РАЗДЕЛ XXXVII. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Ашхотов Б.Г.

К проблеме темпоральности героического эпоса «Нарты» адыгов

*Северо-Кавказский государственный институт искусств**(Россия, Нальчик)*

doi: 10.18411/lj-07-2020-293

idsp: ljournal-07-2020-293

Аннотация

В работе даётся попытка осмысления древнейших форм мифологического сознания адыгов. На его основе возникает понимание предполагаемых периодов размежевания Хаоса и Порядка, периодичности смены времён года, возникновения и закат мировых цивилизаций, рождения ритуальных действий через измерения Ритма, выступающего своеобразным мерилем происходящих явлений. Если данную мысль перенести в плоскость среды многовекового бытования людей, где складываются различные представления о мире, мы в образной форме часто имеем в виду геоландшафтную её особенность, во многом определявшую специфику сознания и мышления, темперамента человека, социокультурной алгоритмики в целом. Данная проблематика раскрывается через призму эпических (нартских) песен адыгского фольклора.

Ключевые слова: мифология, адыгский фольклор, героический эпос «Нарты», эпические нартские песни (пшинатли).

Abstract

In this paper we give an attempt of understanding the oldest forms of mythological consciousness of Circassians. On its basis understanding arises alleged disengagement periods of chaos and order, frequency of change of seasons, and the sunset world civilizations, birth rituals through measurement of rhythm, a kind of measure occurring phenomena. If this thought to migrate into centuries of existence Wednesday, where people come together to form different views about the world, we are often shaped mean its geolandshaftnuju feature, largely aimed at directing the specificity of consciousness and thinking, human temperament, cultural algorithms in General. This problem is revealed through the prism of epic (nartskih) songs of Adyghe folklore.

Keywords: Mythology, Circassian folklore, the heroic epic "narty" epic song nartskie (pshinatli).

Трёхуровневое (равнинное, предгорное и высокогорное) кавказское пространство с контрастными климатическими поясами также накладывает свой отпечаток на культуру этносов. Это формирование морально-этических концептов отношений в социуме (например, культ старшинства), это и характер форм информационной коммуникативности, связанный со словесным, музыкальным и танцевальным творчеством, имеющим ритморганизацию антропологического происхождения. В первозданной природе Кавказа мифологизации подвергались и отдельные народные музыкальные инструменты, физико-частотное выражение и тембровая окраска звукопроизведения которых становились индикатором звучащего материала. В этой связи Ф.Ф. Хараева проводит «параллель между музыкально-акустическим кодом-языком культуры и её экосистемой», акцентируя внимание на их упорядочение в жизненном цикле адыгов [12: 14].

Учёный-этнограф Б.Х. Бгажноков, изучивший большой пласт черкесских игрищ традиционной культуры адыгов далёкого прошлого, их социальную роль для этноса, совершенно справедливо отмечает пульсирующий во времени живой характер сакрального ритуала. Обнаруживая в них общность «с системой чередующихся во времени социальных фильтров», и, расшифровывая семантику игрищ, народные массовые увеселительные мероприятия и празднества, учёный рассматривает «как явление культуры» [2: 13, 17]. Достижение гармонии между человеком и Природой как микро и макрокосмосом находит воплощение в цельной образно-выразительной парадигматике эпического жанра, организуемое стихией ритма. Полное ритмопульсирующее соответствие вербальной и музыкальной составляющих нартских пшинатлей влияет на особенности корреляции сольно-групповой фактуры песни, ровность метрического движения напева, устойчивую функциональность мужского хора, в целом представляя времяизмерительную координату.

Сложение доисторического эпоса о Нартах, пронизанного высокой энергией движения, можно обнаружить синусоидальную картину сотворения мира:

Когда мир еще не отвердел,
Наше небо когда только слиплось.
Наше небо сетями когда создавали,
Нашу землю овцами когда утапывали.
Бешта¹ большой когда кочке подобен был,
Индыл² великий когда юноша перешагивал.

[7: 46]

Структурные особенности самого эпоса как ценностного наследия содержит индивидуальную алгоритмику. Во-первых, по мнению многих исследователей, в частности А.А. Петросян, изначальная форма изложения эпического наследия была стихотворной [9], а Б. Н. Путилов отмечает важную деталь формы коммуникации эпоса, сравнивая её со «своеобразным театром одного актёра» [10: 97]. Данная параллель учёного в образной форме обнажает хронотоп времени, тем самым регенерируя его качества. Особое энергетическое темподвижение отражается в системе стихосложения, характеризуемой монострочностью тирадного типа, как правило, с преобладанием коротких поэтических строк (6-ти, 7-ми, 8-ми сложники), придающих им импульсивный характер.

Ритм высшего порядка проявляется и в цикличности строения эпоса «Нарты». Образы основных героев локализуются в двух векторных направлениях – в рамках сказаний, посвящённых конкретному персонажу и в орбите одного сказания, где их характеристики пересекаются. Отдельную алгоритмику имеет Сатаней – «мать всех нартово», который «может служить хронологическим ориентиром возникновения этих циклов» [6: 53]. Сатаней как главный образ среди женских персонажей, имеющая «включенность» во многих ситуативных действиях и в отношении с основными героями эпоса, приобретает централизующее значение, тем самым способствуя драматургической цельности масштабного словесного наследия народа.

Событийные сюжеты эпоса, характерная ситуативность поведения героев на Хасе (Совет старейшин) оказывают влияние на артикуляцию речения и его образно-эмоциональное восприятие с соответствующей адекватной ритмической структурой. Чтобы яснее представить совокупную картину мира и аксиональность представлений в ней, необходимо обратить внимание на особое отличие формы мышления народов Кавказа. Для её конкретного понимания мы воспользовались культурологическими изысканиями доктора философских наук Х.Г. Тхагапсоева. Разрабатывая данный вопрос, учёный в типологии экстравертной и интровертной форм мышления в контексте дихотомии «Запад-Восток», разработанной К.Г. Юнгом, не находит сходных признаков этнокультурной идентичности людей, проживающих в геоландшафтном пространстве Кавказа. Обобщая свои рассуждения, Х.Г. Тхагапсоев делает важный

вывод: «... культуругенезу на Кавказе... сопутствует процесс формирования своеобразного типа философствования... *кавказский тип философии – «действования»* (Курсив наш – Б. А.) [11: 48].

Дополнением к определению автора может стать и такая точка зрения о тождественности понятий «этничность» и «культурность» в сознании людей кавказского происхождения. В частности об этом пишет А.А. Ахмедов: «историческая специфика этничности заключается в том, что порождаемая его идентичность является цивилизационно-культурной» [1]. В таком аспекте сформированная «концептосферной» (термин Д.С. Лихачёва) языковой картиной кавказского фольклорного ареала речь нарттов-воинов демонстрировала высокое почтение к старшим, доблесть и отвагу, носила пафосность и сдержанность с характерной этикетно-ритуальной декламацией. В песенных текстах, раскрывающих индивидуальный характер эпического персонажа, общая ритмическая основа приобретает более подвижный характер за счёт дробления на ровные или триольные мелкие звуковысотные длительности, словно указывающие на внутреннее состояние мобильности и готовности к любому героическому свершению. Атмосфера устраиваемых пиршеств, обрядовых представлений, в частности праздника, посвящённого покровителю плодородия Тхаголеджу, наравне с алгоритмикой каждого события подразумевает звучание музыкального инструмента и обрядовых песнопений, имеющих индивидуальную ритмическую организацию. Так, у нарттов были типичны игры-соревнования с железным колесом, которое обратно загоняли отдельными частями тела; соревновательные танцы на пальцах на кромке небольшого круглого треножного столика, предназначенного для трапезы. О различных состязаниях можно вести отдельный разговор как о широко распространённой типичной тематике в нартских сказаниях, являвшихся по определению А.М. Гутова «динамическим ядром сюжета» [8: 161]. По нашему мнению они создают ещё одну периферийную линию бытийного самодвижения нартского сообщества, репрезентирующие свою пракультурную самость.

В эпосе есть и сцены испытания/наказания своих врагов. В данном случае речь идёт об Иныже (Великане), которого Батараз заставил протанцевать удж (разновидность адыгского хоровода) семь дней и семь ночей на холмистом ландшафте, устланном семью возами колючек. В этих примерах отражается космогоническая символика колеса, отражающая в широком смысле движение в замкнутом пространстве, ассоциирующееся с хореографическими солярными движениями по кругу. Добавим также, что в адыгском сознании достаточно широко отражается знаковое значение числа 7 в пространственно-временном измерении. Приведём несколько отрывков из «Нарттов» в свободном авторском переводе: «заставил пробежать на *семь* криков», «Худим Могучий приносил из леса *семь* возов дров», «когда Сосруко попросили выпить и станцевать, то его ответ был такой: “Спиртным геройство не показывают, если вы хотите посмотреть мне под ноги, привозите *семь* возов колючек!”» (Курсив наш – Б.А.). Архитектоника типичных движений в национальном танце «Кафа» также укладывается на время от 1 до 7 счётных единиц. И последний пример глубокого философского смысла, отражённого в лаконичной народной пословице: «*Ллэужьыр бжыблклэ мауэ!*» (афористический перевод: «Ценностное наследие народа имеет свое продолжение на семь поколений вперед»).

Отталкиваясь от предполагаемой темпоритмической характеристики периода зарождения нартских песен, где важны координаты цельности и равновесия, учитывая «гармонию и глубину» мифологического мировосприятия, попытаемся определить, в какой степени соответствует этому времени нартский пшинатль на уровне архитектурного сложения. Аргументирующим фактором подобного тезиса, безусловно, может стать совпадение функциональной роли песенного жанра с основами самобытного этнического мышления. В данном контексте вначале необходимо

вспомнить стереотипное понимание термина «эпическое» как неторопливого беспристрастного сказывания/повествования или мелодекламирования в рамках узкообъемного звукового пространства, предполагающее чуть ли ни аморфную, «рыхлую» (термин А.Б. Кунанбаевой) и одновременно, по аналогии разомкнутого типа периода, «открытую» формообразующую единицу. В ней, как правило, недостаточно чётко проявляется тенденция к двигательной энергетике со структурной закруглённостью.

Сравнивая характер пространственно-временной локализации «однонаправленного и спирального (кольцевого)» (определения А.Б. Кунанбаевой) исполнительского восприятия казахского эпического мелоса [4] и северорусской традиции былинного песнопения, в линейной перспективе звучания «макроформы» (И.И. Земцовский) пшинатля, становятся ясно ощутимыми слухом, дискретные участки. Они в известной мере дают энергетический стимул к самодвижению и динамизации самого движения, порождая некую внутреннюю структурную цикличность произведения. Механизмом расчленения единого вокально-инструментального потока в совместном творческом акте, как это может показаться парадоксальным по определению, оказывается характер сольно-группового исполнения и морфология напева, а если быть точнее – общая структура мелострофы. Другими словами, «микроформа» (И.И. Земцовский) в данном контексте становится в образном отношении музыкальной ойкуменой, вобравшей в себя тематическое ядро-идею песни с ясным закруглённым финалисом (окончанием), осуществляемым различными способами. Фактурные многотембровые разновидности состава исполнителей (высокий тенор солиста, низкие мужские голоса хоровой группы, струнного и ударного инструментов и хлопки в ладоши) мелострофы в совокупности несут статику равномерной пульсации действия из строфы в строфу. В редких случаях внутренняя алгоритмика песенного куплета может изменяться в зависимости от размера охвата напевом песни тирадных строк, не разрушая общего принципа дискретной циклизации.

Напев «Бой Сосруко с Тотрешем» (кабардинская версия) представляет собой идеальный пример чёткого взаимодействия трёх слоёв контрастных и пульсирующих на расстоянии, каждый в своей орбите и одновременно находящихся в едином стремительном движении к замкнутому структурообразованию мелодического периода со значением *напева-формулы* (Е.В. Гиппиус, З.В. Эвальд):

Пример № 1
(НПИНА, 1981, № 5, с. 46.)

На архаический признак происхождения песни указывает её форма, представляющая простую периодичность двухмотивного членения (А-А₁) в рамках восьмидольного строения (см. басовую линию). Моносиλλαбический вербальный текст (устойчивый шестисложник), излагаемый в импровизационно-мелодекламационных коротких мотивах у солиста, скрепляются простой формулой ритмического

суммирования в партии мужского хора, выполняющего роль каденционного окончания – вначале с остановкой на V ступени, а затем на опорном тоне *ми*. Их диалоговое отношение аккумулируется в гибкой мелодической линии двухголосного бурдонного инструментального баса, соединяя звуковысотные-динамические в узком диапазоне реплики солиста со статичными короткими мотивами ежью и мерным пульсированием бурдонирующего баса.

Такова характеристика Сосруко – мобилизованного воина, готового одержать победу в любых ситуациях. Именно в этом, как нам представляется, заключена была задача фольклорного жанра того времени. По этой же причине особо заметна и роль мужской группы в коллективном творческом акте, выполняющей функцию утвердительного завершения пафосных восклицаний солиста. Инструментальный пласт в данном примере, состоящий из дважды повторенного ангемитонного мотива в бурдонном изложении, в свою очередь усиливает ощущение конкретного происхождения песни. Иначе говоря, он достигает пространственной симметрии отношений кратного значения, сочетающихся с разновеликими интонационными построениями в общем вокально-инструментальном многоголосии. Приведённый напев песни о Сосруко можно принять за портретную характеристику культурного героя, в котором, по выражению Х.Г. Тхагапсоева, отражается «действенная» типология этномышления, не рассматривающего другого альтернативного поведения. Он, как человек, позиционирующий себя «осью Вселенной», самодостаточен в своей культурной среде и не стремится к её преобразованию или совершенствованию. Не потому ли так статичен «музыкальный портрет» Сосруко, структурным отличием которого является симметричность отдельных повторяемых частей целого (напева песни) и равновесие в процессе многократного движения не только в линейном измерении, но и в рамках вертикального сочленения составляющих линий фактуры эпического произведения, отражающего свойственную кавказскому типу мышления координату «верха и низа».

Реконструируемая на основе ранних эпических текстов устойчивая периодичность их структуры и сопутствующие им мелодические песенные образцы становятся фактором порождения характера естественной самодвижущейся основы в жизнедеятельности адыгов в далёком историческом прошлом. В данном отношении симптоматичным является и особенность шумопроизведения старинным ударным музыкальным инструментом *пхацич*, выраженная в мерном перестукивании плоских деревянных пластинок, свободно скреплённых одним концом. Звучание данного древнего инструмента, символизируя архаический миропорядок, имеет приятное слуховое восприятие, словно звуковысотно материализуя фонетическую часть своего названия «*цIыч*», тем самым подтверждая свою приуроченность к музыкальному действию.

Существует и другой немаловажный довод, который нельзя игнорировать. Речь идёт о специфическом слуховом восприятии перестука копыт коня, создающее устойчивое звуковое ощущение, имеющей чёткую и ровную ритмоформулу. С учётом изначального характера бытия праадыгов, в котором культ коня являлся доминантным, и исторического фактора долгого взращивания широко известной кабардинской породы лошади отношение народа к ней приобретало сакральное значение. Все эти образные аллюзии сохранились в подсознании людей до наших дней, найдя отражение в звучании народного инструмента (пхацича) как культурного и психофизического национального кода, ставшего идеальной нормой ритмоощущения в фольклорном творчестве адыгов. И сейчас, когда, особенно в массовых шумных мероприятиях, экспрессивная барабанная дробь зачастую заглушает любое музыкальное исполнение, опознать, какая именно этническая музыка звучит, представляется проблематичным. А при игре на традиционном музыкальном инструменте, тем более на инокультурной гармонике в сопровождении пхацича с ровной и одновременно сдержанной

ритмической пульсацией, узнаваемыми становятся стилистика этнической музыки и ритмико-фактурные её исполнительские отличия. Данное сравнение нами сделано неслучайно, поскольку оно рисует разнообразную картину метроритмического самовыражения в кавказской региональной культуре.

Возвращаясь к особенностям музыкальной Нартиады, мы в дальнейшем исследовании будем придерживаться авторитетного мнения известного учёного-этномузыколога и композитора И.В. Мациевского, что «... ритм является... структурной организацией модели мира», распознаваемый «как на уровне синтактико-стилевым, так и на прагматическом и семантическом» [5: 7]. Именно в таком измерении попытаемся на основе собственного экспедиционно-полевого слухового опыта восприятия реального звучания, научно-документированных нотных текстов раскрыть стилеобразующие маркированные признаки нартских песен (пшинатлей), которые и определяют сущность жанра, идентифицируя время их активного бытования и функциональную роль в адыгском социуме. В этих целях анализу будут подвергнуты музыкальные образцы эпоса «Нарты» в различных ракурсах – метроритмическом, ладомелодическом, формообразовательном.

Приступая к характеристике музыкальной темпоральности в нартских песнях, мы ещё раз должны подчеркнуть её кратную основу. Реальным подтверждением чему являются 35 нотных образцов адыгских эпических песен с субкультурными версиями из Антологии «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов» (2 том), подготовленной под общей редакцией Е.В. Гиппиуса. Необходимо также сказать, что в некоторых случаях возникает некоторое ощущение метроритмической переменности в рамках мелострофы, которое может быть обусловлено стреттным принципом соотношения пластов многоголосия. Например, однострочный напев пшинатля «Месть Ашамеза за кровь отца» (см. Приложение, пример № 1) партия солиста содержит 8 счётных единиц ($4/2$), а партия хора, находящаяся с ней в стреттном сочленении, – 7 единиц. В итоге в несимметричной мелострофе ($4/2 + 7/4$) этноопределяющим фактором метра следует считать мелодические построения, в первую очередь, построенные на вербальном тексте. К этому добавим, что лишь в небольшой группе песен, где солист и хор находятся в антифонном соотношении, наблюдается подобное несимметричное соотношение ($4/4$ – сольный запев, $3/4$ – хоровой рефрен) по причине коротких формульных ассемантических выражений (см. пример № 4).

Здесь следует привести сложившееся обманчивое мнение М.Ф. Гнесина о метроритмической основе этнической музыки адыгов. Он, находясь в творческой командировке в 1935 году в Майкопе и изучив экзотическое для себя музыкальное творчество, сделал заключение об изменении национальной музыкальной метрики под воздействием инокультурного музыкального инструмента (клавишной гармоник) с «характерным для неё метром сжимания и разжимания мехов» [3: 192-193]. Иначе говоря, принимая ровность кратной метрики за чужеродный элемент для данной этнической культуры. Причина ложного слухового восприятия могла возникнуть из-за перенасыщенности услышанной им музыки триольными ритмическими формулами (внутридолевыми, внутритактовыми и межтактовыми), которые «затушёвывали» пульсацию двухдольной основы метра высшего порядка, «расцветчивая» мелодику песен и инструментальных наигрышей и достигая уровня сложной полифонизации.

Итак, аксиомой напевов нартских пшинатлей остаётся равномерность метрической пульсации высшего порядка, в целом выраженная четвертными длительностями, а в мотивных и фразовых членениях наблюдается ритмическое дробление короткими длительностями либо ровными восьмыми и внутридолевыми триольными формами музыкальной пульсации, либо более усложнёнными пунктирными, ямбическими и синкопированными ритмоформулами. Сочетание общей мерности движения и прерывности дальнейшего его развития в макроформе песни создают активную ритмику дробления (θ и ε), многочисленные синкопированные

ритмоформулы ($\epsilon \theta \epsilon$) и ямбические ритмические схемы, приобретающие значение метроритмического кода адыгской эпической песни.

1. Ахмедов А.А. Национальное сознание адыгов в контексте культурно-исторических процессов // Дисс... канд. культурологии. – Нальчик, 2015.
2. Бгажноков Б.Х. Черкесские игрища: Сюжет, семантика, мантика. – Нальчик, 1991. – 190 с.
3. Гнесин М.Ф. Черкесские народные песни // Музыкальная академия. – 1993. – № 3. – С. 186-194.
4. Кунанбаева А.Б. Жанровая система казахского музыкального эпоса: опыт исследования // Музыка эпоса: Статьи и материалы. – Йошкар-Ола, 1989. – С. 82-112.
5. Мациевский И.В. Сравнительное искусствознание в XXI в.: введение и проблематику // Мациевский И.В. В пространстве музыки. – СПб.: РИИИ, 2018. – Т. 3. – С. 32-14.
6. Мелетинский Е.М. Древнейшие героические сказания народов Кавказа // Эволюция эпической традиции (К 80-летию академика АН Абхазии Шоты Хичовича Салакая / отв. ред. и сост. З.Д. Джапуа. – Сухум, 2014. – С. 53-68.
7. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. – М.: Советский композитор, 1986. – Т. 3, ч. 1. – 264 с.
8. Нарты. Адыгский эпос / под общей ред. А.М. Гутова. – Нальчик: ООО «Тетраграф», 2012. – 424 с.
9. Петросян А.А. Решенные и нерешенные вопросы нартоведения // Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. – М.: Наука, 1969. – С. 5-14.
10. Путилов Б. Н. Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997. — 295 с.
11. Тхагапсоев Х.Г. Кавказская культура: особенности генезиса и тенденции развития: монография. - СПб.: Астерион, 2008. – 224 с.
12. Хараева Ф.Ф. Традиционные музыкальные инструменты и инструментальная музыка адыгов // Автореф. дисс... кандидата искусствоведения. – М., 2000. – 29 с.

Кабесас А.А., Дулина Л.А.

История одного произведения и его исполнительский анализ. Вольфганг Амадей Моцарт – «Анданте»

*ДШИ № 4
(Россия, Волгоград)*

doi: 10.18411/lj-07-2020-294

idsp: ljjournal-07-2020-294

Аннотация

Музыка – важнейшая составляющая современного искусства. В ней реальность отражается при помощи звуковых и художественных компонентов, непосредственно воздействуя эмоциональную сферу, художественное восприятие. Исполнительский анализ произведения – это не что иное, как попытка проникновения в замысел автора произведения. Музыканту, даже не вполне взрослому, сделать это проще. За плечами уже имеется особый дар – сверхвосприятие звуков, рождающее у такого профессионального слушателя аутентичные образы и декорации, облечённые в форму, размер, нотный текст, в желание поделиться уже со своими зрителями переработкой своего собственного прочтения текста автора, проживания его через себя. «Анданте» Моцарта, как нельзя более изысканно и загадочно для своей эпохи, а его история создания поистине завораживает.

Ключевые слова: Моцарт, Анданте, исполнительский анализ

Abstract

Music is one of the most important components of contemporary art. Our reality is reflected in it with the help of sounds and art parts, involving the emotional and artistic spheres. Performing's analysis of the work is nothing more than the attempt to penetrate into the author's intention. The musician, even not adult, is easier to do so way. There is a special gift of the super-perception of sound, letting such a professional listener to born authentic images and scenery, which was encased in shape, size, musical text and mostly the desire to share