

И. М. Нуриева

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК
УДМУРТСКОГО
РИТУАЛА**

время, пространство, текст



Удмуртский федеральный исследовательский центр УрО РАН
Удмуртский институт истории, языка и литературы

И. М. Нуриева

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК
УДМУРТСКОГО РИТУАЛА**

Время. Пространство. Текст

Монография

Ижевск 2018

УДК 398(=511.131)
ББК 82.3(2Рос.Удм)
Н90

Рецензенты:

Добжанская О. Э., доктор искусствоведения,
Панюков А. В., кандидат филологических наук

Нуриева И. М.

Н90 Музыкальный язык удмуртского ритуала: Время. Пространство.
Текст: Монография / УИИЯЛ УдмФИЦ УрО РАН. – Ижевск: Изд-во
«АлкиД», 2018. – 157 с.

ISBN 978-5-6041164-6-3

Монография посвящена описанию музыкального кода удмуртских календарных и свадебных ритуалов. Музыкальный язык рассматривается как текст культуры, функционирующий в историческом и сакральном времени и пространстве.

Книга предназначена для этномузыковедов, фольклористов, культурологов, этнологов.

ISBN 978-5-6041164-6-3

УДК 398(=511.131)
ББК 82.3(2Рос.Удм)

© Нуриева И. М., 2018

© УИИЯЛ УдмФИЦ УрО РАН, 2018

Содержание

Предисловие	4
Глава 1. Звуковая картина мира удмуртов	11
Глава 2. Институт молений: музыкальный контекст	38
Глава 3. Родовые напевы как историческое явление	61
Глава 4. Принципы функционирования родовых напевов	78
Глава 5. Музыкальный код свадьбы в локальных версиях	97
Глава 6. Структура и типология удмуртской свадьбы	131
Заключение	143
Литература	145

ПРЕДИСЛОВИЕ

Традиционное удмуртское музыкальное искусство, до наших дней сохранившее реликты прошлого, представляет значительный научный интерес не только как явление финно-угорской музыки, но и как феномен в мировой системе культур. Уникальные черты стиля удмуртской народной музыки обнаруживают стадиально-типологические параллели со многими архаичными культурами, в которых разнообразные жанры традиционной музыки составляют необходимую, важнейшую часть института дохристианских культов.

По сравнению с другими национальными культурами региона изучение традиционной музыки удмуртов началось относительно поздно. Удмуртские народные песни начали появляться в печати в XIX – начале XX века в виде отдельных разрозненных нотных публикаций в качестве приложений или иллюстраций к работам зарубежных лингвистов и этнологов. Но за более чем 130-летний период удмуртская музыкальная фольклористика прошла путь от стихийных методов работы до планомерного, систематического обследования отдельных локальных традиций, результатом которых стала публикация томов песенной антологии «Удмуртский фольклор»¹. Сборники антологии содержат уникальный материал по обрядовой культуре удмуртов. Ее публикация

¹ Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1992. Вып. 1. (Удмуртский фольклор); Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1995. Вып. 1. (Удмуртский фольклор); Ходырева М. Г. Песни северных удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1996. Вып. 1. (Удмуртский фольклор); Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1999. Вып. 2. (Удмуртский фольклор); Хороводно-игровые и плясовые песни / сост. Долганова Л. Н. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1999. (Удмуртский фольклор) Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. Вып. 2. (Удмуртский фольклор); Вершинина Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Ижевск, 2014. Вып. 3. (Удмуртский фольклор); Пчеловодова И. В., Анисимов Н. В. Песни южных удмуртов. Ижевск-Тарту, 2017. Вып. 4. (Удмуртский фольклор).

важна и своевременна не только потому, что остались зафиксированными архаичные, уже исчезающие из активного репертуара напевы – благодаря этой серии более рельефно обозначились специфические черты музыкального и поэтического языка удмуртской песенной культуры, особенности жанровых систем, в частности жанров календарного цикла. Материалы антологии – песенная терминология, жанры, ладовые и ритмические формулы, наконец, непосредственно напевы – являются ценнейшими источниками для будущего картографирования и создания единого музыкального атласа.

Пережив этап активного «накопительства», сбора материала, удмуртское этномузыковедение вышло на новый рубеж осмысления материала. С 1990 г. появляется ряд монографических и диссертационных исследований, посвященных песенному фольклору удмуртов и бесермян: «Народно-песенная культура бесермян» А. П. Шаховского (1992)², «Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: Проблемы культурного контекста и традиционного мышления» И. М. Нуриевой (1999)³, «Удмуртская обрядовая песенность» (2001) и «Песенно-обрядовая традиция удмуртов в контексте этнической культуры (музыкально-этнографические очерки)» (2008) М. Г. Хрущевой⁴, кандидатская диссертация Н. П. Ивановой «Свадебная традиция удмуртов бассейна реки Вала» (2004)⁵, монография И. М. Нуриевой «Импровизация в песенной культуре удмуртов: жанр, стиль, мышление» (2014). Несмотря на то что методологические подходы к изучаемому материалу у разных ученых отличаются, в исследованиях наметились общие направления. Отличительной чертой этих работ является опора на полевые материалы, собранные авторами в последние десятилетия. Жанровым приоритетом в полевых и исследовательских изысканиях остается обрядовая музыка в качестве общепризнанной «доминанты этниче-

² Шаховской А. П. Народно-песенная культура бесермян. М.: NB Магистр, 1993.

³ Нуриева И. М. Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: проблемы культурного контекста и традиционного мышления. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1999.

⁴ Хрущева М. Г. Удмуртская обрядовая песенность. М.: Композитор, 2001; Ее же: Песенно-обрядовая традиция удмуртов в контексте этнической культуры (музыкально-этнографические очерки). Астрахань: Астраханский университет, 2008.

⁵ Иванова Н. П. Свадебная традиция удмуртов бассейна реки Вала: дис. ...канд. иск.: 17.00.02. М., 2004.

ской музыкальной культуры»⁶. В изучении удмуртской традиционной музыки наметились новые ракурсы исследования. В частности, достаточно продуктивным оказался культурно-антропологический подход, апробированный на материале завятской песенной традиции, метод ареалогического исследования, использованный впервые на песенном материале удмуртов бассейна р. Вала.

В представленном исследовании автор видит свою задачу рассмотреть музыкальный язык удмуртских обрядовых песен как **текст культуры**, функционирующий прежде всего в **историческое время** и на **историческом пространстве**. Удмурты проживают в самом центре Евразии, в зоне соприкосновения таежных лесов, лесостепей и степей, гор и равнин, контактируя в разные исторические эпохи с другими финно-угорскими, индоиранскими, тюркскими, тюрко-монгольскими и восточнославянскими этносами. Регион Волго-Камья – один из немногих на территории России, имеющий множественный этнический, конфессиональный состав, сложный этно- и культурогенез. В течение длительного времени здесь проживают представители разных языковых групп и конфессий: финно-угры (мордва, марийцы, удмурты), тюрки (чуваши, татары, башкиры), восточные славяне (русские, а также украинцы, белорусы). За многовековую историю совместного проживания этносов сложилась отдельная Волго-Уральская (Волго-Камская) историко-этнографическая область (ИЭО)⁷. Удмурты, являясь автохтонным населением Волго-Камья, занимают самое северное положение в регионе среди остальных народов, что обусловило двойственный статус этноса. Последнее, в свою очередь, затрудняет определение удмуртской традиционной культуры в целом. Так, чувашский музыковед М. Г. Кондратьев рассматривает ее «и как южную “окраину” великой и архаичной северной музыкальной метакультуры, простирающейся через западное Приуралье и Сибирь, и как северную “окраину” музыкальной цивилизации, сложившейся в последнюю тысячу лет на Поволжско-Приуральской территории»⁸. Особое уникальное положение музыкальной традиции удмуртов среди финно-

⁶ Хрущева М. Г. Песенно-обрядовая традиция удмуртов в контексте этнической культуры. С. 9.

⁷ Кузеев Р. Г. Народы Среднего Поволжья и Южного Урала: этногенетический взгляд на историю. М.: Наука, 1992. С. 10.

⁸ Кондратьев М. Г. Исследование традиционной музыки завятских удмуртов // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002. С. 309.

угорских народов осознает венгерский этномузыковед Ласло Викар: «<...> только в ней в одинаковой степени проявляются элементы и финно-угорской, и тюркской, и славянской культур. Этот симбиоз показывает в одних случаях высокую степень традиционализма, в других – высокую степень восприимчивости»⁹.

Пограничное положение удмуртского этноса в региональной Волго-Камской системе, близость к северным территориям, Уралу и Сибири обусловили специфику и своеобразие традиционной культуры удмуртов. Удмурты – единственный этнос, который оказался вписанным в две огромные музыкальные цивилизации, поскольку незримая граница между ними проходит именно по территории проживания этноса, разделяя его на две большие группы южных и северных удмуртов¹⁰. Понимание и осознание удмуртской традиционной культуры как части музыкальных цивилизаций, вписанных в «звучащее пространство Евразии»¹¹, позволяет по-новому рассмотреть в удмуртской музыкально-песенной системе проблемы музыкального стиля, жанрообразования, и, в конечном счете – выявить ее культурные архетипы, которые, в свою очередь, формируются в определенной природно-географической среде.

Один из основоположников исторической географии в нашей стране, автор пассионарной теории этногенеза Л. Н. Гумилев в своих работах неоднократно подчеркивал тесную зависимость выработки характера этноса, этнических стереотипов поведения, культурного своеобразия от вмещающего его ландшафта¹². Звуковая картина мира древних финно-угров формировалась в условиях лесного таежного ландшафта. По территории Среднего Поволжья, которую заселяли

⁹ Vikár, L., Bereczki, G. *Votyak Folksongs*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989. P. 9.

¹⁰ Нуриева И. М. Импровизация в песенном искусстве удмуртов в контексте финно-угорских культур // *Русский Север и восточные финно-угры: проблемы пространственно-временного фольклорного диалога*. Ижевск: АНК, 2006. С. 206; Вершинина Е. Б. *Этнокультурные зоны европейской части России: Восточнославянская и финно-угорские* // *Сборник методических материалов преподавателей Липецкого областного колледжа искусств*. Липецк, 2011. Вып. 5. С. 80.

¹¹ Именно под таким названием была опубликована статья И. И. Земцовского в сборнике «Евразийское пространство: Звук, слово, образ» (М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 399–408).

¹² Гумилев Л. Н. *Этнос и ландшафт. Историческая география как народоведение*. URL: <http://www.kulichki.com/~gumilev/articles/Article91.htm/> (дата обращения: 15.03.2011); Его же. *Ритмы Евразии*. URL: <http://www.kulichki.com/~gumilev/articles/Article05.htm/> (дата обращения: 15.03.2011).

предки удмуртов, проходит зональная граница, разделяющая ее на два биоклиматических пояса умеренных широт: бореальный (таежно-лесной) и суббореальный (лесостепной и степной). Удмурты, таким образом, оказались на стыке двух больших ландшафтных зон (леса и степи), тесно контактируя в раннее средневековье с уграми, северо-западными финскими племенами на севере и с кочевниками на юге. Следует заметить, что значительная часть открытой территории, на которой проживают в настоящее время периферийно-южные и южные удмурты, по происхождению носит антропогенный характер. Как отмечают ученые, вырубка леса с различной долей интенсивности не прекращалась вплоть до Новейшего времени¹³.

Термин «soundscape», который переводится как звуковой ландшафт (варианты: звуковое пространство, акустическая среда, звуковой пейзаж и т.п.), был впервые разработан и введен канадским композитором и исследователем Реймондом Шафером¹⁴. Это направление успешно развивается в отечественном этномузыковедении, прежде всего, учеными из Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева (Е. Д. Андреева, В. М. Матасов). Исследовательское поле данного направления чрезвычайно широко: в зарубежных исследованиях, к примеру, акцент делается на экологии звука, в работах отечественных ученых разрабатывается концепт этнографического ландшафта¹⁵, звуковой ландшафт анализируется как текст культуры¹⁶ и др.

В настоящей работе мы рассматриваем звуковой ландшафт как **сакральное пространство**, то есть то пространство, которое освящается не только произведенными ритуальными действиями и словами, но прежде всего – обрядовыми напевами, озвученными особыми обрядовыми тембрами. Обрядовое пение, исполняемое в строгие временные рамки, освящает и само время, которое, в свою очередь, связывает прошлое с настоящим, предков и ныне живущих, превращаясь в единое **сакральное время**.

¹³ Шайхуллин Р. М., Рахимов И. И. Историческое освоение территории и оценка экологических условий населенных пунктов Татарстана // Вестник ТГГПУ. 2011. № 4 (26). С. 92–95.

¹⁴ Schafer, R. M. Soundscape. The Tuning of the World. Rochester, Vt.: Destiny Books, 1977.

¹⁵ Шейкин Ю. И., Добжанская О. Э., Никифорова В. С. Звучащий ландшафт Арктики // Этнографическое обозрение. 2016. № 4. С. 30–44.

¹⁶ Дружкин Ю. С. Звуковые ландшафты культурных пространств // <http://yuri-druzhkin.narod.ru/7.htm> (дата обращения 21 сентября 2016 г.)

Материалом анализа в настоящем исследовании послужили два жанра удмуртского песенного искусства – календарные напевы молений и свадебные, выбор которых обусловлен их центральной ролью в жанровой системе и устойчивостью функционирования в традиции. Свадебные и календарные напевы, сохранившие архаичные музыкально-стилевые черты, репрезентируют удмуртскую народную музыкальную культуру в целом и одновременно являются маркерами отдельных локальных песенных традиций.

При написании работы мы опирались на апробированные в отечественном этномузыковедении диахронные и синхронные методы анализа. Звучащая сегодня удмуртская песня в ее жанровом, стилевом, локальном многообразии – явление историческое, интонационно подвижное. Исследование традиционной музыки, как и многих других явлений духовной культуры, в историческом, диахронном аспекте – задача сложная, а с точки зрения обычных методологий – невыполнимая. Отсутствие артефактов в виде остатков музыкальных инструментов в археологических раскопках, письменных нотных памятников не позволяют производить исследования в глубокой исторической ретроспективе. Потому одним из подходов к исследуемому материалу стал метод исторической реконструкции. При этом историческим источником для исследования служит прежде всего сам песенный фольклор как живая функционирующая традиция, представляющая собой исторически развивающийся организм, сочетание разнородных стилей, в диахроническом срезе которой различимы «мелодические напластования и наслоения ряда эпох»¹⁷. Призыв Б. Асафьева («Умейте снимать археологические напластования с напева»¹⁸) нашел в отечественном этномузыковедении последователей, активно разрабатывающих методологию изучения музыкального произведения как исторического явления: «Жизнь песни заложена (и должна быть прочитана нами) в ней самой: ее интонирование есть ее прошлое и будущее, а не только фотографически фиксируемый исполнительский факт»¹⁹; «То, что мы наблюдаем сегодня, представляет собой продукт не одной, а многих эпох. Однако, несмотря на сложность переплетения разновременных слоев, они, эти слои, все-таки «просматриваются», и исследователь

¹⁷ Асафьев, Б. В. О народной музыке / сост. И. Земцовский и А. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. С. 13.

¹⁸ Там же. С. 12.

¹⁹ Земцовский И. И. Песня как исторический феномен // Народная песня. Проблемы изучения. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 18.

имеет право и некоторые объективные основания на их стадиальную (пусть не историческую) интерпретацию»²⁰; «Музыка, понимаемая как живое звучание с присущими ему тембром и артикуляцией, безусловно входит в этническую информацию и потому может быть рассмотрена <...> как вполне надежный документ истории»²¹.

Региональный аспект исследования потребовал использования сравнительных синхронных методов как при обращении к отдельным удмуртским локальным традициям, так и изучении их в более широком контексте. Семиотический метод анализа вызван задачей выявления структуры обрядовых комплексов как знаковых символических систем. Во время полевых исследований был использован метод включенного наблюдения, позволяющий проследить естественную жизнь деревенского социума изнутри.

Структура работы продиктована исследовательскими целями и задачами. Выбор проблематики глав, аспекта анализа песенного материала обусловлен необходимостью рассмотрения музыкального языка удмуртского ритуала как текста культуры в историческом и сакральном времени и пространстве.

Выражаю искренние слова благодарности сотрудникам отдела филологических исследований Удмуртского института истории, языка и литературы УдмФИЦ УрО РАН, принявшим участие в обсуждении рукописи; коллегам, общение с которыми – через труды или напрямую – помогло выстроить концепцию книги.

²⁰ Жуланова Н. И. Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков. М.: Композитор, 2008. С. 6. См. также работы авторов, рассматривающих музыкальные культуры народов в исторической ретроспективе: Рюитель И. Исторические пласты эстонской народной песни в контексте этнических отношений. Таллинн, 1994. (*Arg musicae popularis* 12); Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. М.: Восточная литература, 2002; Макаров Г. М. Традиционные аэрофоны татар Волго-Камья (проблемы генезиса и исторической реконструкции): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2004 и др.

²¹ Земцовский И. И. Звучащее пространство Евразии (Предварительные тезисы к проблеме). С. 399.

Глава 1.

ЗВУКОВАЯ КАРТИНА МИРА УДМУРТОВ

«<...> при изучении музыкальной культуры того или иного этноса или региона нужно иметь ясное представление обо всем звучащем мире (соответствующей среды и эпохи), ибо этот мир так или иначе отражается в звуковом творчестве народа, от простейших элементарных звуковыявлений до самых высокоразвитых форм музыки»¹.

В удмуртской религиозной практике вплоть до начала XX в. отчетливо проявлялись черты различного рода культов, магических обрядов, истоки некоторых из них прослеживаются еще с палеолита. С изменением общественного строя постепенно менялось мировоззрение удмуртов, происходила постепенная трансформация прежних мифологических образов². На своеобразие мифологической картины мира удмуртов также повлияли этнокультурные контакты с соседними народами и конфессиональный фактор. В конечном итоге была создана разветвленная система языческого пантеона со своей сложной внутренней иерархией. Важнейшей чертой традиционного мировоззрения удмуртов являлось сосуществование на равных началах «старых» и «новых» культов и их тесная взаимосвязь, обусловленные тысячелетним опытом комплексного характера экономики.

¹ Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: «Дайк-Пресс», 2007. С. 43.

² См., в частности, сложную эволюцию образа Кылдысина, первоначально как женского божества плодородия, постепенно ставшего мужским, рассмотренного в монографии Н. И. Шутовой (Шутова Н. И. Дохристианские культовые памятники в удмуртской религиозной традиции: Опыт комплексного исследования. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2001. С. 215–226).

О существовании развитой системы религиозно-мифологических представлений об окружающем мире у прапермян достаточно убедительно свидетельствуют археологические материалы. Почти в каждой археологической культуре ученые находят святилища, жертвенные места с культовыми постройками. На ананьинских и более поздних поселениях культовые комплексы представлены кострищами, остатками столбов от идолов и большими скоплениями костей домашних животных. Размещаются они на возвышенных участках, ученые отмечают наличие специальных жертвенников, обилие жертвенных чашечек, миниатюрных votивных предметов – копий, изображений животных и птиц³. Многочисленны антропоморфные изображения, в которые археологи усматривают культ женщины-прародительницы, зооморфные изображения (культ животных), солярные знаки (культ солнца)⁴. В конце I тыс. до н. э. в результате слияния местных и более южных культур (в том числе сибирских, скифо-сарматских) возникло и стало развиваться искусство культового литья, или пермский звериный стиль. В его основе лежат так называемые сложные образы – странные комбинации антропо-, зоо- и орнитоморфных изображений.



*Илл. 1. Ажурная бляха.
V–VI вв. Бронза. Верхнее
Прикамье Пермской обл.⁵*

³ Голдина Р. Д. Древняя и средневековая история удмуртского народа. Ижевск: Удмуртский университет, 1999. С. 203–204.

⁴ Там же. С. 203.

⁵ Оборин В. А., Чагин Г. Н. Чудские древности Рифея: Пермский звериный стиль. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1988. (Искусство Прикамья). С. 107.



Илл. 2. Прорезная бляха. VIII–IX вв.
Бронза. Чердынский р-н Пермской обл.⁶

Анализ этих образов позволил сделать ученым вывод о том, что базой их возникновения явилось охотничье-рыболовецкое хозяйство.⁷ Большинство найденных на святилищах металлических предметов имело кульгово-религиозное назначение как атрибуты шамана, колдуна.⁸ Многочисленные исследователи этого феномена по-разному трактовали семантику фантастических образов: как особо почитаемых божеств в окружении животных символов, как символов связи человека с духами, как родовые, фратриальные и племенные знаки и т. д.⁹ Б. А. Рыбаков, а вслед за ним и Л. В. Чицова считают, что эти культовые изделия отражают космогонические представления древнего населения Прикамья, «весь макрокосм первобытного человека».¹⁰

⁶ Там же. С. 138.

⁷ Грибова Л. С. Пермский звериный стиль: (проблемы семантики). Москва: Наука, 1975. С. 8–9.

⁸ Оборин В. А. Пермский звериный стиль // Оборин В. А., Чагин Г. Н. Чудские древности Рифея: Пермский звериный стиль. С. 15.

⁹ Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. С. 8, 115.

¹⁰ Цит. по: Оборин В. А. Пермский звериный стиль. С. 43.

Звуковую картину мира реконструировать сложнее, а в некоторых случаях и невозможно в связи с отсутствием звучащих «артефактов». Между тем подсказку дает сама музыкальная традиция, ее культурный контекст, важной составляющей которого являются связанные с мифологическим сознанием представления о звуке, голосе, пении, нормах звукового поведения в акустическом сообществе.

Представления о звучащем мире формируются на фоне конкретного природного ландшафта, который в свою очередь оказывает значительное влияние на культурный звуковой ландшафт. В течение тысячелетий формируются характерные для этноса особенности традиционного музыкального мышления, которые оставляют свой след в генетическом коде культурной традиции.

Хотя данный ракурс исследований в этномузыковедении пока не сложился в специальную дисциплину со своей строгой научной методологией, отдельные наблюдения, сделанные на различном этническом материале, заслуживают самого пристального внимания. Так, исследователи звучащего ландшафта Арктики пришли к выводу, что этот регион – «один из самых тихих уголков на земле, настроенных на интонационное понимание природы»¹¹. Казахская исследовательница С. Утегалиева выявила определенную зависимость протяженности звука от рельефа местности: «В степных пространствах преобладают долгие (протяженные) звуки <...> Именно в степных пространствах звуковой сигнал, не встречающий физических преград на своем пути, «движется» «равномерно во все стороны» на значительные расстояния (т. н. «сферическое распространение звука») <...> Напротив, звуковые колебания большей частоты, воспринимаемые как высокие и писклявые, имеют меньший радиус распространения. Длина звуковой волны здесь будет короче. В восточных и юго-восточных районах Казахстана, преимущественно в горной части Тянь-Шаня и Алтая и далее на северо-восток – создаются предпосылки для возникновения короткого звука. Здесь звуковые сигналы как бы отражаются горами (т. н. эффект эха) <...> Исходя из специфики ландшафта и естественной акустической среды, можно предположить, что в степи звук распространяется преимущественно горизонтально, в горах – вертикально»¹².

¹¹ Шейкин Ю. И., Добжанская О. Э., Никифорова В. С. Звучащий ландшафт Арктики. С. 31.

¹² Утегалиева С. И. Звуковой мир тюркских народов (на материале инструментальных традиций Центральной Азии): дис. д-ра иск.: 17.00.02. М., 2016. С. 32–33.

Территорию проживания удмуртов формируют несколько различных ландшафтных зон – от тайги на севере до открытой степи на юге, что предполагает различное воспроизведение и восприятие звука. Однако, как показывает наш многолетний опыт полевых исследований, изначальная звуковая картина мира удмуртов, как и всех финно-угров, была детерминирована лесным ландшафтом, что определило поведенческие и культурные стереотипы. Особое звучание Леса порождало соответствующую звуковую реакцию и музыкальный настрой. В традиционном акустическом сообществе должно было соблюдаться звуковое равновесие; голос поющего не должен выделяться из окружающего природного звукового ландшафта: «В лесу пою негромко, не хочу заглушать пение птиц, журчание ручья»¹³.

Специфика звуковой картины мира расширяруется через язык, в частности через терминологический аппарат. В отличие от тюркских языков, в удмуртском не сложилась отчетливая музыкально-терминологическая система, что объясняется консервативностью языка и традиционного мышления. Например, словом *куара* определяется звук любого происхождения – природного, техногенного, музыкального и человеческого, в том числе. Поэтому «звук» и «голос» в удмуртском языке – понятия нерасчлененные. Но вместе с тем удмуртский язык дает огромное количество архаичных слов-звукоподражаний, отражающих окружающую звуковую картину. При этом одно и то же звуковое явление имеет целый ряд синонимических замен, передающих всевозможные оттенки звука. К примеру, начинающийся дождь с крупными редкими каплями характеризуется такими онатопами, как *шатыр*, *шытыр-шытыр*, *шапыр-шапыр* (по аналогии с русским языком ‘кап-кап’ – *шыл-шан*); небольшие капли при морозящем дожде – *тён-тён*. Для создания звукового образа сильного дождя подключаются более активные фонемы: *жаль-жаль*, *сачыр*, *чаж-чаж*, *жингыр-жингыр*. Тишина как оппозиция шуму/звучанию в удмуртском языке также неодинакова: наступившая мгновенно, после шума, звенящая тишина – *чал-чал*; тишина устоявшаяся – *шыпыт / шыпыт-шыпыт*.

Важное место в лесном звуковом ландшафте занимают голоса птиц, звукоподражательные названия которых удивляют многообразием и изобретательностью. Практически каждый звукоподражательный орнитоним основан на тонком наблюдении и «слышании» голосов или

¹³ ФЭ УИИЯЛ-2013. Запись Нуриевой И. М. в д. Чутырь Игринского р-на от Корепановой Т. М., 1964 г. р.

криков птиц. Например, кулик, кричащий *тул-ли! тул-ли-ви!*, имеет название *туливить, туллиблик*; чибис (*сэдк! сэдк!*) называется *сэдык, пезык, тэзык, эсэдык*; от крика *жэак-йэак! жэак-жэак!* произошло название ронжи (кукши) *жэакы*. Как считает С. В. Соколов, специфику крика, голоса птиц передают определенные звуки: трещащий голос дрозда-рябинника – через звук *й* (*куай-куай!*), треск и скрип коростеля – через *ж* (*куаж-куаж!*), «храп» вальдшнепа – через сонорный звук *р* (*нур-р-нур!*), свист снегиря – через фрикативные *с* и *ш* (*шу си! шу си!*). Удвоенный гласный *у* в звукоподражании клинтуху (*зуук!*) передает низкий тон и длительность звука, начальная согласная *г* – глухость воркования¹⁴. В удмуртском языке отмечены также и лексикофонетические звукоподражания – семантизированные ономотопеи, к которым относятся свист снегиря (*шу си! шу си!* ‘калину ешь! калину!’) или крики перепелки (*куать табань!* ‘шесть лепешек!’ *куать патяк!* ‘шесть vulva’ *куать куатяк!* ‘шесть куатяк!’ *пать патяк!* ‘пять vulva’).

Многие названия птиц появились вследствие наблюдений за звуковым поведением птиц. Например, канюк по-удмуртски – *зор куришь* (букв. ‘просящий дождь’), так как особенно усердно кричит перед дождем. В названиях других птиц лежат звуковые (шумовые) образы: ‘кующий кочедык кузнец’ *сиктан дуришь*, или ‘отбивающий косу’ *кусо шууккись* (о чекане луговом, кричащем *чик-чек! чик-чек!*), ‘выбивающий огонь’ *вал шууккись* (о чекане лесном), ‘стискающийся со скрипом сучья/хворост’ *силё жэикатйсь* (о желтой трясогузке), ‘понукающий лошадь’ *вал улясь* (о чечевнице обыкновенной, издающей крики *тчү-тчү-чу!*). Специфика голоса птицы, сравнение ее крика с другими звуками положена в основу названий следующих птиц: *иньтака* ‘небесный баран’ (о бекесе), *нюртака* ‘болотный баран’ (о бекесе, выпи), *тэльнуны* ‘лесная собака’ (о хищном жулане-сорокопуде, который имеет и другое название *кырзась съоськаб* ‘поющий хищный зверь’), *садзоз* ‘садовый кузничек’ (о славке садовой), *бёрдйсь пана* ‘плачущая птица’ (об иволге)¹⁵.

¹⁴ Соколов С. В. Звукоподражательные названия птиц в удмуртском языке // Вопросы удмуртского языкознания. Ижевск, 1973. Вып. 2. С. 168, 175.

¹⁵ Соколов С. В. Названия птиц в удмуртском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1973. С. 10, 13–15. Более подробно см.: Нуриева И. М., Пчеловодова И. В. Голоса птиц в языке и мифопоэтической традиции удмуртов // Традиционная культура. 2 (62) 2016. С. 42–52.

Природные звуки, шумы, голоса в традиционном сознании идентифицируются и наделяются особыми культурными смыслами. Стихийные природные звуки часто воспринимаются как некие знаки или сигналы из другого мира. Собиратели XIX в. неоднократно отмечали мгновенную реакцию удмуртов по поводу «обыкновенного явления природы»: «Прокричала ли на дому сова, завывала ли собака, застонала ли оть сильного напора вѣтра сосна, Вотякъ уже ждетъ несчастій – и какъ ждетъ: всполошится вся деревня, начнется бѣготня изъ дома въ домъ, пойдутъ соболѣзнованія и толки»¹⁶. Многочисленные поверья удмуртов относительно природных звуков отразились в приметах: «Если сова или филинь будетъ кричать во дворѣ, то въ томъ домѣ будетъ покойникъ или какое-нибудь горе»; «если воронъ кричить на крышѣ, то предвѣщаетъ пожаръ или какое нибудь другое несчастіе»¹⁷; «если весной в первый раз услышишь натошак пение кукушки – будешь целый год беден хлебом»¹⁸; «если собака воеет, подняв морду вверх, пожар будет, если просто так – к покойнику»¹⁹; «если ночью услышишь звуки бросания на избу чего-нибудь – в той избе кто-нибудь умрет»²⁰; «кто услышит голос филина, тот заболит и через 3-4 дня умрет»²¹. Особенно важной была звуковая атмосфера при рождении

¹⁶ Кошурников В. Быт вотяков Сарапульского уезда, Вятской губернии. Этнографический очерк. Казань: Типография Императорского Университета, 1880. С. 39–40.

¹⁷ Гаврилов Б. Г. Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда, Урьясь-учинскаго прихода // Труды четвертого археологического съезда в России. Том второй. Казань: Типография Императорского Университета, 1891. С. 148.

¹⁸ Верещагин Г.Е. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Вотяки Сосновского края. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1995. С. 115.

¹⁹ Карпова Л. Л. Среднечепецкий диалект удмуртского языка: Образцы речи. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2005. С. 312.

²⁰ Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4: Фольклор. Кн. 1: Удмуртский фольклор: Предания. Легенды. Побывальщины. Сказки. Басни. Пословицы. Поговорки. Загадки. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2001. (Памятники культуры). С. 33.

²¹ Садилов Р. Р., Хафиз К. Х. Религиозные верования и обряды удмуртов Пермской и Уфимской губерний в начале XX века (экспедиционные материалы Уно Хольмберга). Уфа: Институт этнологических исследований УНЦ РАН, 2010. С. 52.

ребенка: «Крик совы, филина, вой собаки или волка, стрекотание на крыше дома сороки, вдруг услышанный стук топора с улицы, совпадающие с моментом рождения ребенка, считаются чрезвычайно дурными предзнаменованиями. В таких случаях верят, что ребенок будет или несчастлив, или умрет, или будет знахарем, ворожжом – туно, или колдуном – ведйн и т.д.»²².

В традиционной культуре сформировалась целая система регламентированных поведенческих норм, призванная сохранить в акустическом сообществе равновесие между природной и человеческой средой. Услышав, к примеру, первый раз весной кукушку, рекомендовалось перекувыркнуться через голову²³; чтобы предотвратить горе или убыток в семье, который предвещает «вой» поставленного самовара, следовало «самоварь побить немного кушакомъ и сказать: не намъ предвѣщай несчастье, а себѣ»²⁴. Так же следовало прокричать вслед ворону, пролетевшему с криком над головой в сторону севера: «Говори хорошее, птица!»²⁵ Иной мир мог прямо звать человека по имени. Плохой приметой считалось услышать свое имя во сне. Поэтому если «кто внезапно где-нибудь услышит свое имя, будто зовут его, тот до трех раз не должен откликаться – иначе умрет»²⁶.

Акустический код в некоторых случаях может быть важным сигналом, информирующем о нарушении человеком табу. В день именина леса *Ча́йча нимальник*, говорится в одной северноудмуртской быличке, один мужчина пошел рубить лес. По народным же представлениям северных удмуртов, лесное пространство населяют различные духи, среди которых самое главное место занимает Хозяин леса: *Нюлэсмурт, Ча́йчамурт, Быдзъм нюня, Нюлэс нюня, Ча́йча нюня, Сикмурт, Ягмурт, Ягпери* 'Лесной человек, Великий дедушка, Лесной дедушка, Лесной дух'²⁷. Лесной человек в мифологическом сознании наделен

²² Герд К. Человек и его рождение / О ней я песнь пою...: Стихи и поэмы, статьи и научные работы, письма. Ижевск: Удмуртия, 1997. С. 254.

²³ Владыкина Т. Г. Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1997. С. 267.

²⁴ Гаврилов Б. Г. Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда, Урьясь-учинскаго прихода. С. 149.

²⁵ Там же. С. 148.

²⁶ Верещагин Г.Е. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Вотяки Сосновского края. С. 115.

²⁷ Более подробно см.: Шутова Н. И. Дохристианские культовые памятники в удмуртской религиозной традиции. С. 237–239; Владыкина Т. Г. Образы лесных духов в удмуртской мифологии и фольклоре: I. Нюлэсмурт

могущественной силой: «Он огромного роста, в белой шляпе с дырой наверху, которая показывает голое темя Нюлэсмурта. Ходит в вихре с ужасной быстротой. По поверью, если вихрь набегит на тебя – ударит паралич»²⁸. Провинившихся он уносит в глухие места и водит их там, пока сам не вернет на место²⁹. У глазовских удмуртов, по описанию Г. Е. Верещагина, он является богом лесов и ветров, ему приносятся регулярные жертвы³⁰. Лес, наряду с землей, водой и огнем, является сакральной стихией, имеющий свой день именин *Тэль/ċaiċia именьник* ‘Именины леса’. В этот день ходить в лес, а тем более рубить деревья и драть лыко строго запрещено. «Не знал, оказывается, старый человек, какой это день. Да что, даже зная, он бы, наверное, пошел. Коммунистом его называли <...> Пришел в лес и начал рубить деревья. Вдруг где-то, мол, послышался стук топора <...> этот звук все ближе и ближе раздается, совсем близко уже от него, а Блади никого не видит <...> Затем начало-де свистеть <...> кто-то с шумом идет и свистит»³¹. В другой быличке, также записанной на севере Удмуртии, в схожей ситуации (женщина около реки услышала звук топора, падающих деревьев, которые прекратились после того, как сказала *остэ!*³²) потребовалось совершить пожертвование: положить на то место хлеб и крупу³³.

В одной из быличек, записанной Г. Е. Верещагиным, повествуется о звуковом, затем и визуальном контакте между человеком и духами поля *межа утысь* (‘хранители межи’), оберегающими посевы. Если кому случится в полдень идти по цветущему полю, говорится в ней, нужно дать о себе знать какими-нибудь звуками: «<...> мужик шел по

(лесной человек/леший) // Традиционная культура в изменяющемся мире. Ижевск, 2009. С. 24–30.

²⁸ Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1996. Т. 2: Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии. (Памятники культуры). С. 89.

²⁹ Верещагин Г. Е. Камай. Из быта вотяков // Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1998. Т. 3: Этнографические очерки, кн. 1. (Памятники культуры). С. 178.

³⁰ Верещагин Г. Е. Старые обычаи и верования вотяков Глазовского уезда // Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1998. Т. 3: Этнографические очерки, кн. 1. (Памятники культуры). С. 214.

³¹ Карпова Л. Л. Среднечепецкий диалект удмуртского языка. С. 233–234.

³² *Остэ!* – формула обращения к высшим силам. Существует множество быличек, когда произнесение этого слова-оберега предотвращало несчастье.

³³ Карпова Л. Л. Указ. соч. С. 515.

меже в эту пору и молчал... Вдруг заревел за ним грудной ребенок. Он оглянулся назад, а там стоит женщина в белой одежде. Посмотрела она и назвала его «негодяем»:

– Идешь-де по меже, как вор... молчишь и ушиб ребенка. Смотри, впредь так не делай, – сказала она. – Когда идешь по меже, – пой, а то покашливай... А потом ее не стало»³⁴.

Звук человеческого голоса может считаться звуковым сигналом для невидимого мира, в частности, для духа болезни: «Выражение *синтэм кыль* (букв.: слепая, зараза/болезнь/смерть) подчеркивает незрячесть духа *кыль*, что свидетельствует о его принадлежности к потустороннему миру <...> Слепота духа болезни компенсируется развитым чувством обоняния и слуха. Так, *кезег* (лихорадка) не может найти спрятавшегося от нее человека, и для этого она прибегает к хитрости. Ей удастся обнаружить жертву только по голосу»³⁵. Поэтому запрещалось откликаться на зов лихорадки, молчать, встретив в темное время в поле собаку, так как в образе собаки воплощался дух болезни³⁶.

Контакты с иным миром могли устанавливаться при помощи таких звуковых сигналов, как, например, свиста³⁷. В традиционном сознании современных удмуртов свист, посвист ассоциируется с «выдуванием» добра, богатства, денег: «В избе не свисти: будет пуста»³⁸. Среди граховских удмуртов существует поверье, что нельзя свистеть на свистульках из акации, иначе заморозки будут. Если же надо было вызвать несильный ветер, например, на сенокосе во время стогования или для того, чтобы провеять зерно, начинали негромко свистеть, постепенно понижая тон. В восточнославянских культурах «свистом вызывают ветер для работы мельниц, во время молотбы, рыбной ловли, мореплавания и просто в жаркую погоду. Для этого в подражание ветру дуют

³⁴ Верещагин Г. Е. Камай. С. 176.

³⁵ Панина Т. И. Слово и ритуал в народной медицине удмуртов. Ижевск, 2014. С. 41.

³⁶ Там же.

³⁷ Подробно о свисте см.: Пчеловодова И. В. Феномен свиста в календарной традиции удмуртов // Голос в культуре: Ритмы и голоса природы в музыке. Вып. 3. СПб.: Российский институт истории искусств, 2011. С. 80–84.

³⁸ Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Вотяки Сосновского края. С. 115.

и свистят в нужном направлении»³⁹. Свист как призыв ветра запрещен по русским приметам во время весенних посевов, иначе зерно будет вывезено с пашни ветрами и не даст всходов. В народных представлениях христианизированных восточнославянских культур свист неизменно связывается «с призывом зла, лиха, беды, нечистой силы. В регламентации правил поведения эта связь отражается в целом ряде запретов, касающихся повседневной жизни. Их мотивировки ясно указывают на демоническую природу данного звукового феномена. Свист входит в совокупность «неправильных», «нечестивых» действий, составляющих левую часть оппозиций языческий – христианский, грешный – праведный»⁴⁰. В этом русле следует рассматривать запрет на свист, а также на любой громкий крик увинских (центральных) удмуртов-калмезов: «*Шайтанъёс пырозы, периос, нечистой силаос кылозы но люкськозы*» («черти придут, духи, нечистая сила услышит и соберется»).

В финно-угорских культурах встречаются и иные значения свиста. К примеру, в напеве, исполняемом в семинедельный период от Пасхи до Троицы (*семьк сям*) кукморские удмурты поют:

Семьк сям. Напев на Троицу (Кукморский р-н РТ)

*Бусые потй, чьяк шултй,
Изись ёжьёсме сайкатй.
Ураме пыри, ог кыл кырзай,
Изись эшьёсме сайкатй.*

В поле вышел, громко свистнул,
Дремлющих уток разбудил.
В деревню зашел, одну песню спел,
Спящих друзей разбудил⁴¹.

Ночной свист, ночное пение в сакральный период созревания злаков, отраженное в поэтическом тексте, возможно, является рефлексией давнего обычая. В этой же традиции зафиксирован специальный ночной напев на Троицу *семьк уй сям*. Его исполняет молодежь, выходя ровно в полночь на Семик из леса с факелами в руках. Приуроченный текст напева содержит мотивы призыва и заклинания:

³⁹ Плотникова А. А. О символике свиста // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С.М. Толстая. М.: Изд-во «Индрик», 1999. С. 296.

⁴⁰ Там же. С. 295.

⁴¹ Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. С. 82.

Семык уй сям. Ночной напев на Троицу (Кукморский р-н РТ)

Изиськод медам, эшгёс?

Пукиськод медам, эшгёсы?

Изид ке, вöтад мед пыроз,

Пукид ке, тодад мед усёз.

Спите ли, наши друзья?

Бодрствуете ли (букв. сидите), наши друзья?

Если спите, пусть мы вам во сне приснимся,

Если бодрствуете (сидите), то вспомните о нас⁴².

Исследование мотивов текста, интонационной природы магического напева-формулы в ситуативном контексте позволило нам в свое время сделать вывод о сакральном статусе поющих, выполняющих миссию потусторонних сил/духов⁴³. Ночной свист (ночные громкие звуки вообще), возможно, были ответом или предупреждением миру живых людей. В мордовской традиционной культуре, например, «в начале лета проводились обряды, которые должны были обеспечить сохранность посевов. Мордва считала, что возделанная земля имеет специальных духов-покровителей. Во время цветения ржи она (богиня пашни, или урожая) в полночь дает знать о предстоящем урожае свистом, о неурожае воплем»⁴⁴.

Звуковые сигналы использовались для обеспечения безопасности. Так, в качестве отгонного средства от злых духов удмурты использовали звук колокольчика или бубенчика. Самые ранние сведения об использовании этих предметов, украшений в качестве звукового орудия дают археологические источники. Начиная с ананьинского времени, в женских погребениях встречаются широко известные в финно-угорском мире тщательно отделанные полые фигурки – различного рода шумящие подвески, колокольчики, бубенчики, в том числе коньковые шумящие подвески с лапками водоплавающих птиц либо с бубенчиками.

⁴² Там же. С. 105.

⁴³ Нуриева И. М. Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: Проблемы культурного контекста и традиционного мышления. С. 165–169.

⁴⁴ Календарно-обрядовые, земледельческие праздники мордвы. URL: <http://kref.ru/infokulturaliteratura/133001/10.html> (дата обращения: 20.01.2011). Возможно, что в основе этого верования лежат реальные факты. В частности, у граховских удмуртов существует сельскохозяйственная примета о посвисте перепелки, возвещающей созревание озимых.

Являясь украшением женского костюма, они, по мнению Л. С. Грибовой, выполняли одновременно функцию отличительных знаков рода⁴⁵. Музыковеды, инструментоведы единодушны в приоритете другой их функции: будучи источником нежного металлического звука, производимого при движении, шумящие подвески выполняли функцию магического оберега от сглаза, порчи⁴⁶.

Колокольчики, бубенчики являются необходимым атрибутом свадьбы, во время которой также используются в катартической функции. Как отмечает С. Багин, поезжане со стороны жениха обвешивают всевозможными бубенчиками и колокольчиками своих лошадей и «вообще во время поѣздки стараются по возможности произвести больше шуму»⁴⁷. Колокольчик сопровождает испытание невесты: «<...> поѣзжане на другой день съ пѣснями и звономъ колокольчика водятъ молодую съ ведрами на рѣку или ключъ, какъ-бы пробуя ея силу и указывая обязанность носить воду»⁴⁸. Подобно свадебному поезду переселяли из отцовского дома *воршуд*: «Запрягутъ нѣсколько парь лошадей съ колокольчиками и отправятся къ тому вотяку, изъ шалаша котораго задумали переселить мудорь. Повеселившись и напившись тамъ, какъ слѣдуетъ, берутъ упомянутую выше коробочку, золу и три камня изъ шалаша и помѣстивъ ихъ въ одну изъ телѣгъ, отправляются домой съ пѣніемъ пѣсень на свадебный напѣвъ»⁴⁹. «Воршуд, как и невесту, перевозят в новый дом в санях, запряженных лошадыми, со звенящими колокольчиками, женщины одеты в свадебные наряды»⁵⁰.

⁴⁵ Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. С. 66.

⁴⁶ Голубкова А. Н., Чуракова Р. А. Музыкальная культура Удмуртии: Учеб. пособие. Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2004. С. 25–26; Бояркин Н. И. Мордовская народная музыка: Многоголосные инструментальные традиции: Учеб. пособие. Ч. 1. Саранск: Изд-во Мордовского университета, 2004. С. 13–24.

⁴⁷ Багин С. Свадебные обряды и обычаи вотяков Казанского уезда (Этнографический очерк). Казань, 1895. С. 30.

⁴⁸ Вотяки Вятской губернии // Вятские губернские ведомости. Отдел второй. 1856, № 13. С. 81.

⁴⁹ Михеев И. С. Из религиозной жизни Казанских вотяков // Известия по Казанской епархии. Казань: Казанская Духовная Академия, 1900. С. 898.

⁵⁰ Holmberg, U. H. The mythology of All Races. Vol. 4. Finno-ugric, Siberian. Boston: Archaeological Institute of America, Marshall Jones Co., 1927. P. 123.

Г. Е. Верещагин, описывая перенос *воршуда* из старой *куалы* в новую, также отмечает, что он совершается при звоне колокольчиков⁵¹.

Особую роль колокольчики играли в обряде осеннего ряженья *Пёртмаськон*, распространенного у удмуртов-калмезов. Все песни обряда исполняются под звон колокольчиков. При пении каждая исполнительница держит свой колокольчик в руках и встряхивает его в такт песни. М. Г. Хрущева приводит также пример «звучащих» на обряде юбок, к которым пришивались звенящие предметы⁵².

У. Х. Хольмберг, описывая обряд изгнания насекомых *киби уллян*, также упоминает колокольчики, которые держат женщины – участницы обряда⁵³.

* * *

В звуковой картине мира особой магической силой наделялся человеческий голос, пение, которому подчинялись звери, птицы, люди и духи. Отношение к пению как к сакральному акту звукотворчества прослеживается еще в рамках промысловых культов. Отголоски этих верований сохранились в сказках, описывающих воздействие пения на зверей: «Одинъ вотякъ поѣхаль собирать милостыню и, ѣдучи по дорогѣ, запѣль пѣсно. Эту мужикову пѣсно услышалъ заяць. Понравилась зайцу мужикова пѣсня. Прибѣжалъ онъ къ мужику, вскочилъ в сани и началъ мужику вторить. Послѣ того они встрѣтили волка, который поступилъ такимъ же образомъ. Наконецъ, когда они проѣхали дальше, имъ встрѣтился медвѣдь, которому также пришлось по душѣ мужикова пѣсня, почему и онъ залѣзь въ сани и началъ тоже подпѣвать»⁵⁴. В этом собрании Н. Первухина встречается другой вариант сказки, в которой главным действующим лицом является «одна баба», покорившая своим голосом тех же лесных зверей. Примечательно, что сила воздействия голоса на зверей связана в сказке с плачем, причитанием. Героиня

⁵¹ Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2: Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии. С. 82.

⁵² Хрущева М. Г. Песня в древнем удмуртском обряде *Пёртмаськон* // Истоки искусства Удмуртии. Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1989. С. 31.

⁵³ Садиков Р. Р., Хафиз К. Х. Религиозные верования и обряды удмуртов Пермской и Уфимской губерний в начале XX века (экспедиционные материалы Уно Хольмберга). С. 63.

⁵⁴ Первухин Н. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Эскиз 4. Следы языческой древности в образцах устной народной поэзии вотяков. Вятка: Издание Губернского Статистического Комитета, 1889. С. 27.

не просто пела, «баба-то больно хорошо умѣла плакать съ причетомъ»: «Увидѣла баба, что пришла ей бѣда, и заплакала; и стала она причитать, а эту ея пѣсню услышаль заяць <...> начинаетъ плакать и пѣть жалче прежняго <...> и еще жалобнѣе прежняго заплакала баба, и еще лучше прежняго стала причитать»⁵⁵.

Совершенно очевидна магическая функция голоса/пения в промысловых жанрах удмуртского фольклора – «ценнейших в историческом отношении» песен, по словам В. Е. Гиппиуса⁵⁶. Впервые жанр промысловых песен зафиксировал венгерский ученый-лингвист Б. Мункачи в конце XIX в. в Малмыжском уезде в д. Юмги-Омга (современный Селтинский района УР, д. Юмга-Омга). Очень ценна для музыковедов его ремарка, из которой следует, что приведенный им текст именно пропевался, а не проговаривался: «Эта песня, называемая вотяками *муш ѓтѣн гур* [‘напев призыва/приглашения пчел’. – И. Н.] поется пчеловодом, когда он заготовит новый улей для будущего пчелиного роя; почему и все слова обращены к пчелам»⁵⁷. В 30-е гг. прошлого столетия в центральной Удмуртии фольклорная экспедиция записала на фонограф один бортничий и два охотничьих напева⁵⁸. Один достаточно полный образец охотничьего промыслового пения *сѣр кутон гур* ‘напев охоты на куницу’ был зафиксирован удмуртскими фольклористами в начале XX в. в центральной Удмуртии (Увинский р-н)⁵⁹. Наконец, целую коллекцию бортничьих песен записала Р. А. Чуракова несколько лет назад на юге Удмуртии, подробный анализ которых сделан ею в специальной статье⁶⁰. Вера в магическую силу пения во время промысловых обрядов сохранилось у удмуртов вплоть до конца XX в.

⁵⁵ Там же. С. 26.

⁵⁶ Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Удмуртские народные песни. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН СССР, 1989. (Памятники культуры. Фольклорное наследие). С. 15.

⁵⁷ Munkácsi, B. *Votják népköltészeti hagyományok*. Budapest: Kiadja a Magyar Tudományos Akadémia, 1887. 319. old.

⁵⁸ Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни. С. 15, 16, 46, 47.

⁵⁹ Текст этого напева опубликован: Владыкин В.Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. Ижевск: Удмуртия, 1994. С. 335–337.

⁶⁰ Чуракова Р. А. Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002. С. 124–174.

Анонимному автору очерка «Вотяки Вятской губернии», изданного в середине XIX в., посчастливилось, очевидно, быть очевидцем пения промыслового заклинания во время охоты на белку, о чем он с некоторой иронией сообщает: «Нигде вотяк так много не поет, как на охоте и преимущественно на белку, тут он ей поет разные панегирики с той целью, чтобы та остановилась, и тогда легче целиться»⁶¹.

Древнейшие представления удмуртов о магическом воздействии голоса на природные стихии особенно ярко отразились в песенном искусстве обрядовой земледельческой культуры. Обрядовое пение, инструментальная музыка выполняли важную миссию урегулирования взаимоотношений между человеком и природными силами. Интересен рассказ У. Х. Хольмберга об обряде *бусы урт кутон* ('поимка души поля'), музыкальное сопровождение которого включало игру на скрипке и пение приуроченного к этому событию напева. Если не родится хлеб на поле, – пишет У. Х. Хольмберг, – значит, поле покинула его душа (так считают удмурты). На поиски души отправляются верхом на конях одетые в белую одежду три девушки и три парня, один из которых играет на скрипке. Возглавляет процессию *синадзись* 'видящий'. При обходе хлебного поля находят бабочку, олицетворяющую душу поля, и, связав ее в полотенце или скатерть, осторожно несут на место жертвоприношения с громким пением специального напева *урт кутон гуй* 'напев поимки души', затем отпускают ее⁶². К великому сожалению, финский ученый не записал своих музыкальных впечатлений, что было бы весьма интересно для современного читателя, хотя не исключено, что Хольмберг мог ограничиться только описанием обряда. Однако мы можем предположить, что в качестве ритуального напева 'поимки души поля' мог прозвучать распространенный на то время в этой локальной традиции свадебный напев.

Свадебный напев *сюан гур* – единственный в удмуртской песенной системе напев, жанровое поле которого практически не имеет границ. Помимо обрядов жизненного цикла (собственного свадьбы, поминки), он звучит в календарных (Масленица) и многочисленных окказиональных обрядах. Выше мы уже приводили примеры его звучания при «переселении» *воршуда/мудора* из старой *куалы* в новую.

⁶¹ Вотяки Вятской губернии // Вятские губернские ведомости. Отдел второй. 1856. № 10. С. 68.

⁶² Садиков Р. Р., Хафиз К. Х. Религиозные верования и обряды удмуртов Пермской и Уфимской губерний в начале XX века (экспедиционные материалы Уно Хольмберга). С. 45.

И. С. Михеев, И. Гаврилов, У. Х. Хольмберг вслед за Г. Е. Верещагиным также зафиксировали этот обряд под названием *мудор сюан* ‘свадьба мудора’⁶³. Д. Островский описал схожий обряд – свадьбу *Кереметя*⁶⁴. Помимо переселения под пение свадебного напева духов-первопредков, в удмуртской традиции зафиксировано и более прозаическое использование этого напева – в качестве магического звукового символа при изгнании из дома вредных насекомых (клопов, тараканов) и с огорода – капустных червяков⁶⁵. В преданиях зафиксирован случай, когда под пение свадебных песен переселили целое озеро!⁶⁶ Свадебный напев звучал весной около озимого поля для увеличения его плодородия (обряды *гершыд сюан* ‘свадьба проталинки’, *бусы сюан* ‘свадьба поля’, *возь сюан* ‘свадьба луга’, *жэг сюан* ‘свадьба ржи’, *гужем юон* ‘летний пир’)⁶⁷.

Очевидно, что свадебный напев, исполняемый в различных семейно-родовых, календарных и окказиональных обрядах, выполняет важную магическую функцию: его звуки должны умиловить предков, родовых божеств, они подчиняют водную стихию, отгоняют злых духов, помогают выращивать хлеба, а также избавляться от вредных насекомых⁶⁸.

⁶³ Гаврилов Б. Г. Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда, Урьясь-учинского прихода. С. 140; Holmberg, U. H. The mythology of All Races. P. 123; Михеев И. С. Из религиозной жизни казанских вотяков. С. 898.

⁶⁴ Островский Д. Вотяки Казанской губернии // Труды Общества естествоиспытателей при Казанском Императорском университете. Казань: Лито- и типография К. А. Тилли, 1873. Т. 4, вып. 1. С. 37–38.

⁶⁵ Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Вотяки Сосновского края. С. 114; Владыкин В. Е., Чуракова Р. А. Обряд “йыр-пыд сётон” в поминальном ритуале удмуртов // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов Таллин: Ээсти раамат, 1986. С. 123–124.

⁶⁶ Атаманов М. Г. Граховские говоры южноудмуртского наречия // Материалы по удмуртской диалектологии: Образцы речи. Ижевск: НИИ при СМ УАССР, 1981. С. 79–80.

⁶⁷ Более подробно о свадебном напеве см. Главу 6 настоящего издания.

⁶⁸ Уместно будет вспомнить, что в последнем случае коми исполняли особый причет: «У клопа сердца нет, от него без плача не отвяжешься» (Микусев А. К., Чисталев П. И. Коми народные песни. 2-е изд. Сыктывкар, 1994. Т. 2: Ижма и Печора. С. 11).

Обрядовое пение – это важное ритуальное действие, своеобразный «нормативный акт», в котором прописаны нормы гостевого этикета, звукового поведения. Необходимость совместного исполнения специальных песен в обрядовой обстановке постоянно подчеркивается в песенных текстах:

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

*Ми пырем понна вожъётэс эн поттэ,
Милемыз будзьмдор кырзаны косса лэзиз.
За наш приход не сердитесь,
Нас старейшина рода в каждом доме петь отправил⁶⁹.*

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

*Армись но лыктэм одйг пол Акашка нуналмы,
Вай кырзаса-вераса, ой, йывоме.
В год раз приходит наш праздник Акашка,
Давайте с песнями-сказаниями, ой, праздновать⁷⁰.*

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

*Акашка сямен кырзаломы,
Ваелэ вералэ верано кылъётэс.
Праздничный напев акашка мы запоем,
Выскажите песней положенные обычаем слова⁷¹.*

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

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

⁶⁹ Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. С. 38.

⁷⁰ Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Вып. 1. С. 36.

⁷¹ Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. С. 38.

Если мы, да, споем, то очень красиво споем,
Напевами-голосами разных птиц.
Напевами-голосами разных птиц,
По обычаю матери-отца⁷².

В удмуртском традиционном обществе сформировалась своя эстетика звукового поведения, которая особенно явственно проявляется в обрядах гостевого этикета. Совместное обрядовое пение является символом соединения, соучастия, которое подчеркивается жестом рукопожатия: при пении за столом один из поющих, завершая строфу песни, поднимается и пожимает двумя руками руку встающего при этом участника гостевания. Пожалуй, трудно назвать другую область деятельности удмуртов, где бы царил эта атмосфера взаимопонимания и единения:

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

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

Давайте споем—пропоем, ай гай,

Сольются ли наши мелодии, ай гай?

Почему бы не слиться нашим мелодиям, ай гай.

Если все мы — одна родня, ай гай⁷³.

Согласно менталитету удмуртской общины, при обрядовом пении голос поющего не должен выделяться из общего звукового поля. Стремящемуся выделиться обычно делают замечания: «*Катэ эн кырзэлэ, эн кесяське, эн черекъялэ*» ('Громко не пойте, не кричите, не орите'). Достаточно показательны воспоминания одной талантливой певицы из закамской традиции: «В гостях молодым даже петь не разрешали, а мне так хотелось петь. Шэртзан (так звали мужа) на крыльцо курить выйдет, я тут же начинала петь. Мать мужа тихонько встает и выходит. Как только муж заходит с крыльца, мать говорит мне: «Сноха, выходи-ка из-за стола, Шэртзан зовет». Уже знаю, что он мне замечание сделает. Мама, наверно, так его учила. «Почему, говорит, когда поешь, у тебя голос сильнее (громче) выходит, чем у старших (стариков). Хочешь

⁷² Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Вып. 1. С. 40.

⁷³ Нуриева И.М. Песни завятских удмуртов. Вып. 1. С. 146.

петь, пой, но не громче старших. Вот будет у тебя двое-трое детей, тогда уже держать не буду». Вот неграмотные так неграмотные, хоть бы сказали, хорошо поет, умеет»⁷⁴.

Наряду с общими взглядами на эстетику звука, в некоторых локальных традициях сформировались свои, отличные от других удмуртских традиций ценностные ориентиры в пении. Закамские удмурты, например, испытав сильнейшее влияние тюркской музыкальной среды, наряду с умением выпевать сложнейшие мелодические украшения восприняли и татарскую эстетическую категорию *моң*. В татарской культуре одно из значений *моң* – «не поддающееся прямому переводу определение «исполнительского феномена», подразумевающего целый комплекс художественных, эмоциональных и чисто музыкальных аспектов: мастерство, задушевность, умение создать особый настрой при исполнении, свободу импровизации, способность к богатой орнаментации мелодий, также – присутствующее часто ощущение печали, тоски»⁷⁵. Существующее у закамских удмуртов понятие *мынлы кырзась* (*мынль кързас'*) можно перевести как 'искусный певец', обладающий хорошим музыкальным слухом, гибким голосом, знанием текстов песен, умением передать пением эмоциональное состояние. Искусный исполнитель играет роль запевалы, ведет за собой всех остальных певцов ансамбля. Если таких искусных певцов среди поющих несколько, то они запевают поочередно. К таким исполнителям в деревнях всегда относятся с уважением: «Украшали песню, и раньше и сейчас украшают. Вот сравни, я как пою и Фания как поет, по вашему это слух или ритм, а по нашему искусный певец (*мынль кързас'*). Петь с украшениями не у всех получается. У искусного певца без стараний само по себе не получается. Бабушка тоже искусно (*мынль*) пела, но к старости уже не могла так петь»⁷⁶.

Однако, несмотря на глубокое уважение к исполнителю и знатоку песенной традиции, они в традиционном обществе считаются людьми с несчастливой судьбой, что и сами осознают: *Пичиысен кырзаны но*

⁷⁴ Камалтдинова А. В. Допесенное и песенное интонирование в музыкальном фольклоре закамских удмуртов (методика нотировки звукозаписей): вып. квалификационная работа. Институт искусств и дизайна УдГУ. Науч. рук. И. М. Нуриева. Ижевск: 2007. С. 40.

⁷⁵ Сайфуллина Г. Р., Сагеева Г. Х. Категории татарской традиционной музыкальной культуры: аннотированный словарь. Казань: Татар. кн. изд-во, 2009. С. 81.

⁷⁶ Камалтдинова А. В. Указ. соч. С. 37.

усто луи / Шудтэм луэмэ но туж тодмо (С детства петь была мастерица, / Что буду несчастлива, хорошо знала); *Анай милемлы эн кырза, шуиз, / Шудтэм но луод но тон, шуиз. / Анайлэсь верамзэ но пеллям ой пон, / Шудтэм нылъёсыз но мон луи* (Матушка «Не пой, – говорила. / Несчастливая будешь», – говорила. / Слов матери я не послушала, / Несчастливая из всех дочерей я стала)⁷⁷; *Кырзась-верась ныллэсыз шудтэм луэ, шуо вал* (Поющие девушки несчастливыми бывают, говорили)⁷⁸. Исходя из того, что человеческий голос, пение в представлениях удмуртов обладало колоссальной силой воздействия на окружающий мир, то, очевидно, и сам певец (искусный певец!) в древнем обществе, владеющий этим сложным искусством, наделялся особыми полномочиями. Возможно, некогда он обладал статусом медиатора, посредника между мирами. И подобно шаману, *усто кырзась* не мог отказать от своего искусства, предначертанного ему судьбой.

Представления о магической силе пения воплотились в многочисленных поверьях и предписаниях удмуртов. Например, табуировалось утреннее пение (иначе вечером заплачешь); пение в неурочный час:

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

Кырзалэ, кырзась эшъёсы, туннэ кырзан ныналмы,

Туннэлэсь ке кылиз ук, нош арлы кылёз ук,

Кырзамды потоз но, – кырзан дыр уз лу ни.

Пойте, друзья – песельники, сегодня песенный день,

Если сегодня не споем, целый год ждать придется,

Петь захотите, – песенного времени уже не будет⁷⁹.

В некоторых южноудмуртских локальных традициях зафиксировано определенное время обучения ритуальному напеву: «Одной из возможностей трансляции традиции из поколения в поколение было “обучение” пению пожилыми женщинами молодых девушек за неделю до соответствующего праздника и неделю после него»⁸⁰. Обучение напева *Акашка* в кизнерской традиции, в частности, происходило за неделю до праздника, в Вербное воскресенье, именно тогда «разрешали

⁷⁷ Нуриева И. М. Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов. С. 88–89.

⁷⁸ Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. Вып. 2. С. 68.

⁷⁹ Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 37.

⁸⁰ Владыкина Т. Г. Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики. С. 86.

“учить” петь песню: необходимо было передать знание и умение исполнять соответствующие празднику мелодии»⁸¹.

В песенном календаре бесермян в отличие от южноудмуртской традиции выделяется праздник Ильин день, разделяющий летний и осенний сезоны. Этот пограничный статус праздника отмечен и на уровне звукового кода: «Летом, как поставлены суслоны, петь [летние песни. – *И. Н.*] уже нельзя. Обычай заведен стариками, и молодые его соблюдали»⁸².

Строгие законы временной организации «песенной стихии» во многом объясняются представлениями удмуртов о годовом циклическом времени как о двух самостоятельных половинах, что отразилось на акустическом поведении. Собиратели XIX в. отмечали: «Гражданский год вотяками разделяется на две половины: первая считается приблизительно с марта, а вторая – с сентября»⁸³. Месяцы в каждой из этих половин соответствуют друг другу по принципу центральной симметрии: «у нихъ [удмуртов. – *И. Н.*] лѣто и зима какъ будто составляютъ отдѣльные два года <...> Вотякъ опредѣляетъ святки, называя ихъ зеленымъ временемъ, точно такъ же, какъ опредѣляетъ онъ Февраль, говоря, что лѣтомъ въ это время жнуть рожь»⁸⁴. Так же симметрично располагались точки наиболее опасных периодов, когда границы между видимым и невидимым миром становились особенно зыбкими: это время зимнего и летнего солнцестояния (*вождодыр* ‘священное время’ и *инвождодыр* ‘небесное священное время’). Сакральное время зимних святок *вождодыр* давало возможность услышать звуковые сигналы из иного мира, которые в этот период воспринимались наиболее чутко. Например, звуки, услышанные на перекрестке дорог в полночь, предвещали будущее: если слышны звуки молотыбы – к урожаю, богатству; стук дровосека предвещает неурожай или смерть, издали раздающаяся веселая песня – к свадьбе или урожаю, невеселая – к болезни и неурожаю⁸⁵. Колокольчик, услышанный девушкой, предвещал

⁸¹ Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. С. 7.

⁸² Попова Е. В. Календарные обряды бесермян. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. С. 134.

⁸³ Верещагин Г.Е. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2: Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии. С. 74.

⁸⁴ Гаврилов Б. Произведения народной словесности, обряды и поверья вотяков Казанской и Вятской губерний. Казань: Издание Православного миссионерского общества, 1880. С. 159.

⁸⁵ Первухин Н. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Эскиз 2. Идоложертвенный ритуал древних вотяков по его следам в расска-

замужество, парнем – рекрутчину. Звуки топора толковали как предвестие смерти или болезни. Звуки, подслушанные около амбаров, овинов и пустых изб, предвещали либо сытую жизнь (шум пересыпающегося зерна), либо голод (звуки подметающей метлы)⁸⁶.

«Звуковое» поведение во время зимнего и летнего солнцестояния регламентировалось строгими предписаниями. Акустический код священного времени исключал громкое обрядовое пение, дабы не потревожить невидимых духов, воду, землю, природу, когда она набирается новой силы. Северные удмурты во время зимнего *вожо*, чтобы не потревожить обитателей другого мира, боялись переезжать мосты через реки с песнями⁸⁷. В летний период *инвожо* все действия удмурта-земледельца были направлены на сохранение урожая. Любой производимый человеком шум во время цветения злаковых мог вызвать несчастья: «В этот период, продолжавшийся около 10 дней или даже месяца, нельзя было копать, рубить дрова, возводить постройки, косить, стучать, петь, играть на инструментах <...> Особенно строго табуировалось полуденное время. Не разрешалось также одеваться в пеструю или цветную одежду, иначе, мол, на поле будет такая же пестрота»⁸⁸. Добавим замечание У. Х. Хольмберга о запрете брить бороду, когда всходит хлеб⁸⁹. Целый ряд запретов касался поведения около воды: запрещалось купаться в реке (особенно до обеда), ловить рыбу, полоскать белье, загонять в реку скот, входить в нее с любыми острыми железными предметами, шуметь, свистеть и громко там кричать, чтобы не потревожить духа воды. В противном случае хлеба будут побиты градом⁹⁰.

зах стариков и в современных обрядах. Вятка: Издание Губернского Статистического Комитета, 1888. С. 127.

⁸⁶ Попова Е. В. Календарные обряды бесермян. С. 176.

⁸⁷ Первухин Н. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Эскиз 1. Древняя религия вотяков по ее следам в современных преданиях. Вятка: Издание Губернского Статистического Комитета, 1888. С. 59.

⁸⁸ Владыкин В.Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. С. 188.

⁸⁹ Садиков Р. Р., Хафиз К. Х. Религиозные верования и обряды удмуртов Пермской и Уфимской губерний в начале XX века. С. 52.

⁹⁰ Гаврилов Б. Г. Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда, Урьясь-учинского прихода. С. 144; Чуракова Р. А. Звуковой мир удмуртского народного календаря // Голос и ритуал. Материалы конференции. М.: Государственный институт искусствознания, 1995. С. 83.

Общинное коллективное пение обрядовых напевов является одним из важнейших элементов, организующим звуковое пространство. Акустический код включается в целостную систему ритуальных практик, освящая окружающий звуковой культурный и природный ландшафт. Обрядовое пение звучит на обширном пространстве, которое выстраивается по принципу концентрических кругов. Центром выступает дом – застолье, собирающее участников праздничного действа. Возможно, что в прошлом эту функцию на себя брала *куала* – семейное/родовое святилище. Второй круг – пение на улице деревни с обходом домов. Движение при этом строго регламентируется: пение, прославляющее мир людей, природы (*та дунне*), маркируется движением вверх по реке или по солнцу (свадьба, календарные обряды); потустороннему миру посвящается движение вниз, против солнца (поминальные обряды).

Следующий круг находится за пределами домашнего/деревенского пространства и локализуется на самых приметных участках природного ландшафта – лугах, возвышенностях, полянах около посевов злаковых. Как правило, эти места освящены звучанием ярких обрядовых тембров в весенне-летний период, времени вызревания злаковых культур. О магической силе пения на открытых пространствах свидетельствуют отголоски верований, которые еще живут в традиции. Так, например, жители деревень бавлинской традиции при звучании весеннего напева *Айкай*, который исполняют на вершинах прилегающих к деревне самых высоких холмов, загадывают желание, которое обязательно должно исполниться.

Наконец, последний круг, который находится за пределами освоенного пространства, маркирует потусторонний мир. Его символом выступает лесное пространство. В свадебных песнях родня жениха поет о долгой дороге по темному лесу, в котором ориентиром служит ответ бересты или свет «смолистой сосновой лучины»⁹¹. В кукморской традиции, где леса давно вырублены, его роль берут на себя лесопосадки, высаженные около засеваемых полей. Оттуда выходят участники обрядового действия с пением приуроченного ночного напева на Троицу *семьк уй сям* (описание обряда см. выше).

Таким образом, наибольшей интенсивностью звука отличается весенне-летняя половина года, которую открывает самый значительный в жизни всех удмуртов календарный праздник начала земледельческих работ *Акашка / Великтэм / Бадъым нунал*. Этот обряд, как и медлен-

⁹¹ Вершинина Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Вып. 3. С. 99.

ные весенние хороводы на лугах, имитации свадебного обряда летом около озимых озвучены особыми тембрами, выполняющими важную миссию магического воздействия на окружающий микро- и макромир.

Тембр обрядовых песен в удмуртской песенной традиции является одним из важнейших отличительных музыкально-стилевых средств ритуального пения как по вертикали (обрядовые – поздние жанры), так и по горизонтали (в разных локальных традициях свой тембр). В кукморской песенной традиции, например, в исполнительской манере старшего поколения сохранилось обрядовое пение, вызывающее ассоциации с инструментальным тембром. Так, А. Н. Голубкова, первая обратившая внимание на эту особенность, отметила «носовую» («гобойную») окраску звука⁹². Правда, в ее арсенале были только сольные записи обрядовых песен. Коллективное обрядовое пение, на наш взгляд, вызывает ассоциации с волынкой. Звук формируется при зажатых связках, придающих эффект «сдавленного», но резкого звука, и при посыле звука через нос. Стилиевые особенности удмуртской песенной мелодики с ее непрекращающимся на протяжении строфы развитием, узким трехзвучным диапазоном, мелизматическим обыгрыванием основных тонов, также близки волыночным наигрышам. Как отмечает И. В. Мациевский, «волыночные наигрыши с типичными для природы инструмента непрерывностью звучания, монотонностью, характерными оборотами, основанными на чередовании отдельных протяженных тонов и частых переборов ступеней, в рамках жестко ограниченного амбитуса, оказали мощное влияние на всю европейскую песню»⁹³. Возникает вопрос, случайно ли сходство обрядового пения с волыночным тембром? На сегодняшний день известно, что волынка была распространена большей частью в бесермянской традиции⁹⁴. Но, как предполагают историки, в этногенезе бесермян могли участвовать и часть арских удмуртов, потомками которых являются кукморские удмурты⁹⁵. Кроме того, следы пребывания бесермян на данной терри-

⁹² Голубкова А. Н., Поздеев П. К. Сокровище народное: Очерк об удмуртской народной песне. Ижевск: Удмуртия, 1987. С. 9.

⁹³ Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. С. 103.

⁹⁴ Штейнфельд Н. П. Бесермяне. Опыт этнографического исследования // Календарь и памятная книжка Вятской губернии на 1895 год. Вятка: Издание губернского статистического комитета, 1894. С. 243–244.

⁹⁵ Напольских В. В. «Бисермины» // О бесермянах. Сб. статей / Сост. и отв. редактор Г. К. Шкляев. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1997. С. 51–52.

тории сохранились и в топонимике. Еще один исполнительский прием, замеченный нами в закамской традиции у певцов самого старшего возраста, заключается в своеобразном вибрирующем пропевании последних звуков мелострофа, вызывающем ассоциации с тембром курая.

Этнолингвистический анализ удмуртских народных терминов, связанных с понятием пения *кырзаны*, *гурланы*, показал, что в их основе лежит синонимический ряд: окликать, кричать, звать, звучать, петь, громко плакать, шуметь, славить⁹⁶. Подчеркнуто громкое, «необычное» для будничной жизни пение можно расценивать не только как призыв, обращение к силам природы, но и как инакоговорение, «намеренное сокрытие тембра человеческого голоса» (Б. Асафьев)⁹⁷, как определенный способ поведения в обряде, который всегда меняется на противоположный знак по сравнению с повседневной жизнью (ср. поведение ряженых, поезжан на свадьбе и др.). Образ песни – пения на открытом пространстве отражен в поэтических текстах удмуртских обрядовых песен: *кырзам куарае кырья кошке...* ‘голос мой песней по простору полететь’; *кырзай, дыр, бадзым, ай, куараен, шуккиськиз Кумор гурт кузя...* ‘спела, наверное, звонким, ай, голосом (букв.: большим голосом), отозвалась песня вдоль деревни Кумор’⁹⁸. Громкое (сакральное) пение поезжан в свадебных песнях южных удмуртов сравнивается с образом мифологической Великой Священной реки *Тодды Кам* или со звучанием *чипчиргана*⁹⁹:

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

*төд'ы камлэн тулкымэз мэт шуккис'кыз йардурэ –
мил'ам жингрэс куарама мэт кылис'кос кыд'окэ.*

Волны Великой реки пусть бьются о берега.

Наши звонкие голоса ('голос') пусть раздадутся далеко.

⁹⁶ Владыкина Т. Г. Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики. С. 46–47; Нуриева И. М. Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: Проблемы культурного контекста и традиционного мышления. С. 81–82.

⁹⁷ Цит по: Земцовский И. И. Народная музыка // Музыкальная энциклопедия. М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1976. Т. 3. С. 898.

⁹⁸ Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Вып. 1. С. 68, 101.

⁹⁹ *Чипчирган* – удмуртский традиционный инструмент, натуральная продольная труба.

Сюан гур. Свадебный напев (Малопургинский р-н)

мэт шууккис'кос куарамы к а м с'орыс'эн к а м с'өрөз;

такэм шулдыр с'уанмы даурйосын мэт кыл'оз.

Пусть наши голоса ('голос') раздадутся с одного берега

Священной реки на другой;

[Память] о такой веселой свадьбе пусть в веках останется.

Сюан гур. Свадебный напев (Завьяловский р-н)

Шулдыртэ ай, шулдыртэ, ой, мусо но зийосы;

Лэзэ ал'и, лэзэлэ чипчирган голостэс.

Чипчирган голосйосмэс огазэти лэзом.

Веселите-ка, веселите, ой, милые да друзья.

Запойте-ка, запойте чипчиргановыми голосами.

Чипчиргановыми голосами нашими вместе споем¹⁰⁰.

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

¹⁰⁰ Кельмаков В. К. Образцы удмуртской речи 2: Срединные говоры / Науч. ред. И. В. Тараканов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1990. С. 170, 166, 61.

Глава 2.

ИНСТИТУТ МОЛЕНИЙ: МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ

В восточных финно-угорских культурах семейные и родовые общественные моления сложились в отдельный институт, пронизывающий весь комплекс промысловых, земледельческих и семейно-родовых обрядов. Каждый важный шаг в хозяйственной или семейной жизни поволжских финно-угров обязательно сопровождался обращением к высшему пантеону богов, поддержкой которого они всегда старались заручиться. Непрерывная связь человека с высшим миром ощущалась на протяжении всего жизненного цикла.

Глубокая приверженность своей вере была неотъемлемой чертой ментальности всех удмуртов, о ней писали собиратели и этнографы XIX в. «Вотяки самый набожный народ, какой я знаю, – писал немецкий исследователь М. Бух, – по любому поводу они поклоняются божеству»¹. Интересны ремарки, касающиеся общей атмосферы молений: «При молении соблюдается крайнее благоговѣніе. При этомъ единство духа и любовь другъ къ другу выражается въ полной силѣ»²; «Во всех жертвенных обрядах соблюдаются определенные правила и торжественность, которые непременно повторяются»³. Автор «Эскизов преданий и быта инородцев Глазовского уезда» Н. Первухин отмечал: «...мы имѣли случай замѣтить высокую религіозность этого народа, выражающуюся главнымъ образомъ въ постоянныхъ моленіяхъ тому или другому изъ высшихъ и низшихъ божествъ, – причемъ главную

¹ Buch, M. Die Wotjäken: Eine ethnologische Studie 2. Ausg. Helsingfors: Druckerei der Finnischen Litteratur-Gesellschaft, 1882. S. 160.

² Васильев И. Обозрение языческих обрядов, суеверий и верований вотяков Казанской и Вятской губерний // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете. Казань: Типо-литография Императорскаго Университета, 1906. Т. 22, вып. 5. С. 345.

³ Buch, M. Die Wotjäken. S. 152.

сущность ихъ моленій составляетъ не столько молитвенное обращеніе, сколько принесеніе жертвы»⁴. Священникъ Н. Блинов, изучавшій языческий пантеон удмуртскихъ боговъ, при сравненіи религиозности удмуртовъ и русскихъ крестьянъ, очень точно подметилъ разницу: «Какъ бы ни былъ невѣжественъ русскій крестьянинъ, но у каждаго изъ нихъ имѣется сознаніе своей виновности предъ Богомъ. Крестьянинъ – мужчина или женщина – не зная догматовъ вѣры, твердо убѣжденъ, что человѣкъ *долженъ* жить честно и памятовать всегда свою зависимость отъ Бога, что даже дурныя мысли служатъ оскорбленіемъ величія Божія <...>. Совсѣмъ другое дѣло у вотяковъ. Они молятся много и часто, приносятъ жертвы и проч., но никогда и нигдѣ *вотьяки не молятся о прощеніи грѣховъ*; они еще не возвысились до пониманія грѣховности дурныхъ наклонностей, нравственныхъ проступковъ; они не раскаиваются въ томъ, что сдѣлали. Даже наиболѣе обрусѣвшіе вотяки въ Глазовскомъ уѣздѣ, по отзыву одного священника о. К., “при бѣдахъ и несчастіяхъ не обращаются къ Господу съ покаянною молитвою: “Боже, милостивъ буди мнѣ грѣшному” и др., но знаютъ только, что нужно принести Богу умилостивительную жертву. И чѣмъ больше бѣда, тѣмъ цѣннѣе, тѣмъ выше жертву стараются принести”. Обычныя молитвы сводятся на то, чтобы тотъ или другой богъ впередъ не причинилъ имъ вреда <...>. Они думаютъ, что Богъ милостивъ или грозенъ только по мѣрѣ того – много или мало получаетъ Себѣ жертвъ»⁵. В то же время священника С. Багина, неоднократно наблюдавшаго моления удмуртовъ, всегда поражало, по его словамъ, чувство глубокой веры, которое было видно на лицахъ молящихся, и онъ очень сожалелъ, «что народъ этотъ, имѣя такіе глубокіе задатки религиозности, не имѣетъ еще правильнаго понятія о православной вѣрѣ»⁶.

В настоящее время обряды жертвоприношеній в относительной неприкосновенности и хорошей сохранности функционируютъ в традиціи закамскихъ удмуртовъ – нехристианизированной диаспоре, проживающей в несколькихъ северо-западныхъ районахъ Башкортостана и прилегающемъ Куединскомъ районѣ Пермскаго края. Проводимые же

⁴ Первухин Н. Эскизы преданій и быта инородцевъ Глазовскаго уезда. Эскизъ 2: Идоложертвенный ритуалъ древнихъ вотяковъ по его следамъ в рассказахъ стариковъ и в современныхъ обрядахъ. С. 1.

⁵ Блиновъ Н. Н. Языческий культъ вотяковъ. Вятка: Губернская типографія, 1898. С. 39.

⁶ Багинъ С. Свадебные обряды и обычаи вотяковъ Казанскаго уезда: (Этнографическій очеркъ). Казань, 1895. С. 17.

на территории Удмуртии моления часто представляют собой причудливое соединение языческих и христианских элементов. В частности, в обряде проводов льда в северной Удмуртии мы наблюдали, как одна пожилая женщина крестилась и клала поясные поклоны в сторону реки, уходившего льда. Во время моления-*куриськона*, посвященного *Акашке-Пасхе*, киясовские (южные) удмурты после каждого прошения также крестились и клали поклоны перед священным деревом. Судя по высказываниям информантов, моления, выполняя основную функцию связи с высшим пантеоном, одновременно формируют этические нормы и нравственные идеалы: «*Вӧсьлэн айбатэз туж бадӟым. Адымлэн культураез татын айбат. Адыми оgezлы оgez кепыраны быгатэ, чаклаське*» ('Ценность молений очень высока. Высокая культура у человека здесь проявляется: он смотрит на других, боится осуждения, остерегается дурных поступков')⁷.

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

Удмуртская фольклористика располагает большим количеством описаний молений, начиная с этнографической литературы XIX – начала XX вв. и вплоть до аудио-, фото- и видеоматериалов самых последних экспедиций. Моления, как показывает практика, охватывают очень широкий спектр обрядовой культуры удмуртов, являясь неотъемлемой составной частью практически всех ритуальных действий. В этнографической литературе, к примеру, освещены грандиозные общесельские моления в сакральных рощах, которые могли объединять жителей нескольких родственных деревень; в южной Удмуртии до настоящего времени проводятся деревенские моления в общей родовой *куале* и более камерные семейные моления в семейной *куале*. Существовали ocasionальные ритуальные моления по случаю дождя, выбора новых жрецов, переноса *воршуда*, благодарности за супружескую жизнь, детей и т. д. Сценарий этих молений, описанных различными авторами XIX–XX вв., практически один и тот же и включает в себя несколько обязательных элементов, которые могли повторяться либо меняться местами: выбор жертвенного животного или ритуальной пищи; собственно моление – центральная часть обряда, обращение жреца-*вӧсяся* к тому божеству, в честь которого

⁷ Шушакова Г. Н. Фольклор удмуртов Татышлинского куста (по материалам полевых исследований) // Феномен Удмуртии. М.; Ижевск: Удмуртия, 2008. Т. 8: Удмуртская диаспора. С. 568.

проводится моление; общественная трапеза, и, наконец, благодарение за принятую жертву.

Характеристика функционирования молений, структурный анализ текстов молитв-обращений к высшему пантеону божеств уже были даны в научной литературе⁸. Отдельного изучения заслуживает проблема музыкального контекста проводимых молений и его связи с интонационным словарем удмуртской обрядовой песенности. Некоторые аспекты этой проблемы рассматривались в трудах ученых-музыковедов, в частности, анализировались текстовые и музыкальные особенности отдельного жанра музыкальной традиции удмуртов *куриськонов* – молитв-прошений, произносимых жрецом на молении.⁹ Вместе с тем, исходя из описаний прошлого века и сведений, полученных в фольклорно-этнографических экспедициях последних лет, выясняется, что звуковой ландшафт молений был довольно разнообразным и не ограничивался только речитацией *куриськонов*.

Большое значение на молении придавалось звучанию музыкальных инструментов, которые считались сакральными и использовались исключительно во время общественных молений. Таким священным инструментом были Великие гусли (*Быдӟым крезь*), на которых, в отличие от обычных (женских) гуслей, играли только мужчины¹⁰.

⁸ Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. С. 106–108; Владыкина Т. Г. Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики.; Шутова Н. И. Дохристианские культовые памятники в удмуртской религиозной традиции: Опыт комплексного исследования; Lintrop, Aado. Udmurdi usund. Tartu: Eesti Rahva muuseum, 2003. Eesti Rahva muuseumi sari 5. 256 lk.; Ibid: Udmurdi vetehaldjast ja püha mõiste kujunemisest permi rahvastel // Sator 6. Artikleid usundi- ja kombeloost. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, 2007. lk. 116–133; Владыкин В. Е. Социально-утопическая система удмуртов: опыт анализа заклинательных текстов-куриськонов // Вестник УдГУ, 1992. № 5. С. 98–115.

⁹ Насибуллин Р. Ш., Хрущева М. Г. О некоторых особенностях удмуртских куриськонов // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финноугров. Таллин: Ээсти раамат, 1986. С. 229–243; Хрущева М. Г. Удмуртская обрядовая песенность.

¹⁰ Атаманов М. Г. История Удмуртии в географических названиях. Ижевск: Удмуртия, 1997. С. 124–125.



Илл. 3. Удмурт-гусляр. Фотография конца XIX в.¹¹

Инструментальная музыка могла звучать в различные моменты ритуала. Так, финский лингвист Ю. Вихманн записал мелодию на жертвенном празднике в с. Бусурман Можга, которая «была сыграна на гузлях во время моления священника и народа»¹². Интересно сообщение А. И. Емельянова о молении в священной роще луд в Казанском уезде: «<...> богомольцы встают в ряд, а хранитель луда вполголоса читает молитву <...> После каждого прошения, излагаемого жрецом, коленапоклоненная толпа принимает челом к земле и произносит слово «аминь». Иногда для возбуждения настроения употребляется игра на струнном инструменте»¹³.

Описывая моление на Петров день в Варзятчинском крае (южная Удмуртия), П. Н. Луппов упоминает игру на гузлях во время моления: «Жрецы между тем молились над ямой, складывали в берестяную коробку, стоявшую в яме, кусочки хлеба, отливали из бутылок кумышку в чашку, возносили ее и затем выливали в ту же яму, а сзади жрецов на коленях же стоял удмурт с музыкальным инструментом (с гузлями)

¹¹ Богаевский П. Мултанское «моление» вотяков в свете этнографических данных. М., 1896. С. 39.

¹² Wichmann, Y. Wotjakische Sprachproben. Helsingfors, 1893. I. Lieder, Gebete und Zaubersprüche. (Journal de la Société Finno-Ougrienne. Vol. 11/1). S. XIV.

¹³ Емельянов А. И. Курс по этнографии вотяков. Казань, 1921. Вып. 3: Остатки старинных верований и обрядов у вотяков. С. 90.

и наигрывал однообразный мотив, а еще далее сзади на коленях же стояли удмурты, оставшиеся на мольбище»¹⁴. Вполне очевидно, что звучание инструментальной музыки не только приподнимало общий настрой молящихся, оно обладало и несомненной магической силой, призванной усилить слова жреца, обращенные к Богу. К сожалению, удмуртская фольклористика не располагает фото- и видеоматериалами, которые зафиксировали бы игру на музыкальном инструменте во время молений, поэтому сошлемся на книгу финского исследователя У. Х. Хольмберга, в которой он опубликовал снимок марийского исполнителя на гуслях *кусле*.



*Илл. 4. Марийский жрец и гузляр. Вятская губ., Уржумский уезд*¹⁵

¹⁴ Луппов П. Н. Из наблюдений над бытом удмуртов Варзятчинского края, Вотской Автономной области // Труды НОИВК. Ижевск: Удкнига, 1927. Вып 3. С. 99.

¹⁵ Holmberg, U. H. The mythology of All Races. P. 280.

Как показывает материал, функциональная направленность инструмента была разновекторной: инструмент мог звучать не только в самый кульминационный момент молений – обращения к высшим силам, но и служить общим музыкальным фоном или иметь развлекательную функцию, сопровождая различные моменты обряда. П. Богаевский, описывая моление сарапульских удмуртов в момент заклания жертвенного животного, приводит слова одного из участников обряда: «Хорошо бы теперь гуслира <...> Тогда бы и народ стоял здесь»¹⁶. А. И. Емельянов публикует несколько свидетельств игры на гуслирах на заключительном этапе молений: «Молитву он [жрец. – *И. Н.*] заканчивает словами: ”Теперь, воршуд, потерпи до следующего раза”. После этого присутствующие садятся за скамьи, начинают пить, есть, петь и играть на гуслирах. Жрец поет специально составленные на этот случай песни вроде, например, следующей: Мы молимся, чтобы великий Инву / Исполнил наше прошение» (быв. Елабужский уезд, моление в Великой куале)¹⁷.

Многодневные общественные моления с закланием нескольких жертвенных животных также заканчивались игрой на *кресе*: «В первый день в жертву приносится бык <...> На земле расстилают скатерти <...> Затем все, сняв шапки, встают на колени, и вбóсья читает вслух молитвы над хлебами <...> [Тылась ‘распорядитель огнем’. – *И. Н.*], отрезав по частичке от каждого хлебца, бросает в особую яму, сделанную в земле. После этого каждый начинает отведывать свой хлебец <...> Затем народ расходится по своим местам; молодежь играет кто в орлянку, кто в карты, иные увиваются около девушек, другие толпятся кругом торговцев, продающих пряники, третьи слушают игру на гармонии или гуслирах»¹⁸.

Крезь звучал и в последний день молений: «По окончании молитвы в огонь брошен был хлеб, соль, и вылита кумышка. Когда все сгорело, жрец заявил, что душа жертвенного животного поднялась на небо, как дым от костра <...> Скоро в отдалении послышались звуки гуслей, начались игры и песни, которые продолжались до тех пор, пока не разошлись по домам» (быв. Сарапульский уезд)¹⁹. Игра на гуслирах, услышанная на заключительном (увеселительном) этапе молений

¹⁶ Богаевский П. Мултанское «моление» вотяков в свете этнографических данных. С. 110.

¹⁷ Емельянов А. И. Курс по этнографии вотяков. С. 63.

¹⁸ Там же. С. 106.

¹⁹ Там же. С. 110.

в священной роще после Троицы в с. Шаркан Сарапульского уезда М. Н. Харузиным, разочаровала ученого: «Мнѣ довелось слышать этотъ своеобразный гимнъ въ честь боговъ. Когда гусельщикъ ударилъ по струнамъ, я приготовился слушать нѣчто строгое, мрачное, величаво угрюмое, подобно природѣ нашего сѣвера. Но вмѣсто ожидаемаго я услыхалъ плясовую мелодію. Оказалось, что вотяки послѣ моленія, охваченные чарами кумышки, подъ эти хвалебные звуки предаются неистойвой пляскѣ»²⁰.

В работах Г. Е. Верещагина и И. Васильева имеется описание обряда выбора нового жреца, которое свидетельствует о существовании специальной мелодии для *крезя*, исполняемой во время ритуала: «В случае смерти жреца мирского шалаша или вотской моленной, выбор нового происходит при собрании всех домохозяев; приглашается сюда и музыкант-гуслияр (*крезьчи*), и особый главный ворожец быдзым Туно. Когда на костре варится жертвенное мясо, в то время гуслияр наигрывает на гуслиях священную песнь Инву гур, а знахарь-ворожец исполняет особенного рода танец. Он танцует долго, до усталости, и, наконец, в изнеможении падает на землю, прямо к костру, и произносит имя того, кто должен быть вместо умершего жрецом»²¹. И. Васильев, описывая сходный ритуал, дает свои пояснения: «Подъ именемъ небесной росы, или по вотски *будзымъ инъ-ву*, можно разумѣть особенную благодатную силу небесную. Когда шаманъ исполняетъ обрядъ опредѣленія или выбора на должности *Лудъ-утися* или *будзымъ куа утися*, т. е. жрецовъ въ керемети или въ родовомъ шалашѣ, полагается игра на гуслияхъ для танца шаману, и мотивъ той игры на гуслияхъ называется *Инъ-ву утчянь гуръ*, т. е. напѣвъ или мотивъ исканія небесной росы или дара пророчества»²².

Выбор этого струнного музыкального инструмента в качестве ритуального, очевидно, не случаен. Еще И. Васильев отмечал, что у удмуртов «священнымъ и благоугоднымъ Богу музыкальнымъ орудіемъ

²⁰ Харузин М. Н. Очерки юридического быта народностей Сарапульского уезда Вятской губернии // Юридический вестник. М.: Тип. А. И. Мамонтова и Ко, 1883. № 2. С. 259.

²¹ Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2000. Т. 3: Этнографические очерки, кн. 2, вып. 1. (Памятники культуры). С. 203.

²² Васильев И. Обзорение языческих обрядов, суеверий и верований вотяков Казанской и Вятской губерний // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете. Казань: Типо-литография Императорского Университета, 1906. Т. 22, вып. 3. С. 344.

признаются только единственно гусли, прочие же инструменты признаются запрещенными Богом»²³. В удмуртской фольклористике известен краткий сюжет о создании инструмента из пораженной молнией ели, выбор которой был предопределен не только указанием высших сил (молния как знак свыше), но и чисто практическими соображениями, согласно которым наиболее подходящим для музыкального инструмента являлось просушенное дерево. «Такое дерево лучше поет», – объясняют исполнители²⁴. Я. Эшпай записал сходный сюжет из марийского фольклора: «Поспорили однажды бог с дьяволом, кого больше любят марийцы – бога или дьявола. Спорили, спорили и не могли переспорить друг друга. Тогда они решили придумать музыкальные инструменты и узнать, чья выдумка больше понравится марийцам. Черт придумал волынку, а бог – гусли»²⁵. Как отмечают современные исполнители на *крезе*, этот инструмент действительно обладает особым звучанием, положительно воздействующим на психику, что позволяет отнести его к разряду «экологических» инструментов²⁶.

* * *

Другой музыкальный пласт удмуртских молений связан с вокальным интонированием, прежде всего, с *куриськонами*. *Куриськон* (отглагольная форма *куриськыны* ‘просить’) – жанр удмуртского фольклора, связанный исключительно с религиозно-культурной практикой. Композиционная структура *куриськонов*-прошений аналогична языческим молитвам мари, мордвы, чувашей. Она делится на несколько частей, каждая из которых сохраняет трехчастную структуру, например, обращение к божеству (*Югыт Тодьы Инмаре Кылчине* ‘Светлый

²³ Васильев И. Обзорение языческих обрядов, суеверий и верований вотяков Казанской и Вятской губерний // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете. Казань: Типо-литография Императорского Университета, 1906. Т. 22, вып. 5. С. 212.

²⁴ Шкляев А. Г. С доверием к жизни // Восхождение: Статьи, стихи, воспоминания о Флоре Васильеве. 2-е изд., доп. [сост. З. А. Богомолова]. Ижевск: Удмуртия, 1996. С. 400.

²⁵ Цит. по: Галайская Р. Б. Опыт исследования древнерусских гуслей в связи с финно-угорской проблематикой // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллинн: Ээсти раамат, 1980. С. 24.

²⁶ Кунгуров С. Н. Школа искусства игры на *крезе*. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2000. С. 8.

Белый Инмар-Кылчинь'), ряд просьб и снова обращение. Характерной особенностью *куриськонов* является совмещение поэтических приемов (метафор, гипербол) и прозаической речи, как, например, в опубликованном Г. Е. Верещагиным тексте молитвы на летнем молении полю *бусы вӧсь*: «Благослови, Господи, Хранитель-Питатель! Сам своих людей храни, питай, избавь от всякого зла, несчастья, бедствия. Вот мы теперь обсеялись, исправили изгороди, старый хлеб съедаем, пусть новый уродится хорошо. Что Тебе приносим в жертву, путь то будет приятно. Хлеб бы был с тридцатью стебельками на одном корне, с двенадцатьюколенной соломой, с серебряным колоском, с золотым зерном; могли бы по нови бегать векша, рябчик <...> Дай, Господи, дождя, хорошую погоду; избави нивы от града, червя, ржавчины и пр. Жили бы мы весело, богато, мирно, согласно; были бы довольны хлебом, скотиной, детьми. Благослови, Господи, благослови!»²⁷. Тексты *куриськонов* удивляют сочетанием высокого поэтического слога и обычной речи, граничащей с безыскусной наивностью и доверчивостью к тем силам, к кому обращена молитва: «Благослови, речка Чура! Мы в данное время провожаем вожо. Храни нас от всяких болезней и несчастий. Мы – дети; не знаем, что делать. Сам нас научи»²⁸.

К сожалению, этнографы прошлых столетий, порой тщательно фиксируя тексты *куриськонов*, не всегда обращали внимание на манеру исполнения. М. Бух, например, присутствуя на семейном молении в Покров, ограничился несколькими эпитетами: «Хозяин налил из большой бутылки в чашку кумышку, встал с ней перед полкой <...> и жалобным голосом начал что-то бормотать, обращаясь к полке. В конце каждого покашливания я всегда различал слово *остэ*, произносимое более громко, а за ним все время следовало покашливание, «эхем» <...> Потом, все еще бормоча, он подошел к огню и после слов *остэ*, *эхем* вылил несколько капель в огонь»²⁹. В другом описании моления (на Ильин день) *куриськон* просто проговаривается: «В течение всего этого времени [моления. – И. Н.] брат хозяина постоянно что-то говорил. «Мы сами не знаем кому и зачем молимся таким образом, – сказал он между прочим. – Мы переняли этот обычай от своих

²⁷ Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1995. Т. 1: Вотяки Сосновского края. (Памятники культуры). С. 62.

²⁸ Верещагин Г. Е. Старые обычаи и верования вотяков Глазовского уезда // Г. Е. Верещагин. Собрание сочинений: в 6 т. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1998. Т. 3: Этнографические очерки, кн. 1. (Памятники культуры). С. 234.

²⁹ Buch, M. Die Wotjäten: Eine ethnologische Studie. S. 150.

родителей и передадим по наследству своим детям»³⁰. И. Васильев, напротив, пишет о громком звучании молитвы-прошения: «<...> всѣ, снявъ шапки, встають на колѣни, вѣсясь молить громко хлѣбы»³¹. О таком же громком произнесении молитв-прошений свидетельствуют современные полевые материалы: *Курисъкыкы куара ѳргаса кылыны тийыш* ('когда молимся, голос должен раздаваться во все стороны')³². Г. Верещагин и Н. Первухин свидетельствуют о напевном звучании *куриськона*: «Попы, взяв рюмки в правые руки, а левыми поглаживая свои клинообразные бородки, взяв их в кулаки, читают нараспев молитвы-импровизации»,³³ которые Г. Верещагину напомнили «унылые звуки монотонной песни татарского муллы»³⁴; «<...> всѣ Вотяки поють всѣ свои молитвы, притомъ поють такъ, что извѣстному состоянію ихъ духа соотвѣтствуетъ всегда почти одинъ и тотъ же мотивъ»³⁵. Приведенная выше молитва на летнем жертвоприношении полю *бусы вѳсь* в соборании Г. Верещагина также комментируется как «песня попа» (т. е. жреца)³⁶.

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

Уместно отметить, что о напевной речитации молитв рассказано в одной из легенд о древней удмуртской книге, в которой тамгами-*пусами* был записан порядок молитв, богослужения и суда: «И сдѣлали

³⁰ Ibid. S. 151–152.

³¹ Васильев И. Обозрение языческих обрядов, суеверий и верований вотяков Казанской и Вятской губерний. Вып. 3. С. 201.

³² Камалтдинова А. В. Допесенное и песенное интонирование в музыкальном фольклоре закамских удмуртов (методика нотировки звукозаписей). С. 18.

³³ Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1: Вотяки Сосновского края. С. 57.

³⁴ Там же. С. 62.

³⁵ Первухин Н. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Вятка, 1888. Эскиз 3: Следы языческой древности в образцах произведений устной народной поэзии вотяков (лирических и дидактических). С. 41.

³⁶ Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Вотяки Сосновского края. С. 62.

они книгу, употребивъ вмѣсто бумаги бересту и записавъ на берестяныхъ листахъ тамгами, какъ надо богамъ молиться и судъ чинить надъ людьми»³⁷. В одном из вариантов легенды жрец (сторож книги) из-за опасения преследования со стороны русских священников решил сжечь книгу, «а для того, чтобы въ людяхъ сохранилась память о порядкѣ молитвъ и суда, онъ призвалъ къ себѣ 12 молодыхъ учениковъ и 12 дней и ночей читалъ имъ эту книгу, а они за нимъ пѣли, пока не выучили ее совсѣмъ наизусть»³⁸.

Как уже отмечалось выше, жанр *куриськонов* неоднократно был предметом исследования филологов и музыковедов. В частности, исследовательница удмуртской музыки М. Г. Хрущева, в работах которой опубликован наиболее полный корпус музыкально-поэтических текстов, посвятила этому жанру отдельную главу своей монографии³⁹. Ею проанализированы тексты с точки зрения поэтической композиции, ритмической организации, фонетического звучания, образной структуры. Важен вывод о музыкальной природе *куриськонов*, точнее о музыкальной организации поэтического текста «в не музыкальной по природе форме»⁴⁰. По ее мнению, «в *куриськоне* совмещаются закономерности поэтической ритмизованной формы и формы «музыкальной», где главную роль играют ритм и метр, а звуковысотное интонирование связано с экспрессивностью речи и отражает наиболее естественные интонации удмуртского языка»⁴¹. Здесь, очевидно, стоило бы уточнить: интонирование *куриськонов* связано не столько с естественными интонациями, сколько с интонацией возвышенной речи, призванной донести до высших сил просьбы и пожелания.

В современных записях *куриськоны* интонируются в особой манере псалмодированного пения с достаточно скорым произнесением текста. Звуковысотный уровень в зависимости от возможностей исполнителя жреца варьируется, но остается в пределах малой октавы.

³⁷ Первухин Н. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Вятка, 1889. Эскиз 4: Следы языческой древности в образцах устной народной поэзии вотяков. С. 14.

³⁸ Первухин Н. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Вятка, 1888. Эскиз 1: Древняя религия вотяков по ее следам в современных преданиях. С. 48.

³⁹ Хрущева М. Г. Удмуртская обрядовая песенность. С. 21–37.

⁴⁰ Насибуллин Р. Ш., Хрущева М. Г. О некоторых особенностях удмуртских *куриськонов*. С. 231–232.

⁴¹ Хрущева М. Г. Удмуртская обрядовая песенность. С. 36.

Нотный пример №1.

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



1. 1. Өс тә әу гыт тө ды баә зым Ин ма рә ко тыр ла сән!



Та за лык тө бур лык тө а чит со ты са ул та ни (е).



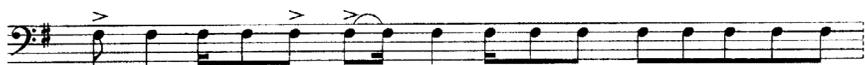
2. От... Кор ка тыр ныл пи о сын гид тыр пу до жи во тән



У лы мон бур шут йос тө а чит со[ты] са ул тән[и],



Им мар кайә ко тыр ла сән!



3. Әс'ка лык йо сын, әс'ис' ка сын но сын, әс' ту ган' но сын



шум пот[ты] са у д[ы] мон бур шут йос тө а[чит] [со ты] са ул. О мин'!

Остә, Светлый Белый Великий Инмар Всесущий!
Здоровья-добра сам дай вот,
Полный дом детей, полный хлев животных,
Насущное добро-счастье сам дай вот,
Инмар милый Всесущий!
С добрым народом, добрым родом, доброй родней
Радуюсь насущное добро-счастье сам дай. Аминь⁴².

⁴² Там же. С. 113. Запись Р. Ш. Насибуллина (1970 г., д. Няяды Янаульского р-на РБ), нотировка М. Г. Хрущевой, перевод на русский язык Нуриевой И. М.

Полные образцы молитв, записанных на самом обряде, бывают протяженными и длятся от получаса и более. Как правило, на молениях молитву читает один жрец. Но в полевой практике были зафиксированы по два и более жрецов, читающих свои тексты молитв одновременно. Каждый из них молится самостоятельно, со своим текстом, в своей звуковысотной плоскости, в целом же образуется сложная полифоническая фактура⁴³.

Измененный по сравнению с обыденной речью тембр голоса, речитирующего в одной интонационной плоскости, можно расценивать как один из способов «инакоговорения», а жанр молитвенных обращений – как «допесенный». М. Хрущева называет его переходным «от сказывания к собственно мелодическому интонированию»⁴⁴. В этот интонационный ряд можно добавить и промысловые импровизируемые напевы-заговоры с речитативным складом мелодики.

* * *

В этнографических описаниях молений часто присутствует еще один интонационный пласт – собственно обрядовое пение. Как правило, это приуроченные напевы, которые связаны с различного рода молениями календарного цикла. По материалам современных записей песни обычно завершают обрядовую церемонию, являясь ее итогом-кульминацией. Обычно они звучат за столом в доме во время общей праздничной трапезы, реже могут исполняться также и на улице, когда участники обрядового действия переходят из одного дома в другой, встречаются единичные свидетельства о пении по возвращении с моления. В этнографической же литературе содержатся редкие сведения о звучании обрядовых напевов на самих молениях. И. Васильев довольно подробно описывает так называемое весеннее напольное общественное моление (очевидно, аналог обряда *бусы вѡсь* ‘моление в поле’). После моления и общественной трапезы *тылась* и *парчась* относят остатки еды в сторону и закапывают их, прося божество принять жертву: «Вскорѣ возвращаются съ пѣснями. Пѣсня эта заключается въ себѣ ответъ лицамъ, оставшимся на мѣстѣ молельни, что богъ обѣщался принять и услышать ихъ молитву»⁴⁵. Очевидно, та же функция

⁴³ Камалтдинова А. В. Допесенное и песенное интонирование в музыкальном фольклоре закамских удмуртов. С. 26.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Васильев И. Обозрение языческих обрядов, суеверий и верований воляков Казанской и Вятской губерний. Вып. 3. С. 203.

(общение с божествами) лежит в основе пения в обряде на Троицкой неделе у завьяловских удмуртов в описании Г. Е. Верещагина. По завершении обрядовой трапезы кости всех животных, принесенных в жертву, складывают в лукошко и «несут трое в глубь леса примерно на пятьдесят сажен от места жертвоприношения с песнями: *Кий... яй... дыр... кари... юк... кая... юк*. Лукошко это с костями оставляется в лесу повешенным на суку ели <...> Когда эти последние возвращаются, трое мужиков идут к ним навстречу с такими же песнями, останавливаясь на каждой сажени до трех раз и падая на колени <...> Встретившись с унесенными костями, идущие к ним навстречу спрашивают:

– Ну, как провожали?

– Хорошо, – отвечают те.

– Что сказали?

– Говорили, что будем жить хорошо»⁴⁶.

В молениях в общедеревенской куале, которые проходят в канун праздника, пение завершает весь ритуал: «После этого [молитвы, ритуального возлияния пищи в огонь и трапезы. – *И. Н.*] поют: «старшая небесная вода, тебя вспоминаем, просимь и молимь, поклоняемся тебѣ во имя твое, не прогнѣвайся на насъ»⁴⁷. Относительно этого напева у И. Васильева есть отдельная ремарка: «<...> въ родовомъ шалашѣ божество называется небесная роса (*будзымъ инь-ву*), и напѣвъ пѣсни, которая поется въ родовомъ шалашѣ, называется напѣвъ небесной росы (*будзымъ инь ву гурь*). Божество *будзымъ инь ву* (небесная роса) даетъ всему роду счастье и благосостояніе. Пѣніе этой пѣсни совершается по окончаніи моления и поется всѣми, только начало полагаетъ первенствующій»⁴⁸.

О пении во время обрядовой трапезы в общедеревенской куале пишут П. Н. Луппов и Р. А. Чуракова: «Во время еды [в «общественном шалаше», по терминологии П. Н. Луппова – *И. Н.*] главный жрец запел: «*Вѡсям вѡсь кабыл мед луоз. Луоз меда вааче улѣмымы*», что по-русски означает: «Пусть будет принесенная жертва принята. Нельзя ли вместе жить». Присутствующие присоединились к пению. Видимо,

⁴⁶ Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1996. Т. 2: Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии. (Памятники культуры). С. 95–96.

⁴⁷ Васильев И. Обзорение языческих обрядов... Вып. 3. С. 217.

⁴⁸ Васильев И. Обзорение языческих обрядов... Вып. 5. С. 344–345.

пение практиковалось и в прежних молениях»⁴⁹. В Кизнерском районе Р. А. Чуракова зафиксировала информацию о пении напева *Акашка*: «На моленье было почетное лицо – *тöро*. Он сидел с женой на скамейке в куале... Собравшись, просили, обращаясь к *тöро*: «*Милемлы акашка гур кулэ*» («Нам нужен праздничный напев»))»⁵⁰.

Отдельный интерес для музыковеда вызывает ремарка в работе Г. Осокина о хоровом пении и пляске удмуртов Малмыжского уезда во время «общественного праздника» с жертвоприношением: «<...> небольшую часть крови и мяса, при всеобщем (в шапках) молении <...> бросает он [жрец. – *И. Н.*] в огонь и поплескивает ложкою туда же кумышки. Затем все сошедшиеся на праздник вотяки хором поют и пляшут вокруг костра»⁵¹. К сожалению, подтверждения этого свидетельства ни в других этнографических работах XIX в, ни в современных полевых материалах мы не нашли, поэтому достоверность информации вызывает сомнение. Какой именно прозвучал напев около костра, выяснить сложно. Легче реконструируются напевы календарных молений, которые дошли до настоящего времени.

В качестве самостоятельного жанра песни молений (*вöсь нерге гур* ‘напев моления’, *гужем юон гур* ‘напев летнего праздника’, *Гершыд гур* ‘напев праздника Гершыд’ и др.) в удмуртской традиции активно бытуют до сих пор. В начале 1990-х гг. фольклористам посчастливилось записать и напев *Инву утчан гур* (‘напев поисков небесной воды’), о котором писал еще И. Васильев⁵². Как уже отмечалось выше, в настоящее время эти напевы исполняются в доме во время обрядовой трапезы, приняв на себя таким образом функцию гостевых песен. О том, что в недавнем прошлом эти песни являлись одной из составляющей музыкального кода молений, свидетельствуют их поэтические тексты, обнаруживающие самую тесную связь с обрядовым действием.

⁴⁹ Луппов П. Н. Из наблюдений над бытом удмуртов Варзятчинского края, Вотской Автономной Области. С. 93. В удмуртском тексте сохранена орфография оригинала.

⁵⁰ Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1999. Вып 2. (Удмуртский фольклор). С. 8.

⁵¹ Осокин Г. Вотяки и черемисы // Труды НОИВК. Ижевск: Удкнига, 1927. Вып 3. С. 43.

⁵² ФЭ УИИЯЛ-1993. Запись Владыкиной Т. Г., Бойковой Е. Б. в д. Гожня Малопургинского р-на от Скворцовой М. А., 1912 г. р.

**Pagan song performed on summer festive days.
Напев летнего моления (Агрызский р-н РТ)**

Пыдсам гынэ пидысэ йыбыртэм йыррёсы,

Султан но вöсь понна жалез уг(ай) чик öвөл.

Встанем на колени, склоним наши головы,

Ради моления Султан нам совсем не жалко⁵³.

В песенной форме участники обряда сообщают ответ высших сил на проведенное моление:

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

Парсы но дуррёсын пукылйсь но вожшудмы

«Зеч улэлэ» шуылыса но, ой, лэзьылйз.

Возьмад-а(й), возьмад-а(й), зеч вожшудрёсмы, ой,

Ми лыктймы(й) зеч вожшудрёсмес, ой, малпаса.

Зеч улэ, зеч улэ, зеч вöсьрёсмы,

Вöсьям гынэ вöсьрёсмы но бон кабыл медло(й).

У речки Парсы хранящийся наш вожшуд

Счастья нам пожелав, отправил.

Ждал ли, ждал ли добрый наш вожшуд.

Мы пришли, о добром нашем вожшуде помня.

До свидания, до следующего раза, наше святылище.

Проведенное нами (здесь) моление пусть благоклонно

принято будет⁵⁴.

⁵³ Vikár, L., Bereczki, G. Votyak Folksongs. P. 245. Автор, со слов информантов, сообщает, что песня исполнялась «в лесу, во время языческого праздника» (Викар Л. Финно-угорские и тюркские взаимовлияния в музыке // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002. С. 10). Моление с этим названием, возникшим, очевидно, под тюркским влиянием, упоминает Хольмберг: «В луде вотяки . . . поклоняются духу луда, которого в молитвах называют «*sultan det*», «*kastjan*»; хотя сами они не знают, что эти названия означают» (Цит. по: Садиков Р. Р., Хафиз К. Х. Религиозные верования и обряды удмуртов Пермской и Уфимской губерний в начале XX века (экспедиционные материалы Уно Хольмберга). Уфа: Институт этнологических исследований УНЦ РАН, 2010. С. 21).

⁵⁴ Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Вып. 1. С. 24.

Гершыд гур. Напев праздника Гершыд (Малопугинский р-н)

«Борд но жужда луо», – шувиз жегкаймы(й), ай-яй,

Лыз но кай пильдылэ, вож но кай пильдылэ,

«Борд жужда но кылё», – шуиз жегкаймы(й), ай-яй.

Някырьяськыса ик кылиз гурт пала жегкаймы,

Зарни тйсен тйсяса, аз(ы)весь шепъёсын.

«Буду расти, словно стена», – сказала нам рожь, ай-яй,

Синим да отливает, зеленым

да отливает-переливается (она),

«Буду расти, словно стена», – сказала нам рожь, ай-яй.

Наклоняясь в сторону деревни, осталась наша рожь,

Золотым зерном наливаясь, серебряными колосьями⁵⁵.

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

Восьяллям но восьёсмы кабыл ке луиз,

Уз лу меда весь валче, ой, улэммы.

Куазьшур гынэ восьёсмы мар но вераляз,

«Валче улэ гумырады», – ой, со шуиз.

Проведенное, да, нами моление если благословит

[Господь],

Не удастся ли нам вместе, ой, прожить.

Священное наше место что нам завещало,

«Дружно весь свой век живите», – ой, оно наказало⁵⁶.

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

Парсы но бамалын восьяллям восьёсмы

«Эн люкиське, – шывизы, – валче улэ».

На возвышенности у речки Варзи проведенное нами

моление

«Не разлучайтесь, – сказало, – дружно живите»⁵⁷.

Многие тексты в прямом или несколько опозитизированном виде содержат отдельные фрагменты *куриськонов*: те же словесные формулы-обращения к Всевышнему, просьбы, благодарения, что позволило

⁵⁵ Вершинина Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Вып. 3. С. 29.

⁵⁶ Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Вып. 1. С. 20.

⁵⁷ Там же. С. 26.

М. Г. Хрущевой назвать песни «распетыми куриськонами». Приведем тексты *куриськонов* и некоторых календарных напевов.

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

Осто, Иньмаре, Кылчинэ, Воршуд!

Лыктйм вöсяськыны,

Улонэз зеч кар, Иньмаре,

Няньмес сёт, удалтыт,

Улон азьмес каньыл кар,

Валче улонэз соглаш, зеч кар,

Быдзын Инвошудмы,

Осто, Иньмаре!

Осто, Иньмар, Кылчин, Воршуд!

Пришли мы молиться,

Жизнь нашу сделай хорошей,

Хлеб уроди, дай,

Жизнь нашу легкой сделай,

Совместную жизнь сделай дружной,

Великий наш Инвошуд,

Осто, Иньмар!⁵⁸

Куриськон. Молитва перед началом пашни (Глазовский уезд)

Остэ Инмарэ, Кылдысинэ, Квасьэ, Дурга воршудэ!

Дзэчь участкадэ сеть, дзэчь шуддэ сеть!

Остэ Инмарэ, Кылдысинэ, Квасьэ!

Тушмоньлэсь, амонлэсь возьма

Остэ Инмарэ, Кылдысинэ<...>

Котырь улонь-вылонь шуддэ сеть.

Маке куриськомы, маке малтаськомы

соз Инмарэ, Кылдысинэ, Квасьэ сеть.

Энь кэльты милемдыно!

Помилуйте (нась), Инмарь, Кылдысинь и Квась, воршудь
Дурга!

Хорошей удачи подайте, хорошаго счастья подайте!

Помилуйте (нась), Инмарь, Кылдысинь и Квась!

Отъ злонамфренныхъ и завистниковъ избавьте,

Помилуйте (нась), Инмарь <...>

⁵⁸ Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. С. 150.

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

*Котырак султыва кырзалома,
Кизем юмы ву тулкым кадь мед удалтоз.
Кизем юмы ву тулкым кадь но(й) мед удалтоз,
Асьмелы октыны-бичаны, ой, мед кылдоз.
Восьяськем восьёсмес кабыл ке но, ой, басьтйз,
Уз лу меда тазвы ик валче, ой, улэммы.*

В круг встав, споем,
Посеянное нами зерно подобно волнам пусть уродится.
Посеянное нами зерно подобно волнам пусть уродится,
Нам его собрать, ой, да будет дано.
Проведенное нами моление если благословенно принято
будет (Богом),
Не сможем ли мы вот так же дружно, ой, жить⁶².

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

Сюан гур. Свадебный напев (Кизнерский р-н)

*Осто гинэ Инмаре но козма Инмаре!
Эн сётывлы, дышмон гинэ, ой, малтасьлы!
Дышмон гинэ малтасьёсыз тунгон съёры!
Добрый мой боже да мой боже козма!
Не отдавайте (нас) помышляющим зло!
Замышляющих зло – под замок!⁶³*

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

Наличие подобных текстовых формул в поэтике удмуртских песен доказывает, таким образом, теснейшую связь различных обрядовых циклов с институтом моления – черта, характеризующая далеко не все традиционные земледельческие культуры. Привычнее наблюдать их как отдельные феномены в традициях промыслового/скотоводческого или земледельческого типа, в которых доминирует либо институт

⁶² Там же. С. 41.

⁶³ Чуракова Р. А. Удмуртские свадебные песни. Устинов: Удмуртия, 1986. С. 69–70.

моления, либо развитый календарно- и семейно-обрядовый цикл. Существование в удмуртской земледельческой обрядовой культуре развитого института моления подтверждает мысль о близких параллелях не только с родственными финно-угорскими культурами, но и с культурами народов Сибири, близкими или отдаленными в этногенетическом отношении (ср. с обрядами поклонения общим и родовым покровителям-предкам хантов⁶⁴, с родовыми молениями гор алтайцев, шорцев⁶⁵).

Обнаруживая непосредственную связь текстов *куриськонов* и песен календарного цикла, кажется заманчивой идея найти такие же параллели в тексте музыкальном. Действительно, в основе самого архаичного пласта удмуртской обрядовой песенности лежит речитативная интонация, напев не превышает объема большой/нейтральной терции, характерны постоянные возвращения к нижней опоре, многократные ее повторы в заключительных каденциях. Напевы этого пласта, как правило, не содержат ярких, запоминающихся интонационных оборотов. Австрийский музыковед Р. Лах обозначил этот тип интонирования как литанический (лат. *litaneia* – молитва)⁶⁶. Интонационное «родство» узкообъемных напевов с псалмодией в архаичных культурах отмечает М. Г. Харлап: «Первобытная “узкая мелодика”, сама узость которой свидетельствует против аффективности первоначальной музыкальной интонации, неоднократно вызывала ассоциации с псалмодией – канонизированным чтением литургических текстов на выдержанном тоне с отклонениями от него на фразовых границах»⁶⁷.

К этому стилевому пласту можно отнести южноудмуртские трехзвучные свадебные и календарные напевы. Например, в основе масленичной песни малопургинских удмуртов *вöй келян гур* ‘напев проводов Масленицы’, исполняемой на свадебный напев *сюан гур*, лежат

⁶⁴ Накова Ю. Комплекс обрядов поклонения на общих культовых местах хантов Ямало-Ненецкого округа // Мифология хантов: материалы научно-практического семинара, посвященного 50-летию кандидата исторических наук Т. А. Молдановой. 21–25 мая 2007 года, г. Ханты-Мансийск. Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2008. С. 79–84.

⁶⁵ Потапов Л. П. Культ гор на Алтае // Советская этнография, 1946. № 2. С. 145–160.

⁶⁶ Lach, R. *Gesänge russischer Kriegsgefangener* / R. Lach. I. Finnisch-ugrische Völker. 1. Wotjakische, syrjänische und permiakische Gesänge. Wien und Leipzig: Kommissions – Verleger der Akademie der Wissenschaften in Wien, 1926. S. 9.

⁶⁷ Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства М.: Искусство, 1972. С. 265.

три ступени *g a h*. Простой подсчет временной протяженности каждой из них показал превышение нижней опоры по сравнению со второй ступенью более чем в два раза и в пять раз больше по сравнению с третьей ступенью (I ступень длится 17,5 μ , II ступень – 7,5 μ , III – 3,5 μ).

Нотный пример № 2.

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

Гы-н(ы) вы - л(ы)-тй но вй(ы) вы-л(ы)-тй вй - ю - о-нэз ке - лясь

Гы-н(ы) вы - л(ы) - тй но вй(ы) вы-л(ы)-тй вй - ю - о-нэз ке - лясь

По войлоку да по маслу Масленицу мы провожаем⁶⁸.

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

⁶⁸ Владыкина Т. Г. Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики. С. 106. Нотировка Е. Б. Бойковой (Вершининой).

Глава 3.

РОДОВЫЕ НАПЕВЫ КАК ИСТОРИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ

Музыкальный код календарных обрядов, несмотря на «прозаичность» современного бытования, представляющего собой музыкальное сопровождение обрядовых застолий, аккумулировал в себе многие элементы дохристианских воззрений удмуртов, прежде всего, древнейшие представления о делении на определенные роды. Как уже отмечалось ранее, моления как сакральный акт общения с духами земли, воды, природы занимали очень важное место в жизнедеятельности нехристианизированных земледельческих народов Поволжья: мордвы, марийцев, чувашей¹. Но ни в одном из многочисленных описаний молений нет упоминаний о специальных напевах, сопровождающих ритуал, имеющих соответствующее название и выполняющих функцию объединения определенного (родственного в прошлом) круга людей. Удмуртская традиция в данном случае – явление уникальное.

Проблема родовых напевов в удмуртской песенной культуре неоднократно поднималась в трудах этномузыковедов, которые, работая на своем локальном материале, уловили взаимосвязь между распространением обрядовых жанров и границами воршудно-родовых гнезд².

¹ См., например: Шерстобитова Ж. В. Земледельческие обряды мордвы в Республике Мордовия // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2008 // <http://www.goloserzi.ru/ru/etnos/tradiczii/zemeldelcheskie-obryadyi-mordvyi-v-respublike-mordoviya.html> (дата обращения: 25.03.2014); Holmberg, U. N. The mythology of All Races; Салмин А. К. Религиозно-обрядовая система чувашей. Чебоксары: ЧГИГН, 1993. 211 с.; Медведев В. В. Моление үчүк некрещенных чувашей Башкортостана (по экспедиционным материалам) // Проблемы истории, филологии, культуры. 2010. Вып. 4. С. 282–293.

² Бойкова Е. Б. О методологии исторического изучения музыкального фольклора (на примере одной южно-удмуртской традиции) // XVII Все-

Воршуд, как отмечают исследователи этого феномена, имеет несколько значений: 1) семейно-родовое божество, 2) его конкретное изображение, воплощенное в идоле и символическом знаке *дэндор*, носимым на груди, 3) и экзогамное объединение родственников, имеющих одного покровителя, предка-родоначальника³. Термин *воршуд*, по мнению ученых, состоит из дубликатной формы *вордыны/шудыны* 'родить, растить'/'воспроизводить, порождать, рождать'⁴. В основе большинства названий, как показывает их этимология, лежат наименования зверей и птиц местной фауны – предполагаемых тотемов рода, которые позже перешли к имени родоначальника/родоначальницы, возведенных в ранг языческого божества-*воршуда*⁵.

Из числа описанных М. Г. Атамановым семидесяти воршудно-родовых групп ни одна из них не проживает в настоящее время ком-

союзная финно-угорская конференция: Археология, антропология и генетика, этнография, фольклористика, литературоведение. Устинов, 1987. Ч. 2. С. 244–246; Хрущева М. Г. К вопросу о методологии удмуртской музыкальной фольклористики // Там же. С. 283–285; Ее же. Песенно-обрядовая традиция удмуртов в контексте этнической культуры (музыкально-этнографические очерки). С. 195–203; Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1995. Вып. 1. С. 7; Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. Вып 2. С. 17.

³ Атаманов М. Г. Удмуртская ономастика. Ижевск: Удмуртия, 1988. С. 23; Чураков В. С. Петр Матвеевич Сорокин – исследователь родовой организации удмуртов // Иднакар: методы историко-культурной реконструкции. 2014. № 2 (19): Этническая история народов Удмуртии. С. 156. Существует и другая точка зрения на происхождение слова, согласно которой *воршуд* представляет собой духа предка-покровителя патрилинейного рода *выжы* (см.: Чураков В. С. К критике воршудной теории // Финно-угроведение. 2003. № 2. С. 3–18; Его же. Происхождение названий удмуртских родов // *Linguistica Uralica*. 2005. XLI (1). С. 43–57; Его же. К проблеме определения времени жизни основателей старейших удмуртских родов-выжы // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 36 (327). История. Вып. 58. С. 19–24).

⁴ Владыкина Т. Г., Глухова Г. А. Ар-год-берган: обряды и праздники удмуртского календаря. Ижевск, 2011. (Удмуртская обрядовая азбука). С. 39.

⁵ Атаманов М. Г. Удмуртская ономастика. С. 22; Его же. От Дондыкара до Урсыгурта: Из истории удмуртских регионов. Ижевск: Удмуртия, 2005. С. 35.

пактно. Во время многочисленных миграций выходцы из одного рода образовывали родовую территорию, вокруг которой создавались новые выселки, починки. В настоящее время реликты воршудно-родовой организации сохранились, прежде всего, в топонимике: названиях деревень, выселков, деревенских улиц, а также в названиях древних городищ, селищ, могильников, полей, рек, родников и т. д. Но некоторые группы удмуртов, в частности, закамские, до сих пор хранят память о принадлежности к определенному воршуду. Так, жители д. Гожан Куединского р-на Пермского края считают себя потомками двух родов-воршудов *Поска* и *Челта*. Далекие предки рода *Поска*, по рассказам информантов, прибыли с Кильмези. Каждый род-воршуд имеет отдельное кладбище, на котором хоронят только представителей данного рода⁶, а также свое святилище, которое носит имя этого воршуда. Многочисленные примеры названий воршудных святилищ приводятся в работе Р. Р. Садикова: «Каждая куала получала название от имени почитаемого здесь воршуда. Так, например, в д. Каймаша-баш проживали представители родов уча, чучча (чудья), кион, соответственно их именам назывались и их святилища: Уча куала, Чучча куала, Кион куала; в д. Качкинтурай святилища назывались Уддэс куала, Уча дин куала, Зэччэ дин куала; в д. Малый Качак – Кыж пог зин куала, Пислег зин куала и т.д. Очень интересны названия святилищ в д. Верхнебалтачево: Зумня сяська, Тукля сяська, Дарга куала, Кисся Миння. Это святилища, где поклонялись воршудам Зумня (Зумья), Тукля, Дарга (Дурга) и Кисся (Кисса) и Миння (Мёнья). Первые два названия образованы путем прибавления к именам воршудов слова «сяська» – «цветок». Видимо, такие названия можно объяснить, представлением, сохранившимся среди удмуртов, что воршуды, подобно пчелам, летом «улетают на цветы»⁷.

По мнению этномусыковедов, воршудно-родовая организация удмуртов была одним из мощных факторов формирования и сохранения музыкальных диалектов⁸. Как предполагает М. Г. Хрущева, диалекты

⁶ ФЭ УИИЯЛ-1990. Запись Нуриевой И. М. в д. Гожан Куединского р-на Пермской обл. от Зедяровой А., 1931 г.р.

⁷ Садиков Р. Р. Традиционные религиозные верования и обрядность закамских удмуртов (история и современные тенденции развития). Уфа: Центр этнологических исследований УНЦ РАН, 2008. С. 68.

⁸ Бойкова Е. Б. О методологии исторического изучения музыкального фольклора (на примере одной южно-удмуртской традиции); Хрущева М. Г. К вопросу о методологии удмуртской музыкальной фольклористики.

могли иметь ограниченное количество родовых напевов-«тамг», «связанных с определенными ритуалами»⁹. Но к настоящему времени в удмуртском этномузыковедении не сложилось единого мнения, что следует понимать под термином родовые напевы. Например, Н. П. Иванова, исследуя свадебный обряд на территории р. Валы, пришла к выводу, что родовыми являются два основных свадебных напева¹⁰ (имея в виду южноудмуртский вариант свадьбы, на которой свадебный напев *сюан гур* исполняется родственниками жениха и второй свадебный напев *бõрысь гур* – родственниками невесты). М. Г. Хрущева также относит к родовым оба свадебных напева, но помимо них родовыми называет также календарные напевы моления *вõсь нерге гур* и обряда *Акашка*¹¹. Р. А. Чуракова на материале песенной традиции кизнерских удмуртов в качестве родовых называет напевы весеннего обряда *Акашка*¹². Подобные разночтения в дефиниции, возможно, оправданные на этапе сбора и классификации материала, все же нуждаются в разъяснении.

О родовых напевах как явлении, характерном для архаичных общественных формаций, по понятным причинам известно, к сожалению, крайне мало. Отечественное этномузыковедение располагает в большей мере материалами по жанру личных песен, еще функционирующих в традиционной культуре народов Сибири¹³. Фрагментар-

⁹ Хрущева М. Г. К проблеме диалектов в удмуртском музыкальном фольклоре // Congressus septimus internationalis Fenno-ugristarum. Debrecen: Kinizsi Mg. Szakszövetkezet, 1990. [Т.] 4: Sessiones sectionum: Dissertationes: Ethnologica et folklorica. С. 229–230.

¹⁰ Иванова Н. П. Музыкально-диалектная структура свадебной традиции удмуртов бассейна реки Вала // Мир традиционной музыкальной культуры. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. Вып. 174. С. 212–213.

¹¹ Хрущева М. Г. Песенно-обрядовая традиция удмуртов контексте этнической культуры: (музыкально-этнографические очерки). С. 195–203.

¹² Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. С. 17.

¹³ Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. М.: Вост. лит., 2002; Солдатова Г. Е. Личная песня – песня судьбы // Материалы окружного семинара-практикума по песням обско-угорских народов / Сост. Шуганова Г. И. Ханты-Мансийск, 2005. С. 5–13; Павлова Т. В. Обрядовый фольклор эвенов Якутии (музыкально-этнографический аспект). СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2001; Добжанская О. Э. Песня Хотарэ. Шаманский обряд нганасан: Опыт этномузыкального исследования. СПб.: Дрофа, 2002 и др.

ные сведения о родовых (или, как обозначает автор, клановых) напевах представлены в монографии Ю. И. Шейкина, который, описывая практику исполнения «личных песен» в культуре палеоазиатов (чукчей), выделяет «три уровня традиционализации мелодий»: индивидуальный, семейный и клановый¹⁴. О последних еще в 1930-х гг. писал В. Г. Богораз, называя их «наследственными» напевами, так как они «переходят по наследству от поколения к поколению». Важным свидетельством автора являются его замечания, касающиеся связи огня и напевов в культуре чукчей: «Такие напевы, обыкновенно весьма несложные и малоблагозвучные, составляют... семейную святыню... Семьи родственного происхождения, имеющие общение огнем, обычно имеют одни и те же или очень схожие напевы»¹⁵.

Несмотря на очевидные отличия традиционных культур восточных финно-угров и народов Сибири, обусловленные разными степенями социально-экономического развития, все же невольно напрашиваются определенные аналогии. В частности, в удмуртской культуре также прослеживаются следы почитания огня родственными семьями. Специальные обряды переноса золы из одного святилища в другое были неоднократно зафиксированы в конце XIX – начале XX вв. После совершения обряда перенесения золы новое место моления (*куала*) приобретало сакральный статус, и там поселялся *воршуд*. В описании Б. Гаврилова, например, хозяин дома по случаю отделения сына и переноса *воршуда* устраивает небольшой пир, во время которого его старший сын-наследник идет в отцовскую *куалу* и, взяв из очага горсть золы, заворачивает ее в белую тряпицу со словами: «Меньшого берем, а большего оставляем». Принесенную домой золу торжественно переносит в свою *куалу*, обращаясь к ней: «Я, твой хозяин, с почитанием тебя принес. Не сердись, мы молимся, может, по правилам, может, не зная их. Ты прими наши молитвы с благословением». Только с этого момента молодая семья начинает приносить жертвы в домашней *куале*¹⁶. Хольмберг приводит примеры переноса святилища на новое место в связи с отсутствием прежнего хозяина. «Самое важное при этом, – отмечает финский исследователь, – перенести золу из очага старой

¹⁴ Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири. С. 256–257.

¹⁵ Цит. по: Шейкин Ю. И. Указ. соч. С. 256–257.

¹⁶ Гаврилов Б. Г. Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда, Урьясь-учинского прихода. С. 140–141.

куалы в новую»¹⁷. В случае разногласий со старыми хозяевами золу могли и украсть¹⁸.

Наблюдения над особенностями функционирования обрядовых жанров в удмуртской традиционной культуре позволили нам сделать вывод об особом статусе некоторых календарных напевов. В отличие от других обрядовых напевов календарного и жизненного цикла, в исполнении которых сакрализован хронотоп (место и время), в функционировании отмеченных напевов помимо прочего актуализирован адресант: его могут петь только представители своего, достаточно узкого круга – рода-*воршуда*, деревни-общины, социо-культурного объединения и т. д. Как показывает экспедиционный опыт, по этому напеву жители близлежащих деревень легко определяют, к какой деревне он принадлежит. Наконец, зафиксированы случаи перенесения напева, подобно золе из святилища, в другой населенный пункт. Именно эти напевы мы обозначили в качестве родовых¹⁹.

Прежде всего, уточним, что в качестве таковых в удмуртской традиции выступают календарные песенные жанры, приуроченные к переломным моментам земледельческого цикла и исполняемые во время или после семейных и/или родовых молений. О жанровом статусе напевов свидетельствует их названия, в основе которого лежит слово *вось*

¹⁷ Цит. по: Садиков Р. Р., Хафиз К. Х. Религиозные верования и обряды удмуртов Пермской и Уфимской губерний в начале XX века (экспедиционные материалы Уно Хольмберга). С. 18.

¹⁸ Богаевский П. М. Очерки религиозных представлений вотяков // Этнографическое обозрение. 1890. Кн. 4, № 2. С. 80; Садиков Р. Р. Традиционные религиозные верования и обрядность закамских удмуртов (история и современные тенденции развития). С. 71.

¹⁹ Именно по этой причине удмуртские свадебные песни, исполняемые отдельно родней жениха (*сюан гур*) и невесты (*бõрысь гур*), не могут быть причислены к разряду родовых. Их статус уже иной – территориальный (локальный), подразумевающий принадлежность не к общности кровных родственников, а к конкретной территории, на которой сформировалась локальная традиция. Выбор одного из двух свадебных напевов как музыкального маркера какой-либо стороны на свадьбе зависит исключительно от того, к какому свадебному поезду в этот момент принадлежат поющие (если выдают невесту, поют *бõрысь гур*, если женят – *сюан*). То есть теоретически можно смоделировать ситуацию, при которой одна и та же группа родственников, если в семье есть сын и дочь, может на свадьбах детей исполнить поочередно оба напева.

‘моление’. В настоящее время напевы молений *вось нерге гур* распространены на территории юго-восточной части Удмуртии (в Алнашском, Киясовском, Малопургинском р-нах Удмуртии, Агрызском р-не РТ), выполняя функции гостевого напева во время календарных праздников. В некоторых местностях зафиксированы напевы с уточняющими названиями, например, *Мёнья вось гур* ‘напев моления рода *Мёнья*’²⁰ (воршудное название), *Бадзым куала вось гур* ‘напев моления [представителей рода] Великой куалы’,²¹ *Покчи мудор вось гур* ‘напев моления [представителей рода] Малого мудора’ (то есть, отделившегося от главного мудора), *Инву утчан вось гур* ‘напев моления поисков небесной воды’ (*инву* ‘небесная вода’ выступает в качестве духа Великой куалы), *Паска вось гур* ‘напев моления на Пасху’. Функцию родового напева несет и напев весеннего обряда *Акашка*, который может бытовать одновременно с напевами моления. Обряд *Акашка* как наиболее торжественный праздник годового цикла также отмечался семейным и общественным молением в родовом (общедеревенском) святилище – *Быдзым куа / Мудор куала*, «которое в качестве места моления посещалось всего два раза в год – весной и осенью»²². На территории же юго-запада расселения удмуртов он является единственным напевом рода.

Карты территориально-родового расселения удмуртов, опубликованные М. Г. Атамановым, позволили этномузыковедам использовать новую методику классификации песенного материала, соотнеся его границы с территорией отдельных родовых гнезд. Так, в сборнике по алнашской песенной традиции Е. Б. Бойкова, опираясь на топонимические исследования М. Г. Атаманова, выделила четыре родовые поселения: *Омга-выл*, *Чудза-выл*, *Зумья-выл*, *Уча-выл*. Этот же принцип лег в основу классификации второго выпуска «Песен южных удмуртов», посвященном кизнерской традиции, в котором автор Р. А. Чуракова распределила песенный материал по двум родовым гнездам *Бодья-выл* и *Омга-выл*²³.

²⁰ Анисимов Н. В., Вершинина Е. Б., Пчеловодова И. В. Тигырмен гурьёс: Удмурт элькуньсь Кияса ёросьсь тигырмен удмуртьёслэн кырзаньёссы = Тигырменские мелодии: песни тигырменских удмуртов Киясовского района Удмуртской Республики. Ижевск: Респ. Дом нар. творчества, Дом молодежи, 2011. (Народное творчество Удмуртии). С. 22–28.

²¹ Об этом социо-культурном объединении см. ниже.

²² Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. С. 10.

²³ Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. С. 158–159.

Несмотря на актуальность и большую заинтересованность этномузыковедов в данной методике, все же остается много вопросов и нерешенных проблем²⁴. В частности, вопреки логике, согласно которой каждому роду-*воршуду* должен соответствовать один родовой напев, на практике напевов оказывается гораздо больше. Пожалуй, редким исключением является часть Кизнерского района, на которой локализуется *воршуд Бодья* с соответствующим родовым напевом. По другим песенным традициям картина иная. Общее количество календарных напевов молений *вось нерге гур* в алнашской традиции, например, намного превышает количество выделенных четырех воршудно-родовых поселений, поскольку, как отмечает автор, «практически в каждой деревне присутствует свой собственный календарный напев»²⁵. Сходная картина наблюдается в кукморской традиции, на территории которой проживают потомки двух родов *Зумья* и *Уча*, и в северной части кизнерской традиции на территории расселения воршудного гнезда *Омга*. В этих песенных традициях узколокальные напевы обряда *Акашка* являются своеобразными музыкальными маркерами почти каждой деревни или группы родственных деревень, близость которых отражается в названиях (*Вуж/Виль* ‘Старый/Новый’, *Вылын/Улын* ‘Верхний/Нижний’ и т. д.).

Выявленные несоответствия, в одних случаях мнимые, в других – действительные, доказывают, в первую очередь, сложность исторических процессов, которые неминуемо влияют на карту музыкальных диалектов. Например, однородность напевов *Акашка* рода *Бодья* в Кизнерском районе и, напротив, большое их мелодическое разнообразие в алнашской или кукморской традициях – явления одного порядка, они не случайны и показывают трансформацию архаического мышления удмуртов, пытающихся в новых исторических условиях на уровне музыкального языка сохранить древнюю родовую структуру. Интерес вызывает следующий вопрос: каким образом эволюционирует общинное сознание и как этот процесс отражается в традиционном мышлении и музыкальном языке? Специального анализа требует проблема выявления принципов функционирования родовых напевов, которые оказываются, на первый взгляд, достаточно сложными и противоречивыми. Для того чтобы выяснить эти закономерности, необходимо, прежде всего, определить иерархическую структуру самих молений и реконструировать в них роль напевов.

²⁴ Критический анализ данной методики см.: Нуриева И. М. Проблемы ареальных исследований в удмуртской фольклористике // Музыкаведение. 2012. № 4. С. 21–25.

²⁵ Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Вып. 1. С. 8.

В этнографической литературе описано несколько видов молений удмуртов: семейные, общедеревенские, проходившие дважды в год (весной во время празднования обряда *Акашка* и осенью) и более крупные, которые собирали сотни жителей деревень близлежащей округи или даже нескольких уездов и назывались *Дэмен*, *Губер*, *Элен*, *Мёр вӧсь* (моления миром/краем/округой). Последние проходили один раз в несколько лет и посвящались окончанию весенне-полевых работ и всходам злаковых растений. Участники молений были связаны тесным кровным родством (семейные моления) либо являлись представителями более разветвленного рода-*воршуда*. Так, Б. Гаврилов в одной из своих работ отмечает крупное моление представителей рода *Уча* из разных деревень под названием *Уча выл курыськон* 'Моление рода *Уча*'²⁶.

Моления проходили в специальных святилищах (*куала*, *Быдӟым/Зӧк куала*, *Мудор куала*) или в священной роще (*луд/керемет*). Посторонние, к которым также относились вышедшие замуж в другие деревни женщины, не только не допускались на моления, но даже не имели права наблюдать издали²⁷. Представители одного рода, живущие в одной деревне, молились в общем родовом святилище, которое называлось по имени этого *воршуда*, например, *Можга куала*, *Уча куала*²⁸. Если в деревне оказывались представители двух или нескольких родов, то они имели отдельные родовые святилища. Так, Хольмберг в 1911 г. при описании деревни Ст. Кырга (Пермская губ., Больше-Гондырская вол.) отмечает: «У каждого вотского рода есть своя *будзим куала*. Таким образом, в деревне их четыре, названные по имени рода. У каждого рода имеется также свой *луд*, их тоже четыре. Представители одного рода ни при каких обстоятельствах не ходят молиться в святилище другого рода. Каждый вотяк хорошо знает свой род... Они не могут вступать в брак друг с другом, если даже род и большой»²⁹. По современным материалам в удмуртских деревнях за-

²⁶ Цит. по: Коробейников А. В., Чураков В. С. Рукопись Б. Г. Гаврилова из собрания Русского географического общества // Иднакар: методы историко-культурной реконструкции. 2014. № 2 (19): Этническая история народов Удмуртии. С. 128.

²⁷ Миннияхметова Т. Г. Календарные обряды закамских удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2000. С. 51.

²⁸ Как отмечал Хольмберг в своих путевых заметках, «раньше деревни были родовыми. В каждой деревне тогда обитал только один род». Цит. по: Садиков Р. Р., Хафиз К. Х. Религиозные верования и обряды удмуртов Пермской и Уфимской губерний в начале XX века. С. 72.

²⁹ Цит. по: Садиков Р. Р., Хафиз К. Х. Указ. соч. С. 17.

камской традиции зафиксировано «от 1 до 5-6 родовых святилищ, в зависимости от числа родов, представители которых жили в данной деревне, например, в д. Шудек было 6, в д. Можга – 5, в дд. Верхняя Барабановка и Байшады – 4 родовых святилища»³⁰. На территории Удмуртии (д. Мувыр Шарканского р-на) еще в 1970-е гг. были зафиксированы три отдельных сакральных строения, именуемых *Бöня куа*, *Вортча куа* и *Пурга куа*³¹.

Этнографические сведения позволяют предположить, что в прошлом каждый род-*воршуд* мог иметь свой родовой напев, акустически идентифицирующий определенный круг родственных людей. Таким классическим примером служит уже упоминавшаяся небольшая песенная традиция рода *Бöдья* в Кизнерском р-не с общим для всех деревень этого куста родовым напевом *Акашка*³².

В процессе исторического развития, когда начинает образовываться соседская община-*бускель*, родовые (воршудные) связи отходят на второй план, и напев рода трансформируется в напев деревни-*бускель*, сохраняя роль музыкального символа круга когда-то близких родственников. «*Акашку* поем только своей деревней, чужих не пускаем»³³, – объяснили нам причину узколокального распространения напевов *Акашка* в Кукморском р-не. Информанты из соседней д. Ошторма-Юмья уточнили, что на *Акашку* поют ‘своим родом’ *аслаз чыжсы-выжсыеныз* (*чыжсы-выжсы*: удм. *чыжсы* – ‘род’, *выжсы* – ‘корень’), подразумевая празднование обряда кругом родственников по отцовской линии, хотя напев является общедеревенским³⁴. В других южноудмуртских районах распространены термины *бöляк*, *иськавын* в том же значении³⁵.

³⁰ Садиков Р. Р. Традиционные религиозные верования и обрядность закамских удмуртов (история и современные тенденции развития). С. 68.

³¹ Шутова Н. И. Дохристианские культовые памятники в удмуртской религиозной традиции: Опыт комплексного исследования. С. 94.

³² Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. С. 22–36.

³³ ФЭ УИИЯЛ-1987. Запись Нуриевой И. М. в д. Нижний Кумор от Васильевой Ф. А., 1929 г. р.

³⁴ Личный архив Нуриевой И. М. Запись 1986 г. от уроженцев д. Ошторма-Юмья Дрекуновой Г. И., 1940 г. р., Ильиной Т. И., 1933 г. р.

³⁵ См., например, тексты напевов моления: *Иськавын бакель одйг соглашен / Бьдзын гынэ вöсьёсмес ми вöсяськом* (‘С родственниками, благословясь, в едином согласии мы молимся’): Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. С. 43.

Если в одной деревне проживали представители нескольких родов, то и напевов моления/*Акашка*, как и родовых святилищ, тоже могло быть несколько. Нами было зафиксировано, например, пять напевов *Акашка* в деревне Лолошур-Возжи Граховского района (певцы вспоминали, что раньше в деревне напевов было еще больше).

На воршудную организацию накладывались и иные принципы структурирования деревенского социума. Так, в д. Дубровский Киясовского района наряду с напевом рода *Мёнья* зафиксирован напев моления *Сидор вѡсь гур* ‘напев моления рода Сидора’; в соседней деревне Калашур напев моления *вѡсь нерге гур* благополучно уживается с напевом моления рода Хромого *Кромой вѡсь гур!* Данные названия отражают представления о уже более поздних – патронимических – родственных объединениях, предками или основателями которых были человек по имени Сидор и мужчина, имеющий, очевидно, физический изъян – хромоту³⁶.

В последней трети прошлого столетия в некоторых центральных и южных районах Удмуртии ученые записывали информацию о делении населения деревни по принадлежности к одному из языческих культов: одни семьи почитали и молились исключительно в родовом святилище *куала/Быдзым куала* (‘куала/Великая куала’), другие – в священной роще *луд/керемет*. По этой причине первых называли *куала выжы* ‘из рода куалы’, вторых – *луд выжы* ‘из рода священной рощи’³⁷. М. Г. Атаманов предполагает, что возникновение культа священной рощи *луд/керемет* относится ко времени появления тюрков в Волго-Камье. По мнению В. Е. Владыкина, среднеазиатский культ *керемета*, распространившийся в Поволжье в болгарскую эпоху, у предков удмуртов наложился на местный культ священной рощи *луд*³⁸.

Обе группы (из рода *куалы* и рода священной рощи) нередко «жили во вражде, брачные союзы между ними не заключались и на свои моления друг друга не допускали»³⁹. Но уже в опубликованных материалах 1990-х гг. фиксируется общее участие всех жителей деревни в моле-

³⁶ Анисимов Н. В., Вершинина Е. Б., Пчеловодова И. В. Указ. соч. С. 22–28.

³⁷ Атаманов М. Г. От Дондыкара до Урсыгурта. С. 34–35; Его же. Культ Керемета / Луда в среде удмуртов и его отражение в топонимии // Ежегодник финно-угорских исследований = «Yearbook of Finno-Ugric Studies». Ижевск: Удмуртский университет, 2010. Вып. 2. С. 20–35.

³⁸ Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. С. 109.

³⁹ Атаманов М. Г. От Дондыкара до Урсыгурта. С. 35.

нии; строгая же дифференциация обеих групп соблюдалась в последующем гостевании, которое «шло строго по родственным линиям»⁴⁰. Уникальный музыкально-песенный материал, иллюстрирующий разграничение населения деревни согласно социо-культурным объединениям, сохранился в юго-восточной периферийной локальной традиции, в д. Варклет-Бодья Агрызского р-на РТ, в которой один напев моления принадлежит роду Великой куалы *Будэ́ым куа выжылэн вѳсь нерге гурез* ('напев моления рода Великой куалы'), второй – *Луд выжылэн вѳсь нерге гурез* 'напев моления рода священной рощи' – маркирует почитателей священной рощи. В настоящее время первый из них исполняется строго на Пасху и потому имеет название *Будэ́ынал вѳсь гур* ('напев моления Великого дня').

Нотный пример № 3.

***Будэ́ым куа выжылэн вѳсь нерге гурез.* Напев моления рода Великой куалы (д. Варклет-Бодья Агрызского р-на)**

$\text{♩} = 72$

гит куаз' - йос-ты чу-жъ-са ой воз' - ы - лэ

аз' - вэс' гъ - нэ зун-дэс - йо - сь мэт шү - доз

ми - л'эм - лы но ви - на - дэс с'о - ты - са у - лэ - лэ

ми - л'ам гъ - нэ с'ул - ма - мь мэт шү - доз

ой А - каш-ка лү - вы - лоз А - каш - ка лү - вы - лоз

мар (ы) кыр - зам - тэм А - каш - ка мар лу - оз

⁴⁰ Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Вып. 1. С. 12.

Посреди двора чисто подметите,
 Серебряные кольца пусть играют.
 Нас вином угостите,
 Наши сердца пусть играют.
 Ой, Акашка наступит, Акашка наступит,
 Если Акашка без песен, что будет?⁴¹

Нотный пример № 4.

**Луд выжылэн вӧсь гурез. Напев моления рода священной рощи
 (д. Варклет-Бодья Агрызского р-на)**

$\text{♩} = 76$

вӧ - с'ам но(й) вӧс' - йос - мы ка-был кэ лӱ-вы-лоз
 уг лу мэ - да(й) вэс' вал- чэ(й) у - лэм - мь
 вал - чэ гь- нэ(й) у - ло - мь кап - чи(й) у - ло - мь
 ум л'у - кис' - кэ ту - ган- йо-сы да -у- ра - мь
 да - у - ра - мь кыл - йос - мэс ум но вэ - ра - лэ
 йа - кыт кэ но(й) вӱ - ы - лиз л'у - кис' - ком

Проведенное да нами моление благословенно если будет,
 Не удастся ли нам вместе прожить.
 Вместе только будем жить, легко будем жить,
 Не расстанемся, родные наши, веки.

⁴¹ ФЭ УИИЯЛ-1987. Запись Перевозчиковой Т. Г. в д. Варклет-Бодья Агрызского р-на Татарской АССР от Ивановой Г. К., 1898 г. р. Нотировка, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

Вовеки (грубых) слов не скажем,
Наступит время, расстанемся⁴².

Некоторые традиции дают иные примеры адаптации песенного материала к новым историческим условиям. По описанию Р. А. Чураковой, в некоторых деревнях Кизнерского р-на функционируют по два стилистически однородных родовых напева (предполагаем, что они могли когда-то также принадлежать двум разным социо-культурным объединениям). В настоящее время их исполняют всей деревенской общиной в два дня: на Пасху, во время проведения которой следовало вести себя благочестиво, пели первый напев, который называли *Паска́ вось нерге гур* ‘напев Пасхального моления’; на второй день, когда отмечался обряд *Акашка* и позволялось громко радоваться, шуметь, плясать, пели второй напев, соответственно обозначенный как *Акашка вось нерге гур* ‘напев моления обряда *Акашка*’⁴³. Столь очевидная разница исполнительского контекста двух стилистически близких напевов моления, обусловленная влиянием конфессионального фактора, находит объяснение в более ранних этнографических источниках, посвященных описанию обряда данной традиции, в котором отмечается раздельное празднование крещеных и некрещеных удмуртов в конце XIX в.: «Болѣе “обрусѣвшіе” вотяки языческое моленіе исполняютъ въ пасхальный или во второй день вечеромъ, потому что на Пасху многіе мужчины и женщины ходятъ въ село къ церковной службѣ. Въ другихъ селеніяхъ языческой праздникъ начинается съ вечера въ великую субботу; почему въ пасхальную ночь во всѣхъ домахъ того селенія вотяки пируютъ»⁴⁴. К концу XX в., когда конфессиональные различия в деревенской общине сгладились, их напоминанием остались поведенческие нормы, отразившиеся на особенностях исполнения двух родовых напевов.

В закамской традиции (Янаульский район РБ) в 1970-е гг. была зафиксирована еще одна специфическая особенность функционирования напевов на Пасху. Помимо того, что эти записи подтвердили быстрое узколокальное распространение напевов Великого дня *Быдзынал* (в каждой деревне когда-то существовал свой напев), в ремарках собирателя, удмуртского лингвиста Р. Ш. Насибуллина, сделанных со

⁴² Сведения о песне см. сноску 41.

⁴³ Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. С. 9.

⁴⁴ Блинов Н. Н. Языческий культ вотяков. Вятка: Губернская типография, 1898. С. 26.

слов исполнительницы, содержатся уникальные сведения о гендерной дифференциации исполнения песен этого жанра. Так, первый напев д. Ватка предваряет ремарка собирателя: «Пасхальная песня *дюмишан гуй*. Эту песню поют только в д. Ватка. На эту мелодию поют только женщины, а мужчины не поют».

Нотный пример № 5.

Женский Пасхальный напев (Янаульский р-н, д. Ватка)

ин - мын но ло - бас' т'у - ра - гай - л'эс(э)
 ба - ла - кай - ээ аэ - зис' уан' мэ - даў
 ки - з'о - кэ кош - кэм ту - ган - кай - л'эс'
 ээч э'и... и - вор - ээ кы - лис' уан' мэ - даў'

За птенцом жаворонка, летающего в небе,
 Кто присмотрит ли?
 От далеко уехавшего родного
 Добрую весть кто услышит ли?⁴⁵

Ко второй песне, исполненной дважды, относятся две ремарки: «Пасхальная же песня. Только для мужчин», «Пасхальная мужская песня деревни Ватка», которые не оставляют сомнения в исполнении Пасхальных напевов по гендерному признаку.

⁴⁵ ФЭ НИИ при СМ УАССР–1970. Запись Насибуллина Р. Ш. в д. Ватка (Нократ) Янаульского р-на РБ. Нотировка, расшифровка текста и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

Нотный пример № 6.

Мужской Пасхальный напев (Янаульский р-н, д. Ватка)

$\text{♩} = 36$

ва - йо - быж (э) кы - тын, ай, кы - рын(э) дыр ||
со - лэн(э) пус - кар - л'о - сыт ку - ро - йын ||
тун - нэ но та - тын, а[й], çу-ка - йэ кы - тын ||
э - рэз - лык - тэ кы - тын ми о - тын ||
тун - нэ но та - тын çу-ка - йэ кы - тын ||
э - рэз - лык - тэ кы - тын ми о - тын ||

$\text{♩} = 33$

ва - йо - быш кы - тын, ай, кы - рын дыр ||
со - лэн пус - кар - л'о - сыз (ы) ку - ро - йын ||
тун - нэ но та - тын çу-ка - йэ кы - тын ||
э - рэз - лык - тэ кы - тын ми(й) о - тын ||

Ласточка где, ай, на воле, наверное,
Ее гнездо на соломе.
Сегодня да здесь, ай, завтра где?
Благословенное место где, мы там⁴⁶.

Конечно, этот феномен требует отдельного рассмотрения. «Песенное» разделение напевов Великого дня по гендерному признаку является практически единственным упоминанием подобного рода в удмуртской фольклористике. В традиции завятских удмуртов мы фиксировали аналогичный факт, но он был связан с обрядовой пляской: женщины и мужчины пляшут под свои плясовые напевы – *апай сямен* (женский танец) и *пиос сямен* (мужской). При этом строгих запретов для мужчин, по словам информантов, не соблюдалось, но женщины в мужской пляске не участвовали. Разделение по гендерному признаку существовало и в инструментальной традиции: только мужчины могли играть на Великих гусях *быдзым крезь* во время молений или на скрипке *кубыз* на свадьбе (шошминская традиция). Однако двойная музыкальная маркировка обрядового календарного напева (по локальному и гендерному признаку) – факт в удмуртской музыкальной этнографии удивительный и требует исследования в более широком – региональном – контексте, возможно, в свете финно-угорских и тюркских взаимосвязей.

Таким образом, понятия «род» и, соответственно, «родовые напевы» в удмуртской традиционной культуре – явления исторические. Эволюция социальной структуры влечет за собой смену музыкальной маркировки. Родовой напев может принадлежать к совершенно разным социо-культурным объединениям, обслуживая либо потомков одного рода-*воршуда*, патронимии, либо членов деревенской общины или почитателей определенного культа, либо маркируя круг своих представителей по гендерному признаку. В любом случае, мощный импульс общинно-родового сознания, заданный много веков и тысячелетий назад, сохранился до настоящего времени в музыкальном языке и ментальности удмуртов.

⁴⁶ Сведения о песне см. сноску 45.

Глава 4.

ПРИНЦИПЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ РОДОВЫХ НАПЕВОВ

Термин «родовой напев» по своему определению отсылает читателя к глубокой архаике. Но настроиваясь на «нѣчто строгое, мрачное, величаво угрюмое», слушателя, как и М. Н. Харузина, ждет некоторое разочарование, поскольку большинство напевов молений вписаны в стилистику местной традиции и практически не отличаются от других обрядовых напевов. Вместе с тем, особый статус родовых напевов все же выделяет их из обрядового массива. При самом беглом взгляде на жанровую систему каждой локальной традиции обращает внимание, в частности, многообразие родовых напевов при определенном их сходстве. Прежде чем перейти к музыкально-стилистическому анализу, хотелось бы отметить немаловажную особенность, проливающую свет на вопросы их функционирования и структурообразования.

Особый статус родовых напевов, акустически идентифицирующих определенное сообщество когда-то близких родственников, соответствует статусу другого атрибута рода – *пус*’а. *Пус* (‘знак, метка, клеймо’) – визуальный родовой знак собственности. *Подэм/понэм пус* означает ‘рубленный знак’, который наносился топором на бортовые деревья, на поваленный лес, на ежевые колышки, призванные обозначить границы сенокосных угодий, на некоторые предметы домашнего пользования¹.

Институт знаков-тамг известен многим народам, в том числе народам Поволжья и Урала². В удмуртской культуре корни этого явления лежат в воршудно-родовой организации традиционного общества. Как

¹ Александров Ю. В. Обычное право удмуртов XIX – начала XX вв. Ижевск: Удмуртия, 2014. С. 178.

² Более подробно о знаках *пусах* см.: Камитова А. В. Переводная литература христианского просвещения на удмуртском языке XIX – начала XX в.: история развития, жанровое своеобразие и переводческие стратегии. Ижевск: Издательство «Шелест», 2017. С. 20–40.

отмечают многочисленные его исследователи, когда-то каждое воршудное объединение имело свой знак-*пус*, по которому даже во второй половине XIX в. еще можно было определить, к какому воршуду относится их владелец³. Собиратели XIX века неоднократно сообщали о случаях опознания удмуртами по *пусам* своих давно переселившихся земляков. Так, однажды удмурты Глазовского уезда приехали в Бугульминский уезд и там встретили своих земляков из Самарской губернии, которых сумели определить по воршудным знакам⁴. Попытки воспользоваться чужим знаком собственности приравнивались краже и соответственно карались⁵. *Пус* как знак рода выполнял также функцию оберега. М. Н. Харузин, собирая материал по юридическому быту среди народов Прикамья, отмечал явное нежелание, а зачастую и отказ удмуртских крестьян показывать ему свои *пусы*, аргументируя тем, что «занести тамгу въ записную книжку все равно, что самого себя по рукавъ связать, да въ мою власть отдать, такъ какъ, имѣя их тамги, я откуда бы ни захотѣлъ – “хоть изъ Москвы или изъ Питера самага, – могу имъ лихо причинить”»⁶.

Вполне закономерно, что родовые напевы и пусы как аудио- и визуальные знаки собственности родов-*воршудов* обнаруживают между собой много сходных черт. Являясь неотъемлемой частью святынь определенного круга родственников, родовые напевы, подобно *пусам*, могли переходить вместе с их обладателями из одного населенного пункта в другой, что служит подспорьем для исторических исследований, в частности, при выявлении путей миграций отдельных удмуртских семей. Этномузыковеды, работающие на южноудмуртском материале, неоднократно прослеживали сходство некоторых напевов моления или *Акашка*, записанных в отдаленных друг от друга населенных пунктах. В частности, Р. А. Чуракова выявила такие связи не только между двумя родовыми гнездами *Омга* и *Бодья* на территории Кизнерского р-на, но и между отдаленными Кизнерским, Алнашским и Вавожским

³ Александров Ю. В. Указ. соч. С. 173; Чураков В. С. Петр Матвеевич Сорокин – исследователь родовой организации удмуртов // Иднакар: методы историко-культурной реконструкции. 2014. № 2 (19): Этническая история народов Удмуртии. С. 180.

⁴ Харузин М. Н. Очерки юридического быта народностей Сарапульского уезда Вятской губернии // Юридический вестник. М.: Тип. А. И. Мамонтова и Ко, 1883. № 2. С. 287.

⁵ Александров Ю. В. Указ. соч. С. 179.

⁶ Там же. С. 290.

районами⁷. Такие же связи зафиксированы нами между Кукморским районом РТ и Вятскополянским районом Кировской области. Один из трех напевов *Акашка*, записанных в д. Дым-Дым Омга Вятскополянского района, является идентичным вариантом напева этого жанра, функционировавшего в небольшой группе деревень в Кукморском районе (Верхний, Средний и Новый Кумор, Филипповка). Совпадают даже первые строфы текста, посвященные приходу праздника.

Нотный пример № 7.

Акашка гур. Напев обряда Акашка (Вятскополянский р-н Кировской обл., д. Дым-Дым Омга)

♩ 72

Ар - скын но лык - тэм а - ка - шка - ед
 гыр - ла - лоз бас - кич вы - жы - ял.
 Ар - скын но лык - тэм ту - ра - га - ед
 гыр - ла - лоз бу - сы шорь - ё сал.
 Тё - лы дэ - ре - ме о - дйг гы - но,
 бу - я - лоз ме - да бу - ёл - чи?
 Гож - тэт - ме гож - ты - са лэ - зы - са - л но,
 вут - тоз но ме - да по - чта - чи?

⁷ Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. Вып 2. С. 9–10.

Ежегодно приходящий праздник акашка
 Зазвенит у подножия лестницы.
 Ежегодно прилетающий жаворонок
 Зазвенит среди полей.

Белая рубаха одна только,
 Покрасит ли ее красильщик?
 Письмо написал и отправил бы,
 Да доставит ли его почтальон?⁸

Нотный пример № 8.

Акашка сям. Напев обряда Акашка (Кукморский р-н РТ, д. Верхний Кумор)

♩ = 65 g=A

ар - сын но лък - тэм а - каш - ка - йэд

гүр - ла - лоз бас - кис' вь - жи - йад

ар - сын но лък - тэм ту - ро - го - йэд

гүр - ла - лоз бу - сь(й) шор(ь) - йо - сын

ар - сын но лък - тэм ту - ро - го - йэд

гүр - ла - лоз бу - сь(й) шор(ь) - йо - сын

⁸ Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 45.

Каждый год приходящая Акашка
Звенит на ступеньках (крыльца).
Каждый год прилетающий жаворонок
Звенит над полями⁹.

Если в кукморской традиции этот напев органично вписывается в местный стиль, то в кизнерской он смотрится обособленно. Его «инаковость» особенно очевидна при сравнительном анализе строфики. Жесткая форма четырехстрочной строфы текста с таким же строгим соответствием со строфой музыкальной выделяет этот напев *Акашка* от других обрядовых текстов кизнерской (южноудмуртской) традиции, для которой характерно свободное соотношение музыкальной и поэтической формы¹⁰. То, что напев был явно привнесен из куста деревень Кукморского района РТ, позже подтвердилось воспоминаниями старожилов о былых тесных контактах между деревнями Казанского уезда Казанской губернии и Малмыжского уезда Вятской губернии, к которым до революции относились эти населенные пункты¹¹. Общность родового напева, таким образом, дает возможность подтвердить миграцию в прошлом некоторых семей из Верхнего или Среднего Кумора в Дым-Дым Омгу.

Нередко в местных преданиях объясняется обратное явление – коренное отличие родового напева деревни от других в одной и той же песенной традиции. Напев *Акашка* д. Студеный Ключ Кукморского района, например, при совпадении напевов остальных обрядовых жанров локальной традиции выпадает из местного мелодического тезауруса: для местного стиля не типично начало напева, построенного на опевании высокой пятой ступени. По рассказам жителей этой деревни, они дважды переселялись: вначале из Кукморского района в д. Булай Увинского района, затем – обратно. Свидетельством миграций служат родовый напев, привезенный с новой родины, и прозвища женщин этой деревни, вышедших замуж на сторону – *Булай кышно* ‘женщина из Булая’¹².

⁹ Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Вып. 1. С. 28–29.

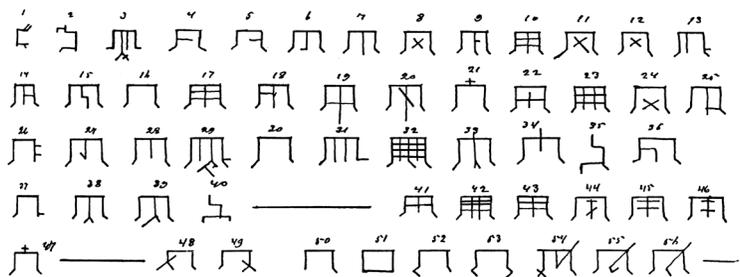
¹⁰ Более подробно см.: Нуриева И. М. Импровизация в песенной культуре удмуртов: жанр, стиль, мышление. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. С. 62–67.

¹¹ По воспоминаниям Андреевой Варвары Семеновны, уроженки д. Верхний Кумор РТ, 1914 г.р., ее родня на большие праздники ездила в д. Дым-Дым Омга, где жили их родственники.

¹² Кельмаков В. К. Проблемы современной удмуртской диалектологии в исследованиях и материалах. Ижевск: Изд-во Удм. университета, 1992. С. 157.

Тот факт, что родовой напев претерпел миграции и остался на новом месте в качестве музыкального маркера родственных семей при полной смене остального, в том числе, сакрального обрядового репертуара (свадебных, гостевых песен), свидетельствует о сохранении до настоящих дней особого отношения к родовым святыням, которое заставляет современных удмуртов огораживать места давно вышедших из употребления семейных святилищ-*куа*, не срубать священные деревья на месте прежних молений и т. д.

Аналогии со знаками-*пусами* простираются и на принцип наследования родовых напевов. Отделившийся от отца сын, расширяя свое новое хозяйство, должен был отметить его своим *пусом*. Исследователь родовой организации удмуртов П. М. Сорокин, проанализировав около 500 знаков-*пусов*, составил целые ряды геральдических знаков в соответствии с генеалогическим древом каждого рода: «Таким образом, рядом с выяснением родовой основы шло выяснение тех изменений, какие она претерпевает при переходе от отца к сыновьям и прочее»¹³. Согласно выводам ученого, наиболее простой способ видоизменить основной *пус* состоял в прибавлении черты, пересекающей один из знаков, либо удлиняющий ее, либо расположенной рядом. Кроме черты, употреблялись крючки, крестики, точки или более сложные фигуры из нескольких черточек¹⁴. Однако при всех видоизменениях главный контур *пуса* просматривается достаточно четко (см. илл. 5, 6). Этот поистине колоссальный труд ученого позволил ему в результате безошибочно определять наравне с носителями традиции основу *пусов* и по ней род.

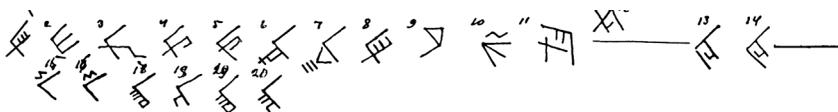


Илл. 5. Родовые знаки собственности (*пус*) воршуда Бодья (по Сорокину П. М.)¹⁵

¹³ Цит. по: Чураков В. С. Петр Матвеевич Сорокин – исследователь родовой организации удмуртов // Иднакар: методы историко-культурной реконструкции. 2014. № 2 (19): Этническая история народов Удмуртии. С. 180.

¹⁴ Там же. С. 185.

¹⁵ Там же. С. 191.



Илл. 6. Родовые знаки собственности (*нус*) воршуда Эгра¹⁶

Перечисляя принципы изменений знаков внутри семьи, П. М. Сококин как будто дает методические рекомендации для изучения механизмов изменения родовых напевов: «<...> в пределах каждой семьи изменение *нуса* обусловлено: 1) степенью сложности основного: если он сложен в 5–6 зарубок, то можно ожидать упрощения; 2) требованием, чтобы знак не походил на соседские, той же деревни; 3) отчасти порядком отделения: первый из отделившихся членов семьи обыкновенно наименее упрощает или усложняет свой *нус*; 4) на выбор начертания сильно влияет присутствие в селении других родов, в особенности если знаки последних имеют очень своеобразную фигуру. В этом случае родовое начало вступает в соперничество с началом, так сказать, односеленчества, но может быть здесь влияет и просто безотчетное подражание»¹⁷.

Рассмотрим механизмы трансформации родовых напевов на примере кукморской локальной традиции, выбор которой обусловлен хорошей сохранностью материала и удобством для анализа¹⁸.

На ее территории проживают потомки двух родовых гнезд – *Зумья* и *Уча*. Достаточно четко дифференцировать оба гнезда позволяет первый уровень анализа – определение ладо-звукоряда родовых напевов. Красным цветом обозначены звукоряды с основой *g a h*, зеленым цветом – звукоряды с основой *d e g* (см. карту-схему № 1).

Картографирование напевов *Акашка* по слоговым музыкально-ритмическим формам выявляет две основные ритмические группы, которые также распределяются на два родовых гнезда. Красным цветом на карте обозначены деревни, принадлежащие воршудному объединению *Зумья*, зеленым – воршудному объединению *Уча* (см. карту № 2).

В каждом из гнезд-вылов зафиксированы по одной группе идентичных СМРФ родовых напевов, составляющих ядро микротрадиции, и периферия, ритмические формы которой гетерогенны (см. Таблицу 1).

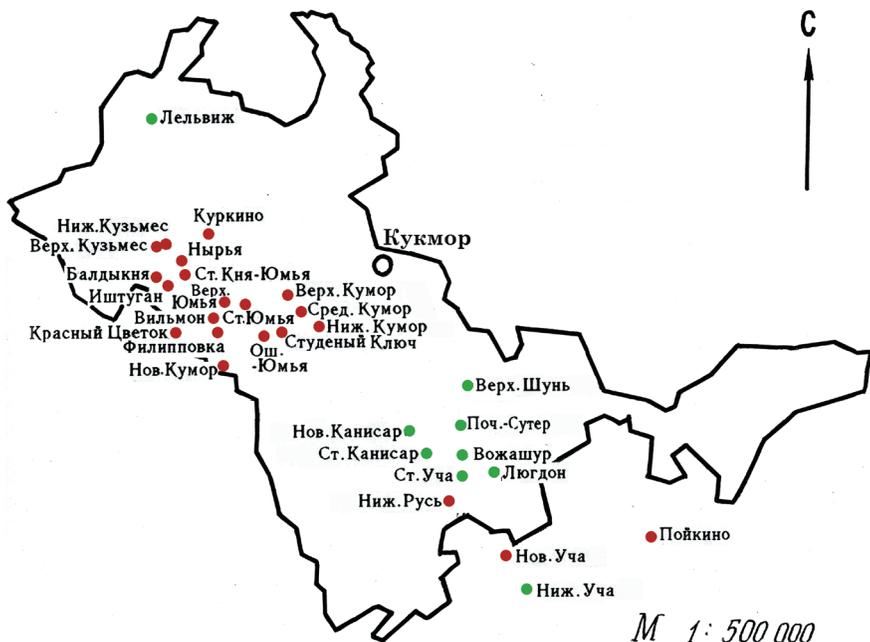
¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 187.

¹⁸ Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Вып. 1. С. 21–75.

Карта-схема № 1.

Звукоряды напевов Акашкa воршудных объединений *Зумья* и *Уча*



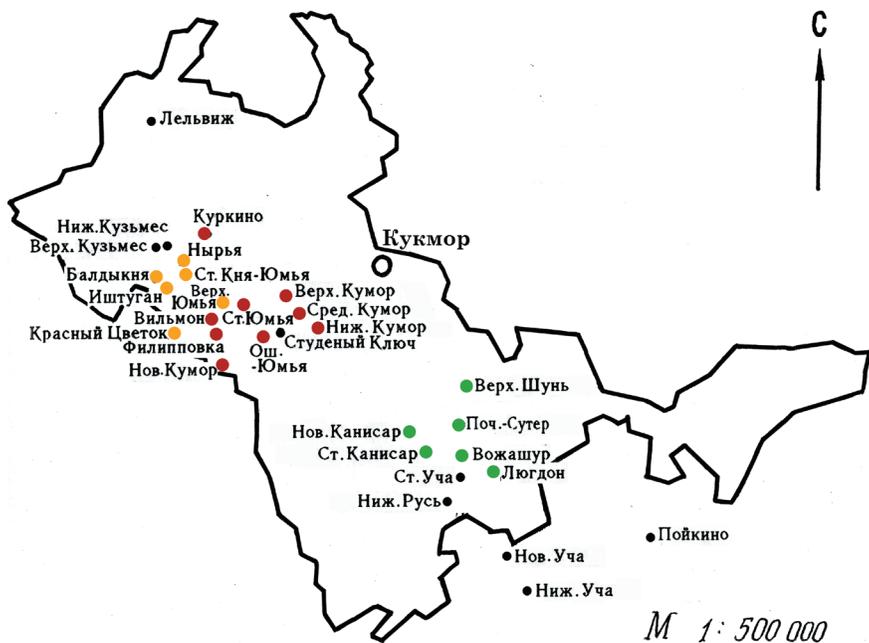
Карта-схема № 2.

Слоговые музыкально-ритмические формы напевов Акашка
воршудных объединений *Эумья* и *Уча*



Карта-схема № 3.

Напевы Акашка воршудных объединений *Зумья* и *Уча*



**Слоговые музыкально-ритмические формы
напевов *Акашка* воршудных объединений
Џумья и *Уча***

Воршудное объединение <i>Џумья</i>			
Поло- жение в си- стеме	Названия деревень	Сло- говой счет	СМРФ
Ядро	Старая Кня-Юмья, Нырья, Иштуган, Балдыкня, Красный Цветок, Верхняя Юмья, Филипповка, Верхний Кумор, Новый Кумор, Средний Кумор, Куркино	9+8	
Пери- ферия	Старая Юмья	10+10	
	Вильмон	10+10	
	Ошторма-Юмья	10+9	
	Нижний Кумор	10+9	
	Студеный Ключ	10+8	
	Верхний, Нижний Кузмес	12+9	
	Лельвиж	12+10	

Воршудное объединение Уча			
Положение в системе	Названия деревень	Слоговой счет	СМРФ
Ядро	Старый Канисар, Новый Канисар, Починок-Сутер, Вожашур, Верхняя Шунь, Люгдон	9+10	
Периферия	Новая Уча	10+11	
	Старая Уча	10+10	
	Нижняя Уча	10+10	
	Пойкино	9+9	
	Нижняя Русь	10+8	

На этом уровне анализа можно было бы устранить все периферийные СМРФ как не типичные, если бы в периферию не попали ритмические формы напевов деревень, являющихся старинными родовыми центрами воршудных поселений: Старая Юмья и Старая Уча, напевы которых по определению должны были бы принадлежать к ядру. Кроме того, систематизация напевов по слоговым музыкально-ритмическим формам на материале южноудмуртского обрядового фольклора не может быть релевантным уровнем анализа, поскольку в традиционных музыкальных культурах Поволжья, как отмечает исследователь этого явления Н. Ю. Альмеева, действует принцип «ритмического клише», который под одной ритмической формой может объединять по два и более мелодически разных напевов¹⁹. Поэтому необходимо картографирование самих напевов, их музыкального контура, которое уточнит

¹⁹ Альмеева Н. Ю. Ритмические клише и мелодическая заменяемость в песнях татар-кряшен // Народная музыка: история и типология. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 157–165.

типологию ритмических форм и конкретизирует локализацию напевов по воршудным гнездам (см. карту-схему № 3).

Согласно картографированию, на территории воршудного поселения *Зумья* выделились две относительно самостоятельные группы напевов и более четко определились периферийные напевы. К последним относятся напевы дд. Лельвиж, Студеный Ключ и Верхний/Нижний Кузьмес.

Нотный пример № 9.

Периферийные напевы обряда *Акашка* рода *Зумья*

Лельвиж
с'и-йэ - мь(й) ми-л'ам но ай ук по-т'ь(й) ай гай д'э - эм - мь но(й) ми-л'ам но ук по - т'ь(й)
Студеный Ключ

кал'-лэн но кал'-лэн но л'о - гас' - кис'-ко(й) с'ас' - ка мэ - даз чиг'ь) ш'у - ь - са
Верхний Кузьмес

ар-сын но л'ьк-тэм но(й) а-каш... -аш'ь) - ка - йэд'ь) бас-кис' вь - жи-йад но(й) г'ур-ла - лоз
Нижний Кузьмес

ар'ь)-сын но л'ьк-тэм но ту-ро... - о - го - йэд'ь) бу-сь но(й) шо-рын но г'ур'ь)-ла д'ьр

Первое ядро напевов, обозначенный нами как юмьинский куст, обнимает 9 деревень (обозначены красным цветом). Напевы юмьинского куста объединяет мелодическое движение «по трезвучию» в инципите и дополнительная цезура во второй мелостроке. В четырех деревнях куста (Филипповка, Верхний/Новый/Средний Кумор) напевы *Акашка* почти идентичны. Несмотря на значительные отличия в СМРФ, к этой же группе относятся напевы родового центра (д. Старая Юмья) и его выселков (Ошторма-Юмья, Вильмон), которые отличаются в высокой степени вариативностью: музыкальный текст буквально перегружен обильной мелизмастикой, ритмическими рубато, не позволяющими сделать однотипную ритмическую схему (СМРФ). Остальные напевы юмьинского куста при сохранении инципита и цезуры во второй мелостроке выглядят более упрощенно: выровнена ритмическая линия, сокращено количество слогов.

Из этого куста выделяются еще два напева. В напеве д. Куркино, расположенной в отдалении от других удмуртских деревень, изменена логика мелодического движения: отсутствует не только цезура во второй мело-

строке, но и основная цезура, благодаря чему напев получил вид слитной, нерасчлененной формы. В напеве *Акашка* д. Нижний Кумор также сглажена основная цезура, но вместо нее появляются две дополнительные в первой и второй мелостроках, причем цезура во второй мелостроке не совпадает с местом дополнительной цезуры остальных напевов, а перенесена несколько дальше. Таким образом, благодаря изобретательности певцов базовая модель изменилась практически до неузнаваемости.

Нотный пример № 10.

Напевы *Акашка* юмьинского куста

Старая Юмья
 ар-сын но лък-тэм но ту-ро-го-йэд гўр(ь)-ла-лоз(ь) но(й) бу-сь но(й) шор-йо-сын

Ошторма-Юмья
 ту-ро-гай па-па но(й) ма-ль уз кър-за(й) то-лэн-гу-жэ...-мэн но(й) бу-сь-йэн

Вильмон
 ар-сын но лък-тэм но ту-ро-го-йэд гўр-ла-лоз но бу-сь но шор-йо-сын

Филипповка
 а-на-йэн-а-тай пэ-рэс' ми-лам нъл-зэс но пи-зэс вор(ь)-дь-са(й)

Верхний Кумор
 ар-сын но(ь) лък(ь)-тэм а-каш-ка-йэд гўр-ла-лоз бас-кис' вь-жи-йэд

Новый Кумор
 ар-сын но лък(ь)-тэм ту-ро-го-йэд гўр-ла-лоз бу-сь(й) шор-йо-сад

Средний Кумор
 ар(ь)-сын но лък(ь)-тэм а-каш-ка-йэд гўр(ь)-ла-лоз бас-кис' вь-жи-йэд

Куркино
 пук(ь)-сис'-ко-мь но(й) вас'-кис' - ко-мь(й) вал'-лос-ль с'э-кът ка-рис'-ком

Нижний Кумор
 ар(ь)-сын но лък-тэм ту-ро...-о-го-йэд кыр(ь)-за-лоз(ь) бу-сь...-й(й) шор-йо-сын

Второе ядро из шести деревень (назовем условно «нырынский куст») более однородное (обозначен желтым цветом). С напевами юмьинского куста их объединяет только идентичная слоговая музыкально-ритмическая форма. В пяти деревнях (Нырья, Старая Кня-Юмья, Иштуган, Балдыкня, Красный Цветок) напевы совпадают полностью. Все они в объеме б. 3, отличаются чрезвычайной простотой, даже примитивностью мелодического и ритмического рисунка. Напев из д. Верхняя Юмья, который, казалось бы, должен «по умолчанию» примыкать к юмьинскому кусту, тем не менее, тоже входит в «нырынский куст». По сравнению с другими родовыми напевами этого куста, в верхнеюмьинском слегка изменен мелодико-ритмический рисунок в середине мелострофы.

Нотный пример № 11.

Напевы Акашка нырынского куста

Нырья
а - па - ра(й) а - па - ра шу - о вал та - тьн но въ - лэм а - па - ра

Старая Кня-Юмья
ар(ь)-сын(ь) но лык-тэм ту - ро - го-йэд гүр(ь)-ла-лоз(ь) бу - сь(й) шор(ь)-йо-сын

Балдыкня
ар(ь)-сын но лы-к(ь)-тэм ту - ро - го - йэд бэр(ь)-га-лоз бу - сь(й) шор(й)-йо-сад

Иштуган
ар(ь)-сын но лык(ь)-тэм ту - ро - го-йэд гүр(ь)-ла-лоз(ь) бу - сь(й) шор(ь)-йо-сад

Красный Цветок
ай гай эш - йо-сь(й) ум то - дис'-кэ(й) гү - мър - мь кьк(ь) пол уз лык-ть(й)

Верхняя Юмья
пук(ь)-с'и-мь(й) вал-лэн ой д'эс' - с'о-саз вас' - ки - мь мар - зан кар-йо-сэ(й)

Картографирование напевов на территории воршудного поселения *Уча* выявило компактно расположенную группу-ядро из шести деревень с одним и тем же напевом (канисарский куст, обозначен зеленым цветом) и периферийные напевы (5 деревень).

Нотный пример № 12.

Напевы Акашка канисарского куста

♩ = 53 *g=H* Старый Канисар
 у - зь - йэз(ь) кис(ь)-мам бо-ры-йэз кис'-мам куд(ь)-ээ с'и - ь - нь но бон(ь) пал(ь)-мис'-ком

♩ = 100 *g=e* Новый Канисар
 ду-жэть но(й) гу-рэ-зэн бо-ры - йо гу-рэз' чик(ь) пэд вол(ь)-чон-тэм(ь) но бон(ь) лу-сал кэ(й)

♩ = 62 *g=H* Починок-Сутер
 ар-сэн но(й) лък(ь)-тэмно ту - ро - го-йэд гур(ь)-ла - лоз(ь) но(й) бу - сь но(й)шор(ь)-йо-сад

♩ = 70 *g=H* Вожашур
 бу-си - ын ту-ро-гой но эз кэ кър(ь)за(й) бу - сь - мь но(й) шуз(ь)-дър но(й) уз(ь) лу-ы(й)

♩ = 80 *g=A* Люгдон
 у-рам(ь)-ти ор(ь)-чис' но с'э - кьт зүй-гэд бур(ь)-чин' зүйг но мэ - дам но мар(ь) мэ-дам

♩ = 90 *g=As* Верхняя Шунь
 вэк - чи-йэн(ь) вэк-чи-йэнно ай(ь) ви - йас'-тэ(й) пок(ь)-чи - йэн но(й) пок-чи-йэн но ду-о-мэ(й)

Удивительно, что напевы всех трех населенных пунктов с родовым названием *Уча* (Старая, Новая и Нижняя *Уча*) вошли в периферию, при этом они не связаны ни с напевом-ядром, ни между собой. Каждый из них представляет самостоятельный напев с довольно развитым мелодическим объемом. Напевы двух других периферийных деревень (Пойкино и Нижняя Русь), на первый взгляд, отличаются друг от друга, но их объединяет срединный каданс с окончанием на верхней

квинте и инципит с движением по «трезвучию». Последнее обстоятельство сближает с напевами юмьинского куста.

Нотный пример № 13.

Периферийные напевы обряда *Акашка* рода *Уча*

Старая Уча

пук(ь)-с'и-мъ ва - лэн но ай д'эс' - йо-саз ваз(ь)-ки - мь но(й) мар(ь)-зан кар(ь)-йо-сэ(й) бон

Новая Уча

а - каш-ка мэд-ло но(й) каш(ь)-ка мэд(ь) лу каш - ка вал-йос-мь нобон(ь) с'ёл мэд-ло но(й)

Нижняя Уча

а - каш(ь)-ка лък(ь)-тоз но са - гь - нь-са(й) с'у - рь - ко но пас'-сэ но(й) ди-с'а-са(й)

Пойкино

ой па - па кър-за па - па кър(ь)-за уд ти - да но(й) па - па кър(ь)-зам-ль(й)

Нижняя Русь

ж'к(ь) въ-ла - дь трос но шь -лэд - н'я - н'эд ваз(ь)-йос(ь)-лэс' д' - в'ёл с'а-бэй - лэс'

Таким образом, картографирование напевов выявило не две, а три основных (ядерных) группы. Одна расположена на территории воршудного объединения *Уча*, две – на территории *Зумья* (юмьинский и нырьинский кусты). Опираясь на данные анализа, можно предположить, что на территории современного Кукморского района проживают потомки не двух, а трех воршудов-родов: *Зумья*, *Нырья/Норья*, *Уча*. Из двух первых старшим является юмьинский куст, напевы которого подверглись наибольшему модификациям: прослеживается тенденция к упрощению структуры, сокращению слоговой нормы, что привело к изменению морфологии напевов. Напевы нырьинского куста более стабильны во всех микролокальных вариантах. Возможно, его жители – потомки пришлого на освоенную другим родом территорию населения.

Почти все периферийные по структуре напевы периферийны и по месту обитания: они зафиксированы в деревнях, расположенных на окраинах гнездовых поселений-*вылов*. «Чужеродность» некоторых из них стала загадкой, которая постепенно отгадывается, как, например, случилось с напевом *Акашка* д. Студеный Ключ (напев был «привезен» с новой родины из д. Булай Увинского р-на) или с напевом *Акашка* дд. Верхний и Нижний Кузмес, в котором обнаруживаются ритмические связи с напевом *удмурт зоут* ‘удмуртский напев’ из соседней шошминской традиции.

Музыковедческий анализ родовых напевов, таким образом, выявил их основную функцию – акустически идентифицировать свой круг, свой социум, отделить его от других. Исполнители, вероятно, сознательно изменяли структуру напева, пытаясь создать новую мелодическую модель – свой собственный музыкальный символ родового сообщества, отделившегося от основного.

Интонационный словарь родовых напевов достаточно разнообразен: некоторые напевы – явно позднего происхождения, другие несут печать глубокой древности. В частности, родовые напевы учинского куста являются своеобразными музыкальными памятниками древних контактов предков удмуртов с тюрками (булгарами). Они основаны на узкообъемной ладовой структуре трихорда в кварте $d e g^{20}$, причем, заметим, что этот звукоряд встречается исключительно в родовых напевах с болгарским названием *Акашка*. Все остальные обрядовые напевы (свадебные, гостевые, рекрутские) учинского куста, как и во всей кукморской традиции, основаны на большетерцовом звукоряде, типичнейшем для всего удмуртского обрядового пласта.

Сравнительный анализ музыкально-песенного материала учинских удмуртов и чувашей, проделанный чувашским этномузыковедом М. Г. Кондратьевым, позволил автору доказать даже более поздние (до XVIII в.) генетические связи представителей удмуртского рода Уча с арскими чувашами: «Детальный анализ «чувашского следа» в музыкально-поэтическом фольклоре завятских удмуртов доказывает реальность функционирования народно-песенной культуры современного чувашского типа в Заказанье. Ее отчетливые признаки буквально «просвечивают» в фольклорных материалах на территории завятских южных удмуртов, конкретнее – сел воршудно-родовой группы

²⁰ Ее полный вид $d e g a h$ считается наиболее характерным для тюркской музыкальной культуры.

Уча Кукморского района. Это подтверждает мнение исследователей о существовании здесь чувашского населения и прямых контактах его с местными удмуртами вплоть до XVIII в.»²¹.

Отметим, что для идентификации конкретных напевов необходимы исторические документы и дополнительные этнографические сведения, что требует совместных усилий ученых разных специальностей. Дальнейшие исследования должны быть направлены на апробацию предложенной методики на материале других локальных традиций, что дополнит общую картину функционирования родовых напевов и позволит сделать более глубокие выводы.

²¹ Кондратьев М. Г. «Чувашский след» в фольклоре завятских удмуртов // Доклад на научной сессии ЧГИГН по итогам работы за 2014 год. Чебоксары, 2015. 48 с.

Глава 5.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОД СВАДЬБЫ В ЛОКАЛЬНЫХ ВЕРСИЯХ

При изучении свадебного обряда мы опирались на опыт исследования восточнославянской свадьбы, предпринятой Б. Б. Ефименковой¹. В своем труде автор включает музыкальный пласт в число важнейших семиотических кодов ритуала. Именно музыкальный код акцентирует главные этапы свадьбы: «<...> обрядовые музыкально-поэтические тексты свадьбы, помимо прямого участия в разворачивающемся действии (комментируют ли они обряд, выражают ли эмоциональное состояние его участников и т.п.), выполняют еще функции особого порядка, а именно – маркируют отдельные акты ритуала и тем самым повышают их в ранге, переводят, по выражению этнографов, в более сильную позицию <...> Набор актов, выделенных музыкальным рядом, образует в свадьбе особый субтекст, который определенным образом интерпретирует ритуал, выявляет его доминантные тенденции. Тем самым музыкальный пласт свадьбы выступает одним из кодов, без учета которого нельзя решить ряд исследовательских проблем, в том числе – проблему типологии свадьбы»².

Удмуртская свадьба представляет собой сложное многоэтапное действие, в котором участвуют представители двух оппозиционных сторон. В разных локальных традициях свадьбу проводят в различные сроки, но придерживаются весенних дат: на Масленицу, Петров день, реже на Пасху. Фольклористы традиционно выделяют в современной свадебной обрядности два основных этапа: пир в доме невесты и в доме жениха³. Существуют пред- и послесвадебные комплексы свадебного ритуала, которые в целом продлевают обряд на целый год.

¹ Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение: введение в проблематику. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 64 с.

² Там же. С.13.

³ Владыкина Т. Г. Удмуртский фольклор. С. 113.

Свадьба – это непрерывное музыкальное действо. Практически каждый этап свадьбы озвучен пением, игрой на инструментах (в последнее время большой популярностью пользуется гармошка), пляской. На ней звучат многочисленные гостевые, неприуроченные песни. Но при всем музыкальном многообразии на слух мгновенно улавливается пласт формульных напевов, которые выстраивают сложную драматургию обряда и несут важную смысловую нагрузку, подчеркивая своим звучанием тот или иной этап ритуала. Отдельное исследование музыкального кода обряда различных удмуртских локальных версий оказалось достаточно продуктивным, поскольку выявило ряд принципиальных отличий между отдельными традициями и, в то же время, позволило определить структуру и тип удмуртской свадьбы.

Рассмотрим музыкальный код локальных вариантов удмуртского свадебного обряда. **Северноудмуртская свадьба** проходит под музыкальным знаком свадебного напева поезжан-родственников жениха *сюан крезь*, который звучит с первого до последнего дня свадьбы. Родственники жениха *сюанчиос* исполняют напев в доме невесты, где проходит собственно свадебный пир. Северные удмурты поют напев стоя, притопывая ногой на первые доли ритмической формулы. По описанию Г. Е. Верещагина, на свадебном пиру, который обычно проводили накануне Петрова дня или на масленичной неделе, «молодые люди, составив на полу круг, поют песни из одних слогов: “Ойдо гинэ но” и пр. При этом медленно расхаживают кругом по солнцу»⁴. Обычно после свадебного пира в доме невесты начинался обход домов ее родни, в каждом из которых также звучала свадебная песня *сюан крезь*. Перед отъездом в дом жениха молодых благословляли. В Игринском районе невеста обходила двор, прощаясь с родимым домом, при этом могла петь песню прощания, в качестве которой исполняется общераспространенная на севере Удмуртии сюжетная песня *Ой, кылёд ук, кылёд, мамие но дядие* («Ой, останетесь ведь, останетесь, матушка и батюшка») ⁵.

Следующий этап – свадебный пир в доме жениха – в настоящее время начинается на второй день. В доме жениха тоже поют свадебный напев *сюан крезь* и другие гостевые песни. Во время экспедиций

⁴ Верещагин Г.Е. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1: Вотяки Сосновского края. (Памятники культуры). С. 40.

⁵ Вахрушева Е. М. Свадебный обряд Игринского района Удмуртии в контексте этнической культуры и русско-удмуртских контактов: дипл. работа; Воронежская гос. академия искусств. Науч. рук. Г. Я. Сысоева. Воронеж, 2008. С. 49.

мы неоднократно фиксировали информацию о том, что свадебный напев поют поезжане с обеих сторон, что, скорее всего, свидетельствует о постепенной трансформации традиции.

Смена песенного фона происходит в самый драматичный момент свадебного действия, когда наступает время невесте прощаться со своими родственниками. В это время главная роль в музыкальном действе переходит родне невесты. Родственники со стороны невесты исполняют свой напев 'вызывания слез невесты' *ныл бёрдытон крезь/голос/мадь*. Песня должна разжалобить невесту, заставить ее заплакать, так как слезы, пролитые невестой на своей свадьбе, обеспечивают счастливую жизнь в замужестве: *Жок съёрын ке од бёрды – юбо съёрын бёрдод* ('Не плачешь за столом – наплачешься за столбом')⁶. В качестве «жалобной» прощальной обычно выступает вышеупомянутая песня «*Кылёд ук, кылёд ук...*» ('Останешься ведь, останешься...') или в отдельных локальных традициях приуроченный импровизируемый напев *ныл бёрдытон крезь* ('напев вызывания слез невесты'). Во время наших экспедиций мы смогли записать только один образец этого жанра, относящийся по своим ладомелодическим характеристикам к раннему стилевому пласту⁷. Как уже отмечалось ранее, этот пласт практически вымыт из песенного культурного слоя и заменяется на сюжетные песни с соответствующим обрядовой обстановке текстом.

Свадебный напев северных удмуртов *сюан крезь* выделяется из местного музыкального стиля по ряду признаков: во-первых, этот напев, в отличие от импровизируемых, постоянно изменяющихся обрядовых напевов-*крезей*, обладает статусом устойчивого музыкального маркера – напева-формулы; во-вторых, это единственный напев в традиции, имеющий в основе лада ангемитонный звукоряд *c d e g*, более характерный для южных удмуртов, нежели для североудмуртской песенной культуры. Его ритмическая структура напева складывается из изоморфных музыкально-ритмических квантитативных стоп – ритмоформулы из трех восьмых и двух четвертей , что также сближает его с календарными и свадебными напевами южных и периферийно-южных удмуртов. Наконец, этот напев перекрывает зоны отдельных локальных североудмуртских традиций и, по сути, является маркером всей территории северных удмуртов.

⁶ Попова Е. В. Семейные обычаи и обряды бесермян: (конец XIX – 90-е годы XX вв.). Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1998. С. 135.

⁷ ФЭ УИИЯЛ-2001. Запись Нуриевой И. М в д. Старый Безум Юкаменского р-на от Ильиной Н. А., 1928 г. р.

Нотный пример № 14.

Сюан крезь. Свадебный напев (Глазовский р-н)

♩ = 160



го-ди гот, го-ди гот, йа-лам, пэ, ги-нэ но, с'у-ан ван', с'у-ан ван', с'у-ан ван'.



шть - дэ-лэ, пэ, шть - дэ - лэ, ай, до йэ ги-нэ но вэ - ра - лом - а.



йо-лоч-ки-па-лоч-ки йа-лам-а ги-нэ но, ай, дай, дай, дай, дай, дай.



йэ йа-лам-а, йа-лам - а, ай, йа, йа, йа, йа, йа, йа, йа, йа, йа.

Годи гот, год гот, всегда, мол, только, да, свадьба есть,
свадьба есть, свадьба есть.

Веселитесь, мол, *ай-до, йэ*, только, да, скажем, да.

Ёлочки-палочки, всегда, ли, да, только, *ай, дай, дай, дай, дай, дай, дай*.

Йэ, всегда, ли, всегда, ли, *ай, йа, йа, йа, йа, йа, йа, йа, йа*⁸.

Значение свадебного напева для всей северноудмуртской традиции столь велико, что совершенно естественно было бы ожидать бытование одной из его версий и в соседней традиции **нижнечепецких (кировских) удмуртов**. Однако музыкальный фон свадебного обряда вятской диаспоры разительно отличается от северной Удмуртии.

Нижнечепецкая песенная традиция не является монолитной, она разделяется на две большие группы – слободскую и унинскую. Последняя в свою очередь очень явственно делится на две микролокальные группы. Четкому членению способствует сохранившееся до на-

⁸ Ходырева М. Г. Песни северных удмуртов. Вып. 1. С. 22.

ших дней в сознании местных удмуртов разделение на два племенных образования – Ватка и Калмез, представляющее огромный интерес не только для музыковедов, но и для этнографов, историков, фольклористов-филологов. Наиболее явно эта дифференциация наблюдается в Унинском районе Кировской области, в котором удмурты-Ватка локализованы вдоль реки Коса, а соседние с ними удмурты-Калмезы – в бассейне рек Лумпун и Керзя – притоках р. Кильмезь. Обе группы удмуртов отличают себя по языку: «Мы, Калмезы, как ижевские удмурты, разговариваем, а Ватка – как глазовские» (удмурты-Калмезы, Малый Полом). Еще несколько десятилетий назад каждая из групп удмуртов старалась избегать смешанных браков: удмурты-Ватка заключали браки с косинскими же удмуртами, Калмезы – со своими или удмуртами из Удмуртии. Наиболее зримый контраст проявляется в костюмном комплексе – белый домотканый холст с яркой вышивкой косинских удмуртов и пестрядь с преобладающим красным цветом удмуртов-Калмезов.

Общая структура свадебного обряда в унинской традиции в целом совпадает с северноудмуртской. Характерна та же дифференциация свадебных песен в зависимости от принадлежности к той или иной группе участников: поезжане-родственники жениха поют свадебный напев *сюан крезь*, родственники невесты оставляют ее в доме жениха с напевом *келяськон крезь*. Свадебные напевы обеих групп унинских удмуртов отличаются и между собой, что подчеркивается исполнителями: «Калмезы поют свадебный *крезь* по-другому»⁹; «Удмурты-Ватка свадебный напев по-другому поют, без слов, размеренно, не торопясь»¹⁰.

И Калмезы, и удмурты-Ватка отмечали элемент песенного соревнования между родней жениха и невесты, что весьма характерно для всех локальных групп удмуртов метрополии: «Вот родня жениха ведь по-свадебному поют. А родственники невесты по-своему. Одни других стараются перебить, победить»¹¹; «Гостей провожать пора, и тогда как будто родне жениха провожать их не хочется, а этим уходить хочется, и они наперебой: родня жениха по-свадебному пляшет, а те поют:

⁹ ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Сибирь Унинского р-на Кировской обл. от фольклорного ансамбля «Купанча».

¹⁰ ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Малый Полом Унинского р-на Кировской обл. от Лопатиной А. Е., 1919 г. р.

¹¹ ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Удмуртские Ключи Унинского р-на Кировской обл. от Ивановой В. Я., 1934 г. р.

Лыктон дыр но вал ук пый ук, кошкон дыр но вуиз ук ('Время прихода да было уже ведь, время ухода да подошло уже'). Как будто они уже уходят, а родня жениха пляшут, как будто (стараются) чтобы те остались <...> Наперебой стараются»¹².

Родственники невесты, в отличие от родни жениха, не имеют четкого (приуроченного) музыкального маркера. В этом состоит особенность жанровой системы песенной традиции унинских удмуртов. Напевы родственников невесты (*келяськон крезь*) относятся к мобильной части музыкального кода свадьбы: «Отдельного напева у них (родни невесты) не было. Свадебный напев только был отдельный, а у родни невесты не было. Хоть по-русски пели, хоть по-удмуртски пели»¹³. Корпус напевов родни невесты Унинского р-на, например, включает в себя распространенную на севере Удмуртии в качестве проводной песню *Кылёд ук...* («Останешься ведь...»), но основную часть песен родни невесты составляют типичные для жанровой системы северных удмуртов песенные импровизации, никогда не повторяющиеся при исполнении даже одним и тем же певцом: «Сказала ведь тебе, десять разных мотивов без слов эти наши крезь. Вот четвертый или пятый повторили уже»¹⁴. Импровизируемые напевы *келяськон крезь*, по свидетельству информантов, исполняются не только на свадьбе; они, скорее, являются знаком проводов вообще: «Да они разные... Проводы это. Если человек умер, потом в солдаты если уходит – вот провожаем этими крезьями»¹⁵.

Анализ структуры и музыкального кода свадьбы **слободских удмуртов** показал, что в северноудмуртской системе свадебных обрядов эта традиция стоит особняком. Во-первых, разнятся сроки свадьбы. Слободские удмурты проводили обряд в Покров (14 октября), *Констанкинэ* (3 июня), *Толсур* (1-2 февраля). В жанровой системе зафиксирован только один приуроченный напев свадебного обряда – *куиньмой крезь* (напев третьего дня), который исполнялся всеми участниками свадьбы. Название напева *куиньмой крезь* происходит вследствие осо-

¹² ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Астрахань Унинского р-на Кировской обл. от Кильдибековой А. Я., 1929 г. р.

¹³ ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Ключи Унинского р-на Кировской обл. от Ивановой В. Я., 1934 г. р.

¹⁴ ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Астрахань Унинского р-на Кировской обл. от Почащевой Е. Р., 1927 г. р.

¹⁵ ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Астрахань Унинского р-на Кировской обл. от Кильдибековой А. Я., 1929 г. р.

бенностей проведения свадебного ритуала, который значительно отличается от всех остальных версий обряда. На свадебном пиру *сюан* после застолья невесту переодевали в свадебный наряд: «Одним из важнейших моментов обряда являлось завязывание пояса, которое сопровождалось обращением к вожшуду»¹⁶. Покрывали платком *дарали* с большими кистями. Затем родственники жениха забирали невесту, чтобы ехать в церковь венчаться. В советские годы свадебный поезд сразу отправлялся в дом жениха. Следом на рассвете следующего дня в дом жениха едут молодые родственники невесты и ее друзья, днем – пожилые. Их количество должно быть нечетным, чтобы «обратно ехать парно с невестой». Вечером опять возвращаются в дом невесты, угощаются, на рассвете третьего дня снова провожают невесту в дом новой семьи.

Таблица 2

Схема свадебного обряда слободских удмуртов

Название обряда	Локус, участники	Акциональный код	Музыкальный код
сговор	Дом невесты, близкие родственники жениха		
Свадьба <i>сюан</i>	Дом невесты, поезжане с обеих сторон	Застолье. Ритуальное переодевание невесты, изменение прически, покрытие головы.	
	Православная церковь	Венчание	
Второй день	Дом жениха	Испытание невесты, ее хозяйственных навыков, невеста с родника приносит воды.	
Третий день <i>куиньмой</i>	Дом невесты.	Обход домов родни невесты, прощание невесты с отчим домом	<i>куиньмой крезь</i> (напев третьего дня)

Раньше напев третьего дня маркировал самый драматичный, кульминационный момент свадьбы: «Невеста, держась за скобу [входной двери. – *И. Н.*], трижды вопрошала: «*Мар сизэд?*» («Что ты мне дашь в приданое?»). И отец трижды отвечал: «*Мар кылдоз*» («Что суждено»).

¹⁶ Агрэ В. В. Обрядовые песни без слов северной Удмуртии: дипл. работа. Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Науч. рук. Т. И. Калужникова. Свердловск, 1984. Часть I. С. 23.

Невеста выходила к воротам в сопровождении крестной, и все *сюанчи* пели ей *куиньмой крезь*»¹⁷.

В настоящее время строгой приуроченности при исполнении напева на свадьбе не наблюдается («хоть когда поют»), но то, что этот напев был проводным, еще в традиции помнят: «Так невесту провожать *куиньмой крезь* и был... Уходя вот, невесту провожают, видно, *куиньмой крезь* и говорили...»¹⁸. Сравнительно-текстовый анализ вариантов напевов *келяськон* унинских и *куиньмой крезь* слободских удмуртов также показал их близость, в частности, в обоих напевах встречается одна и та же текстовая формула мотива проводов, прощания: *Лыктон дыр но вал но, кошкон дыр но вуиз ни...* («Время прихода было, время ухода наступило уже...»).

Из всего корпуса свадебных песен только два напева (*куиньмой крезь* слободских удмуртов и *сюан крезь* унинских удмуртов-Ватка) обладают статусом устойчивого приуроченного напева. Эти напевы сразу привлекли к себе внимание уже во время первого прослушивания, выделяясь на общем фоне песенных импровизаций своей чрезмерной «простотой» интонационного и ритмического облика. Мелодика свадебного напева унинских удмуртов-Ватка, например, «разочаровывает» некоей наивной, безыскусной интонацией, в чем-то схожей с детской песенкой или легким плясовым мотивом. Мелодический диапазон вариантов свадебного напева довольно широк, охватывает октаву и представляет собой трехстрочную строфу с повтором второй строки (АВВ). Каждая строка состоит из двух кратких музыкальных фраз, повторяющихся в первой строке. Для музыкального стиля характерна четкая акцентная ритмика, квадратность структуры, очевидно, обусловленной в определенной степени контекстом звучания: свадебный напев исполняется как плясовой напев с притопыванием. При всем мелодическом отличии одноголосных вариантов напевов, записанных в разное время от разных исполнителей, они легко соединяются в одну партитуру, подчиняясь динамике общего гармонического движения от устоя к неустою, находящихся в квартовом соотношении. К сожалению, информанты не смогли нам точно сообщить, исполнялись ли эти песни с инструментальным сопровождением (с гармошкой, например), но гармонический фон (плагальность) прослушивается достаточно ясно (см. схему № 2).

¹⁷ Там же. С. 24.

¹⁸ ФЭ УИИЯЛ-1999. Запись Нуриевой И. М. в д. Светозарево Слободско-го р-на Кировской обл. от Финицких А. Е., 1930 г. р., Кайсиной Г. Д., 1964 г. р.

Нотный пример № 15.

Сюан вакчи крезь. Свадебный короткий напев (Унинский р-н, удмурты-Ватка)¹⁹

$\text{♩} = 100$

с'у-ан пот-том, пэ, шу-ыс'-ком, таз' - таз' ка-рыс'-ком, э, йэ, йэ, йэ, йэ, йэ, йэ, йэ,

ай, йай, о, йай, йай, йай, йай.

Свадьбу начнем, говорим, так и эдак делаем, э, *йэ, йэ, йэ, йэ, йэ, йэ, йэ, йэ*, Ай, *йй, о, яй, яй, яй, яй*²⁰.

Нотный пример № 16.

Сюан крезь. Свадебный напев (Унинский р-н, удмурты-Ватка)

$\text{♩} = 72$

с'у - ан пот-том, гыр ка-ром шу - о - мэ, ой, йой, йай, йай, йай, э, йай, йай,

ой, пэ, шу-о-мэ, ой, йай, йай.

с'у - ан пот-том, гыр ка-ром, с'у - ан пот -том, ой, пэ, пэ, ой, йой, йай, йай,

э, э, э, э, йэй, йай, йай.

¹⁹ Все примеры приведены к одному звуку *d* для удобства сравнения.

²⁰ Ходырева М. Г. Песни северных удмуртов. С. 89.

Свадьбу начнем, напев споем, скажем, *ой, ой, ой, яй, яй, э, яй, яй, ой*, мол,
 скажем, *ой, яй, яй*.
 Свадьбу начнем, напев споем, свадьбу начнем, *ой*, мол, *де, ой, ой, яй, яй*,
*э, э, э, э, ей, яй, яй*²¹.

Нотный пример № 17.

Сюан крезь. Свадебный напев (Унинский р-н, удмурты-Ватка)

♩ = 84

тан' таз' тан' та шу-о-мэ гу- ды-рак ка-ро-мэ ай ды га ай ды га ай дай дай гай-а гай- ай йа

ай- а гай-а ай- а йа ай- а ай-а йай

гу- ды-рак ка- ро - мэ шул-ды-рак кыр-за-ло-мэ ай ги-нэ ай ги-нэ ай ды-ры да ай ды-ры ай ды-рыдай да

ай дай да хай дай да хай да хай-а йа

Вот так, вот эдак скажем, громко-громко нашумим, *ай, ды, га, ай, ды, га,*
ай, дай, дай, гай-а, гай, ай, йа,

Ай, а, гай-а, ай-а, йа, ай-а, ай-а, йай,

Громко-громко нашумим, весело-громко споем, *ай*, только, *ай, дыры, да,*
ай, дыры, ай, дырыдай, да

*Ай, дай, да, хай, дай, да, хай, да, хай-а, йа*²².

²¹ Там же. С. 88.

²² ФЭ УИИЯЛ-2002. Запись Нуриевой И. М. в д. Астрахань Унинского р-на Кировской обл. от Будиной Т. Д., 1928 г. р.

Ритмическая организация напева сходна со свадебным напевом унинских удмуртов-Ватка: акцентная ритмика, квадратная (расширенная до 12 тактов) структура, но ритмический каданс в большинстве записанных нами образцов напевов распет в типичной удмуртской синкопированной манере *крезей* (♩♩).

Нотный пример № 19.

Куиньмой крезь. Напев третьего дня (Слободской р-н Кировской обл.)

♩ = 90

лык-тон дыр но вал уг н'и бэн кош-кон дыр но ву - из уг н'и бэн уг ы ны но

ой ой ай ай ай ай ай ай ай ай шу но

э э та ай ай ай ай ай ай ай ай но

э дун'-н'э э дун'-н'э э дун'- н'э - йэ к'а - з'э бэн но уг э но

э бэн э ай ай ай ай ай ай ай ай

ай ай ай ай ай ай ай ай шу но

ай ай ай ай ай ай ай ай ой дой

1 канал:

Время прихода было, ведь, уже, ну, время ухода да наступило уже, ну,
ведь, ы, ны, но,

Ой, ой, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, скажи, да.

Э, мир мой, мир мой, мир мой, мой Куазь, ну, да, ведь, э, да,

Ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, скажи да.

2 канал:

э, э, этот, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, да,

Э, ведь, э, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай,

Ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай, ой дой²⁴.

Интонационное своеобразие исследуемых напевов может объясняться заимствованным характером, вполне оправданным для данного региона. В качестве прогрессирующей тенденции для всей вятской диаспоры следует отметить активное «вымывание» слоя удмуртских обрядовых песен с последующей их заменой на более популярные удмуртские или русские песни. Потому репертуар нижнечепецких удмуртов включает в себя больше русских песен, нежели собственных удмуртских. Граница между двумя этно-интонационными сферами практически стерлась, местные удмурты свободно включают инонациональный (русский) материал в виде отдельных мелодических фраз или целых мелодических построений в свои импровизации-крези.

Музыкально-стилистическое родство свадебных напевов обнаруживается между двумя территориально удаленными традициями северных (верхне- и среднечепецких) и **завятских удмуртов**. Свадебный напев *сюан сям/зоут* в завятской традиции также доминирует в обряде. Он также основан на семивременной ритмической формуле. Сходен и исполнительский контекст: поющие стоят в кругу, притопывая поочередно правой и левой ногой на первые ритмические доли. В шошминской традиции в центре круга обычно стоит скрипач *кубызчи*, который, будучи негласным музыкальным руководителем свадебного поезда, следит за правильным исполнением. По рассказу талантливого скрипача-кубызчи Тувалова Михаила Владимировича,

²⁴ ФЭ УИИЯЛ-1999. Запись Нуриевой И. М. в д. Светозарево Слободского р-на Кировской обл. от Юшкетовой А. И., 1936 г. р. (1 канал), Финицких А. Е., 1930 г. р. (2 канал).

молодые, которые первый раз идут на свадьбу, иногда путаются, когда петь, а когда ногой притопнуть: «Тогда даешь смычком. Учишь. Один, три раза спутают, затем уже у них песня идет»²⁵.

Как и у северных удмуртов, свадебный напев *сюан сям/зоут* могут петь и на пиру в доме жениха. Однако в отличие от севернудмуртской свадьбы свадебный напев завятских удмуртов на обоих пирах остается музыкальным символом строго одной стороны – поезжан со стороны жениха. Родственники невесты в доме жениха обычно поют на гостевой напев. В кукморской традиции, кроме того, существует специальный формульный напев проводов невесты из родительского дома *ныл келян сям*, исполняемый подругами невесты, который тоже должен вызывать слезы у невесты.

Свадебный напев *сюан сям/зоут* завятских удмуртов является одним из самых архаичных в традиции. Все особенности – исполнительские, мелодические, формообразующие и т. д. – обусловлены единственным, но очень важным свойством напева: обыгрыванием ритмоформулы . Его исполнение в контексте ритуала характеризуется скандированной артикуляцией звука: каждая ритмическая доля буквально «выталкивается» с кратким выдохом. Первую долю ритмоформулы поезжане выделяют и динамическим акцентом, и шумовым (притопом попеременно правой – левой ногой). Напев строится из изоморфных мелодико-ритмических ячеек, в основе его лежит принцип повтора, причем повтора всех уровней – ритмического, ладоинтонационного, вербального, кинетического, каждый из которых дублирует друг друга, тем самым придавая напеву «многократный <...> запас “прочности”»²⁶.

²⁵ Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Вып. 2. С. 15.

²⁶ Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. С. 202.

Нотный пример № 20.

Сюан зоут. Свадебный напев (Балтасинский р-н РТ)

ми тац-цы лы- тим вал ик ул'- л'а - са |
ми тац-цы лы- тим вал ик ул'- л'а - са |
зус- ки - мы у9- но вы - жы - йад ай кай |
д'ус - ки - мы у9- но вы - жы - йад ай кай |
ай дыр гы - нэ ми дай дон ай дон

Мы сюда приехали, погоняя лошадей,
Распрягли под вашими окнами, ай кай.
Когда мы ехали, вы нас ждали,
Подобно диким голубкам воркуя, ай кай²⁷.

В кукморской версии напева наблюдается разделение голосовых партий: одни исполнители ведут собственно «мелодию», другие – словно подчиняясь ритмической игровой стихии, скандируют первую ступень лада, что создает эффект бурдона.

²⁷ Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Вып. 2. С. 142.

Нотный пример № 21.

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

жъц - гър но жъц - гър ми лък - тим ай гай
жиц - гър но жиц - гър ми лък - тим
с'у - ан' - чи ва - лэ пук - с'ь - са
с'у - ан' - чи ва - лэ пук - с'ь - са ай гай
с'у - ан' - чи ва - лэ пук - с'ь - са ай гай
с'у - ан' - чи ва - лэ пук - с'ь - са
а - най - лъ 3ки-вош- тис' вай - ь - са(й)
а - най - лъ 3ки-вош - тис' вай - ь - са ай гай

Звеня да позванивая мы приехали, ай гай,
На свадебных конях восседая, ай гай.
На свадебных коней сядем, ай гай,
Матери помощницу привезем, ай гай²⁸.

²⁸ Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Вып. 1. С. 140.

Территория **южной Удмуртии** дробится на отдельные локальные традиции, каждой из которых соответствует свой свадебный напев *сюан гур*. В отличие от северной и завятской традиций, он звучит в паре с другим приуроченным напевом – *бõрысь гур*, принадлежащим родственникам невесты *бõрысьёс*. Термин происходит от послелога *бõрсьы* ‘вслед, за, позади, сзади’, указывая на последовательность свадебного пира в доме жениха, который также именуется *бõрысь*. Таким образом, в южноудмуртской свадьбе оба напева строго «привязаны» к своему локусу и исполнителям: свадебный напев *сюан гур* поют только родственники жениха на пиру в доме невесты; напев *бõрысь гур*, маркирующий родственников невесты, звучит на свадебном пиру в доме жениха.

Роль обоих напевов на свадебных пирах как символов свадьбы подчеркивается специальными драматургическими приемами. Распорядитель свадьбы *тõро* (главный свадебный чин, избираемый со стороны родственников поезжан) после небольшого угощения по просьбе участников свадьбы научить их петь, выходит на середину избы и запекает разные песни, но только не свадебную. Поезжане сразу отвергают их. После третьей или четвертой попытки *тõро* «находит» нужный напев, и затем свадебная мелодия звучит уже весь вечер.

Свадьба как контакт двух оппозиционных групп участников обряда отражается на их музыкальном поведении. На свадебном пиру *сюанчиос*-родственники жениха поют свой напев обычно стоя в кругу. При этом «ведут себя чинно, с достоинством, не шумят, много не разговаривают, громко ногами не топают»²⁹. Поезжане со стороны невесты, в отличие от чинного поведения родственников жениха, ведут себя вызывающе, что проявляется в песенных угрозах «подпрыгнуть и проломить балку под полом», «подпереть ее конюшенной соломой»³⁰. Они «громко топают, звеня колокольчиками, снятыми со свадебных дуг, бьют в бубны, в заслонки»³¹, прыгают на лавках, обещая проломить пол и полати, пытаясь таким образом «отомстить» родне жениха за «похищенную» невесту. Характерен элемент песенного состязания: «Если почувствуется: “бõрысьчи” устали и поют свою песню вяло, “сюанчи” запевают песню на мотив “сюан” (“сюан гур”). “Бõрысьчи”

²⁹ Чуракова Р. А. Удмуртские свадебные песни. Устинов: Удмуртия, 1986. С. 18.

³⁰ См., в частности, тексты свадебных песен: Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 67, 77, 80, 81 и др.

³¹ Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 19.

же, услышав это, стараются не поддаться и с новой энергией начинают петь свою песню (“бõрысь гур”), перебивая “сюанчи”»³².

Отличается и манера исполнения этих двух напевов. Повсеместно в южной Удмуртии народные певцы отмечают сложность пения свадебного напева *сюан гур*. В отличие от напева *бõрысь гур*, пение которого не вызывает у информантов особых затруднений, свадебный напев *сюан гур* дольше припоминают, с бõльшим напряжением воспроизводят:

Карпова Алевтина Васильевна: *Тани та сюан гурез уг яраткы.*

Дедюхина Таисия Михайловна: *Секыт ук со.*

Собиратель: *А малы секыт шуо?*

Дедюхина Таисия Михайловна: *А вот секыт.*

Кузнецова Мария Ермолаевна: *Секыт, секыт гур.*

Карпова Алевтина Васильевна: *Ну вообще сюан гур секыт со, нёръяно сое, оо.*

Собиратель: *Мынам но кылэме вань, сое, пе, кырзаны секыт шуыса.*

Дедюхина Таисия Михайловна: *Ну сое нёръяно но, соин секыт кытйське.*

Карпова Алевтина Васильевна: *Протяжногес, кален <...>.*

Собиратель: *Кычэ куараен кырзало та сюан гурез?*

Карпова Алевтина Васильевна: *Лишной кеськыса но өвёл, так нормальной куараен.*

Дедюхина Таисия Михайловна: *Так нёръяса, оо. А бõрысьын соиз йыгдыбыр карса, зол.*

Карпова Алевтина Васильевна: Вот этот свадебный напев не люблю.

Дедюхина Таисия Михайловна: Тяжелый ведь он.

Собиратель: А почему «тяжелый» говорят?

Дедюхина Таисия Михайловна: А вот тяжелый.

Кузнецова Мария Ермолаевна: Тяжелый, тяжелый напев.

Карпова Алевтина Васильевна: Ну, вообще свадебный напев тяжелый, протяжно петь его надо, да.

Собиратель: Я тоже слышала, что его, мол, тяжело петь.

Дедюхина Таисия Михайловна: Ну, его протяжно петь надо, поэтому тяжело тянется.

Карпова Алевтина Васильевна: Попротяжнее, медленно <...>

Собиратель: Каким голосом поют этот свадебный напев?

³² Там же.

Карпова Алевтина Васильевна: Слишком не кричат, так нормальным (обычным) голосом.

Дедюхина Таисия Михайловна: Так протяжно поют, да. А поезжане (со стороны невесты) [свой напев] ногами притопывая, громко [поют]³³.

В алнашской традиции информантка, например, долго отказывалась петь свадебный напев, мотивируя сложностью его исполнения: «*Та гурез кырзаны туж шуг, туж трос нёрьянэз*» – «Этот напев петь мне очень тяжело, очень много распевностей [букв. протяжностей]»³⁴. Для профессионального музыканта эта ремарка остается непонятной, поскольку, в отличие от вышеприведенных свадебных напевов группы *сюан*, алнашский свадебный напев прост и в интонационном, и в ритмическом отношении. Очевидно, его сущность действительно определяет особая исполнительская манера.

Нотный пример № 22.

Сюан гур. Свадебный напев родни жениха
(Алнашский р-н)

The image shows a musical score for a wedding song. It consists of three staves of music in a single system. The first staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 76. The lyrics are written below the notes. The second and third staves are piano accompaniment, also in a treble clef with a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Тй уд лык-тэ ми до - ры но, ми ум лык-тэ - лэ |
Ку ад - зо - мы о - дйг - мес ук, ой, но(й) о - дйг - мы ||
Ку ад - зо - мы о - дйг - мес ук, ой, но(й) о - дйг - мы

³³ ФЭ УИИЯЛЛ-2009. Запись Нуриевой И. М. в д. Б. Жужгес Увинского р-на от Карповой А. В., 1940 г. р., Дедюхиной Т. М., 1949 г. р., Кузнецовой М. Е., 1933 г. р.

³⁴ Степанова А. Н. Алнашская песенная традиция: проблемы стилиевой стратификации и ареальных исследований: вып. квалификационная работа; Институт искусств и дизайна УдГУ. Науч. рук. И. М. Нуриева. Ижевск, 2013. С. 28.

Вы не приедете к нам, да, мы не приедем,
 Когда же увидим друг, ой, да, друга³⁵.

Манера тягучего, протяжного пения, о которой приходилось говорить в связи с жанром причитаний³⁶, характеризующая звукоидеал южноудмуртских свадебных напевов *сюан гур*, очевидно, не единственный их характерный признак. Стилистический анализ свадебных песен группы *сюан* и *бõрысь*, в частности, на уровне ритмической организации напевов показал некоторое различие в их структуре, которое, однако, проявляется не как четкая закономерность, а скорее как определенная тенденция. Так, например, для напевов родственников невесты *бõрысь гур* характерна ритмическая структура с равномерным движением. В напеве родственников невесты д. Б. Жужгес слоговая музыкально-ритмическая форма выглядит следующим образом:



Нотный пример № 23.

Бõрысь гур. Свадебный напев родни невесты (Увинский р-н)

$\text{♩} = 100$

ко - ты - рак но сул - то - мэ
 шу - до - мэ

Ва - йэ а - ли ой эш - йо - сы

ко - ты - рак но сул - то - мэ но кыр - за - лом но вэ - ра - лом

³⁵ Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Вып 1. С. 52.

³⁶ Нуриева И. М. Импровизация в песенной культуре удмуртов: жанр, стиль, мышление. С. 70–96.

ог - пол тэч - чом кык пол тэч - чом кўин! - мэ - ти - йэз йыг тэч - чом

кўин! - мэ - ти - йэз йыг тэч - чом но выж кӧ - зо - но - дэс ми чик - том

Давайте, друзья, встанем в круг,
 Встанем в круг, споем да расскажем.
 Один раз подпрыгнем, два раза подпрыгнем,
 На третий раз с силой прыгнем.
 На третий раз с силой прыгнем,
 Балку под полом мы проломим³⁷.

Анализируя напевы группы *бӧрысь* вавожского куста, Р. А. Чуракова также отметила: «Музыкально-ритмическая форма основана на равномерном движении, устремленном к остановке в конце каждого стиха и напоминает наиболее простые формы русских припевок»³⁸. Как правило, напевы *бӧрысь* имеют строфу двухчастного строения с повтором второй строки А В (В). В вавожской традиции некоторые напевы *бӧрысь* основаны на семиступенных диатонических ладах, контрастируя таким образом с узкообъемными напевами группы *сюан*.

Для напевов родственников жениха *сюан* более характерна однострочная строфа повторного строения А А (А). В ритмическом строении отчетливо проявляется тенденция к формульности; при этом структура большинства ритмических формул часто основывается

³⁷ ФЭ УИИЯЛ-2009. Запись Нуриевой И. М. в д. Б. Жужгес Увинского р-на от Карповой А. В., 1940 г. р., Дедюхиной Т. М., 1949 г. р., Кузнецовой М. Е., 1933 г. р.

³⁸ Чуракова Р. А. Удмуртские свадебные песни. С. 51.

Нотный пример № 25.

Сюан гур. Свадебный напев родни жениха (Можгинский р-н)

Ос - то ги-нэ инь- ма - ре, вы - лись инь- ма - ре
Ёеч сю - ре-сэ лык - ты - са, ёеч мед ю - во - ме!
Ёеч сю - ре-сэ лык - ты - са, ёеч мед ю - во - ме!

Добрый мой боже, всевышний мой боже!

Дорогу хорошо проехав, пусть хорошо погуляется (нам)!⁴⁰

Ос-то ги-нэ инь-ма-ре, вы-лись инь-ма-ре

В других случаях ямбические музыкально-ритмические формулы создают своеобразный эффект ритмической перебивки, как, например, в свадебном напеве д. Б. Жужгес, с нечетным количеством музыкальных времен в 15 ♩ каждого полустиха:

Нотный пример № 26.

Сюан гур. Свадебный напев родни жениха (Увинский р-н)

ми - лам ги - нэ а - най - мы мар но вз - ра - са бз лэз - ы
с'и - йон - дэс но с'и-йэ - лэ йу - он - дэс но йу - э - лэ

⁴⁰ Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 96.

эн ги - нэ но ыш-тэ-лэ а - най а - тай виз' - йос - тэс
 эн ги - нэ но ыш-тэ-лэ а - най а - тай виз' - йос - тэс
 л'эм - л'э - то но л'эм-л'э-то л'э - гэз' - пу - лэн с'ас' - ка - йэз
 л'эм - л'э - то но л'эм-л'э-то ну - о - но но кэн - йос - мы

Наша матушка нам наказывала:
 Угощение пробуйте, напитки пейте,
 Не забывайте только родительских наставлений (2 р.).
 Розовые да розовые цветы шиповника,
 Красивая да красивая [как цветок шиповника] да наша
 сноха, которую нужно увезти⁴¹.

⁴¹ ФЭ УИИЯЛ-2009. Запись Нуриевой И. М. в д. Б. Жужгес Увинского р-на от Карповой А. В., 1940 г. р., Дедюхиной Т. М., 1949 г. р., Кузнецовой М. Е., 1933 г. р.



Ми-лям ги-нэ а-най-мы мар но ве-ра-са өз лэзь-ы

Наконец, еще одна особенность функционирования обеих групп свадебных напевов заключается в их неравномерном распространении. Если каждый напев группы *сюан* охватывает, как правило, одну песенную традицию (в случае, если эта традиция не является маргинальной), являясь таким образом маркером границ этой традиции, то напевов группы *бõрысь* в каждой из локальных традиций может быть больше. Поэтому карта распространения этих напевов является более пестрой.

Свадьба южных удмуртов во многих традициях включает и песни проводов невесты *ныл келян гур*, которые исполняются в момент выхода невесты из родительского дома на самой свадьбе или до свадьбы, во время сговора. Как правило, провожают невесту ее подруги, пытаясь песней разжалобить ее, чтобы она плакала. В отдельных южных районах зафиксированы так называемые песни молодухи *бызись ныллэн кырзанэз*, исполняемые самой невестой. По сравнению со свадебными напевами обеих групп (*сюан* и *бõрысь*), этот мелодический пласт является поздним, сформированным под влиянием русской песенности. Многие песни этого пласта функционируют в качестве необрядовых бытовых.

Свадьба **закамских удмуртов**, по мнению этнографов, претерпела некоторые изменения, обусловленные иноэтническим, в частности, тюркским влиянием. К тюркским элементам относится обряд умыкания невесты; заимствованным характером ученые объясняют и ритуальную кражу поезжанами деталей одежды невесты на пиру в доме ее родителей и предметов домашнего быта в доме жениха⁴². Отмечая ряд трансформаций в проведении свадьбы, этнографы, однако, делают вывод, что в целом она «до сих проводится в основном по традиционному ритуалу»⁴³. Анализ же музыкального кода свадьбы закамских удмуртов показал его полную модификацию. Во-первых, тюркская песенная культура, оказав значительное влияние на традиционное народно-песенное искусство местных удмуртов, отразилась и на музыкальном наполнении свадьбы, значительную часть которого составляют татарские песни, исполняемые в качестве гостевых. Кроме того, хотя основу свадьбы также составляют два свадебных пира, на которых встречаются

⁴² Христолюбова Л. С., Миннихметова Т. Г., Тимирзянова Р. Г. Свадебные обряды удмуртов Башкирии // Фольклор и этнография удмуртов: обряды, обычаи, поверья. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН СССР, 1989. С. 85–119.

⁴³ Там же. С. 102.

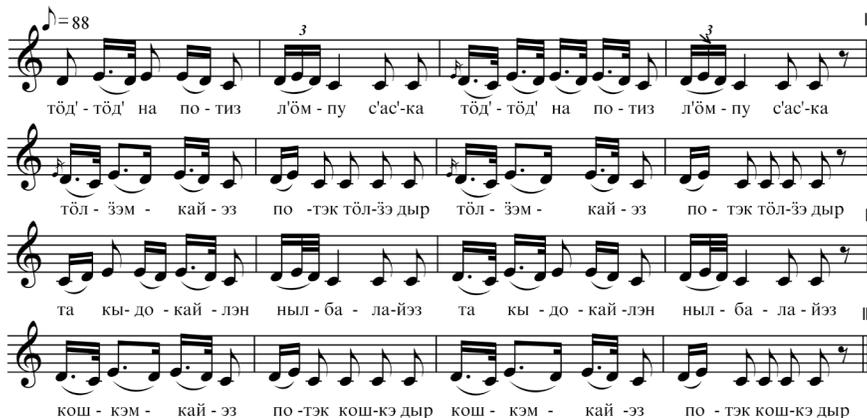
две стороны, ни одна из сторон не имеет своего музыкального маркера – специального приуроченного свадебного напева, что коренным образом отличает закамскую свадьбу от всех других локальных традиций. Основная функциональная нагрузка лежит на песенных текстах, в которых поезжане комментируют происходящие события, хвалят/корят жениха с невестой, дают им наставления. Значительная часть этих текстов переключается с отдельными южноудмуртскими свадебными текстами.

Специально приуроченный к свадьбе напев появляется в кульминационный момент свадебного действия – при прощании невесты с родительским домом. Молодые родственницы жениха *васькәли* трижды обводят невесту вокруг стола – символа родного дома с напевом, который так и называется – *васькәли куй* ‘напев родственниц жениха’. В других местах под эту песню невесту выводят из дома и одновременно выносят сундук с приданым.

Напев *васькәли куй* имеет ареальное распространение: за исключением Татышлинского р-на он бытует практически по всей территории проживания удмуртов в Закамье. Этот формульный однострочный напев резко выделяется из всего музыкально-песенного сопровождения свадьбы. Он основан на лапидарной, чеканной, многократно повторенной мелодической фразе из трех звуков. Наиболее характерной чертой этого напева является его опора на четко артикулируемую ритмоформулу из пяти восьмых , что делает его узнаваемым в любой исполнительской версии.

Нотный пример № 27.

***Васькәли куй.* Напев родственниц жениха (Янаульский р-н РБ)**



♩ = 88

төд' - төд' на по - тиз л'өм - пу с'ас' - ка төд' - төд' на по - тиз л'өм - пу с'ас' - ка

төл - зэм - кай - эз по - тэк төл - зэм дыр төл - зэм - кай - эз по - тэк төл - зэм дыр

та кы - до - кай - лэн ныл - ба - ла - йэз та кы - до - кай - лэн ныл - ба - ла - йэз

кош - кэм - кай - эз по - тэк кош - кэм дыр кош - кэм - кай - эз по - тэк кош - кэм дыр

Белыми-белыми цветами расцвела черемуха,
Осыпаться им не хочется, – да осыпаются, наверное.
Этой доченьке свата
Уходить (из родного дома) не хочется, – да уходит, наверное⁴⁴.

Основной мотив поэтических текстов связан с расставанием невесты с родительским домом. Песня, исполняемая родственницами жениха, поется не только от их имени. Персоналиями, от лица которых они выступают, может быть и мать невесты, но основная часть поэтических текстов исполняется от имени самой невесты, которая просит прощения у родителей, в то же время укоряет их, тоскует, сравнивая себя с кукушкой. Очевидно, подобная тематика, типичная для прощального этапа свадьбы, дала повод филологам атрибутировать жанр напева как «песню-причитание невесты»⁴⁵, хотя манера его исполнения абсолютно далека от плачeveго звукоидеала. Своей четкой, скандированной артикуляцией при исполнении, «вдалбливающим» повтором нижнего устоя напев несет черты заговора и этим близок завятскому свадебному напеву. Более приближен к «положенному» в данной обрядовой ситуации звукоидеалу жанр башкирских свадебных плачей-причитаний невесты *сенгля*, маркирующий «самый яркий и драматичный момент свадебного обряда»⁴⁶. *Сенгля* также исполняется от имени невесты, но петь его может как она сама, так и ее подруги и/или специально приглашенные вопленицы. Как отмечают башкирские исследователи, «напевы *сенля* отличаются выраженной имитацией плача, глубоко трогательные интонации», в целом же в мелодике *сенгля* прослеживаются элементы «древнейших закличек, ритуальных возгласов, обращений»⁴⁷.

Таким образом, музыкальный код свадьбы закамских удмуртов оказался в определенной степени более близок башкирской свадьбе, в структуре которых исполнением знакового напева отмечена кульминационная точка обряда – прощание невесты с домом и переход ее в другую семью.

⁴⁴ ФЭ УИИЯЛ-1970. Запись Насибуллина Р. Ш. в д. Ватка (Нократ) Янаульского р-на РБ. Нотировка, расшифровка текста и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

⁴⁵ Христолюбова Л. С., Миннихметова Т. Г., Тимирзянова Р. Г. Указ. соч. С. 105.

⁴⁶ Сулейманов Р. С. Жемчужины народного творчества Урала. УФЭ: Китап, 1995. С. 143.

⁴⁷ Султангареева Р. А. Башкирский свадебно-обрядовый фольклор. УФЭ: УНЦ РАН, 1994. С. 111–112.

Примерно такая же картина встроенности в местную ареальную систему ожидалась и в структуре **свадьбы бесермян**, проживающих с северными удмуртами и разговаривающими на одном из наречий удмуртского языка. Как описывалось выше, на севернудмуртской свадьбе доминирует напев родственников жениха *сюан крезь*. На бесермянской же свадьбе музыкальные акценты смещены. Поезжане-родственники жениха не имеют специального приуроченного напева (обстоятельство, немислимое в удмуртской среде!). Но музыкальное поведение поезжан маркировано звучанием музыкального инструмента – волынкой *быз*, которая «всюду сопутствует поѣзжанам»⁴⁸. При этом «волынщикъ не аккомпанируетъ пѣвцамъ, а играетъ самостоятельно въ промежуткѣ между пѣніемъ, такъ что музыка длится безпрерывно»⁴⁹. На свадебном пиру «пѣсни поются плясовые и вообще самыя веселыя». Как отмечает автор очерка Н. П. Штейнфельд, почти все они заимствованы от русских (например, «По улице мостовой»), но слова исковерканы до неузнаваемости. Пение и игра на свадебном пиру являлись обязательными согласно этикету: «Если поезжане не веселились, считалось, что они остались недовольным угощением и приемом»⁵⁰.

Следует отметить, что звучание волынки на свадьбе отмечено только в работе Н. П. Штейнфельда, посвященной бесермянской культуре. В этнографических работах по удмуртской традиционной культуре конца XIX – начала XX вв., в материалах фольклорно-этнографических исследований последних десятилетий сведений относительно сопровождения свадьбы игрой на волынке или любым другим музыкальным инструменте (кроме гармошки) не содержится. Единственной этнографической группой, в которой до их пор проводят свадьбу с музыкальным инструментом *кубыз*-скрипкой, являются завятские (шошминские) удмурты. Игра на этих музыкальных инструментах во время ритуалов должна рассматриваться как знаковая, имеющая магический смысл. Именно в таком значении рассматривают волынку региональные исследователи. Волынка как ритуальный свадебный инструмент зафиксирован у мордвы, чуваш, мари. Как отмечает Н. И. Бояркин, «считалось неблагополучным, если род жениха не имел

⁴⁸ Штейнфельд Н. П. Бесермяне: Опыт этнографического исследования // Календарь и памятная книжка Вятской губернии на 1895 год. Вятка, 1894. С. 244.

⁴⁹ Там же. С. 243.

⁵⁰ Попова Е. В. Семейные обычаи и обряды бесермян. С. 133.

волынки»⁵¹. Ее звучанием сопровождалась все обрядовые перемещения невесты, звуки волынки должны были «оградить невесту от порчи, дурного глаза»⁵². В том же значении использовалась волынка у чувашей и марийцев. Волыщик («пузырщик») на чувашской свадьбе, например, считался колдуном, который своей игрой защищал молодых от нечистых сил⁵³.

Основной же формульный напев бесермянской свадьбы был связан с локусом невесты. Этот напев сопровождал предсвадебный цикл обрядов (девичник, расплетение косы, прощание с родителями) и звучал в кульминационный момент свадьбы при выходе невесты из дома. Исполняли его всегда подруги невесты и, как правило, от ее имени: «Ее сядят на сундук с приданым. Она начинает плакать; дѣвушки припѣвають по бесермянски: «милая ворота, вы остаетесь, изба, ты остаешься, сѣни, вы остаетесь отъ меня» и т. д., перечисляя всѣ предметы, которые невеста съ этого дня покидаетъ на вѣки»⁵⁴.

Таблица 3

Схема свадебного обряда бесермян⁵⁵

Этап свадьбы	Локус, участники	Акциональный код	Музыкальный код
Девичник накануне свадьбы	Дом невесты/баня. Подруги, женщины-родственницы	Переплетение косы	<i>йѳрчѳ пѳнон крезь</i> 'напев переплетения косы'
	Дорога из бани домой. Подруги, женщины-родственницы	Невесту ведут домой	<i>муньчѳѳь бертон крезь</i> 'напев возвращения из бани'
	Дом невесты, подруги невесты и ее родня.	Невеста плачет, сидя в среднем углу. Подруги поют напев от ее имени	<i>крезь</i> напев прощания с домом и родными.

⁵¹ Бояркин Н. И. Мордовская народная музыка: Многоголосные инструментальные традиции: учеб. пособие. Ч. 1. С. 66.

⁵² Там же. С. 67.

⁵³ Осипов А. А. Чувашская свадьба: Обряд и музыка свадьбы вирьял. Чебоксары: Чув. кн. изд-во, 2007. (Гипотезы. Исследования. Теории). С. 50–51.

⁵⁴ Штейнфельд Н. П. Указ. соч. С. 245.

⁵⁵ Схема составлена по материалам работ Штейнфельда Н. П. «Бесермяне»; Поповой Е. В. «Семейные обычаи и обряды бесермян» и полевым материалам автора: ФЭ УИИЯЛ-2000, 2002, 2004 в Балезинский и Юкаменский р-ны.

	Дом невесты, подружки невесты и ее родня	Отец подает ковш с пивом с монетой дочери и всем женщинам-родственницам. Невеста плачет, сидя в переднем углу «безъ всякихъ причитаній». Девушки поют «коротенькую бесермянскую пѣсню: «Прежде, когда ты у отца просила денег, ихъ не было, а теперъ нашлись»	<i>крезь</i>
Свадьба	Дом жениха, поезжане	Утошение. Поезжане поют песни в сопровождении музыканта, «который играет на волынкѣ. Пѣсни поются плясовые и вообще самыя веселыя»	Музыка волынки
	Ворота перед домом невесты, поезжане	<i>Азьмурт</i> (руководитель свадебного поезда) стучит в ворота	Музыка волынки. <i>Азьмурт</i> поет импровизированный напев <i>азьмурт крезь</i>
	Свадебный пир в доме невесты	Гости пляшут	Плясовые (в том числе русские песни) под волынку
	По дороге в дом, где сидит невеста, поезжане	Проход гостей	Музыка волынки и песни
	Дом невесты, все	Смотрины свадебного наряда невесты – подарка жениха	Хоровод вокруг этой одежды под музыку волынки, пускаются в пляс, хлопают в такт музыке ладошами.
	Свадебный пир в доме невесты, родня невесты	Родня невесты кричит «Поход! Поход!»	Поют напев <i>поход крезь</i>
	Дом невесты, родня невесты	Невесту сажают на сундук с приданым, она начинает плакать. Подружки невесты «припѣвають по бесермянски: «милая ворота, вы остаетесь, изба, ты остаетесь, сѣни, вы остаетесь отъ меня»	напев прощания с родным домом <i>крезь</i>

	Православная цер- ковь	Венчание	
	Дом жениха	Свадебный поезд. «Всѣхъ прибывшихъ хозяева встрѣчаютъ хлѣбомъ-солюю и пивомъ подь музыку волынки»	Музыка волынки
Второй день	Дом жениха	Баня. Привоз приданого. Дары невесты поезжанам и новой родне	
Третий день	Дом жениха.	Молодые и поезжане отправляются к реке. Невеста жертвует духу воды хлеб, масло и монетку	Музыка волынки

Выясняя жанровое обозначение этого напева и других песен, исполняемых на свадьбе, мы столкнулись с необычным для свадьбы явлением терминологического рассредоточения. Свадебным напевом *сюан крезь* информанты-бесермяне могли назвать любой импровизируемый напев: исполняемый за столом во время свадебного пира; спетая перед воротами дома невесты песня-импровизация *азьмурта* (руководителя поезжан). Свадебным же назвали формульный напев прощания с домом невесты исполнители фольклорного коллектива с. Юнды. В сборнике И. К. Травиной этот напев обозначен как плач невесты⁵⁶. В этнографическом описании бесермянской свадьбы Е. В. Поповой прощальный напев имеет разные названия в зависимости от обрядовой ситуации: *йөрчө пöнон крезь* ('напев переплетения косы'), *муньчоёсь бертон крезь* ('напев возвращения из бани')⁵⁷. Некоторые информанты, подчеркивая связь напева с невестой, называют его 'напевом невестки' *ичимень крезь*.

Отметим, что бесермянский напев прощания невесты с родительским домом также достаточно четко выделяется на музыкальном фоне свадьбы. Во-первых, он единственный из всего музыкального сопровождения бесермянской свадьбы является формульным и строго приуроченным. Кроме того, несмотря на жанровое обозначение *крезь*, что ассоциируется с набором слов и слогов, основу текста составляет импровизируемый сюжет, который распевается исполнителями синхронно, без припевных слов. Сюжетность свадебного обрядового текста

⁵⁶ Травина И. К. Удмуртские народные песни. Ижевск: Удмуртия, 1964. С. 223.

⁵⁷ Попова Е. В. Семейные обычаи и обряды бесермян. С. 125, 126.

в некоторой степени «выбивает» напев из контекста всей локальной традиции и вызывает ассоциации с песенной традицией южных удмуртов. Однако по отдельным чертам музыкального стиля нельзя не заметить его определенного сходства с северноудмуртским свадебным напевом *сюан крезь* и закамским напевом *васькӧли куй*. Все эти напевы ритмически формульны: в основе свадебного напева северных удмуртов лежит семивременная ритмоформула, у бесермян и закамских удмуртов – пятивременная (у бесермян ♪♪♪♪♪), хотя не во всех бесермянских примерах эта ритмоформула «высчитывается» точно.

Нотный пример № 28.

Ичимень крезь. Бесермянский напев невесты (Балезинский р-н)

$\text{♩} = 152$

За - ным, за - ным а - на - йэ, за - ным, за - ным а - та-йэ,
 о'ик но лък - тиз, с'о-то - но шу- из, кьк но лък - тиз, с'о-то - но шу-из,
 д'а-д'а-йэ лък-тиз, с'о-то - но шу-из, эн-гэ - йэ лък-тиз, с'о-то - но шу-из,
 та-та-йэ лък-тиз, с'о-то - но шу-из, йэн-гэ-йэ лък-тиз, с'о-то - но шу-из,
 ти шу-э вал, ум с'о - тэ на, ти шу - э вал, ум с'о - тэ на

притопывая

Милая, милая матушка, милый, милый батюшка,

Один да раз пришел: «Отдать (выдать замуж)», – да сказал, второй да раз
 пришел: «Отдать надо», – сказал.

Дядя пришел: «Отдать надо», – сказал, тетя пришла: «Отдать надо», – сказала.
 Сестра пришла: «Отдать надо», – сказала, тетя пришла: «Отдать надо», – сказала.
 Вам бы сказать: «Не отдадим еще», вам бы сказать: «Не отдадим еще»⁵⁸.

Нотный пример № 29.

Бесермянский напев прощания невесты с родительским домом («плач невесты») (Юкаменский р-н)

Медленно (♩ = 60)

За-ным кор-ка-зе, кор-ка-зе, ве-рай, кор-ка-зе
 кор-ка-зе, за-ным, за-ным кор-ка-е,
 кор-... ка-е, кор-ка-е, за-ным а-та-е,
 а-та-е, за-ным а-та-е, а-та-е,
 за-ным а-на-е, ой, а-на-е, ой, а-на-е,
 а-на-е, за-ным бра-тэ, ой, бра-тэ,
 за-... ным, за-ным бра-тэ. За-ным су-зэ-ре, су-зэ-ре,
 за-... ным су-зэ... су-зэ-ре.

⁵⁸ Личный архив Биянова Александра, уроженца д. Юнда Балезинского р-на. Запись 1990 г. в д. Юнда Балезинского р-на от местного фольклорного коллектива. Нотировка, расшифровка и перевод на русский язык Нуриевой И. М.

Милое крыльцо, крыльцо, скажи, крыльцо, крыльцо,
Милый, милый мой дом, мой дом, мой дом,
Милый отец, отец, милый отец, отец,
Милая матушка, ой, матушка, ой, матушка, матушка,
Милый брат, ой, мой брат, милый, милый брат,
Милая моя сестра, сестра, милая сестра, сестра⁵⁹.

С севернoudмуртским свадебным *крезем* бесермянский напев роднит также ангемитонный звукоряд (*c d e g*). Заметим, что при сходстве этих черт, оба напева все же не являются вариантами. Это два самостоятельных музыкальных «артефакта». Музыкальный код свадебного обряда бесермян, как показал анализ, оказался той «лакмусовой бумагой», при помощи которого выявились принципиальные отличия от севернoudмуртской свадьбы. Столь разительный контраст структуры двух свадеб является еще одним поводом задуматься об ином культурном и/или этническом генезисе бесермян.

Таким образом, сравнительный анализ музыкального кода локальных вариантов удмуртской свадьбы показал, прежде всего, его мелодико-ритмическое и структурное разнообразие, обусловленное в определенной степени влиянием соседних этнических культур. Именно так, на наш взгляд, следует рассматривать свадебный ритуал, как, впрочем, и сами песенные традиции слободских, закамских удмуртов и бесермян.

⁵⁹ Травина И. К. Удмуртские народные песни. С. 113.

Глава 6.

СТРУКТУРА И ТИПОЛОГИЯ УДМУРТСКОЙ СВАДЬБЫ

В музыкальном сопровождении свадьбы как контакта двух оппозиционных сторон реализуются два самостоятельных текста: М-текст локуса жениха и F-текст локуса невесты.¹ Анализ этих текстов позволил определить устойчивые и более мобильные, варьируемые в разных местностях этапы ритуала. К стабильным компонентам ритуала относится свадебный пир в доме невесты *сюан*. Во всех локальных традициях он озвучен приуроченными формульными напевами, принадлежащими по музыкально-стилистическим признакам к наиболее архаичному песенному пласту. Пир в доме жениха *бõрысь* отличается наибольшей музыкальной пестротой. Локус невесты, перемещенный в другое пространство, отмечен здесь звучанием гостевых, поздних плясовых песен и наигрышей. Единственной территорией, которая имеет приуроченный обрядовый напев *бõрысь гур*, является южная Удмуртия. Но, как показал музыкальный анализ, напевы локуса невесты *бõрысь* принадлежат к более позднему стилевому пласту.

Этап прощания невесты с родными, с отчим домом оказался более варьируемым. На севере Удмуртии напев 'вызывания слез невесты' звучит в момент отъезда родственников невесты из дома жениха, во всех остальных традициях – при выходе невесты из родительского дома во время свадьбы. Нередко с невестой начинают прощаться уже после сговора². В музыкально-стилистическом отношении этот песенный пласт также неровный: на юге Удмуртии он имеет черты позднего происхождения, особенно явно проступающие в песнях молодухи *бызись ныллэн кырзанэз*. Поздний характер подчеркнут и термином *кырзан*, обозначающий именно сюжетные «песни», а не обрядовые

¹ Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение: введение в проблематику. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 10.

² Чуракова Р. А. Удмуртские свадебные песни. С. 9.

напевы. Не типично для древнего удмуртского ритуала пение самой невесты. Во всех описаниях удмуртского свадебного обряда обращает на себя внимание пассивная роль жениха с невестой. На своей свадьбе невеста, впрочем, как и жених – *homo tacens* ('человек молчащий'). Единственная озвученная роль невесты в этом сложном обрядовом действии, не только дозволенная, но и поощряемая и понуждаемая, сводилась к плачу, иногда с проговариваемым текстом. Потому сольное пение невесты на своей свадьбе должно рассматриваться как относительно поздний компонент. Наиболее же архаичные образцы напевов проводов / вызывания слез невесты сохранились спорадически на севере Удмуртии и тотально в завятской (кукморской) традиции. Вместе с тем, нельзя не отметить, что при позднем интонационном наполнении напевов проводов невесты южные удмурты сохранили архаичное явление жанровой перекодировки. Во многих районах юга Удмуртии напев проводов невесты функционирует в рекрутских, гостевых обрядах.

Инициационная линия невесты оказалась более выраженной в трех периферийных музыкальных диалектах: слободском, закамском и бешерманском. Расставание невесты с домом, ее оплакивание сопровождаются пением формульных напевов *куиньмой крезь*, *васька́ли куй*, *ичимень крезь*, которые обслуживают только эту сцену, тем самым подчеркивая главный статус данного обрядового акта. Однако не эти традиции формируют облик удмуртской свадьбы, тем более, как уже отмечалось, они могут нести и элементы иноэтнических влияний. Кроме того, не совсем ясна функциональная нагрузка напева *васька́ли куй* в закамской традиции. Отправителями песенного текста здесь выступают не родственники и подруги невесты, как общепринято на ее проводах, а принимающая сторона. Являясь музыкальным маркером жениха, этот напев несет в себе энергетику его локуса, воплощаясь в исполнительской манере пения, характеризующейся четкой скандированной артикуляцией. Двойственный статус напева не позволяет однозначно причислить его к прощальным песням невесты и, следовательно, отнести его строго к локусу невесты.

Сравнительный анализ музыкального кода локуса жениха и невесты как двух самостоятельных текстов (М-текст и F-текст³) показал, что в удмуртской свадьбе отчетливо просматривается еще одна стержневая линия, возможно, более архаичная, нежели линия невесты. Наличие этой линии подтверждается помимо музыкального кода определенным кругом символов и знаков, реализуемых в свадебной терминологии и других кодах.

³ Ефименкова Б. Б. Указ. соч. С.10.

Рассмотрим свадебную терминологию (см. Таблицу 4). В названиях поезжан со стороны невесты наблюдается терминологическая разнородность. Обозначения родственников невесты в каждой из традиций варьируется в зависимости от акцента той или иной их функции. ‘Приглашающими, зовущими’ (*õtчаськисьёс*) называют родню невесты слободские удмурты, которая приглашает свадебных гостей на третий день *куиньмой*. ‘Провожающими, оставляющими невесту’ (*кельсьёс*) являются поезжане со стороны невесты у северных, части западных и унинских удмуртов. Отметим, что этот термин функционирует в паре со словом *ваисьёс* (от *вайыны* ‘доставить, принести, привезти’), которое относится к свадебному поезду жениха, дублируя основной термин *сюанчиос*. Оба термина, очевидно, более поздние, подчеркивают связь с инициационной линией невесты: *ваисьёс* ‘привозящие невесту’, *кельсьёс* ‘провожающие, оставляющие невесту’. Термин *бõрысьёс* (южные удмурты), как уже отмечалось, подчеркивает очередность свадебного пира в доме жениха (‘вслед, после’). В шошминской традиции в термине *аськисьёс* (от *аськыны*, лит. *адзиськыны* ‘видеться, увидеться’), возможно, актуализирован момент встречи новой родни и/или дочери в новом статусе. Наконец, тюркскими по происхождению являются термины *вилькудоос/туклячиос* (кукморские и закамские), *тамачейёс*, *кõдоос/кõдабикеос* (бесермяне).

Таблица 4

Свадебная терминология в локальных вариантах

	Нижне-чепецкие	Северные	Южные	Завятские	Закамские	Бесермяне
Родня жениха	<i>сюанчиос/ваисьёс</i> (унин.) <i>пожъяннёс</i> (слоб.)	<i>сюанчиос/ваисьёс</i>	<i>сюанчиос</i>	<i>сюанчиос</i>	<i>кудоёс/туклячиос</i> (сюанчиос)	<i>кõдо</i> <i>кõдабике</i>
Родня невесты	<i>кельсьёс</i> (унин.) <i>õtчаськисьёс</i> (слоб.)	<i>кельсьёс</i>	<i>бõрысьёс</i>	<i>вилькудоос</i> (кукм.) <i>аськисьёс</i> (шошм.)	<i>кудоёс/туклячиос</i> (сюанчиос)	<i>кõдо</i> <i>кõдабике</i> <i>тамачейёс</i>

Как видно из таблицы, совершенно иная картина наблюдается в обозначении свадебного поезда жениха *сюанчиос*. Термин стабилен

во всех традициях (за исключением все тех же слободской, закамской и бесермянской). Очевидно, самое время обратиться к этимологии слова *сюан*. Прежде необходимо отметить, что этот культурный термин в том же значении в близком фонетическом виде функционирует и в марийском языке (мар. *сүан* ‘свадьба’). Х. Паасонен в свое время возвел этот термин к тюркскому корню *süjün* ‘радоваться’, *süjünči / süjüneč* ‘радость, радостная весть; вестник, принесший радостную весть’⁴. В наиболее близком к тюркскому значению варианте это слово, как отмечает финский лингвист, сохранилось в мордовских языках: эрз. *suvončej ~ suvonžej* ‘радостная весть’ (по поводу свадьбы, рождения ребенка)⁵.

О том, что удмуртское слово *сюан* не сводится исключительно к понятию торжественного обряда, совершаемого при заключении брака, неоднократно упоминалось в удмуртской этнографии и фольклористике. Также полисемантичен, например, термин *туй* ‘свадьба’ и в башкирской культуре, которым обозначаются семейно-родовые обряды (‘колыбельная свадьба’ *исем туй*, свадьба и основной пир *калым туй*, ‘свадьба смерти’ *улемтуй*), календарные и родовые праздники (‘грачиная свадьба’ *Каргатуй*, ‘кукушкина свадьба’ *Кәжук туйы*, ‘медвежья свадьба’ *Айыутуй*)⁶. В удмуртской традиционной культуре зафиксированы такие понятия, как свадьба поля (*бусы сюан*), свадьба гусей (*žазег сюан*), свадьба–vulva (букв.: свадьба мышей – *шыр сюан*), свадьба дома (*корка сюан*), свадьба младенца (*нуны сюан*), девичья свадьба (*ныл сюан*), свадьба коня (*вал сюан*), свадьба мудора/керемета (*Мудор сюан*, *керемет сюан*), свадьба пчел *муш сюан* и др. Далеко не все из них проводятся по свадебному сценарию и не все из них озвучены пением свадебных песен. На обряде *корка сюан* (свадьба дома), например, участники вообще не пели, неприуроченными различными напевами отмечали девичью свадьбу (другое его название – *ныл брага* ‘девичье пиво’)⁷, вторично приуроченный плясовой напев сопровождал обряд свадьбы ребенка (*нуны сюан*)⁸.

Имитация свадебного обряда на озимом поле в южноудмуртских районах была обязательным компонентом на весенних обрядах в честь

⁴ Цит. по: Напольских В. В. Происхождение удм. *сюан* ~ мар. *сүан* ‘свадьба’ (об одной забытой этимологии) // *Linguistica Uralica*, XXXIV. 1998. № 2. С. 131.

⁵ Цит. по: Напольских В. В. Указ. соч. С. 131.

⁶ Султангареева Р. А. Башкирский свадебно-обрядовый фольклор. С. 34.

⁷ Ходырева М. Г. Песни северных удмуртов. Вып. 1. С. 104.

⁸ Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Вып. 1. С. 15.

окончания полевых работ (*гершыд сюан* ‘свадьба проталинки’ *бусы сюан* ‘свадьба поля’, *возь сюан* ‘свадьба луга’). По описанию Р. А. Чураковой, в Кизнерском р-не на обряде ‘свадьба ржи’ *зег сюан* (другое название *гужем юон* ‘летний пир’), который был приурочен к Петрову дню, молодые незамужние девушки разыгрывали свадебный обряд около ржаного поля. Наиболее красивая и нарядная девушка выполняла роль невесты. Вначале девушки около поля молились с поклонами, затем ели и пили принесенную снедь, выливая понемногу к корням ржи. «Невесте» дарили подарки. Во время церемонии пели свадебный напев или приуроченный обрядовый напев *гужем юон гур* ‘напев летнего пира’⁹.

В Кукморском и Мамадышском районах этнографами XIX в. зафиксировано исполнение свадебных песен, как и проведение самого свадебного ритуала, при перенесении воршуда из отцовского дома к отделившемуся сыну. По поверьям, *воршуд*, или *мудор* у удмуртов размножается вместе с размножением семейства самого хозяина куалы¹⁰. Обряд этот назывался *мудор сюан* (свадьба мудора) и проводился в дни летнего праздника Казанской иконы Божией Матери. На свадьбе мудора, как и на свадьбе людей, исполнялся свадебный напев. Обычно приглашают в дом хозяина мастерицу-гуслиаршу, помолившись и попировав, *тёр пукись* (букв. – сидящий в переднем углу, т.е. почетный гость, распорядитель) и его жена встают и начинают петь песни свадебным напевом и с припевом «ай гай»¹¹.

По описанию И. С. Михеева, *мудор*, или *вожшуд* перевозят на нескольких парах украшенных колокольчиками лошадей. Повеселившись и напившись в доме хозяина, из шалаша которого задумали переселить *мудор*, берут коробочку, золу и три камня из шалаша и, поместив их в одну из телег, отправляются домой с пением песен на свадебный напев. Вместе с коробочкой и камнями, по верованию вотяков, переселяется и *мудор*¹².

Описание свадебного поезда, перевозящего в новый дом *воршуд*, было сделано и финским ученым У. Х. Хольмбергом. Ученый-этнограф также отмечает исполнение свадебных напевов по этому случаю: «В Мамадышском уезде есть обычай, напоминающий свадьбу <...> Воршуд, как и невесту, перевозят в новый дом в саях, запря-

⁹ Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. Вып. 2. С. 13.

¹⁰ Гаврилов Б. Г. Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда, Урьясь-учинского прихода. С. 140.

¹¹ Там же.

¹² Михеев И. С. Из религиозной жизни казанских вотяков. С. 898.

женных лошадами, со звенящими колокольчиками, женщины одеты в свадебные наряды. То, что сами удмурты считают праздник *Воршуда* свадебным обрядом, видно из его названия – *мудор сюан* (свадьба *мудора*)»¹³.

Д. Островский описывает схожую свадьбу кереметя. У малмыжских удмуртов стал плохо родиться хлеб, и они решили добыть жену Кереметю, чтобы он не скучал. В Петров день, заранее договорившись, малмыжские удмурты поехали в Чуру (сейчас село Чура с кряшенским населением в Кукморском районе) на тройках с колокольцами и бубенчиками, во всем как быть свадебному поезду. Попиравав, ранним утром свадебный поезд отправился в обратный путь, увозя с собою кусок дерну мерою в квадратный аршин, вырезанный в керемети¹⁴. Но, по-видимому, не были соблюдены какие-то правила, что для чуринских удмуртов обернулось печальными последствиями: в Чуре на следующий год не уродился хлеб.

Свадебный напев маркирует и поминальный обряд *йыр-пыд-сётон/лы куян* (букв.: отдавание головы-ног/бросание костей). На территории Удмуртии этот обряд до последнего времени бытовал в южных локальных традициях. Его песенное оформление зависело от формы проведения свадебного обряда. В тех районах, где свадьбу озвучивали два напева (со стороны жениха и невесты), на поминальном обряде эти напевы меняли свою знаковую символику (мужчине – «жениху» пели на напев родни невесты, женщине-«невесте» – напев родни жениха). В юго-западных районах исполнялись оба напева: в первой половине пели на напев *сюан*, по возвращении с жертвенного места – на напев *бёрысь*. В Кизнерском районе, как и в завятской традиции, на свадьбе и на поминках звучал один и тот же напев. На крайнем юге зафиксированы приуроченные напевы, предназначенные только для этого обряда с ярко выраженными чертами архаики¹⁵. Как отмечают исследователи, «на обряде царили веселье, шум, смех. По обычаю многих местностей <...> мужчины, надев платки, изображали женщин, а женщины, надев шапки, мужчин <...> Если “йыр-пыд сётон” посвящался мужчине, то подбирали для него и “невесту”. Эту роль разыгрывала либо пожилая женщина, либо мужчина. “Виль кенак”, то есть молодуха, одевалась в свадебный наряд, плакала и причи-

¹³ Holmberg, U. H. The mythology of All Races. P. 123.

¹⁴ Островский Д. Вотяки Казанской губернии. С. 37–38.

¹⁵ Владыкин В. Е., Чуракова Р. А. Обряд “йыр-пыд сётон” в поминальном ритуале удмуртов. С. 123–124.

тала, как невеста на свадьбе»¹⁶. В Малмыжском районе (левобережье Вятки) один из участников обряда изображал корову (если поминали женщину) или лошадь (на поминках мужчины): *Собере монэ скал шуса, кыскыны но туртто, мон йыжаськисько* – ‘Я будто корова, меня хотят подоить, а я лягаюсь’. Участники обряда с пением свадебного напева ходят вокруг стола против солнца. С пением выходят на улицу, неся лукошко, колокольчики. Относят лукошко вниз по течению реки, оставляют его в поле, лопатой или топором очерчивают круг против часовой стрелки¹⁷.

Свадебный напев лежит в основе масленичного обряда *вöй юон* кукуморских удмуртов. Во время катания на лошадях или гуляя по улицам деревни, пели свадебный напев *сюан сям*, обращаясь к Масленице:

***Вöй юон сям*. Масленичный напев (Кукуморский р-н РТ)**

*ай, вöйиз-а но вöйиз-а, ай гай,
вит'эм вöй д'уон вöйиз-а, ай гай?
вит'эм вöй д'уон вöйиз кэ(й), ай гай,
мил'эмль мьл(ь)кэд лöйиз-а, ай гай?*

Ай, наступила ли, наступила ли, ай гай?
Долгожданная Масленица пришла ли, ай гай?
Когда долгожданная Масленица пришла, ай гай?
Стало ли нам радостно, ай гай?¹⁸

Интересный обряд *мунё сюан* «кукольная свадьба» был зафиксирован в Балтасинском районе Татарстана: на Масленицу девочки 10-15 лет совершали обход домов, исполняя при этом свадебный напев. Одна из них, как и на обычной “взрослой” свадьбе, держала в руке *кубочук* (навершие прялки, свадебный атрибут). Дети собирали лоскутки, чтобы потом, поделив между собой, шить из них одежду для кукол. Отсюда, очевидно и название обряда. «Кукольная свадьба» могла продолжаться от одного до трех дней. Дети собирались в одном из домов, варили обрядовый суп и кашу из собранной крупы, в домах их угощали свекольным квасом.

¹⁶ Владыкин В.Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. С. 173–174.

¹⁷ Нуриева И. М. Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: проблемы культурного контекста и традиционного мышления. С. 127.

¹⁸ Там же. С. 16.

Пением свадебного напева сопровождалась и окказиональные обряды: очищение дома от клопов *урбо келян* (проводы клопа), обряд изгнания капустных червяков *нумыр келян* (проводы червяка). «Проводы клопа» должны были проводиться рано утром, до восхода солнца, в Великий Четверг. Г. Верещагин описывает действия знахаря следующим образом: «Вот он тряпку с тремя клопами привязал к концу батожка, а пониже тряпки привязал небольшой медный колоколец <...> сел верхом на батожок, преобразив его в коня, а себя в всадника, и пошел из избы, распевая вотскую свадебную песенку: “Дуй, дуй, дуй!”»¹⁹. В другом варианте клопа садили в старый лапоть, шли на речку под пение песни *сюан гур* и бросали лапоть с клопом в воду²⁰. В Балтасинском районе Татарстана *урбо келян/урбо сюан* проводили на Масленицу или Петров день. Собирали клопов / тараканов в небольшую коробку и с пением свадебного напева шли к реке и бросали коробку в воду. По некоторым сведениям, специально к обряду делали маленькую куклу, одевали в наряд невесты, сажали в маленькую тележку и также провозжали к воде с пением свадебного напева. Иногда роль невесты исполняла молодая девушка.

В верхнечепецком ареале под пение свадебного напева избавлялись от капустных червяков: из одной деревни собирались 10-20 детей (могли быть и старики), двигаясь друг за другом вдоль грядок, с песней собирали червяков с капустных листьев и складывали их в лапоть. Пройдя таким образом огороды, с шумом, звоном колокольчиков, спустились к воде, стараясь не уронить ни одного червячка. Вставляли около речки или пруда и под этот же напев бросали лапоть в воду. Возвращались тихо, без шума²¹.

В Граховском районе записано предание о переселении озера на другое место, в котором также фигурирует свадебный напев: «Собрав всех женщин деревни, заставили по одному коромыслу унести в лесное озеро Планты. Свадьбу сыграли, проводили (озеро) свадебными песнями. Сказали, что мы тебя в хорошее место провожаем,

¹⁹ Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Вотяки Сосновского края. С. 114.

²⁰ Владыкин В. Е., Чуракова Р. А. Обряд “йыр-пыд сётон” в поминальном ритуале удмуртов. С. 125.

²¹ О функциональной предназначенности этих обрядов более подробно см.: Владыкина Т. Г., Глухова Г. А. Инву-мумы – повелительница небесной влаги в традиционной системе мировидения удмуртов // Вестник Удмуртского университета. История и филология. 2011. Вып. 4. С. 114–118.

не обижайся (не злись). Оставшуюся воду провели в русло реки Уси. Очень не хотелось уходить (озеру). Страшным воем выло. Когда уже уходило, превратилось в быка и со страшным воем ушло»²².

Из всех этих многочисленных описаний можно сделать несколько выводов. Во-первых, столь широкая полифункциональность термина *сюан*, апеллирующая к самым древним пластам культуры, убедительно доказывает его архаичность. Очевидно, шум, веселье как неперменный атрибут ритуального поведения и определил семантику термина, к настоящему времени получившего вторичное, более узкое толкование. Кроме того, свадебный напев выполняет важную магическую миссию. Действенная сила магического заклятья свадебного напева *сюан гур* наглядно отражается в поэтических текстах:

Сюан гур. Свадебный напев (Кизнерский р-н)

Осто гинэ Инмаре, козма Инмаре!

Ой, эн сёты, Инмаре, дышмон малпасьлы!

Дышмон но малпасьёс – корт тунгон съёрын, –

Корт тунгон съёрысь но, ой потыса,

Мед усёзы котырес, ой, но ты шоры.

Добрый мой Боже, мой Боже-козма!

Ой, не отдавай нас, мой Боже, помышляющему зло!

Замышляющие зло – под железным замком,

Замышляющие зло да, выйдя из-под замка,

Пусть утонут да, ой, в середине круглого озера²³.

Противопоставление двух сторон – жениха и невесты – достаточно четко отражено на уровне вербального кода. Так, в поэтических текстах южноудмуртской свадьбы, обслуживающих локус невесты, преобладающими являются мотивы величания невесты («словно на подоконнике выставленная кукла», «барышня да московская»²⁴) / корения жениха («словно привязанный к печке новорожденный теленок», «словно вывалившаяся в грязи пестрая свинья»²⁵), угрозы разрушения окружающего пространства – локуса жениха («если вниз мы прыгнем – балку

²² Атаманов М. Г. Граховские говоры южноудмуртского наречия. С. 79–80.

²³ Чуракова Р. А. Удмуртские свадебные песни. С. 67, 68.

²⁴ Там же. С. 74, 86.

²⁵ Там же. С. 74, 94.

пола проломим! Если вверх мы подпрыгнем – матицу проломим!»²⁶). Поэтические же тексты локуса жениха маркируют мотивы пути, которые очень важны для понимания первоначальной семантики текста жениха (М-текст). Пространственная символика уже была предметом анализа филологов-фольклористов²⁷, отмечавших необычность пути и необычный облик поезжан:

Сюан гур. Свадебный напев (Можгинский р-н)

Ми кытй-о лыктймы, кыче гинэ вуимы?

Пужым вайлэн куашетэмъяз, кый вылтыр кадь сюрестй.

Где мы ехали, как мы проехали?

Сквозь шум сосновых ветвей, по дороге,

подобной змеиной чешуе²⁸.

Сяла каръён кар йылтй но зичы ветлон вырйылтй.

Сизьым тэлез пыр потыса, сизьым шурыз выжыса,

Сизьым-тямыс гурезьёсыз тубыса но васькыса.

Над местами гнездовой рябчиков да холмам, где бродят лисы.

Через семь лесов проехали, через семь рек переправились,

На семь-восемь гор поднимались и спускались²⁹.

Сюан гур. Свадебный напев (Малопургинский р-н)

Ми лыктймы, ой тй доры ньыльдон иськем волок пыртй,

Куакетй ми, ой потйм льёмпу сяскалэн люгытъя,

Возь вылтй ми, ой, потймы тузь сяскалэн люгытъя,

Выж вылтй ми, ой потймы валег куараез кылзыса,

Бусыетй ми мынймы телеграф юбо кузя,

Ураме ми пыримы но тубим электро тыл люгытъя.

Мы ехали, ой, к вам через сорокаверстовый лес,

Через кустарники мы, ой, ехали по сиянию цветущей черемухи,

Через луг мы, ой, ехали по свечению цветущей таволги,

Через мост мы, ой, ехали – слушая звук поскрипывания,

Через поле мы ехали вдоль телеграфных столбов,

На улицу мы въехали и поднялись по сиянию электричества³⁰.

²⁶ Там же. С. 135.

²⁷ Владыкина Т. Г. Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики. С. 113–115.

²⁸ Чуракова Р. А. Удмуртские свадебные песни. С. 107, 108.

²⁹ Там же. С. 115–116.

³⁰ Там же. С. 85.

Поезжане выезжают на «незапрягаемых» конях (иносказание медведя³¹), на них – «ненадеваемые» платья, поют «голосами, которыми не должны были петь»³². О ритуальной слепоте поезжан, жениха свидетельствует их затруднение при входе в дом невесты:

Сюан гур. Свадебный напев (Можгинский р-н)

Корказды но туж ёсужыт, тубеммы чик уг лы,

Ёсьёсты но ньыль сэрго, пыреммы чик уг лы.

Ваше крыльцо очень высокое, никак подняться не можем,

Ваша дверь с четырьмя углами, никак войти не можем³³.

Таким образом, в поэтических текстах, в которых поезжане-*сюанчиос* выступают «представителями иного мира»³⁴, актуализируется путь в мир живых, тогда как в севернорусской свадьбе «предпочтительной оказывается точка зрения невесты <...> отсюда и символика пути невесты в свадьбе как пути на «тот свет»³⁵. В удмуртской свадьбе инициационная линия невесты, как показывает анализ ее музыкального кода, оказалась менее выраженной по сравнению с инициационной линией жениха. Жених, возвратившийся в этот мир из потустороннего, является ‘радостным вестником’ от богов, обладателем магического дара – особого напева, способного защитить его и невесту от злых сил и обеспечить их будущую счастливую жизнь. В инициационной линии жениха, таким образом, реализуются два последних звена трехфазной схемы *rites de passage* (по Ван Геннепу: сепарация, транзит, инкорпорация): лиминальный период и возрождение, приобщение к коллективу, что по внешним формальным признакам аналогично модели западнорусской свадьбы-*вяселле*³⁶.

В свете высказанной гипотезы более очевидным становится обычай привязывания дружки в последний день свадьбы в доме невесты.

³¹ Владыкина Т. Г. Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики. С. 114.

³² Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Вып. 1. С. 60.

³³ Чуракова Р. А. Удмуртские свадебные песни. С. 100–101.

³⁴ Владыкина Т. Г. Указ. соч. С. 114.

³⁵ Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение. С. 10. Аналогична символика пути в удмуртских рекрутских песнях, в которых последовательное описание покидаемых рекрутом объектов «дом – двор – улица – околица – поле» обозначают путь в потусторонний мир.

³⁶ Там же. С. 57.

При выносе приданого дружку или кого-нибудь из парней из свадебного поезда жениха, несмотря на сопротивление, привязывают к столбу во дворе или неподвижному предмету, где либо он сам просит свадебным напевом дать ему выпить *андан* ‘сталь’, с которой сравнивается крепкая кабацкая водка, либо его заставляют пить. При этом, как отмечают собиратели, привязанный к столбу дружка, не переставая, поет свои свадебные песни, все ответные речи выстраивая в форме песни. После того, как дружка выпивает водку, его отвязывают от столба, за что он дает копеечную монету отвязавшему его³⁷. Очевидно, что привязывание к столбу дружки, который в данном случае выступает заместителем жениха, можно рассматривать как рудимент телесного истязания при посвящении юноши, а питье вина, водки – как приобщение к другому роду.

Таким образом, жених, прошедший инициацию, приобщен к новому роду – роду своей жены: «<...> обряд посвящения при экзогамии производился представителями не того родового объединения, к которому принадлежал юноша, а другой группой, а именно той, с которой данная группа была эндогамна, т. е. той, из которой посвящаемый возьмет себе жену»³⁸. Этот вид приобщения В. Я. Пропп считает древнейшим. Рудиментом этого обычая является обряд *берен пуксён* (‘возвращение’): после свадьбы невеста возвращается обратно в родительский дом на некоторый срок (от двух недель до года), что, по мнению этнографов, считается отголоском древней формы брака, при которой муж постоянно живет в доме жены³⁹.

³⁷ Гаврилов Б. Г. Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда. С. 80–156. С. 135; Ильин М. И. Свадебные обычаи и обряды у вотяков // Труды НОИВК. Ижевск: Удкнига, 1926. Вып. 2. С. 57–58.

³⁸ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. С. 85.

³⁹ Кожин В. М. Свадебный обряд и его трансформация в удмуртском анклав (д. Светозарево Кировской области) // Г. Е. Верещагин и этнокультурное развитие народов Урало-Поволжья. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. С. 123–127.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проанализированные в работе особенности удмуртского песенного фольклора, формировавшиеся в определенной природно-исторической, культурной среде, позволяют вслед за фольклористами-филологами, этнографами, лингвистами констатировать архаичность удмуртской традиционной культуры, сохранившейся в относительной неприкосновенности до начала XXI века. Предпосылками к консервации традиционного уклада жизни, духовной культуры, сложению особой ментальности послужили многие факторы, в том числе поздняя этническая консолидация, природно-географическая среда, повлиявшая на характер хозяйственной деятельности.

Обрядовые жанры принадлежат к архаической музыкально-песенной системе, о чем свидетельствует их синкретическое единство, позволяющее свободный переход напевов из одного цикла – жизненного или календарного – в другой, следствием чего является их ограниченное количество в жанровой системе. Наиболее показателен в этом отношении свадебный напев группы *сюан*, обслуживающий кроме свадьбы календарные и окказиональные обряды. Отдельное исследование свадьбы выявило важную роль свадебного напева, причем не только в обряде, но и во всей песенной традиции удмуртов. Помимо того, что свадебный напев определяет границы локальных традиций, его по праву можно назвать одним из основных культурных маркеров удмуртской традиции.

В музыке устной традиции хранится «история коллективной памяти человеческого сообщества»¹. Музыкальные тексты в закодированном виде донесли целые комплексы сообщений, которые при использовании определенных методов анализа достаточно легко расшифровываются, передавая информацию из глубокого прошлого о родовой

¹ Альмеева Н. Ю. Обрядовый мелос народов Волго-Камья как исторический источник: реальное и эфемерное // Фольклор и мы: традиционная культура в зеркале ее восприятий: сборник статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. СПб.: РИИИ, 2010. Ч. 1. С. 112.

организации удмуртов и ее музыкальной маркировке или о рудиментах древней формы брака. Музыкальный язык, таким образом, является очень консервативным и универсальным средством общения между поколениями.

Музыка моделирует текст обряда во времени и пространстве, акцентируя наиболее важные драматургические точки ритуала. Реальное время и акустическое пространство в обряде, озвученные ритуальными напевами, выступают как сакральные, мифические категории со своим центром и периферией. Реальный хронотоп (лес/полночь) в весеннем обряде *семьк*, например, превращается в мифическое время–пространство потустороннего мира; описание пути свадебного поезда *сюанчиос* через леса и реки является движением из «иногo» мира и, наоборот, описание пути в рекрутских песнях – движением в тот мир. Праздничное застолье в доме / *куале*, озвученное ритуальными напевами, становится символом центра своего родового пространства. Мифическое время и пространство не имеют строгих внешних границ, но они четко структурированы изнутри, чему способствует звучание обрядовой музыки.

ЛИТЕРАТУРА

Агрэ В. В. Обрядовые песни без слов северной Удмуртии: дипл. работа. Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Науч. рук. Т. И. Калужникова. Свердловск, 1984. Часть I. 69 с.

Александров Ю. В. Обычное право удмуртов XIX – начала XX вв. Ижевск: Удмуртия, 2014. 272 с.

Альмеева Н. Ю. Обрядовый мелос народов Волго-Камья как исторический источник: реальное и эфемерное // Фольклор и мы: традиционная культура в зеркале ее восприятий: сборник статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. СПб.: РИИИ, 2010. Ч. 1. С. 112–129.

Альмеева Н. Ю. Ритмические клише и мелодическая заменяемость в песнях татар-кряшен // Народная музыка: история и типология. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 157–165.

Анисимов Н. В., Вершинина Е. Б., Пчеловодова И. В. Тйгырмен гурьёс: Удмурт элькунысь Кияса ёросысь тйгырмен удмуртьёслэн кырзаньёссы = Тигырменские мелодии: песни тигырменских удмуртов Киясовского района Удмуртской Республики. Ижевск: Респ. Дом нар. творчества, Дом молодежи, 2011. 95 с. (Народное творчество Удмуртии).

Асафьев Б. В. О народной музыке / сост. И. Земцовский и А. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. 247 с.

Атаманов М. Г. Граховские говоры южноудмуртского наречия // Материалы по удмуртской диалектологии: Образцы речи. Ижевск: НИИ при СМ УАССР, 1981. С. 45–96.

Атаманов М. Г. История Удмуртии в географических названиях. Ижевск: Удмуртия, 1997. С. 124–125. 248 с.

Атаманов М. Г. Культ Керемета / Луда в среде удмуртов и его отражение в топонимии // Ежегодник финно-угорских исследований = «Yearbook of Finno-Ugric Studies». Ижевск: Удмуртский университет, 2010. Вып. 2. С. 20–35.

Атаманов М. Г. От Дондыкара до Урсыгурта: Из истории удмуртских регионов. Ижевск: Удмуртия, 2005. 216 с.

Атаманов М. Г. Удмуртская ономастика. Ижевск: Удмуртия, 1988. 168 с.

Багин С. Свадебные обряды и обычаи вотяков Казанского уезда (Этнографический очерк). Казань, 1895. 34 с.

Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 240 с.

Блинов Н. Н. Языческий культ вотяков. Вятка: Губернская типография, 1898. 104 с.

Богаевский П. М. Мултанское «моление» вотяков в свете этнографических данных. М., 1896. 112 с.

Богаевский П. М. Очерки религиозных представлений вотяков // Этнографическое обозрение. 1890. Кн.4., № 2. С. 77–109.

Бойкова Е. Б. О методологии исторического изучения музыкального фольклора (на примере одной южно-удмуртской традиции) // XVII Всесоюзная финно-угорская конференция: Археология, антропология и генетика, этнография, фольклористика, литературоведение. Устинов, 1987. Ч. 2. С. 244–246.

Бойкова Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1992. Вып 1. 192 с. (Удмуртский фольклор).

Бояркин Н. И. Мордовская народная музыка: Многоголосные инструментальные традиции: Учеб. пособие. Ч. 1. Саранск: Изд-во Мордовского университета, 2004. 140 с.

Васильев И. Обозрение языческих обрядов, суеверий и верований вотяков Казанской и Вятской губерний // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете. Казань: Типо-литография Императорского Университета, 1906. Т. 22, вып. 3. С. 185–219.

Васильев И. Обозрение языческих обрядов, суеверий и верований вотяков Казанской и Вятской губерний // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете. Казань: Типо-литография Императорского Университета, 1906. Т. 22, вып. 5. С. 321–349.

Вахрушева Е. М. Свадебный обряд Игринского района Удмуртии в контексте этнической культуры и русско-удмуртских контактов: диплом. работа; Воронежская гос. академия искусств. Науч. рук. Г. Я. Сысоева. Воронеж, 2008. 161 с.

Верещагин Г. Е. Камай. Из быта вотяков // Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1998. Т. 3: Этнографические очерки, кн. 1. 311 с. (Памятники культуры).

Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1996. Т. 2: Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии. 204 с. (Памятники культуры).

Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2000. Т. 3: Этнографические очерки, кн. 2, вып. 1. 251 с. (Памятники культуры).

Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1995. Т. 1: Вотяки Сосновского края. 260 с. (Памятники культуры).

Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4: Фольклор. Кн. 1: Удмуртский фольклор: Предания. Легенды. Побывальщины. Сказки. Басни. Пословицы. Поговорки. Загадки. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2001. 222 с. (Памятники культуры).

Верещагин Г. Е. Старые обычаи и верования вотяков Глазовского уезда // Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1998. Т. 3: Этнографические очерки, кн. 1. 311 с. (Памятники культуры).

Вершинина Е. Б. Этнокультурные зоны европейской части России: Восточно-славянская и финно-угорские // Сборник методических материалов преподавателей Липецкого областного колледжа искусств. Липецк, 2011. Вып. 5. С. 75–85.

Вершинина Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Ижевск, 2014. Вып. 3. 384 с. (Удмуртский фольклор).

Викар Л. Финно-угорские и тюркские взаимовлияния в музыке // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002. С. 8–16.

Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. Ижевск: Удмуртия, 1994. 384 с.

Владыкин В. Е. Социально-утопическая система удмуртов: опыт анализа заклинательных текстов-куриськонов // Вестник УдГУ, 1992. № 5. С. 98–115.

Владыкин В. Е., Чуракова Р. А. Обряд “йыр-пыд сётон” в поминальном ритуале удмуртов // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов Таллин: Ээсти раамат, 1986. С. 108–133.

Владыкина Т. Г. Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1997. 356 с.

Владыкина Т. Г. Образы лесных духов в удмуртской мифологии и фольклоре: I. Нюлэсмурт (лесной человек/леший) // Традиционная культура в изменяющемся мире. Ижевск, 2009. С. 24–30.

Владыкина Т. Г., Глухова Г. А. Ар-год-берган: обряды и праздники удмуртского календаря. Ижевск, 2011. 320 с. (Удмуртская обрядовая азбука).

Владыкина Т. Г., Глухова Г. А. Инву-мумы – повелительница небесной влаги в традиционной системе мировидения удмуртов // Вестник Удмуртского университета. История и филология. 2011. Вып. 4. С. 114–118.

Вотяки Вятской губернии // Вятские губернские ведомости. Отдел второй. 1856, № 13.

Вотяки Вятской губернии // Вятские губернские ведомости. Отдел второй. 1856. № 10.

Гаврилов Б. Г. Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда, Урясь-учинского прихода // Труды четвертого археологического съезда в России. Казань: Типография Императорского Университета, 1891. Т. 2. С. 80–156.

Гаврилов Б. Произведения народной словесности, обряды и поверья вотяков Казанской и Вятской губерний. Казань: Издание Православного миссионерского общества, 1880. 190 с.

Галайская Р. Б. Опыт исследования древнерусских гуслей в связи с финно-угорской проблематикой // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллинн: Ээсти раамат, 1980. С. 21–31.

Герд К. Человек и его рождение / О ней я песнь пою...: Стихи и поэмы, статьи и научные работы, письма. Ижевск: Удмуртия, 1997. С. 188–274.

Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Удмуртские народные песни. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН СССР, 1989. (Памятники культуры. Фольклорное наследие). С. 10–32.

Голдина Р. Д. Древняя и средневековая история удмуртского народа. Ижевск: Удмуртский университет, 1999. 464 с.

Голубкова А. Н., Поздеев П. К. Сокровище народное: Очерк об удмуртской народной песне. Ижевск: Удмуртия, 1987. 112 с.

Голубкова А. Н., Чуракова Р. А. Музыкальная культура Удмуртии: Учеб. пособие. Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2004. 348 с.

Грибова Л. С. Пермский звериный стиль: (проблемы семантики). Москва: Наука, 1975. 148 с.

Гумилев Л. Н. Ритмы Евразии. URL: <http://www.kulichki.com/~gumilev/articles/Article05.htm/> (дата обращения: 15.03.2011).

Гумилев Л. Н. Этнос и ландшафт. Историческая география как народоведение. URL: <http://www.kulichki.com/~gumilev/articles/Article91.htm/> (дата обращения: 15.03.2011).

Дементьева Е. А. Ряженье в контексте традиционной культуры удмуртов: вып. квалификационная работа; Институт искусств и дизайна УдГУ. Науч. рук. И. М. Нуриева. Ижевск, 2010. 162 с.

Добжанская О. Э. Песня Хотарэ. Шаманский обряд нганасан: Опыт этномузыковедческого исследования. С-Пб: Дрофа, 2002. 224 с.

Дружкин Ю. С. Звуковые ландшафты культурных пространств // <http://yuri-druzhkin.narod.ru/7.htm> (дата обращения 21 сентября 2016 г.).

Емельянов А. И. Курс по этнографии вотяков. Казань, 1921. Вып. 3: Остатки старинных верований и обрядов у вотяков. 158 с.

Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение: введение в проблематику. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 64 с.

Жуланова Н. И. Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков. М.: Композитор, 2008. 212 с.

Земцовский И. И. Звучащее пространство Евразии (Предварительные тезисы к проблеме) // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 397–408.

Земцовский И. И. Народная музыка // Музыкальная энциклопедия. М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1976. Том 3. С. 887–904.

Земцовский И. И. Песня как исторический феномен // Народная песня. Проблемы изучения. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 4–21.

Иванова Н. П. Музыкально-диалектная структура свадебной традиции удмуртов бассейна реки Вала // Мир традиционной музыкальной культуры. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. Вып. 174. С. 206–227.

Иванова Н. П. Свадебная традиция удмуртов бассейна реки Вала: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2004. 209 с.

Календарно-обрядовые, земледельческие праздники мордвы. URL: <http://kref.ru/infokulturaliteratura/133001/10.html> (дата обращения: 20.01.2011).

Камалтдинова А. В. Допесенное и песенное интонирование в музыкальном фольклоре закамских удмуртов (методика нотировки звукозаписей): вып. квалификационная работа; Институт искусств и дизайна УдГУ. Науч. рук. И. М. Нуриева. Ижевск, 2007. 137 с.

Камитова А. В. Переводная литература христианского просвещения на удмуртском языке XIX – начала XX в.: история развития, жанровое своеобразие и переводческие стратегии. Ижевск: Издательство «Шелест», 2017. 218 с.

Карпова Л. Л. Среднечепецкий диалект удмуртского языка: Образцы речи. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2005. 581 с.

Кельмаков В. К. Образцы удмуртской речи 2: Срединные говоры / Науч. ред. И. В. Тараканов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1990. 368 с.

Кельмаков В. К. Проблемы современной удмуртской диалектологии в исследованиях и материалах. Ижевск: Изд-во Удм. университета, 1992. 176 с.

Кожин В. М. Свадебный обряд и его трансформация в удмуртском анклав (д. Светозарево Кировской области) // Г. Е. Верещагин и этнокультурное развитие народов Урало-Поволжья. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. С. 123–127.

Коробейников А. В., Чураков В. С. Рукопись Б. Г. Гаврилова из собрания Русского географического общества // Иднакар: методы историко-культурной реконструкции. 2014. № 2 (19): Этническая история народов Удмуртии. С. 125–152.

Кондратьев М. Г. Исследование традиционной музыки завятских удмуртов // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002. С. 306–312.

Кондратьев М. Г. «Чувашский след» в фольклоре завятских удмуртов // Доклад на научной сессии ЧГИГН по итогам работы за 2014 год. Чебоксары, 2015. 48 с.

Кошурников В. Быт вотяков Сарапульского уезда, Вятской губернии. Этнографический очерк. Казань: Типография Императорского Университета, 1880. 44 с.

Кузеев Р. Г. Народы Среднего Поволжья и Южного Урала: этногенетический взгляд на историю. М.: Наука, 1992. 346 с.

Кунгуров С. Н. Школа искусства игры на крезе. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2000. 94 с.

Луппов П. Н. Из наблюдений над бытом удмуртов Варзятчинского края, Вотской Автономной области // Труды НОИВК. Ижевск: Удкнига, 1927. Вып. 3. С. 81–114.

Макаров Г. М. Традиционные аэрофоны татар Волго-Камья (проблемы генезиса и исторической реконструкции): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2004. 24 с.

Мацеевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: «Дайк-Пресс», 2007. 520 с.

Медведев В. В. Моление үчүк некрещеных чувашей Башкортостана (по экспедиционным материалам) // Проблемы истории, филологии, культуры. 2010. Вып. 4. С. 282–293.

Микушев А. К., Чисталев П. И. Коми народные песни. 2-е изд. Сыктывкар, 1994. Т. 2: Ижма и Печора. 192 с.

Миннихметова Т. Г. Календарные обряды закамских удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2000. 168 с.

Михеев И. С. Из религиозной жизни казанских вотяков // Известия по Казанской епархии. Казань: Казанская духовная академия, 1900. С. 894–903.

Накова Ю. Комплекс обрядов поклонения на общих культовых местах хантов Ямало-Ненецкого округа // Мифология хантов: материалы научно-практического семинара, посвященного 50-летию кандидата исторических наук Т. А. Молдановой. 21–25 мая 2007 года, г. Ханты-Мансийск. Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2008. С. 79–84.

Напольских В. В. «Бисермины» // О бесермянах. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1997. С. 50–54.

Напольских В. В. Происхождение удм. *сюан* ~ мар. *сүан* 'свадьба' (об одной забытой этимологии) // *Linguistica Uralica*, XXXIV. 1998. № 2. С. 128–133.

Насибуллин Р. Ш., Хрущева М. Г. О некоторых особенностях удмуртских куриськонов // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. Таллин: Ээсти раамат, 1986. С. 229–243.

Нуриева И. М. Импровизация в песенной культуре удмуртов: жанр, стиль, мышление. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. 112 с.

Нуриева И. М. Импровизация в песенном искусстве удмуртов в контексте финно-угорских культур // Русский Север и восточные финно-угры: проблемы пространственно-временного фольклорного диалога. Ижевск: АНК, 2006. С. 206–217.

Нуриева И. М. Проблемы ареальных исследований в удмуртской фольклористике // *Музыковедение*. 2012. № 4. С. 21–25.

Нуриева И. М. Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: проблемы культурного контекста и традиционного мышления. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1999. 272 с.

Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1995. Вып. 1. 232 с. (Удмуртский фольклор).

Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. Вып. 2. 332 с. (Удмуртский фольклор).

Нуриева И. М., Пчеловодова И. В. Голоса птиц в языке и мифопоэтической традиции удмуртов // *Традиционная культура*. 2 (62) 2016. С. 42–52.

Оборин В. А., Чагин Г. Н. Чудские древности Рифея: Пермский звериный стиль. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1988. (Искусство Прикамья). 184 с.

Осипов А. А. Чувашская свадьба: Обряд и музыка свадьбы вирьял. Чебоксары: Чув. кн. изд-во, 2007. (Гипотезы. Исследования. Теории). 206 с.

Осокин Г. Вотяки и черемисы // *Труды НОИВК*. Ижевск: Удкнига, 1927. Вып. 3. С. 31–45.

Островский Д. Вотяки Казанской губернии // Труды Общества естествоиспытателей при Казанском Императорском университете. Казань: Лито- и типография К. А. Гилли, 1873. Т. 4, вып. 1. 48 с.

Павлова Т. В. Обрядовый фольклор эвенгов Якутии (музыкально-этнографический аспект). СПб: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2001. 262 с.

Панина Т. И. Слово и ритуал в народной медицине удмуртов. Ижевск, 2014. 240 с.

Первухин Н. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Вятка: Издание Губернского Статистического Комитета, 1888. Эскиз 1: Древняя религия вотяков по ее следам в современных преданиях. 104 с.

Первухин Н. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Вятка: Издание Губернского Статистического Комитета, 1888. Эскиз 2: Идоложертвенный ритуал древних вотяков по его следам в рассказах стариков и в современных обрядах. 139 с.

Первухин Н. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Вятка: Издание Губернского Статистического Комитета, 1888. Эскиз 3: Следы языческой древности в образцах произведений устной народной поэзии вотяков (лирических и дидактических). 82 с.

Первухин Н. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Вятка: Издание Губернского Статистического Комитета, 1889. Эскиз 4: Следы языческой древности в образцах устной народной поэзии вотяков. 84 с.

Плотникова А. А. О символике свиста // Мир звучащий и молчаливый: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С. М. Толстая. М.: Изд-во «Индрик», 1999, с. 295–304.

Попова Е. В. Семейные обычаи и обряды бесермян: (конец XIX – 90-е годы XX вв.). Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1998. 241 с.

Попова Е. В. Календарные обряды бесермян. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. 256 с.

Потапов Л. П. Культ гор на Алтае // Советская этнография, 1946. № 2. С. 145–160.

Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 226 с.

Пчеловодова И. В. Феномен свиста в календарной традиции удмуртов // Голос в культуре: Ритмы и голоса природы в музыке. Вып. 3. СПб.: Российский институт истории искусств, 2011. С. 80–84.

Пчеловодова И. В., Анисимов Н. В. Песни южных удмуртов. Ижевск-Тарту, 2017. Вып. 4. 376 с. (Удмуртский фольклор).

Рюйтель И. Исторические пласты эстонской народной песни в контексте этнических отношений. Таллинн, 1994. 100 с. (*Ars musicae popularis* 12).

Садиков Р. Р. Традиционные религиозные верования и обрядность закамских удмуртов (история и современные тенденции развития). Уфа: Центр этнологических исследований УНЦ РАН, 2008. 232 с.

Садиков Р. Р., Хафиз К. Х. Религиозные верования и обряды удмуртов Пермской и Уфимской губерний в начале XX века (экспедиционные материалы Уно Хольмберга). Уфа: Институт этнологических исследований УНЦ РАН, 2010. 100 с.

Сайфуллина Г. Р., Сагеева Г. Х. Категории татарской традиционной музыкальной культуры: аннотированный словарь. Казань: Татар. кн. изд-во, 2009. 176 с.

Салмин А. К. Религиозно-обрядовая система чувашей. Чебоксары: ЧГИГН, 1993. 211 с.

Соколов С. В. Звукоподражательные названия птиц в удмуртском языке // Вопросы удмуртского языкознания. Ижевск, 1973. Вып. 2. С. 163–175.

Соколов С. В. Названия птиц в удмуртском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1973. 18 с.

Солдатова Г. Е. Личная песня – песня судьбы // Материалы окружного семинара-практикума по песням обско-угорских народов / Сост. Шуганова Г. И. Ханты-Мансийск, 2005. С. 5–13.

Степанова А. Н. Алнашская песенная традиция: проблемы стилевой стратификации и ареальных исследований: вып. квалификационная работа; Институт искусств и дизайна УдГУ. Науч. рук. И. М. Нуриева. Ижевск, 2013. 129 с.

Сулейманов Р. С. Жемчужины народного творчества Урала. УФЭ: Китап, 1995. 248 с.

Султангареева Р. А. Башкирский свадебно-обрядовый фольклор. Уфа: УНЦ РАН, 1994. 191 с.

Травина И. К. Удмуртские народные песни. Ижевск: Удмуртия, 1964. 228 с.

Утегалиева С. И. Звуковой мир тюркских народов (на материале инструментальных традиций Центральной Азии): дис. д-ра иск.: 17.00.02. М., 2016. 527 с.

Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства М.: Искусство, 1972. С. 221–270.

Харузин М. Н. Очерки юридического быта народностей Сарапульского уезда Вятской губернии // Юридический вестник. М.: Тип. А. И. Мамонтова и Ко, 1883. № 2. С. 257–291.

Ходырева М. Г. Песни северных удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1996. Вып. 1. 120 с. (Удмуртский фольклор).

Хороводно-игровые и плясовые песни / сост. Долганова Л. Н. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1999. 120 с. (Удмуртский фольклор).

Христоробова Л. С., Миннихметова Т. Г., Тимирзянова Р. Г. Свадебные обряды удмуртов Башкирии // Фольклор и этнография удмуртов: обряды, обычаи, поверья. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН СССР, 1989. С. 85–119.

Хрущева М. Г. К вопросу о методологии удмуртской музыкальной фольклористики // XVII Всесоюзная финно-угорская конференция: Археология, антропология и генетика, этнография, фольклористика, литературоведение. Устинов, 1987. Ч. 2. С. 283–285.

Хрущева М. Г. К проблеме диалектов в удмуртском музыкальном фольклоре / М. Г. Хрущева // *Congressus septimus internationalis Fenno-ugristarum*. Debrecen: Kinizsi Mg. Szakszövetkezet, 1990. [Т.] 4: Sessiones sectionum: Dissertationes: Ethnologica et folklorica. С. 229–230.

Хрущева М. Г. Песенно-обрядовая традиция удмуртов в контексте этнической культуры (музыкально-этнографические очерки). Астрахань: Астраханский университет, 2008. 346 с.

Хрущева М. Г. Песня в древнем удмуртском обряде Пöртмаськон // Истоки искусства Удмуртии. Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1989. С. 23–34.

Хрущева М. Г. Удмуртская обрядовая песенность. М.: Композитор, 2001. 248 с.

Чураков В. С. К критике воршудной теории // Финно-угроведение. 2003. № 2. С. 3–18.

Чураков В. С. К проблеме определения времени жизни основателей старейших удмуртских родов-выжы // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. №36 (327). История. Вып. 58. С. 19–24.

Чураков В. С. Петр Матвеевич Сорокин – исследователь родовой организации удмуртов // Иднакар: методы историко-культурной реконструкции. 2014. № 2 (19): Этническая история народов Удмуртии. С. 153–192.

Чураков В. С. Происхождение названий удмуртских родов // *Linguistica Uralica*. 2005. XLI (1). С. 43–57.

Чуракова Р. А. Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002. С. 124–174.

Чуракова Р. А. Звуковой мир удмуртского народного календаря // Голос и ритуал. Материалы конференции. М.: Государственный институт искусствознания, 1995. С. 82–84.

Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1999. Вып 2. 160 с. (Удмуртский фольклор).

Чуракова Р. А. Удмуртские свадебные песни. Устинов: Удмуртия, 1986. 147 с.

Шайхуллин Р. М., Рахимов И. И. Историческое освоение территории и оценка экологических условий населенных пунктов Татарстана // Вестник ТГГПУ. 2011. № 4 (26). С. 92–95.

Шаховской А. П. Народно-песенная культура бесермян. М.: NB Магистр, 1993. 172 с.

Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. М.: Восточная литература, 2002. 718 с.

Шейкин Ю. И., Добжанская О. Э., Никифорова В. С. Звучащий ландшафт Арктики // Этнографическое обозрение. 2016. № 4. С. 30–44.

Шерстобитова Ж. В. Земледельческие обряды мордвы в Республике Мордовия // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2008 // <http://www.goloserzi.ru/etnos/tradiczii/zemledelcheskie-obryadyi-mordvyi-v-respublike-mordoviya.html> (дата обращения: 25.03.2014);

Шкляев А. Г. С доверием к жизни // Восхождение: Статьи, стихи, воспоминания о Флоре Васильеве. 2-е изд., доп. [сост. З. А. Богомолова]. Ижевск: Удмуртия, 1996. С. 394–401.

Штейнфельд Н. П. Бесермяне. Опыт этнографического исследования // Календарь и памятная книжка Вятской губернии на 1895 год. Вятка: Издание губернского статистического комитета, 1894. С. 220–259.

Шутова Н. И. Дохристианские культовые памятники в удмуртской религиозной традиции: Опыт комплексного исследования. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2001. 304 с.

Шушакова Г. Н. Фольклор удмуртов Татышлинского куста (по материалам полевых исследований) // Феномен Удмуртии. М.; Ижевск: Удмуртия, 2008. Т. 8: Удмуртская диаспора. С. 566–574.

Buch, M. Die Wotjaken: Eine ethnologische Studie. 2. Ausg. Helsingfors: Druckerei der Finnischen Litteratur-Gesellschaft, 1882. 190 s.

Holmberg, U. H. The mythology of All Races. Boston: Archaeological Institute of America, Marshall Jones Co., 1927. Vol. 4: Finno-ugric, Siberian. 296 p.

Lach, R. Gesänge russischer Kriegsgefangener / R. Lach. I. Finnisch-ugrische Völker. 1. Wotjakische, syrtjänische und permiakische Gesänge. Wien und Leipzig: Kommissions – Verleger der Akademie der Wissenschaften in Wien, 1926. 135 s.

Lintrop, Aado. Udmurdi vetehaldjast ja püha mõiste kujunemisest permi rahvastel // Sator 6. Artikleid usundi- ja kombeloost. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, 2007. lk. 116–133.

Lintrop, Aado. Udmurdi usund. Tartu: Eesti Rahva muuseum, 2003. Eesti Rahva muuseumi sari 5. 256 lk.

Munkácsi, B. Wotják népköltészeti hagyományok. Budapest: Kiadja a Magyar Tudományos Akadémia, 1887. 335 l.

Schafer, R. M. Soundscape. The Tuning of the World. Rochester, Vt.: Destiny Books, 1977. 301 p.

Vikár, L., Bereczki, G. Votyak Folksongs. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989. 538 p.

Wichmann, Y. Wotjakische Sprachproben. Helsingfors, 1893. I. Lieder, Gebete und Zaubersprüche. 200 s. (Journal de la Société Finno-Ougrienne. Vol. 11/1).

Научное издание

Ирина Муртазовна Нуриева

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК УДМУРТСКОГО РИТУАЛА

Время. Пространство. Текст

Монография

Печатается по решению ученого совета
Удмуртского института истории, языка и литературы УдмФИЦ УрО РАН

В авторской редакции

На обложке: подвеска-птица. Кузьминский могильник, XI–XII вв.

Дизайн обложки и оригинал-макет И. В. Широбоковой

Подписано в печать 04.12.2018. Формат 60x84 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура тип Times. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 9,18. Уч.-изд. л. 8,96.
Тираж 300 экз. Заказ № 37.

Удмуртский федеральный исследовательский центр УрО РАН
Удмуртский институт истории, языка и литературы
426004. Ижевск, ул. Ломоносова, 4.
Тел. (3412) 68-52-94 Факс (3412) 68-39-94 <http://udnii.ru>

Отпечатано с готового оригинал-макета в Издательстве «АлкиД»
426011. Ижевск, ул. Пушкинская, 270.
+7 (3412) 64-42-77
lit@alkid-book.ru [www. http://alkid-book.ru](http://alkid-book.ru)

Монография посвящена описанию музыкального кода удмуртских календарных и свадебных ритуалов. Музыкальный язык рассматривается как текст культуры, функционирующий в историческом и сакральном времени и пространстве.

ISBN 978-5-6041164-6-3



9 785604 116463