15-летний период. Мы с полным основанием можем утверждать, что многие штрихи, подмеченные нами в начале этого периода, теперь почти, если не совсем, не характеризуют уже живое исполнение «Манаса».

Кроме того, «Манас» — это буквально энциклопедия киргизского народного речитатива, в которой собраны все его образцы от самых древних до современных. Речитация «Манаса», будучи органически связана со всей песенной культурой народа, содержит в то же время такие отличительные черты, которые позволяют смелее и обоснованнее выдвинуть некоторые предположения о путях исторического развития киргизского народного речитатива, об особенностях формирования самого эпоса.

Спокойно и величаво лилась размеренная речь сказителя:

Арстан Манас || батыры
Айбатын салын || акыры
Астынкы ээрди || албайып
Устунку ээрди || далбайып ¹⁸.

Плавная мелодия, в которую облеклась эта речь, подобно вздоху или всплеску набегающей волны, мерно и медленно вздымалась и опускалась, отсчитывая строку за строкой. На время она угасала, уступая место стремительной скороговорке, потом возникала вновь, струясь нескончаемым потоком героических интонаций. Взглядом, позой, жестами, всем своим поведением манасчи выражал сознание собственного достоинства. Из-под сдвинутых на лбу бровей он степенно бросал свой гордый взор то вправо, то влево, то прямо перед собой. Засучив рукава, он производил руками неторопливые движения, рисовал ими в воздухе какие-то причудливые очертания, уверенным, сильным жестом подкреплял сказанное.

Он пел о необычном. И была скрытая гармония между этой возвышенной манерой исполнения и суровыми гиперболизированными образами эпоса.

Монументальные полотна походов, батальные сцены, эмоционально-взволнованные речи и диалоги, общественно-бытовые картины, обряды, песни, игры, состязания, фантастические приключения — так разнообразна палитра событий, ситуаций, штрихов и мотивов, заключающихся в «Манасе». Но как бы ни были сложны эти ситуации, в какие бы труднейшие условия ни попадал Манас и его дружинники, какие бы чудовища на них ни обрушивались, — батыры всегда выходят победителями.

Несмотря на свой, по мнению одних ученых, тысячелетний, по мнению других, пятисотлетний возраст, этот величавый памятник многовековой духовной культуры киргизов живет в наши дни не только как ценный исторический документ, но и как действенное, художественное произведение. Распространенность «Манаса», его созвучие эстетическим вкусам и культурным запросам масс очевидны и показательны. Ни одна из героических поэм малого эпоса не может быть сопоставлена с ним по степени популярности. «Манас» широко известен в народе в силу давней традиции, и традиция эта очень устойчива и сегодня. Его любят читать, рассказывать и слушать в доме, концертном зале и по радио. Теперь он становится известен и в тех районах, где раньше не бывал. На Алае дети впервые знакомят своих отцов и дедов с этим эпосом, дошедшим сейчас туда через хрестоматии, через школу.

Наряду с прославленными сказителями — манасчи Саякбаем Кара-лаевым, Молдобасаном Мусульманкуловым, Жаныбаем Коджековым и другими — появилось много любителей этого жанра среди самых различ-

ных возрастных групп и слоев общества. В семье, в кругу друзей и товарищей начинающие манасчи заполняют досуг исполнением небольших отрывков «Манаса». «Каждый киргиз знает часть этого эпоса», — писал В. В. Радлов. И действительно, в Северной Киргизии, где он особенно популярен, почти каждый киргиз знает наизусть и может исполнить хотя бы небольшой отрывок из «Манаса». Менее известен этот эпос на юге Киргизии, где можно встретить стариков, которые не имеют о нем никакого представления. Молодежь, как об этом было уже сказано, узнала его теперь через радио и книгу.

Образы, ситуации и интонации «Манаса» растворены в фольклоре. Они в наши дни оплодотворяют народную творческую фантазию; ими насыщено и творчество профессионалов писателей, художников и композиторов. По мотивам «Манаса» создана киргизская опера «Ай-Чурек» В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере, повесть «Великодушный Манас» С. Липкина, картины Айтиева, Чуйкова, Петрова и другие произведения искусств.

История изучения «Манаса» охватывает почти столетний период.

Крупнейший русский лингвист-тюрколог В. В. Радлов опубликовал в числе других работ многотомное издание «Образцы народной литературы», пятый том которого посвящен киргизскому фольклору (СПБ, 1885). В этом томе впервые напечатан отрывок из «Манаса». Книге предпослано вступление, содержащее относящиеся к эпосу наблюдения и аналитические замечания Радлова. В 1884 году он выпустил в Лейпциге на немецком языке свой труд «Aus sibirien» в двух частях, в котором также имеются ценные наблюдения над фольклором сибирских татар и киргизов (вплоть до нотного примера).

В дореволюционные годы собственно только и было два ученых, которые обратили внимание на «Манас» и через труды которых с отрывками из этого эпоса ознакомилась общественность. Вторым ученым был Ч. Ч. Валиханов. Он опубликовал в записках Русского географического общества в первой книге за 1861 год «Очерки Джунгарии». В них, кроме фактического материала и сведений по киргизскому фольклору вообще, по этнографии киргизов, содержится также краткий пересказ сюжета «Манаса» и комментарий к нему. Позднее, в 1904 году, в переводе Валиханова был напечатан отрывок из «Манаса» (Записки русского географического общества, т. 29).

Венгерский ученый Almásy Csorgy опубликовал в 1903 году в Будапеште труд «Asia szivébe», содержащий собранные им во время его путешествия в Среднюю Азию в 1900 году многочисленные фактические данные этнографического порядка, в том числе и о киргизах. На 371 странице он сообщает о существовании у киргизов эпоса «Манас». В 1911 году он же опубликовал в 12-м томе венгерского журнала «Keleti szemle» записанный им отрывок «Прощание героя Манаса со своим сыном Семетеем». Отрывок напечатан в транскрипции на киргизском языке с немецким переводом. Тексту предшествует короткое вступление справочного характера. В нем автор, между прочим, говорит, что объем «Манаса» составляет 20 000 строк, а «Семетей» и «Сейтека» вместе — 30 000 строк.

И все же, только в годы советской власти запись и изучение «Манаса» были поставлены на подлинно научную основу и приобрели подобающие масштабы. Достаточно сказать, что за этот период в фондах Киргизского филиала Академии Наук СССР накоплено около одного миллиона строк этого эпоса, записанных от разных сказителей, собрано несколько томов комментариев, изданы книги, очерки, статьи и т. п.

Большой вред этой работе нанесли буржуазные националисты, которые стремились зафиксировать в первую очередь и всячески оттенить, выделить националистические, мистические, захватнические и другие реакционные тенденции, проникшие в «Манас», и наоборот, затушевать его демократическую, народную основу, умалить ее значение.

В последние годы вокруг эпоса «Манас» развернулась широкая дискуссия, вызвавшая появление в печати большого количества статей (в газ. «Советская Киргизия», «Литературная газета», в журнале «Дружба народов» № 5 за 1952 г. и др.), в которых были подвергнуты критике прежние работы и разбирались различные варианты эпоса. В апреле — мае 1952 года в г. Фрунзе прошла большая и авторитетная по составу конференция по «Манасу». Она вскрыла буржуазно-националистические извращения в трудах о «Манасе», отвергла некритическое отношение к нему, выявила наличие в нем реакционных вариантов и в то же время открыла путь к созданию существующего в народе подлинно народного варианта «Манаса».

Первый полный вариант «Манаса» записан со слов советского манасчи Саякбая Каралаева. Он охватывает цикл, состоящий из трилогии «Манас», «Семетей» и «Сейтек». Объем его составляет около 400 000 стихотворных строк. Однако процесс формирования «Манаса» не прекратился, он совершается на наших глазах и по сей день. Сказочные богатыри, необычайные ситуации, несущие на себе печать столетий, вдруг в устах советских манасчи как бы возрождаются к новой жизни, приближаются к нам, приобретая реалистические очертания, обрамляясь реально-историческими деталями:

Всякое в этом рассказе найдешь,
Перепутаны правда и ложь,
Очень все это было давно,
Очевидцев нет все равно.
Нет свидетелей тех чудес,
Быль и небыль смешаны здесь.

Такими словами охарактеризовал процесс формирования эпоса сам Оразбаков — один из крупнейших манасчи, от которого был записан вариант «Манаса» в 20-х годах.

Каждый манасчи — сын своего времени и определенной социальной среды. За многовековыми традициями в его варианте неизбежно проглядывает отпечаток современной ему действительности. Сказитель, с которым имел дело Радлов, обрисовал Манаса в качестве верноподданного «белого царя». По Оразбакову Манас воюет с Наполеоном. У Каралаева Манас пользуется в походе подзорной трубой: Манас по записям Almásy был вооружен пяти- и шестизарядными револьверами. В некоторых вариантах «Манаса» исследователи находят такие атрибуты, как телефон, спирт и т. п.

На примере с «Манасом» наглядно прослеживается закономерный процесс переосмысливания народом старинных, но еще бытующих художественных традиций, в соответствии с новым миропониманием.

Народное творчество в целом, и эпос в том числе, в наши дни очищается от случайного, наносного и чуждого психологии, художественному мышлению народа.

«Манас» исполнялся в среде рядовых кочевников, но исполнялся и в бай-манапской среде, от которой зависел оказитель. Он неизбежно в силу этой зависимости наделял героев эпоса чертами, уютными аудитории, вводил ситуации, отвечающие ее вкусам и мировоззрению. Таким образом, на здоровой народной основе эпоса «Манас» зачастую нарастали

чуждые ему антинародные напластования, пантюрские, панисламистские захватнические тенденции. Так создавалась антинародная редакция эпоса.

Конференция по «Манасу», признавшая народность этого эпоса и одновременно указавшая на необходимость критического отношения к нему, выявила мотивы, события, противоречащие народной основе «Манаса», проникшие в эпос под влиянием бай-манапства, буржуазно-националистической агитации, преследовавших цель приспособить «Манас» к своим классовым интересам. В результате этой конференции историки и литературоведы Киргизии ведут сейчас работу по очищению «Манаса» от наносных напластований, по созданию подлинно народного варианта его. Навстречу им идут интересы самих народных масс.

Пишущий эти строки слышал в марте 1952 года в Пржевальске молодого манасчи Шаабая Азизова, сына очень известного сказителя Чоюке. Юноша блестяще знал огромный эпос, мог читать его часами, легко исполняя по заказу любой из его эпизодов. Его вариант вполне удовлетворял требовательную, культурную, политически-зрелую аудиторию. Его вариант был свободен от указанных выше чужеродных тенденций.

Все исследователи «Манаса» устанавливают непрекращающуюся трансформацию эпоса, несущего на себе отпечаток многих поколений и питающегося ныне соками нашей действительности. Они устанавливают значительную роль индивидуального творчества манасчи.

Каждый сказитель в арсенале своих средств имеет, во-первых, затвердевшие поэтические клише в объеме стиха, строфы, тирады и даже целого отрывка. Такие излюбленные места передаются от одного сказителя к другому в неприкосновенном виде и запоминаются ими наизусть. Во-вторых, в эпосе есть множество общеизвестных событий, описаний, есть популярные драматургические узлы, которые существуют в памяти сказителя лишь в виде схемы и опозитизируются им в деталях каждый раз по-иному. Таковы, например: рассказ Алмамбета, рождение и детство Манаса, заговор семи ханов, поминки Кокетея и другие. Наконец, в-третьих, в зависимости от ряда факторов манасчи вводят в свой вариант те или иные, совершенно новые, побочные мотивы, эпизоды, отступления (определяемые часто интересами слушателей), руководствуясь в импровизации установленными принципами эпического формообразования. Орозбаков, например, включал в свой вариант даже арманы личного содержания.

Конечно, соотношение всех этих пластов: нового и отживающего, индивидуального и традиционного, формы их взаимопроникновения не остаются стабильными. «Манас» не превратился в книжное наследие или музейно-застывший экспонат. Он — живой творческий процесс. Человек, однажды присутствовавший при исполнении «Манаса», никогда не забудет глубокого впечатления, полученного им от этого сказа. Слуховое, зрительное, эмоциональное восприятие создаст и отложит в памяти единый и цельный художественный образ большой убеждающей силы.

В этом большое отличие «Манаса» от эпоса других народов, у которых древние сказы откристаллизовались и затвердели в устойчивых книжных очертаниях. Их формирование в народе прекратилось, и они стали жить второй жизнью, будучи популяризуемы через книги. «Манас» существует в народном быту как живое произведение искусства, и изучать его — это значит прежде всего обращаться к первоисточнику, то есть к его звучанию в живом исполнении. Если правда, что текст былин, записанный под диктовку и без напева, во многом расходится с оригиналом, то это тем более относится к «Манасу».

«Манас» — произведение синтетической формы. Его компоненты: слово, мелодия, жест и мимика. Они всегда присутствуют в каждом ис-

полнении. Трудно получить представление об интерпретации «Манаса» по книге или даже по нотам, как, точно так же, трудно представить исполнение его вне аудитории. Слушатели для сказителя — жизненно необходимая среда, вне которой интерпретация манасчи не выразительна и не вдохновенна. Манасчи нуждается в напряженно-праздничной атмосфере, в проявлении интереса к его сказу. Приехавший для записи из далекого аила старик Джаныбай Коджеков вначале категорически отказался петь «Манас» в одиночестве перед микрофоном и потребовал, чтобы его слушали, по крайней мере, пять-десять человек. Аудитория бывает захвачена сказом рапсода и реагирует на него непосредственно и различно, в зависимости от содержания и художественной впечатляемости самой передачи: то затаив дыхание, то одобрительными репликами, то смехом, то восторженными возгласами и т. д. Слушатели и сказитель взаимно подогревают друг друга, создают настроение. ✓

Приподнятое настроение — друг сказителя, решающий фактор его вдохновения и успеха. Когда Каралаев бывает «в ударе», он осложняет конфликт, вводит новые эпизоды, находит нужные слова для того, чтобы на большом отрезке времени обыгрывать один какой-нибудь конфликт, увлекательно описывать несущественную с точки зрения драматургии деталь быта или картину природы. Эта способность всегда высоко ценится слушателями. Орозбаков, восхваляя легендарного сподвижника Манаса Жайсана-ырчи, говорит о нем, что он «одно украшение юрты воспевал полдня». Весь комплекс художественных средств Каралаева, когда он бывает «в форме», приобретает большую целенаправленность и стилистическое единство. Манасчи всегда выступает соло и без какого-либо инструментального сопровождения. Сперва он как бы проверяет себя, принаравливается к аудитории, овладевает ее вниманием («разогревает грудь» — как говорят азербайджанские ашуги). Интонации его и весь комплекс художественных средств в этот момент расчетливы: попевки устойчивы, слова, обороты речи, стихосложение, образы привычны и знакомы, жесты соразмерны и т. п. Он тщательно следит за собой, старательно выпевает мелодию, добиваясь того, чтобы она была интересной. Начало сказа или короткий отрывок из «Манаса» — это еще разрозненные компоненты, это детали, не собранные в единое целое, это колонны, карнизы, но не архитектурное сооружение.

Но вот проходит 10—15—20 минут (время это очень условно), — и только тогда в аудитории создается настроение, дисциплина, и рапсода раскрывается перед слушателями в полной силе своего дарования, только тогда все элементы его искусства сливаются в органическом единстве, и, наконец, только тогда вырисовывается и ощущается исполнительский стиль «Манаса». Звучащий «Манас» — это стихия эмоций. Понять его художественные средства, их организацию, оттенки и даже содержание эпоса невозможно без учета этой специфики.

Интонация, характер интерпретации типичной попевки, появление той или иной рифмы, акцента, ритмического рисунка, жеста и т. п., — все это подчиняется экспрессии, настроению рапсода. Эта непосредственность чувств, выливающаяся в выразительном слове и напеве, определяет не только форму их. Даже содержание, за которым, в конечном счете, сохраняется ведущее значение в сказе, временами не может поставить строгих рамок фантазии импровизаторов-манасчи. Оно неустойчиво, меняется в масштабах, драматургии, образах, палитре художественных красок и т. п. под влиянием все того же фактора — настроения сказителя.

Звучащий «Манас», манера его исполнения, может быть, более, чем другой из признаков этого эпоса, говорят о древности его происхожде-

ния. Это особенно относится к тем моментам, когда возбуждение манасчи достигает кульминации. Присматриваясь к интенсивным жестам, напряженной позе, резко меняющемуся выражению лица, вслушиваясь в порой экзальтированную музыкальную речь манасчи, мы невольно припоминаем то, что писалось о музыкальной культуре ранних периодов развития человеческого общества*. Есть общее у этой немusикальной, но ритмически организованной возбужденной речи манасчи со звучанием описанных выше в нашей работе древних заклинаний и даже речитативной шамана. Мы неоднократно наблюдали, как в минуты наивысшего напряжения, когда в сказе обострялись события, Каралаев так возбуждался, что у него на губах появилась пена.

Несмотря на разнообразие музыкального языка «Манаса» в живом исполнении эпоса, мы прежде всего воспринимаем не столько это мелодическое разнообразие, не столько музыкальную канву сказа, сколько бываем поглощены экспрессивной манерой интерпретации. Несколько в утрированном виде и основываясь, главным образом, на внешних признаках, эту сторону исполнения отмечал уже Ч. Валиханов, М. Венюков почти 90 лет тому назад, то есть одно время с Ч. Валихановым, указывал на эту выразительность или, как он говорил, «удивительно верную интонацию рапсода, которую можно было ценить даже не понимавшему слов поэмы»*. Отнимите у сказителя это качество — и «Манас» перестает быть самим собой. Манасчи ценятся за эту способность экспрессивной и даже экзальтированной передачи, видимо, в силу давней традиции, по которой и сам процесс сказа и само искусство манасчи нередко окружались ореолом сверхъестественности**.

Согласно существующей легенде во время исполнения манасчи Кельдыбека (жил в XVIII столетии) дрожала юрта, происходили необычайные явления в природе. Сила слова сказителя проявлялась и в других чудодейственных событиях. Эта легенда впоследствии создалась вокруг имени манасчи Балька (первая половина XIX столетия), вероятно, усвоившего от своего предшественника манеру исполнения и передавшего ее своему сыну Найманбаю. В дальнейшем эта линия преемственности распространяется уже на наших современников.

Однако традиционная манера исполнения «Манаса» в наши дни претерпевает изменения (подробнее об этом смотри ниже). Каралаев сейчас читает «Манас» не так, как он читал его десять лет тому назад. Он стал сдержаннее, стал сознательнее, культурнее распорядиться художественными средствами. Теперь, сохраняя в основном тот же стиль, он проявляет больший художественный расчет, а временами обнаруживает режиссерскую трактовку.

Слушание «Манаса» доставляет эстетическое удовольствие человеку и не владеющему киргизским языком. После того, когда пробудешь в обществе манасчи, вечер или более того, тогда начинаешь сознавать, до

* См. напр., по этому вопросу высказывания М. В. Иванова-Борейского: «У всех первобытных народов широко распространен такой способ пользования голосом, который находится в промежутке между обычной речью и настоящим пением» («Первобытное искусство», М. 1925). Ценные наблюдения по этому вопросу собраны В. Радловым у тюркоязычных народов Сибири, Алтая, Средней Азии. Эти выводы подтверждаются наблюдениями и советских музыковедов над манерой исполнения эпоса у народов СССР. Вот что пишут, например, Н. Пейко и И. Штейман о музыкальной интерпретации «олонхо», т. е. якутских былин: у сказителей их «интонация не укладываются в темперированный строй. На первом месте не внутреннее музыкальное содержание «олонхо», а выразительность его передачи» (О музыке якутов, «Советская музыка», 1940, № 7).

* М. Венюков. Дикокаменная орда. Записки РГО, 1861, кн. 4.

** Об этом см. в рассказе Джаныбая Коджекова, опубликованном в нашей работе «Токтогул Сатылганов».

какой степени несовершенны наши представления о музыкальном языке эпоса, основанные лишь на одних нотных документах или пластинках, фиксирующих небольшие отрывки, до трех минут звучания. Мы не претендуем в данном очерке на полное, всестороннее освещение музыки «Манаса», наша задача более скромная — произвести первичное обобщение имеющихся материалов и наблюдений.

Мелодика «Манаса» производит на нас двойственное впечатление. С одной стороны, мы воспринимаем ее импровизационную изменчивость, с другой, — слышим ее интонационно-устойчивые стабильные попевки.

Как многокрасочные фильтры выделяют из дневного света тот или иной нужный свет, так и манасчи из одной и той же попевки, путем различных изменений ее, создает нужный для себя вариант. У него нет закрепленного за определенным текстом единого напева, как нет и самого неизменного варианта текста. Пишущий эти строки однажды предварительно, до механической записи, зафиксировал от Мусульманкулова текст отрывка из «Манаса». Когда же Мусульманкулов стал напевать этот же самый отрывок перед микрофоном, то оказалось, что текст его уже значительно отличался от первого варианта. Из сотни его строк едва ли двадцать или тридцать сохранились в прежнем виде, остальные были новыми.

Один и тот же фрагмент, дважды воспроизведенный сказителем, звучит различно и по тексту, и по мелодии.

Первые записи попевок «Манаса» были сделаны А. В. Затаевичем и опубликованы в его работе «250 киргизских инструментальных пьес и напевов». В ней содержатся два 16- тактовых и одна 8-тактовая попевки (примеры записей 130, 247 и 249). В 1939 году Музгиз выпустил тетрадь: «Киргизский музыкальный фольклор», состоящую из семи нотных записей этого фольклора, в том числе двух фрагментов из «Манаса» (по 4 страницы каждый) в исполнении Каралаева. Образцы попевок «Манаса» приведены в статьях В. Беляева; «Киргизская народная музыка», В. Кривоносова «О напевах киргизского эпоса «Манас» («Советская музыка», 1939, № 6) и в книге автора настоящей работы — «Музыка Советской Киргизии» (М., 1939). В последней работе имеется очерк «Манас и манасчи» с биографиями Каралаева и Мусульманкулова. Этими названиями исчерпывается библиография всех опубликованных специальных работ о музыке «Манаса».

Автор настоящего очерка записал дискографом в 1940 году в г. Фрунзе 19 фрагментов из «Манаса» в различном исполнении: Каралаева (5 номеров), Абдурахманова (4 номера), Коджекова (2 номера), Мусульманкулова, Тыныбекова, Иманкулова, Туманова, Боталиева и Маймакова. Этот неопубликованный материал частично используется для примеров в данном очерке.

В 1938 году от Каралаева был записан отрывок из «Манаса». Через два года этот же отрывок снова был записан от него (хранится в рукописи). И, наконец, через неделю после этой записи тот же отрывок был исполнен Каралаевым в кругу слушателей. И первый и второй раз манасчи был ограничен заданными ему условиями. Он был подготовлен к записи: из его варианта отобрали нужный фрагмент, установили хронометраж, сделали несколько необходимых указаний о самом характере исполнения и т. д. Поэтому первые две записи стоят значительно ближе друг к другу, чем к третьей.

Рассматриваемый нами фрагмент по драматургическим признакам может быть разделен на две части. В первой из них повествуется о том, что видит Манас в подзорную трубу (.....) в окрестностях осажденного им города, а во второй — передается его гневная речь, Каралаев музы-

кально оформляет каждую из этих частей по-разному: в первой из них он варьирует более эпически уравновешенные и торжественно звучащие попевки:



Попевки постепенно убыстряются, окрашиваются в напряженные тона и после двух-пяти фраз речитатива-рубато (этот речитатив присутствует и в первом и во втором вариантах, выполняя роль модуляционного эпизода, разделяющего и в то же время объединяющего все музыкальное построение сказа) сменяется новой попевкой, более энергичной, экспрессивной и лучше передающей эмоционально сгущенную и сильную в выражениях речь Манаса.



Во второй части Каралаев переходит и в более напряженный высокий регистр, ускоряет темп, обостряет акцентировку. Оба варианта — 1938 и 1940 годов — заканчиваются теми же двумя-тремя фразами речитатива-рубато. Как видим, эти варианты структурно очень похожи друг на друга: и тот и другой состоит из двух отделов, в основе их, говоря условно, лежит сложная двухчастная форма почти с одинаковым количеством тактов.

Иначе выглядит тот же отрывок в свободной интерпретации не стесненной условиями микрофона. Каралаев пел его не три минуты, а десять-двенадцать минут. Он спокойно и долго в величавой манере описывал обстановку, предшествующую сражению, потом, все более и более возбуждаясь, перешел на быстрый речитатив и его средствами обрисовал признаки нарастающего гнева Манаса. Сама же речь Манаса передавалась Каралаевым с огромным темпераментом, потоком стремительно следующих друг за другом стихов. Избранная им попевка, повторяющаяся около шестидесяти раз подряд, то в мажоре, то в одноименном миноре, то вообще в неясном ладе, упорно и настойчиво рвалась вверх. Иногда она превращалась в голый острый ритм, вплоть до скандирования стиха на одной ноте. Голос Каралаева временами на один-два звука переходил в фальцет, вырывался высоким выкриком. Многие интонации были настолько нечеткими и необычными, что они вообще не могли быть зафиксированы нотными знаками. В таких случаях в исполнении господствовала стихия эмоций и единственным музыкально-организующим фактором был ритм. Иногда Каралаев вместо поэтически организованной стихотворной строки вставлял два-четыре такта своеобразных вокализов, непонятный набор гласных звуков, но обязательно в рамках избранного ритмического клише. Как эти напряженные гортанные выкрики напоминали записанные нами в 1940 году от Шершена Терметчикова неосмысливаемые магические заклинания юродивого-дувана! Конечно, точно зафиксировать нотами ни те ни другие выкрики не было возможным. Они теряли связь с музыкальной интонацией, поддаваясь лишь приблизительной записи.

Таким образом, в манере исполнения «Манаса» во всех случаях неизменным остается главный признак ее — экспрессия, эмоциональная насыщенность. Общепринятое представление о повествовательном характере интерпретации эпических поэм к данному эпосу может быть отне-

сено лишь условно. В начале своего сказа манасчи действительно короткое время сохраняет спокойствие, но потом попадает под власть острых настроений, временами переходящих даже в экзальтированное состояние.

Манасчи всегда исполняет этот эпос нараспев. Манера их пения речитативна. Однако диапазон этой речитации простирается от своеобразной декламации, срастающейся с разговорной речью, до распевной песни.

В дальнейшем в настоящей работе все разнообразие попевок «Манаса» сводится к четырем основным группам или четырем видам речитации, исходя из музыкально-формального признака, так сказать, от ритма к песне, от ритмической речи к распевному мелосу. Как нам думается, за этой классификацией форм речитатива скрывается не только художественный, но и исторический смысл.

* * *

Ни в одном из известных нам образцов мелодики «Манаса», да и вообще никогда не приходилось встречаться с фактом абсолютно ритмически беспорядочного, неорганизованного исполнения эпоса. Ритм слушает первососновой. В редкие моменты чрезмерной возбужденности манасчи переходят от музыкального речитатива к полуразговорному декламационному жанру исполнения. Тогда исчезает интонация в музыкальном смысле этого слова, тогда почти пропадает и ощущение ритма. И все же звуки (слоги) чередуются, льются так, что в их последовании можно уловить хотя бы элементарную ритмическую организованность (например, относительную равномерность долей). Сохраняет ли манасчи стихотворные размеры (а размер этот бывает даже 15-слоговым, как в записях В. Радлова) или переходит на прозаическое произнесение текста, — он все равно не теряет чувства ритма: звуки его сказа могут быть выражены более или менее равномерными, ритмическими долями. В такой речитации трудно установить метрические закономерности, так как членение этого речитатива зависит от многих факторов — содержания текста, его структуры, от пауз, необходимых для передышки сказителя, от времени, необходимого ему для обдумывания последующей тирады. Здесь еще не вступают в силу в полной мере внутренние законы музыкального движения. Ни о каких ладовых закономерностях здесь еще говорить не приходится. Слух улавливает стремительный поток агитационной речи, акценты, выкрики и скользящие, глissандирующие интонации (Радлов называл такое исполнение — «с жаром»).

Образец такой речитации «Манаса» записать пока не удалось. Она существует лишь в живом исполнении и притом встречается крайне редко. Ее мы условно называем немusикальной речитацией или речитацией первого вида.

Аналогичную ей речитацию нельзя найти ни в творчестве акынов, ни в малом эпосе, но, как об этом уже говорилось, прототипы ее имеются в архаических песенных жанрах, и, повидимому, она соприкасается с такой же экзальтированной манерой исполнения бакши. Установить правило, когда немusикальная речитация переходит в музыкальную и наоборот, когда расплывчатая и мимолетная интонация становится более систематичной и определенной, когда закрепляются метро-ритмические закономерности, — невозможно. Чаще всего немusикальная речитация подготавливается возбужденной музыкальной речитацией (второго вида), а иногда сама переходит в нее. Однако музыкальная речитация встречается и вне связи с немusикальной.

Речитация второго вида состоит из музыкальных периодов разных размеров, охватывающих несколько стихотворных строк. Звуки этого речитатива имеют уже все музыкальные признаки: они интонационно опре-

делены, ладово организованы и иногда ритмически группируются в те или иные устойчивые метрические ячейки. Правда, иногда под влиянием темперамента манасчи происходят повышения и понижения звуков лада, нарушается их ритмическая метрономичность, совершаются своеобразные ладовые отклонения. Чаще всего звукоряд речитатива равняется трихорду или тетрахорду (мажорному, минорному или фригийскому), за исключением тех звуков-выкриков, которые «выскакивают» за пределы этой шкалы (например, в начале тирады на возгласе «эй»). В этом комплексе звуков есть один устойчивый звук, наделенный тонической функцией:

Каралаев 1938 г.



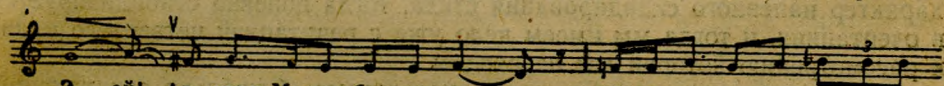
Кая-ды-гым та-лак бир (ы) кы-лып, ка-кан-чын-га чыр



кылган О де-ги ка-ты кун! га-на(н) Алман(а) мен о-сол¹⁹

Речитация второго вида нередко служит средством модуляции. Уже выше обращалось внимание на то, что Каралаев через речитатив-рубато переходил в другие, более высокие тональности. Там модуляция совершилась в близкие строи (см. примеры на стр.). Иногда же она бывает очень смелой, внезапной. Один из образцов такой модуляции представлен в фрагменте из «Манаса» в исполнении Абдурахманова. Сказитель начал речитатив-рубато в ми бемоль мажорном тетрахорде. Затем он перешел в одноименный минор (тетрахорд с соль бемолем). Новая терция — соль бемоль — приобрела значение тоники. От нее кверху и книзу на основе слитного соединения развернулись два мажорных тетрахорда, или, говоря условно, произошла модуляция из ми бемоль мажора в ре бемоль мажор. Отклонения из мажора в одноименный минор, а из него в VII натуральную или из мажора во вторую минорную ступень, в строй субдоминанты (IV ступень) — это самые распространенные модуляции в речитативе.

Конечно, такие ладовые сдвиги происходят чаще всего на отрезке в несколько строк текста. Пример внезапной модуляции очень неожиданных ладо-тональных сопоставлений мы встречаем в следующем отрывке:



Э-эй! Ар-стан Манас бааты-ры Ай-батын салып а-кыры



Ас-тын-кыберди ал-бай-ып Ус-тун-ку еер-ди дал-бай-ып²⁰

Речитация третьего вида находится, так сказать, по соседству со второй, в смысле их мелодического рисунка. По месту же, занимаемому ею в сказе, она может предшествовать любому мелодическому элементу эпоса или следовать за ним. Отличается она от речитации второго вида значительно большей определенностью лада, четкостью интонаций. Музыкальные предложения у нее короче (соответствуют одной, двум стихотворным строкам) равномернее и стандартнее по рисунку. Каждое из них заканчивается яркой однотипной каденцией нисходящего движения (очень часто минор и в этих предложениях чередуется с одноименным мажором):

Каралаев 1938 г.



Вот вариант этой же попевки в исполнении Абдурахманова:



Каралаев в «Арман-Каныккее» до десяти раз подряд повторяет эту фразу и каждый раз вносит в нее новые экспрессивные оттенки: то восклицание, то крик, то шумный вздох, то запальчивые акценты и т. п. Он то возьмет большую терцию, то малую, то, увеличив количество слогов в стихе, раздробит ритмический рисунок и этим удлинит фразу. Но самое сильное впечатление оставляет каденция, то есть три последних звука музыкального построения (фа, ми бемоль и си бемоль). Напрягая голосовые связки, он как-то по-особому выделяет эти ноты своим гортанным тембром, а последний звук (си бемоль) «раздувает» до большого форте и внезапно обрывает его. Иногда эту речитативную попевку он сменяет другой, ритмически и метрически более квадратной. Из чередования их и состоит весь этот «арман»:



Иногда в процессе исполнения «Манаса» происходит своеобразная трансформация разобранной попевки: ритм ее становится более чеканным, предложения укорачиваются, ярче вырисовывается равнодольность тактов их. Каденции — эти временные вехи — сигналы — подобно маятнику отсчитывают следующие друг за другом с большей или меньшей метрономичностью построения. Тогда речитация эта приобретает уже характер напевного скандирования стиха, тогда попевка стабилизируется в очертаниях, и тогда мы имеем дело уже с речитацией четвертого вида, к рассмотрению которой мы переходим.

У киргизов существует термин «жельдирме», буквально означающий «езда рысью». Применяется он и к речитативной манере исполнения в смысле чтения стиха напевной речью — скороговоркой, то есть в характере разобранной выше речитации второго и третьего видов или в характере аналогичного речитатива, применяемого при исполнении акынских жанров или малого эпоса.

Параллельно с этим есть термин «жорго» (жорго — иноходец, иноходец; — слово речь) — плавная речь, означающий исполнение в умеренном, спокойном, величавом движении. Этот термин применим к плавному скандированию стиха с использованием той или иной попевки. Он характеризует собой речитацию четвертого вида.

«Манас» в отличие от эпических поэм меньших масштабов имеет только одному ему присущий мелодический символ или попевку, пользующуюся огромной популярностью, известной не только каждому профессионалу и любителю манасчи, но и каждому киргизу, знакомому с «Манасом».

Достаточно только просольфеджировать один из ее вариантов, как слушатель киргиз моментально констатирует, что это главная мелодия «Манаса», что это его «лейтмотив». Попевка эта то звучит степенно, величаво и идет в медленном темпе и плавном движении на 6/8, то в характере спокойного эпического повествования в том же темпе, то с большей ритмической упругостью и на 2/4, то взволнованно и страстно, а то неудержимо мчится в темпе престо. Количество звуковысотных переходов голоса при этом сокращается, и она в конце концов превращается в голый ритм. Обычно она повторяется подряд 10—20—40—60 и более раз, то неизменно, то варьируясь в рамках наиболее популярных, общепринятых очертаний (образцы ее см. ниже, пример на стр.).

Но этими примерами и описанием далеко не исчерпываются все многообразные варианты данной попевки, которую мы относим к четвертому виду речитации. Едва ли будет преувеличением сказать, что она встречается во многих десятках и даже сотнях вариантов. Существо же ее всегда остается неизменным; она способствует мелодическому скандированию стиха. Она гибка, легко поддается варьированию, свободно сочетается со стихом, подчеркивая все его особенности.

Если относительно легко можно установить метро-ритмические закономерности организации попевки «Манаса», то значительно труднее найти принцип организации ее звуковысотных интонаций. Много факторов, и притом одновременно, оказывают влияние на их отбор.

Обычно каждый манасчи начинает свой сказ с речитации четвертого вида. Медленно, торжественно и плавно льется попевка. Манасчи, видимо, специально следит в этот момент за музыкальной стороной сказа, основная попевка все время видоизменяется, разнообразится, варьируется. Он избегает многократных повторов одного и того же варианта, желая показать слушателям в лучшем свете вокальную сторону своей интерпретации. В этом фазисе исполнения скандирование стиха скрадывается, так как манасчи больше поет, чем речитирует. Нередко один слог он опекает двумя разновысотными звуками. «Манас» тогда вплотную сростается с песней. На первый план выступает его музыкальный компонент, приобретающий самодовлеющее значение.

Однако такую песенную речитацию рапсод использует не только в начале сказа. Он прибегает к ней и в середине своего выступления. Утомленный каким-либо эмоционально приподнятым эпизодом, он после него переходит на спокойный, повествовательный тон и тогда обращается к этой попевке. И назидательная речь аксакала, и описание подготовительной процедуры к бою, и воспевание природы, и множество других всевозможных фрагментов и сцен могут оформляться в подобное мелодическое обложение.

Не всегда можно установить координацию между напевом и специфической стихосложением. Но иногда эта взаимосвязь обнаруживается очень легко, особенно тогда, когда чувствуется, что манасчи хочет блеснуть своей техникой стихосложения*. Тогда он особо следит за музыкальностью стиха и напев свой подчиняет задаче подчеркнуть красочную инструментовку стиха.

Тогда манасчи активно выделяет рифму в стихе соответствующей звуковысотной интонации. При появлении начальной вертикальной ал-

* Уместно напомнить, что и киргизские акыны в своих импровизациях временами привлекают внимание слушателей мастерской, звонкой поэтикой. Звучный стих — признак талантливости акына. Акыны гордятся друг перед другом умением создавать такие стихи. Недаром существует особая форма акыньских состязаний — алым сабак (лови строку) в искусстве импровизированного стихотворчества в рамках определенных технических условий.

литераций он каждый стих начинает петь с относительно высокого звука, и тогда вся попевка имеет нисходящий мелодический рисунок. Наоборот, выделение повторяющейся конечной рифмы влечет за собой мелодический взлет в конце попевки. Внутренняя рифма создает ломаный вид у мелодики стиха.

Наблюдение над живым исполнением «Манаса» подсказывает, что манасчи бывает наиболее щедр на рифму и на их музыкально подчеркнутое исполнение тогда, когда он находится в состоянии эмоционального возбуждения. Отсюда должно быть понятно, что в зафиксированном тексте под диктовку или в маленьких отрывках, записанных механическим способом, сами рифмы представлены не столь обильно и не так рельефно подчеркнута их связь с интонацией. От живого сказа остается впечатление, что такое гармоническое слияние рифмы с интонацией происходит не только в результате осознанного отбора художественных средств, но и интуитивно. Оно возникает под влиянием повышенного настроения манасчи или, проще говоря, когда он бывает «в ударе».

Однако в таких случаях наблюдается и обратное. Захваченный содержанием исполняемого, например, какого-либо драматургически напряженного фрагмента, манасчи, так сказать, «садится» на первый повторившийся ему вариант пригодной для скандирования попевки и повторяет ее 40—50—60 раз до тех пор, пока не исчерпает данного содержания, пока не устанет, пока в его настроении не произойдет перемены. Его стих блещет собственной музыкой поэзии. В нем мелькают рифмы всяких родов, а попевка неизменно остается одной и той же. Причем со стороны сказителя появляется даже какая-то небрежность к мелодическому началу. Он привлекает интонационно очень ограниченный вариант попевки (чтобы она менее утруждала его, чтобы дала возможность сосредоточиться на других компонентах сказа?). Она звучит ладово неопределенно — то в мажоре, то в миноре, то и вовсе с какими-то «нейтральными» интонациями.

9 сентября 1947 года в киргизской писательской аудитории (присутствовало около 40 человек) Каралаев читал большой эпизод «Битва с Конурбаем». В процессе этого исполнения в одном месте он повторил 59 раз подряд трихордовую попевку, в которой верхний звук интонировался неустойчиво — то как малая, то как большая секунда:



Через 7—10 минут Каралаев в этом же эпизоде снова вернулся к данной попевке и снова повторил ее около 40 раз. Только теперь она звучала ладово определеннее, проще.

Вся речь Манаса к сподвижникам (опубликованная в нотной записи 1939 года) занимает 36 стихов, которые скандируются на одну и ту же попевку (пример № 14). В этих стихах встречаются аллитерации, срединные редифные рифмы, а попевка неизменно остается одной и той же.

Итак, самый распространенный четвертый вид речитации или мелодическое скандирование стиха применяется в различных ситуациях как в смысле содержания, так и формы стиха. Можно констатировать, что и содержание и форма находятся не в отрыве от характера речитации, но, с другой стороны, эмоциональная настройка сказителя занимает также определяющее положение в отборе мелодических средств.

Если учесть все, что было сказано о четырех видах речитации «Манаса», о манере его исполнения вообще, то музыкальная многослойность

эпоса становится очевидной. Одни из этих слоев встречаются реже, другие встречаются чаще. Одни изменяются, отмирают, другие нарождаются. Имеющиеся на этот счет немногочисленные и скудные высказывания и наблюдения исследователей над манерой исполнения «Манаса» подкрепляют данное положение, а их суждения о процессе формирования эпоса дают тем большее основание видеть в этой многослойности отражение музыкально-исторического процесса.

Ч. Валиханов, ссылаясь на мнения самих киргизских рапсодов, считает, что самостоятельные песенные лирические формы зародились у киргизов к концу XVII столетия. «У киргизов теперь много голосов для песен, но в старые годы они довольствовались весьма немногими мотивами и, между прочим, этим бой дай талым» * (популярная лирическая киргизская и казахская песня речитативного склада.— В. В.).

«Манас» он определяет как «энциклопедическое собрание всех киргизских мифов, сказок, преданий, приведенное к одному времени и сгруппированное около одного лица — богатыря Манаса». «Поэма эта, по нашему мнению, — продолжает Валиханов, — очевидно, подвергалась новейшим добавлениям и изменениям. Может быть, самое сложение ее из прозаических джумоков (сказок) в одно целое — есть дело позднейших времен» **. Этот процесс объединения джумоков, как это явствует из высказывания Валиханова, произошел в «Ногайскую эпоху», которую он относит к XIV, XV, XVI векам. Итак, по Валиханову: 1) более ранняя форма пения у киргизов была речитативной, 2) обогащение этой формы произошло впоследствии, 3) «Манасу» предшествовали прозаические сказки, впоследствии вошедшие составной частью в эпос и принявшие в нем музыкально-поэтические формы.

Венюков, опубликовавший одновременно с Валихановым и в том же органе свои «Очерки Заилийского края и Причуйской страны» (Записки Русского географического общества, 1861, кн. 4), говорит о манере исполнения одного из сарыбагижских сказителей: «Удивительно верная интонация, которую можно было ценить даже не понимающему слов поэмы, умение во-время употребить скороговорку, речитатив или протяжное, унылое пение — составляли неотъемлемое достоинство рапсода, который, впрочем, считался одним из лучших». Итак, по Венюкову: киргизский рапсод при исполнении сказа прибегал к трем способам интерпретации — скороговорке, речитативу и протяжному пению.

В. Радлов, как было указано выше, оставил ценные наблюдения над манерой исполнения эпических сказаний у ряда тюркоязычных народов и прежде всего у их алтайской ветви, к которой он относит также и киргизов. Радлов образно представил процесс создания киргизами эпоса «Манас»: «Как в насыщенном растворе соли, выделяемые испарением новые кристаллы группируются вокруг ядра кристаллов, находящихся в жидкости, так железные опилки собираются вокруг магнитного полюса, так и отдельные предания и сказки, исторические воспоминания, рассказы и песни, как бы вследствие силы притяжения, присоединяются к эпическому центру и при всем своем раздроблении делаются частями объемистой общей картины, в которой отражаются все мысли и стремления народа, одним словом совокупность народного духа» *. В другом месте у него же мы читаем о том, что «отдельные сказки и легенды, которые имеют остальные тюркские народы, у киргизов сплывались (*haben... sich verschmolzen*) в один большой эпос» **. Радлов говорит, что «Манас»,

* Ч. Ч. Валиханов. Очерки Джунгарии. Записки РГО, кн. 1 и 2, СПб., 1861.

** Ч. Ч. Валиханов. Очерки Джунгарии.

* В. Радлов. «Образцы», ч. V. Предисловие.

** В. Радлов. Aus sibirien.

как и эпические сказания минусинских татар, написан размером джир, в котором встречаются «следы первобытных тюркских рифмических законов», то есть аллитерация, акrostихи и внутренняя рифма. У алтайцев и телеутов Радлов делит пение на два вида: песенное, со строфическим членением стиха, и речитативное — с тирадами. В последней манере исполняется эпос алтайцев, а также сказания минусинских и абаканских татар, история, язык и эпос которых, по Радлову, говорят об их родстве с киргизами.

Манасчи, по Радлову, речитирует свой стих «двумя различными мелодиями. Первая из них исполняется в более ускоренном такте и употребляется при рассказах и описаниях, вторая поется тихо и торжественно в виде речитатива. (Очевидно, в данном случае он говорит о «жорго соз», о мелодическом скандировании.—В. В.)—Ею передаются разговоры между героями. Вообще все певцы поют одинаковые мелодии». Итак, по В. Радлову: 1) в «Манасе» сплелись многие формы и жанры киргизского музыкально-поэтического творчества, 2) речитативная манера сказа популярна у сибирских тюркских народов, родственных киргизам; 3) «Манас» исполняется двумя различными мелодиями — одна из них идет в более ускоренном темпе, вторая же, торжественная, поется медленнее, 4) все сказители «Манаса» поют одинаковые мелодии.

П. Фалев, анализируя сложение «Манаса», утверждает, что «разного рода воззвания действующих лиц былин очень ценятся кара-киргизами и исполнению их они придают большое значение. Для них существует особый протяжный напев»*.

Наконец, советские манасоведы, обнародовавшие свои исследования в самое последнее время, также доказывают наличие в «Манасе» различных исторических слоев. Некоторые из этих исследователей вскользь упоминают о взаимосвязи речитации «Манаса» с его содержанием и особенностями стихосложения.

* * *

Все эти материалы, специфические особенности киргизского музыкального фольклора в целом, общие работы по вопросам народного стихосложения и речитации наталкивают мысль на признание за немusыкальной речитацией первого вида наиболее древней формы исполнения «Манаса»: «Напеву предшествовала стадия устного рассказа, передаваемого от поколения к поколению, затем рассказ принимал все более и более музыкальный ритм и, наконец, отшлифовался в стихотворную форму, на что наводят былины старой записи, в которых описательные места стали укладываться в форму «стиха», — пишет А. Л. Маслов о процессе музыкального становления русских былин*.

Не тот ли музыкально-исторический путь прошел и «Манас»? Те самостоятельные обособленные сказки и предания, из которых с течением времени, по мнению исследователей, сформировался «Манас», сказывались (как сказываются они и теперь) и принесли с собой элемент сказа в эпос. Этот сказ с течением времени в устах уже сказителя-профессионала юмузыкаливался на почве народных художественных традиций. Речь рапсода настолько выразительна, настолько интонационно гибка, настолько в ней уже представлены признаки ритма, что момент перехода ее ко второму виду речитатива очень трудно обнаружить.

Речитации второго и третьего вида также взаимосвязаны. Обе они выражают какое-то скрытое тяготение рапсода отойти от норм прозаиче-

* П. Фалев. Как строится кара-киргизская былина. Наука и просвещение. Ташкент, 1922, № 1.

* А. Л. Маслов. «Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад», «Труды Муз.-этногр. комиссии, т. 2, 1911.

ской речи к напеву: в этой речитации встречаются музыкальные интонации, динамические акценты, идущие вразрез с грамматическими ударениями. Музыкальная фразировка уже не всегда согласуется с логикой речи, а подчиняется внутренним законам развития музыкального языка.

Актан Тыныбеков сперва исполнил Арман Каныкей, потом «Арман Алмамбета». И тот и другой фрагмент он речитировал одинаковыми более или менее равноценными мелкими ритмическими долями. Начал он свой сказ на звуке до, изредка «соскальзывая» на ре или ре бемоль. Так был стремительно прочитан начальный текст в объеме около 30—40 слогов. Затем сказитель внезапно перешел на си бемоль и продолжал речитацию на этом звуке (тоже приблизительно 20—40 слогов). Закончил он тираду распевной каденцией на нисходящем движении:

Из таких музыкально-поэтических тирад состояли оба армана Тыныбекова.

Ал-мам-бет, Сыргак э-ки дее А-ты-на кам-чы сал-га-ны кы-лай

ган бир-еэ соо-калбай О-шолкылычтап ка-ва-башын(н —) ал-га-ны²³

В речитации Чалагыза Имангулова та же система чтения на одной ноте: 32 слога он прочитал на звуке фа. Интонационно более гибок, но в принципе стилистически однотипен с вышеприведенными речитативами — речитатив Абдурахманова из фрагмента «Алмамбет».

Такие большие речитативного склада построения, естественно, затрудняют восприятие стиха, но он и сам в этих случаях не бывает отшлифован до конца. Подобные тирады напоминают собой раешник. Иногда они состоят из стихов с различным количеством слогов. Симметрию или другую закономерность формы стиха здесь обнаружить трудно. Это лучше всего видно на следующем примере из речитации Каралаева:

О-шо ку-рум сак ме-нен бир ал-тым ча-гып кел-ди дей-син

- би ку-ру-лай тен-тип каа-кан-дан бир ка-нынчо-гуу жай

- ла-бай Баа-тыр, ме-ни ка-чып э-ле кел-ди дей-син-би(е) - ?²⁴

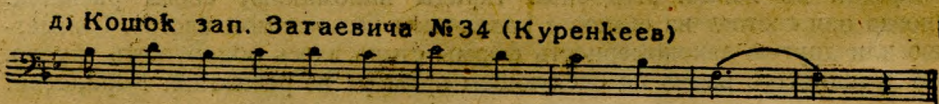
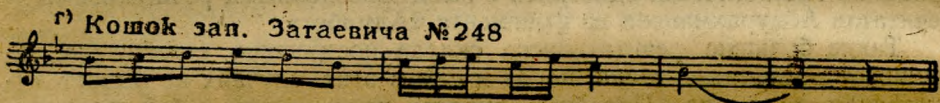
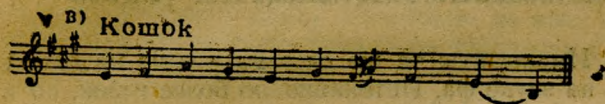
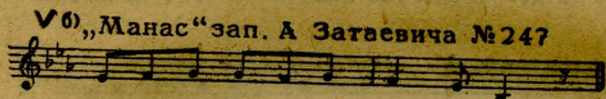
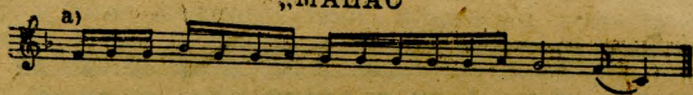
Зарождение и развитие конечной каденции в речитативных предложениях является огромным фактором формообразования мелодики и стиха. Эта каденция-пульс кладет начало метризации сказа. Отделяя одно предложение, один стих от другого, она фиксирует внимание на конечных слогах, влечет за собой конечную рифму. Вместе с тем, благодаря

ей фиксируется внимание на начальных слогах стиха. Она, таким образом, создает предпосылки к появлению начальных рифм. Каденция — это душа попевки. Она, как нож, как маятник, отрезает, отмеряет и отсчитывает слоги, ритмические единицы, способствует метрической организации стиха и попевки.

В процессе формирования стиха во взаимосвязи с ним формировалась и попевка. Сперва отшлифовывается ее конечная каденция (2-е полустишие), затем стабилизируются мелодические очертания ее начала (1-е полустишие).

Чрезвычайно интересные выводы напрашиваются из сопоставления мелодико-стихотворной формы кошкоков и речитации «Манаса». Общность их не вызывает сомнения. И там и здесь каждому стиху соответствует одна попевка. Наиболее популярные мелодические рисунки попевок кошкока и «Манаса» во многом совпадают. Только попевка кошкоков часто выражается ритмическими долями более крупного достоинства. В каденциях же это совпадение еще более заметно.

„МАНАС“



Весьма вероятно, что мелодика кошкока явилась одним из источников, вошедших в мелодико-интонационный сплав «Манаса».

Процесс формирования основной попевки «Манаса» (речитация четвертого вида) совершался во взаимосвязи с формированием стиха, вместе с тем предпосылки к этой попевке зарождались уже в недрах речитации третьего вида. Сопоставим ранее приводимые варианты ее с речитацией четвертого вида, для того чтобы убедиться в интонационном родстве их и обнаружить абсолютное совпадение их в каденции (см. последний пример и пример на стр.).

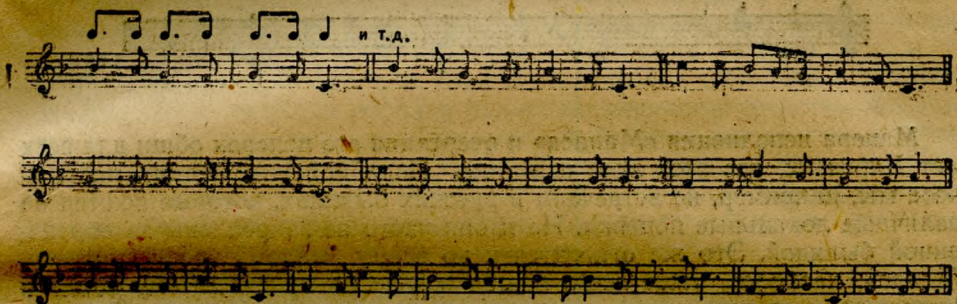
Как уже говорилось, музыкальным символом «Манаса» в быту народа является его характерная попевка. Во всех своих вариантах она имеет всегда три главные музыкально-акцентируемые точки; совпадающие с первым, пятым и седьмым слогами при семисложном членении, первым, шестым и восьмым — при восьмисложном, первым, седьмым и девятым — при девятисложном. Таким образом, акцентируются обязательно первый слог, третий от конца и последний.

Три акцентированные точки стиха выделяются в процессе исполнения многими приемами, но, как правило, первый слог и третий от конца приходится на сильное время такта и поэтому прежде всего окрашиваются динамически. Последний слог — тяжелый, он почти всегда интонируется относительно более протяжным звуком. Иногда его финальная роль подчеркивается следующей за ним паузой.

Акцентуемые слоги выделяются не только динамическими средствами, но, как об этом уже говорилось, и звуковысотными. Среди вариантов попевок найдется много таких, в которых очень рельефно вырисовывается звуковая вершина. Она появляется то над первым слогом, то над последним. Она перемещается на конец, когда надо выделить конечную рифму (пример на стр.), то над третьим слогом от конца стиха.

Три музыкально акцентуемых слога стиха подчеркиваются и ритмически, а именно на них приходится ноты большей протяженности, чем на соседние слоги справа и слева. Так создаются типичные для «Манаса» ритмические ячейки, состоящие из долгого и короткого звука. В зародыше они появляются в каденции речитации третьего вида. С момента же закрепления стихотворной формы эта ритмизация, напева превращается в мелодическое скандирование.

У всех манасчи чаще всего встречаются одни и те же варианты попевки «Манаса»:



Как уже говорилось, все их можно посчитать за самое распространенное и своеобразное его звуковое клише, факсимиле. Но как мы ошиблись бы, если бы этими примерами ограничились варианты речитации четвертого вида.

В последнем примере собраны варианты только той попевки, первый звук которой занимает в ее звукоряде относительно высокое место, и поэтому ее мелодика имеет нисходящее движение. Наблюдения показывают, что данные варианты этой попевки, подчеркивающие хореическую структуру речитации, наиболее многочисленны и популярны. Эта же попевка встречается в других очертаниях, не приводим вариантов ее за недостатком места.

Неправильно было бы, да и невозможно (как это явствует из приведенных примеров и ранее высказанных соображений) объяснить появление каждой попевки, ее детальную структуру только закономерностями стихосложения или другими объективными факторами. Надо повторить еще и еще раз, что манасчи не только интерпретатор, но и творец. Охваченный настроением, переживаниями, он ради большей выразительности сказа часто пренебрегает теми или иными нормами. Музыкальная традиция, объективные художественные закономерности — это для него лишь канва, которая, конечно, руководит фантазией, но не может ее удержать.

Мы замечаем в наши дни, что мелодика «Манаса», освобождаясь от подчиненного положения по отношению к стиху, начинает развиваться самостоятельно как музыкальный организм. Советские манасчи создают новые мелодийные узоры. Часто манасчи от скандирования переходят к чисто песенным музыкальным оборотам.

Эпос срastaется с песней. Расщепление ритма в попевке совершается не ради интонирования нового слова, а в связи со стремлением украсить интонацию, распеть один и тот же слог. Угловатость; скачки в мелодии сглаживаются, увеличивается роль поступенного движения голоса:



Под влиянием проникающего в быт многоголосия, усвоения народом классической музыки, музыки киргизских композиторов происходит такое сопоставление попевок, в котором без труда можно обнаружить гармоническое мышление их автора:



Манера исполнения «Манаса» и очертания его попевок общи для всех мест Киргизии, где этот эпос известен. Подобной унификации мелодий эпоса мы, например, не встречаем в русских былинах, которые поются на различные локальные попевки. Но и они часто не закреплены за определенной былинной. Это же относится и ко всему малому эпосу киргизов. «Манас», наоборот, чаще всего поется только на присущие ему попевки (четвертый вид речитации), отличные от попевок малого эпоса. Это дает тем большее основание рассматривать способ музыкальной интерпретации «Манаса», как традиционный, сохранивший черты глубокой старины.

Трудно говорить об определенном времени возникновения того или иного способа речитации «Манаса». Вероятно, третий вид ее формировался не раньше того, как появилась культура кошоков. Мелодическое скандирование относится к более позднему музыкальному слою, развивавшемуся в связи с выработкой и закреплением норм стихосложения. Сейчас происходит дальнейшее развитие мелодики. Во-первых, забывается, отмирает наиболее древний первый вид речитации. На смену ему идут обычное чтение и декламация, которые прививаются через школу, клуб и театр. Во-вторых, уменьшается удельный вес второго и третьего вида речитации, зато увеличивается роль четвертого вида, порой перерастающего, как об этом уже говорилось, в песню.

Все эти тенденции становятся еще более понятными, если мы примем во внимание факт коренного изменения условий бытования «Манаса». Грамотность населения, хрестоматия, книги, эстрада, радио — обеспечили ознакомление с небольшими отрывками из «Манаса» гораздо большего числа людей, чем это было раньше. Народ в своей массе привык петь любой киргизский стих, но для этого он использует не сложную, требующую навыка речитативную манеру манасчи или акына, а более простую, народнопесенную музыкальную речь. Так и для «Манаса» народ отбирает теперь певучие интонации, которыми удобно оформить небольшой законченный отрывок.

Мы заканчиваем очерк о киргизском народом речитативе констатацией уже ранее высказанных выводов о его актуальности, популярности и самобытности. Конечно, в наиболее чистом виде он представлен в рассмотренных нами жанрах, но элементы речитации свойственны и распевным песням. Как часто в народной массовой песне можно встретить мастерское сочетание двух начал: звучит типичная речитативная попевка, которая вдруг сменяется причудливыми широкими юбилаяциями.

Трудно проникнуть в красоты киргизской песни, трудно понять их, не будучи осведомленным в принципах ее формообразования, вытекающих из речитативной природы ее основ.

Эпические черты свойственны и всей традиционной песенной культуре киргизов. Эта эпичность выражается в ее речитативности, в том налете напевной декламационности, которая в очень разнообразных проявлениях присутствует во всех песенных жанрах. Она не отменяет, не противостоит распевности, а очень своеобразно соединяется с ней. Рассмотрение наиболее распевных лирических песен — специальная задача, выходящая за рамки избранной нами темы.

Мы не остановились подробно на ладовых признаках речитатива и на других связанных с ним элементах музыкального языка, так как это слишком расширило бы рамки исследования, обязав нас рассматривать эти проблемы в свете всей песенной культуры киргизов.

Киргизский народный речитатив очень разнообразен и обладает большой выразительностью. Он мелодичен, сочен, насыщен жизненными, реалистическими интонациями. Он передает широкий круг эмоций, оттенков речи, смысловых нюансов и поэтические красоты стиха.

В творчестве композиторов Киргизии он нашел себе пока ограниченное применение, главным образом как колористическое средство, и в этом смысле себя вполне оправдал. Музыкальный образ колхозного бригадира-акына из оперы «На берегах Иссык-Куля» В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере получился ярким именно потому, что композиторы разрешили его средствами акынского речитатива. Удачно использован речитатив также в колористических целях и в опере «Айчурет».

Однако эти примеры говорят и о том, что народный речитатив слишком робко разрабатывается композиторами. Они, видимо, имеют недостаточное представление о его богатствах и о возможностях его более широкого претворения. Можно создать такие массовые песни, романсы, хоры, кантаты, оперы, в которых он найдет применение как одно из основных выразительных средств.

Ведь именно по этому пути пошел Р.-Корсаков в опере «Садко», где он широко пользовался средствами русского народного речитатива. Его разрабатывали Глинка, Мусоргский и Бородин. Народный речитатив обогащает художественные образы. Во многих случаях использование его избавит композиторов от порой заслуженных упреков в сухости, невыразительности сочиненного ими речитатива.

Насколько высоко ценил Н. А. Римский-Корсаков выразительные свойства народного речитатива это можно видеть из его следующих слов: «Но что выделяет моего «Садко» из ряда всех моих опер, а, может быть, и не только моих, но и опер вообще — это былинный речитатив... речитатив оперы — былины и, главным образом, самого Садко — небывало своеобразен при известном внутреннем однообразии строения. Речитатив этот — не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябинских былин»*.

* Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1928, стр. 353.

Речитатив и распевность входят составными частями в стилистически единую народную музыкальную культуру. Они взаимно дополняют друг друга, и каждая из этих частей одна без другой теряют в своей ценности. Нельзя считать стилистически цельной оперу, арии, хоры, песни, которой основаны на народно-мелодических истоках, а речитатив представляет собой сочетание неких нейтральных интонаций.

Если настоящий очерк привлечет внимание композиторов к поставленной проблеме и поможет им ориентироваться в средствах киргизского народного речитатива, — автор будет считать свою задачу выполненной. Нам представляется также, что в киргизском речитативе могут найти интересный материал для анализа истории музыки и теории.

ПРИМЕЧАНИЯ

В настоящей работе неоднократно в качестве примеров используются тексты на киргизском языке: — отдельные слова, стихотворные строки, двустишия, строфы, короткие фрагменты из песен, эпоса и т. п. Назначение этих примеров — иллюстрировать те или иные положения, относящиеся к структуре стиха, элементам формы мелодии, особенностям речитатива. Исходя из этого назначения, а также ввиду ограниченности объема очерка, автор не ставил перед собой задачи приводить в качестве примеров большие фрагменты из киргизских текстов, имеющие законченное содержание, определенный смысл. Многие, включенные здесь примеры этим требованиям не отвечают. Они не имеют самостоятельного значения, взятые сами по себе вне контекста, они не содержат законченной мысли.

1. Отдельные, не связанные друг с другом слова.
2. Начальная строка популярной песни Токтогула Салтыганова — «Кербез».
3. Один из примеров двустишия — популярной стихотворной формы, часто встречающейся в песнях назидательного характера. В данном примере восхваляется благородство, храбрость джигита, которые являются образцом для других.
4. Фрагмент из современной народной песни, в которой воспеваются доблестный труд колхозников.
5. Стихотворные строки из различных песен, содержащие вне контекста несвязный набор слов: название местностей и т. п.
6. Отрывок из песни Токтогула Салтыганова. В ней акын скорбит о прошедшей молодости, которая уже не вернется, о наступившей старости.
7. Песня Токтогула, посвященная сыну, умершему в то время, когда акын находился на царской каторге.
8. Из назидательных песен: хороший охотник, что храбрый и меткий сокол, — он никогда не промахнется.
9. Из новой народной песни: раньше бедняки вынуждены были идти с поклоном к баю, теперь они получили счастливую жизнь.
10. Из назидательных песен: бесполезно поручать дело лодырю, бесполезно давать советы человеку, пренебрегающему ими.
11. Отрывок из песни, содержащий параллелизм: где земля — там фрукты, где свобода — там народ, где веселье — там молодежь.
12. Начальные строки старинной пастушеской обрядовой песни «Шырылдан». Взятые изолированно, вне контекста не могут быть осмысливаемы, ввиду наличия в них устаревших слов. Начальные строки «Жарамазана» содержат благопожелания.
13. Начальные строки из нескольких песен различного содержания: пастушеская, любовная и др.
14. Двустишие из сказания о Карагуле и двустишие из кошкока. В первом — охотничьи мотивы: лебеди стерегут озеро, соколы стерегут степь. Во втором — обычный прием оплакивания: ты умер и уже не возвратишься.
15. Обращение к беднякам идти по новому пути.
16. Отрывки из «Сарыжи» в исполнении Алымкула Усенбаева. В них говорится о времени, когда перекочевал аил, когда был воздвигнут курган. Отдельные строки самостоятельного смысла не имеют.
17. См. примечание № 2.
18. Фрагмент из «Манаса». Начальные строки описания внешнего вида Манаса.
19. Фрагмент из «Манаса», заимствованный из нотной тетради «Киргизский музыкальный фольклор» (Музгиз, 1939), где содержится подстрочный перевод большого отрывка, включающего и данный фрагмент.
20. См. примечание № 18.

21. Отдельная строка из «Манаса». Смысл ее смотри в контексте отрывка, опубликованного в упоминавшейся нотной тетради «Киргизский музыкальный фольклор».

22. Отдельная строка из «Манаса», вне контекста не имеющая смысла.

23. Строки из «Манаса», посвященные двум богатырям Адамбегу и Сыргаку, их ратным подвигам.

24. Фрагмент из «Манаса». Его смысловое значение см. в отрывке, опубликованном в упоминавшейся нотной тетради — «Киргизский музыкальный фольклор».

Манас

Манас эпосүндөгү Адамбек жана Сыргаку тууралуу бөлүмдөрүнүн үзүндүсү

Манас эпосүндөгү Адамбек жана Сыргаку тууралуу бөлүмдөрүнүн үзүндүсү. Бул бөлүмдөр эпостун негизги кыскаларынын бири. Адамбек жана Сыргаку — Манастын эки уулу. Адамбек — Манастын эң кичине баласы, Сыргаку — Манастын эң чоң баласы. Адамбек жана Сыргаку — Манастын эң кичине баласы, Сыргаку — Манастын эң чоң баласы. Адамбек жана Сыргаку — Манастын эң кичине баласы, Сыргаку — Манастын эң чоң баласы.

Манас эпосүндөгү Адамбек жана Сыргаку тууралуу бөлүмдөрүнүн үзүндүсү. Бул бөлүмдөр эпостун негизги кыскаларынын бири. Адамбек жана Сыргаку — Манастын эки уулу. Адамбек — Манастын эң кичине баласы, Сыргаку — Манастын эң чоң баласы. Адамбек жана Сыргаку — Манастын эң кичине баласы, Сыргаку — Манастын эң чоң баласы.

Манас эпосүндөгү Адамбек жана Сыргаку тууралуу бөлүмдөрүнүн үзүндүсү. Бул бөлүмдөр эпостун негизги кыскаларынын бири. Адамбек жана Сыргаку — Манастын эки уулу. Адамбек — Манастын эң кичине баласы, Сыргаку — Манастын эң чоң баласы. Адамбек жана Сыргаку — Манастын эң кичине баласы, Сыргаку — Манастын эң чоң баласы.

Манас эпосүндөгү Адамбек жана Сыргаку тууралуу бөлүмдөрүнүн үзүндүсү. Бул бөлүмдөр эпостун негизги кыскаларынын бири. Адамбек жана Сыргаку — Манастын эки уулу. Адамбек — Манастын эң кичине баласы, Сыргаку — Манастын эң чоң баласы. Адамбек жана Сыргаку — Манастын эң кичине баласы, Сыргаку — Манастын эң чоң баласы.

Н. Грачева

О НАРОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ НЕКОТОРЫХ РАЙОНОВ АРХАНГЕЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ

(По материалам фольклорной экспедиции)

В июле 1951 года Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского и Московский государственный университет им. Ломоносова организовали совместную фольклорную экспедицию по Архангельской области.

Экспедиция продолжалась 20 с лишним дней, было записано за это время сто десять песен (по названиям, а с вариантами — около ста тридцати).

Первоначально было решено остановиться в двух колхозах (Приморского района и Холмогорского). На деле мы побывали в пяти колхозах трех районов (Приморский район — колхоз «Красное знамя», Исакогорский — «Организатор», Холмогорский — колхозы им. Ломоносова, им. Сталина и «Рассвет Севера»). Намечено было еще поехать в Устьпинегу, но на это нехватило времени. Для ознакомления с жизнью, бытом и историческим прошлым Архангельской области мы побывали в местном краеведческом музее. Уже здесь можно было сделать вывод о талантливости северян, судя по замечательным образцам старинных костюмов и вышивок.

Предварительное представление о традициях народной музыкальной культуры области мы получили при прослушивании Северного народного хора под руководством А. Я. Колотиловой. Хор исполнил ряд лирических и исторических песен Каргопольского и других районов Пинежья, а также две советские песни («О Павлине Виноградове» и «Беличальную Сталину»), созданные творческой группой хора (по-новому распеты старые народные напевы на новые слова). Ряд старинных свадебных и хороводных песен исполнила фольклорная группа хора. Некоторые из них мы потом записали, например, «Отставала лебедь белая», «Раздуй, развей погодушку», «Свечки-шанталки» и др. О сходстве и различии вариантов трудно судить при таком беглом знакомстве. Однако можно сделать сравнение с одноименными вариантами из сборника северных песен (под ред. Колотиловой), в который вошли лучшие песни из репертуара хора. Наши записи значительно отличаются от песен сборника, особенно по напевам.

Работа экспедиции началась с колхоза «Красное знамя» Приморского района. В ряде деревень (Патракеевка, Кадь, Кушкшера, Наволоки и др.) было записано тридцать песен самых разнообразных жанров: пять советских, пятнадцать лирических, одна былина, одна историческая, две баллады, две рекрутские, одно «Виноградь», одна свадебная, шесть хороводных (1 детский хоровод).

В этом районе очень развито устное поэтическое творчество. Еще по пути в деревню Патракеевку (где мы остановились) мы познакомились с двумя женщинами, которые привлекли внимание умением интересно рассказывать (мастерством «сказа»). Одну из них, жительницу местечка Соломбала (восемь км от Архангельска) можно считать подлинной мастерицей свадебных причетов. Ее причеты необыкновенно красочны: в них много образов природы, сравнений. Она их сказывала без напева, но даже

* Фольклорная была организована в 1951 г. (см. статью). Настоящая работа была премирована на смотре студенческих научных работ Высших учебных заведений гор. Москвы в 1952 г.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ
ОПЕРАТИВНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ № 22
ИЗДАНИЕ 1960 г. КОПИЯ