

ОБРЯДОВЫЕ ПЛАЧИ И ИХ НАРОДНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ДУБЛИ В КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Влияние обрядовых плачей (у казахов они только женские – **сынсу, корису, арыз олен** в свадебном обряде и **жоктау, жылау, даус** в похоронном) на их дубли – плачи в народно-профессиональном творчестве замечено давно и всегда обсуждается в конкретных музыковедческих работах. Плачи в народно-профессиональном творчестве – творения крупных авторов, посвященные значительным для них или для всего общества людям (Корлан Естая, Плач о Мухта-

ре, Плач о Куляш, др.). Как правило, в музыковедческих статьях речь идет о наличии плачевых интонаций или о присутствии жанровых истоков плача-причитания в произведении отдельного композитора («Зауреш» Мухита, «Базар-Назар» Кенена).

Надо заметить, что в некоторых случаях можно говорить и о почти буквальной тождественности (нотной) плача обрядового и плача индивидуального автора¹. В этих случаях, по-

¹ Как скажем, в песне Мангыстауского автора Кайыпа и его знаменитой песне «Акбобек». Она буквально совпадает с народными обрядовыми мелодиями.

видимому, нужно иметь в виду различный **контекст** народно-профессиональной песни и народного образца в том смысле, что они принадлежат разным системам. В одном случае это музыкальная стилистика народно-профессиональной песни с ее интонационной обобщенностью, полисемантичностью и эстетизмом, в другом случае это архаический уровень развития музыкального мышления с его пограничным (жизненным/прикладным и музыкальным) положением.

На наш взгляд, само по себе использование плачевых интонаций или даже целиком мелодий обрядовых плачей и музикоедческая констатация этого отнюдь **не исчерпывает** тему роли обрядовых плачей в казахской музыкальной культуре. Эта тема и шире, и глубже.

Первое положение, которое мы выдвигаем в данном докладе в качестве **ключевого**: плачи в казахской культуре находятся в особом статусе среди обрядовых жанров.

Именно плачи являются тем **каналом**, благодаря которому возможен переход от **жизни – к обряду, от обряда – к песне, музыке**. С помощью плачей происходит переплавка жизненных реалий в символику ритуала, а из ритуала они, обогащенные новыми, сакральными смыслами и организованные по законам музыкального языка, попадают в сферу собственно художественного творчества.

Плач, как известно, выполняет медиативную роль в обряде. С его помощью осуществляется самое важное – переход невесты/покойника из одного мира в другой, из одного состояния – в другое. В обряде присутствуют и другие элементы, дублирующие эту функцию – одежда (снаряжение невесты, головной убор саукеле, предметные метафоры смерти у вдовы и дочерей умершего), обрядовые действия (установка пики в юрте, в частности, и множество других). Мусульманизация обряда привела к одновременному параллельному существованию этих и более поздних компонентов (чтение молитвы неке, жана-за и пр.). Музыкальный же компонент переходных обрядов – свадебного, похоронного, – оказался удивительно устойчивым, почти вечным.

Если сопоставить плачи с музыкальными элементами других обрядов – игрой баксы/шамана, заговорами куляпсан и бадик, жарапазаном, с другими свадебными песнями (жар-жар, беташар, той бастар), то все они оказываются или

связанными с плачами, или второстепенными по значимости и более подверженными эволюции и десакрализации. Примеров множество. Одним из них может служить пение Балбике-баксы из Шымкентской области. Это шаманский призыв, в котором сочетаются пение мусульманских молитв и жоктау-плач (звуковая иллюстрация – пение Балбике-баксы).

Вторым существенным обстоятельством, заставляющим нас пересмотреть роль и значение обрядовых плачей в культуре является то, что они, без сомнения, имеют отношение к формированию **системы музыкально-выразительных средств** казахской традиционной музыки.

Казахская народная инструментальная музыка в сильнейшей степени испытала воздействие обрядовых плачей. В каком-то смысле, особенно в отношении так называемых кюев-легенд, можно говорить даже о том, что **сама музыка для домбыры, кобызы, шан-кобызы, сыйызгы рождается как инструментальная версия плача**. Таково происхождение кюев «Наридирген» – Доение верблюдицы, «Аксак кулан», кобызовых кюев, приписываемых Коркуту и отдельных кюев Ыхласа. Для шан-кобызы сохранилось два кюя – оба представляют собой версию девичьих прощальных песен (Кыз муны, Актамак).

Из авторских кюев, прямо связанных с плачами, нужно отметить цикл из четырех кюев композитора Центрального Казахстана Тока – «Токанын торт толгауы». Этот цикл представляет собой 4 варианта плача – Естирту (извещение о печальном событии), плач самого Тока, плач его жены, плач матери.

В инструментальной музыке, «выросшей» из обрядового плача, происходит переплавка, сублимация горестных, скорбных эмоций и их эстетизация. Способствует этому процессу, по нашему глубокому убеждению, сакральный контекст плача – обрядовая ситуация, которая переводит конкретный человеческий, событийный, даже физиологический план в план символический, космический.

Что же касается народно-профессиональной песни, то здесь влияние плачей не исчерпывается воплощением плачевых интонаций в отдельных, специально посвященных утрате или трагических песнях. Женские обрядовые плачи имеют отношение к

ладо-мелодическому арсеналу народно-профессиональной песни. Речь идет о так называемом «обрядовом» комплексе – пентатонной мелодической структуре, присутствующей, как правило, в любовно-лирических песнях. Это песни Алконыр, Гаухартас, Каргамау, Суржекей, Гайни, Шапибаяу и др. Эта интонационная основа проявляется чаще всего в восходящем движении, но возможно и противоположная направленность (песня Каркаралы). Иногда этот оборот включает и нижнюю пятую ступень.

В казахской культуре эта интонационная основа и ее различные проявления устойчиво связываются с определенным образным содержанием – эмоциями нежной одухотворенной любви, светлой грусти. Попутно заметим, что тема любви, как и тема, связанная с генетическими истоками народно-профессиональной песни – акынской традицией, – главная тема казахской классической песни 19 – начала 20 века.

Выражение любовной эмоции выступает здесь как эквивалент воплощенной красоты. Полнота переживания любви близка умиротворенности, а любовь оказывается сродни любованию красотой. Красота, любовь, восторг, парение, «таяние» – эстетические характеристики народно-профессиональной песни, параметры ее художественного пространства.

Присутствие обрядового комплекса в песнях неизменно окрашивает мелодику в нежно-романтические тона, составляя «квинтэссенцию» мелодической красоты (пример «Сары-Арка» А.Сейдимбека).

Напев, целиком состоящий только из звуков этой пентатонной структуры, – это обрядовый плач жоктау или сынсу (примеры). Именно такие обрядовые напевы были записаны в Восточно-Казахстанской, Алматинской области, в Центральном Казахстане.

Было бы ошибкой думать, что напевы женских обрядовых плачей были просто перенесены в народно-профессиональное песенное искусство. Здесь присутствует длительный и сложный,

многослойный процесс интонационно-ладового обобщения в песенной культуре.

Первый виток «свертывания» содержания обрядовых песен находится в женской бытовой лирике. Песня «Алтай» – печальная, по словам сообщителя. В ней женщина, укачивая ребенка, грустит о своей родной стороне.

Женская бытовая лирика обогащает круг значений обрядового комплекса. К образу девичества и Родины, связанному с сынсу, добавляется лирическое женское, материнское начало. В народных песнях кара олен тема любви также выражается с помощью этой интонационной основы. В бытовых песнях она подвергается более интенсивному и свободному развитию, но, как правило, сохраняет свой состав и объем.

Следующий этап «эмансипации» от заданности, формульности обрядового напева, выявление и развитие потенциальных свойств каждого звука интонационной основы в образно-содержательном плане обозначает другой важнейший момент – обобщение в рамках более развитой музыкальной системы женского обрядового комплекса с точки зрения отношения к нему мужского начала.

Здесь, по-видимому, происходит следующий виток «свертывания» смыслов, возникновение еще одного семантического пласта – отстранение от жизненной основы с сохранением всех прежних значений.

Индивидуализация, тонкая дифференциация значений в конкретном художественном контексте происходит на уровне народно-профессиональной песни. Использование интонаций обрядового комплекса в народно-профессиональной песне всегда реализовано в форме индивидуального (авторского!) монологического высказывания.

Не будет преувеличением сказать, что обрядовые плачи легли в фундамент казахской традиционной музыкальной культуры в качестве его важнейшей структурной и содержательной части или источника, сравнимого по значимости с генетическим кодом самоорганизующихся систем.