

IV
A13
Р. С. АБДУЛЛАЕВ

ii/1
ОБРЯДОВАЯ МУЗЫКА
ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ



«ФАН»

Handwritten notes on the left edge: "Музыка Востока" and "А. С. Абдуллаев"

IV
A13

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
ИМ. ХАМЗЫ

Р. С. АБДУЛЛАЕВ

ОБРЯДОВАЯ МУЗЫКА
ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

ТАШКЕНТ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФАН» АКАДЕМИИ НАУК РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
1994

В монографии представлены материалы, позволяющие рассмотреть основные этапы формирования и эволюции жанров обрядовой музыки Центральной Азии, а также воссоздать важнейшие элементы ранних форм бытования песенно-инструментального творчества. Изучены и сопоставлены региональные и локальные типы обрядовых традиций.

Для специалистов и широкого круга читателей.

Ответственный редактор:

доктор искусствоведения Т. Б. Чафурбеков

Рецензенты:

доктор искусствоведения Ф. М. Кароматов,

кандидат искусствоведения Р. Ю. Юнусов

А 4005000X0-3-83
М355(4)-94 53-94 © Издательство «Фан» АН РУз, 1994 г.

ISBN 5-648-02203-4

От автора

Одна из главных примет современной действительности — качественно новая социальная ситуация, пробуждение национального и гражданского самосознания. В наши дни в республиках Центральной Азии¹ активно идет переоценка материальных и духовных ценностей, переосмысление событий истории, поиск путей, позволяющих полнее раскрыть возможности человеческой личности. Соответственно на передний план вышли проблемы человека, его духовности, нравственности. «Корень всех изменений, происходящих сейчас в нашей жизни, — отмечал Президент Республики Узбекистан И. А. Каримов в речи на XI сессии Верховного Совета РУз, — нравственное пробуждение народа... Занимают достойное место в жизни национальные традиции и обычаи, извечные наши ценности, все это позитивно сказывается на настроении людей. Узбеки все более осознают свою самобытность. Хотя повторяюсь, но считаю нужным сказать о возрождении Навруза, мусульманских праздников»².

Достаточно традиционная и в то же время всегда актуальная тема — обрядовая музыка (как часть обрядового фольклора) привлекает внимание многих исследователей. Постоянный приток свежего материала, порождая новые методологические приемы, придает ей научную перспективность и многоаспектность, связывает с насущными проблемами этнографов, фольклористов, музыковедов, филологов, лингвистов. Стержнем темы, во многом определяющим ход дальнейших исследований, является вопрос соотношения обрядности и музыки, их зависимости от годового (ка-

¹ На совещании руководителей республик Средней Азии и Казахстана в Ташкенте (январь, 1993 г.) было решено впредь Содружество этих республик именовать Центральной Азией.

² Каримов И. Узбекистан — государство с великим будущим. Ташкент, 1992. С. 7.

лendarно-обрядового, производственно-сезонного) и жизненного (семейно-бытового) циклов. Отсюда и выдвигается определенный круг вопросов, связанных, во-первых, с изучением и сопоставлением региональных и локальных типов обрядовых традиций; во-вторых — с задачами историко-генетического плана, а именно: предпринимается попытка выявить основные этапы формирования и эволюции жанров обрядовой музыки; реконструировать важнейшие элементы ранних форм бытования песенно-инструментального творчества. Сложность задачи усугубляется тем, что наши представления о традициях, обрядах, музыкально-поэтическом творчестве следует соотносить со звучащей сегодня музыкой и с современной картиной художественной жизни республик региона, который являет собой сложный, многоликий организм, дающий знать о себе во всем комплексе идейно-политической, социально-экономической и духовной жизни его народов.

Изучение обрядовой музыки народов Центральной Азии, которая в своих лучших проявлениях уже состоялась в средние века, — задача далеко не простая, ибо искусство это, изустное по природе, претерпело в своем развитии заметную эволюцию, зафиксированную не в музыкальных текстах (имеется в виду нотных), а лишь в трактатах ученых средневековья мусульманского Востока, многочисленных поэтических баязах, исторических хрониках, дневниках и записях путешественников, свидетельствах этнографов, историков и современников.

Полнокровное постижение специфики обрядовой музыки региона, ощущение ее своеобразия изнутри может дать только близкое, непосредственное соприкосновение с живой художественной традицией народа, искусством, функционирующим в конкретной социально-общественной среде, во взаимодействии с бытом, трудовой и социокультурной деятельностью народов, населяющих обширную территорию от Каспия до Тянь-Шаня, их нравами и обычаями.

Выявлению закономерностей обрядовой музыки народов Центральной Азии в настоящем исследовании способствовали многолетние наблюдения автора, накопленные им в живом общении с творческой практикой многих народов региона в период самостоятельных и при участии в составе музыкально-фольклорных экспедиций Института искусствознания им. Хамзы Министерства по делам культуры Республики Узбекистан и Института литературы им. Алишера Навои АН РУз. Значительно расширили и обогатили тематику исследования фольклорные записи кабинетов и лабораторий народной музыки Алматинской, Ташкентской и Туркменской консерваторий, Института истории им. А. Дониша АН Таджикистана, Института искусств и Союза композиторов Кыргызстана, а также нотные записи сборников, подготовленные

и изданные при участии А. Затаевича, В. Успенского, В. Беляева, Б. Ерзаковича, Ф. Кароматова, Ю. Раджаби, Е. Романовской, Т. Бекхожиной, М. Юсунова, Н. Абубакировой, О. Халимова, З. Таджиковой, К. Дюшаньева и др.

Затаевич А. 1000 песен киргизского народа. Песни и мелодии. Оренбург, 1925. Это же 500 казахских песен и кюев. Алма-Ата, 1931; Это же 250 киргизских инструментальных песен и напевов. М., 1934; Успенский В. Беляев В. Туркменская музыка. Т. 1. 2-е изд. Ашхабад, 1979; Кароматов Ф. Музыкальное наследие узбекского народа, XX век. Т. 1, 2. Ташкент, 1978, 1983; Узбекские народные песни/Сост. Кароматов Ф. Киев, 1980; Романовская Е. Статьи и доклады. Записи музыкального фольклора. Ташкент, 1957; Узбекская народная музыка/Зан. Раджаби Ю., Юсунова М., Халимова О. Т. I—IV, VII—IX. Ташкент, 1957—1962; Бекхожина Т. 200 казахских песен. Алма-Ата, 1972; Казахский музыкальный фольклор/Ред. Ерзакович Б. и др. Алма-Ата, 1982; Таджикские народные песни/Сост. Сайфиддинов Ш. Киев, 1981; Музыка таджиков. Сталинабад, Ташкент, 1941; Киргизский музыкальный фольклор. М., Л., 1939; Туркменские народные песни/Сост. Абубакирова Н. Киев, 1981, и др.

Глава I

ОБРЯД И МУЗЫКА

В духовной жизни народов, населяющих обширную территорию Центральной Азии, большое место занимают обряды, праздники с их многообразием обычаев, церемоний, ритуалов и традиций. Обряды, как и праздники, сочетают в себе все, что накоплено в культуре народа, отражают историческую жизнь определенной общественно-экономической формации и в известной мере формируют духовный мир нации. Обряд, как и праздник,— это не просто горжество с шествием, музыкой, танцами, народными играми или повод повеселиться, а как бы сама история и культура народа с его богатыми традициями, где важнейшую роль играют социально-психологические факторы, религиозные ритуалы и обряды, нормы взаимоотношений между людьми, фольклор (заговоры, причитания, приговорки, песни). Отражая важные социальные связи поколений, их представления о мире, обычай — обряд — праздник сохраняется как этнокультурная традиция. Отсюда весь обрядово-праздничный комплекс составляет значительную часть современной этнической культуры народов.

Территорию Центральной Азии населяли две огромные группы кочевых и оседлых народов, различных по этническому составу, объединенных особенностями культурно-бытового уклада, религией и соседством. Характерные черты обрядовых церемоний двух групп народов региона составляют искомые обрядовые комплексы: первый связан с тюркоязычными народами (узбеки, казахи, кыргызы, каракалпаки), в хозяйстве которых в прошлом наиболее значительная роль принадлежала скотоводству; второй — с ираноязычными народами (здесь относятся таджики), в хозяйственной деятельности которых преобладало земледелие. В обрядовых церемониях тех или других групп наблюдаются многие моменты соприкосновения и общности. Существование общих обрядовых комплексов в культурах оседлых земледельцев и кочевых скотоводов свидетельствует о глубоком родстве их как явлений общечеловеческих (Здесь и далее разрядка на-

ша. — Р. А.). Вместе с тем функции этих циклов в сравниваемых культурах отличаются своеобразием. «Свадебный обряд», «похоронно-поминальный обряд», «календарный обряд», «религиозный обряд» — понятия, используемые в жизни как кочевых, так и оседлых народов. Они применяются не только по отношению к обрядам, касающимся свадьбы, календаря или смерти, поминовения или почитания религии, но и к комплексу взаимосвязанных, взаимодополняющих обрядов и составляют самостоятельные, противоположные типы календарных, семейно-бытовых и культовых обрядов. Однако этот этнофольклорный комплекс побуждает нас к исследованию не в этнографическом плане (правда, в дальнейшем мы будем непосредственно соприкасаться с этим вопросом) свадебных или похоронных обрядов вообще, а только обрядов с наличием фольклорного компонента и самостоятельным местом в этом звене. Выясняется, что когда комплекс одного типа составляет единый, монолитный в этнографическом отношении обряд, то с точки зрения обрядового фольклора он включает в себя несколько самостоятельных жанров. Так, если взять в расчет комплекс свадебных обрядов, то он составляет довольно крупный обрядовый институт, включающий в себя несколько обрядов, обычаев и ритуалов, которые проводятся во время сватовства, сговора, помолвки и самого свадебного торжества. То же самое можно сказать и о комплексе похоронно-поминального обрядности. Однако если рассматривать не с точки зрения фольклористики, то здесь можно выделить несколько самостоятельных жанров или видов: свадебные шествие-величательные песни «Ер-Ер», «Жар-жар», «Яр-яр», «Улан» или «Олен» — непременно атрибуты всех свадебных церемоний; приветственный поклон невесты «Келин салом», «Юз очди», «Келин кошоки», «Хазор али» или открытые лица «Бег ашар» — церемония представления невесты родственникам жениха во время свадьбы или после нее; своеобразные «Е рамазан», «Е раббим», «Жарайазан», исполняемые во время месяца Рамазан; плачи-причитания во время похорон умершего, похоронный обряд «Садр», или «Атла раббим», исполняемый во время и после похорон и т. д.

Семейная обрядность, представленная богатым набором жанров, связанных с рождением, воспитанием ребенка, обрезанием, возмужанием и совершеннолетием, свадьбой и смертью близкого человека, «дает большое основание для построения целостной жанровой системы, однако полноты охвата существующего жанрового состава, объяснения его многообразия, иерархии и взаимодействия жанров она в целом не дает. Семейная обрядность складывается в цикл, но ясно, что этот цикл встроен в более крупную систему, взаимоотношения с которой в целом не ясны. Этой системой является календарь культуры, взятый в двух его

ипостасях: жизненном и годовом циклах»¹, каждый из которых включает в себя ряд обрядовых действий.

Сравнительный анализ обрядовых церемоний народов Центральной Азии позволяет выделить три основные группы обрядового комплекса:

1. Календарно-обрядовые;
2. Семейно-бытовые;
3. Культурно-ритуальные.

В совокупности эти группы составляют определенные циклы. Первая группа — **обрядовые календарно-сезонные циклы**, связанные с временами года, явлениями природы и трудовыми процессами. Среди древнейших обрядов такие, как «Наврӯз» — приход весны, «Меҳрган» — осенний праздник, «Сада» — праздник зимнего солнцестоятия, праздник огня, каждый из которых связан с сохранившимся у народов региона именем покровителей дехкан — Бобо Дехканом. «Наврӯз» — самый большой (новогодний) праздник, имеющий отношение к культу плодородия, аграрной магии. Вторая группа — **обряды семейно-бытовые** (семейно-родовые циклы), связанные с жизненным путем человека — от рождения через совершеннолетие и создание семьи вплоть до его смерти, т. е. с возрастным циклом мучалей (муджелей). А. Мухамбетова отмечает, что «человеческая жизнь мыслилась как цепочка 12-летних циклов, называемых мушель, которые являлись относительно самостоятельными и замкнутыми отрезками жизни, каждый из которых включал определенную возрастную ступень в единстве ее биологического и социального проявления»². В данном цикле нашли отражение жизненно- и социально значимые переходы из детства в брак, из жизни в смерть. И каждая сфера действия семейных обрядов формировала свой круг народных песен и традиционных инструментальных мелодий — от простых до более развитых песенно-инструментальных циклов. Цикличность, многоэлементность и синкретизм свойственны всей свадебной обрядности. Третью группу составляют циклы **культурно-ритуальной обрядности**, которые связаны с религиозными ритуалами и праздниками (как «Рӯза» и «Қурбон ҳайит»), при совершении молитвы, радении дервишей, при болезнях, рождении детей и с погребальным культом.

Таким образом, обрядовый комплекс народов Центральной Азии по своей жизненной направленности и этнологии делится на три крупных цикла: календарный, семейно-бытовой и культурно-ритуальный, каждый из которых охватывает

¹ Мухамбетова А. И. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР. М., 1989. С. 109.

² Там же. С. 111.

различные жанры музыкального наследия, отличающиеся друг от друга по функциям, структуре, содержанию и музыкально-поэтической природе. Причем каждый цикл охватывает определенный круг жизнедеятельности человека — праздник первой бо­ розды, встреча весны, посев, сбор урожая, рождение ребенка, свадебное торжество, похороны и т. д., т. е. перед нами проходит не только круг годового обрядового цикла, а целый круг самой жизни человека — жизненный цикл. Это круг не одного конкретного человека, он связан с жизнедеятельностью цело­ го народа. Причем тот или иной (жизненный или годовой) цикл не замыкается в определенном круге, а продолжается уже в другом. В этой связи перед нами стоит задача рассмотрения не только конкретного цикла (как макроструктуры) и жанров, вклю­ чающихся в данный цикл, но и видов, форм внутри каждого цикла или круга (как микроструктур), т. е. рассмотрение всего комп­ лекса в пространстве и во времени. Так, структуру обрядового комплекса циклов можно представить следующим образом:

<i>Календарный</i>	<i>Семейно-бытовой</i>	<i>Культово-ритуальный</i>
Наврӯз Меҳрган Сада Гул сайли	Бешик туйи Суннат туйи Никоҳ туйи Аза (похороны)	Призыв к молитве Рецитация Корана Мавлид Татьяна
Времени года: Дарвишона. Сус хотин. Чой момо. Обло барака. Қор чақириш	Могам (поминание) Бадик	Зикр Қучирма, Бақсы сарыны
Сельскохозяйственный год: Первая борозда. Сев. Сбор урожая. Заклипания при дое- нии животных		
Мусульманский календарь: Рамазон. Рӯза (Ораза) хайит. Қурбон ҳайит.		

Календарно-обрядовый цикл по функционально-тематическим признакам можно систематизировать по трем видам. Первый включает обряды и праздники, проводимые в течение годового цикла: «Наврӯз» (праздник весны — приход Нового года), «Бойчечак» (обряд первого подснежника), «Гул сайли» (праздник цветов — «бойчечак», «лола» и др.), «Дарвишона» (обряд весеннего благодарения), «Меҳрган» (праздник осеннего благодарения), «Обло барака» (обряд благодарения за богатый урожай), «Ҳосил (или «Хирмон» байрами» (праздник урожая), «Сада»

(обряд поклонения огню, праздник зимнего солнцеворота), «Қор келди» (обряд первого снега), «Гап-гаштак», или «Яе-юсун» (мужские или женские зимние посиделки) и т. д. Второй вид — обряды и жанры, относящиеся к временам года, сезонному труду и хозяйственным работам, подразделяемым по типам культур — земледелию, скотоводству, каждый из которых был свойствен оседлому и кочевому образу жизни населения региона. Некоторые из них не сохранили своего места в составе обрядового фольклора, но, тем не менее, предопределяли конкретное время года (календаря) — весну, лето, осень, зиму. Если для первой категории людей присущ фольклор аграрных обрядов: «Құш Һайдаш» (первая борозда), «Шохмойлар» (смазывание рогов вола с началом первой борозды), «Ези» (сев), «Сус хотин» (женщина, вызывающая дождь), «Шамол чақирш» (вызывать ветер), «Чой момо», или «Шамол тұхтатин» (остановить ветер), «Майда» или «Хўп майда» (молотьяба), «Обло барака», «Қор келди» (вызывать снег), то для второй — фольклор заклинательных обрядов, заговоров животных, исполняемых во время их доения: «Хўш-хўш», «Биебиё» и т. д. Третий вид связан с девятым месяцем мусульманского календаря — Рамазаном и проведением мусульманского поста — «Рўза».

Семейно-бытовой цикл по своим функционально-тематическим особенностям также подразделяется на несколько видов. Первый вид включает в себя обряды и обрядовый фольклор, связанные с рождением ребенка и проведением семейно-родового или семейно-общинного торжества по этому поводу — «Бешик (бесик) тўйн» (торжество у колыбели) — своеобразного освящения колыбели новорожденного с проведением различных ритуалов и обычаев: «наряжение колыбели», «одевание наследственного платья», «укладывание ребенка в колыбель», «оседлание колыбели» и т. д. Второй вид связан с подростковым периодом жизни человека, проведением торжеств по поводу обрезания — «Сўшат (хатна» или «ўғил») тўйи» (обряд обрезания), совершенном обряде «Чамак» (украшение ритуального дерева) и т. д. Третий связан с совершеннолетием человека — «Еш тўйн» (праздник совершеннолетия), чаще всего данный обряд проводится при достижении совершеннолетия девочек в кругу семьи и родственников. Четвертый охватывает свадебный комплекс (сватовство, сговор, помолвка, свадьба, постесвадебный годичный период) — «Никоҳ (уйланш) тўйн», проведением церемоний «Жар» (освящения во всеуслышание), «Қиз базми», «Ётоғ тўйи», или «Қиз оши» (девичник), «Фотиҳа» (помолвка), обрядов «Хинобандон» (пакрашивание хной волос невесты, плетение ее кос), «Устон саргориш» (стрижка или бритье головы жениха), «Келин салом» и «Бет ашар» (лицезрение невесты или открытие ее лица), «Чаллар» (по-

сещение родного дома невестой вместе с родственниками жениха), «Саллабандон» (надевание ритуальной чалмы после рождения ребенка) и т. д. Пятый — торжества по поводу достижения возраста Пророка — «Пайғамбар ёши» или «Пайғамбар оши». Шестой вид представляет собой обрядовый фольклор, связанный со смертью человека и проведением поминальных циклов — 7, 20, 40 дней и годовщины — погребальные и поминальные ритуалы, проведение похоронного обряда «Овоз солиш», «Садр», или «Жархонлик». «Алла раббим» (в ряде районов также называемых «зикр»). Седьмой включает в себя обрядовый фольклор, в основе которого лежат заговоры, заклинания, благопожелания, обладающие магической силой — «Кинна» (заговоры от сглаза), «Фотиҳа», или «Дуо» (благословение, благопожелания), «Бадик» (изгнание болезни у ребенка).

Культово-ритуальный цикл по своим функционально-тематическим особенностям, в свою очередь, также подразделяется на несколько видов, причем религиозный ритуал и обряд связаны с богослужением: призывом к молитве, пятикратным намазом и чтением Корана — «Азан» (призыв к молитве), «Тиловат», «Қироат», «Тажвид» (речитация Корана). Следующие виды в определенной мере связаны с поминальными обрядами — «Мавлид» (поминально-религиозный обряд), «Таъзия» (таазис) — зрелище мистериального типа, «Зикр» (радения дервишей) — религиозный обряд, проводимый различными сектами суфиев, а также «Кўч», «Кўчирма» (изгнание болезни) или «Баксы сарыны» (камлание) — обряд врачевания, шаманский ритуал, связанный с лечением больных, и т. д.

Такая классификация стала возможной в результате тщательного изучения фольклорного материала обрядности, существовавшей в недавнем прошлом (XIX — начало XX в.) и быгующей поныне у народов Центральной Азии. При данной систематизации в первую очередь учитывались те или иные функции обрядового фольклора, его образно-тематическая, функциональная и музыкально-поэтическая природа, а также музыкально-исполнительские особенности.

Все обряды, генетически восходящие к разным историческим эпохам жизни народа и связанные с теми или иными сферами жизнедеятельности человека, религиозными системами, образуют единое целое. Это проявляется в том, что обряды и праздники «Наврўз» («Наурыз»), «Сус хотин» («Тасаттык»), шаманский ритуал, семейно-бытовая обрядность в той или иной мере были подчинены регламенту ислама, хотя их истоки, несомненно, более глубинны. Правда, время по-разному отразилось на самих обрядах. Так, календарные, связанные, в частности, с трудовой деятельностью человека, врачевательные обряды, потеряв социаль-

ную базу, почти исчезли; семейно-бытовые, гибко приспосабливаясь к различным обстоятельствам, выдержали испытание временем и сохранили основной жанровый каркас, правда, с частичной трансформацией и потерей единичных жанров, например, прощальные плачи-причитания невесты во время свадебного обряда; при этом культово-ритуальные остались связанными с образом жизни пожилого населения региона.

Большую роль при определении жизненности обрядов играет возрастная циклизация, причем для каждой возрастной группы свойствен свой социально оформленный, обрядовый статус. Так, в ряде календарных обрядов, например, «Бойчечак» или «Рамазон» («Жарамазан»), активное участие принимают дети. Молодежь обслуживает старших во время празднеств и обрядов, например, праздника «Наврӯз», срадеб.

Похоронно-поминальный обряд и почти все культово-ритуальные (мусульманские) праздники и обряды («Рӯза ҳайит» («Ораза айт») и «Қурбон ҳайит» («Қурбон айт»), «Садр», «Тиляв», «Зикр» и т. д.) связаны с образом жизни пожилого населения народов региона. Да и большинство респондентов многочисленных музыкально-фольклорных экспедиций — люди среднего и пожилого возраста, которые являются хранителями и носителями традиций. «Каждая возрастная группа характеризуется своим местом в социальной структуре, своим образом жизни, стереотипизированным поведением, своим отношением к миру материальных и духовных ценностей, своими правами на их получение, своими ограничениями и обязанностями», — отмечает А. Мухамбетова³. Соответственно, каждая возрастная группа осваивает свой «пласт духовной культуры», который входит в последующие круги.

Итак, бытование фольклора народов Центральной Азии всегда было тесно связано с обрядами, которые в традиционной культуре занимали важное место. С одной стороны, они были соотносимы с календарем и древними религиозными представлениями; с другой — с сезонными работами и хозяйственной жизнедеятельностью; с третьей — с узловыми моментами жизни человека (его рождением, вступлением в брак, смертью); с четвертой — с религиозными потребностями, т. е. весь комплекс состоит из переплетений обрядов и праздников — календарных, семейно-бытовых и культово-ритуальных (мусульманских, лечебных).

Мы вправе рассматривать обряды как «концентрированное выражение» духовной и материальной культуры любого народа, ибо они несут на себе печать этнической специфики. В то же время обряды и праздники отражают типологическую общность чело-

³ Там же.

веческой культуры, влияние историко-культурных контактов и связей. Кроме того, жизнь человека, человеческого общества в обычаях и обрядах неотделима от жизни природы. Соответственно этому «ритм природы, ритм космоса были ритмом человека и его деятельности» (выделено нами — Р. А.)⁴. Да и участие в них представителей всех поколений символизирует вечное продолжение человеческого рода. Изучение календарных, семейно-бытовых и культово-ритуальных обрядов и праздников, с одной стороны, расширяет эстетическую и культурную палитру представлений о народах, способствует выработке положительных стереотипов в отношении других этносов; с другой — ведет к их сближению и взаимопониманию.

Обряд — синергетическое явление. В его составе настолько переплелись и слились действие (элементы игры, танца и драматургического представления), музыка и слово, что во многих случаях трудно бывает определить, какой из этих компонентов играет первостепенную, а какой второстепенную роль в возникновении обряда. При этом обрядовый фольклор, как отмечает Б. Сарымсаков, состоит из двух важных компонентов — действия и слова, которые нельзя рассматривать автономно⁵, ибо эти компоненты составляют обряд как единое целое: они взаимно дополняют друг друга и находятся в неразрывной связи. Изучая любой обряд с точки зрения этнографии, исследователи основное внимание уделяли действию и связанным с ним предметам магической силы, при этом музыкально-словесный компонент играл второстепенную роль, раскрывая содержание обряда: он помогал этнографу проникнуть в природу обряда, прочувствовать все нюансы его символичности. Фольклористика, в свою очередь, отодвигает действие на второй план. Но в обряде эти два компонента взаимосвязаны: они находятся в состоянии доминанции, т. е. в равном их участии в развитии и становлении обрядности. Поэтому соотношение основных компонентов в составе обрядового фольклора, их устойчивость или изменчивость неодинаковы для всех жанров. Генетические основы обрядовой музыки, их жизненные функции, степень развития и характер исполнения разнообразны, соотношение компонентов обряда почти невозможно подвести к общему знаменателю.

При определении степени значения компонентов обрядового фольклора в возникновении жанров можно прийти к приемлемому выводу лишь исходя из жизненной направленности каждого жанра и функций, которые при этом выполняют оба компонента.

⁴ Календарные обряды и обряды народов Востока. Азиз Готиев. Цикл. М., 1989. С. 1.

⁵ Сарымсаков В. Узбек маросим фольклори. Тошкент, 1986. 18—19-бетлар.

Так, в свадебном и похоронно-поминальном обрядах словесный компонент выполняет различные функции, в частности языковую, поэтическую и т. д., причем их можно проследить в ряде свадебных жанров — «Ер-ёр», «Жар-жар», «Олен», «Келин салом», «Бет ашар», «Сынсу»; в похоронных причитаниях — «Йиғи». В этих обрядах компонент действия характеризуется первичностью, а вербальный компонент — вторичностью, но последний, несмотря на это, активно участвует в самих обрядах. Однако ведущую роль в его жизнестойкости играет все же действие. Обряд такого типа продолжает самостоятельную жизнь даже в отсутствие вербального компонента, ибо всякие перемены в повседневной жизни людей оказывают свое воздействие на течение обряда непосредственно через компонент действия. Каждое изменение в быту находит свое отражение не только в функциональности обрядового фольклора, но и в его музыкально-поэтической природе. Например, это обряды «вызывания дождя» («Сус хотин», или «Тасат-тың»), «вызывания ветра», «остановки ветра» («Шамол чақиринш», или «Чой момо»), или же шаманский ритуал — камланье, где очевидно магическое назначение. Исполнители обращались к духам, природе, животным с заклятиями, которые, по поверьям, вызывали смену времен года и т. д. С другой стороны, в обрядах бытовали такие произведения, которые не имели магического, утилитарного назначения. Цель их исполнения заключалась в том, чтобы выразить отношение участников обряда к происходящим событиям, например, жанры свадебной обрядности. Произведения первой группы самостоятельны в обряде, ибо они сами — обряд. Произведения второй группы не имеют самостоятельности, поскольку они возникли благодаря обряду: сначала формировался обряд, а затем, как реакция на него, как его следствие, возникло произведение.

Детение обрядового фольклора по его назначению и по отношению к обрядам самое общее и еще не решает проблемы жанрового состава, хотя во многом помогает осмыслить его. Не дает также конкретного представления о жанрах детение обрядового фольклора на произведения, имеющие отношение к музыке и не имеющие, хотя это и способствует их разграничению на две части. Не имеющие отношения к музыке образцы обрядового фольклора представляют собой группы жанров, связанных с магией слова. Среди них можно выделить заклинания, приговорки, приметы, заговоры, свадебные приговоры и т. д.

С давних времен пристально изучаются обычаи, обряды, правовые отношения, верования, праздники, собираются памятники музыкально-поэтического творчества. В результате этой обширной работы музыковедческая наука обладает в настоящее время огромным плотным материалом изданных антологий («Узбекская

народная музыка» в 9-ти томах, «Музыкальное наследие узбекского народа. XX век» в 2-х томах, сборник «Узбекские народные песни» в 3-х книгах, «Узбекская инструментальная музыка» и др.) или рукописных сборников, хранящихся в библиотеках ИИИ искусствоведения им. Хамзы, Ташкентской консерватории, в личных архивах. Но, несмотря на это, менее других сторон народной жизни изучено музыкальное народное творчество, связанное или составляющее основу большинства обрядов, праздников. Между тем известно, что музыка и пение у любого народа составляют одну из важнейших потребностей его духовной жизни как в религиозном, так и сугубо бытовом отношении. Вокальная музыка — неотъемлемая часть народной песни, которая, по понятиям народа, немислима без напева. Инструментальная музыка равным образом имеет тесное сопряжение с теми бытовыми моментами, на которых она находит себе место, а следовательно, должна быть изучена при надлежащей обстановке, в связи с теми обычаями, которые требуют сопровождения инструментальной музыки, будь то известные обрядовые церемонии или веселительные, праздничные игры и пляски.

Музыка народными Центральной Азии широко использовалась при проведении различных массовых и семейных праздников, во время земледельческих, культовых и других обрядов. Например, в свадебном обряде инструментальная музыка, песни, слово и танец занимали и занимают большое место, ибо умелое использование музыкально-поэтического и инструментально-танцевального материала способствует более глубокому раскрытию художественных образов и оформлению действия. Целый ряд свадебных действий начинался и заканчивался исполнением инструментальной музыки — специальной либо необрядовой, которая усиливала эмоциональное воздействие, выполняя при этом и определенные функции.

В самую ткань обряда входили разного рода причитания (плачи-причитания невесты — «Сиясу», «Келин йигиси», «Келин қошони») и песни (свадебные, величальные, горжественные, поздравительные, назидательные и т. д.), исполняемые соло с сопровождением (или без сопровождения) коллективом участников, а также инструментальных наигрышей, исполняемых на дойре или дутаре, домбре или чанг-кобзуе.

Наиболее распространенной в обрядовом комплексе была песня. Б. Н. Путилов отмечает, что именно песня оказывается ядром обряда, аккумулируя и раскрывая его ключевые значения. Для обрядового комплекса важно, что он реализует одновременно или попеременно различными языковыми способами (язык пространства и временных ограничений, язык поведения, разных форм представления, язык ритуального реквизита и т. д.),

среди них **язык песни** (выделено нами — Р. А.) занимает очень важное место»⁶.

Песня почти напрямую описывает совершающийся ритуал, обряд. В определенной мере содержание песни повторяет сюжет обряда, при этом «значение песни равно значению ритуала». У каждой песни есть «ритуально-символический план и мифологический план, который, собственно, и дает смысл всему происходящему», и знание этого плана «открывает глубину песни и обряда, обнаруживает их функциональную осмысленность и обоснованность»⁷. У большинства обрядов народов Центральной Азии их названия идут от наименования песни, занимающей центральное место в обрядовом действии. Таковы «Сус хотин», «Тасаттык», «Рамазон», «Чой момо», «Хўп майла» и т. д. В свадебном обряде всех народов региона наиболее распространенной была и остается шестивно-вотничальная песня «Ёр-ёр» («Жар-жар», «Яр-яр», «Йяр-йяр»), состоящая из речитативного и напевного четверостишия (куплета). Эти песни в свадебном обряде являлись необходимым атрибутом для характеристики действия и средством художественной выразительности. «Ёр-ёр» или «Жар-жар» исполнялись чаще всего коллективом участников обряда в момент шествия невесты и ее подруг к дому жениха с инструментальным сопровождением — дойрой (у узбеков и таджиков) и без сопровождения (у кыргызов, казахов, туркмен) или исполнялись ими под ритм собственных хлопков. У ряда народов получили распространение и мужские «Ёр-ёр» или «Жар-жар», исполняемые друзьями жениха по приезду к дому невесты (у узбеков, таджиков, казахов); кроме того, бытуют и смешанные «Ёр-ёр» с инструментальным сопровождением в форме двуетов перекличек (между мужчинами и женщинами или же двумя группами женщин), представляющие две стороны свадебной обрядности (род жениха и род невесты) и в определенной мере выполняющие своеобразные корильные функции.

В целом песни и инструментальные мелодии в свадебном обряде активно служили раскрытию сюжетки и оформлению действия. В большинстве случаев песни и другие музыкально-поэтические формы включались в ткань обрядового действия, в котором одними театально-драматическими средствами трудно было достигнуть желаемого эффекта; они органически входили в ткань обрядового спектакля и содействовали более яркому раскрытию компонента действия. При этом обязательно надо учесть тот факт, что в ряде обрядов (например, на свадьбе) исполнялись

⁶ Путилов Б. И. Миф — обряд — песня. Ново-Гвинев. М., 1980. С. 167—168.

⁷ Там же С. 168.

как произведения необрядового фольклора, так и жанры изустно-профессиональной музыки (дастаны, айтысы, катта ашула, макамы), которые также выполняли определенную функцию.

Без музыкального оформления нельзя представить и другие обряды: обряд вызывания дождя во время засухи, основанный на древних верованиях народов Центральной Азии, — у узбеков «Сус хотин», у туркмен «Сюйт газан», у таджиков «Сус момо» или «Ашағлон», у казахов «Тасаттык», в центре которого исполняемая во время ритуала одноименная песня.

Важное место в жизни любого мусульманина занимают культовые обряды и праздники. Правда, часть этих обрядов не получила музыкального выражения, но, тем не менее, один из них — «Ё рамазон» — сопровождается специальными песнями, исполняемыми подростками. Не меньший интерес представляет и музыкальное оформление культово-ритуальных обрядов, где обрядовое пение традиционно сопровождается религиозными благословениями, вследствие чего сохранился его архаический склад. Песнопения и приемы традиционной вокализации, как остатки глубокой старины, в музыкальном отношении представляют интересный материал для выявления основ древней народной музыки.

Трудно назвать жизненную сферу, в которой музыкальные элементы не играли бы заметную и существенную роль. Музыка сопровождает человека с первых и до последних его дней, и даже память о нем дольше всего сохраняется в песнях. Пример тому — колыбельные обрядовые народные песни («Алла» или «Хувди»), исполняемые при рождении ребенка и во время «бешик (бесик) тўйи», похоронные плачи, поминальные «Марсия», песни об утрате и др. Пением мать усыпляет, а у некоторых народов — и будит младенца; пением родители сопровождают его первые игры. Для человека пение — такая же насущная необходимость, как и обычная речь, ибо язык песни понятен всем. Таким образом, пение при отсутствии письменности и исключительно изустной передаче тех или иных традиций являлось и является стержневой основой духовной культуры человека. «Все, что содержит в себе общественно значимую мысль, что следует донести до каждого и закрепить в памяти поколений, как правило, должно быть спето», — отмечает Э. Е. Алексеев⁸. Даже сейчас, в условиях всеобщей грамотности и массовых средств коммуникаций, лучшим способом утвердить что-либо в общественном сознании остается песня, особенно в тех ее формах, которые близки к фольклорным. Народные песни — памятники древнего музыкального искусства, соответственно, «песня становится частью национальной жизни, у

⁸ Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры. М., 1988. С. 15.

нае — силой, сохраняющей нацию⁹. Взаимосвязь музыки и текста до такой степени прочна, что одно не может существовать без другого, одно незамедлительно вызывает другое.

Если подходить к проблеме с этой точки зрения, то в современных условиях исполнение обрядового фольклора можно разделить на следующие типы. Во-первых, «бытовое пение» доступно для всех и оно служит практически неиссякаемым источником самовозрождающихся форм музыкального творчества. Во-вторых, «народно-профессиональное пение» требует в значительно большей степени вникания в его содержание, «подключения» к определенной национальной традиции, осмысления ее норм и конкретных приемов. Первое и второе обязательно присутствуют в каждом обряде, где наряду с «рядовыми» принимают участие и профессиональные исполнители (на казахской свадьбе — «Той бастар» и «Бет ашар», на узбекской и таджикской — «Нақш», «Ат муборақ»: сюда же относятся почти все культово-ритуальные песнопения — «Тилар», «Кичоз», «Тахсил», «Зикр», «Қўчирма», «Баксы сарыны» и т. д.). В-третьих, «детское пение» теснее других связано с природными первоосновами интонирования, оно удерживает в памяти многие реликтовые формы песнетворчества, из поколения в поколение сохраняет и как бы вновь воспроизводит, нередко в упрощенно-трансформированном виде, наиболее архаические типы метоса. Четвертый тип — «концертное пение» — современное исполнение, своеобразная форма художественного пения, реконструированная форма сопровождения обрядовых песен в фольклорных и профессиональных ансамблях.

Таким образом, пение в современных музыкальных культурах народов Центральной Азии — произвольное музыкальное самовыражение не только обрядового, но и необрядового музыкального наследия. Исполнение в фольклоре (в условиях сугубо устной традиции) служит в известной мере единственной активной формой существования песни (полная запись народной песни есть лишь перевод ее на новый для нее музыкальный язык, своеобразный современный комментарий). Однако нет никаких оснований считать песню, тем более обрядовую, воспроизведенную на современной сцене, той самой песней, что звучала в естественной для нее среде. Исполнительский стиль, манера звукоизвлечения как эстетические критерии могут и должны быть рассмотрены как выразители (отчасти и как хранители) важнейших функций жанров и этнических признаков обрядового фольклора. Для каждого народа «весь быт был пронизан особым строем поведения и вкуса, подсказанными тради-

⁹ Котан З. Избр. статьи/Сост. и общ. ред. Марьяна И. И. М., 1982. С. 27.

ниями и бытовым укладом. — песня, музыка, танец были отражением жизни, также как и литература устной или письменной традиции. Даже одежда, обувь, головные уборы не существовали вне социальной и этнической обстановки, созданной всей культурной жизнью народа»¹⁰.

Итак, понятия «обрядовая музыка», как и широко распространенное «обрядовый фольклор», включающие в себя сюжеттику обряда (способ проведения и образ действий) и вербальный компонент (термин достаточно широкий и емкий по своему значению, который охватывает все сферы богатейшего музыкального наследия народов Центральной Азии: вокальный, инструментальный, вокально-инструментальный, инструментально-танцевальный), вбирают в себя все сферы музыкальной практики (обрядово-народная и обрядово-изуточно-профессиональная музыка), теснейшим образом связанные с обрядностью. В целом данное художественное творчество многоаспектно по своим образно-тематическим, структурным и функциональным проявлениям.

Музыкально-обрядовое наследие состоит из двух видов: вокального (причитания и песни) и инструментального (инструментальные наигрыши, мелодии), каждый из которых в обряде выполняет различные функции: религиозно-магические, сигнально-коммуникативные, утилитарные, декоративные, психологические, эстетические. При определении жанрового состава обрядовой музыки необходимо иметь также в виду драматургическую, исполнительскую сущность обряда, которая, без сомнения, проявляется и в музыкальном фольклоре. Каждому обряду присуща своя драматургия. Скажем, в свадебном обряде — это ритуально-игровые обряды, обычаи, приговорки и причитания, песни и инструментальные наигрыши, выполняющие сигнально-коммуникативную и магическую функции (усули дойры, напевы чанг-кобвза, домбровые пьесы, связанные с наряжением невесты, ее проводами, приходом жениха и т. д.) Выявление драматургической сущности обрядовой музыки позволяет провести определенную границу между причитаниями и песнями, песнями и инструментальными мелодиями. В причитаниях их исполнительская, драматургическая сущность проявляется весьма четко: причитая, исполнительница ведет определенный диалог, постоянно к кому-то обращается, рассказывает своим слушателям о событиях, ее взволновавших, и т. д. Возможно, в обрядовых песнях (кроме игровых) драматургическая сторона несколько приглушена, малозаметна, а в лирических — совсем отсутствует (здесь, правда, берется во внимание только словесный компонент, без учета музыкальной стороны). Между

¹⁰ Ремпель Л. И. Далекое и близкое. Страницы жизни, быта, строительного дела, ремесла и искусства Старой Бухары. Ташкент, 1982. С. 260.

тем фольклорные напевы в обрядовых песнях создают определенный звуковой фон, палитру звуковых красок, усиливающих значение действия и глубину смысла произносимых слов. Музыка (вокальная и инструментальная, сольная и коллективная, без и с сопровождением и т. д.) является не только частью церемониала, она помогает направлять внимание и чувства участников разного возраста на праздничность действий. Различия между песнями и причитаниями, безусловно, проявляются не только в их исполнительской сущности, но и непосредственно в музыкально-поэтическом содержании и форме. Обрядовые песни являются лишь частью обрядовой музыки, но по своему составу они далеко не однородны. И здесь весьма важно при определении жанра обрядовой песни суметь увидеть ее назначение, функциональный характер. Помимо эстетической функции, песня обладает и другими, а именно — магической, функцией знака, указывающего на место и время распространения; функцией символа звуковой палитры, когда сохраняются традиции напевов; функцией, заставляющей в регулировании ритма работы; функцией указания возраста исполнителя и того, кем песни должны исполняться (мужчинами, женщинами, детьми и т. д.). При этом, определяя жанровую принадлежность песен, важно учитывать их доминирующие функции: ритуальную, заклинательную, величальную и т. д.

Обрядовое назначение величальной песни — расхваливать, восхвалять участников обряда; песен-назиданий — напугивать, увещивать старших, беречь семейный очаг; корильных — высмеивать.

Как и фольклор, обрядовая музыка в целом выполняла в быту определенные функции. С ее помощью организовывали сам обряд (ритуальная функция), величали, назидали, наряжали, шествовали, поздравляли, корили (величальная, назидательная, декоративная функции), заклинали (заклинательная функция), врачевали, лечили (лечебная функция), выражали обусловленное обрядом отношение его участников к обрядовым действиям (лирическая функция), что нашло конкретное выражение в произведениях разных жанров обрядовой музыки.

До настоящего времени обрядовой музыке, как и обрядовому фольклору в целом, уделялось столько же внимания, сколько и жанрам всего музыкального наследия. В связи с этим обрядовая музыка как самостоятельный вид музыкального искусства не рассматривалась и не классифицировалась, как, впрочем, не определен до конца и ее жанровый состав. В этом отношении в этнографической и филологической науке имеются значительные достижения (работы Г. П. Сиссарева, Б. Н. Басилова, А. А. Диваева, С. М. Демидова, А. Джикиева, А. Жанниковой, Н. А. Кислякова, Д. Х. Кармышевой, Н. П. Лобачевой, М. Алавиа, Б. Са-

рымсакова, С. А. Токарева, Б. Н. Путилова и др.)¹¹. Первые попытки на этом пути сделаны В. М. Беляевым и В. С. Виноградовым (Москва), Е. Е. Романовской, И. Акбаровым и Ф. Кароматовым (Узбекистан), Б. Ерзаковичем, Б. Каракуловым, А. Темирбековой, А. Мухамбетовой (Казахстан), К. Дюналиевым (Кыргызстан), Н. Х. Нурджановым и З. М. Татжиковой (Гаджикстан), Н. Абубакировой (Туркменистан) и др. Образцы, собранные музыкальной фольклористикой Центральной Азии со времени ее формирования, а также материалы многочисленных музыкально-фольклорных экспедиций на местах при участии автора исследования (комплексные, целевые, стационарные, индивидуальные и др.) и позволили создать предложенную классификацию обрядовой музыки данного региона.

В научной классификации жанров музыкального наследия определяются два пути. Первый заключается в классификации существующих жанров на основе образно-тематического и идейно-художественного содержания без учета их взаимосвязи. Такая классификация позволяет выявить их своеобразие, место каждого в системе определенных жанров. Вторым — это классификация музыкального фольклора с точки зрения жанровых отношений и функциональности. И в данной классификации отражаются место каждого жанра в процессе развития всех жанров музыкального фольклора, их отношения и взаимосвязь. Сюда же мы прибавили бы и третий путь — это характер исполнения и способ воспроизведения жанра в конкретной ситуации, его место и влияние в обряде.

Каждый народ обладает своеобразными обрядами и фольклорными жанрами, присущими только данному народу. Однако это утверждение относится только к составу жанров обрядового фольклора конкретного народа, характеру их исполнения, способу воспроизведения и типу интонирования. Подобные явления присущи обрядовой музыке многих народов. Так, обрядовый фольклор почти всех народов мира подразделяется на два крупных цикла: календарный и семейно-бытовой. Это наиболее правильная и достаточно универсальная точка зрения, хотя конкретно — обрядовый фольклор народов Центральной Азии по своей жизненной направленности также делился на два цикла. При этом вне поля зрения исследователей оставался еще один народный пласт. Его в определенной мере можно было бы отнести к семейно-бытовому циклу, но по своему назначению, на-

¹¹ Очеркмыны опыты по систематизации и классификации обрядовой музыки напечатаны в русской и прибалтийской музыкальной фольклористике, где обрядовый музыкальный фольклор изучается целенаправленно с начала прошлого века. В целом все жанры обрядового фольклора рассматриваются в рамках двух больших циклов — календарных и семейно-бытовых.

правленности, функциональности, характеру исполнения и воздействия он связан с культами предков, их мышлением. Речь идет об обрядах и праздниках, связанных с мусульманской религией — исламом. Среди прочих следует назвать и шаманский обряд (шаманский культ), сюжетная схема которого обусловлена традиционными верованиями. Отсюда весь цикл получил у нас наименование **культово-ритуальный**.

Долгое время внимание исследователей привлекали жанры преимущественно необрядового фольклора. Причина тому: в них наиболее ярко отражаются идейно-эстетическое сознание, вековые чаяния народа, его мудрость. И потому они столь притягательны. Что касается жанров обрядовой музыки, то они в незначительной мере получили освещение в литературе и находились как бы в качестве «пасынков» и потому не были предметом специальных монографических исследований. Такое отношение к ним складывалось в силу того, что они рассматривались как объекты, не представляющие научного интереса с позиций нового, «культурного строительства», как вредные пережитки старого, суеверного, религиозного. Отсюда и пренебрежение к ним, что выразилось в достаточной запущенности собирания и изучения обрядовой музыки.

Между тем в музыкальном наследии народов Центральной Азии обрядовая музыка занимает весьма значительное место. Определенную традицию первичного исследования жанров обрядовой музыкального фольклора имеет русская (славянская) до 1917-го года и фольклористика последующего периода народов Кавказа, Сибири и, частично, Казахстана, Узбекистана. Накопленный материал двух последних стран дает возможность внести существенный вклад в систематизацию и классификацию жанрового состава обрядовой музыки.

Жанровый состав обрядовой музыки

Жанр — это целостный организм, рождающийся в определенное время и умирающий в том случае, если нарушается его естественная жизнедеятельность. Отсюда важный разграничительный признак фольклорных жанров состоит в том, «каким образом они «стыкуются» с действительностью, т. е. в каком качестве они воспринимаются и бытуют»¹². Как отмечает В. М. Гацак, «своеобразие, опосредствованность звучания и восприятия выступают особенно заметно, если произведение включается в контекст какого-либо традиционного действия, обычая, обряда. Оно словно обретает дополнительное обрамление, определяющее или во вся-

¹² Специфика фольклорных жанров. М., 1973. С. 34.

мы и исполняется в одни и те же сроки, в тех же формах, тем же музыкальным стилем»¹⁴. В последующих исследованиях русского обрядового фольклора (Н. П. Колпаковой, Д. М. Балашова, В. П. Аникина, С. Ф. Баранова и др.) намечен единый критерий в подходе к классификации материала: жанры календарного и обрядового фольклора, внутри которых песни рассматриваются по их доминирующей обрядовой функции, т. е. путем разграничения песен на ритуальные, величальные и т. д. Ю. Г. Круглов в пособии «Русские обрядовые песни» отмечает, что «обрядовый фольклор представляет собой многофункциональное и многожанровое явление. Во-первых, в обрядовом фольклоре выделяются жанры собственно обрядовые и лирические. Во-вторых, в обрядовом фольклоре различаются жанры, имеющие отношение к музыке и не имеющие к ней отношения. В-третьих, в обрядовом фольклоре есть драматургические по своей сущности жанры и недраматургические. В-четвертых, обрядовый фольклор состоит из жанров, выполняющих в качестве доминирующей одну из следующих функций: ритуальная, заклинательная, величальная, корильная, лирическая»¹⁵. Резюмируя, автор выделяет три вида обрядовой поэзии: приговорки—стихотворно-драматические, причитания—стихотворно-музыкально-драматические и песни—стихотворно-музыкальные виды обрядового фольклора. Аналогичная картина наблюдается и в классификациях прибалтийских фольклористов¹⁶.

В этнографии и фольклористике Центральной Азии обрядовый фольклор не исключение. По своей жизненной направленности и этнологии он также, как и обрядовый фольклор почти всех народов мира, делится на два крупных цикла: календарный и семейно-бытовой. М. Алавиа в монографии «Ўзбек халқ маросим қўшиқлари» («Узбекские народные обрядовые песни») впервые делает попытку классификации узбекского обрядового фольклора по видам: лирические, трудовые, колыбельные, календарно-обрядовые, свадебно-обрядовые песни. Причем основное внимание исследователь уделяет жанрам свадебно-обрядового фольклора. Но данная классификация не оказалась совершенной в виду того, что в нее вошли песни, представляющие в своем большинстве типичные образцы лирических, любовных, семейных и трудовых песен. Исследование же, предпринятое узбекским фольклористом Б. И. Сарымсаковым, значительно расширило представление о жанровом составе узбекского обрядового фольклора. Причем автор рассмат-

¹⁴ Пропп В. Я. Фольклор и действительность М., 1976. С. 67.

¹⁵ Круглов Ю. Г. Русские обрядовые песни. 2-е изд. М., 1989. С. 17.

¹⁶ Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Сб. трудов/Сост. Рюйтел И. Таллин, 1980; Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. Сб. ст. Таллин, 1986.

ривает не только циклы, но и виды внутри каждого цикла. Соответственно жанры каждого обрядового цикла — календарный и семейно-бытовой — делятся на несколько видов. И при определении жанрового состава обрядового фольклора Б. И. Сарымсаков исходит из анализа его функции, идейно-тематической и поэтической природы, количественного состава участников обряда, соотношения канона и импровизации в обряде. Такая классификация, во-первых, «поможет глубже проанализировать материал обрядового фольклора и опубликовать результаты наблюдений; во-вторых, сами жанры обрядового фольклора, особенности их исполнения и творческий характер этого процесса служат естественной основой для подобной классификации»¹⁷, — отмечает Б. И. Сарымсаков. Данная классификация взята нами за основу жанрового определения и обрядовой музыки.

В музыкальной фольклористике на основе общей теории фольклора выработана собственная жанровая система. Здесь также учитываются образно-тематические и функциональные признаки, кроме того, берется во внимание музыкально-исполнительская и локальная специфика, которая находит свое проявление и в жанровой системе. В частности, систематизация жанров обрядовой музыки предпринимается не только с музыкально-интонационной и музыкально-исполнительской позиций, но в определенной мере учитывается этнографический и филологический принципы классификации. Для музыкальной культуры многих народов характерно наличие приуроченных и неприуроченных (прикладных и неприкладных) песенных жанров. К первой группе относятся песни, связанные с определенными обрядами и действиями, т. е. это жанры, входящие в календарные и семейно-бытовые циклы. Ко второй группе относятся песни, исполняемые в любое время и при любых обстоятельствах (лирические, исторические, плясовые и т. д.). В современной музыкальной фольклористике такая систематизация отражает специфику фольклорных жанров. В настоящее время далеко не все виды песен, в частности, первой группы, собраны с достаточной полнотой и потому при их рассмотрении приходится ограничиваться лишь характеристикой отдельных образцов.

Проблема жанровой классификации всегда находилась в центре внимания исследователей музыкального фольклора. При этом в ряде научных изысканий народная музыка рассматривается по видам песен. В. А. Успенский и В. М. Беляев на основе тематического содержания классифицируют туркменскую музыку на «произведения религиозного характера, произведения ле-

¹⁷ Сарымсаков Б. Узбек маросим фольклори 24-бет

чебные и др.»¹⁹. Говоря об этих произведениях, В. А. Успенский и В. М. Беляев описывают их вне связи с определенными обрядами и категорически утверждают, что «у туркмен не встречается и каких-либо обрядовых песен, подобных обрядовым песням других народов». К своего рода обрядовым песням, помимо песен зыкыра — «обрядов отчитывания и изгнания злого духа из лиц, страдающих нервными болезнями»²⁰, В. А. Успенский и В. М. Беляев относят отдельные свадебные и некоторые другие виды песен (колыбельные, девичьи, молодых женщин), помещенные во втором томе «Туркменской музыки»²¹.

С. В. Виноградов, говоря о кыргызских обрядовых песнях, в которых «более или менее стабильные мелодии и закрепленный за ними текст»²², подразделяет их на «кошок» — песни-причитания по умершему или при проводах невесты к мужу, «шырылдан» — песни конских пастухов и «жарамазан» — колытки, которые исполняются в месяц Рамазан. К свадебным песням, кроме «кошок», В. Виноградов относит и «Жар-жар»²³.

В музыкально-этнографических материалах А. Ф. Эйхгорна, посвященных музыке узбеков, даны также некоторые образцы свадебных и похоронных песен бухарских евреев, песнопения дerviшей, песен, исполняемых во время «Рўзы», отрывок азана. Говоря о музыке кыргызов (т. е. казахов. — Р. А.), А. Ф. Эйхгорн отмечает «их большую склонность к пению, то само собой понятно, что всякие радостные семейные события, как, например, свадьбы, рождения мальчиков, прием высоких гостей и так далее, празднуются у них с пением и музыкой»²⁴. Соответственно данному высказыванию, А. Ф. Эйхгорн приводит некоторые отрывки песен и инструментальных произведений, среди них свадебные, похоронные, поминальные, трудовые и пр. А. В. Затаевич, положивший начало крупным исследованиям по казахской народной музыке, впервые разработал классификацию основных жанров казахской песни по темам, выделив из них, наряду с другими, бытовые (свадебные, колыбельные, похоронные) и др. Жанровая классификация по видам песен также приводится в исследованиях по узбекской народной музыке Е. Е. Романовской, И. Акба-рова.

¹⁹ Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Т. 1. 2-е изд. Алма-Ата, 1979. С. 60.

²⁰ Там же. С. 60—62.

²¹ Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Г. 2. М., 1936. С. 45.

²² Виноградов В. Киргизская народная музыка. Фрунзе, 1958. С. 82.

²³ Там же. С. 82—84.

²⁴ Музыкальная фольклористика в Узбекистане. Ташкент, 1963. С. 70.

Таким образом, небольшой экскурс по классификации жанровой системы музыкального наследия народов Центральной Азии показал, что виды песен рассматриваются по образно-тематическому признаку. В большинстве случаев они представлены как произведения, а не как жанр в определенном комплексе, скажем, календарном или семейно-бытовом. Приведенные (в Нотном приложении) отрывки песен или их названия дают нам повод отнести их к тем или иным обрядовым циклам. Значительные достижения в систематизации жанров и их классификации сделаны музыкальной фольклористикой в 60—80-е годы. Опираясь на научные изыскания русской музыкальной фольклористики (В. Гусев, И. Земцовский, Е. Гинпиус, Ф. Рубцов, В. Лапин, Э. Алексеев и др.), была выработана система жанрового определения (прикладная и неприкладная). Вопросам исторической обусловленности формирования жанров в песенной культуре народов центральноазиатского региона, идейного содержания песен, выразительных средств их музыкального языка посвящены исследования Ф. Кароматова, Б. Ерзаковича, К. Дюшалнева и других. Песенное наследие до 1917-го года классифицируется в них как песни «семейно-бытовые», «семейно-обрядовые», «трудовые» и т. д., причем каждый жанр в свою очередь также подразделяется на определенные виды: свадебные, похоронные, поминальные, об утратах, колыбельные, лечебные и др. Как отмечает Б. Г. Ерзакович, «обрядово-бытовые песни играли весьма важную роль в формировании личности человека, от самых малых лет до старости. Посредством песен из поколения в поколение закреплялись традиционные устои жизни семьи и всего аула, молодежи преподносились нравственные сентенции, формировались эстетические вкусы»²⁴. Повседневная жизнь народа находила свое отражение в многообразных песнях. В частности, «песнями сопровождалась все значительные события в жизни семьи: рождение детей, свадьбы, похороны, важнейшие события в жизни всего аула или рода, объявлялись решения по важнейшим вопросам, собирали воинов в поход. Т. е. песней «Естерту» извещали о печальных событиях, песней «Суюнши» сообщали радостные вести, за которые хабаршы (вестник) получал подарок — суюнши»²⁵.

Важной проблемой в современной музыкальной фольклористике региона является изучение в теоретико-этнографическом аспекте локальных особенностей народной музыки, в частности, обрядовой. И дело в том, что «локально широкий охват фольклора по его определенным элементам дает материал и для изучения

²⁴ Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. Музыкально-историческое исследование. Алма-Ата, 1966. С. 15—16.

²⁵ Там же, С. 16.

отдельных диалектов, и для открытия наддиалектных закономерностей. Возможность такого аспекта исследования кроется в специфике фольклора, в том, что каждое фольклорное произведение, жанр, тема и т. п. имеют и общий (в широком — международный) характер, и неповторимые локальные черты конкретного диалекта, к которому принадлежит данная запись»²⁶.

Итак, обрядовая музыка — явление весьма сложное и разнообразное, и изучение его необходимо в разных аспектах и на разных уровнях. Дело в том, что в нее входят произведения, разные по времени и жанру, начиная от простейших музыкально-языковых формул до более сложных музыкально-поэтических форм и песенных циклов. Основным признаком, объединяющим эти образцы, являются: во-первых, неразрывная связь с определенными магическими действиями; во-вторых, они составляли с ними единый ритуальный комплекс; в-третьих, выполняли единую функцию; в-четвертых, время и характер их исполнения были строго регламентированы; в-пятых, синкретический признак характеризует генетическое свойство традиционных обрядовых песен. Обрядовая музыка была предназначена для определенного обряда и исполнялась в конкретный период года или по соответствующему поводу — она была связана с моментами семейной и личной жизни, сезонными и годовыми процессами, а также с болезнью, стихийными бедствиями, религиозными действиями и т. д. Неразрывная связь в обряде музыки, слова и действия, а также их функциональная направленность определяли не только содержание произведений, соответствующих тому или иному типу обрядовых действий, но и их структуру, музыкально-поэтические особенности и исполнительство. Отсюда понятие «обрядовая музыка» состоит из ряда важнейших компонентов: это сюжетика обряда, вербальный и музыкально-стилевой компоненты. При этом соотношение основных компонентов в составе обрядовой музыки, их устойчивость или изменчивость неодинаковы для всех ее жанров. Генетические основы жанров обрядовой музыки, их жизненные функции, степень развития и характер исполнения разнообразны.

Если подходить к проблеме жанровой классификации обрядовой музыки региона с точки зрения, скажем, приоритета вербального и музыкально-стилевого компонентов, то обрядовую музыку можно разделить на следующие виды

Первый вид — жанры, где музыкально-поэтическая и исполнительская характеристики играют информировующую (познавательную, новостную, референциальную, денотативную, ме-

²⁶ Земцовский И. Мелодика календарных песен. Л., 1975. С. 19.

таязыковую) функцию. Сюда можно отнести свадебные и похоронные причитания, заговоры, заклички, азан.

Второй вид — жанры, где музыкально-поэтическая и исполнительская характеристики выполняют воздействующую (апеллятивную, импрессионную, конативную, суггестивную) и информизирующую (фактальную) функции. Сюда относятся большинство календарных пиклов и песен — «Све хотин», «Чой мо-мо», «Шамол чакирин», «Бойдечак», «Бэрог келли» и др., а также кораночтение, зикр, врачевательные обряды — шаманские камлания.

Третий вид — жанры, где музыкально-поэтическая и исполнительская характеристики выполняют выразительную (эмотивную, экспрессивную), воздействующую (конативную), информизирующую (денотативную) функции. Это жанры почти всех семейно-родовых обрядов, свадебных и похоронно-поминальных, например, «Цр-ёр» или «Жар-жар», «Келли салом» или «Бет ашар», «Сынсу» или «Кыз кошоги», «Нини» или «Коштасу», «Садр» или «Алта раббим» и др., культово-ритуальные песнопения «алдов», календаров и т. д.

При такой систематизации в первую очередь учитывались функции обрядового фольклора, который, не имея на сегодня достаточно сильной «читательской» еремы, становится объектом вторичной музыкально-интерпретивной рекреации на эстраде, на сцене, уступая место фольклору необрядовому. Этот последний, главенствующий в качестве стереотипа не только творчества, но и потребления, образует основу развития современной фольклорной традиции, связанной с переделками традиционных лирических песен.

Но, тем не менее, образцы обрядовой музыки народов Центральной Азии, представленной в целом музыкой вокальной (причитания и песни) и инструментальной, и в наши дни продолжают оставаться живым источником новых форм обрядов, фольклорных ансамблей. Обрядовая музыка, как и сами обрядовые пиклы, содержит богатейший материал для исследования самых разных сторон традиционного песенного, инструментального фольклора и народного исполнительского искусства.

Обрядовая музыка делится на два вида: причитания, песни и инструментальные павгрыши и шесид, исполняемые в определенное время или при определенных обстоятельствах. С другой стороны, обрядовая музыка народов Центральной Азии различается двумя крупными платами — жанры народного творчества и жанры традиционной искусно-профессиональной музыки, т. е. обрядовая музыка может быть обрядово-фольклорной и обрядово-искусно-профессиональной. Такая дифференциация жанрового

состава обрядовой музыки по стилистическим признакам обусловлена наличием в ней песенных жанров, циклических и меторечитативных форм, исполнение которых доступно носителю песенно-профессиональной традиции (в похоронном обряде — плакальщицы, в свадебном — хафизы, акыны, созанла, яллачи, калфа, в религиозных — хафизы, малдохи, хонакохи, в ритуальных обрядах — шаман-бахши, баксы). Отсюда и выявление типов профессионалов как среди женской, так и мужской исполнительской групп. Для первой категории присуще исполнение свадебных песен-причитаний невесты («Сынсу», «Қиз йиғиси»), свадебно-религиозных, застольных, приветственных, торжественных песен («Келин қутлови», «Ал муборак», «Келин салом», «Той қошогы», «Той бастар», «Қыз шатоу» и др.), похоронных плачей-причитаний («Йиғи», «Жоктау»), в которых четко осознается авторское начало, т. е. песни-плачи функционируют в обществе как «авторские сочинения». Более развитую традицию с широким охватом репертуара представляет мужской тип профессионализма, получивший распространение в музыкально-поэтической культуре народов региона. Они — носители традиций траурных «Жоктау», «Қоштау», «Марсия», номинальных — «Наът», свадебно-торжественных — «Ал муборак», «Нақи», застольных — «Муборак», «Той бастар», «Той қошогы», «Шомуборак», величально-назидательных — «Бет ашар», «Келин салом»; религиозных — речитативия Корана, культово-ритуальных — «Зикр», «Кўчирма» («Кўчирик»; религиозных песнопений — «Яккахонлик», «Хочакон», «Қаландари»; похоронно-погребальных — «Джархонтик». Среди исполнителей лечебного обряда «Кўч» («Кўчирма») также встречаются и женщины (их называют «Порхан» у туркмен, «Фолбин» — у узбеков, «Баксы» — у каракалпаков и казахов). Инструментально-обрядовая музыка исполняется, в основном, музыкантами-профессионалами (соло или ансамблем). Все это позволяет систематизировать жанры обрядовой музыки и по принципу исполнительских особенностей, и такое разделение на несколько больших групп может внести ясность в проблематику классификации. Их можно группировать следующим образом.

1 Жанры обрядовой музыки, исполняемой коллективно (группой женщин или мужчин в отдельности или смешанно) с участием или без инструментального сопровождения. К этой группе относятся фольклорные жанры свадебных («Ер-ёр», «Жар-жар», «Айгичув», «Байгхонлик», «Терме», «Салом» и др.) и календарных («Бойчечак», «Сумалак», «Рамазан», «Жартизин» и др.) песен. Сюда же следует отнести и своеобразные «хороводные» («теварак») свадебные песни («Қарсақ», «Мавриги», похоронно-обрядовые песнопения-причитания («Садр» или «Алла раббим»).

2 Жанры обрядовой музыки, исполняемой солистом и унисон-

ным хором без инструментального сопровождения (обычно прихлопывая ладонями), а порой и с сопровождением (дойрой, нагорой, домброй, чапг-кобузом). К данной группе относятся жанры свадебных, похоронных и календарных циклов («Ал муборак», «Наврӯз муборак», «Бойчечак» и др.), а также «Знар» и «Кӯчирма» (женский).

3. Жанры обрядовой музыки, исполняемой соло без сопровождения или же с инструментальным сопровождением (обычно певцы-профессионалы сами аккомпанируют себе на дойре, дутаре или домбре). К этой группе относятся большинство семейно-бытовых («Саломнома», «Хулаи», «Байт», «Инги», «Овоз солиш», «Кошок») и календарных фольклорных жанров, связанных с сезонными и трудовыми процессами, заклички («Майда», «Ёзи», «Хӯш-хӯш» и др.), а также почти все жанры культово-ритуальных обрядов. Сюда же следует отнести и жанры обрядово-инструментальной музыки, связанной с культово-ритуальными (дойра, нагора) и семейно-бытовыми (свадебными) циклами (дойра, чапг-кобуз, домбра, гармочь), например, свадебные — «Той таркар» (домбра), «Тўй жавоби» или «Таига сози» (гармонь).

Такая классификация по исполнительско-му принципу предопределила и своеобразие типов изложения песенных форм обрядовой музыки: это унисонно-сольное, попеременно-сольное, антифонное, унисонно-групповое. И своеобразие это выражено в манере исполнения, характере изложения музыкально-поэтического или инструментального материала, в сохранении традиции, а также в импровизационности. Проблема канона и импровизации также необходима для систематизации обрядовой музыки. В. Е. Гусев систематизирует их на жанры с преобладанием импровизации и жанры, в которых преобладают традиции. К первой группе относятся отдельные жанры семейно-бытовой и календарной обрядности, ко второй — календарные и культово-ритуальные. Такое разделение помогает глубже проанализировать весь материал обрядовой музыки, выявить особенности ее исполнения, сущность и творческий характер жанров. Канон и импровизация — это две диалектически взаимосвязанных и взаимодействующих категории, определяющие природу фольклора, его живучесть и характер творческого развития, без учета которых нельзя правильно оценить исторические основы, тематико-функциональные, музыкально-поэтические и исполнительско-стилевые особенности всякого явления музыкального творчества. Канон как традиция, являющийся закономерностью, действующей во всех сферах жизни, в изустном творчестве приобретает особую окраску. Ретроспективное рассмотрение обрядовой музыки народов региона прежде всего показывает, что данная категория сама по себе достаточно подвижна и гибка, что нормы художественного

творчества менялись и эволюционизировались, не взирая на методы и способы их закрепления. Еще в древности многие народы Ближнего и Среднего Востока создали уникальные по своей самобытности «музыкальные цивилизации», в которых наблюдаются не только национальная характеристика, но и их взаимодействие. Здесь имеется нечто общее, связанное с самим восприятием народами окружающей действительности, с особенностями творческого процесса, выработанными в определенные исторические периоды.

Учитывая такое своеобразие жанров обрядовой музыки, когда в период исполнения формируется «своя» для каждого произведения отдельная поэтика композиции, разновидности жанровой системы обрядности можно условно разграничить на стабильные и мобильные.

Обобщая вышеизложенное, следует отметить, что жанровая система обрядовой музыки народов Центральной Азии содержит в себе множество черт и особенностей, присущих другим песенно-инструментальным жанрам необрядовой музыки, но ее связи с ними очень прочны. Это касается и общей архитектоники песен, принципов изложения и развертывания интонационной сферы, неупорядоченности ритмического интонирования. Вместе с тем жанрам обрядовой музыки присущи и свои, специфические особенности внутренней организации: теснейшая связь с обрядовым действием; в образно-эмоциональном строе наблюдается взаимосвязь вербального и музыкально-стилевого компонентов; определяющим фактором в их драматизации является разноплановость средств музыкальной выразительности; в них прослеживаются два стадийно-различных типа мышления: первый—древний унисонно-групповой; второй—более поздний унисонно-антифонный и попеременно-сольный. Стабильные и мобильные ресурсы соотносятся с общим цивилизационным развитием²⁷, создавая постоянную динамичность звучания и эмоциональность восприятия.

Обрядовая музыка (как и в целом обрядовый фольклор) является порождением определенных историко-эстетических условий, при которых складывались ее характерные черты и жанровая система. Отсюда каждое конкретное произведение обрядовой музыки в исследуемой социокультурной среде содержит совокупность опереточных признаков и отражает уровень взаимодействия, согласно которым жанровая классификация может быть представлена следующим образом.

²⁷Подробнее об этом см. Гафурбеков Т. Творческие ресурсы национальных вокальных и инструментальных форм в азербайджанской советской музыке. Ташкент, 1987.

ОБРЯДОВАЯ МУЗЫКА



Таким образом, обрядовая музыка народов Центральной Азии, представляющая собой целую цепь вокально-инструментального творчества, по своим основным компонентам систематизируется по трем обрядовым циклам, а внутри подразделяется на следующие виды.

Первый цикл — жанры календарно-обрядовой музыки, связанные с календарем, сезонным циклом (временами года) и хозяйственной деятельностью человека (встреча мусульманского Нового года, праздники цветов, обряды вызывания дождя, ветра, снега; веснянки и т. д.), которые, в свою очередь, делятся на три вида: первый — вокальная и инструментальная музыка, исполняе-

мая во время «Наврӯза», обряда «Дарвишона», «Гул сайили», «Меҳргон», «Хосил (или «Хирмон») байрами», «Сада» и др.²⁸ К ним относятся песенные жанры унисонно-группового типа: «Наврӯз айёми», «Наврӯз муборақ», «Келди Наврӯз», «Сумалак», «Салом, Наврӯз» и др.; инструментальные пьесы и наигрыши — традиционные произведения для ансамбля в составе духовых и ударных инструментов (сурнай, карнай, нагора, дойра); традиционные фанфарно-ансамблевые и сигнально-сольные наигрыши (призывные наигрыши и усули на карнае, нагоре, дойре), думбровые напевы, сурнайные мелодии, наигрыши на туюдуке, думбровые мелодии без определенных названий и др.

Второй вид календарной обрядности — жанры обрядовой музыки с сезонной и трудовой приуроченностью. При этом обряды и жанры соответственно подразделяются на весенние (веснянки), летние, осенние и зимние песни и обряды (названия песни, идентичные наименованиям самого обряда). Весенние — обряд первого цветка — подснежника и связанные с ним весенние песни — «Бойчечак» («Подснежник»), «Бинафша» («Фиалка»), чаще всего исполняемые детьми или подростками (унисонно-групповой или сольно-унисонный типы исполнения), а также «Лола» (обряд, связанный со сбором тюльпанов), «Барот келди, баҳор келди» («Пришла весна»), «Баҳор келса гуллар очилар» («Цветы расцветают с приходом весны») — групповые и сольные песни с сопровождением. Летние — праздники цветов «Гул сайли» и исполнение в них сольных песен «Қизил гул», «Гули сурх» («Красный цветок»); обряд вызывания дождя и песенный жанр, исполняемый во время обряда «Сус хогин» (у всех народов названия песенны: «Сус момо», или «Ашағлон» у таджиков, «Тасаттык» у казахов, «Тютааттык», «Сюйт газан» у туркмен). Осенний обряд и сольно-групповые песни «Шамол чақирин», «Чой момо» или «Шамол тухтатин». Зимняя обрядовая песня, связанная с первым снегом и приходом зимы, унисонно-группового типа — «Қор ён, қиш келди», сольная песня «Сафар қочди». С данными обрядами связано также исполнение своеобразных ритуально-инструментальных усулей и наигрышей — «ногора усуллари» — «при особо многочисленном проведении обрядов вызывания дождя, ветра, снега»²⁹.

К данному виду календарной обрядности относятся обряды и жанры вокальной и инструментальной музыки, связанные с цикла-

²⁸ Если в целом «Наврӯз», «Меҳргон», «Сада» имеют древнее происхождение, то праздники цветов, «Хосил (или «Хирмон») байрами» — в определенной мере связаны с современными условиями жизни народов региона.

²⁹ Кароматов Ф. М. Узбекская инструментальная музыка. Последнее. Ташкент, 1972. С. 158.

ми сельскохозяйственного года и подразделяемые по роду занятий населения: у оседлых народов, занимающихся земледелием, это весенний обряд первой борозды — «Құй ғайдаш» (подгонять волов), «Шох мойлар» (смазывание рогов животных перед началом пахоты), летний — перед сенокосом — «Ези», осенний — «Обло барака» (благодарение за богатый урожай), проводимый перед сбором урожая — обряд первого снопа, перед молотьюбой — «Майда» или «Хұп майда». Соответственно с ними связано исполнение идентичных названию обряда песен сольного типа — «Ези», «Майда» или «Шопириш», «Құш ғайдаш», «Обло барака»: инструментальных сурнайных наигрышей — «Шохи Нақшбанди» («Напевы Нақшбанди»), исполняемых во время праздников «Тоғ сайли». У кочевых народов, занимавшихся скотоводством, обычаи и обряды были связаны с фольклором заклинательных песен и песен-заговоров, обращенных к животным во время доения: коров — «Хұш-хұш», овец — «Тұрай-тұрай», коз — «Чирай-чирай», верблюдицы и кобылицы — «Биё-биё» и т. д., исполняемых сольно без инструментального сопровождения. К данному виду также относятся и инструментальные наигрыши типа сольных сигнально-пастушеских на сибирике или дилли-тюдудке, гажире и чупонае; ритуально-призывных на домбре, нае и тюдудке.

Третий вид календарно-обрядовой музыки связан с девятым месяцем мусульманского календаря — Рамазаном и исполнением обрядовых унисонно-групповых песен-колядок «Е рамазон» или «Е раббим» («Жарамазан» у казахов и каракалпаков, «Жарапазан» у кыргызов, «Ярамезан» у туркмен, «Рамазон» у таджиков) во время религиозного поста «Рўза» («Опаза»). В период проведения поста исполнялись также инструментальные, ритуально-призывные наигрыши «Ногора усуллар» («Усули нагоры»), оповещавшие о начале и продолжительности предутренней трапезы³⁰.

Вторую группу составляют жанры семейно-бытовой (родовой) обрядовой музыки и циклы, подразделяемые на несколько видов, отличающихся большим разнообразием и богатством видов и форм вокальной, вокально-инструментальной и инструментальной музыки.

Первый вид связан с рождением ребенка и проведением семейно-родового торжества по данному поводу — обряд «Шилде-хана» и праздник «Бешик тўйи» («Бесик гой»). С этими торжествами связано проведение разнообразных обрядов, обычаев, ритуалов — «наряжение колыбели» (у всех народов), «оседлание колыбели» (у казахов, каракалпаков), «мерес кўйнак» (надевание наследственного платья — у узбеков и таджиков), «саллабандон»

³⁰ Там же. С. 157.

(надевание специального женского головного убора невесте), «освящение колыбели», сопровождаемые исполнением обрядовых песен «Ёр-ёр» или «Хлан» («Олен»), колыбельных — «Алла», «Хувди» (сольных и сольных песенно-инструментальных в сопровождении дойры или дутара у узбеков, домбры у казахов), церемониальных — «Бешик тўйингиз муборак».

Второй вид связан с подростковым периодом жизни человека, проведением торжеств «Суннат» («Хатна» или «Хул тўйи») (праздник или обряд обрезания), исполнением ритуала «Чамак» (украшение ритуальных деревьев) и обычаев, связанных с совершеннолетием девушек: песенных форм «Тўйингиз муборак», «Хлан» («Олен»), «Айтишув» (переклички между женщинами и мужчинами) в сольном и групповом исполнении. Традиционная инструментальная музыка созвучна с наигрышами и пьесами основной свадьбы («Ниқоҳ тўйи»).

Третий вид охватывает весь свадебный комплекс (сватовство, помолвка, свадьба) и в основном связан с торжественной церемонией «Ниқоҳ тўйи»: это «Жар» в вокальном и инструментальном исполнении (освящение во всеуслышание), сольные песни сватов — «Совчилар қўшиғи», «Қыз узағов» (выдавай дочку замуж), «Сауселе»; проведение различных обрядов, ритуалов и обычаев, предшествующих свадьбе или во время самого действия. «Хинобандон» (красить волосы), «Устон сартарош» (мастер-парикмахер), «Ойна кўрсатар» (смотреть в зеркало), «Бола туғилди» (ребенок родился), «Кампир ўлди» (старушка умерла), а также исполнение песен во время заплетания косы невесты и ее лице-зрения, бритья головы жениха и т. д.

Жанры свадебной обрядности по своим функциям, музыкально-поэтическому содержанию и художественной форме подразделяются на ритуально-вечерные, торжественно-церемониальные, благопожелательно-назидательные, застольные, корильные и т. д.: ритуально-вечерные — «Ёр-ёр», «Жар-жар», «Яр-яр», «Яяр-йяр», «Олен», «Хлан» (унисонно-групповое женское или мужское пение с инструментальным сопровождением, отличающимся разнообразием средств музыкальной выразительности); церемониально-песенные — «Наки» или «Лаъли», «Шомуборак», «Ал муборак» (инклические и сольно-унисонные жанры инструментально-профессиональной музыки), торжественно-вечерные и благопожелательные — «Тўй муборак», «Ал муборак», «Тўй олқишлари», «Келин ва куёв қутлови», «Тўй бошлар»; застольно-поздравительные — «Хуш келингиз», «Той бастар», «Той қошог», «Тўй таърифи», «Тўй табриги»; наставительные — «Хлан», «Терме», «Она қошог», «Денем» (песня матери); прощальные причитания-песни невесты — «Сынсу», «Қоштасу», «Қыз қошог», «Қыз танысу», «Келин йиғиси»; приветственные — «Саломнома», «Келин са-

лом», «Хазор али», сюда же относится и «Яровджан»; наставительно-назидательные — «Келин ва куёв таърифи», «Бег ашар» (открытые лица невесты и ее представление родичам жениха — сольные с сопровождением, жанры изустно-профессиональной музыки); ритуальные — «Устон сартарош», «Кокил қушиги» (песня о локонах), «Сар тўёна аруси», «Саршиёна» (заплетание косы у невесты); свадебно-игровые, хороводные, корильные и лирические — «Лапар», «Айтишув», «Оқ ува», «Муборак», «Мавриги», «Қарсақ» и т. д.; свадебно-обрядовые, выполняющие функции завершения, окончания торжества — «Той таркар», «Тўй жавоби», «Хайрлашув» (сольные песни с инструментальным сопровождением) и т. д.

Свадебно-инструментальная музыка представлена в сольном сопровождении, выполняющем определенные ритуальные функции во время облачения невесты в свадебные наряды, ее шествия к дому жениха, ее проводов и по случаю приезда невесты; традиционно-ансамблевым сопровождением, выполняющим функции оповещения или освящения во всеуслышание, открытия торжества и др., например, ансамблево-инклические: церемониально-торжественные — «Тўй муборак», «Шодиёна», «Наво», «Яккахонлик» (исполняемые перед началом торжества), «Ёр-ер» (инструментальные варианты величально-шественной песни), «Ногора уйин» («Усули нагоры») и дойры («Дойра усули»), исполняемые во время свадебного пиршества; инструментально-сольном, исполняемом в доме невесты и у жениха на дойре, чанг-кобузе, домбре, дилли-туйдуке, гармонии; инструментально-ритуальном — «Той таркар», «Тўй жавоби», «Танга сози» и др.

Четвертый вид представляет собой обрядовый фольклор, связанный со смертью близкого человека (похоронно-поминальный обрядовый цикл) — похоронные плачи-причитания — «Пиги», «Пўқлов», «Бўзлов», «Агы», «Сесэтмек», «Есирту»; похоронно-погребальные причитания — «Овоз солиш», «Тавуш» (сольное пение, основанное на речитации); поминальные песни — «Марсия», «Наът», «Хаққонийлар» (жанры изустно-профессиональной музыки, основанной на сольном пении); лирические песни-утраты; ритуально-траурный, похоронно-погребальный обряд — «Садр», «Жархонлик» (в ряде местностей их называют «Зикру само» или «Алла раббим» (сольно-унисонное пение с определенными телодвижениями, исполняемое как мужчинами, так и отдельно женщинами).

Пятый вид включает в себя обрядовый фольклор, в основе которого лежат заговоры, заклички и благопожелания, обладающие магической силой — «Қинна» (заговоры от сглаза), «Фотиҳа» или «Патаҳа» (благословения, благопожелания), канонические формы

декламации словесного текста; «Бадик» (изгнание злых духов от больных детей) — сольное мело-декламационное пение.

Третья группа — **жанры культово-ритуального цикла**: это обряды и праздники, связанные с «Рўза ҳайит» и «Қурбон ҳайит», шаманский ритуал «Сарын» и обряд врачевания «Кўч» («Кўчирма» или «Кучириқ»). Причем религиозная музыка — сфера сугубо вокальная на Востоке, и она обусловлена тем, что народы региона, как и всего мусульманского Востока, более всего тяготели не только к песенным формам и речитации, но и восхищались выразительностью и динамикой человеческого голоса, в частности, голоса служителя ислама, призванного взывать к богу и к верующим. Жанры данной обрядности относятся к области изустно-профессиональной музыки с типами сольного и сольно-унисонного пения. И в этой сфере обрядности утвердилось несколько разновидностей, связанных с музыкой. Первый — азан (призыв к молитве) — речитативно-декламационная форма пятикратного призыва к намазу. Различаются два его типа — молитвенный и «бытовой» азан, интонируемый на ухо новорожденного с нареканием имени. Второй — вокализованная форма речитации Корана профессиональными исполнителями-хафизами, которая подразделяется на «Қироат» или «Қираа», «Тиловат» или «Тиляв», «Таджвид» или «Ўажвид». Третий вид — «мавлид» — религиозно-поминальный обряд с чтением, речитацией и песнопениями, проводимый в доме усопших на седьмой, двадцатый дни и на годовщину, подразделяется на женский (сольно-унисонный) и мужской (унисонный, групповой) тип пения. Четвертый — «зикр» — ритуально-религиозные циклические песнопения, исполняемые во время собрания служителей ислама (особенно распространены в суфийских кругах). Последние подразделяются на несколько разновидностей, в частности, «Зикру само» или «Қатта зикр» сольно-унисонного типа исполнения. Пятый вид — «Ўаззия» («Ўазис») — музыкально-зрелищный жанр мистерияльного типа, проводимый в период поминания или во время праздника «Ҳайит». Шестой включает в себя шаманский ритуал — камлание — «Баксы сарыны» и обряд врачевания «Кўчиріқ» (изгнание болезней знахарями-шаманами, так называемыми «шаман-бахши», «порхан» или «фолбинчи»). Седьмой вид связан с исполнением религиозно-лирических песен жанра «ашула» типа «маддохи», «каландари» или «яккахонлик» народно-профессиональными певцами — своеобразная форма сольного пения с сопровождением (или без сопровождения).

Хотя инструментальная музыка в чистом виде и отсутствует в культово-ритуальных обрядах, но, тем не менее, имеются сведения о распространении «сольных усулей нагоры», исполняемых служителями религиозного культа во время мусульманского пос-

та — «Рўзы», а также инструментальных ритмов, используемых «во время затмения Луны или Солнца, когда религиозные фанаты всеми доступными им способами старались довести до всевышнего свои мольбы и тревогу»³¹. В ряде ритуалов и обрядов музыкальные инструменты выступали основными атрибутами действия. Так, в шаманском камлании узбекские шаманы бахши использовали дойру необычайно больших размеров в отличие от обычного, типового; казахи же баксы пользовались домброй или, в редких случаях, кобузом. Исполнение развитых песенных жанров религиозного содержания всегда происходило в сопровождении музыкальных инструментов, в частности, танбура или инструментального ансамбля (танбур, дутар, гиджак, най, дойра).

Возникновение жанров обрядовой музыки народов Центральной Азии — результат длительного исторического развития и сложного сочетания социально-экономических и религиозных предпосылок, музыкально-поэтических и исполнительско-стилевых элементов, объединенных общей тематикой и функциями в обряде в единое ритуальное и художественное целое. При данной систематизации наблюдается и такой момент — некоторые жанры по своим образно-тематическим признакам могут быть отнесены к другим областям музыкального фольклора, в частности, второй и третий виды календарно-обрядовых жанров, связанных с сезонными работами и хозяйственной деятельностью человека, годовым циклом кочевых и оседлых народов региона, в определенной мере соотносятся и с жанрами трудового фольклора, а обряд и песенная форма «Бадик» — с культово-ритуальными жанрами. Однако по функциональным признакам мы отнесли их к семейно-бытовой обрядовой музыке, хотя во всех ее жанрах наблюдаются религиозные мотивы (как в каждом обряде, так и в каждой песне первое обращение всегда направлено к всевышнему, что, однако, не означает, что они религиозные).

Как отмечает И. Земцовский, у земледельческих народов «родство фольклора аграрной и семейной обрядности в целом, родство, доходящее до взаимонереклечения», служит основой соединения «их в один, органически слитый годичный цикл». Следовательно, в отношении народной обрядности ее надо рассматривать системно, ибо «каждая жанровая система — не только итог длительного исторического развития, но и генетически взаимосвязанный комплекс»³². Изучая жанровую систему казахского традиционного музыкально-поэтического творчества, А. Мухамбетова пришла к выводу, что «семейная обрядность, представленная богатым набором жанров, ... дает больше оснований для постро-

³¹ Там же. С. 157—158.

³² Земцовский И. Мелодика календарных песен. С. 167, 170.

ния целостной жанровой системы»; она складывается в цикл, который, в свою очередь, «встроен в более крупную систему. Этой системой является календарь культуры, взятый в двух его ипостасях: жизненном и годовом циклах»³³. Существование обоих циклов в культурах оседлых и кочевых народов региона свидетельствует об их глубоком родстве «как явлений общечеловеческих», но вместе с тем функции этих циклов различны. «У кочевников, — отмечает А. Мухамбетова, — жизненный цикл является основой жанрообразования, а годовой выполняет роль регулятора сезонной циклизации жанрового репертуара; у оседлых народов — наоборот: годовой цикл является основой жанрообразования, а жизненный — регулятором возрастной циклизации репертуара песен»³⁴ (см. таблицу).

Такая схема жанровой системы народного и изустно-профессионального творчества обрядовой музыки народов Центральной Азии отражает ритм «становления и развития человека в единстве природного и социального, земного и потустороннего, прерывного и непрерывного», т. е. соответствие их пространственно-временной локализации в календаре и культуре. Здесь не только система происхождения фольклорных жанров, но и глубокая зависимость изустно-профессиональных пластов от календаря, являющихся «организованной памятью культуры», ее наиболее универсальной характеристикой формы и самооценки³⁵.

Можно сказать, что жанры не развиваются иначе, как в преемственности, в многообразных формах взаимовлияния и взаимодействия, являющихся характерной чертой функционирования народного и изустно-профессионального творчества. И выявление природы взаимодействия способствует воссозданию живой картины жанровой системы, решению некоторых проблем исторического возникновения жанров, т. е. в генетическом и социологическом аспектах, раскрытию конкретного механизма проявлений этих взаимосвязей, что может быть рассмотрено на материале различных жанров. При этом одной из важнейших является проблема генезиса обрядовой музыки. В этом плане первоначальный тип песен и речитативов восходит к доисламской эпохе. Если по части словесно-поэтической их основы мы ограничиваемся известной констатацией, то со стороны музыкальной, при последовательных изменениях, вносимых изустной передачей в мелосе, трудно предположить, что старинные ее образцы дошли до нас в целостности. О музыке древних обитателей Центральной Азии сведений почти не сохранилось³⁶. Но, сравнивая между собой песни опре-

³³ Мухамбетова А. И. Календарь и жанровая система. С. 109.

³⁴ Там же. С. 127.

³⁵ Там же. С. 122.

³⁶ Здесь речь идет о несохранившейся звучащей музыке, хотя археоло-

Таблица

Обрядовая музыка в культурах оседлых и кочевых народов регионов

Тип культуры	Возраст, лет	«Пространство» культуры				Единица исполнения
		семья	род	народ	космос	
1	2	3	4	5	6	7
Оседлый, земледельческий	1—12	Кольбельные, песни «Бешик туйи»				Сольный, унисонно-групповой
Кочевой, скотоводческий	1—12	Кольбельные, «Шиль-дехана», песни «Бешик туйи» «Суннат туйи»		Веснянки: «Бойчак», «Бинафша», «Рамазон»		Унисонно-групповой
Оседлый, земледельческий	13—24		Песни свадебного обряда (фольклорная и изустно-профессиональная музыка)	«Рамазон», «Жарамазан», инструментальные наигрыши		Сольный, унисонно-групповой, сольнопеременный, унисонно-сольный
Кочевой, скотоводческий	—	Песни аграрного цикла	—			Сольный, сольнопеременный, унисонно-сольный

1	2	3	4	5	6	7
Кочевой, скотоводческий	25-48			Песнопения-речитации культовых ритуалов (изустн. проф.) - "Авду", "Саид"	Песни вызывания дождя, ветра, снега Песнопения - поминальные песни	Сольно-двухстольный, унисонный Сольный Сольный Унисонный Сольный Сольный
			Заключительные песни при доении животных		Песни вызывания дождя, ветра, снега Жаглы гохо-ронно-поиньялыго обряда	Сольный Сольный Сольный
Оседлый, земледельческий	49-63		Песни стадобног обряда	Песнопения, речитации культовых ритуалов	Жаглы похоронно-бонина, ного (бряд), шаманский ритуал "Ку-оурик"	Сольный Сольный Сольный
Кочевой, скотоводческий	49-63			Песнопения, речитации культовых ритуалов (изустн. проф.)		Сольный

деленного характера, входящие в обычаи, обряды, праздники, скажем, календарные, семейно-бытовые и т. д., признав, что эти песни, причитания и речитации принадлежат к одному и тому же типу, например, мелодиям речитативно-декламационного характера при импровизационной манере исполнения в сольном или унисонно-сольном типах изложения, мы могли бы по меньшей мере установить (если не восстановить), какие характерные для него черты дошли до нас. Несмотря на отсутствие полностью сохранившихся песен той эпохи, нам все же известны, благодаря народной традиции, хотя бы реликты обрядности и элементы мелодических типов. Следовательно, можно предположить, что исполнители (народные или народно-профессиональные), придерживаясь традиций, ритуально-обрядовых признаков, поют еще и ныне в том же стиле и с тем же произношением, с каким пели или причитали их предки. И здесь путь к изучению генезиса обрядовой музыки лежит через расширение и углубление понятия «интонация», которое понималось Б. Асафьевым «как высший критерий всякого музыкального явления»³⁷. Проблемы типологии мелоса, его стадийного развития тесно связаны с понятием социальной среды, ее конкретными характеристиками, которые зависят от:

1. Уровня социально-экономического развития каждого этноса и преобладающего в его становлении генетического типа культуры;
2. Характера художественных традиций и склонности к определенным видам творчества;
3. Внутриэтнического членения, предполагающего ассимиляцию инонациональных элементов;
4. Взаимодействия типов художественного мышления, устной и письменной традиций и т. д.

На наш взгляд, прототипы жанров обрядовой музыки следует усматривать, возможно, в пении, наподобие доисламских «плачей магов по Сиявшу» или в «жалобных» причитаниях, «церемониально-хвалебных» речитациях, в открыто призывных песнях с манерой сольно-протяжного пения и возгласами. В сохранившихся старинных рукописях встречаются лишь упоминания о песнях и танцах древних народов, сопровождавших культовые обряды. Одной из них является «Авеста» — древнейший литературный памятник истории и искусства многих народов Востока, населявших

гические находки в древних поселениях (наскальные рисунки, настенная роспись дворцов, домашняя утварь, скульптуры, терракотовые статуэтки и др.), миниатюрная живопись со сценами обрядовых действий свидетельствуют об участии музыки в процессе самого обряда.

³⁷ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс 2-е изд. Л., 1971. С. 211.

Иранское плато и Среднеазиатское междуречье, которая до сих пор используется в богослужении у парсов.

Один из исследователей «Авесты» З. А. Рогозин писал: «В обряде жертвоприношения участвовала масса, которая соблюдала определенные правила для того, чтобы жертва была принята всевышним. При этом массой исполнялись святые тексты с определенной интонацией и в определенном регистре»³⁸, т. е. речь идет о гатах — гимнах-весношениях, исполнявшихся жрецами (магами). Но на какие конкретно мелодии исполнялись эти стихи — установить теперь невозможно.

Большой интерес вызывают «живые» свидетели, подтверждающие бытование у древних народов различных обрядов, их связи с элементами музыкальной культуры «Среди сорока тысяч наскальных изображений урочища Саймалы-таш в Ферганском хребте — своего рода гигантской картинной галереи древности, — отлучает Т. С. Вызго, — есть изображение ритуальной пляски, в центре которого — человек с бубном... Обращают на себя внимание размеры бубна, видимо, сознательно увеличенные художником с целью выделить важную роль инструмента в обряде, как и рисунок по краю обруча, вероятнее всего, отражающий подвешенные к нему колечки»³⁹.

Исторические процессы, с глубокой древности протекавшие в Центральной Азии, отразились на укладе жизни, комплексе религиозных представлений, архитектуре и искусстве. Следует отметить полистадиальный характер религиозных представлений народов данного региона, во многом обусловленный их сложной этнической историей. Процессы, происходившие в прошлом, детерминировали полиморфизм религиозных представлений, состоявших из своеобразного «сплава» анимизма, тотемизма, шаманизма с остатками зороастризма, буддизма. Так, космогонические представления древних народов региона складывались в первичные формы религии. Следы этих верований можно встретить в закличках и песнях, например, в песнях вызывания дождя («Сухотин» или «Тасагтык»), ветра («Шамол чақириш») или его усмирения («Чой момо»), в считалках, прибаутках, а также в древних легендах, сказках, мифах. Наиболее концентрированно космогонические представления древних выражены в календарных, семейно-бытовых (поминально-похоронных) обрядах и в сопровождающих их песнях. Даже ислам вынужден был «уживаться» с самыми первобытными суевериями и обычаями древности»⁴⁰. По ме-

³⁸ Рогозин З. А. История Индии. СПб., 1903. С. 59.

³⁹ Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М., 1980. С. 14.

⁴⁰ Абрамзон С. М. Очерки культуры киргизского народа. Фрунзе, 1946. С. 269.

ре развития общественных отношений народы региона оказывали друг на друга определенное влияние. И это был не просто обмен идеологиями, но в значительной степени обмен культурными ценностями, в результате которого происходило взаимное культурное обогащение.

Рассматривая архаичные верования в свадебной, похоронно-поминальной обрядности казахов в контексте ритуально-мифологической деятельности человека, А. Т. Толеубаев отмечает, что «реликты древних верований и обрядов, еще сохраняющиеся в быту и мировоззрении старшего поколения, но быстро исчезающие в современных условиях, дают возможность выявить очень архаичные пласты представлений народа о человеке, мироздании, окружающей природе, проследить древние черты социального строя предков. Кроме того, они объясняют внутренний смысл, истоки происхождения многих традиционных норм поведения и быта, взаимоотношений в общественной жизни и семье, обрядов и обычаев казахов, обнаруживая вместе с тем некоторые стабильно общие черты с мировоззрением многих народов мира, исторические связи с соседними этносами»⁴¹.

В целом, унаследовав многое от древних кочевых и оседлых этносов, народы региона смогли создать свое, весьма оригинальное искусство, в частности, обрядовую музыку, во многом отличное, но в определенной мере имеющее параллели с искусством соседних народов. Оно синтезировало художественный мир народов, населявших обширную территорию, выработав их своеобразные стилевые особенности.

Таким образом, обрядовая музыка народов Центральной Азии, представляющая собой народное и искусство-профессиональное песенно-инструментально-поэтическое творчество, — это гибкая жанровая система, единство которой обеспечивается взаимодействием различных тематико-функциональных и стилистических пластов и исполнительских традиций, которое рассматривается на семантико-формообразующем уровне.

⁴¹ Толеубаев А. Т. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов (XIX — начало XX в.), Алма-Ата, 1991. С. 3

Глава II

ОБРЯДОВАЯ МУЗЫКА ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Календарно-обрядовая музыка

Разнообразное и пестрое по жанрово-тематическим особенностям обрядовое песенно-инструментальное творчество народов Центральной Азии объединяется в следующие группы: круг календарно-обрядовых песен, свадебный и похоронный циклы, культово-ритуальные речитации и песнопения. Эти фольклорные напевы и изустно-профессиональные мелодии в той или иной форме получили распространение во всем регионе, большинство из которых до сих пор функционирует в народной среде.

В жизни человека его общение с природой, окружающей средой занимает большое место, ибо человек всегда пользовался благами природы, жил ее жизнью, приспосабливаясь к смене времен года. Образ жизни людей, накладывающий свой отпечаток на их духовный мир, привел к тому, что у народов мира возникли различные виды деятельности и связанные с ними разнообразные обычаи, обряды и праздники. Это календарные обряды и праздники, которые отражают этническую, социально-экономическую, историко-культурную жизнь народов на разных этапах развития. В них жизнь самого человека и даже человеческого коллектива неотделима от жизни природы. И заложенный в них «эстетический, нравственный, эмоциональный заряд противостоит, даже не допускает саму мысль о победе зла, о возможности гибели человека, человеческого коллектива, человечества. Непрерывность жизни подчеркивается в календарной обрядности той ролью, которая принадлежит в ней старикам и особенно детям. Участие в народных праздниках представителей всех поколений символизирует вечное продолжение человеческого рода»¹ (разрядка наша. — Р. А.).

В целом календарные обряды и праздники непосредственно связаны не только с временами года, но и с соответствующими им теми или иными видами хозяйственной деятельности. Большая часть традиционных обычаев и обрядов восходит к древнейшим

¹ Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. С. 5

магическим действиям, призванным обеспечить богатый урожай и связанные с ним благосостояние и богатство, здоровье и благополучие семьи, рода, общины. Следовательно, выявление генезиса, функциональной направленности календарных обычаев и обрядов, раскрытие их связей с трудовой деятельностью — одна из задач данной монографии. В современных условиях у многих народов, как и в культуре Центральной Азии, связь календарных обрядов и праздников с трудовой деятельностью давно уже стала опосредованной. Еще в прошлом (XIX — начало XX в.) многие из этих обрядов уже существовали в пережиточной форме и, в определенной мере, утратили свой первоначальный смысл.

Народы Центральной Азии живут на обширной территории, различающейся разнообразием природных и климатических условий, что не могло не отразиться на характере их хозяйственной деятельности. В основном эти народы относятся к двум большим хозяйственно-культурным типам — пашенных и ручных земледельцев, отгонных и кочевых скотоводов. В соответствии с этими типами, а также географическими условиями и бытуют те или иные обрядово-праздничные циклы.

К сожалению, на протяжении длительного периода времени данному аспекту не уделялось должного внимания. Рассматривались только песни-колядки «Ё рамазон» — «Жарамазан» и песни, связанные с трудовым процессом, к которым в большинстве случаев относились как к религиозным пережиткам. Даже такой праздник мусульманских народов, как «Наврӯз», был предан забвению или же отмечался в трансформированном виде (в Узбекистане в 80-е годы его дал с переименовали в праздник «Навбаҳор» — «Новая весна»). В последние годы постановлениями правительственных органов он превращен в общенациональный праздник в регионе, не утратив, при этом, своей специфичности — как обряд «всеобщего дня рождения», когда уход зимы и приход весны были представлены «как умирание и возрождение природы». Еще с глубокой древности «Наврӯз» отмечался как всеобщий, а с укреплением государственной власти и как государственный праздник («Бабура-наме»).

Календарно-обрядовая музыка — это песни и наигрыши аграрных праздников и обрядов, непосредственно связанных с сельскохозяйственным календарем, т. е. повседневный быт народа подчинялся головному земледельческому кругу. Она включала и собственно-трудовые, и магические песни, посвященные празднованию «Наврӯза», встрече весны, зазыванию дождя, ветра и снега, первому цветку и празднику цветов, первой борозде, сенокосу, молотьбе, сбору урожая. Для каждого народа земледельческий календарь образуется последовательностью сроков определенной работы дехканина в поле и дома, сопровождаемой теми или ины-

ми действиями, песнями, танцами, обрядами, которые «совершались либо параллельно с проводимыми работами, либо независимо от них в виде самостоятельных празднеств»². Отсюда в русской сельскохозяйственной традиции отмечается несколько празднеств: зимние святки, масленица, Ивана Купалы и др. Годичный цикл как земледельца, так и скотовода, каждый из которых в своей трудовой деятельности руководствовался своим календарем, в соответствии с чем определял начало и окончание полевых и животноводческих работ, находящихся в зависимости от природных условий, смены времен и погоды, был естественно связан с древнейшим календарем зимнего и летнего солнцезаворотов, весеннего и осеннего равноденствия. По В. И. Чичерову, «в основе русского аграрного календаря лежит производственный год крестьянина, в календаре отразились наблюдения земледельца над природой, жизнью земли, созревaniem урожая, а также и его бессилие перед лицом природы, порождающее прозеление магических действий в доме и на поле»³. Отсюда и распространение двух основных циклов аграрных обрядов и песен: первый связан с подготовкой урожая, второй приурочен ко времени его уборки (для скотовода — заготовка кормов и выгон скота на пастбище).

Исследователи справедливо характеризуют календарные (в обиходе существовали и другие названия — «сезонные», «годовые», «указанные», «временные» и др.) песни жанрово-многообразными, обрядовыми и необрядовыми, ритуальными, заклинательными, трудовые, игровые, величальные, детские и прочие песни, причем каждый из этих жанров может существовать и вне календаря. И. Земцовский отмечает, что «народный сельскохозяйственный календарь по существу органически сочетает в себе производственный и празднично-календарный циклы как некое неразрывное единство, внутренне динамичное»⁴. При этом истоки календарных песен уходят в древность: глубокими их корни в народной истории, трудовой практике, во всей жизни земледельца и скотовода с ее устойчивой сезонной периодичностью; слишком тесно они были связаны с насущными хозяйственными интересами крестьянства, слишком много значили и для его утешительного освоения действительности, объединяющей природу и человека в неразрывное целое. В итоге календарные обряды и песни, соединившие в себе многовековой трудовой опыт и предразсудки земледельцев и скотоводов, просуществовали в регионе долгие тысячелетия и после принятия ислама. Эти обряды и пес-

² Земцовский И. Мелодика календарных песен. С. 3

³ Чичеров В. И. Зимний период русского сельскохозяйственного календаря XVI-XIX веков. Очерки СССР по истории народных верований. М., 1957. С. 24

⁴ Земцовский И. Мелодика календарных песен. С. 4

ни породили не столько стремление к красоте и лирическому самовыражению, сколько жизненно обусловленную, практическую потребность. Интерес народа был сосредоточен не на самой песне, а «на той цели, которой они служат»⁵. Цель же была сугубо жизненная — песня должна, по мысли человека, помочь ему в тяжелом труде, и несомненно то, что календарные песни сыграли и играют положительную роль в жизнедеятельности человека.

Основной смысл календарных обрядов и песен был заключен, по верованию древних, в возможности активно воздействовать на природу, т. е. песня, как и соответствовавший ей обряд, была призвана обеспечить хороший урожай, дать приплод в поле, в хлеву, в семье, полное довольство, благополучие. Наряду с этим в них до сего времени сохранились элементы языческой магии, архаичной земледельческой религии, например, реликтов культа покровителя земледелия народов Центральной Азии Бобо Девкана — Бобон Дехқон (Деда-Земледелец), а также культа небесных светил, воды и животных⁶. С древнейших времен хозяйственная деятельность народов региона, живущих как в оазисах — Ферганской, Зарафшанской, так и в высокогорных, в прошлом труднодоступных долинах Памира, отражает специфику очень сложных экологических условий, где наряду с ирригационным земледелием скотоводство являлось важным источником существования. Стремление обеспечить хороший урожай земледельческим культам и умножить поголовье скота, получить больше продуктов от земледелия и скотоводства, наряду с развитием традиционных навыков ведения хозяйства, учитывающих специфику природной среды, обусловило возникновение магических обрядов и обычаев, связанных с анимистическими верованиями. Многие из этих обрядов в той или иной степени отражают представления поздней религии — истама. «Магия пения (пазятка наша. — Р. А.) издревле играла огромную «воздействующую» роль в чародейственных актах, плясках и обрядах»⁷, — считает С. Лисицян. Тем самым признается полифункциональность календарной обрядности и песенности, выполнявшей некогда различные функции (организация труда, магия пения вообще и конкретное магическое предназначение, эстетическое отношение к действительности и др.).

⁵ Аничкин Е. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. Спб., 1903. С. 370.

⁶ В литературе сохранились легенды и мифы о Бобо Дехконе, которые значительно дополняют материал о происхождении и бытовании культа покровителя земледелия. Исследователи полагают, что он связан с культом предков и имеет доисламское происхождение, являясь пережитком некогда пышного культа могущественного аграрного божества.

⁷ Лисицян С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа: В 2 т. Т. 2. Ереван, 1972. С. 74.

Одна из фундаментальных проблем при изучении календарной песни — вопрос о генезисе земледельческой культуры как основы фольклора аграрного календаря и взаимодействия оседлого земледелия и скотоводства. Это важно уяснить в связи с генезисом некоторых песенных форм, общих у земледельческих и скотоводческих народов. Именно земледельческое полеводство, как отмечал Н. Земцовский, исторически выступило стабилизирующим фактором складывания календарного праздничного цикла. Скотоводство же как тип хозяйства вовсе не обязательно предшествовало земледелию: нормативным было издревле комплексное земледельческо-скотоводческое хозяйство с различным преобладанием отдельных его элементов. Соответственно этому понятна важность раскрытия изначального значения аграрной и скотоводческой обрядности, тематики, символики и т. п.

Ранние календарные обряды и песни, связанные с явлениями природы, годовым кругом Солнца, земледельческим трудом, являются также и языческими обрядами, обладают, как и всякий народный праздник, поразительным свойством — устойчивостью формы. Различные религиозные обряды, появившиеся позднее, тоже так или иначе были приурочены к народным и многое унаследовали от них. Непосредственно из образов умиравшей и воскресавшей природы берет начало процесс становления таких понятий, как добро и зло, правда и ложь. Эти понятия можно встретить у многих народов, что прежде всего объясняется сходством жизненных условий, единством законов человеческого восприятия, общностью принципов мышления.

Календарно-обрядовые песни — составная часть определенных обрядов и праздников. В жизни народов региона годовой цикл праздников имел тем большее значение, чем теснее он был связан с естественной сменой сезонов, движением небесных светил, а также традиционной космологией и даже моралью. По народным понятиям жизнь природы сливалась с жизнью общества, а обряды и праздники выступали при этом как важнейшая связующая нить между социальными и природными явлениями, и, тем самым, как «высшая ступень культуры». Традиционные календарные обряды и праздники в том виде, в каком они сохранились к нашему столетию, прошли долгий и сложный путь развития. Как отмечают многие исследователи, цикл праздников и обрядов на древней территории региона первоначально определялся разделением года на два периода, которые значеновали начало и окончание хозяйственного сезона. Если первый был временем роста всего живого и активизации трудовой деятельности людей, то второй — временем смерти, бесплодия земли и праздни-

¹ Земцовский Н. Мелодика календарных песен. С. 7—8.

сти. Впоследствии из этих первичных празднеств выделялись весенние и осенние, летние и зимние обряды. Если первые две разновидности обрядов отмечали соответственно начало и окончание земледельческих работ и летнего выпаса скота, то в зимних празднествах драматизировалось обновление годового цикла.

Возможно, система календарных обрядов и праздников народов региона в своих основных чертах сложилась еще в эпоху средневековья (свидетельство тому письменные источники — труды Фирдоуси, Беруни, Наршахи, Омара Хайяма, Бабур и др.). В своем окончательном виде они явились результатом длительной интеграции различных аспектов культурных традиций и религиозных представлений. В дальнейшем трансформация календарных обрядов и праздников сопровождалась формированием их нового годового цикла, при этом каждый праздник представлял единство важнейших черт общественного сознания данной эпохи.

При рассмотрении обрядов и праздников одной из важнейших является проблематика их классификации. Если следовать классификации, предложенной С. Я. Сеповым⁹, то в годовом цикле обрядов выделяются четыре сезонных вида обрядности, которые группируются попарно в различных комбинациях и сводятся к трем типам обрядов. При этом они составляют единый годовой ритм празднеств. Первый тип — в годовом цикле праздников прослеживается четырехчастный ритм календарной обрядности — обряды четырех сезонов (Н. Кравцов, А. Новиков, Б. Сарымсаков и др.). Второй — трехчастный — обряды зимние, весенне-летние и осенние (С. Баранов, В. Анкин, Ю. Круглов, Л. Покобская и др.). Третий — двухчастный, включающий обряды весенне-летнего и осенне-зимнего периодов (В. Пропп, С. Токарев, В. Чичеро и др.). Среди этих различных форм сезонной обрядности наиболее отчетливо выделяются весенние и осенние обряды, первый из которых ознаменовывал начало хозяйственного года и тесно связан с магией плодородия («Навоъз», «Бойлечак», праздник первой борозды); лейтмотивом же осенних обрядов было благодарение богам и покойным за дарованный урожай и очищение от утративших свою благую силу поверий уходящего года. Если в обрядности «весеннего сезона» акцентировалась встреча живых с умершими предками, то в осенних празднествах преобладала идея расставания живых и мертвых¹⁰. Другой тип календарной обрядности связан с празднованием зимнего и летнего солнечных стояний (праздники — «Сада», вызывания дождя, ветра и снега, цветов, урожая и др.). В обрядности разных праздников есть

⁹ Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. М., 1983. С. 44.

¹⁰ Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. С. 25.

немало черт, сближающих их друг с другом. Так, обряд вызывания дождя в ряде местностей связан не только с летним, но и весенним периодом времени. По своему происхождению «Сус хотин», соответственно, относится к числу весенних обрядов, посвященных водным божествам. Есть основание говорить о существовании у народов региона единого комплекса весенне-летней обрядности, которой противостояла обрядность осенне-зимнего сезона. Отсюда и существование трех типов обрядности.

Таким образом, понятие «календарно-обрядовые циклы» обозначает празднества, проводимые в установленные традицией дни или в более значительные отрезки времени, даты, связанные как со сменой времен года, так и с важнейшими рубежами в хозяйственно-трудовой деятельности земледельца и скотовода. Такая «двуединая связь» отражалась как на самом празднике, так и на календарных обрядах, игравших важную роль в их структуре¹¹. Уже на ранних этапах развития календарного обряда, праздника неизменными составными этой структуры становятся песни, развлечения, игры, народные зрелища. Кроме того, известное влияние на народные праздники годового цикла оказала религия, но примечательно то, что религиозные праздники «в основных своих латах оказались» «сопряженными» с древнейшим исконно народным календарем, они как бы произрастали из него¹².

С древнейших времен у народов Центральной Азии существовала целая система календарных праздников и обрядов, дошедших до нас в трансформированном виде. Кроме уже упомянутых, это праздники «Меҳрган», «Наврӯз», прихода весны, первой борозды, гюльпанов, сенокоса, сбора урожая и т. д., связанные с календарем, сезонными периодами, хозяйственной деятельностью человека. Получили распространение и календарные обряды, проводимые зимой после завершения полевых работ и никоим образом не связанные с трудовой деятельностью. Б. Сарымсаков отмечает также зимние обряды, как «Ғап-ғаштак» (вечеринки), «Ғе-Ғеу» (застолья)¹³, где определенное место уделялось и исполнению народных песен — жанра «терма» и «кошук» с и без сопровождения, желанными музыкальными инструментами вечеринки были дойра и дутар¹⁴.

В годовом цикле различались четыре сезона — весна, лето, осень и зима, причем Новый год отмечал и наступление весны.

¹¹ Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. С. 13.

¹² Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. С. 15.

¹³ Сарымсаков Б. Узбек маросм фольклори. 13—18-бетлар.

¹⁴ Аналогичные зимние обряды получили распространение не только у узбеков, но и у других народов — «Хонан — ғаштак» (у таджиков), «Ғыаст-Ғаштак» (у аваров) и др., где отмечены и вечеринки, застолья и остроты, «Ғе-Ғеу», непотопки, народные песни, плясовые свистания (дастаны, ынос, «Манас»), устраивали айтыки и т. д.

Месяцы года именовались по их порядковому номеру, но в народе они имели и свои названия, отражавшие приметы данного сезона или характер сопутствовавших ему сельскохозяйственных работ¹⁵. Сакрализация календарей или культов предков ожидалась на Востоке в понимании календаря¹⁶ как универсального воплощения пространственно-временного континуума, а это, в свою очередь, считалось своеобразной традицией «бесконечного богатства разнообразия» и «требования неповторяемости», распространявшихся на все сферы человеческой жизни — от жертвоприношений умершим предкам до художественного творчества.

Вплоть до 1917 г. 12-летний календарь играл роль универсальной системы отсчета времени в традиционном центральноазиатском обществе, где он бытовал в древнем, первоначальном варианте, и до принятия мусульманского календаря был основной системой счисления времени, но и после этого он не утратил своей значимости; как и любой календарь, он «воспроизводит такие существенные элементы культуры, как представления о времени, о собственном происхождении и функционировании, и, наконец, подтверждает тождественность культуры самой себе и ее отличие от других культур»¹⁷. М. Бойс в исследовании, посвященном одной из древнейших религий мира — зороастризму, отмечает существование зороастрийского календаря, месяцы которого были связаны с именами двенадцати божеств, при этом «установленная символика зороастрийского священного года требовала, однако, чтобы «Новый день» каждого года праздновался в весеннее равноденствие», проведение которого соответствовало бы «марту-апрелю по григорианскому календарю. Нужно учесть также и другие традиционные празднества (посвященные празднику огня —

¹⁵ На рубеже XIX—XX вв. в Северном Китае месяцы лунного года именовались следующим образом: 1-й месяц — «звездный», 2 — месяц «пояска», 3 — месяц «дремоты», 4 — месяц «шпоров», 5 — месяц «драконов», 6 — месяц «стога», 7 — месяц «стоюных лугов», 8 — месяц «урожая», 9 — месяц «хризантем», 10 — «милостивый», 11 — «белый» или «пустой», 12 — «суровый». См. Календарные обычаи и обряды народов Востока Азии. С. 31.

¹⁶ Появление календарей, как лунных, так и солнечных, также было вызвано необходимостью учитывать и предусматривать смену сезонов, от которых зависела социально-экономическая жизнь древних цивилизаций. Так, в Юго-Восточной Азии популярны древний лунно-солнечный «агрический» календарь, первоначально возникший в Китае, где летоисчисление ведется циклами по 60 лет. Так же был разработан своеобразный солнечный календарь с разделением года на 24 сезона, связанных с четырьмя астрономическими моментами солнечного года, который удовлетворял потребности сельского хозяйства. Подобно многим народам мира, население региона с древности различало 12 созвездий солнечного Зодиака, которым были приписаны имена животных (12-летний «звериный цикл»): мышь, бык, тигр, заяц, дракон, змея, лошадь, овца, обезьяна, курица, собака, кабан.

¹⁷ Рабинович Е. Г. Гли календаря и этнология культуры. Историко-астрономические исследования. М., 1978. С. 150.

Сада, водам, фраваш — поминания душ усопших. — Р. А.), чтобы понять, что наименование месяцев по определенным божествам, очевидно, было хорошо продумано»¹⁸. Примечательно то, что подлинными божествами в древневосточной религии слыли вовсе не антропоморфные изображения духов, а ритмы и структуры ритуального времени. Причем существовали разные понятия времени: линейное — то, что составляет хронологию жизни человека, его практическую жизнь; мифическое, циклическое — там, где существуют его предки, где все повторялось; сакральное — время празднеств, жертвоприношений; сакральное пространство — освященные места, целые миры, подчиняющиеся особым законам и силам.

У древнетюркских народов смена одного времени года другим представлялась как умирание одного времени (понятие «конец») и возобновление другого (понятие «начало»). Такая маркированность «начала» и «конца» в акте творения привела к организации их в цепи последовательностей: 1 — рождение (возникновение), 2 — рост (увеличение), 3 — деградация (уменьшение), 4 — смерть (исчезновение, т. е. человек и мир возвращаются к творцу, а время возвращается к вечности). И это нашло отражение не только в календарной обрядности, но и в других, в частности, религиозных обрядах и ритуалах.

Таким образом, календарно-обрядовые песни сформировались на основе определенных ритуалов, приуроченных как к смене различных времен года, так и к тем или иным природно-климатическим явлениям, характерным для весны, лета, осени и зимы. «Такие песни несли магическую функцию, — отмечает Т. Мирзаев, — способствовать урожаю, благополучию в хозяйстве, и поэтической основой их служила, как правило, суеверная персонификация природных явлений. Так, при засухе дехкане обычно совершали обряд, сопровождаемый песней «Сус хотин» (название песни можно перевести как «Льющая женщина» — к ней обращалась просьба о дожде), при сильном ветре вновь исполнялся обряд, сопровождаемый песней «Чой-момо» («Ветер-матушка»), в которой просили усмирить ветер. Ритуальными песнями отмечалось и празднование смены времен года: наступление весны — исполнением песни «Бойчечак» («Подснежник»), «Наврӯз» («Новый год») — по мусульманскому календарю наступление Нового года приходится на 21 марта). Кроме сугубо религиозных мотивов, песни эти, как правило, содержат пожелания счастья, удачи в новом году, рождения хорошего сына и т. п.»¹⁹.

¹⁸ Бойс Мэри. Зороастрийцы. Верования и обычаи. М., 1987. С. 89—90.

¹⁹ Мирзаев Т. Народная поэзия Узбекистана//Узбекская народная поэзия. М., 1990. С. 9.

Календарно-обрядовые песни — неотъемлемый компонент календарной обрядности «как полиэлементного синкретического целого» (И. Земцовский), которые неразрывно связаны с обрядом, действием, хореографией, всей обстановкой и характером исполнения. Как писал К. Кытка, в календарных песнях «потная запись напева сама по себе не составляет памятника этого искусства, она не дает представления о многом весьма важном в процессе исполнения, о настроенности участников обряда. Когда поэт или исполнитель произведение, бытовавшее в обстановке, о которой ни записыватель, ни читающие запись не имеют отчетливого представления, то есть когда не уявлен **социальный смысл комплексного действия** (выделено нами — Р. А.), одним из элементов которого является напев, — нет достаточных данных для понимания психического состояния исполнителей и эстетических воззрений, формировавших народное творчество. Интересы же занимавшихся историко-теоретическим исследованием этих напевов не распространялись на тему, интензивность и другие отличительные признаки исполнения. В имеющихся музыковедческих работах не нашла отражения элементарная идея, что напевы календарных обрядовых песен являются произведениями не какого-то изолированного музыкального искусства, а комплексного искусства, притом иначе социально обусловленного, нежели искусство современного города»²⁰.

Народы Центральной Азии, как и другие народы Юго-Восточной Азии, жили по собственному календарю, причем в соответствии с природно-климатическими условиями и образом жизни конкретного народа существовали два вида летоисчисления, так называемые «год земледельца-крестьянина» — «Дехдон йили» и «год скотовода-паслуха» — «Чўноч йили»²¹. Кроме того, существовали обряды и праздники, связанные с четырьмя временами года. Хотя исполнявшиеся во время таких обрядов жанры и виды фольклора были весьма разнообразными, однако не все они дошли до нас в законченном виде, причем большинство обрядов подверглось трансформации под влиянием ислама (каждый обряд начинается и завершается молитвой, кое-где сохранились и реликты доисламской религии). Если в этнографии и филологии собран значительный материал, то в музыкальной фольклористике зафиксированы только незначительные жанры и виды песенно-инструментального творчества.

Одним из наиболее ярких и красочных народных праздников,

²⁰ Кытка К. В. Избр. тр.: В 2 т. Т. 1. М., 1971. С. 78.

²¹ На летоисчисление по григорианскому календарю все народы региона в основном полностью перешли после 1917 г. До этого в своей трудовой деятельности они руководствовались двумя календарями, которые определяли начало и окончание полевых и животноводческих работ.

дошедших до нас из глубины веков, является весенний праздник «Наврӯз», распространенный в различных формах и под разными названиями почти у всех земледельческих народов мира. «Наврӯз» как праздник весеннего равноденствия и начала сельскохозяйственных работ проводится в первый день месяца фарвардина (по древнеиранскому солнечному календарю). Причем у народов региона получили распространение два вида «Наврӯза»: первый — скотоводческий, т. н. «Чорва (или «Чарва») Наврӯзи», отмечаемый примерно 22 февраля и связанный с подготовкой скота к весенне-летнему сезону; второй — земледельческий — «Дехқон Наврӯзи», отмечаемый в период с 17 по 22 марта в связи с проведением весенних полевых работ. О тесной связи «Наврӯза» с началом земледельческого года как определенного рубежа, на котором закладывается основа будущего урожая, свидетельствует характер его многочисленных праздничных обрядов и ритуалов. Обрядовая традиция «Наврӯза» уходит своими корнями в глубину древности и неразрывно связана почти со всеми сторонами народной жизни. Исторические источники и археолого-этнографические материалы свидетельствуют о древнейшем, нерелигиозном происхождении «Наврӯза», который оформился и распространился среди оседлого земледельческого населения. Празднование «Наврӯза» связано также с астрономическими наблюдениями древнего земледельца, который совершая тот или иной праздничный обряд, был убежден в том, что только таким путем можно достичь желаемой цели, т. е. обеспечить себя и близких жизненно важными благами и получить богатый урожай в текущем году²².

В исторических источниках приведены весьма ценные описания проведения «Наврӯза» в древности и в средние века. Так, Наршахи писал: «Варахша — одно из больших селений. В этом селении через каждые 15 дней бывает базар, и в конце бывает ярмарка, продолжающаяся 20 дней. На 21-й день празднуют Новый год, и этот день называется Новым годом земледельцев, потому что земледельцы Бухары с этого дня начинают считать (для определения времени производства известных сельскохозяйственных работ) и полагаются на это определение времени. Новый год для магов наступает только через пять дней»²³. Беруни в работе «Памятники минувших поколений» отмечал: «Причина названия этого дня Наврузом в том, что когда Джамшид стал царем, он ввел новую религию, и день, когда это свершилось, назвал «Наврузом» — «Новым днем»²⁴. Омар Хайям в произведении «Навруз-

²² См.: Негмат А. Э. Земледельческие календарные праздники древних таджиков и их предков. Душанбе, 1989. С. 59.

²³ Наршахи Мухаммад. История Бухары. Ташкент, 1897. С. 27.

²⁴ Беруни А. Избр. произв. Т. 1. С. 229.

наме» также указывал на то, что сказания о праздновании «Наврӯза» возникли в период правления царя Джемшида, и «когда Джемшид постиг этот день (весеннего равноденствия. — Р. А.), он назвал его Наврузом и ввел в обычай праздник»²⁵. В эпоху династии Сасанидов, когда чрезвычайно возросло влияние зороастрийского жречества, а сама религия получила статус государственной, «Наврӯз» был официально провозглашен новогодним праздником и стал отмечаться весьма торжественно. «В дни праздника устраивались большие приемы с особой пышностью, — отмечает А. Негмати, — празднование продолжалось шесть дней. Первый день месяца фарвардина считался началом Нового года. Первые пять дней являлись общенародным праздником, назывались «Наврӯзи омма» или «Наврӯзи кучек», т. е. общенародным или малым Наврузом. Шестой день был официальным праздником только для царя, когда он уединялся и праздновал со своими приближенными. Эта часть праздника называлась «Наврӯзи бузург» или «Наврӯзи хосса», т. е. большой или официальный Навруз»²⁶.

Различные сведения о «Наврӯзе» содержатся и в «Словаре тюркских наречий» Махмуда Кашгари, «Бабур-наме» Захириддина Бабура, «Шах-наме» Фирдоуси, «Садди Искандари» Алишера Навои и др. В одной из газелей Навои писал, что празднование «Наврӯза» в день весеннего равноденствия обусловлено законами природы.

Увидел при свидании — косы и стан твои равны,
Очевидно, к нам пришел Навруз, коль день и ночь равны»²⁷.

Традиционные предновогодние обряды и ритуалы начинаются с появления бутонов первых весенних цветов. Группы людей, чаще всего дети, подростки ходят с букетами подснежников, ирисов или тюльпанов по домам кишлака и распевают песни, посвященные наступлению весны. Обычно эти процессы именуют «Гулгардони» (букв. с перс. «пошение цветов») или «Бойчечак» (шествие с подснежниками). Хозяева приглашают участников к себе в дом, принимают цветы и при этом произносят различные пожелания и одаривают детей. Так группа ребят, обходя дома, извещает о приходе весны. После шествия «Гулгардони» люди постепенно начинают готовиться к «Наврӯзу». За пятнадцать дней до праздника весны женщины проращивают зерна пшеницы или чечевицы, готовят праздничные ритуальные кушанья («сумалак»

²⁵ Омар Хайям. Трактаты. М., 1961. С. 187.

²⁶ Негмати А. Э. Земледельческие календарные праздники древних таджиков и их предков С. 61.

²⁷ Миралимов Ш. Навруз Ташкент, 1950 С. 7.

или «суманак», «кўк самса», «халим»), суть которых — надежда на получение богатого урожая в наступающем году. Чтобы начать этот праздник добра, необходимо было пить свежее молоко, есть свежий хлеб и сыр. Кроме того, неизменными атрибутами праздничных обрядов и ритуалов были огонь, вода и предметы белого цвета²³. Существовало еще такое правило, на праздничном столе в обязательном порядке должно быть семь («хафт») предметов, названия которых начинаются с арабских букв «син», «шин» или «мим»²⁴.

Праздничности и торжественности «Наврўза» способствуют проведение различных массовых игр и развлечений (состязания-скачки — «улоқ», «от чопар», козлодранье — «бузкаши», борьба — «гуштингири», «кураш», бои баранов, петухов, перепелок и др.), искусство канатоходцев, акробатов, комиков, острофолов, кукольников. Основным атрибутом «Наврўза», его традиционных обрядов и ритуалов является музыка вокальная (песенно-инструментальное творчество) и инструментальная (сольная и ансамблевая). Для праздничных дней существуют специальные мелодии, например, «Наврўзи бузург», «Наврўзи айёми», «Наврўзи муборак», «Баде Наврўзи», «Наврўзи Қайкубол», «Наврўзи моздак», «Наврўзи хурдак», «Барот келди», «Бончечак», «Мола», «Сози Наврўзи», «Овоҳон баҳори», «Сумалак», «Роҳати хусравони», «Муборак-бод» и т. д.

Инструментальная музыка на празднике «Наврўз» (особенно у узбеков и таджиков) занимает весьма значительное место и выполняет различные функции. Ею сопровождаются обрядовые и ритуальные действия, массовые и зрелищные представления, танцы и игры, большинство из которых носит программный характер. Она отличается разнообразием жанров, включающих в себя как сольные, так и ансамблевые произведения. Сюда входят: инструментальные пьесы, сигналы, усули, пьесы и пьесы, а также инструментальные версии (варианты) песенных форм, которыми всегда сопровождался праздник «Наврўз». Каждый из

²³ Огонь, так же, как и вода, обладает особыми свойствами, которые, якобы, помогают в достижении цели; белый цвет был символом радости и чистоты, благополучия и счастья, означал пожелание хорошей жизни, вода играла самую существенную роль, поэтому в праздничный ритуал вошло обрызгивание друг друга водой.

²⁴ Слово «хафт» на таджикском языке обозначает «семь» — данное число играло весьма важную роль при оформлении праздничного стола. Еще древние астрономы обратили внимание на фазы луны, которая каждые семь дней меняет свое положение, и для проведения сельскохозяйственных работ стали вести счет по ее фазам. Об этом см. Лобачева Н. П. К истории календарных обрядов. Символы праздничного стола // Древние верования и культы народов Средней Азии. М., 1986. С. 15.

них предназначался для определенного ритуала и выполнял соответствующие функции.

1. Призывно-оповещательные — сольные инструментальные наигрыши, сигналы и усули на духовых (карнай) и ударных инструментах (дойра, нагора); ансамблево-инструментальные сигналы и наигрыши, сопровождаемые традиционным ансамблем в составе духовых (карнай и сурнай) и ударных (нагора, дойра или отдельные барабаны различных модификаций) инструментов;

2. Призывно-организующие — сольные и ансамблевые наигрыши, сигналы и пьесы;

3. Изобразительно-сопровождающие — инструментально-сольные и ансамблевые пьесы и циклы;

4. Церемониально-праздничные — сольные и ансамблевые инструментальные пьесы и циклы, инструментальные варианты песенных напевов.

Каждый из видов инструментальной музыки отличается не только различными типами исполнения, использования музыкального инструментария (сольного или ансамблевого), но и разнообразием художественных качеств, создающих необходимое праздничное настроение. Таковы призывно-фанфарные инструментальные сигналы на карнае, оповещающие население о начале праздника; сигнально-призывные инструментальные усули на нагоре; приподнято торжественные наигрыши и пьесы «Муборакбод», «Наврӯз муборак», исполняемые ансамблем; повествовательные пьесы типа «Бойчечак», «Наврӯз айёми»; масштабные, церемониально-праздничные «Наврӯзи бузург», звучащие приподнято торжественно и придающие празднику особое величие, атмосферу радости и веселья. Возможно, именно такие инструментальные произведения и стали прообразами макомных вокально-инструментальных и инструментальных произведений «Наврӯзи ажам», «Наврӯзи хоро», вошедших в качестве слагаемых в цикл «Шашмаком», фергано-ташкентские макомные циклы.

Инструментальная музыка и поныне не утратила своих традиционных форм и в определенной мере используется во время празднеств. Перед началом праздника инструментальными сольными или ансамблевыми сигналами или наигрышами оповещают население о начале «Наврӯза», а затем сопровождают игрой всю празднично-увеселительную часть обрядово-праздничного действия³⁰.

Централизующим компонентом празднования «Наврӯза» являются песни: «церемониально-торжественные «Наврӯз», «Наврӯз муборак», «Наврӯз айёми»; празднично-поздравительные «Келди

³⁰ Об этом см.: Кароматов Ф. М. Узбекская инструментальная музыка; Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки, История и этнография народов Средней Азии. Душанбе, 1981; и др.

Наврўз», «Салом, Наврўз», обрядово-ритуальные «Сумалак», «Бойчечак», исполняемые сольно или коллективно без или с инструментальным сопровождением. Строгая приуроченность этих песенных форм в большей степени обусловлена их связью с весенними обрядами и народными обычаями. Свое воплощение они находят и в соответствующей форме выражения и исполнения — в типах мелодических структур и сольного, сольно-унисонного и унисонно-группового пения. Если первые два вида традиционных песен календарного цикла исполняются, как правило, в связи с праздником «Наврўз» во время церемонии открытия и проведения праздничных дней, то третий вид песен непосредственно связан с обрядами, проводимыми в дни празднования мусульманского Нового года. Первый день отмечается обрядом приготовления ритуального лакомства «сумалак» (в кругу семьи или общины, участниками которого являются женщины); второй начинается с обряда первого весеннего цветка — подснежника (участниками которого являются дети).

В традиционном песенном творчестве, в особенности узбекского и таджикского народов, наличествуют два типа песен календарной обрядности, отличающихся по содержанию, поэтической и музыкальной форме, а также манере исполнения.

Древняя традиция сольного пения была характерна для многих жанров календарной обрядности. Таковы песни «Қўш ҳайдаш», «Ёзи», «Майда», «Анталҳо», «Обло барака» и т. д., в содержании которых получили отражение и смена времен года, и трудовые процессы. Носителями этих песенных традиций были главным образом мужчины, а в жанровом отношении в определенной мере преобладала лирика (игрой на музыкальном инструменте данные песни не сопровождались). Эмоциональная сторона этих песен связана с их содержанием, а также с широким кругом общественно-бытовых ассоциаций, характерных для песен календарно-обрядовых циклов. Отсюда и непосредственная связь напевов этих песен с определенным поэтическим текстом, образная индивидуализация их мелодий, протяженность звучания при широком дыхании, меньшая обобщенность и большая конкретизация их интонаций, хотя диапазон песен при этом небольшой. Аналогичны данным песням календарной обрядности и песни «Наврўз муборак», «Наврўз айёми», исполнявшиеся в прошлом в форме сольного пения, причем носителями традиции были женщины: со временем в процессе исторического развития эти песни приобрели новые черты, в частности, сольного пения с инструментальным сопровождением (дойрой) или же сольно-унисонного пения в сопровождении инструментального ансамбля, где певучая мелодия песен разливается широко, отличается плавностью рисунка, ритмической закругленностью фраз. Существенно в них

развита и куплетная форма (распространены и варианты песен сольно-уинсоньного типа) Формы образцов песен «Наврӯз», «Салом, Наврӯз» по своим стилистическим признакам вплотную приближаются к народно-профессиональной песне

Сравнительный анализ календарного цикла обрядов народов Центральной Азии показал, что, несмотря на значительную степень их разрушенности и неизбежные эволюционные преобразования в условиях современности, они сохранили отдельные элементы весьма архаичных структур и глубиной мифологической семантики. Особое значение в их жизнеустойчивости приобретают песенные формы календарной обрядности, такие, как «Сумалак», «Сус хотин», «Рамазон» («Жарапазан»).

Календарные обряды народов региона, сгруппированные в основном вокруг весенне-новогоднего праздничного цикла, отличаются особенно устойчивой повторяемостью всех ее главных компонентов в разных, порой весьма отдаленных этнографических зонах. Однако при значительной степени совпадений комплекса весенних обрядов у народов региона, в частности, у узбеков и таджиков, издавна занимающихся земледелием, данная традиция отличается немалым рядом специфических особенностей в виде весьма популярных ритуалов, связанных с похвалением первого весеннего цветка, своеобразными обычаями приготовления ритуальной пищи, лакомств и др. Большую степень общности в цикле календарной обрядности позволяет выявить сопоставительный анализ фольклорного материала оседлого и кочевого населения региона, который во многом демонстрирует единый тип обрядности и песенного творчества, но, вместе с тем, внутри этой общности выделяются свои особые подтипы фольклорно-обрядовой традиции.

«Суматак» — песенная форма, исполняемая во время обряда приготовления приуроченного лакомства в канун или в праздничные дни «Наврӯза»³¹. В течение всего времени приготовления сумалака женщины вокруг котла устраивают разнообразные развлечения, поют народные песни (обрядовые и необрядовые), танцуют. Основным атрибутом весеннего обряда является исполнение песен «Сумалак» всеми участниками обрядового действия.

Способ исполнения этих песен прежде всего зависит от жанра и его функции. Свои специфические способы исполнения, инд-

³¹ Процесс приготовления сумалака длительный и требует участия в нем большого количества женщин. Лакомство готовится из паросеяных зерен пшеницы путем выжимания сока. Из сока и муки готовятся комочки, которые варятся в котле в течение 12—14 часов. Смесь должна постоянно перемешиваться, чтобы не подгорала, кроме того, в котел добавляется определенное количество воды и сока пшеницы. В конце содержимое котла густеет, в результате чего лакомство приобретает коричневый цвет и сладкий вкус.

щие от древнего синкретизма, имеют и песни, связанные с обрядами игровыми, драматическими или иными действиями. Известный синкретизм был свойствен не только календарно-обрядовым песням, но и семейно-бытовым песенно-инструментальным жанрам, некоторые из них часто исполнялись и в хороводе («Теварак ўйин»).

Особенно многообразно развита у народов региона (в частности, у узбеков и таджиков) традиция календарно-обрядовых песен, которая имеет ярко выраженные локальные черты. Связанные с обрядом и ритуалом, эти песни сравнительно долго удерживались в быту, причем отчасти сохранили и свой первоначальный синкретизм. Нижеприведенные варианты песен «Сумалак» зафиксированы нами в узбекских и таджикских кинштках Ташкентской, Ферганской и Ленинабадской областей Узбекистана и Таджикистана.

В народной традиции песен «Сумалак» сложились свои способы исполнения: унисонно-групповое (чаще всего) и сольно-групповое (исполнение заключалось в чередовании партии запева и унисонного хора) без инструментального сопровождения. Причем песни «Сумалак» всегда исполнялись одностолбно, и посетителям этой народно-песенной традиции чаще всего выступали женщины. Существует множество традиционных текстов, связанных с данным жанром: это и напутствие «Навуъзу», и расхваливание достоинств сумалака, а также взануне «ружеске» чувства и добрые пожелания. Кроме того, определенное место в тематике песен занимает и элемент импровизации. Развернутый поэтический текст исполняется на лаконичный напев стандартной структуры. В песне господствует полустрофная куплетная форма, которая нередко вырастает из единой мелодико-ритмической попевки путем многообразного ее повторения или варьирования. Иногда полустрофы или строфы разделяются припевами, основанными на мелодическом материале со словами «сумалакиму, сумалак» или же «сумалакжон, сумалак» (содержащие элемент ласкания). По стилистическим признакам песни «Сумалак» весьма близки семейно-бытовым, в частности, свадебным.

Напевы песен сдержанны по своему характеру, для них типичны отсутствие динамических контрастов, ограниченный амбитус, претельная скудость орнаментики, равномерный ритмический рисунок (порой сопровождаемый и все тем тоном), большая роль повторяемости и вариантности. В напеве спокойный, лирический характер песен отражается и на их ладовом строе, где преобладает мажорная окраска. Лишь в отдельных случаях наблюдается более интенсивное интонационное развитие напева, в определенной мере связанное с лирической трактовкой данной песни со-

временными исполнителями, что ни в коей мере не снижает их обрядового назначения.

С пробуждением природы и началом полевых работ связаны и другие весенние праздники, обряды, возникшие еще в доисламскую эпоху и сохранившиеся в быту народов региона вплоть до середины нашего столетия. Это праздники первого цветка «Бойчечак», «Бинафша», «Лола» и др., которые являются символами весеннего обновления.¹²

«Бойчечак» — календарно-обрядовая песня у узбеков и таджиков, связанная с появлением первого весеннего цветка — подснежника. По словам М. Атавия, песни «Бойчечак» поют обычно в дни весеннего праздника «Наврӯз». Подснежник как нежный желтый цветок появлялся в период таяния снега ранней весной и был предвестником весенне-летнего периода. Его собирали мальчики и девочки, а затем пели:

Бойчечаким бойланди,
Козим гўла айрондир
Айрондиган бертагани,
Козимларим вайрондир.¹³

Подснежник расцвет,
В котле много айрана
Есть ие день мне напечка,
Котел будет вечю ясным.

У народов Центральной Азии издавна бытовало множество детских песен, связанных с различными играми, появлением первого весеннего цветка, прилетом ласточки, восходом солнца, природными явлениями (дождем, ветром, снегом и т. д.). Правда, поэтических образов таких песен намного меньше, а музыкальных — совсем мало. К последним следует отнести и «Бойчечак» — детскую обрядовую песенку. Ранней весной, когда поля и горы покрываются первыми подснежниками, группа детей, обвязав букетами прутка длинную топольную палку, обходит с ней весь кишлак. При этом от дома к дому дети распевают песню «Бойчечак», вручая хозяйкам по цветочку. Жители кишлака одаривают участников различными лакомствами, деньгами. Исполнение песни и вручение цветка являются как бы предвестниками наступления весны. Песню запекает один из участников перемоннала, а остальные подхватывают припев.

¹² Описание обряда «Лола» см. Пешерова Т. М. Праздник юности (лола) в селении Цифара Кокандского уезда В. В. Бартольд. Туркестанские друзья, ученики и почитатели. Ташкент, 1927. С. 336—337.

¹³ Атавия М. Узбек халқ маросим қўшиқлари. Тошкент, 1971. 126-бет. Здесь и далее подстрочный перевод поэтических текстов наш. — Р. А.

Каттақ ердан қазнаб чыққан бойчечак,
Юмшоқ ердан юмалаб чыққан бойчечак

С твердой земли с трудом пробивается подснежник,
С мягкой земли с легкостью пробивается подснежник

После того, как процессия обходит все дома кишлака, дети либо делят между собой угощение и деньги, либо устраивают коллективную трапезу.

Согласно другой информации, события обряда первого цветка развиваются следующим образом: ранним утром группа детей идет в горы. И первый, кто увидит подснежник, срывает цветок и отбегает обратно в кишлак. Другие дети стремятся догнать его и отобрать цветок. При этом распеваются песни «Бойчечак», а остальные просто в форме декламации выкрикивают единственное припевное слово «бойчечак». Данный обряд сочетается с детской игрой. Тот мальчик, который первым принесет в дом кишлака подснежник, получает определенный подарок-вознаграждение.

В песне «Бойчечак» заключен образ не только первого весеннего цветка, но и своеобразный символ только что родившегося ребенка. По словам информаторов, ребенок — это тоже ранний весенний, нежный и прекрасный цветок. Отсюда человечество видело в весеннем бутоне олицетворение детства. В поэтическом содержании и архаичных формах исполнения, восходящих к древнему синкретизму, мы видим реликты верований доисламского периода (культ цветка, священного дерева).

Содержание большинства детских песен отражает явления, привлекающие внимание детей, пробуждающие их воображение. Встречаются песни, в которых отдельные строки не связаны с общим содержанием — это просто набор фраз (песни-считалки при играх или песни с элементами звукоподражания). Соответственно, в детских песнях, в зависимости от их назначения, используются и наиболее простые мелодические обороты — повторы одного звука с небольшими отклонениями в непредельные интонации-выкрики. Это, например, отдельные варианты песни «Бойчечак», записанные в районах Ферганской и Ташкентской областей Узбекистана, в узбекских кишлаках Ленинабадской области Таджикистана, Шымкентской области Казахстана, а также более развитые в интонационно-ритмическом отношении, записанные в кишлаке Шихристан Уратюбинского района Таджикистана. К первой разновидности относятся песни типа игровых считалок, в которых поэтические тексты строго регламентированы, мелодии же — речитативного характера. Сюда же примыкают и календарно-обрядовые песни, отдельные варианты которых более развиты в текстовом и мелодико-ритмическом отношении.

В календарно-обрядовом фольклоре, в зависимости от локальных зон, зафиксированы варианты песен, отличающиеся и способом исполнения, и характером напева. Так, песня «Бойчечак» в одной местности исполняется солистом и унисонным хором, в другой — только унисонным хором, в третьей — только солистом. Характер напева то распевный, то речитативно-декламационный (см. Нотное приложение). «Бойчечак» при достаточной стабильности ритмо-структурных признаков отличаются определенной интонационно-мелодической мобильностью. Интонационное зерно каждого варианта песни составляют простые мелодические обороты: в первой песне интонационно-ритмическая структура строится на интонировании всего одной ноты с падением голоса в конце фразы, переходящего на выкрики возгласов-обращений. При интонационной стабильности динамичность песни основана на ритмической мобильности. Возможно, такие изощренные ритмические приемы выработались в музыкальной практике с целью обогащения унисонно-группового пения. При этом речитация поэтического текста сочетается с выкриками рефренного слова.

Во втором варианте песни «Бойчечак» тип напева образуется с помощью секундовой попевок, неизменно повторяющейся при разном образе ритмической структуры. При этом каждая интонационно-ритмическая фраза завершается синкопированным тактом, вносящим в пение определенный эмоциональный тонус.

В третьем варианте песни «Бойчечак» преобладают напевы приподнятого характера, преимущественно пентахордовой ладово-мелодической структуры, ярко очерченной интонацией ритуального восклицания. Его стабильные структурно-ритмические признаки: восьмислоговый стих с цезурой посередине (4+4) и шестислововым опоясывающим текстом, расширенной в рефрене ритмоформулой шестивия. Как и в первых двух песнях, его характерным типовым признаком служит опоясывающий рефрен, который образуется путем периодического повторения слова «бойчечак».

Рассматриваемым напевам свойственны двухдольные метры: их неторопливый склад обусловлен равномерностью ритмических структур. В связи с отсутствием мелизматики ритмика их весьма проста и уравновешенна. При этом для ритмического развития характерно варьирование, в частности, простое дробление ритмических единиц исходного варианта. Этому также способствует и разнообразное строение поэтической строфы и стиха песен «Бойчечак», где господствующее положение занимает четырехстрочная строфа, на которую дважды повторяется мелодия песни. Причем стихотворная строфа имеет весьма четкое строение, характеризующееся квадратностью, перекрестной рифмовкой стихов. Все это вызывает и стройность построения мелодики, и синхронность текста и напева. Однако такое соответствие стиха и мелодии в пес-

нях носит лишь структурно-ритмический характер, и в какой-то мере влечет за собой, благодаря способам исполнения, интонационную индивидуализацию слова в музыке, психологическое единство музыкального и поэтического начал, эмоциональность восприятия «Бойчечак».

«Сус хотин» («Сус момо», «Сюйт газан», «Тасаттык») — основной песенный жанр в обряде вызывания дождя в период засухи. Содержание песни заключается в мольбе, просьбе, обращенной к женщине Сус. В песне не отражены какие-либо сложные события или внутренние человеческие переживания, наоборот, в ней воспеваются реальные жизненно-бытовые пожелания простых людей. Отсюда во всех художественных средствах и приемах исполнения данной обрядовой песни все направлено на требование этой реальности, где система образов представлена двумя различными обстоятельствами и содержанием, из которых складываются два образа: первый — крестьянина, весьма обеспокоенного опасностью засухи, в связи с чем он обращается с просьбой о дожде: в нем эстетически сконцентрирован образ народа; второй — образ богини небесных вод — женщины Сус, борющейся с символом зла и дающей людям воду.

Одним из важнейших художественных и изобразительных средств песни являются припевные слова, повторяющиеся после каждой строфы, а также в начале и конце. Они подчеркивают функциональность как обряда, так и самого жанра. Песня начинается с припева, исполняемого унисоном всеми участниками обряда. В зависимости от состава участников (женщины или мужчины) определяется и основное содержание песни.

Женский вариант:

Сус хотин, сугон хотин,
Кудайкаш мандол хотин.

О, женщина Сус, о султанша,
Кудайкаш не падасткая женщина ты.

Определенное место в песнях занимают и эпитеты, посредством которых ярко выражен страх народа перед засухой, его просьба, обращенная к богине небесных вод, об избавлении от этого бедствия. «Эпитет выражает мировоззрение народа, его отношение к миру, его оценку окружающего», — отмечает В. Пропп³⁴. В отдельных местностях в качестве определенной рифмы используется также игра слов. Такой прием был вызван необходимостью приблизить семантику произведения к семантике образа. Определенное значение в процессе исполнения песни при-

³⁴ Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1958. С. 527.

дается и внешним звуковым эффектам, гудящему звуку, издающимся из специальных приспособлений — предметов обряда — тыквы и камышовых палочек. Это также своеобразный ритмический рисунок, фон, поддерживающий мелос песни, отличающийся различным типом изложения.

«Сус хотин» — особый жанр календарной обрядности, связанный с культом древней богини дождя — Тиштрийн (Б. Сарымсаков). Следовательно, проведение обряда в большинстве случаев женщинами — одно из наиболее древних, так как в данном варианте важную роль играет кукла в одеяниях старухи, на которую во время шествия по ходу действия брызжут водой. Это своего рода символ культа небесных вод. Изготовление куклы, символизирующей божество, и поклонение ей — присущи народам Центральной Азии еще с доисламского периода. Обрызгивание же участников процессии водой несет в себе функцию магии и включает просьбу о заступничестве, покровительстве. Определенное значение в обряде придается и формам приношения жертвы: во-первых, с целью испрашивания милости и умиротворения, избавления от гнева святых; во-вторых, для избавления людей от грехов. Большую роль в обряде играют и животные (черепахи), а также камни.

Особую специфику в поэтическом тексте приобретает тон обращения к богине дождя: императивный, выражающий недовольство крестьянина засухой, которая привела к гибели посевы. Отсюда просительный, молебный тон пожеланий людей о воде. Второе обращение более древнее, и по своей природе оно полностью соответствует арханческой семантике обряда. Здесь, кроме повторяемости, используются и элементы параллелизма: тематико-психологический, ритмико-синтаксический, лексико-морфологический, интонационно-ритмический, изобразительно-исполнительский, которые в музыкально-поэтическом жанре приобретают синкретический характер, проявляющийся во всех музыкально-поэтических строфах. Синкретичность песни свидетельствует о ее древности, в связи с чем содержание песни приобретает последовательный утилитарный характер и точную направленность по отношению к определенной цели. По мнению Б. И. Сарымсакова, «синкретический характер параллелизма в песне «Сус хотин», функционирование тематико-психологического и интонационного параллелизма на основе ведущего положения ритмико-синтаксического параллелизма активно служат реализации идейно-эстетической цели обряда, а также предоставляют широкие возможности для различных локальных вариантов песни³⁵.

Вариантность в фольклоре неизменно находится под охраной

³⁵ Сарымсаков Б. Узбек маросей фольклора. 102-бет.

традиции. Созданная на основе коллективной традиции и живущая в течение многих веков, песня «Сус хотин» по своему содержанию является одним из факторов, указывающих на эстетические связи между объективной действительностью и ее художественным изображением в обрядовом фольклоре. Рассматриваемый нами образец песни исполняется во время самого действия, а ее содержание и эмоциональная выразительность непосредственно реализуются в тесной связи с мелодико-ритмической структурой (см. Ногное приложение).

Песня «Сус хотин» обычно исполнялась сольно или дуэтом, или же коллективно, причем во время обряда она пелась громко, на возвышенностях, чтобы призыв лучше разносился. Она представляла собой короткие песенки, обычно повторяющиеся несколько раз подряд как своеобразные напевы-формулы. В туркменском варианте песни «Сюйт газан» этим напевом служит статичная декламация на неопределенной интонации при равномерной ритмо-метрической организации. Особый колорит песне придают весьма характерные для нее возгласы. Каждой двухтактовой фразе соответствует идентичная ритмо-метрическая структура, основанная на ритмическом прочтении поэтического текста. Обращают на себя внимание квадратное членение строфы, ритмическое соотношение стиха и напева. По сути песня состоит из повтора одной интонационно-ритмической фразы, но он осуществляется через мелодико-текстовую связку. В другом варианте, где основной напев строится на восходяще-нисходящем секундовом движении, что создает определенную стабильную структуру несенного ритма, его членение зависит не только от речевой интонации, но и обусловлено музыкальной фразировкой и соответствующим компонентом движения звукового фона, издающегося от приспособлений из тыквы и камышовых палочек во время исполнения. Песня «Сюйт газан» гипотетически могла некогда существовать в иной, более простой ритмо-речевой монотематической структуре. При этом цельность поэтической строфы придавало небольшое ритмическое расширение повторяемой фразы, представляющей собой ее вариантные повторы без каких-либо связующих структур между ними. Здесь присутствует определенный момент реконструкции песни, т. е. в процессе исполнения информатором невольно изменяются какие-то элементы мелодики. Но, тем не менее, призывный элемент (зовный характер песни, обращенный к небесному божеству воды), соответствующий определенной музыкальной фразе — одной из распространенных формообразующих закономерностей в календарной песенной традиции народов региона, сохраняется. То же самое отмечается и в вариантах песни «Сус хотин», записанных нами в Сурхандарьинской области Узбекистана и в Кулябской области Таджикистана.

В первом варианте, исполняемом унисонно-групповым способом, нисходяще-восходящая секундовая попевка составляет основную интонационно-ритмическую структуру всего произведения. Здесь определенный зовный характер песни выражается прежде всего в приподнятом тоне исполнения, в котором членение структуры зависит не только от речевой интонации, но обусловлено музыкальной фразировкой и соответствующим компонентом исполнения: своеобразными движениями рук и ног участников обряда «вызывания дождя». В сольных вариантах песни зовные напевы, основанные на идентичных поэтических текстах, в определенной мере содержали в себе не только заклинательные, но подчас и лирические тексты, что вполне закономерно: если соблюдался ритуальный напев, то это не искажало обычая. Присутствие данной интонации, т. е. напева с нисходяще-восходящей интонационно-ритмической структурой, в котором в большой мере закреплены специфические ритмические тексты — обращение-призыв о дожде, бесспорно, подчинялось той же самой функции — вызыванию дождя.

Сосуществование аналогичных вариантов песни представляет принципиальный интерес для теоретического изучения календарно-обрядовой песенности. Отсюда следует, что в песнях «Сус хотин» и «Сюйт газан» содержатся два основных, равноправных типа напевов призывного характера, выполняющих «функцию обрядовых закличек» и несущих определенную семантику. Первый включает в себя музыкальное претворение речевой интонации-обращения (в зависимости от текста многократно повторяемой и состоящей при равномерной метро-ритмической целостности структуры песни из коротких мотивов), что наблюдается в песне «Сюйт газан». Отличительной особенностью второго типа, включающего напевы секундовой, призывной интонации, являются равномерная интервалика, модулирующая вниз или вверх, средний «распевный» темп, а также определенная сила исполнения, при которой тип интонации предопределяется, несомненно, типом просьбы, что наблюдается в вариантах песни «Сус хотин». Наличие данных типов свидетельствует, вероятно, о реализации одной из универсальных закономерностей построения художественного текста, когда «повторение одного и того же элемента приглушает его семантическую значимость», при этом «происходит семантизация формальных связей»³⁶. Следовательно, если в одном случае значимы сама композиция песни, сам факт напевания коротких, однообразных, в определенной мере архаических мотивов (монотонного повтора одного равномерного интонационно-ритмического мотива-напева), то в другом целиком повторяется вся

³⁶ Логман Ю. Структура художественного текста. М., 1970. С. III.

песня как законченная фраза-призыв (в интонационном отношении строфа состоит из мотива, неизменно повторяющегося в качестве рефрена). Как и в напевах первого типа, во втором также воплощается речевая интонация в структуре мотива, в его интонационном рисунке, мелодическом контуре, и данная интонация пронизывает всю структуру песни, тип ее композиции. Это «структура односегментной речевой призывно-просительной интонации обращения»³⁷, которая в исполнительской практике, наряду с сольным или унисонно-групповым типами пения, сочетается либо с телесными движениями (в виде раскачивания тела или подбрасывания рук вверх-вниз), либо с «игрой» на звукоиздающем приспособлении при размеренном темпе.

Песни «Сус хотин» и «Сюйт газан» представляют большой интерес в типологическом отношении, ибо в них используется типичная календарно-обрядовая интонационная структура (аналогичные интонации наблюдаются в весенних песнях «Бойчечак», а также в песнях колядования «Ё рамазон»). Они исполнялись в качестве просьбы-обращения, одновременно выполняя функцию песни-зова (это характерная черта не только женского исполнения, но и мужского). Сравнительный анализ песен «вызывания дождя» показал, что их музыкальная структура имеет тесную органичную связь с коммуникативной функцией этих песен и с соответствующей им музыкально-интонационной семантикой.

Всесторонние поиски реликтов обряда «вызывания дождя» у узбеков, таджиков, туркмен, казахов и их тщательное изучение позволяют сделать вывод о том, что обряд «Сус хотин» («Сус момо», «Сюйт газан», «Тасаттык») и, следовательно, обрядовая песня имеют древние корни, которые сохранились, хотя и в трансформированном виде, среди кочевого и полукочевого в прошлом населения Южного Узбекистана, Северного и Южного Таджикистана, Южного Туркменистана и Казахстана.

Еще в далеком прошлом исполнялись разного рода поздравительные песни, в основе которых лежали древние представления о возможности магического воздействия на природу и судьбы людей. Такие песни входили в определенный обряд, а его участниками были все жители селения или аула — от мала до велика. Но непосредственное участие в обрядовом действии принимали люди среднего и старшего поколений, а молодежь, и дети, если и участвовали, то в качестве зрителей: Они так же, как и взрослые, воспринимали все действия обряда, и в памяти у них запечатлевались не только сами обряды, но и все их элементы, в частности, обрядовые песни. Можно предположить, что в даль-

³⁷ Земцовский И. Мелодика календарных песен С. 92.

нейшем именно дети увиденное и услышанное стали воспроизводить в своих детских играх, которые, как правило, сопровождались песнями. Вероятно, обрядовые песни взрослых в дальнейшем стали в несколько упрощенном виде исполняться детьми, ибо известно, что услышанные в детстве напевы запечатлеваются в памяти на всю жизнь. По мнению З. Можейко, «музыкальный быт... певцов (детей и подростков) представляет собой игровое отражение традиционного музыкального быта взрослых со всеми типичными для данной местности обычаями, песенными жанрами, характерными особенностями поэтических образов. В репертуаре детей определяющее место принадлежит собственно игровым песням и песням, получившим игровое переосмысление только в детской среде»³⁸. Следовательно, именно дети являлись носителями тех местных календарных песен, которые сопровождали обряды. Вестные ценные сведения дают нам материалы Е. М. Пещеровой о проведении, в частности, праздника тюльпанов — «Лола сайли», в котором наряду со взрослыми принимали участие и дети. Она пишет о распространении календарно-обрядовых песен детского репертуара, большинство из которых связано с играми³⁹. Исследователь детского фольклора О. Сафаров отмечает, что песни типа «Ё рамазон» в прошлом сформировались в репертуаре взрослого поколения, а в дальнейшем в силу жизненных и социально-экономических изменений вошли в детский репертуар. К таковым относятся весенние песни «Бойчечак», «Би-нафша», песни-заклички о дожде, ветре и др.⁴⁰

Календарные песни являются как бы своеобразным музыкальным символом определенного эмоционального состояния исполнителя. Поэтому каждый из напевов охватывает широкий круг общественно-бытовых ассоциаций, которые конкретизируются в целой группе текстов, прикрепленных к одному такому напеву, обобщающему поэтические тексты. В условиях современности в общественном звучании календарно-обрядовых песен все больше сокращается собственно обрядовая сторона, но прочно сохраняется ассоциативная. «Народные обычаи и связанные с ними песенные жанры, — отмечает З. Можейко, — развиваются в направлении нового их осмысления в современном быту, которое порождает

³⁸ Можейко З. Я. Песенная культура белорусского Полесья. Село Тонез Минск, 1971. С. 29—30.

³⁹ Пещерова Е. М. Некоторые игры среди оседлого населения Туркестана // Бюллетень САГУ № 11. 1925. С. 82—95; Ее же. Праздник тюльпана (лола) в селении Исфара Кокандского уезда. С. 374—383; Ее же. Игры и детские игры у таджиков и узбеков // Сб. МАЭ. № 7. М.; Л., 1957. С. 22—94.

⁴⁰ Сафаров О. Болалик куйласа — олам мунаввар // Бойчечак. Тошкент, 1984. 321—327-бетлар.

дает новые (и противоречивые сочетания традиционных и новых) ассоциативные связи»⁴¹.

Закономерность временной циклизации во многом обусловлена другим определяющим фактором календарно-песенной системы — особой общественно социальной значимостью, а отсюда и особой функциональной нагрузкой календарных песен. И в системе музыкального наследия народов региона песни календарно-земледельческого круга выступают как песни особого рода, когда «всякий год они (песни. — Р. А.) как бы заново возникают в созвучии народного певца именно и только в данное время, отражая определенное общественно-эмоциональное состояние «песенной общины». Особая значимость этих песен, торжественность их появления и «высокий статус» подчеркиваются и в самой календарной ритуальной песне»⁴². Таковыми являются календарно-обрядовые песни «Ё рамазон» — «Жарамазан» — «Я ремазан».

Календарно-обрядовые песни «Ё рамазон» — «Жарамазан» связаны не только с календарем, но и с мусульманским обрядом «Рўза», при котором соблюдается 30-дневный «большой» пост (в месяце Рамазан), который, согласно широко распространенному мнению, является лучшим средством искупления грехов⁴³. Существует точка зрения, что обрядовая песня «Жарамазан» связана с «Наврўзом» («Наурызом») (Б. Ерзакович, А. Темирбекова).

Заимствовав пост «Рўза» у древних арабов (до принятия ислама арабами месяц Рамазан приходился на середину лета), ислам, по утверждению Л. И. Климовича, с установлением мусульманского лунного календаря, искусственно оторвал его от ранее связанного с ним хозяйственного момента. Отсюда все мусульманские праздники, не имея постоянных дат проведения в годовом григорианском и лунном календарях, постоянно смещаются. В зависимости от смещений пост стал ежегодно отмечаться на 11 дней раньше предыдущего⁴⁴. В результате такого смещения мусульманский пост «Рўза» ныне практически возможен в любое время года. И вполне закономерно, что в настоящее время он проводился и в весенний период, совпадая с «Наврўзом» (как это было в 1991—1993 гг., такое совпадение происходит каж-

⁴¹ Можейко З. Я. Песенная культура белорусского Полесья. С. 42.

⁴² Можейко З. Я. Календарно-песенная культура Белоруссии. Минск, 1985. С. 43.

⁴³ Начало поста в разных странах возмещается (и у узбеков в прошлом) пушечным выстрелом, барабанным боем, трубными звуками, либо знаменем, поднятым на минарете. В дни «Рўзы» дервиши, факиры, каландары и маланги ходят по дворам с песнопениями и поговорками и собирают милостыню.

⁴⁴ Климович Л. И. Праздники и посты ислама. М., 1941. С. 19—23.

дые 33 года). В прошлом, во время поста исполнялись религиозные песнопения «Саһар» («Сахár» от наименования предрассветной трапезы во время «Рўзы») — своеобразные «будильно-обходные песни» песенного или речитативного характера, которые исполнялись глубокой ночью (наподобие зимних «ночелюнных» типов колядования у западных и восточных славян⁴⁵). Однако со временем данный тип песнопений вышел из обихода и был заменен песенной формой мусульманского новогоднего цикла, исполняемого подростками и детьми, которые нередко создавали собственные «обходные» песни со значительным юмористическим акцентом, используя фольклорные элементы (здесь следует сказать о явлении почти полной замены старого песенного текста новым и об особой форме адаптации религиозных мотивов в народной среде). Правда, прикладные функции песен сохранились: «Саһар» — будить постящегося к приему пищи; «Рамазон» («Жарамазан») — «обходные» песни, оповещающие о приходе месяца Рамазан.

Эти песни — своеобразные формы народно-музыкального творчества, отличающиеся веселыми, жизнерадостными интонациями, уходящими своими корнями в доисламский период. Их прототипами, вероятно, были старинные «песни-колядки» поздравительно-величального характера, которые стали неотъемлемой частью фольклорного репертуара с самой широкой сферой бытования (в музыкальной стилистике песен ощущаются остатки языческого славления новогоднего цикла).

«Ё рамазон» («Жарамазан»), сохраняя календарную направленность, ныне воспринимается как бытовая песня поздравительно-величального и благопожелательного направления. Что касается ее исполнения детьми, то данное обстоятельство недопустимо расценивать лишь как игровой реликт былой серьезной обрядности, ибо, во-первых, участие детей в песне могло выполнять особую магическую функцию; во-вторых, на детей иногда могли не распространяться религиозные запреты. Да и в содержаниях данного песенного жанра религиозные мотивы не характерны (лишь в припевах казахского, туркменского и узбекского вариантов неизменно повторяются слова «Мухаммад умматига, ё рамазон» — «с благословения Мухаммада, ё рамазон», или «худойим берсин» — «пусть бог даст»). Основная особенность песни — импровизационность: дети гурьбой от дома к дому распевают напев, содержащие и интонационные нюансы которого варьируют в зависимости от пожеланий хозяевам дома:

⁴⁵ Виноградова Л. Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. М., 1982. С. 8—30.

Ё рамазон, айгиб келдик эшигингизга,
Худойим ўйил берсин бешигингизга.
Шу уйнинг йўлигидан тутун чиқар,
Бизга атаган пагири бутун чиқар.

У ваших дверей мы поем, ё рамазон,
Пусть бог даст в колыбель вашу мальчика.
Из дымохода дома дым идет.
Пагир для нас пусть будет целым.

Добрым хозяевам — добрые пожелания, злым и жадным — «чтобы никогда им не сопутствовала удача, чтобы казан у них всегда был пустой» и т. д. В казахском варианте получил распространение и хвалебный, и запугивающий «Жарамазан». Если хозяин дома щедро одаривал поющих разной едой, то пели хвалебный, если был скупым — пели запугивающий:

Жарапазан пою, когда ночью ты спишь,
Добрые слова аллаха пусть с неба вселятся в душу твою.
Слова Бектуата святого — это мои слова,
Пусть счастье поселится в этом доме.

Жарапазан пою возле порога твоего,
Мне подари кушак и дары за это
Кушак и подарки если ты мне дашь,
По всему аулу пойдет хвала о тебе

На белом коне с черными ногами святой Пайгамбар скачет,
На лбу белого коня звездочка светит
Если же ты на этом свете провинишься перед аллахом,
По тонкой жердинке через речку босиком аллах тебя погонит.

Песни «Ё рамазон» («Жарамазан») отличаются художественная простота, ясность поэтического слова и эмоциональная выразительность, при этом в музыкальной стилистике песен сохраняются определенные архаические формы. Так, общими для таких колядных песен народов региона остаются типы рефренов, сохранивших относительно устойчивую архаическую форму, — это припевы со словами «рамазон», «ё раббим», «жарапазан», «я ремазан», выкрики типа «раббимман, ё раббимман, ё рамазон» (в таджикском и узбекском вариантах) и различные модификации повторов идентичных слов. Кроме того, архаичным может быть признан и сам рефрен — «Биз келдик» («Мы пришли»).

Как можно заметить из анализа содержания песен-колядок, в них гораздо более отчетливо прослеживается связь с определенными обрядовыми действиями и в значительной степени с элементами магической функции колядования, которые на уровне песенного текста проявляются в разработке определенного сюжета, в использовании устойчивых формул о «подарках» и благопожелательных клише «о сыне-богатыре» или «о полном казане».

Однако музыкальный материал песен «Ё рамазон», претерпевший значительные разрушения и изменения в своем составе, вобравший целый ряд величальных форм и случайных, значительно более поздних по происхождению, текстов, все же остается базой для реконструкции первоначальной формы и смысла колядования. При этом обязательно следует принимать во внимание и сюжетные ситуации самих песен с учетом их обрядового бытования, т. е. основой песенный (музыкально-поэтический) текст должен рассматриваться по видам приговорных обрядовых формул и по признаку их поэтапного исполнения (вступительные — благопожелательные — просительные — благодарственные — заключительные), включение которых в контекст обрядовой ситуации и создаст обязательную структуру колядования, без которых трудно понять ритуальный смысл и значение колядного обряда. При этом надо также учитывать типы пения (сольное, сольно-унисонное или унисонно-групповое) и характер исполнения (речитативно-декламационное или песенное), т. е. одна и та же благопожелательная формула могла входить как в песенное исполнение, смыкаясь с поэтическим содержанием, так и в речитативную приговорку в качестве заключительного пожелания после песенного текста с любой тематикой. Такая фиксация необходима не только при определении музыкальной стилистики, но и семантики всей песни.

В музыкальном быту народов Центральной Азии календарно-обрядовые песни типа «Рамазон» (у казахов — «Жарамазан», «Жарапазан», у кыргызов — «Жарапазан», «Ха-рамазан», у каракалпаков — «Я-рамазан», у туркмен — «Я-ремазан», у таджиков — «Рамазон», «Ё раббимман», у узбеков — «Ё рамазон», «Ё раббим») исполняют группы детей и подростков вечером в первый день мусульманского поста, когда на небе появляется молодой месяц. Они гурьбой ходят от дома к дому, при этом ни к кому не входя, и под окнами распевают поздравительно-благопожелательные песни. Хозяева щедро награждают их гостинцами или деньгами.

Наряду с общностью семантики термина песни и исполнительского состава, основной их структурной схемой являются календарные сроки исполнения, обходной магический обряд — посещение домов с определенной ритуальной целью и получение даров от хозяев дома, манера и характер исполнения (поют, декламируют, выкрикивают без музыкального сопровождения при сольном, сольно-унисонном и унисонно-групповом пении). Под определенной ритуальной целью понимается обрядовое или игровое назначение колядования: исполнение песенных или речитативно-декламационных текстов (поздравительных, величальных, заклинательных, благопожелательных, просительных, благодарст-

венных и пр.) при традиционной устойчивости всех основных компонентов обряда, который все хорошо знали и ожидали от исполнителей точной и умелой формы его воспроизведения. При значительной степени вариантности определенных элементов обряда наиболее устойчивым повсеместно остается обязательный момент «обряда» и «дарования», который обычно рассматривается как вознаграждение за визит и благопожелания. Колядование характеризуется обязательным включением в традиционную схему текста в песенном или речитативном изложении, т. е. сочетание музыкально-поэтического (вербального) компонента с обрядовыми действиями. И как обязательный компонент обряда — музыкально-поэтический текст в нем занимает определенное место, подчиняясь строгим правилам развития обрядовых действий, которые условно можно подразделить на два типа:

1. В основе песни лежит неизменная интонационная ритмо-формула, что и предопределяет речитативную манеру исполнения. Упор делается на определенный звук при равномерной метро-ритмической структуре, или же мелодическое начало строится на основе небольшой, секундово-терцовой попевки при остинатной ритмической формуле.

2. Основу песни составляет мелодизм, подчиненный внутренним закономерностям музыкального развития, который и предопределяет песенную манеру исполнения. При многократности интонационного развития сохраняются стройность общей архитектоники и метро-ритмическая равномерность, не сказавшись ритмикой и формой поэтического текста.

При всей общности жанра «Ё рамазон», бытующего среди народов региона, наблюдаются и местные особенности мелодики и исполнения. Например, весьма своеобразны мелодии песен «Я-ремазан», записанных в Лебапской области Туркменистана, и «Ё рамазон» в исполнении детей г. Ташкента. В первом случае основу песни составляет неизменная ритмо-формула на одном интонационном звуке «ля» с выкриками в конце мелодической фразы. При этом ее остинатность обусловлена функциональной предназначенностью песни. В ней типичны и речитация, и интенсивность звука, исполняемого очень громко и торжественно ассоциирующегося с криком, и равномерность ритмики стиха и мелодии, и четкая акцентуация, и квадратная структура. Во втором случае мелодическое начало песни основано на секундовой интонации «до — ре». Темп напева подвижный, устойчивый при равномерной метро-ритмической формуле. Для данного варианта также характерны мотивная повторяемость, квадратная структура, четкое следование слогов текста ритмодлительностям интонации. При общем светлом колорите, несмотря на просто-

ту формы и мелодики, в песне «Ё рамазон» выражается определенное эмоциональное состояние (см. Нотное приложение).

Песенный тип «Я-ремазан» отличается многоплановостью интонационного развития. Жанр песни определяется не только по тону, но и по совокупности его стилистических черт и, прежде всего, распетостью слогов текста. Семантику песни составляют две интонационные попевки: первая речитативного склада, основанная на ритмо-формуле одного звука «ля», а вторая — на нисходящем движении напева квинтового диапазона, построенного на характерных для туркменской интонации мотивах. Припевные возгласы, произносимые всеми участниками обрядового действия, заключающие каждую музыкально-поэтическую фразу словами «Я-ремазан», являются характерными только для данного жанра и приносятся в пение некоторую приподнятость и торжественность. Роль возгласа-припева очень велика: это один из наиболее древних элементов, некогда связанный с заклинательным назначением. В данном жанре ярко проявляются национальная самобытность мелоса туркменского народа, его ладовое своеобразие.

Для кыргызского варианта «Жарамазан» характерен светлый и радостный тонус, который подчеркивается мерностью ритмо-формулы, изначальной мотивной повторяемостью интонационного хода «соль — до — ре», с преобладанием общего восходящего движения и поступенности мелодии. Благодаря четкой квадратности структуры (каждая фраза охватывает четыре такта), в данном варианте сохраняется единая мелодико-ритмическая попевка и обеспечивается широкий диапазон. В целом светлый, в определенной мере лирический характер песни отражается и в ее ладовом строе, где преобладает мажорное звучание.

Для песен «Жарамазан» среди казахов также характерны два типа исполнения, причем много общего между ними наблюдается как в образно-сюжетном содержании, так и в интонационно-ритмическом их оформлении: напевы сдержанны по своему характеру, для них типичны отсутствие динамических контрастов, ограниченный амбитус, равномерный ритмический рисунок, большая роль повторяемости и вариантности. Хоровые унисоны в сочетании с нисходящими глассандо в концовках фраз придают этим напевам светлый, радостный и архаический колорит. Структура, лад и мелодическая их линия весьма близки аналогичным особенностям песен «Жарамазан», в то же время они имеют и свои специфические локальные особенности, что, в частности, ощущается в подаче интонационного материала. В ряде случаев это восходящее движение с квартовым скачком с последующим его заполнением или постепенным охватом квартового диапазона. Нередко в песнях «Жарамазан» имеют место речитация, небольшие распевы слогов, сочетающиеся с напевной мелодией, кото-

рые служат ярким контрастом кантиленным фразам; на этом драматургическом сопоставлении и взаимодействии основан оригинальный мелодический стиль. Такое своеобразие музыкальной стилистики наблюдается и в узбекско-таджикском варианте песни «Ё рамазон», записанных во время музыкально-фольклорных экспедиций в Уратюбинском районе Таджикистана и в Сохском районе Узбекистана, где в одной песенной форме сочетаются и песенный, и речитативный типы исполнения.

В целом песни «Ё рамазон» («Жарамазан») глубоко укоренены на национальной почве и жизненных формах музыкального наследия народов Центральной Азии. Основанные на традиционных ладовых и интонационно-ритмических выразительных средствах, эти песни, как и другие формы календарной обрядности, впитали в себя и новые стилистические элементы, возникшие в современном музыкальном быту.

Календарно-обрядовые песни земледельческих народов региона, связанные с трудовыми процессами, отличаются большим разнообразием, богатством тематического содержания и функциональной направленностью. Это песни первой борозды, песни вдов — «Хўп қўшиқлар», «Қўши қўшиғи», жатвы — «Ўрим қўшиғи», молотьбы — «Майда», «Хўп майда», «Он мада», сева, сенокоса — «Ёзи», песни-благодарения за богатый урожай — «Обло барака» и т. д. Разнообразны также и фольклорные песни скотоводческих народов региона: это песни, исполняемые при доении коров, коз, овец, кобылиц, верблюдиц (по своим функциональным особенностям они относятся к типу заклинательных со словами-восклицаниями, которыми погоняют или уговаривают скот: «Хўш-хўш», «Турай-турай», «Чурай-чурай», «Хевлум-хевлум», «Биё-биё» и др.); песни, исполняемые при обработке шерсти, в процессе работы за прялкой, ткацким станком, на ручной мельнице («Чарх», «Ёрғичоқ», «Тегирмон қўшиғи» и др., которые в одинаковой мере можно отнести и к песням земледельческих народов). Каждая из этих песен включает комплекс различных действий, связанных с работой за прялкой, на ручной мельнице (своеобразный ритм движения предмета, производящего характер работы, в определенной степени соответствует монотонному ритму песни), с процессом доения скота (основная функция этих песен направлена на то, чтобы через равносильно-протяжное, сонное пение, включающее слова, ласкающие слух животного, добиться его успокоения и получить больше молока), другими трудовыми процессами.

Эти песни сформировались в процессе труда и в основном исполнялись женщинами (земледельческие песни исполнялись только мужчинами), соответственно ритм и интонации песен отражают ритм работы. По мнению М. Алавиа, «когда женщины

при доении поют эти песни, их интонации сливаются как бы с каплями молока, образуя своеобразную музыку доения. В песнях доения часто используются повторяющиеся интонации со своеобразной пульсацией и, слыша это, мы воссоздаем ритм работы и то, как вливается молоко»⁴⁶. Такой интонационно-словесный повтор, сопровождающийся определенным музыкальным развитием, обыгрывает, высвечивает важное для данных песен слово или словосочетание и, в то же время, основное внимание уделяется пульсации и соответствующим ей музыкально-поэтическим интонациям, что создает определенную архитеконику и ритмосхему. Строфика такой структуры и такой ритмо-формулы свойственна всем песням доения.

Календарно-обрядовые песни, непосредственно связанные с трудовой деятельностью народов региона, сформировались в прошлом при участии земледельцев и скотоводов непосредственно в процессе труда. Со временем процесс труда изменился, связанные с ним обычаи и ритуалы тоже подверглись трансформации, но, главное, изменился облик труда: ручной труд заменился механизированным. Ушли в прошлое обряды, связанные с весенним и осенне-летним периодами. Однако народ продолжает сохранять в своей памяти не только песни или элементы определенных обрядовых действий, но и стремится воссоздать обряды календарного цикла, свидетельство чему — проведение ранней весной в ряде районов Узбекистана, Таджикистана, Туркмении, Казахстана обрядов первой борозды перед весенней пахотой, вызывания дождя с сохранением традиции ряжения чучела, преодоления и приношения жертвы, обращения к космогоническим божествам — покровителям воды, ветра и т. д. Все они сопровождаются календарно-обрядовыми песнями, речитативами или же причитаниями, посредством которых совершаются ритуальные действия (это вполне допустимая гипотетическая реконструкция). Но при этом нельзя допускать следующего: если обычаи, ритуал или в целом обряд замыкаются в незыблемые рамки определенных традиций, то они утрачивают свою социальную значимость, превращаясь в простую игру или культовое действие (как стало с рядом обрядов и обрядовых жанров календарного цикла). Не исключено, что отзвуки былых примитивных песенных форм, синкретичных по существу (в которых действие, музыка, слово и движение выступают как единое целое), содержатся в художественных образцах некоторых фольклорных жанров календарного цикла, скажем, в тех же вариантах песни вызывания дождя, записанных во время музыкально-фольклорных экспеди-

⁴⁶ Алави М. Ўзбек халқ маросим қўшиқлари. 123-бет.

ций, предпринятых по районам Узбекистана, Таджикистана и Туркмени.

В некоторых календарно-обрядовых песнях сохранились древнейшие мотивы обрядовых действий. Такие песни в прошлом могли сопровождаться определенными магическими переключками, теми или иными ритмическими движениями, оказавшими определенное воздействие на интонационно-ритмическую структуру фольклорного жанра. Если обряды и песни рассматривать с такой точки зрения, то это позволяет понять семантику и генезис музыкального языка столь сложного явления, как обрядовая музыка, и, в том числе, жанров календарно-обрядового цикла.

Музыка свадебно-обрядового цикла

Жизнь каждого народа в значительной степени насыщена всевозможными обычаями и обрядами, связанными с традиционным семейным бытом и отражающими характерные особенности национальной культуры. Традиционные народные обряды семейного быта являются чрезвычайно ценным источником для изучения культуры, ее развития, этногенетических связей, ибо обычаи, обряды, праздники сочетают в себе все то, что накоплено в культуре каждого народа, отражают историческую жизнь определенной общественно-экономической формации и в известной мере формируют духовный мир нации. Семейный обряд — это не просто определенное действие, торжество, связанные с рождением, воспитанием ребенка, свадьбой, в которых преобладают и красочное шествие, танцы, песни, и повод повеселиться, а сама история и культура народа с его богатыми традициями. Весьма важную роль в них играют социально-психологические и эстетические факторы, религиозные ритуалы и обряды, нормы взаимоотношений между людьми, фольклор. Отражая важнейшие социальные связи поколений, их представления о семье, роде, общине, о мире в целом, семейная обрядность сохраняется как этнокультурная традиция, и весь обрядово-праздничный комплекс составляет значительную часть современной этнической культуры каждого народа.

В современном быту народов Центральной Азии в результате огромных социальных, экономических и культурных преобразований произошли значительные изменения, что прежде всего коснулось семьи и семейных отношений. Нельзя забывать, что данная сфера семейного быта у всех народов является весьма консервативной и тесно связана с традиционными обычаями и обрядами. В прошлом, да и в наши дни, многие явления в жизни людей и окружающей природы неизбежно объяснялись воздействием различных сил, иногда добрых, помогавших человеку, но

чаще враждебных, стремившихся причинить ему вред. Отсюда самыми уязвимыми с точки зрения воздействия враждебных чело- веку духов считались наиболее важные моменты семейной жизни: рождение ребенка и его воспитание, свадьба, смерть ко- го-либо из членов семьи. Поэтому особенно много суеверий и вы- текающих из них обычаев, ритуалов и обрядов связано с семей- ным бытом.

Традиционный свадебный церемониал народов Центральной Азии представляет собой сложный обрядовый комплекс, состоя- щий из обычаев, ритуалов и обрядов, в котором нашли отраже- ние социально-правовые и религиозные нормы данного общества, сохранившие пережитки предшествующих стадий развития чело- веческого бытия и его религиозное мышление.

Данный церемониал заключает в своей основе тот комплекс представлений и обрядовых действий, который сложился на ста- дии разложения матриархата и перехода к патриархату и, таким образом, имеет продолжительную историю. Длительные этниче- ские процессы, приведшие к образованию современных народов региона, протекали на основе взаимодействия ранних этнических общностей (частично аборигенных, частично пришлых) с после- дующими напластованиями новых этнических волн¹⁷. Культура этнических новообразований характеризовалась чертами тех компонентов, из которых она складывалась.

Говоря о свадебной обрядности, многие исследователи (Н. П. Лобачева, Г. П. Сиссарев, Н. А. Кыляков, А. К. Писар- чик и др.) отмечают сохраняющиеся в них определенные пере- житочные явления, которые можно разбить на две основные ка- тегории: первая — пережитки социальных норм и институтов, к которым относятся реликты семейно-брачного порядка периода господства сначала материнского, а затем отцовского рода; вто- рая — пережитки ранних форм религии, главным образом магии, культа предков и домашнего очага, культа природы и плодородия, природных явлений, почитания огня и т. д. При этом пере- житки одностадиальных явлений у разных народов часто выра- жаются в разнообразных формах. Характерным примером могут быть обычай «возвращения домой» (қайтарма) — у туркмен, «украсть невесту» и «добрачного сожительства» (тайный приезд) — у казахов, тайное послебрачное посещение невесты и ее прожива- ние в доме своих родителей до рождения первого ребенка — у узбеков и туркмен, обряд «саллабандон» (надевание ритуально- го головного убора невесте после рождения ребенка — символ признания женщины-матери) — у узбеков и таджиков — пережит-

¹⁷ Лобачева Н. П. Различные обрядовые комплексы в свадебном церемониале народов Средней Азии и Казахстана // Домусульманские верова- ния и обряды Средней Азии. М., 1975. С. 299–300.

ки периода господства материнского права. Проявление магии плодородия у оседлых народов наблюдается во вкушении плодов граната, яиц, зеленых пирожков и т. п., у кочевых — вкушение мяса различных частей бараньей туши. Следовательно, для выявления своеобразия свадебной обрядности необходимо определить конкретную роль проявления пережиточных явлений, которые у разных народов характеризуются культурно-этническими особенностями носителя данного свадебного комплекса. Под этим подразумевается принадлежность к определенной этнической среде, обладавшей известным уровнем общественного развития, формирование которой происходило в условиях культуры, основанной на преимущественной значимости для общества либо земледелия, либо скотоводства, что находило выражение не только в образе жизни, но и в идеологии. Так, в свадебном ритуале казахов часто участвуют кобыла, молочные и мясные продукты — все, что так или иначе связано со скотоводческим хозяйством. Кроме того, культ плодородия в связи с особенностями хозяйственной деятельности у казахов, кыргызов, туркмен имел свои отличительные черты в предметах магического действия и в символике, а культ предков был связан с сохранением патриархальных отношений в обществе, поскольку его возникновение датируется временем сложения отцовского рода.

Таким образом, традиционная свадебная обрядность народов региона характеризуется присутствием различных верований и ритуалов доисламского происхождения. По словам А. Т. Толеубаева, «в этом цикле обрядности большое место занимают верования магического характера, культ плодородия и культ предков. Особенно значительна в нем роль религиозно-магической практики, связанной известным образом с названными культами и в целом направленной на то, чтобы основное назначение брака, основная его функция — продолжение рода (разрядка наша — Р. А.) — была успешно выполнена»⁴⁸.

Сравнительный анализ свадебных церемоний народов Центральной Азии позволяет наметить две основные группы и выделить характерные черты каждой из них. Особенности свадебных обрядов, общие для народов каждой группы, определяются сходной культурно-этнической средой, в которой они складывались⁴⁹. Характерные черты свадебных церемониалов двух групп и составляют исконные обрядовые комплексы, связанные, во-первых, с тюркоязычными народами, в хозяйстве которых в прошлом наиболее значительная роль принадлежала скотоводст-

⁴⁸ Толеубаев А. Т. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов. С. 169.

⁴⁹ Лобачева И. П. Различные обрядовые комплексы в свадебном церемониале народов Средней Азии и Казахстана. С. 30.

ву (казахи, кыргызы, каракалпаки, часть узбеков), характеризовавшимися родо-племенной структурой и полукочевым бытом; во-вторых, с народами (таджики, узбеки), в хозяйстве которых преобладало земледелие. Здесь яркими признаками выступают обычаи и обряды свадебного действия, отражающие пережиточные формы религиозных представлений, где основные определители — атрибуты различных ритуалов, поскольку они отражали реально существовавшие формы культуры, образ жизни, хозяйственную деятельность народов. При этом канонизировавшие ритуалы поздних религий, в частности ислама, господствовавшие у всех народов региона, не обладают такими признаками.

Со времен первобытности всеми народами мира вступление в брак признавалось чрезвычайно важным событием в жизни не только отдельного человека, но и общества в целом, так как создание семьи было залогом продолжения рода. Оно сопровождалось множеством действий религиозного характера, преследовавших основную цель — иметь многочисленное потомство, достаток и сохранить спокойствие в семье. Другой состав религиозных действий оберегал от разнообразных вредоносных сил, подстерегавших молодых. Часть этих действий является отражением религиозных воззрений древности, которые в трансформированном виде дошли до наших дней, чему способствовали сохранение основного смысла брака и замкнутость семейного быта. Магические пережитки природы (ритуальное значение огня, воды, растений), культ предков, профилактика против сглаза, магия белого цвета (осыпать мукой, давать молодым чай с молоком, обмазывать лицо невесты мукой и др.), числовая магия (проведение торжеств в определенные дни недели или числа месяца), и др., связанные не с религией, а со сферой социальных отношений, со временем также приобрели некий сакральный смысл.

Религиозно-магические ритуалы тесно взаимосвязаны с этническими традициями. Как отмечает Н. П. Любачева, «традиционный обряд всех среднеазиатских народов отражал ту стадию в развитии семейно-брачных отношениях, когда невеста стала предметом купли-продажи, пастушившую с утверждением позиций патриархальной общины. У одних эта форма брака проявила большую устойчивость, у других — началось ее постепенное пере рождение»¹⁰. Отсюда одни и те же стадии развития семейно-брачных отношений нашли выражение в одних и тех же этапах и примерно в одной схеме порядка следования свадебных церемоний у всех народов региона. По мнению Г. П. Снесарева, «длительное существование реликтов следует отнести к особенности

¹⁰ Там же.

исторического развития народов Средней Азии, при котором бы-
лая застойность производительных сил и длительная консервация
патриархально-феодалных отношений являлись благоприятной
почвой для сохранения в быту разного рода пережитков, в том
числе религиозных»⁵¹. Соответственно, у народов региона мы на-
блюдаем аналогичные этапы свадебного пережиточного и ритуала,
одинаковые формы пережитков семейно-брачных отношений древ-
ности, одно и то же соотношение обрядов и обычаев религиозного
и социального происхождения, форм религии и материальных
предметов, употреблявшихся в религиозных действиях.

В целом, свадебный цикл народов Центральной Азии распа-
дается на три стадии: сватовство — стговор — помолвка, период
тайны — встреча жениха и невесты (когда одна сторона выплачи-
вает嫁資, а другая — готовит приданое); собственно свадьба
(«Пироз») — девичье торжество в доме невесты (девичник) с ре-
лигиозным бракосочетанием, церемониал перевоза молодой в дом
жениха и торжество в доме новобрачного; послесвадебные тор-
жества, связанные с посылками молодых к родителям невесты.
Итак, традиционными этапами свадебного обряда являются: сва-
товство («кудалык», «совчилик»), стговор («машахат ошин»), по-
молвка («фот», «фотиҳа»), свадьба («уйдену той», «узатар той»,
«никон чўйин») и чествование («чаллар», «куда чакирик»). При-
чем весь процесс вступления в брак распадался на ряд этапов,
каждому из которых соответствовал свой комплекс обычаев и
обрядов. Между тем для каждой группы народов присущи опре-
деленные формы свадебной обрядности, основные этапы которой
в том или ином виде сохранились в современной свадьбе. Из
нее, правда, исчезли элементы, связанные с прощальным плачем
невесты («қиз йиғиш», «сынес»), с тартысами — ритуальной борь-
бой за невесту («гойы гартиниш»), традиционными развлечениями
и играми (скачки, козлодранье и др.).

Свадьба относится к числу древнейших обрядов. Она — ре-
зультат длительного исторического развития и сложного сочета-
ния экономических, правовых, религиозных, поэтических и музы-
кально-зрелищных элементов, объединенных общей тематикой в
единое ритуальное и художественное целое. Свадьбе, как и дру-
гим традиционным обрядам, были свойственны определенная нор-
мативность и устойчивость в исполнении отдельных обрядовых
сцен и обычаев. Это способствовало накоплению и обобщению
традиционных элементов художественного богатства всех форм
свадебного фольклора. При этом свадебный обряд выполнял
весьма разнообразные функции: общественное санкционирование

⁵¹ Спесарев Г. П. Религия домусульманских верований и обрядов у
узбеков Хорезма. М., 1969. С. 19.

заключаемого брака, просветительно-воспитательную, информационно-познавательную, эстетическую. Смысл свадебных обрядов у любого народа, в любую эпоху заключался в формировании и закреплении брачного союза, предусматривавшего рост и развитие семьи и экономики. Основой свадебного обряда всегда и повсюду был уход невесты из родного дома в семью будущего мужа. Всевозможные предварительные, сопровождающие и последующие действия, развивавшиеся вокруг этого центрального события, растягивались на более или менее длительный срок, составляя торжественный музыкально-поэтический и зрелищно-этнографический комплекс.

Так, свадебный цикл казахов распадается на сватовство — сговор («кудалык» — «фата»), период тайных свиданий жениха и невесты («орун той») и самую свадьбу («узатар той»). На протяжении длительного периода времени эти регламентации как у казахов, так и у других народов приобрели устойчивую структуру и в разных регионах имеют черты сходства с элементами локальности. Официальный визит сватов — это перемоннал, который проводили мужчины во главе с отцом молодого человека. Данный этап сопровождался обязательным пиществом с обильным угощением и традиционными развлечениями (скачки, козлодранье, соревнования акынов в искусстве импровизации, игра на музыкальных инструментах). Сватовство сопровождалось специальными песнями — «саукеле». Суть его заключалась в знакомстве, сближении и роднении сватов с обеих сторон, что находило отражение в закреплении, которое завершалось ритуальными элементами — торжественным «фата» и вкушением ритуальной пищи — блюда «куйдык бауыр» (из печени и курдючного сала). Причем «саукеле» — это веселые, юмористические песни, поднимающие дух всех присутствующих, а по назначению — проверяющие шепрость сватов. Они исполняются женщиной во время приема ритуальной пищи, обладающей навыками импровизации.

Второй этап — период «тайных свиданий» жениха и невесты, открывавшийся специальным торжеством («орун той»), устраиваемым отцом невесты. В перемоннале этого праздника соблюдался обычай «бегства» невесты в другой аул, где происходили состязания в пении между девушками и юношами, велась шуточная борьба за невесту — «тартыс». Сопровождался обряд приобщения жениха к домашнему очагу семейства невесты путем проведения обычая вливания масла в горящий очаг для умиротворения предков дома (культ предков). Свидание жениха и невесты сопровождалось особым комплексом обычаев и обрядов, за исполнение каждого жених откупался ценным подарком или деньгами: это «кол узатар» (держание руки невесты), «уюй кыргызер» (вход в юрту), «иг прылдар» (имитация собачьего лая), «чач

сийпар» (глажение волос невесты), «кемпир улыды» (старуха умерла), «касына жатар» (лежание около невесты), «шымылдык шешер» (поднятие полога обрядовой занавески). При этом некоторые развлечения, игры и обычаи свадебной обрядности казахов имели магический смысл (обливание водой, купание сватов в речке, намазывание лица или обсыпание с головы мукой, состязание в стрельбе по тыкве и др.). Даже «шымылдык» — обрядовая занавеска также обладает магической силой — она оберегает, как и другие атрибуты обрядности, молодых от злых духов и иного вреда. Те же самые обычаи и ритуалы имеются в свадебной обрядности почти у всех народов региона, но формы исполнения и этапы проведения их отличаются между собой.

Третий этап — собственно «узатар той» (торжество, связанное с проводами), который состоял из пиршества в доме невесты, церемонии переезда молодой в дом жениха (мужа) и торжеств в нем, содержащий меньшее количество обрядов, чем торжество в доме невесты. Новым моментом является мусульманский обряд бракосочетания и проведения «фата» — благословения, выполняющего определенные функции: подтверждение официального союза сватов старейшими аксакалами рода и муллой; пожелания благ, добра двум сторонам; благословения молодых в предстоящей супружеской жизни и в продолжении, приумножении рода. Церемония переезда новобрачной в дом жениха начиналась с переодевания невесты в костюм молодухи и прощания с родными, сопровождавшаяся исполнением специальных обрядовых песен-плачей невесты — «сынсу» (или «корісу»).

«Корісу і»:

Шаги да койлек секпелі,
Біз экеге екпелі.
Окпелі болмай кайтейін,
Биылша маған кеп пе еді.

Платье наше шелковое,
Мы обижены на отца,
Как нам не быть в обиде,
Не разрешил он еще год псыть дома.

«Сынсу»:

Алтын да менін босағам,
Аттан бір шығам деп п(е) едім.
Күміс те менін босағам,
Күпіреніп шығам деп п(е) едім.

Золотой мой порог,
Думала ли я, что оставляю тебя?
Серебряный мой порог,
Думала ли я, что с плачем решагну тебя?

По прибытии свадебного поезда с невестой в аул жениха новобрачную встречали величальной песней «Жар-жар» (или «Аужар»), исполняемой как мужчинами, так и женщинами.
«Аужар»:

Аужар басы, еңдеше, аужар басы,
Аужарменен турыды кыздык жасы
Ах-ей, он бес жаста берипти кыздын жасы,
А-ей, кайраң аулым, ой-ай

Начали свадебную песню, начали
Свадебной песней начиналась новая жизнь девушки.
В пятнадцать лет девушку выдают.
О, дорогой мой аул, прощай!

Новобрачную усаживали за обрядовую занавеску в сооруженной для молодых юрте (отау), которая входила в число приданого. Пиршество в ауле также начиналось торжественно-приветственной песней «Той бастар» (начало торжества), чаще всего исполняемой профессиональным акыном.
«Той бастар»:

Белгісі той кылганның отай жабар-ай,
Кику сап жас балалар ағқа шабар-ай,
Той кырган қыз экесі мырза болса-ай,
Жігітке той бастаған шапан жабар-ай.

Ақсай деген жеріміз,
Қен жайлаған еліміз.
Үйрек ушып, қаз қонған,
Дария шалқар келіміз.

Для большого торжества невесте поставлена юрта,
Дети с криком скачут на конях.
Если хозяин той — отец невесты — щедрый,
Он одарит джигита, поющего «Той бастар», чапаном.

Земля наша — Ақсай,
Широкая, раздольная
Утки летают, гуси садятся
На безбрежных озерах.

Песня «Той бастар» исполнялась и в ауле новобрачной, где также проводилось пиршество. На третий-четвертый день (а ныне в день приезда невесты) новобрачную вели в юрту свекра для совершения обряда «бет ашар» (открытия лица или лицезрения невесты). В юрте свекра молодая во время исполнения обряда приобщалась к дому и роду мужа, кланялась очагу и выливая в него растопленное сало. Обряд «открытия лица», во время которого акыном в сопровождении домбры исполнялась обрядовая песня «Бет ашар» назидательного и правоучительного харак-

тера, сопровождался вручением подарков невесте родичами мужа:

Айт келін, айт келін,
Агтын басын тарт, келін.
Сауысканнан сак, келін,
Жумырткадан ак, келін.

Невестка, остановись!
Ты белее, чем яйцо.
Ты осторожнее, чем галка.
Посмотрите на невестку

Преподнесите ей подарки:
Белого ягненка, серого козленка,
Все равно что, невестка, будь опрятной.
Принет свекру!

Магические обряды и поверья сопровождали также собственно свадьбу: «узатар той», «чангарак» (вытрясывание кости жертвенного барана), «токкуз» (одаривание гостей блюдами) и т. д. Ряд суеверий был связан с организацией свадьбы, в частности, такой вопрос, как выбор времени для ее проведения, который во многом был обусловлен рядом причин, преимущественно хозяйственно-экономическими, а также архаичными традициями древних скотоводов и земледельцев. Отсюда у многих народов, в том числе и тюркских, свадебные и иные обрядовые действия проводились тогда, когда животные накапливали достаточно жира, уменьшалось количество хозяйственных забот, созрел урожай.

Значительное место в свадебной обрядности казахов отводится жанрам музыкального фольклора и изустно-профессиональной музыки. Свадебные песни, сопровождающие торжественные пиры как в доме невесты, так и в ауле жениха, подразделяются на два вида: песни **рода жениха**, исполняемые только на определенный местный напев, объединяющий группу песен с поэтическими текстами конкретной общины, и **песни рода невесты**, также исполняемые на традиционный напев родни невесты. Исполнителями этих двух видов песенно-свадебного творчества выступают как народные музыканты (чаще всего коллектив, реже — соло), так и профессиональные певцы-акыны (соло с инструментальным сопровождением). К первому виду относятся величальные, поздравительные, благопожелательные и назидательные песни, такие, как «Жар-жар» или «Аужар», «Сарын», «Сынсу» или «Корісу», «Сау-келе», «Кудалармен аутысу» (состязания сватов), «Шешесінін кызына айтканы» (напутствие матери), «Арыз олен» (песня-жалоба); ко второму — торжественные, приветственные, поздравительные, назидательные песни, такие, как «Той бастар» и «Бет ашар».

Аналогичен казахскому и свадебный цикл у каракалпаков, который также начинается сватовством — сговором и периодом «тайных свиданий» жениха и невесты. Торжество открывается обычаем «есик ашар» (открытие дверей) и «тартысу» (знакомство). Сама свадьба проходит в два этапа: собрание в доме жениха — «орамал той» (праздник платка) и ширее — в доме невесты — «кызына той» (девичник). Здесь также проводится обряд «обливания водой», намазывания сватов тестом и т. д. Как и у казахов, свадебный комплекс охватывает целый ряд обычаев и ритуалов, таких, как обряды переодевания в новобрачной, приглашения зятя на угощение в аул невесты. Обряды очищения огнем, забрасывания молодой пригосищения обрядового пшена и плодами джиды, лицезрения лица невесты, а также обряд мусульманского бракосочетания проходили в доме отца девушки. Своеобразием отличаются обряды «кол карау» (смотрение в кол), связанный с получением подарков из рук невесты, приехавшей в аул жениха, и «уршык ийртиу» (умение прясть), связанный с проверкой ссоры и трудовых навыков невесты. В свадебный цикл входит также исполнение обрядовых песен, как фольклорных: «Хаужар» (свадебных нестесненно-величальных), «Сынсу» (песни-псалти невесты, исполняемые перед ее отъездом из родного аула), так и изустно-профессиональных: «Той баслау» (начало торжества) и «Бет ашар». Причем последние чередовались иллюстрацией традиционных стихов «айтым» с наставлениями молодой.

В кыргызской свадебной обрядности различаются два типа, каждый из которых имеет свои особенности. Так, в свадебном обряде кыргызов южного региона наблюдается больше архаических форм, в определенной степени замкнутых от соседних народов — таджикского и узбекского, например, обряд надевания нагрудных украшений, проведения «чачыла той» (пир забрасывания) и «пата той» (праздник-помолвка), обсыпания мукй родственников жениха, его переодевание в новые одежды, обычаи обрызгивания молоком или айраном, «распарывания швов» и др. У населения Северного Кыргызстана наблюдается большая близость со свадебным обрядом народов Южной Сибири (алтайцев, хакасов), выражающаяся не только в смысловом сходстве того или иного ритуала или обычая, но даже в их редакции. Как и у казахов, свадебный цикл в кыргызской свадьбе начинается со сватовства — сговора. Договор скрепляется обрядовым блюдом из бараньей печени. Аналогичны казахским и «добрачные свидания» жениха и невесты, когда в аул новобрачной жених приезжает с певцами и музыкантами, где устраиваются разнообразные игры, скачки и состязания. Здесь так же, как и у других народов региона, сохраняется комплекс выкупов-подарков,

установленный обычаем. Среди свадебных фольклорных жанров можно выделить торжественно-приветственную «Той кошоги» (свадебная песня), величальную «Жар-жар», поздравительную «Куйоо жолдош кошогу» (песня свахи жениха) и «Жилдошуна кошкин кошогу» (песня свахи).

В ауле невесты свадебный пир — «кыз тоюу» (девичий пир) сопровождается обрядом «кыз алуу» (взятие девушки) и проведением разнообразных обрядовых игр молодежи («тартыс», «тешик талаш» — связывание молодых и т. д.), состязанием музыкантов в пении. Обряд бракосочетания в районах Южного Кыргызстана проводится в доме невесты, а в Чуйской долине, Прииссыккулье и на Тянь-Шане — в доме жениха. Церемония заплетания волос невесты и смазывания их жиром или айраном, а также надевания головного убора молодухе — «шекюле» или женского «элечека», сопровождалась исполнением определенных народных песен, т. н. «кошок». Прощание невесты с родными и аулом перемежалось песней-плачем, прощальными песнями матери и тетки — «Энесини кошогу» (песня матери), «Той кошогу» (свадебно-прощальная песня матери), «Апасини кошган кошогу» (песня тетки невесты), женской песней при провах невесты — «Кыз узатоу» в сопровождении темир-комуза (варгана).
Прощальная песня матери:

Я восславлю нашего бога,
Я восславлю его пророка
После свадьбы — тебе дорога,
Мне страдания — я одинока.

Родилась ты. Со дня рождения
Милвала тебя каждый день я.
За какие мои прегрешения
Я осталась без утешения.

Прощальная песня тетки:

За тебя мы дали шерсти тонкой,
С лисьим мехом шубу дорогую,
За тебя мы взяли верблюдонка,
И коня, и верховую сбрую.

Торжества в ауле жениха включали обряды «бет ашар» (открытие лица) и приобщения молодой к огню очага — «отко киргизюу» (вхождение в огонь или приобщение к огню очага мужа). Свадебный цикл завершался обычаем возвращения молодой в родительский дом в послесвадебный период сроком от месяца до года. Свадебные песни сопровождают также пиршества в доме жениха — «Той кошоги» (свадебная песня), исполняемая мужчинами при провах жениха к дому невесты, «Жар-жар», «Кай-

натасини кошган кошогу» (песня свекрови), «Бет ашар» (открытие лица), «Тиллек» (благопожелания). Здесь с религией и верованием связаны также различные действия магического содержания: магия плодородия (обсыпание мукой, обрядовыми пряностями), обычай бить новобрачных (изгнать нечистую силу), представления, связанные с магией белого цвета (мука, молоко, айран), — все это, якобы, означало благополучие и чистоту молодой семьи.

Свадьбам у кыргызов предшествуют встречи молодежи на предсвадебных играх, т. н. «кыз оюну» (девичьи игры). И, хотя сам свадебный обряд не отличается большой разработанностью, он во многом схож со свадебным циклом казахов. Центральное место в нем занимают оплакивания женщинами невесты при проходах ее в аул жениха — «кыз узатоу» (выдать дочку замуж). Оплакивания происходят в форме исполнения прощальных причитаний матери, тетки или других родичей невесты, причем все они у кыргызов носят наименование «кошок» — основной песенный жанр. Данный вид причитаний сопровождает также обряд оплакивания умерших.

Некоторые сходные элементы свадебной обрядности встречаются и у узбеков дештикипчакской группы (локайцы, барласы, карлуки, дурмены, кунградцы, кайманы, кипчаки, марка и др.), ведших в прошлом полукочевой образ жизни. У них нет разветвленного цикла церемоний, связанных со сватовством и дальнейшими переговорами о браке. Но, тем не менее, в их обрядности есть много общего с обрядностью узбеков-земледельцев, таджиков (горных и равнинных), а также казахов и кыргызов, по соседству с которыми проживали этнические племена дештикипчакской группы. Среди обычаев и ритуалов назовем «кампир ўлди» (старуха умерла), обычай, который проводит мать жениха или невесты; «ит ириллар» (собака рычит) — мальчик-подросток имитирует рычание собаки; «қўл ушлатар» (держание руки невесты); «чач сипатар» (глажение волос невесты); обычай обсыпать лоб невесты мукой, поить новобрачных чаем с молоком также имеют определенное магическое действие, связанное с культом предков, плодородия и т. д. Как и у других народов региона, у данных этнических групп аналогичны следующие этапы цикла: сватовство, добрачные тайные встречи жениха и невесты, праздник бракосочетания («Никоҳ тўйи»). До настоящего времени, скажем, у локайцев, сохранился обычай устраивать перед свадьбой угощение в доме жениха. Во время свадебного пиршества также проводятся религиозный ритуал бракосочетания, «тартыс» (состязания в честь невесты), «қизни олиб қочиш» (похищение невесты), разнообразные мероприятия и игры (скачки, «улоқ», «кураш», бои петухов, баранов и т. д.). Как часть

свадебного церемониала сохранился и девичник («қиз базми» — шир в доме у невесты), когда новобрачная как бы прощается со своим домом, молодостью. Также во время праздника невеста демонстрирует свое приданое (рукоделие, наряды и пр., приготовленные ею к свадьбе). Во время девичника исполнялись народные песни, в ряде мест были характерны несенные соревнования и забавы.

По мнению Б. Х. Кармышевой, свадебный обряд даштикинчански-узбеков был и несен и танцев. Возможно, у данной этнической группы не сохранились свадебно-обрядовые песни, аналогичные песням других тюркоязычных народов, но, тем не менее, музыка в свадебной обрядности у тех же даштикинчан и карлуков также является «необходимым атрибутом»⁵². Подтверждение тому — исполнение свадебной, шествийно-вещательной песни «Ёр-ёр» во время провозов свадебного поезда невесты к дому жениха, а по ее прибытии — песен-приветствий «Хуш келдингиз» (добро пожаловать), «Саломчема» или «Хайро алим» (добро пожаловать), представляющие собой по характеру метатекустичности беспримесительного сопровождения. Значительное место в свадебной обрядности узбеков-карлуков занимает шествийно-вещательная музыка, которая сопровождает шествийные ритуалы и обычаи. Например, большой популярностью среди локайцев пользовались музыкальные инструменты домбра («дўмбра» или «дўмбуряк») и чанг-кобуз (металлический, деревянный, кожаный). Во время свадьбы исполнялись шествийно-вещательные мелодии на домбре типа «Ўйин сочи — I, II, III»: первая часть цикла носит напутственный, назидательный характер; вторая, называемая «Айрилиш сочи» (наезд-тоска), воспроизводит тему прощания невесты с родным домом; третья — по характеру вещательная, которая по своему интонационно-ритмическому содержанию приближается к свадебной песне «Ёр-ёр». Среди наигрышей на чанг-кобузе отметим следующие: «Келчи базми» — горьчество у невесты; «Келин пардози» — наряднение невесты; «Келини ола-ойиса билан хайрлашини» — прощание невесты с родителями; «Куёв келди» — жених приехал; «Куёв кутиши» — встречая жениха; «Келин чакирик» — вызов невесты; «Келини кутиб олиш» — встречая невесту; «Куёв чакирик» — вызов жениха по поводу приезда невесты.

Каждый из этих наигрышей имеет определенное функциональное и программное назначение и направлен на показ конкретной обрядовой ситуации, например, наряднение невесты, ее прощание с родным домом и родителями, приезд жениха в дом

⁵² Кармышева Б. Х. Узбеки-локайцы Южного Таджикистана. Сталинабад, 1954; Ес же. Очерки этнической истории южных районов Таджикистана и Узбекистана, М., 1976.

невесты или же невесты в дом жениха. Эти небольшие по структуре и звучанию наигрыши представляют собой своеобразные музыкальные фрагменты, служащие иллюстрацией обрядового действия. Да и в самом звучании наигрыша слышатся постоянно повторяющиеся слова-восклицания: «Куёв, куёв келди» или «Келин келди, келин келди», фактически имитирующие речь действующих лиц обрядовой ситуации — подростков, громко возвещающих по поводу приезда невесты, женщин, радостно сообщающих о прибытии жениха, свахи, вызывающей жениха или невесту.

Аналогичны и усули дойры, также исполняемые на узбекских свадьбах и связанные с определенным действием. Так, усули дойры, записанные во время экспедиции по Кулябской области Таджикистана, иллюстрируют эпизоды «выхода невесты перед отъездом», «проводы невесты», «приезд невесты в дом жениха». Здесь усули дойры (определенные ритмо-формулы) направлены на воспроизведение обрядового действия, связанного со свадебной церемонией. Чаще всего данные ритмо-формулы исполняются женщинами при проводах невесты к дому жениха. При этом каждый усуль определяет конкретный эпизод или сцену свадебной обрядности и, в зависимости от ситуации, может быть коротким или продолжительным. В Курганепинской области Таджикистана, а также в Кашкадарьинской области Узбекистана нами были записаны несколько вариантов усулей дойры, исполняемых на свадьбах. Например, от Юсуновой Муродбиби — олимпиадницы усулей, воссоздающих конкретные действия: 1-й усуль — «Проводы невесты»; 2-й — «Невесту провожат вокруг огня»; 3-й — «Процессия у дома жениха»; 4-й — «Невесту осыпают монетами»; 5-й — «Невеста подходит к свекру и совершает поклон»; 6-й — «Жених и невеста стоят в поклоне перед гостями, а затем их провожают в комнату»; 7-й — «Шествие невесты к дому жениха»; 8-й — «Невеста входит в комнату жениха»; 9 и 10-й — «На свадебном пире всеобщее веселье», исполняются танцевальные усули; 11-й — «Чиллики».

Таким образом, характерной особенностью свадебной обрядности выступает ритмо-тембровый комплекс, в котором функцию основного тезиса выполняет усуль, воспроизводящий определенные обрядовые ситуации. Можно предположить, что свадебные усули в историческом прошлом функционировали как обрядовые, так и культово-ритуальные (в шаманских камланиях ритмо-тембровый комплекс выполнял значительную роль в раскрытии драматургии действия).

Итак, рассмотрение свадебного цикла тюркоязычных народов региона, основным занятием которых было кочевое скотоводство, показало идентичность основных этапов свадебного церемониала

ла и ритуала, включавших сватовство — сговор, период тайных встреч и самую свадьбу. В них наблюдаются одинаковые формы пережитков семейно-брачных отношений, аналогичное соотношение обрядов и обычаев социального и религиозного происхождения. Отсюда одинаковые пережитки ранних форм верований, а также материальные предметы, употреблявшиеся в религиозных действиях. Данный комплекс складывался в однородной этнокультурной среде в период сложения патриархальной общины, когда особенности предыдущего общественного и семейного строя были еще в достаточной силе. Этот этнический пласт вызвал сходство и в элементах культуры, в частности, в свадебных обрядах, на основе которых складывались и особые формы музыкально-поэтического творчества. Свадебно-обрядовая музыка, включавшая в себя инструментальную, инструментально-танцевальную музыку, народные песни и жанры изустно-профессионального творчества, играла весьма важную роль в свадебном комплексе, в частности, почти все узловые моменты цикла сопровождались песнями и музыкой, которая в обрядовом действии выполняла ведущую функцию. Так, песней «Жар-жар» величали новобрачных — жениха и невесту, а песней «Сынеу» невеста прощалась с родным домом, девичьей молодостью, песней «Тоӣ бастар» открывали свадебное торжество, приветствовали участников церемониала; жанром «Бет ашар» не только представляли новобрачную родным жениха, но и напутствовали ее быть покладистой и проворной хозяйкой в доме и т. д. Свадебные песни и инструментальная музыка исполнялись в процессе всего церемониала — от начала и до конца свадебного цикла: обряжение невесты, прощание с родными и подругами, приход жениха, шествие свадебного поезда невесты, знакомство жениха и невесты, открытие торжества и т. д.

Таким образом, свадебный обряд представляет собой многоплановое действие, насыщенное различными жанрами: приветствиями, прощальными плачами, песнями контактов двух сторон. Таким же разнообразием и своеобразием отличается свадебный цикл центральноазиатских народов, которые издавна занимались высококультурным, преимущественно поливным земледелием и вели оседлый образ жизни. Это таджики и узбеки без родовых делений, этногенез которых, по мнению Н. П. Лобачевой, связан со смещением в раннем средневековье ираноязычного и перешедшего к оседлости тюркоязычного населения региона. В этногенезе последних огромную роль сыграли древние ираноязычные народы Среднеазиатского междуречья⁵³.

Свадебные обряды горных таджиков включают в себя два основных этапа — помолвку и свадьбу, каждый из которых отме-

⁵³ Об этом см.: Лобачева Н. П. Различные обрядовые комплексы в свадебном церемониале народов Средней Азии и Казахстана. С. 320.

чен комплексом обычаев и ритуалов. Большим своеобразием и разнообразием отличаются также обычаи сватовства и сговора («гапзани»). Так, обычно сваты приходили в дом девушки вечером, во время «намози аср», принося с собой несколько (чаще шесть) сдобных лепешек и отрез белой материи. Как только отец невесты давал согласие на брак, материю разрывали на кусочки и раздавали всем присутствующим: это являлось как бы символом «белизны» дела, нового брака, укрепления родственных уз и благословения. В ряде местностей, если брак считали приемлемым, раздавали сватам лепешки⁵⁴.

В свадебном цикле горных таджиков и поныне сохранились пережиточные формы свадебного пириштва, существовавшие в период господства материнского рода (Н. А. Кисляков), в частности обычай «кинголбози» (игра с невестой) — период «тайных посещений» женихом дома невесты. В связи с бытованием данного обычая свадьба делилась на две части: «Тўн майда» или «Тўн хурд» (небольшое празднество), которое включало обручение — «Тўн фотиҳа» (праздник помолвки) и брачный обряд — «Тўн никоҳ» (праздник бракосочетания), а также «Тўн калон» (большой праздник), т. е. сама свадьба, после которой жених увозил невесту к себе в дом. Обычай «кинголбози», ведущий свое происхождение от матрилокального брака, связан с выплатой калыма. Собственно свадьбе предшествуют обычаи «латта поракунон» (раскраивание материи), «ордбезон» (просеивание муки) или «нонбанди» (выпечка хлеба), связанные с приготовлением свадебных нарядов невесте и выпечкой хлеба для тоя. Сама свадьба — «Тўи калон» (большой праздник), «Тўи арусбари» (праздник, связанный с отъездом невесты), «Тўи бачазанти» (праздник женитьбы сына) чаще всего проводилась весной или осенью после завершения сельскохозяйственных работ. Согласно обычаю, весть о предстоящей свадьбе разносил «джахдгари» («жарчи» у узбеков и казахов).

Празднество в доме жениха называют «Шабтўй» (ночной пир), который длится целую ночь. После угощения начинается веселье: выступают музыканты и певцы, сказители эпоса «Гўрўгли», масхарабозы и танцоры. Наутро после ночного пира на крыше дома жениха исполняется обычай «Субҳакдамон» (проводы на рассвете), связанный с пожеланиями счастья, удачи. На крыше дома разжигается огонь, вокруг которого собираются родственники жениха. Двое мужчин исполняют песню:

Субҳакдамон омадем.
Вақғи азон омадем.
Дарика яза бықун.
Дилачи арусдон омадем.

⁵⁴ Таджики Каратегина и Дарваза. Вып. 3. Душанбе, 1976 С. 30.

На рассвете мы пришли
Во двор, где жила ты раньше
Открой дверь,
Посмотри на душе нынче есть

Зачастую данный обычай проводят и женщины, которые, взяв в руки свечи, под соприкосновение дойры поют обрядовую песню и танцуют.

Обычай «Шахизмат» (служба жениха) представляет собой шествие жениха и его друзей с факелами к дому невесты с исполнением песни. Там же происходит угощение, сопровождаемое весельем, и проводится мусульманский обряд бракосочетания («Никох»), после которого жених с друзьями возвращаются домой.

Наутро совершается обряд бритья головы жениха — «сартарош». Пожилой мастер-цирюльник приступает к бритью головы, а двое певцов под аккомпанемент дойры исполняют обрядовую песню «Устон ланги сартарош» («Хромой мастер-цирюльник»):

Устон ланги сартарош,
Сара покиза изрош
Очи ша, ба ту мегум.
Ту гуш бодор, ма чи мегум.
Дар сари на нумол андоз.

Хромой мастер-цирюльник
Почти выбрей голову.
Мать жениха, я тебе говорю,
Ты послушай, что я скажу.
Наброшь на голову жениха платок

Пение продолжается до тех пор, пока жениху бреют голову. Под пение друзья жениха танцуют. После церемонии бритья жениха обрызгивают молоком, а затем на него надевают новую одежду — подарок родителей невесты. Затем процессия во главе с женихом отправляется в дом невесты. Перед женихом идут несколько певцов, которые в сопровождении дойры (а иногда и без сопровождения) исполняют свадебную, шественно-величальную песню «Шом муборак» («Шоҳ муборак»):

Шоҳ муборак боре,
Имшаб чи хове дидям
Боре, боре, бахтидаим,
Шоҳ муборак боре.

Князь (жених) благословен будь,
Сегодня каков я сон видел
Упасть на колени,
Князь (жених) благословен будь,
Торжество будет нашей,
Пусть лишь соперника почеркнет,
Князь (жених) благословен будь

Так певцы поют байт за байтом, сопровождая каждый из них припевом «Шоҳ муборак бод». Вариант данной свадебной песни исполняют двое певцов: первый произносит основные слова, а второй подхватывает припев (в узбекских кишлаках Ферганской долины и в Ленинабадской области Таджикистана песни «Устон ланги сартарош» и «Шом муборак» также вошли в традицию узбекской свадебной обрядности). С приближением свадебного поезда жениха к дому невесты проводятся различные игры, состязания «Бўзкаши» (козлодрание), «Шахтоз» (скачки в честь жениха) и т. д. При входе жениха в дом под ноги ему подстилают кусок белой ткани — «Пояндоз» (символ благополучия, «чистой и счастливой дороги»).

Празднества в доме невесты также отличаются рядом обычаев и ритуалов, в частности, одевание невесты сопровождается специальным обрядом, именуемым «Сарбофон», «Саршувон» (мытьё головы), в процессе которого женщины в сопровождении дойры исполняют свадебные песни:

Гул арусак, сар бишу,
Паго ваъдан рафтамай.
Сарма шуста чи қушим.
Пошушгаем беҳтарай.

Невеста-цветок, вымой голову,
Завтра наступает время отправления,
Зачем мне мыть голову,
Не мыть ее мне лучше.

Во время церемонии заплетания волос женщины также исполняют специальные песни в сопровождении дойры:

Гул арусак, сарта боф,
Холл ваъдан рафтамай.
Вато билло намерам.
Хонаи падар беҳтарай.

Невеста-цветок, заплетай свои косы,
Наступило время отправляться.
Клянусь, я не поеду.
Дом отца мне милее.

Одевание невесты сопровождается рядом магических обрядов, приносящих якобы молодым счастье и много детей. Далее невесту усаживают за обрядовую занавеску — «чодир», куда приглашают «на смотрины» родственников жениха («рубинак»), что также сопровождается песней:

Оз равунай мерава,
Духтар меҳмунай, мерава.
Мо ин мардуми хурдай,
Нечор мондай мерава.

Бежит текучая вода,
Дезушка-гость, она отправится.
Проела имущество людей,
Волей-неволей отправится.

Обычай посещения женихом новобрачной перед ее отъездом из дома также сопровождается песнями, при этом жениха осыпают «чочук» — орехами, изюмом, сладостями, монетами, бросают яйца. Перед отправлением поезда невесты исполняются свадебные песни юмористического или шуточного содержания:

Гул быбуро аз хонае.
Чашмон шаҳ масонае.

Цветок, выходи из дома,
Взгляд новобрачного опьяненный.

В процессе следования свадебного поезда невесты в дом жениха исполняются свадебные песни типа «Хуш омади меҳмони мо» («Добро пожаловать, наш гость») или величальной «Ёр-ёр». По приезде невесту и гостей встречают торжественно-приветственной песней «Хуш омади арусак»:

Хуш омади арусак.
Нағз омади арусак.
Китоби хуб дори.
Китиву кытит муборак.

Добро пожаловать, невестушка,
Добро пожаловать, невестушка.
Хороши манеры у тебя.
Поздравляю тебя

Празднества в доме новобрачного («Ѓӯи муборакбод») отмечены комплексом обрядов и обычаев («дарвозабон», «шоҳсалом», «Рубинак» и т. д.), которые также сопровождаются исполнением народных песен.

Несмотря на то, что религиозно-магическое содержание в свадьбах горных таджиков отличается от ритуалов свадебного комплекса тюркоязычной группы народов, материальные проявления обрядовых действий и символика здесь во многом совпадают. Аналогичны, в частности, церемонии и обряды, совершающиеся после бракосочетания и окончания свадебных торжеств. Основные моменты празднества (обряжение свадебного поезда, лицевание новобрачной, подношение брачной воды во время обряда «Никоҳ», сокрытие невесты во внутреннем помещении дома, «бегство» невесты, приобщение ее к очагу в доме мужа и т. д.) и поныне сохраняются в традиционном быту. Но, тем не менее, «незначительные отличия имеются в свадебном фольклоре, который сопровождает яркие и живые сцены брачных церемоний и, по сравнению с аналогичным обрядовым фольклором равнинных таджиков».

жиков, удивительно образно и конкретно выражает настроения и душевное состояние вступающих в брак, непосредственно связан с исполняемым обрядом, четко характеризует его содержание. В особенности эмоционально рисуется образ невесты, уход которой из дома отца сопровождается печальными песнями»⁵⁵.

Свадебный обряд равнинных таджиков, в отличие от горных, имеет свои особенности. Этаны церемониала те же: сватовство-сговор, помолвка и свадьба. Накануне «Тўн калон» (большой свадьбы) проводятся обряды посещения невестой бани («Ҳаммом борни») и окрашивания лной («Хинобандон»), в процессе которых также распеваются обрядовые и необрядовые песни, веселье чередуется с угощением. Обряд «Саршиёна» (заплетание невесте косы) сопровождается пением под дойру специальных песен «Шуяк, шуяк», «Оби равон меровад». Обряд бритья головы жениха также происходит наряду с исполнением обрядово-свадебной песни «Устон сартарон», а шествие жениха с друзьями — песней «Шоҳ муборак». Жених с друзьями отправляется в дом невесты, «теряется» в толпе и прячется под халатом, наброшенным на голову. Правда, в Ленинабадской области, а также в Исфаринском районе Таджикистана шествие жениха сопровождается свадебно-обрядовым песенным циклом «Нақш» или «Лаъли» («Нақши калон» — большой нақш), обычно исполняемым профессиональными певцами без инструментального сопровождения, при этом унисонный хор (т. е. все участники шествия) подключается при пении припева. Без исполнения «Нақша» жениха и его друзей не впускали в дом (данная традиция до сих пор сохраняется не только у таджиков, но воспринята и узбеками, населяющими территорию Ленинабадской области).

Эди нақилай, эди нақилай!

Ки гамўрим йўқдир.

Кўлим таллатганла ерим йўқдир.

Қа, қароғайи, қароғайи, у меня ет бордир,

Пет желанной, любимой.

Қа, я буду с любимой,

У меня перед творцом не будет других желаний.

Ах, и грешник, моя друг!

Во время шествия народно-профессиональными певцами исполняются песни «Нақши калон» (или «Қатта нақш» — большой нақш) и «Ўрта нақш» (средний нақш) сольно-унисонного типа, перед домом невесты исполняются «Нақши хурд» (или «Кичик нақш» — малый нақш) или «Нақши терма» (простой нақш), а затем с пением свадебно-величальной «Ёр-ёр» свадебная процессия входит в дом новобрачной:

⁵⁵ Таджики Каратекина и Дарваза С. 56.

Омад, омадаг гардам! Ёр, ере, ёре!
Қадду қоматаг гардам! Ёр, ере, ере!
Ту бош қадду рухсор! Ёр, ере, ере!
Шоҳи анҷуман боши! Ёр, ере, ере!

Да покругуся я вокруг тебя, когда ты придешь,
Да покругуся я вокруг твоего стана.
При твоём росте и при твоём лице,
Ты будешь властительницей собрания.

Когда жениха ведут к новобрачной, произносятся приветствия и благопожелания, по типу мелодекламации зачитываются отрывки из старинной книги «Саломнома». Как и у невесты, в доме жениха проводится целый комплекс обрядов и ритуалов, таких как обведение вокруг головы новобрачных зажженных свечей, обкуривание дымом особых трав, проведение жениха и невесты вокруг костра с целью сохранить их от злых духов, очистить от скверны, вложение в их руки зеркала, чтобы жизнь молодых была чистой и благополучной, усаживание за обрядовой занавеской (охранительная магия), обсыпание мукой, подношение пазы с медом или виноградным шербетом, которыми также обмазывали пальцы и губы молодых и т. д. С мусульманской религией связаны культ предков (помяновение старейшин рода), обычай «Фотиҳа» и обряд бракосочетания, проводимый в доме невесты.

Свадебный цикл таджиков сопровождается исполнением как в доме жениха, так и невесты целого ряда свадебно-обрядовых песен, например, «Джастии калон», «Хона надори», «Дашти лали надори», «Арус борон» (при проводах невесты), «Баро-баро қиш-руран» (при выходе невесты перед отправлением в дом жениха), «Лагмони қурбон» (при наряджении невесты), «Шонман меровад» (при подведении жениха к невесте), «Шо фаромад хонае» (в момент вхождения жениха в дом):

Шо фаромад хонае,
Чашмони шо мастонае,
Эй, чашмони худ боло ингор,
Эй, шо чураша медонае.

Жених пришел в дом
С глазами, опьяненными любовью,
Подняв свои глаза,
Он узнал свою любимую,
И, подобно ворону,
Он над ней закурился.

В процессе следования свадебного поезда невесты наряду с другими обрядовыми песнями, народно-профессиональными певцами (солнстов как обычно бывает двое, которые запевают песню, а хор подхватывает припевные слова) обязательно исполняя-

100

ется торжественно-величальная песня «Ал муборак, тӯи муборак» на очень высоких нотах сильным и громким голосом в сольно-групповой манере пения. При подходе к дому жениха звучит свадебно-величальная «Ёр-ёр». Празднества в доме новобрачного охватывают комплекс обрядов и обычаев, отдельные из которых насыщены магическими действиями. Свадебный той сопровождается разнообразной в жанровом отношении музыкой и исполнением как обрядовой, так и необрядовой песен. Среди обрядовых следует отметить такие, как «Ҳай, ўлан», «Ҳай, арус», «Келин, келин имоё», «Келин омад муборак», «Келин не худо», «Мулло бўлсин ўғлингиз» и др. Для свадебного торжества характерно шумное и веселое пиршество, которое по традиции у таджиков и узбеков проходит раздельно на женской и мужской половинах. В соответствии с этим жанры свадебного цикла подразделяются по следующим типам исполнения: весьма обширен женский репертуар — от шестенно-величальных «Ёр-ёр» и «Ҳай, ўлан» и приветственных «Келин салом» или «Саломнома» — до байтов, мухаммасов и мавриги, исполняемых соло или унисонным хором в сопровождении дойры. Большим разнообразием отличается и мужской репертуар, но преимущественно это песни лирического содержания, представляющие собой жанры народной и интуивно-профессиональной музыки, такие, как «Нақш», «Устои сартарош», «Шоҳ муборак», «Ёр-ёрей», «Қарс» или «Қарсак», «Ялла», «Ал муборак», «Мавриги», исполняемые сольно или в сопровождении дойры, а также хлонками (ударами в ладони). Типы исполнения: сольное, сольно-групповое (запевала вместе с унисонным хором), антифонно-сольное и унисонное.

Таким образом, свадебный цикл равнинных таджиков в музыкально-поэтическом отношении весьма многогранен, интересен и обширен. При этом их свадебный комплекс также изобилует магическими обрядами и действиями, которые направлены на то, чтобы принести благополучие вновь созданной семье.

Традиционный свадебный цикл у туркмен состоит из трех этапов: сватовство, помолвка и свадьба («Ника»). В целом туркменская свадьба характеризуется ярко выраженными патриархальными чертами: в сватовстве многих туркменских групп основная роль принадлежит отцу молодого человека, и свадьба совершается в доме жениха. Наиболее распространенной формой заключения брака является сватовство с выплатой калыма за невесту. Как отмечает Н. П. Лобачева, «туркмены сложились в процессе смешения ираноязычных земледельческих элементов, огузских и кипчакских племен. Огузские племена внесли в свадебный обряд отличительные черты»⁵⁶.

⁵⁶ Лобачева Н. П. Различные обрядовые комплексы в свадебном церемониале народов Средней Азии и Казахстана. С. 330

Свадьба у туркмен, как и у других народов Центральной Азии, сопровождается музыкой, песнями и танцами, которые по их функциональному назначению можно разделить на обрядовые и необрядовые, причем последние также исполняются во время свадебного торжества. «Қиз тўйи» (девичник) — это своеобразный обряд прощания невесты с подружками, девичеством. Девушки поют обрядовую прощальную песню, играют в девичьи игры, в частности «ляле» (девичьи песни), со всеми их разновидностями — «додак ляле», «дамак ляле», исполняемые сольно или унисонно-сольно («ляле» запекает одна из участниц торжества, а остальные подхватывают припев):

Неделинна, неделинна хостарилла дат эделинна,
Марали н-я сатылжак деля.
Ез галанна гидерилла.

Ива плачет, веточки клоня,
Дожила я до лихого дня.
Матери с отцом ненужной стала —
На чужбину продали меня.

Рядом с ивой под горою пень.
Всюду солнце — под горою тень
Попадешь из дома к мужу злему —
Будешь плакать каждый божий день

Характерные особенности девичьих песен, в частности, их игровых вариантов — импровизационность поэтического содержания и специфический прием исполнения: тремолирующее звучание при легких ударах пальцами по горлу («дамак ляле»), а также при ударах пальцами по нижней губе («додак ляле»). Во время девичника женщинами исполняются обрядовые песни «Хушрой» («Прекрасная») и «Эден-Экрам», связанные с приходом жениха в дом невесты. Песня «Хушрой» представляет собой своеобразную перекличку-состязание сторон, где каждая восхваляет жениха и невесту, при этом у женщин в руке находится зеркало. После каждого исполнения музыкально-поэтической строки-фразы женщины обязательно посматривают на себя в зеркало (оно как бы подтверждает «красоту лица женщины»). При исполнении песни «Эден-Экрам» тоже сохраняется элемент переклички, но уже в форме вопроса-ответа, т. е. женщины со стороны жениха задают вопрос матери невесты о том, как нужно выполнять ту или иную необходимую по хозяйству работу. Тем самым как бы проверяются домашние качества будущей хозяйки дома. Если мать невесты правильно ответит на заданный вопрос, то, следовательно, и невеста сможет выполнить эти работы.

Среди обрядовых песен, исполняемых на девичнике, следует отметить песни «Онажон» (прощальная невесты), «Яр-яр», «Аза-

да», «Олен», при этом две последние сопровождаются танцевальными движениями. Свадебно-величальная «Яр-яр» (название песни от слов припева, обозначающих «милый, милый» или «любимая, любимая») исполняется женщинами на девичнике, а также в процессе шествия свадебного поезда к дому жениха. По своему содержанию и приемам исполнения данная песня аналогична определенным типам песен, получивших распространение у узбеков и таджиков («Ёр-ёр»), казахов и кыргызов («Жар-жар»):

Себет, себет узумлар,
Чапли болар, яр-яр.
Бизден сизе гыз гипсе,
Сепли болар, яр-яр.
Деряга даш агманлар.
Чумер, гидер, яр-яр,
Узак ере гыз сатман,
Интер, гидер, яр-яр.

Много корзины с виноградом,
Он не перебран, яр-яр.
От нас к вам уйдет
Девушка с приданым, яр-яр.
Не бросайте з речку камень,
Уйдет, утонет, яр-яр.
Не отдавайте дочку на чужбину,
Уйдет, не придет, яр-яр.

Идентична песне «Яр-яр» и песня «Олен», исполняемая в доме невесты при ее провах:

Олен, олен, хай олен,
Отишинлар, яр-яр
Қарыдаша кыз бермән,
Қосарыжу, яр-яр.

Олен, олен, хай олен,
Пусть спорят, яр-яр.
Не отдавайте дочку за родственника,
Погорите на этом, яр-яр

В данном случае «Олен» означает широко бытующее у народов региона понятие «песня». Большое распространение в свадебном цикле туркмен получили своеобразные жанры-игры по типу причитаний, скороговорок, считалок, т. н. «Хыммыл» (две стороны женщины — жениха и невесты — стоят друг против друга и выкрикивают слова-восклицания «Хым, хым» или «Хыммыл», постепенно увеличивая ритм) и «Шика-шика» (ритмично повторяя «шика-шика», женщины ударяют по своим рукам, унизанным кольцами-украшениями, в результате чего образуется своеобразный звон).

При приближении свадебного поезда женщины распевают свадебные шественно-величальные песни «Яр-яр» или «Хай, олен». По традиции верблюда, на котором восседает новобрачная, трижды обводят вокруг костра перед домом жениха, чтобы невеста была чиста и здорова, после чего ее провожают в дом. Кроме данного ритуала, проводятся и обычаи насильственного похищения невесты, инсценировка избиения зятя и др. Невесту и ее родственников в ауле жениха встречают исполнением «Яр-яр», приветственной «Келин салом», а также «Олен» в сопровождении дойры в виде групповой переключки женщин (иногда двух исполнительниц), ритмично похлопывающих в ладоши. На торжествах в ауле жениха наряду с народными песнями звучит и инструментальная музыка, исполняемая на гайри-тюдке и чанг-кобузе. Ряд обычаев, таких как «Гелин олажак» (идти за невестой) и «Босвалдик» (возвращение с невестой), проводится под аккомпанемент усулей дойры. Исполнением песни «Айдым» провожают невесту в кибитку жениха. При этом двое женщин играют на дойре, а остальные, величая невесту, сопровождают ее в дом жениха. Девушки напевают шуточные песни, юноши отвечают тем же и, взяв друг друга за руки, устраивают танцы — «Куштдепме» (своеобразные развлекательные песни с танцами, образующие единый цикл по образно-смысловому содержанию и темповому контрасту, при этом движения напоминают танцы, исполняемые во время «зикра» («зыкыр»). Религиозные по своему происхождению танцы-«зыкры» (своеобразная трансформация обрядности) зафиксированы в основном в свадебном цикле туркмен-иомудов, населяющих Западный Туркменистан. Как отмечают информаторы, в свадебном «зыкыре» сохраняются мелодии и танцы старинных дервишеских радений и шаманских действий, но сама интерпретация танца приобрела, благодаря ритмичности, современный импульсивно-динамичный характер. Эти танцы, носящие развлекательный характер и исполняемые в основном молодежью во время свадеб, вечеринок, а также других семейных и даже общественных торжеств и праздников, появились и распространились у туркмен в начале XX в.⁵⁷ Уже на примере «зикра» («зыкыра») можно заключить, что религиозно-магическая обрядность туркменской свадьбы, выполнявшая в прошлом прежде всего демонстративно-символические функции, в определенной мере утратила свое религиозное содержание и приобрела развле-

⁵⁷ Джикиев А. Свадебные обряды у туркмен-салыров в конце XIX — начале XX в. // Труды ИИАЭ АН ТССР. Т. 7. Ашхабад, 1963. С. 153—163; Иомуд хан Караш хан оглы. Зыкыр у туркмен Закаспийской области // Известия ТОРГО. Т. XVII. С. 143—152; Теджов А. Свадебные обряды туркмен-ёмрели в конце XIX — начале XX в. // Исследования по этнографии туркмен. Ашхабад, 1965. С. 56—70.

кательно-игровой характер. Причины здесь в экономических и социальных изменениях, заметных переменах в хозяйственной деятельности, оказавших определенное влияние и на бытование обрядности у туркмен. Трансформация религиозного мировоззрения, где наряду с исламом продолжают бытовать реликты домусульманских верований — тотемизм (например, почитание верблюда), анимизм (общение с духами), культ предков, магия (омовение огнем, обсыпание мукой и др.), шаманизм (порячество), свойственна ряду циклов не только свадебной обрядности, но и календарных и похоронно-поминальных ритуалов.

Туркменские свадебные песни «Олен», «Азада», «Той айдыны», «Мовреке», «Жемселек», «Яр-яр» интересны по содержанию и своеобразны по характеру исполнения. Однако по манере исполнения, общему содержанию они также идентичны свадебным песням узбеков («Ўлан», «Тўй муборак», «Ёр-ёр», «Мавриги»), что наблюдается не только в общности названий жанров, но и в архитектонике, интонационно-ритмических особенностях. Чаше всего они исполняются в форме диалога между двумя группами женщин, в возвышенных чувствах и выражениях.

Среди разнообразных традиционных праздников туркмен, как и у других народов региона, наиболее развитым и активно функционирующим остается свадьба — красочное, многодневное действие со множеством персонажей, строгой последовательностью обрядов и музыкальными жанрами (народными и изустно-профессиональными песнями, инструментальными мелодиями, танцами). Свадебный обряд туркмен, состоящий из чередования нескольких этапов, неодинаково полно сохранен в песнях различных этнических групп. В этом отношении свадьба Лебапской области Туркменистана отличается тем, что она вся пронизана обрядовыми и необрядовыми жанрами фольклорной и изустно-профессиональной музыки. Близкое соседство с узбеками оказало определенное влияние на формирование ряда свадебно-обрядовых песен туркмен данной области, что отразилось и в общности названий свадебных песен, а также в содержании и типах исполнения. Функциональное приложение свадебных песен всегда происходило с помощью такого наиболее мобильного элемента их структуры, как конкретная лексика музыкально-поэтического текста. Своеобразная ритуальная лексика свадебных песен, магическая семантика, создавшая необычный язык метафорических замен, индивидуализировала их не только как жанр, но принципиально не изменила их типа и лишь закрепила за ними функциональное значение в многообразной жизни. Достаточно выстроить сравнительный ряд нескольких известных явлений (песен и наигрышей свадебной обрядности), объединенных структурно-типологическим

единством архаической унифицированной формы, чтобы определить возможность их реконструкции на уровне межэтнической общности. Критерием структурного и историко-типологического единства столь многообразных явлений выступают композиционное строение формы, интонационная структура, ритм в широком смысле слова как соотношение длительностей тех или иных разделов жанра.

Узбекской свадьбе, как и другим традиционным обрядам, также были свойственны определенная нормативность и устойчивость в исполнении отдельных обрядовых ритуалов и обычаев. Все это способствовало накоплению и обобщению элементов художественного богатства всех форм свадебного фольклора. Традиционный свадебный обряд узбеков, как и у других народов региона, был всецело связан с бытом сельского населения (где более устойчиво сохранились традиции). Он выполнял весьма различные функции: заключение брака, сближение родов, информационную, просветительно-воспитательную, эстетическую и т. д. Смысл свадебных обрядов у узбеков, как и у других народов, в любую эпоху заключался в формировании и закреплении брачного союза, предупреждавшего рост и развитие семьи и экономики. Основой свадебного цикла узбеков, имеющего несколько локальных вариантов, была и остается передача невесты из родного дома в семью будущего мужа. Отсюда всевозможные предварительные, сопровождающие и последующие действия (сватовство — сговор, помолвка, свадьба, послесвадебный период), развивавшиеся вокруг центрального свадебного ядра («Никоҳ тўйи»), растягивались на более или менее длительный срок, составляя торжественный этно-музыкально-поэтико-зрелищный комплекс.

Традиционный узбекский свадебный обряд распадается на три основных этапа: 1 — предсвадебный (сватовство — «Совчилик», сговор — «Маслахат тўйи», помолвка — «Фотиҳа», которая скрепляется мусульманской молитвой, обрядом разламывания хлеба — «Нон синдириш» и дарением белого материала — «Оқ ўрар»); 2 — собственно свадьба (включающая «Қиз базми» — девичник, приезд жениха в дом новобрачной, проводы невесты в дом жениха и «Никоҳ тўйи» — свадебное пиршество); 3 — послесвадебный (чествование, возвращение невесты в родительский дом — «Чаллар» или «Аёллар мажлиси» — женское собрание, «Куёв чақирқи» (приглашение жениха), «Қуда чақирқи» (знакомство и чествование новых родственников). Вокруг этих главных этапов группируются все остальные обрядовые действия свадьбы.

Свадебные обряды у узбеков начинаются со сватовства, при этом официальный визит проводят женщины во главе с матерью молодого человека. В прошлом существовал ряд обрядов, связанных со сватовством и сговором. Так, при помощи свах велись

предварительные переговоры между родителями молодых, устраивались смотрины жениха и невесты, и только после этого засылались сваты и оформлялся сговор, который скреплялся молитвой и обрядами «Оқ ўрар» (преподнесенные белой материи как символа согласия и пожелания счастья) и «Нон синдириш». Во время сватовства со стороны свахи впервые запеваётся свадебная, обрядово-величальная песня «Совчи қўшиғи» (песня свахи), исполняемая сольно:

Гирдинг ўраб келдик-ё,
Оёқни тираб келдик.
Шу ҳовлида бир гул бор.
Шу гулни сўраб келдик.

Шу ҳовлида бир гул бор,
Шу гулга бир булбул зор
Иккиеп қовушмаса ҳей,
Нинглаб ўтади зор-зор.

С гостиницами мы пришли,
С усердием переступив порог
В этот двор, где расцвел цветок,
С просьбой отдать нам цветок.

В этом дворе расцвел цветок,
Нужда в цветке привела сюда соловья.
Если не соединить их,
В слезах пройдет их жизнь.

Помолвка совершалась через несколько дней и официально обряд назывался «Фотиҳа тўйи». Данный церемониал проводили как женщины, так и мужчины (родственники со стороны жениха или невесты). Помолвка завершалась молитвой и обычаем «Нон синдириш», после чего стороны договаривались о сроках проведения свадебного торжества.

Второй этап включал в себя комплекс обрядов и обычаев, проводимых как в доме невесты («Ётоғ тўйи», «Қиз базми», «Қиз узатув», «Никоҳ»), так и в доме жениха («Келин туширув тўйи», «Никоҳ тўйи»). Узбекская свадьба имеет определенные локальные варианты, различаемые по регионам (хорезмский, бухарско-самаркандский, кашкадарьинско-сурхандарьинский, фергано-ташкентский, но и внутри их могут быть свои особенности по проведению обычаев и ритуалов). Обряд «Қиз узатув» включал в себя такие ритуалы, как посещение новобрачной бани, окраска хной волос и заплетание косы, которые сопровождались пением народных песен (жанров «терма», «қошук», «ялла», «лапар»), правда, чаще всего необрядовых. «Қиз базми» проводится повсеместно за день до «Никоҳ тўйи». В дом невесты приглашаются ее подруги, родственники: устраивается пиршество, которое всегда со-

проводятся музыкой и танцами (порой на девичнике исполняются свадебно-обрядовые песни «Ёр-ёр», «Улан», «Муборак»). Сюда же приглашается жених со своими друзьями и здесь проводится мусульманский обряд бракосочетания — «Никоҳ». В Хорезме данный обряд называется «Ётоғ тўйи» (пиршество с ночевкой). На праздник невеста приглашает своих подруг, которые помогают ей заплести волосы в мелкие косички (по обычаю 40 косичек), накрасть брови усьмой, подготовить свадебные наряды. Это — последняя ночь новобрачной в доме своих родителей, и она как бы «прощается со своим домом, молодостью, подругами». Родственники наблюдают за тем, как подруги помогают невесте подготовиться к свадьбе. Церемония завершается угощением и весельем, участниками которого являются специальные исполнительницы — халфа (в Бухаре — созанда, в Фергане, Ташкенте и др. — яллачи, сатанг, лапарчи). Здесь обязательно исполняется свадебно-величальная песня «Ёр-ёр».

Шилдир-шилдир қамишга
Сирғам тушин, ёр-ёр,
Танимаган йигитга
Сингдим тушин ёр-ёр.

Мама, дочь жетей соломы,
Плачет горько дочь, ёр-ёр.
Парню-незнакомцу
Замуж выдали сестру, ёр-ёр.

Исполняют «Ёр-ёр» обычно сами женщины, присутствующие на девичнике, или же песню поет халфа в сопровождении гармонии и дойры. Порой исполнительницы держат в руках пиалы, которыми отстукивают определенный ритм, и под этот звон исполняется свадебная песня. Пение обязательно завершается словами благопожелания новобрачной. В «Ётоғ тўйи» также исполняются свадебные лапары — песни-диалоги, причем стороны жениха и невесты представляют женщины или подруги невесты, участницы вечеринки:

Джигит: Милая, ответь скорей,
Жду и так я много лет,
Коль посватаюсь к тебе я,
Что ты скажешь мне в ответ?

Девушка: Что могу сказать тебе я:
Свататься придется сюда,
Тяжело я заболею.
Что ты сделаешь тогда?

Джигит: Стану лекарем искусным,
Я спасу тебя от бед.
Приведу тебя я в чувство,
Что ты скажешь мне в ответ?

Девушка: Я скажу: случится чудо,
И хоть я и молода,
Я умру и мертвой буду,
Что ты сделаешь тогда?

Вечеринка продолжается до самого утра: весь вечер исполняются разнообразные песни, шутки и танцы, зачитываются отрывки из дастанов. По обычаю самые близкие подруги невесты в эту ночь остаются ночевать в доме новобрачной.

Особенно многолик и разнообразен обрядами и обычаями свадебный ритуал «Никоҳ тўйи», каждый из которых сопровождается исполнением свадебно-обрядовых песен и инструментальных мелодий. Так, за несколько часов до свадебного пиршества в доме жениха начинают звучать инструментальные мелодии в исполнении традиционного ансамбля с участием карная, сурная, нагоры и дойры, функция которых — созвать гостей на свадьбу. Музыка сопровождает шествие жениха с друзьями до дома невесты (что характерно для Ташкентской области и районов Ферганской долины). У узбеков Ленинабадской области Таджикистана шествие сопровождается исполнением свадебно-обрядового песенного цикла «Нақш», а в Кашкадарьинской области — пением «Ал муборак» и «Ёр-ёр», в Ошской области Кыргызстана на свидание с молодой жених идет под пение свадебной песни «Ёр-ёр» в инструментальном сопровождении, исполняемой его друзьями. В Бухарской области участники идут с зажженными факелами и исполняют песню «Ёр-ёр, ёроней». В свою очередь свадебный поезд невесты также сопровождается исполнением женского «Ёр-ёр»:

Ҳай-ҳай ўлан, жон ўлан,
Ўлан кўлдир, ер-ёр!
Ўлан айтган тилингдан
Менга ўптир, ёр-ёр!

Хаводаги келдузин
Саккиз денглар, ёр-ёр!
Саккиз қизнинг сардори
Келди денглар, ёр-ёр!

Ай, песню, песню,
Больше песен, ёр-ёр!
Дай мне поцеловать твой язычок,
Сказывающий песню, ёр-ёр!

Звезд на небе,
Считайте восемь, ёр-ёр!
Предводитель восьми девушек
Считайте, что пришел, ёр-ёр!

Обряд наряжения невесты в свадебную одежду, как и одевания жениха, в прошлом сопровождался исполнением песен «Ке-

лин устбоши», «Куёв кийинми» (одсваивание невесты и жениха), «Безак илги» (наряжение невесты украшениями). Обычай в доме невесты «Ўтин ёриш — куёв синовии» («рубить полено» — испытание жениха на ловкость и силу), а по приезде невесты в дом жениха проведение обрядов «ун элаш» (просеивание муки), «гуруч тоғлаш» (чистка риса), «хамир қилиш» (изготовление теста) также сопровождалось исполнением специальных песен порой шуточного или юмористического характера.

Как и у других народов Центральной Азии, в свадебном обряде узбеков сохранился целый комплекс ритуалов и обычаев: «чимилдиққа кириш» — открытие полога свадебной занавески (у невесты за занавеской жених переодевался в свадебную одежду); обряд очищения огнем, когда жених, держа на руках невесту, должен был три раза обойти пылающий костер; обряды «Қамир ўлди» (старушка умерла), «Ойна курсатув» (смотрение в зеркало), «Чақалоқ туғилди» (ребенок родился) и др., связанные с различными действиями магического содержания и направленные на обеспечение благополучия новой семьи. Значение этих действий в каждом конкретном случае, судя по обстоятельствам, при которых они выполняются, различное. Но в целом они совершаются как магическое средство, оберегающее от сглаза, и как стимуляторы плодovitости и обеспечения достатка будущим семье.

Среди обрядовых и необрядовых жанров узбекской свадьбы отметим быгование в прошлом обрядовой песни-причитания «Қиз йиғиси» (плач невесты), торжественно-поздравительных песен «Тўй муборак», «Ал муборак» (поздравления со свадьбой), «Хун келдингиз» (добро пожаловать), «Тўйингиз муборак бўлсин» (поздравление со свадьбой), исполнявшихся во время открытия свадебного пиршества; «Келин салом», «Саломнома» или «Чор салом» (приветствие и поклон невесты), которые пели во время приезда невесты в дом жениха и представления ее родственникам новобрачного (в Кашкадарье, Сурхандарье, Самарканде поклон невесты называется «Ҳазор али», а в Ташкенте данный обряд проводится на следующий день после свадебного тоя), «Келин ва куёв қутлови» (приветствие жениха и невесты), исполнявшееся во время застолья. Свадебное торжество, представляющее собой яркое и красочное зрелище, включает в себя ряд обрядовых песен и песенных циклов, таких как «Тўй бошлови» (начало торжества), «Тўй таърифи», «Элаш», «Муборак», «Мавриги», «Қарасак», «Байт», ланары-диалоги «Айтишув», «Байтхоплик», «Муборакбод», «Алёр», отличающиеся разнообразием тематики и характером исполнения. Свадебный той завершается пением «Ёрёр» и «Тўй муборак», а в Хорезме получили распространение и специальные песни, которыми открывается свадьба — торжественно-величальные «Тўй бошлови», и завершается пиpшество песней

«Тўй жавоби» (окончание свадьбы) и инструментальной пьесой «Танга сози» (досл. «напевы или звон монет»).

Послебрачные обряды у узбеков также отличаются разнообразием обычаев и ритуалов. Так, в первые три ночи после свадьбы в доме не тушили огня, оберегая новобрачных от злых духов и по этой же причине с ними оставались «янга» (одна из родственниц невесты). За это время мать невесты присылала молодым яства и угощение. После трех дней невеста уже со своими новыми родственниками приглашается в родительский дом, где устраивается пиршество («Чаллар» — женское собрание), сопровождаемое музыкой, танцами и народно-зрелищными представлениями, на котором исполняются как обрядовые («Ёр ёр», «Тўй муборак», «Келин салом» и др.), так и необрядовые песни. В течение последующего периода времени происходят всевозможные чествования молодых как в роду невесты, так и в роду жениха.

Таким образом, узбекская свадьба представляет собой очень сложный обрядовый институт, где наряду с целым комплексом обычаев и обрядов значительное место занимает и музыка (вокальная и инструментальная). Кроме того, свадебные ритуалы в узбекских свадьбах насыщены магическими действиями, направленными на обеспечение благополучия новой семье. Как и у других народов региона, в узбекской свадьбе преобладают обряды и обычаи, связанные по происхождению с ранними формами религии, ведущие свое начало от социальных институтов древности (магическое значение приобретают посещение бани, окрашивание хной, мытье волос невесты, бритье головы жениха, одевание в обрядовую одежду, проведение молодых вокруг очистительного костра, натягивание обрядовой занавески — «чимилдиқ», белый цвет материи, факельное шествие, свадебные развлечения-игры и др.).

Обобщая сказанное, можно сделать вывод о том, что обычаи и обряды свадебного церемониала народов Центральной Азии возникли, по-видимому, в глубокой древности. Связанные с созданием новой семьи, они появились в результате непосредственной зависимости между обрядовыми традициями и хозяйственной деятельностью людей, которые практически без изменений передавались из поколения в поколение и сохранились вплоть до наших дней. Но, тем не менее, на всем протяжении своего исторического развития обряды продолжали бытовать как элементы культуры определенного народа, сохранившись и тогда, когда в обществе произошли заметные изменения. Свадебная обрядность, заключающая в своей основе религиозное содержание, вытекает из древних верований и указывает на те этнические компоненты, из которых сложился народ. Ибо каждый обряд формировался в определенной этнической среде, обладавшей своим комплексом особенностей в зависимости от географического положения, хозяйст-

внешних, временных факторов, которые она пронесла через все этапы своей истории. Особенности же обрядов свадебного комплекса определяются культурно-этнической характеристикой их носителей. Отсюда и два культурно-этнических эталонных комплекса обрядов: тюркский и древнеиранский или земледельческий и скотоводческий.

Описанные выше церемонии и обряды народов региона, совершавшиеся в большинстве случаев после бракосочетания и до самого окончания свадебных торжеств, в той или иной мере сохранились и поныне, хотя некоторые церемонии и обряды со временем претерпели изменения, основные же моменты праздника — устройство свадебного поезда, смотрение лица новобрачной, приобщение ее к хозяйству — до сих пор соблюдаются. Главным критерием для выявления различий в свадебных обрядах являются ритуалы религиозно-магического содержания, но и здесь наблюдаются определенные аналогии и параллели. Описание свадеб народов региона показывает, что в основном у всех они одинаковы, лишь в деталях выполняемых обрядов, а также в терминологии имеются некоторые различия.

Общими моментами в свадебной обрядности выступают этапы свадебного церемониала и ритуалов; формы пережитков семейно-брачных отношений; обычай уплаты калыма; аналогичное соотношение обрядов и обычаев религиозного и социального характера в едином свадебном церемониале; идентичные реликты доисламских верований и материальных предметы, употребляемые в культово-религиозных действиях.

Уходя своими корнями еще в доисторическое прошлое, свадьба всегда осознавалась в народном патриархальном быту как важнейшее социально-экономическое и этническо-этическое событие. Поэтому у народов региона, как и у народов всего мира, она издавна утверждалась и освящалась различными ритуальными и художественно-бытовыми обрядами. Общность мировоззрения, хозяйственно-бытового уклада и народных эстетических традиций делала такие обряды общенациональными типологическими явлениями, сходными в своих общих чертах во всех районах региона. Таков порядок развития свадебных действий, делившихся по своему значению на три основные части. В первой из них два рода, две семьи, давшие друг другу слово, знакомились и готовились к свадьбе. Во второй — центральном событии в обряде — невеста должна была переселиться в дом жениха. В третьей — взаимопосещения домов, установление тесных родственных контактов. На этой жизненной основе создавался весь свадебный ритуал, состоявший из праздничных встреч и торжеств, которые имели свои вариации как в количестве, так и в названиях, соотносимых с условиями жизни в определенной местности.

В целом можно, очевидно, утверждать, что свадьба у народов, занимавшихся земледелием и скотоводством, в большей мере сохранила исконные формы традиционного свадебного обряда: церемония в ней была более продолжительной и поэтически разработанной, что особенно проявляется в традиции величальных песен («Ёр-ёр», «Жар-жар», «Яр-яр»), оплакивания невесты в определенно долгих художественных причитаниях («Киз йиғис», «Сынсу», «Кыз узатов»), с глубокой эмоциональностью отбравших глубину душевных переживаний невесты, покидавшей свой родной дом. Свадьба у народов, занимавшихся земледелием, имела колоритную и высокохудожественную специфику с доминированием песенной обрядности, лишь эпизодически прерываемой инструментальной музыкой. В этом обилии песен и заключался ее основной характер, более оптимистический и жизнеутрачивающий по сравнению с основной тональностью свадьбы народов, занимавшихся скотоводством.

В тесной связи с типами свадебного обряда находились и его отдельные части, действия, а также репертуар музыкально-поэтических и инструментально-танцевальных произведений. Если причитания типа «Сынсу» или «Контасу» носили импровизационный характер, то песни, имевшие достаточно устойчивый текст, обычно складывались в разнообразный, но определенный репертуар, при этом они отличались локальностью, характерной для конкретного района или кышлака, которые, однако в целом входили в репертуар, типичный для всего свадебного ареала. Наряду с локальным различием свадебных песен во все области региона проникали и популярные песни, оригинальные как по содержанию, так и по художественным достоинствам. Такие песни выражали либо глубокие внутренние переживания своих героев, либо были художественным воплощением каких-то важных событий свадебного обряда, например, песни-прощания невесты с родным домом, аулом; торжественно-поздравительные в начале свадьбы; величальные песни жениха и невесты на свадебном пиру; назидательные при открытии лица невесты и т. д.

Свадебные песни, сохранившиеся в своей цельности до нашего времени, имеют глубокую смысловую и художественно-психологическую связь с каждой частью обряда. На этой обрядовой основе и была создана их классификация, отличная от жанрово-тематических групп народных лирических необрядовых песен. Будучи частью народной лирики вообще, в полном смысле свадебные песни в то же время имели собственную смысловую и художественную специфику, так как они были частью обряда, празднично-бытовой, драматургической игры, которую они поэтизировали и художественно иллюстрировали своеобразными сюжетными картинками. Свадебные песни никогда не смешивались в на-

роде с песнями необрядовыми и исполнялись только во время свадеб, за немногим исключением, когда сходные по своей музыкально-поэтической функции свадебные и необрядовые песни могли заменять друг друга.

Песни украшали и поэтизировали сложное течение своеобразной драматизированной «игры» семейно-бытового, в частности, свадебного обряда. Главным образом в своем содержании они отражали психологическую динамику отношений жениха и невесты, двух семей, двух родов, развивавшуюся от момента сватовства до свадебного пира. Это непрерывное изменение внутренней свадебной атмосферы и определенно отличне друг от друга как свадебных «действий», так и жанровых вариаций песенных групп. Развиваясь в плане поэтизации, идеализации всех событий свадебного обряда и психологизации переживаний его участников, свадебные песни составили огромный художественный массив народной музыки и поэзии, став нежнейшей частью народного лирики вообще. Та или иная мысль, заложенная в обрядовой песне, нередко повторяется в музыкально-поэтическом творчестве других народов, по-своему варьируется опытом каждого из них. В этой связи музыкально-поэтическая форма свадебно-обрядовой песни содержит в себе глубокую и емкую информацию, неизгладимый отпечаток быта и характера данного народа. Б. И. Пугилов справедливо отмечал, что «песне дано в обряде сказать очень многое и значительное. Нередко именно песни оказываются ядром обряда, аккумулируя и раскрывая его ключевые значения. Песня, во всяком случае, эффективно комментирует и даже ведет обрядовое действие на отдельных его участках и сама оказывается частью такого действия. Таким образом, песня разъясняется через обряд, к которому она при-вязана, но и сама бросает на него свет»⁵⁸.

Наиболее популярной и богатой в музыкальном отношении представляется свадебно-обрядовая музыка — народные песни и инструментальные мелодии. Мелодическая щедрость, ритмическая мобильность, широта образно-эмоциональных проявлений связаны с лирическим аспектом (составляющим суть этого пласта), со структурно-драматическими особенностями жанра, которые придает песням и мелодиям бесспорную оригинальность. Многими внутренними нитями они связаны с древними формами языческого культа народов, их верованиями, грядущей и духовной деятельностью людей.

В основном ряду цикла выделям группы песен, исполнение которых предшествует свадебной церемонии, и песен, сопровождающих данную церемонию. К первой относятся напевы, звуча-

⁵⁸ Пугилов Б. И. Миф. Обряд. Песня Новой Гвинее. С. 167.

луче накануне совершения брачного контракта — сватовство — сговор («Фонхда» — «Фата») — песни-благословения, призванные возвеличить достоинства жениха и невесты; песни, сопровождающие стрижку волос и притык головы жениха, ритуал окрашивания «топ волос, рук и ног невесты, заплетаания ее кос, песни-прощания невесты с родственниками, подругами, родными аулом и др. Ко второй группе следует отнести музыку свадебных шествий, здравицы, поздравления невесты у родичей жениха — ритуал «поклон невесты» или «открытие лица невесты» и т. п. Между ними возможно исполнение не ограниченных нормативами лирических песен и танцевальных напевов, предсвадебных инструментальных мелодий, выполняющих роль гласных свадбы («жарчи» — зазывала), в большей или меньшей степени отражающих основное событие, его реальных участников. Так как в самом ритуале промежуток времени между обручением и свадьбой строго не зафиксирован (он может быть растянут в зависимости от конкретных обстоятельств), а празднества подчас длятся не один день (тоже в зависимости от материальных возможностей новообрачных), то для звучания подобных лирических и танцевальных напевов, представляющих любовь, молодость, воспевающих радость жизни, поводов немало.

Свадебные песни в подавляющем своем большинстве коллективные или сольно-групповые. Основными их исполнителями являются женщины среднего и пожилого возраста и молодые девушки — подруги невесты или друзья жениха. Исключение составляют лишь некоторые песни, в частности, песенный цикл «Нақш» (у узбеков и таджиков), шественно-величальные «Ал муборақ», «Шом муборақ», исполняемые народно-профессиональными певцами, а также торжественно-поздравительная «Топ бастар» и назидательная «Бет ашар», исполняемые акыном, под звуки которых открывается свадебное торжество или же пожилые родственники представляют невесту родичам жениха.

Обращает на себя внимание множественность наименований свадебных песен и инструментальных мелодий, что объясняется, на наш взгляд, двумя причинами. Во-первых, в них отразились национально-локальные особенности свадебного комплекса, во-вторых, выбор названия традиционно-обрядовых песен и мелодий в немалой степени определялся и наличием индивидуального, авторского начала. Музыкальные произведения свадебного обряда по своему содержанию и особенностям исполнения имели разные предназначения. Часть из них, относящаяся к обрядово-свадебным ритуалам, явно носила прикладной характер, ибо по каноническим одноладовым мелодиям неширокого диапазона, скромным формам, устоявшимся содержанием была доступна для исполнения в кругу семьи, друзей, т. е. для всеобщего испол-

нения. Другая часть народных песен и инструментальных мелодий, имеющих разнообразные формы с развитыми ладово-интонационными и метро-ритмическими структурами, требовала определенного исполнительского мастерства, т. е. была доступна для народно-профессионального исполнительства.

В целом, с учетом функционального и идейно-смыслового (образно-тематического) содержания свадебные песни (в широком смысле свадебно-обрядовую музыку) можно систематизировать следующим образом:

1. Народные песни, непосредственно связанные со свадебной обрядностью (женские и мужские, сольные и унисонно-групповые, без и с инструментальным сопровождением);

2. Жанры изустно-профессиональной музыки (песни и песенные циклы), непосредственно приуроченные к свадебной обрядности (мужские и женские, сольные и сольно-инструментальные, сольно-переменные и сольно-унисонно-групповые);

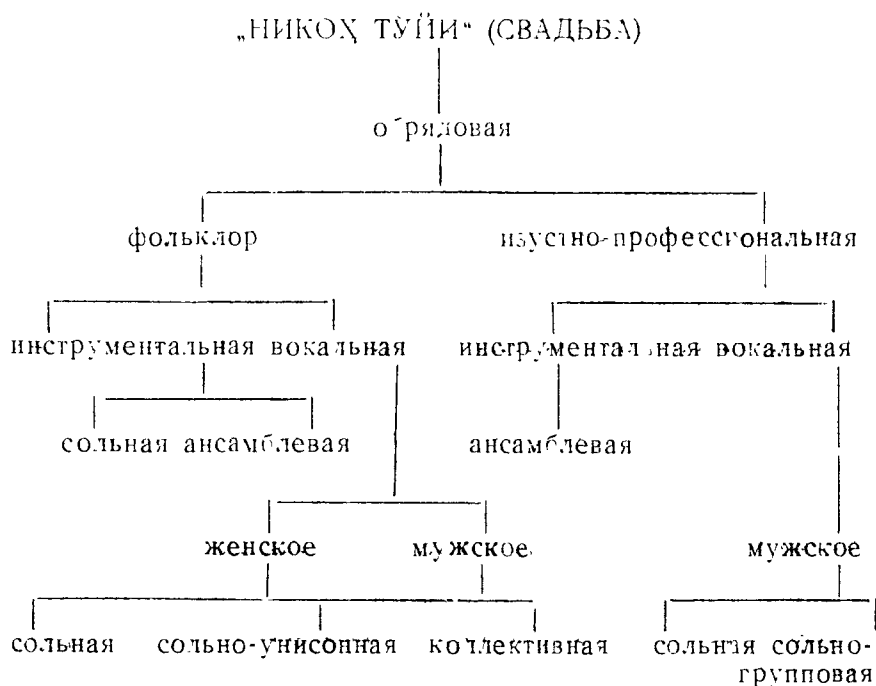
3. Инструментальные наигрыши, усули и пьесы, приуроченные к свадебной обрядности (сольные и ансамблевые).

В целом традиционное песенно-инструментальное творчество народов Центральной Азии как динамическая культурно-историческая система представляет собой бесценное художественное явление, в котором взаимодействуют различные функциональные пласты (обрядовые и необрядовые): стилевые (фольклорный и изустно-профессиональный); исполнительские (сольное и коллективное, вокальное, вокально-инструментальное, инструментально-танцевальное, женское и мужское); различные типы музицирования — сольное или сольно-групповое пение без сопровождения, сольное пение в инструментальном сопровождении (дойра, дутар, домбра), попеременно-унисонное пение без сопровождения (или с карсаком — хлопками), сольно-инструментальное (сурнай, дойра, дутар, домбра, гармонь, чанг-кобуз) и инструментально-ансамблевое исполнение (традиционные сурнай, карнай, нагара и дойра у узбеков и таджиков, дутар и гиджак у туркмен).

Ряд семейно-обрядовых песен создавался и исполнялся только женщинами или мужчинами. Таковы народные свадебные песни, исполняемые женщинами коллективно или сольно, например, «Ер-ёр» или «Жар-жар», «Саломнома», «Азада» и другие, а профессиональные свадебные жанры (как и необрядовые песни свадебной традиции) создавались и исполнялись только мужчинами. Среди них таджикско-узбекский песенный цикл «Нақш» («Нақши калон» или «Қатта нақш»), исполняемый певцами-хафизами попеременно-сольно; «Ал муборак», для которого характерно сольно-групповое пение; казахско-каракалпакский «Беташар» (открытие лица невесты), исполняемый сольно в сопро-

вождении домбры или дутара; «Песня новобрачных», исполняемая туркменским баши сольно в сопровождении дутара и гиджака; «Тиллек» (наставление) у кыргызов, исполняемый сольно без сопровождения. Кроме того, наиболее популярной сферой деятельности народно-профессиональных исполнителей (певцов и музыкантов) являются лирические песни, отличающиеся более развитым характером музыкально-поэтического содержания. Такое взаимодействие семейно-обрядового и лирического жанров в свадебной обрядности, а в целом в традиционном песнетворчестве, обусловлено факторами историко-социального свойства. Отсюда каждое конкретное произведение исследуемой социокультурной сферы содержит совокупность ряда признаков, которые взаимосвязаны и взаимодополняют друг друга. Следует отметить и тот факт, что ряд народных песен свадебной обрядности, например, у узбеков и таджиков, исполняется только женщинами — народно-профессиональными исполнительницами (халфа, созанда, яллачи) сольно или сольно-групповым способом в инструментальном сопровождении (дойра, дутар, гармонь).

Структуру свадебно-обрядовой музыки можно представить следующим образом:



Такая структура внутри песенно-инструментальной традиции обуславливает конкретный облик каждой песни и инструментальной пьесы («куй»), стилистику которых определяет сочетание тех или иных параметров. Каждая песенная группа свадебной обрядности в определенной мере являлась преобладающей в музыкальной традиции, благодаря чему бытовали и получили распространение обрядовые фольклорные и изустно-профессиональные песни, плачи-причитания, инструментальные куй, женские и мужские песни, подразделяемые также на семейные и общинно-родовые, создаваемые и исполняемые народными и народно-профессиональными певцами, например, казахские родовые «Жоктау», обрядовые «Бет ашар», узбекско-таджикские «Нақш», «Түй муборак», «Ал муборак», «Мавриги», «Қарсақ»; туркменские «Той айдыми», «Олен»; кыргызские «Қыз узатоу», «Той кошок», которые, функционируя в свадебной обрядности, являлись произведениями изустно-профессионального творчества. Позднее, в период расцвета принципиально новой изустной музыкальной традиции на основе обрядовых семейных песен появились и необрядовые, например, «Жоктау», образцы народно-профессиональной музыки, посвященные близким людям. Полиэлементность культурной структуры отразилась и на функционировании обрядовых и необрядовых песен лирического характера, которая отразилась не только на фольклорной, но и на изустно-профессиональной традиции.

Каждый этап свадьбы как в доме у невесты, так и у жениха, характеризуется исполнением различных обрядовых действий, игр, развлечений и, что самое главное, — разнообразных песен — феномен, определяемый термином «собственно песня», что «является итогом длительного исторического бытия и развития музыкально-словесных форм вокализации»⁵⁹. В соответствии с этим в фольклорной культуре народов Центральной Азии существуют множественные конкретные обозначения жанровых разновидностей музыкально-поэтического творчества свадебной обрядности («Ер-ёр», «Жар-жар», «Сынсу», «Келин салом», «Олен», «Қыз узатоу», «Тиллек» и др.). В изустно-профессиональной культуре региона также наблюдаются разновидности песенной традиции — начиная от специальных песенных форм типа «Ал муборак» или «Бет ашар» до более сложных, развитых по форме песенных циклов типа «Нақш».

Современный свадебный цикл многолик и многообразен, свидетельство чему — песни и инструментально-танцевальные мелодии, вобравшие в себя музыку разных эпох и стилей, разнообразные по характеру, содержанию и типам музицирования и, что особенно важно, по жанрово-стилевым закономерностям. Такое разно-

⁵⁹ Земцовский И. И. Песня как исторический феномен. С. 5.

образе типов музицирования и жанровых стилей предопределило и типичные формы пения: традиционное, бытовое, стихийное, охватывающие различные сферы жизни и быта, разновозрастные группы исполнителей (от детей до людей пожилого возраста), все песенные формы, бытующие ныне в городе и селе; современное эстрадно-концертное пение, включающее в себя определенные группы исполнителей (носителей традиционного творчества, певцов профессионального и эстрадного искусства, самодеятельно-художественного творчества, фольклорные ансамбли и т. д.). Каждая из них — определенное явление в народном песенном творчестве, принципиальное значение которого заключается, прежде всего, в приобщении широких народных масс не только к традиционному народному и изустно-профессиональному искусству, современному музыкальному творчеству, но и в воспитании «интеллектуального слуха» (Б. Асафьев). При этом народ не ощущает стародавности свадебных песен. И песни эти — предмет постоянного музыкального обихода, отражение повседневных эстетических запросов населения региона.

Значительная часть традиционных песен продолжает развиваться и поныне: возникают новые тексты, которые зачастую исполняются на популярные, бытующие мелодии. Например, в одних случаях узбекские свадебные песни «Ёр-ёр», «Келин салом», «Тўй муборак», «Тўй мактови», «Тўй таърифи», казахские «Жар-жар», «Бет ашар», «Тоё бастар», таджикские «Ёр-ёр», «Хай арус», «Арус борон», кыргызская «Кыз узатоу», туркменские «Яр-яр», «Олен» исполняются в современном музыкальном быту на основе новых поэтических текстов при сохранении старинных мелодий; в других — создаются новые варианты этих же свадебных песен, например, «Муборак бўлсин тўйларингиз», «Хуш келибсиз» — песен лирического плана, а также «Ёр-ёр», «Жар-жар» или «Яр-яр», обновленных и интонационно, и ритмически; по характеру исполнения они приобрели черты задорной и жизнерадостной картины народного торжества. Если ранее свадебные песни сопровождалась лишь дойрой или исполнялись без сопровождения, то на современном этапе пение исполняется с участием инструментального ансамбля (традиционного или современного электромузыкального), что в известной степени способствует музыкальному обогащению свадебных песен. Со временем произошли изменения и в исполнительском составе свадебных песен. Мужской «Ёр-ёр» (районы Ферганской долины — Ош, Наманган, Ходженд) исполняется на мелодии женского, а «Жар-жар» — на мелодии мужского, более жизнерадостного по своему характеру. В отличие от старины, девушки и юноши поют «Ёр-ёр», «Улан», «Жар-жар» вместе и в унисон, как поздравительно-величальные песни в честь молодых, в содержание которых внесены слова

здравицы, советы, пожелания счастья и большого потомства новобрачным.

Правда, многие песни, бывшие музыкальной основой свадебного обряда, давно отошли от него и растворились среди песен лирического, игрового содержания. Но, несмотря на это, наиболее устойчивыми в плане сохранения традиций оказались песни «Ёр-ёр» и «Жар-жар», «Келин салом» и «Бет ашар». Выступая основным компонентом в системе народно-песенной традиции региона, они исполняются в день торжества как в доме невесты и в процессе шествия свадебного поезда, так и в доме жениха по случаю приезда невесты и представления ее родственникам новобрачного.

«Ёр-ёр» или «Жар-жар» — типичная песенная форма свадебного обряда народов Центральной Азии. Причем данный обрядовый диалог получил свое название от постоянно повторяющихся словосочетаний «Ёр-ёр», «Яр-яр» или «Жар-жар», «Ау-жар», включение которых в каждую рифмованную стихотворную строку идентично введению редифа в восточной поэзии. Семантика слов «Ёр-ёр» или «яр-яр» означает «любимый, любимая» или «милый, милая», а «жар-жар» — «друг-супруг». Прием повторения заостряет внимание на словах «ёр-ёр» или «жар-жар», вобравших в себя глубокий символический смысл — теперь муж заменит новобрачной родительский дом, близких, друзей. «Ёр-ёр» или «Жар-жар» глубоко народные песни, они включают в себе понятие о женской доле и как все обрядово-бытовые песни служат утверждению определенных традиций.

Свадебно-обрядовые песни «Ёр-ёр» — один из древнейших видов изустного музыкально-поэтического творчества народов региона (об этом свидетельствуют письменные источники эпохи средневековья: «Девону луғотит турк» Махмуда Кашгари, «Мезон-ул-авзон» Алишера Навои, трактат об арузе «Мухтасар» Захириддина Бабура и т. д.). Если в русском фольклоре похоронные обряды и причеты считаются наиболее древними и анализ обрядово-бытовой музыки начинается с похоронных песен, плачей и причитаний, то у восточных народов — со свадебных песен «Ёр-ёр» или «Жар-жар», «Ўлан» или «Олен».

«Ёр-ёр» или «Жар-жар» относятся к песням с определившимися и устойчивыми тематикой, образом, структурой и стилистикой. Сложение напева и закрепление ритуала исполнения свадебного диалога произошло при сохранении стадийных моментов, при этом зафиксировано бытование разнообразных локальных вариантов «Ёр-ёр» или «Жар-жар». Радостную, шуточно-настаивательного содержания песню исполняет мужской хор или джигит и, напротив, печальную, с элементами песенной лирики поет в ответ девушка или женский хор. Наиболее устойчивой оказа-

лась мелодика мужского варианта «Ёр-ёр» у узбеков Ошской области Кыргызстана, «Жар-жар» у казахов, кыргызов и каракалпаков, а также мелодика ее женского варианта у узбеков, туркмен, уйгуров и других народов, что свидетельствует о стереотипности последнего. Анализ музыкально-ритмических и поэтических структур свадебных песен показал, что их интонационные и словесные особенности не зависят от места бытования: напевы и тексты свадебных песен «Ёр-ёр», записанных во время музыкально-фольклорных экспедиций, часто не имевших между собой никаких контактов, выявляют их типологическое родство. При сопоставлении узбекских, таджикских и туркменских «Ёр-ёр» с казахскими, кыргызскими и каракалпакскими «Жар-жар» обнаруживаются общие черты в определенных элементах на более поверхностных уровнях их музыкально-поэтических закономерностей. Глубинные уровни как интонационно-ладовые и метро-ритмические структуры имеют существенные стилевые отличия. Сходство жизненных обстоятельств, взаимодействие культур и прочие причины вызвали сходство не только в песнях свадебного обряда, в частности, шестивно-величальных «Ёр-ёр», но и самом традиционном свадебном церемониале региона. Формирование свадебных песен на обширной территории происходило на основе уснащивавшихся веками обрядов, перешедших в традицию в церемониале этого радостного события, порой имевшего важное экономическое и социальное значение для всего рода, племени, народа. В этих песнях в художественно обобщенных образах отражались положительные стороны морально-этических устоев народа и одновременно раскрывались некоторые теневые аспекты социально-экономической и правовой жизни членов общества.

Поэтический текст песен «Ёр-ёр» или «Жар-жар» характеризуется особой выразительностью, глубоким раскрытием в нем народной психологии, бесправия и печали, а также юмора и оптимизма людей. Выбор традиционных для восточной свадьбы «Ёр-ёр» или «Жар-жар» объясняется не только образно-драматургической необходимостью, но и теми богатыми возможностями, которыми обладают данные обрядовые песни. Для этих песен не характерна сюжетная линия, ибо заключенная в них мысль умещается в одном куплете. Исходя из этого, тематика в них бывает самая разнообразная — от пожелания счастья молодым до воспевания столь радостного события. Но, несмотря на это, в содержании песни нашли отражение и условия социальной жизни того времени. Так, горестный, печальный характер песни был связан с бесправным положением женщин в прошлом, когда девушка, выходя замуж, становилась целиком зависимой от мужа и его родственников и навсегда разлучалась с родительским домом. Бесправное положение выражается в словах девушки, обращен-

ных к отцу и матери, ее прощании с отчим домом и печали в связи с предстоящей разлукой. Причем жизненные ситуации в каждом куплете даны в сравнении с природными явлениями, в аллегорической форме. Например:

Дарета тош отманглар,
Ботар-кетар, ер-ер
Узоққа қыз берманглар,
Олар кетар, ер-ер

Не бросайте в речку камень,
От утопет, ер-ер
Не отдавайте дочку на чужбину,
Уйдет и не вернется, ер-ер.

В ряде куплетов песни восхваляются приданое невесты, ее красота; аналогичное содержание заключено и в мужских вариантах песен «Ёр-ёр» или «Жар-жар», где описываются достоинства жениха, воспеваются его удаль и смелость. Современный поэтический текст песен «Ёр-ёр» в определенной мере изменил их содержание. Произведенный анализ текстов позволяет предположить, что создавались они наряду с интенсивным развитием лирического жанра. Песни характеризуют стабильный поэтический язык, отличающийся простотой и красочностью, в котором умело используется социально-дидактический жанр, еще более усугубляющий драматичность ситуации.

По своей функциональной значимости эти песни-благопожелания и шественно-величальные, будучи центральными в свадебном цикле, исполняются коллективно в унисон на девичнике (женское пение) при сопровождении невесты (женские «Ёр-ёр») или жениха (мужские «Ёр-ёр»), в процессе шествия свадебного поезда невесты, на свадебном пиршестве (антифонно-унисонное пение), «когда юноши и девушки по очереди перекликаются песней поставлений для жениха и невесты, причем песни девушек носят горестно-несчастный характер, чему контрастирует шуточный и веселый задор мужского хора»⁶⁰. Итак, песни «Ёр-ёр» или «Жар-жар» исполняются в кульминационных эпизодах свадебного обряда, т. е. они закреплены за конкретным действием и могут быть исполнены в любом порядке, но в строго регламентированный момент свадьбы (см. Нотное приложение).

С музыкальной точки зрения песни «Яр-яр», «Жар-жар» или «Ёр-ёр» отличаются стилистическим разнообразием (внутри их наблюдаются закономерности локального единства). Ладовое наклонение, характер мелодического движения с выделением в на-

⁶⁰ Погонин С. М. Групповое пение в казахском фольклоре и его связь с обрядово-ритуальной традицией//Песенный фольклор народов Казахстана. Алма-Ата, 1990 С. 46.

чале напева интонационного тезиса, структурные закономерности — эти признаки свидетельствуют о тщательном отборе данных песен в определенной стилистической манере. По своему характеру они чрезвычайно напевны, мелодии в большинстве своем узкообъемные, амбиту их редко превышает интервал квинты. В мелодике преобладает постепенность движения, которое чаще принимает вид опевания, обыгрывания основного, устойчивого звука, вследствие чего мелодический контур имеет волнообразный характер. Для мелодического развертывания песен «Ёр-ёр» или «Жар-жар» характерны членение напева на определенные регистровые сферы, четкая квадратность структуры — соответствие поэтической строки музыкальной фразе, всегда завершающиеся припевными словами «ёр-ёр», «яр-яр» или «жар-жар», простота и лаконичность метро-ритма. Наиболее распространенные принципы тематического развития — повторяемость, вариантность (интонационно-ритмическая). В них можно обнаружить принципы тождества, подобия и даже определяющего контраста.

Однако наряду с общими чертами в свадебных песнях наблюдаются и определенные локальные закономерности. Так, в свадебной обрядности туркмен сформировались три типовых напева песен «Яр-яр». Первый основан на нисходящем движении мелодии от кварты к основному устью, заключающему в себе припевное слово, звуковысотная организация которого характеризуется ритмизированным повтором начального звука, его опеванием и постепенностью мелодического продвижения. Второй — восходящее мелодическое движение с терцового звука при ритмизированном повторе верхнего звука. Сама мелодия основывается на повторе двухтактового начального напева, в котором доминирует восходящая постепенность. Для третьего типа характерно введение скачка от основного звука на кварту, выступающего как характерный интонационный ход напева, которому содействуют и повторность верхнего звука, и его опевание с последующей нисходящей постепенностью при равномерной ритмической позиции звуков и четкости архитектоники.

Свадебные песни «Жар-жар» казахов, сопровождающие весь свадебно-обрядовый комплекс, подразделяются на два вида: песни рода жениха, исполняемые только на один местный напев, объединяющий группу текстов определенной общины; и песни рода невесты, исполняемые также на традиционный напев родни невесты. Но и здесь сформировались свои типовые напевы песни «Жар-жар», в которых отмечаются общие моменты: первый — постепенное восходящее мелодическое продвижение от III или IV ступеней лада до верхней границы диапазона; второй — аналогичное восходящее движение от основного устоя лада скачком на терцию или кварту с постепенным нисходящим возвратом к

начальному звуку; третий — характерный напев с квартовым скачком вверх, в мелодическом продвижении которого также прослеживаются основные типы звуковысотного оформления, свойственного последнему типу туркменского «Яр-яр».

Узбекские свадебные «Ёр-ёр» отличаются локально-жанровым разнообразием, для которых характерны некоторые местные нюансы. В народной музыке узбеков сформировались самобытные мелодические стили свадебных песен. Для них характерны отсутствие широких скачков, преобладание общего нисходящего движения, постепенность мелодии, четкая квадратная структура, равномерная ритмическая позиция звуков. Но по характеру исполнения они различны. Так, намаганские «Ёр-ёр» (женские и мужские) очень лиричны и напевны, каждый звук растянут и опевается. Ташкентский вариант «Ёр-ёр» исполняется в умеренном темпе при доминировании нисходящего мелодического движения. Ферганский «Ёр-ёр» (как женское, так и мужское унисонно-групповое пение) отличается радостный и задорный характер. Усули дойры, сопровождающие пение, приносят своеобразный колорит — приподнято-жизнерадостный тонус. И здесь напев движется от верхнего звука постепенно вниз. Сдержанностью и скупой орнаментацией характеризуются свадебные «Ёр-ёр» Кашкадарьинской области Узбекистана. Приподнято-темпераментным характером отличаются песни «Ёр-ёр» Бухары и Самарканда, исполняемые мужчинами (запевала и унисонный хор, подпевающий припевные слова «ёр-ёр-ёроней»), строящиеся на восходяще-нисходящей секундовой интонации, от которых берет древним колоритом. По структуре, ладу, мелодической линии специфика песни «Ёр-ёр» узбеков аналогична особенностям свадебных песен таджиков и туркмен, но обилие нисходящих интонаций придает им определенный оттенок и своеобразие. Их мелодии имеют такой же узкий амбитус (в некоторых песнях наблюдаются элементы небольшого интонационно-тематического развития), четкую слоговую ритмику, общий речитативный (свойственный для песен без сопровождения) и напевный (в сопровождении дойры) характер. При этом особая форма инструментального сопровождения придает всему напеву игриво-танцевальный оттенок (порой данное действие сопровождается также хлопками). В интонационно-ритмическом и ладовом своеобразии свадебных песен «Ёр-ёр» ярко проявляется национальная самобытность мелоса узбеков.

В узбекской свадебной обрядности на всем протяжении ее исторического развития также сформировались определенные типы напевов, имеющие много схожего с напевами первого и второго типов туркменских и казахских свадебных песен.

Отмеченные выше локальные стилистические особенности прослеживаются лишь в единичных примерах. Но, тем не менее,

именно стереотипы позволяют судить о жанровой кристаллизации признаков, характерных для всех обрядовых жанров (календарных и семейно-бытовых).

Таким образом, основой музыки центральноазиатского региона является народная песня в ее ранних простейших по мелодическому и метро-ритмическому складу, а также по структуре видах календарных, производственно-обрядовых и семейно-бытовых песен, из которых, в определенной мере, произошли все другие виды музыкального творчества. Почвой, на которой стали возможны выдающиеся художественные достижения музыкальной культуры региона — музыкальный фольклор и искусство профессиональная музыка, — послужили оседлый и кочевой быт населения, богатая история и высокое развитие культуры народов Центральной Азии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Судьба национальной культуры во многом зависит от глубины и прочности ее корней, от связи с духовным опытом прошлого, способного вобрать, синтезировать его непреходящие ценности. Развитие музыки XX в. в значительной степени детерминировано уровнем постижения традиционного искусства. Пронесшие за последние десятилетия международные встречи, посвященные традиционному музыкальному наследию народов Ближнего и Среднего Востока, свидетельствуют об актуальности изучения национальных музыкальных культур, процесса их демократизации, а также об активных поисках современного композиторского творчества, контакта с широкой слушательской аудиторией, связей с традициями народной и изустно-профессиональной музыки.

В историческом музыкознании народов Центральной Азии прослеживаются многосторонние, широкие межнациональные взаимосвязи. Развиваясь на почве местных культурных традиций, оно в то же время отбирало и перерабатывало достижения сопредельных с ним музыкальных культур и древнейших цивилизаций. Об этом сохранились сведения в трудах ученых средневековья, музыкально-теоретических трактатах, в живом народном и изустно-профессиональном музицировании. При этом каждая эпоха, несмотря на временные спады, сложные исторические повороты, принимает новые, более весомые доказательства непрерывности и органичности культурного процесса на столь обширной территории.

Все это нашло отражение в обрядовой музыке народов Центральной Азии — важнейшем компоненте духовной культуры, в которой наглядно проявляется этническая специфика. Рассмотрение обрядовой музыки в динамике дало возможность, с одной стороны, спланированной реконструкции мировоззрения и его составляемых, с другой — позволило пролить свет на те моменты исторических связей между народами и их общности, которые обнаруживаются при сравнительном изучении данной проблематики.

Традиционный обрядовый церемониал — очень сложный институт обрядов и обычаев, где нашли отражение социально-пра-

вовые и религиозные нормы, сохраняющие пережитки предшествующих стадий развития человеческого общества и его мышления. Обрядовая музыка народов региона была предназначена для определенного обряда и исполнялась в конкретные дни года и по тому или иному поводу: календарь, быт (рождение, свадьба, смерть), болезни, стихийные бедствия, религиозные действия.

Неразрывная связь в обряде музыки, слова и действия определяла не только содержание произведений, соответствовавших тому или другому этапу обрядовых ситуаций, но и их структуру, музыкально-поэтические особенности и стиль исполнения. В соответствии с этим обрядовая музыка региона по своей жизненной направленности делится на три больших цикла: календарный, семейно-бытовой и культово-ритуальный, каждый из которых охватывает различные жанры музыкального наследия, отличающиеся друг от друга по функциональному назначению, структуре и музыкально-поэтическому стилю. Генетические основы жанров обрядовой музыки, их жизненные функции, степень развития и характер исполнения весьма разнообразны, а соотношение компонентов обряда почти невозможно подвести к общему знаменателю.

В обрядовую музыку входят произведения разные по времени и по жанру, начиная от простейших музыкально-языковых формул до более сложных музыкально-поэтических и инструментально-танцевальных циклов: фольклорные и изустно-профессиональные, вокальные и инструментальные, сольные и групповые, женские и мужские, смешанные и детские.

Сравнительное изучение неоднородной по стилю обрядовой музыки народов региона показало некоторое их сходство, что является результатом влияния, а также наличия в составе тюрко- и ираноязычных народов этнических компонентов. В целом стилистические особенности песенных форм народов региона характерны для наиболее ранних пластов фольклора, что подтверждается сходством жанрового состава и стилистики музыки древних оседлых и кочевых племен. Идентичность музыкально-обрядовой терминологии, определенное внутреннее единство основных стилистических черт фольклорной и изустно-профессиональной музыки (с учетом различных диалектных особенностей, отражающих сложные этногенетические истоки и индивидуально-локальные культурно-исторические условия формирования и развития) предопределили жанровый состав по следующим параметрам: региональные («Рамазон», «Сус хотин», «Ер-ёр», «Зикр», «Речитация Корана», «Бадик», «Кўчирик»), локальные («Нақш», «Ал муборақ», «Бойчечак», «Сумалак», «Садр», «Йиги» и др.), национально-специфические (казахские «Бет ашар», туркменские «Тиллек», кыргызские свадебные «Кошок», таджикские «Арус бон», узбекские «Келин салом» и т. д.).

Тем не менее современный уровень изученности традиционной обрядовой музыки народов Центральной Азии позволяет усмотреть между ними взаимосвязи, отражающие далекую историческую общность, общие тенденции развития, обусловленные относительно сходными географическими и социально-экономическими условиями. Общность в традиционной музыке и присутствие национальных музыкальных стилистических явлений в фольклоре и изустно-профессиональном творчестве народов региона отражает известное единство культуры всех этих народов в определенные исторические периоды.

Рассмотрение тенденции развития жанров обрядовой музыки народов Центральной Азии в аспекте проблематики «генезис, традиция, реконструкция» есть убедительное свидетельство формирования определенного стиля музыки, выработанного на основе наиболее жизненных и прогрессивных национальных традиций, созвучных современной действительности. Обрядовая музыка региона — результат длительного исторического развития, сложного сочетания социально-экономических, религиозных и музыкально-поэтико-исполнительских элементов, объединенных общей тематикой в единое ритуальное и художественное целое.

Список использованной и рекомендуемой литературы

Абдуллаев Р. Музыка в свадебном обряде народов Средней Азии и Казахстана//Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. Душанбе: Дониш, 1990.

Абдуллаев Р. Фольклор и профессиональная музыка устной традиции//История узбекской советской музыки. Т. III. Ташкент: ГИЛИ им Г. Гуляма, 1991.

Абрамян Л. А. Первобытный праздник и мифология. Ереван, 1983.

Абубакирова Н. Живое обновление народной музыки Туркменской ССР//Народная музыка СССР и современность. Л.: Музыка, 1982.

Алавия М. Ўзбек халқ маросим қўшиқлари. Тошкент, 1974.

Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры. М.: Советский композитор, 1988.

Аникин В. Календарная и свадебная поэзия. Учебное пособие. М.: Высшая школа, 1970.

Аничкин Е. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. Спб., б/г. ХХIX.

Антонова Е. В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии М., 1984.

Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971.

Ахметова М. Песня и современность. Алма-Ата: Наука, 1968.

Бабаджанов Р. Семья и свадебные обряды тедженских туркмен в конце XIX — начале XX в.//Вопросы этнографии туркмен. Ашхабад, 1980.

Бабур Захриддин. Бабур-намэ, Пер. Салье М. Ташкент: АН УзССР, 1958.

Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку. М.: Музыка, 1969.

Бартольд В. В. История Туркестана. История культурной жизни Туркестана//Соч. Т. II. Ч. I. М.: Наука, 1963.

Бартольд В. В. Таджики. Исторический очерк//Соч. Т. II. Ч. I. М.: Наука, 1963.

Бартольд В. В. Очерк истории туркменского народа. Соч. Т. II. Ч. 2. М.: Наука, 1964.

Басилов В. Н. Культ святых в исламе. М.: Мысль, 1970.

Басилов В. Н. Избранные духов. М.: Полигиздат, 1984.

Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Бекхожина Т. Старинный свадебный цикл казахского народа//Музыкознание, вып. 4. Алма-Ата: АГК, 1968.

Бекхожина Т. Песни-плачи «жоктау»//Музыкознание, вып. 5. Алма-Ата: АГК, 1971.

Беленицкий А. М. О домусульманских культах в Средней Азии. КСИИМК, XXVII. М.; Л. 1949

Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР, вып. 1. М.: Музгиз, 1962.

Бертельс Е. Э. Суфизм и суфийская литература//Избр. тр. Т. 3. М.: Наука, 1965

Бирюли Абу Рейхан. Памятники минувших поколений//Избр. произв. Т. 1. Ташкент: АН УзССР, 1957.

Бичурин (Пакиф) Н. Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Т. II. М., Л., 1950

Бой с Мэри Зороастрийцы. Верования и обычаи/Пер. с англ. Стеблин-Каменского И. М. М.: Главная ред. вост. лит-ры, 1987

Бромлей Ю. В. Этнос и этнография. М., 1973

Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса. М., 1983.

Булатова А. Г. Традиционные праздники и обряды народов Горного Дагестана в XIX — начале XX века. Л.: Наука, 1988.

Валиханов Ч. Собр. соч.: В 5 т. Т. I. Алма-Ата, 1961

Вамберн А. Очерки Средней Азии. М.: Изд-во А. И. Мамонтова, 1868.

Васильев Л. С. История религии Востока (религиозно-культурные традиции и общество). Учебное пособие для вузов. М.: Высшая школа, 1983

Виноградов В. С. Киргизская народная музыка. Фрунзе: Киргизиздат, 1958.

Виноградов В. С. Музыка Советского Востока. М.: Советский композитор, 1968.

Виноградова Л. К. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: генезис и типология колядования. М.: Наука, 1982.

Вопросы истории и теории музыки Казахстана. Сб. статей. Алма-Ата: Онер, 1984

Вопросы этногенеза народов Средней Азии в свете данных антропологии. Ташкент, 1953

Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М.: Музыка, 1980

Гаврилов М. Ф. Остатки ясы и юсуна у узбеков. Ташкент, 1925

Гаджиева С. Ш. Формирование и развитие новой обрядности в Дагестане. Махачкала, 1979.

Гаджиева С. Ш. Семья и брак у народов Дагестана в XIX — начале XX в. М.: Наука, 1985.

Гафурбеков Т. Фольклорные истоки узбекского профессионально-музыкального творчества. Ташкент: Укигуьчи, 1984.

Гафурбеков Т. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. Ташкент: Фаи, 1987.

Гафуров Б. Таджики. Древнейшая, древняя и средневековая история. Кн. 1—2. Душанбе. Ирфон, 1989.

Галак В. М. Эпос и героические коляды/Специфика фольклорных жанров. М.: Наука, 1973.

Гриц С. И. Функциональный многоуровневый анализ народного творчества//Методы изучения фольклора. Л.: ЛГИТМиК, 1963.

Гусев В. Е. Эстетика фольклора. М.: Наука, 1967.

Диваев А. А. Киргизские причитания по покойнику. Казань: Тип. импер. университета, 1898

Диваев А. А. Киргизские колыбельные песни//Известия Туркестанского отд. импер. РГО. Ташкент, 1900

Диваев А. Заклинание и призыв ветра//Этнографическое образование, вып. 1—II, 1910.

Диваев А. А. Казахская народная поэзия. Из образцов, собр. и запис. А. А. Диваевым. Алма-Ата, 1964.

Демидов С. М. К вопросу о религиозном синкретизме у туркмен XIX — начала XX в. М.: Наука, 1961.

Демидов С. М. Туркменские обряды. Ашхабад: Ылым, 1976.

Демидов С. М. Обряды и обычаи туркмен, связанные с земледелием и скотоводством (конец XIX — первая четверть XX в.) /Материалы по исторической этнографии туркмен. Ашхабад, 1987.

Джаббаров С. Мифология Корана и ее земные корни. Ташкент: Узбекистан, 1990.

Джикиев А. Свадебные обряды у туркмен-салыров в конце XIX — начале XX в. //Труды ИИАЭ АН ТССР. Т. 7. Ашхабад, 1963.

Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. Сб. статей/Отв. ред. Снесарев Г. П., Басилов Б. Н. М.: Наука, 1975.

Досмухамедов Х. Казахская народная литература. Краткий очерк. Ташкент, 1928.

Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии. Историко-этнографические очерки. Отв. ред. Басилов В. П. М.: Наука, 1986.

Дюшанлиев К. Киргизская народная песня. М.: Советский композитор, 1975.

Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. Музыкально-историческое исследование. Алма-Ата: Наука, 1966.

Ерзакович Б. Г. Народная музыка Казахстана. Краткий исторический очерк. Алма-Ата: Жазушы, 1975.

Ерзакович Б. Г. Музыкальное наследие казахского народа. Алма-Ата: Наука, 1979.

Жахонгиров Г. Узбек болалар фольклори. Тошкент: Ўқитувчи, 1975-йыл.

Земцовский И. Мелодика календарных песен. М.: Музыка, 1975.

Земцовский И. Жанр, функция и система //Советская музыка. 1971. № 1.

Земцовский И. К теории жанра в фольклоре/ Советская музыка. 1983. № 4.

Имомов К., Мирзаев Т., Саримсоқов Б., Сафаров О. Ўзбек халқ оғзакли поэтик ижоди. Тошкент: Ўқитувчи, 1990-йыл.

Имомов Х. Ўзбек гуналари. Тошкент: Ўзбекистон, 1992-йыл.

История народов Узбекистана. Ч. 1, 2. Ташкент, 1947.

История народов Узбекистана. Т. 1. Ташкент: Фан, 1992.

История узбекской советской музыки. Т. 1—3. Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гумилева, 1972, 1973, 1992.

История и этнография народов Средней Азии. Сб. статей. Душанбе: Дошинуш, 1981.

История таджикского народа. Т. 1—3. М.: Наука, 1963, 1964.

Кадыров Р. Обрядовый фольклор таджиков Южного Узбекистана. М.: Наука, 1961.

Казахский музыкальный фольклор. Алма-Ата: Наука, 1982.

Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Зимние праздники. М.: Наука, 1973.

Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Летне-осенние праздники. М.: Наука, 1975.

Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Весенние праздники. М.: Наука, 1977.

Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. М.: Наука, 1983.

Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Новый год. М.: Наука, 1985.

Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл. М.: Наука, 1989.

Каракулов Б. И. Казахский музыкальный фольклор и этногенез// Вестник АН КазССР. 1974. № 3.

Каримов И. А. Узбекистан — государство с великим будущим. Ташкент: Узбекистан, 1992.

Керимов Б. Х. Узбек-токайты Южного Таджикистана. Сталинабад: Изд-во МДТаджССР, 1971.

Керимов Б. Х. Очерки этнографической истории южных районов Таджикистана и Узбекистана. М.: Наука, 1976.

Кароматов Ф. М. Основы истории узбекской народной музыки//Музыка народов Азии. Ташкент, 1971. М.: Советский композитор, 1969.

Кароматов Ф. М. Узбекская инструментальная музыка. Наследие. Ташкент: ЦИЭИ им. Г. Галиева, 1972.

Кароматов Ф. М. Музыкальное наследие узбекского народа. Кн. 1. Кошк Ташкент: ГИИ им. Г. Галиева, 1978.

Кароматов Ф. Музыкальное наследие узбекского народа//Музыкальная культура Узбекистана. М.: Музыка, 1981.

Квятка К. В. Ибрагим Восток Т. 1. М.: Советский композитор, 1971.

Кисляков Н. А. Очерки по истории Караенга. Сталинабад: АН ТаджССР, 1954.

Кисляков Н. А. Семья и брак у таджиков. М.: Наука, 1959.

Кисляков Н. А. Очерки по истории семьи и брака Средней Азии Казахстана. Л.: Наука, 1969.

Кулишев Т. Хоразм халк театри. Тошкент: Г. Галиев институт ва санъат нашонон. 1988-йил.

Котай З. Ибрагимов этниги/Сост. и общ. ред. Мухомов И. И. М.: Советский композитор 1982.

Косевин М. О. Очерки по истории первобытной культуры. М.: Наука, 1953.

Коновалов А. В. Конфессиональные тенденции и традиционной обрядности казахов//Ислам и современность. Л.: ГМИРНА, 1985.

Корабеев У. Узбекистон байрамлари. Тошкент: Эхитувчи, 1991-йил.

Кошгарий Махмуд. Девону лугатит турк. 1—3 тоқлар. Ташкент: УзССР ФА нашриоти. 1979—1983-йиллар.

Круглов Ю. Г. Русские обрядовые песни. Учебное пособие. 2-е изд. М.: Высшая школа, 1989.

Круглый год. Русский земледельческий календарь. М.: Правда, 1989.

Культура и искусство народов Средней Азии в древности и средневековье. Сб. статей. М., 1979.

Культура древних слогозлов и земледельцев. Казань. Алма-Ата: Наука, 1969.

Куфтин Б. А. Календарь и первобытная астрономия кыргызо-казахского народа//Этнографическое обозрение 1916. № 3—4.

Липин русскоязычыл сы. Л.: Наука, 1973.

Лигвинский Б. А., Седов А. В. Кушаны и ритуалы Кушанский Восток. М.: Наука, 1984.

Литература и фольклор народов Востока. Сб. статей. М.: Наука, 1967.

Лобачева Н. П. Формирование лавон обрядности узбеков. М.: Наука, 1975.

Лобачева Н. П. Различные обрядовые комплексы в свадебном церемониале народов Средней Азии и Казахстана//Домусульманские верования и обряды Средней Азии. М.: Наука, 1975.

Лобачева Н. П. К истории календарных обрядов у земледельцев Средней Азии//Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии (историко-этнографические очерки). М.: Наука, 1986.

Лотман Ю. Структура художественного текста. М.: Наука, 1970.

Лукина С., Усманова З. Изображения музыкантов на огузских из

Яккабага//Музыка народов Азии и Африки, вып. V. М.: Советский композитор, 1987.

Мадаева З. А. Обряды вызывания дождя и солнца у вайнахов в XIX — начале XX в.//Советская этнография. 1983. № 4.

Маковельский А. О. Авеста. Баку, 1968.

Массон В. М. Средняя Азия и Древний Восток. М.: Наука, 1964.

Мед Адам. Мусульманский Ренессанс/Пер. с нем., библиограф. и указатель Бергельса Д. М. М.: Наука, 1973.

Миралимов Ш. Навруз. Старинные обычаи, новые обряды. Ташкент:

Еш гвардия, 1990.

Мирзаев Т. Народная поэзия Узбекистана//Узбекская народная поэзия. М.: Советский писатель, 1990.

Можейко З. М. Песенная культура белорусского Полесья. Минск: Наука и техника, 1971.

Можейко З. М. Календарно-песенная культура Белоруссии. Опыт системно-типологического исследования. Минск: Наука и техника, 1985.

Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. Сб. статей. Таллин: Ээстираамат, 1986.

Музыкальная культура Казахстана. Алма-Ата: Казгосиздат, 1955.

Мусульманские праздники. М.: РИФ «Коронапринт», 1990.

Мухамбетова А. И. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов//Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР. М.: Советский композитор, 1989.

Мухамбетова А. И. Бытование музыкального искусства в народной традиции казахов//Социологические аспекты изучения музыкального фольклора. Алма-Ата: Наука, 1978.

Мухаммедходжаев А. Гносеология суфизма. Душанбе: Дониш, 1990.

Мухиддинов Н. Реликты доисламских обычаев и обрядов у земледельцев Западного Памира (XIX — начало XX в.). Душанбе: Дониш, 1989.

Мюллер А. История ислама с основания до новейших времен/Пер. с нем., под ред. Медникова Н. А. Т. 1—4. СПб., 1895, 1896.

Навой Алишер. Маждолис ун-нафис. Илмий танқидий текст/Тайёрловчи Ғаниева С. Тошкент, 1961-йил.

Наливкин В. П. Краткая история Кокандского ханства. Казань, 1886.

Народная музыка в Казахстане/Сост. Дернова В. Д. Алма-Ата: Казахстан, 1967.

Народы Средней Азии и Казахстана. Т. 1—2. М.: Наука, 1962, 1963.

Негмати А. Э. Земледельческие календарные праздники древних таджиков и их предков. Душанбе: Дониш, 1989.

Обряды и обрядовый фольклор/Сб. статей. М.: Наука, 1982.

Очерки из истории туркменского народа и Туркменистана в XVIII—XIX вв. Ашхабад, 1951.

Очерки по истории каракалпакского фольклора. Ташкент, 1977.

Песенный фольклор народов Казахстана. Сб. трудов. Алма-Ата, 1950.

Пешерова Е. М. Праздник похотины (лоды) в селении Исфара Кокандского ханства/В. В. Бартольд. Ташкент, 1927.

Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М.: Музыка, 1973.

Пролп В. Я. Русские аграрные праздники. Л.: Изд-во Ленинград. ун-верситета, 1963.

Пролп В. Я. Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976.

Путилов Б. И. Миф. Обряд. Песня Новой Гвинее. М.: Наука, 1980.

Ремпель Л. И. Далекое и близкое. Страницы жизни, быта, строительного дела, ремесла и искусства Старой Бухары. Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1982.

Религиозная обрядность: содержание, эволюция, оценки. Киев: Выща школа, 1983.

- Рогозин З. А. История Митри. Спб., 1903
- Романовская Е. Е. Статьи и доклады. Записи музыкального фольклора. Ташкент: Госкультиздат, 1957.
- Саядбаев Г. С. Ислам и общество. М.: Наука, 1978
- Саримсоқов Б. Ўзбек маросим фольклори. Тошкент: Фан, 1986-йил
- Сафаров О. Ўзбек куйласи — олам муреввар/Бойчасак. Тошкент: Г. Фулом номидagi адабиёт ва санъат нашриёти, 1984-йил.
- Семенов Ю. И. Как возникло человечество. М.: Наука, 1966.
- Семья и семейные обряды у народов Средней Азии и Казахстана. М.: Наука, 1978
- Снегирев Н. М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. М., 1937
- Снесарев Г. П. Реликты доисламских верований и обрядов у узбеков Хорезма. М.: Наука, 1969
- Снесарев Г. П. Под небом Хорезма. Этнографические очерки. М.: Мысль, 1973.
- Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов XIX — начало XX в. М.: Наука, 1979.
- Специфика фольклорных жанров. М.: Наука, 1973.
- Таджики Каратегина и Дарваза, вып. 3. Душанбе: Дониш, 1976
- Темирбекова А. Казахские народные песни. Алма-Ата: Жазушы, 1975
- Темирбекова А. Алмазныя россыпи. Музыкально-прикладные очерки. статьи. Алма-Ата. Онер, 1979.
- Токарев С. А. Религия в истории народов мира. М.: Политиздат, 1964.
- Токарев С. А. Ранние формы религии. М.: Политиздат, 1939
- Толеубаев А. Т. Реликты доисламских верований и семейной обрядности казахов (XIX — начало XX в.). Алма-Ата: Гылым, 1991.
- Толстов С. П. По следам древнехорезмийской цивилизации. М.; Л., 1948.
- Традиционные и новые обряды в быту народов СССР. М.: Наука, 1981.
- Угринович Д. М. Обряды. За и против. М.: Политиздат, 1975
- Угринович Д. М. Искусство и религия. М.: Политиздат, 1982.
- Угринович Д. М. Психология религии. М.: Политиздат, 1986
- Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Т. 1. 2-е изд. Ашхабад: Туркменстан, 1979.
- Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Сб. трудов/Сост. Рюйтель Н. Таллин. Ээстираамат, 1980.
- Фрэзер Д. Золотая ветвь, вып. 1—4. М., 1928.
- Энгелс А. Музыкально-этнографические материалы. Музыкально-фольклористика в Узбекистане. Ташкент: Изд-во АН УССР, 1963.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	2
Глава I. Обряд и музыка	6
Жанровый состав обрядовой музыки	22
Глава II. Обрядовая музыка Центральной Азии	46
Календарно-обрядовая музыка	46
Музыка свадебно-обрядового цикла	80
Заключение	126
Список использованной и рекомендуемой литературы	129
Потное приложение	130

Рустамбек Самигович
АБДУЛЛАЕВ

**Обрядовая музыка
Центральной Азии**

*Утверждено к печати Ученым советом Научно-исследовательского института
искусствознания им. Хамзы Министерства по делам культуры
Республики Узбекистан*

Редактор *Х. Э. Раимова*
Технический редактор *Ф. Ниритдинова*
Корректор *И. А. Шибина*
ИБ № 6517

Сдано в набор 19.07.91. Подписано в печать 1.11.91. Формат 60×84^{1/8}. Бумага типографская.
Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 7.90+8 стр. (вкладка). Уч.-изд.
л. 9.0. Тираж 300. Заказ 113. Цена договорная.

Издательство «Фан» АН РУз. 700047. Ташкент, ул. Гоголя, 70.
Типография Издательства «Фан» АН РУз. 700170. Гашкент, ул. акад. Х. Абдуллаева, 79.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

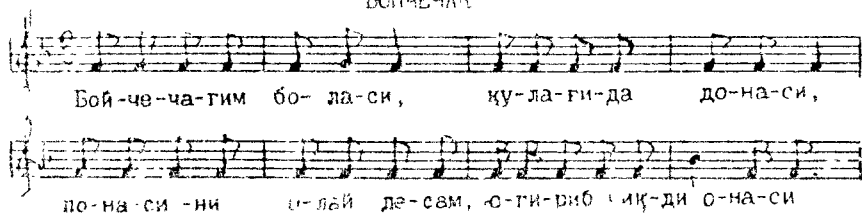
БОЙЧЕЧАК

/Зап. Е. Романовской/



Бо-ла -лар, бо -ла -лар, бой -че -чак! Бой-че-чак-ни те-рай-лик,
қа-ранг қан-дай чи - рой-лик! Бой-че-ча-гим о-чил-ди,
жир-ға тил-ло со-чил-ди, да-ла дашт-лар ба-ҳор ҳи-ди-ға тўл-ди.

БОЙЧЕЧАК



Бой-че-ча-гим бо-ла-си, қу-ла-ғи-да до-на-си,
до-на-си -ни и-лай де-сам, ю-ғи-риб иқ-ди о-на-си

БОЙЧЕЧАК



Бой-че -чак, бой-че-чак, бой-че-ча-гим бой-лан-ди
қо-зон тў-ла ай-рон-дир, Бой -че-чак, бой -че-чак!
Кат-тиң ер-дан қат-та-лабчик-қан бой-че-чак, бой -че-чак,
жамшоқ ер-дан ю-ғи-риб чик-қан бой-че-чак. бой -че-чак!

БОЙЧЕЧАК

/Ўзбек халқ музикаси, III том/



Бой-че-ча-гим бой-лан-ди, қо-зон тў-ла ай-рон дир,
 ай-ро-нинг-дан бер-ма-санг, қо-зон-ла-ринг вай-рон-дир.
 Кат-тиқ ер-дан қаз-лаб чиқ-қан бой -че-чак, юм-шоқ ер-дан
 ю-гуриб чиқ-қан бой-че-чак. Бой-чечак-ни тут-ди-лар,
 тут ё-ғоч-га ос-ди-лар ўи-лич би-лан чоп-ди-лар
 бах -мал би-лан ёп-ди-лар.

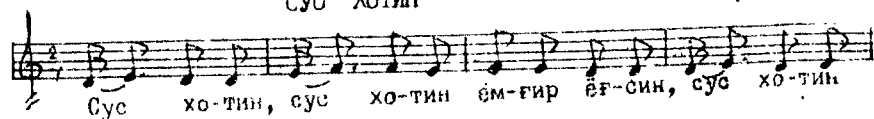
СЮИТ ГАЗАН

/Туркменские народные песни/



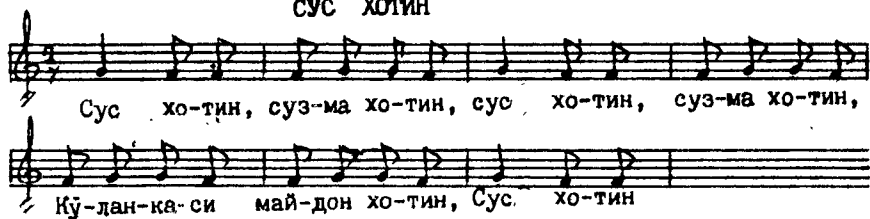
Там Сюит га-зан на во-ро-ниМ гри-ма в хма-ра кре-мя-ни,
 КИнь у-да-ритъ ко-пит-цем ка-мень сі-еть-ся до-щем.

СУС ХОТИН



Сус хо-тин, сус хо-тин ём-гир ёг-син, сус хо-тин

СУС ХОТИН



Ё РАМАЗОН



Я-РЕМАЗАН



Я-РЕМАЗАН



ЖАРАПАЗАН

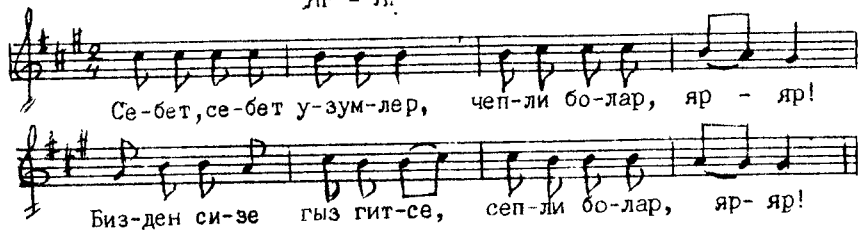
/200 казахских песен/



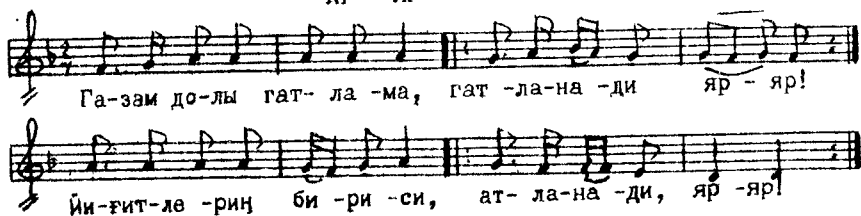
ЖАРАПАЗАН



ЯР - ЯР

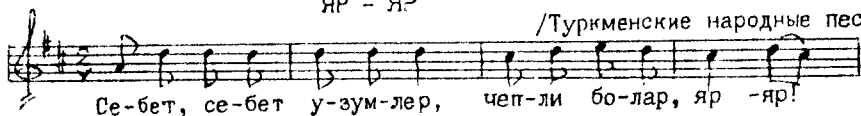


ЯР - ЯР

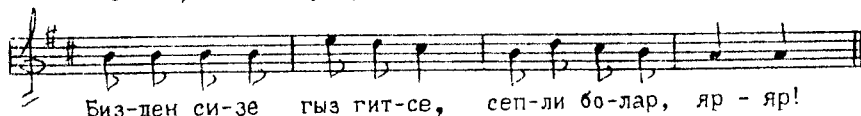


ЯР - ЯР

/Туркменские народные песни/

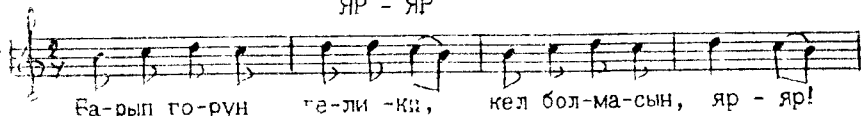


Се-бет, се-бет у-зум-лер, чеп-ли бо-лар, яр -яр!



Биз-ден си-зе гыз гит-се, сеп-ли бо-лар, яр - яр!

ЯР - ЯР



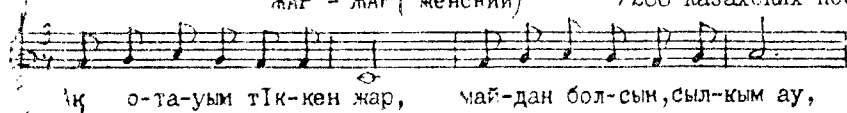
Ба-рып го-рун те-ли-ки, кел бол-ма-сын, яр - яр!



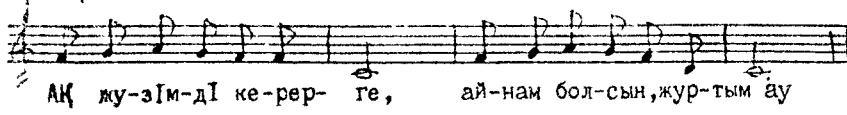
А-гып го-рун ну-зу-ни, кор бол-ма-сын, яр - яр!

ЖАР - ЖАР (женский)

/200 казахских песен/



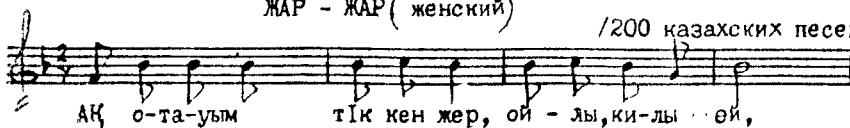
Ақ о-та-уым тік-кен жар, май-дан бол-сын, сыл-кым ау,



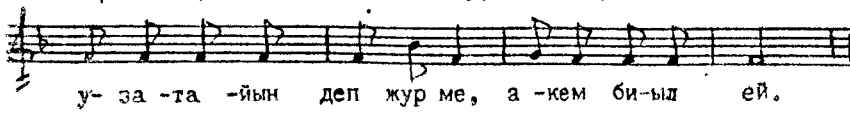
Ақ му-зім-ді ке-рер-ге, ай-нам бол-сын, жур-тым ау

ЖАР - ЖАР (женский)

/200 казахских песен/



Ақ о-та-уым тік кен жер, ой - лы, ки-лы . . . ой,



у- за -та -йын деп жур ме, а -кем би-ыл ей.

