

жат, прежде всего, средством передачи доминирующей функции жанра и его нравственно-поэтического мирозерцания народа.

Примечания:

1. Бардаханова С.С. Малые жанры бурятского фольклора (пословицы, загадки, благопожелания). – Улан-Удэ, 1982.
2. Обрядовая поэзия якутов (саха). – Новосибирск, 2003.
3. РФ ТИГИ.
4. Сампилдэндэв Х. Обрядовая поэзия монголов. Автореф. ... д.ф.н. – Улан-Удэ, 1993.

Е.Л. Крутич

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ ТУВИНЦЕВ-ТОДЖИНЦЕВ¹

Тоджинцы (самоназвание *тожу*) – этнолокальная группа тувинцев, населяющая северо-восточный район Республики Тыва (Тоджинский и часть Каа-Хемского кожунов). С этнографической точки зрения тоджинцы довольно основательно были описаны в монографии С.И. Вайнштейна [1]. Изучение музыкальной культуры тоджинцев как самостоятельного явления началось только в 90-х гг. [2, 3].

Данная работа посвящена описанию этнокультурного контекста (ЭКК) песенной традиции тоджинцев² – наиболее сохранившемуся пласту интонационной культуры. Под ЭКК песенной традиции мы понимаем сопряженную с ней "часть отраженных в общественном сознании системных отношений, связывающих человека с его природным и социальным окружением", то есть некоторую область плана содержания культуры. Кроме того, в качестве ЭКК могут выступать и другие подсистемы плана выражения культуры. Иными словами, в качестве этнокультурного контекста музыкальных явлений "выступают различные немзыкальные факторы, принадлежащие как плану содержания (образы, идеи, доминантные символы и другие элементы

¹ Работа выполнена при поддержке РФНФ, грант № 04-04-00358а.

² Для описания этнокультурного контекста были использованы материалы дневников участников экспедиций в Тоджу 1997, 1999 и 2003 гг. (Г.Б. Сыченко, Н.М. Скворцовой, О.В. Дондуповой (Новиковой), Е.Л. Крутич), а также тексты песен и их переводы, выполненные лингвистом, носителем тоджинского диалекта З.Б. Чадамба.

мировоззрения; культурные оппозиции; культурные функции), так и плану выражения (совокупности обрядовых и необрядовых действий, поэтические тексты и т. д.) данной культуры" [4, с. 241].

В песенной традиции тувинцев-тоджинцев выделяются два жанра: это *ыр* песня и *кожамык* припевки. Носителями традиции эти жанры довольно четко маркируются по нескольким параметрам: по характеру содержания, характеру исполнения, по ситуациям исполнения, по степени импровизационности поэтического текста, по степени закреплённости напева и текста. Так, в текстах *ыры* говорится преимущественно о родных местах и природе, реже – о любви:

<i>Одуген-Тайга чуртуг-ла мен,</i>	<i>Я имею малую родину Одуген-Тайга,</i>
<i>Ойгээмчизиг чыттыг-ла мен.</i>	<i>(Поэтому) пахну травой багульника</i>
<i>Чалым-Тайга чурттуг-ла мен,</i>	<i>Я имею малую родину Чалым-Тайга,</i>
<i>Шаанак сиген одарлыг мен.</i>	<i>(Поэтому) пахну травой можжевельника</i>

<i>Элезинниг Одугеннин,</i>	<i>Я мужественный охотник,</i>
<i>Эрес анчы ээзи-ле мен.</i>	<i>Хозяин песчаного Одугена.</i>
<i>Хайыралдыг Одугеннин,</i>	<i>Я удалой охотник,</i>
<i>Кайгал анчы ээзи-ле мен.</i>	<i>Хозяин милостивого Одугена.</i>

В текстах *кожамык*, напротив, больше выражено субъективное лирическое начало. По словам информаторов, *кожамык* поются "про любовь", "про свою душу", "про свою жизнь". *Кожамык* также выделяется юмористическим характером содержания: "чем соленее, покрепче, посмешнее, тем лучше":

<i>Ак-ла Сукпак суу терен,</i>	<i>Вода реки Ак-Сукпак глубока,</i>
<i>Аьдым багай, канчап кежейн.</i>	<i>Как же мне ее переплыть, лошадь</i>
	<i>у меня плоха.</i>

<i>Анай карам арны чараш,</i>	<i>Лицо у моей любимой красивое,</i>
<i>Арным хирным хирлиг</i>	<i>Как же мне с ней встретиться,</i>
<i>канчап дужайн.</i>	<i>лицо у меня грязное.</i>

Некоторыми носителями традиции отмечается различие в характере исполнения этих жанров. Так, *кожамык* исполняется "быстро, коротко", *ыр* – "длинно, скучно". В целом само название *ыр* часто переводится как "протяжная песня".

Проанализированные нами материалы показывают, что в настоящее время четкие системные представления о ситуативных об-

стоятельствах исполнения *ыр* и *кожамык* отсутствуют. Так, *ыр* может исполняться как в населенном пункте – на собраниях молодежи, во время работы – так и в тайге – во время езды на олене или коне. То же самое говорится и о *кожамык*. Их поют во время досуга, работы (выделка шкур, выпас скота и т. д.), а также в дороге. По отношению к песенной традиции в целом существует запрет на исполнение в таких сакральных зонах, как перевал, где нельзя петь, громко разговаривать и вообще шуметь.

Тем не менее, существуют ситуации, которые выделяют жанр *кожамык*. Это, прежде всего, семейные обряды, или обряды перехода. Важнейший из них – свадебный обряд, где исполнение *кожамык* является неотъемлемым элементом. В частности, представители жениха и невесты в качестве благопожелания молодым поют *кожамык*. Кроме того, здесь используются особые вопросно-ответные формы *кожамык*, являющиеся своего рода состязаниями представителей разных родов. Диалогическая форма исполнения характерна также для традиционных добрачных форм общения молодежи, при которой жених тайно до свадьбы ночью приезжает за невестой, сажает ее на коня и далеко увозит ("чтобы люди не видели"). При этом молодые по дороге свистят и поют песни.

Из других переходных обрядов следует упомянуть Праздник стрижки головы ребенка *Уруг байы кезер той*. Здесь *кожамык* исполняется во время застолья, после благопожелания *йореела*.

Что касается похоронной обрядности, то исполнение песен как во время самих похорон, так и поминальных обрядов было запрещено. Лишь по истечении некоторого времени после смерти человека о нем могли складываться своего рода песни-воспоминания, исполнявшиеся вне обрядовой ситуации.

Тоджинцы упоминают два календарных праздника, во время которых исполняются *кожамык*: это Новый год *Шагаа* и молодежные игрища *Ойтулааш*. На *Ойтулааш*, который проводится в начале лета, после посевной, всю ночь проходят разного рода состязания (борьба *хуреш*, игры), в том числе и песенные. Имеются свидетельства о связи *кожамык* и с другими, необрядовыми играми: "*кожамык* пели, когда играли в лапту, мячик, кошки-мышки".

Таким образом, жанр *кожамык* оказывается сопряженным с такими параметрами, как социальная жизнь человека, праздничная обрядность, диалогичность, состязательность, игра.

С точки зрения основополагающих принципов строения текстов, следует отметить, что как *кожамык*, так и *ыр* складываются из готовых формул-клише. Однако, степень импровизационности в этих

двух жанрах различна. *Кожамык*, как правило, сочиняются в момент исполнения, то есть в них ярко выражено импровизационное начало ("каждый может сочинить"), в то время как *ыр* исполняются на устойчивые тексты ("общие песни, которые все знали", "кто сочиняет – не знаем"). При этом им также свойственна вариативность текстов. В частности, в ходе экспедиции 1997 г. записано 5 вариантов текстов *ыр* "Одуген-тайга" от разных исполнителей. Тем не менее, установка на воспроизведение известного текста характерна для *ыр* и отсутствует в *кожамык*, за исключением тех случаев, когда исполняется не свой, а чей-то *кожамык*.

Одним из главных маркеров, дифференцирующих *ыр* и *кожамык*, являются напевы. По словам информаторов, данные жанры не исполняются на одну и ту же мелодию *аялга*, хотя в реальной практике такие случаи имеются. Помимо этого в культуре тоджинцев зафиксированы представления о том, что существует "своя мелодия в каждом районе", то есть имеются местные локальные напевы. Если вспомнить о том, что административное деление осуществлялось на основе родового, то можно сделать заключение о наличии в прошлом напевов – родовых маркеров.

Таким образом, проведенный нами анализ показывает, что многие особенности этнокультурного контекста песенной традиции тоджинцев позволяют говорить о ее родстве с другими тюркскими традициями Южной Сибири. Это наличие двух песенных жанров, реализующих оппозицию "устойчивый – импровизируемый тексты"; соответствие жанра импровизируемой песни *кожамык* таким признакам, как диалогичность, состязательность, игровые формы поведения; сопряженность песенной традиции в целом с социальной жизнью коллектива.

Примечания

1. *Вайнштейн С.И.* Тувинцы-тоджинцы. Историко-этнографические очерки / Отв. ред. Л.П. Потапов. – М., 1961.
2. *Дондупова О.В.* О некоторых интонационных традициях тувинцев-тоджинцев // Народная культура Сибири: Материалы VII научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. – Омск, 1998. – С. 80-84.
3. *Крутич Е.Л.* Песенная культура тувинцев-тоджинцев // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: Тезисы докладов Новосибирской межвузовской студенческой конференции "Интеллектуальный потенциал Сибири". – Новосибирск, 2004. – С. 44.

4. Сыченко Г.Б. Песня и обряд в традиционной культуре алтайцев // Вопросы музыковедения. – Новосибирск, 1999. – С. 241-256.

О.В. Новикова

ЭТНОЛОКАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ В КОМПОЗИЦИИ БУРЯТСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Вопросы архитектурного строения песенно-поэтической строфы издавна привлекали пристальное внимание музыковедов, изучавших песенный фольклор бурят. Так, в 1965 г. Б.В. Олзоев одну из глав своей диссертации [6] посвятил музыкальной форме бурятских напевов и подробно описал ее основные варианты. Однако автор рассматривает в ряду песен также улигеры – жанр эпической традиции, весьма сильно отличающийся по форме от песен. Кроме того, не обсуждаются локальные архитектурные особенности напевов. В результате исчезает возможность типологизации собственно песенных форм и дифференциации по композиционному признаку локальных стилей.

Четыре года спустя появилась диссертация Д.С. Дугарова [3], в которой автор опубликовал подробный список вариантов строения мелодической строфы, найденных им в собранных ранее 240 песнях селенгинских бурят [2, т. 2].

По-видимому, на этом проблема архитектуры песенно-поэтической строфы стала считаться в основном исчерпанной. Например, в недавней обобщающей работе о музыкальном фольклоре бурят [4] раздел о форме отсутствует (тогда как имеются разделы о ладе, ритмике и пр.). В то же время, до сих пор остаются нерешенными проблемы, связанные с общей типологизацией форм бурятских песен при учете их локальной специфики.

В данной работе с точки зрения локальных музыкально-композиционных особенностей исследуются восточно-бурятские (хоринско-селенгинские) и западно-бурятские песни [2], а также напевы шэнэхэнских бурят [1] – хоринцев, переселившихся во Внутреннюю Монголию.

Все бурятские песни обычно состоят из нескольких строф, отделенных друг от друга паузами. Начальные строфы содержат, как правило, варьированный повтор текста и мелодии первой строфы. Строфы в подавляющем большинстве случаев состоят из двух двустий, одинаковых или почти одинаковых по ритмо-мелодическому