

Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере «Молитвы Шамиля»)

А. Н. Соколова

Адыгейский государственный университет,
Российская Федерация, 385000, Республика Адыгея, Майкоп, ул. Первомайская, 208

Для цитирования: Соколова, Алла. “Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере ‘Молитвы Шамиля’)”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, no. 1 (2019): 30–45. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.102>

На примере кавказского танца «Молитва Шамиля» рассматриваются сложные процессы жанровой трансформации фольклорных вербальных и музыкальных текстов, происходящие в регионе Северного Кавказа. Танец, симпровизированный кумыкским гармонистом в начале XX в. на основе рассказа очевидцев о пленении имама Шамиля, широко распространился в казачьей среде и затем по всему СССР. В течение последующих ста лет танец бытовал с шутливыми и сатирическими куплетами и без них, как сюжетно-театральная композиция в аутентике и на сцене художественной самодеятельности, как музыка для сабельного фланкирования и т. п. В работе исследуются механизмы трансформационных процессов. Музыкальный текст меняет жанровую маркировку: танец превращается в песню, песня — в молитву, молитва становится гимном. В содержательном плане первоначально исторический герой перевоплощается в антигероя, подвергается осмеянию. Меняется и его этническая маркировка: аварец Шамиль «замещается» безмянными чеченцем и черкесом, а позже — казаком. Смена героя коррелирует с жанровой характеристикой музыки. Танец постепенно превращается в шуточную песню, затем в искрометную лезгинку и, наконец, в казачий гимн. Музыкальный инвариант песни отделяется от первоисточника и контаминируется с другими известными мелодическими темами. Объективные причины жанровой трансформации кроются в динамичных социокультурных процессах на Юге России, обусловленных локальными войнами, живым функционированием традиции с использованием наработанных веками адаптивных приемов фольклора. Социокультурные вызовы современного общества Юга России также связаны с потребностью в консолидации и культурном возрождении казачества.

Ключевые слова: молитва Шамиля, танец, лезгинка, жанровая трансформация, герой, антигерой, вариант, инвариант.

Введение в исследовательскую проблему

Категория жанра по-прежнему остается самой используемой, научно востребованной, неоднозначной и сложной при анализе любой музыки. Ее употребление в фольклоре тем более проблематично в связи с определением самого понятия «фольклор» и его встроенностью в традиционную культуру. Функция как важнейшая определяющая фольклора проявляется в любом фольклорном жанре, так как именно она влияет на жанровую специфику любого музыкального текста, вклю-

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2019

ченного в обрядовый или необрядовый контекст. Другими словами, один и тот же музыкальный текст, выполняющий разные функции, с точки зрения носителей культуры и исследователей, может принадлежать разным жанрам. В то же время разные музыкально-поэтические тексты (к примеру, веселые корилки и плачи) могут относиться к одной жанровой группе (свадебные жанры) и иметь сходные интонационно-ритмические характеристики. Таким образом, жанр — динамичная категория как в синхронии, так и в диахронии, что весьма затрудняет любые классификации, ибо постоянно приходится конкретизировать условия бытования, исполнительские особенности, функциональные характеристики фольклорного текста и пр. Тем не менее без категории жанра и вне ее определения несостоятельно ни одно исследование, имеющее отношение к фольклору.

Ближе всего к нашему пониманию жанра выступает социологическая теория жанра И. Земцовского, который под этим термином понимает «средство делания фольклора» [1, с. 62]. Жанр существует в определенном социокультурном поле, в котором он относительно свободен в своем развитии. Именно это, по мысли И. И. Земцовского, обуславливает появление разных художественных структур при общей функции. Иначе говоря, жанр — это не столько «типизация структуры под воздействием общественной функции и содержания» (Е. Гиппиус), сколько готовность к этой типизации, некая «порождающая модель соответствующей группы произведений». В определенный период времени в относительно стабильном социокультурном поле складывается типизированная структура, которая идентифицируется как тот или иной жанр. При измененных социокультурных условиях происходит деструктуризация типических характеристик жанра, что позволяет говорить об изменениях типизированных характеристик жанра.

Вопросы жанровой эволюции, трансформации, редукции или дезактуализации жанров вплоть до их полного исчезновения также составляют острую проблему, которую ученые пытаются рассматривать на различном материале. К примеру, Т. Л. Татарина объясняет исчезновение культово-обрядовых и эпических жанров историческими причинами, связанными с изменением картины мира, в которой эпические реалии стали восприниматься в качестве «кривды» [2]. Достаточно убедительно рассуждая о механизмах деактуализации эпоса и обрядовых песен (через появление у исполнителей сомнений в точности воспеваемых фактов, исчезновение «цепочки» передачи знаний жанровых признаков и мастерства исполнения «из уст в уста», усечение сюжетов и др.), автор все же не описывает и не конкретизирует весь комплекс причин реальной деактуализации или трансформации обозначенных жанров.

Следует подчеркнуть, что в истории появления или исчезновения тех или иных жанров всегда действует конгломерат, а не комплекс причин. Они могут быть весьма разнородными, разномасштабными, действующими разнонаправленно и с разной степенью глубины. Соединить их в целое по отношению даже к одной отдельно взятой культуре не представляется возможным из-за отсутствия достоверного материала. Однако научная мысль постоянно стремится найти хотя бы очевидные причины исчезновения определенных жанров или, напротив, «живучести» и «адаптивности» других. В этом направлении весьма успешно работают филологи, разрабатывая тему трансформации фольклорных жанров в литературе [3]. Согласно их исследованиям, эволюция фольклорных жанров может рассматри-

ваться на основе стадийных и циклических принципов. При этом используются генетический, типологический, региональный и узколокальный методологические принципы [4]. Один и тот же жанр в исторической перспективе имеет разные характеристики в каждый отдельный период, и это позволяет выделять определенные стадии или циклы его развития. Одновременно жанровые изменения можно рассматривать с точки зрения выявления типологии вариативных процессов или в аспекте региональной специфики развития.

Итак, в исторической перспективе в результате резких культурных сдвигов, социальных и природных катаклизмов, миграций, длительных иноэтнических контактов, изменения социальной и экономической инфраструктуры, цивилизационных процессов, распространения массовой культуры, телевидения, Интернета и прочего жанровые трансформации, редукция жанров, появление «новых» и исчезновение «старых» жанров — явления неизбежные, перманентные, прогнозируемые и в отдельных случаях даже регулируемые.

Нельзя не согласиться с Т. Л. Татариновой, утверждающей, что «в сфере народных знаний и культуры никогда не создается нечто без важной, общественно обусловленной причины и цели» [2, с. 204]. Вот и образец, послуживший отправной точкой нашего исследования, также возник по важной причине сохранения исторической памяти о величайшем герое Кавказской войны имаме Шамиле.

История «Молитвы Шамиля»

В отечественной истории сохранилась притча о том, как была сочинена мелодия под названием «Молитва Шамиля». Двести лет назад на Кавказе эту историю рассказывали на каждом мужском собрании или общественном торжестве. В народе тогда еще были живы очевидцы этого события или те, кто слышал о Шамиле от первых лиц. С течением времени история обросла версиями, но все они были сфокусированы на том, как в момент пленения Шамиль долго молился, а затем молитва перешла в неистовый танец [5; 6]. Один из слушателей этой легенды, прапрадед Муслима Магомаева, этнический кумык, полный тезка великого советского певца, во время рассказа о пленении имама музыкально проиллюстрировал его — так родилась известная мелодия, первоначально названная «Молитва Шамиля», а впоследствии именуемая то «Танцем Шамиля», то просто «Шамиля», то «Лезгинкой» [1]. Предположительно музыка М. Магомаева появилась в 1910–1912 гг., спустя 50 лет после описываемых событий. Мелодия исполнялась в двух темповых режимах: вначале очень медленно, как молитвенное поклонение, затем в скором темпе — как иллюстрация темпераментного мужского танца. Интонационный словарь «Молитвы Шамиля» определен конструктивными особенностями диатонической национальной гармонии и спецификой аппликатурных исполнительских клише. Мелодия рождается из минимального короткого передвижения пальцев правой руки: вначале по звукам минорного трезвучия с использованием VI ступени в качестве вспомогательного звука, затем та же попевка и в том же аппликатурном режиме на секунду ниже (рис. 1).

Многочисленные свидетели пленения и молитвы Шамиля вскоре повторяли этот акт в художественной форме под быстро распространившуюся мелодию Муслима Магомаева. И в наших экспедиционных материалах по Кубани, и в экспеди-



Рис. 1. Молитва Шамиля

циях Юрия Чиркова и группы «Братина» танец с коленопреклоненным началом встречался вплоть до 1980-х годов¹ [III].

Синкретическая природа традиционных танцевальных наигрышей

Синкретичная природа танцевальных наигрышей — онтологическая характеристика традиционной культуры. У народов Кавказа, как и у многих других, плясовые наигрыши также нередко сопровождаются песенными припевками, раззадоривавшими танцоров. Первоначальный текст, сопровождавший «Молитву Шамиля», был поэтической иллюстрацией устного рассказа:

На горе стоял Шамиль,
 Богу он молился.
 Черну бурку расстелил,
 Низко поклонился.

Согласно устным преданиям, плененный Шамиль очень долго молился у знамени в присутствии выстроенного русского войска и пленных соратников имама. При этом никто из победителей не осмелился остановить молитву, как и последовавшую за ней пляску.

В кубанской среде и среди терских казаков танец вошел в моду почти сразу же не как реально-исторический слепок исторического события, его пластический пересказ, а в качестве бытовой картинки с долей иронического подтекста. Уже в 1930-е годы первый летописец танца Ошаев упрекал его исполнителей в создании так называемой «развесистой клюквы», искажающей суть исторического источника [5].

¹ «Когда исполнительница в Старопавловке изображала на коленях молящегося Шамиля, ладоши ее рук были соединены подобно молящимся мусульманам. А поклоны были нарочито саркастичны в момент легкого и неуклюжего удара лбом об пол! Во всех ее движениях чувствовалась добрая ирония. А в ст. Терской (7 км от Моздока) исполнительница пускалась в танец лезгинку вокруг партнерши (тоже достаточно иронично) с вилкой (вместо кинжала) в зубах», — так Ю. Е. Чирков описывал свои впечатления, оставшиеся от экспедиционной работы в станицах Чечни и Осетии в 1998 г. [III].

Сольный мужской танец в казачьем варианте превратился в парный, его финалом стало убийство девушки. Для придания агрессии «Шамиль» танцевал с кинжалом, а на традиционных мероприятиях мужчина, играющий роль Шамиля, мог танцевать с ножом или вилкой в зубах [IV]. Танец балансировал на грани эстетичного воинственно-гимнастического упражнения (движение на высоких пальцах ног, стремительный темп, перепрыгивание через кинжал) и напыщенной театрально-драматической сцены ревнивца-горца, убивающего невинную жертву. Именно в таком варианте танец бытовал повсеместно: не только в казачьих станицах Северного Кавказа, на свадьбах, клубных мероприятиях, но даже в общеобразовательных учреждениях во внеклассных мероприятиях. При этом «Танец Шамиля» доверяли исполнять самым искусным танцорам. Вскоре «Шамиля» танцевали во всех ресторанах СССР под названием «Лезгинка».

«Развесистая клюква» становилась культурной нормой, обрастая все новыми шуточными мотивами и сюжетами. В пару к Шамилю прочно привязывалась безымянная русская девушка, что могло быть намеком на одну из жен Шамиля, этническую армянку-христианку, или рефлексией на многочисленные умыкания русских девушек горцами Северного Кавказа. То, что у черкесов, чеченцев, дагестанцев и других народов Кавказа было нормой (выкрадывание / умыкание невест), у русских и казаков оценивалось как разбойное нападение и «дикость». Осмеяние этой «дикости» происходило в танцевальной и припевочно-шутливой форме. Число подобных припевок на русском языке было неисчерпаемо, но даже на адыгском языке нам удалось записать одну из таких припевок. Справедливости ради следует подчеркнуть, что в русских припевках доминировал мотив неудачных посягательств на девушку, а в единственном адыгском варианте осмеянию подвергался сам Шамиль, осрамленный посадением на коня (в других вариантах — на осла) задом наперед.

*А, Шамила, Шамыла,
Шамылэкъо быта,
Шы бытыжъым тесэу,
БлэкIы-къыблэкIыжъа!*

*А, Шамиль, Шамиль,
Сгорбившийся Шамиль,
Сидя на горбатом коне,
Ездит взад-вперед.*

Вариант I
На горе стоял Шамиль,
Богу он молился.
Черну бурку расстелил,
Низко поклонился.
Под горой журчит ручей
С чистою водою.
Умывался там Шамиль
Утренней зарею.
А на поясе кинжал,
Кинжал золоченый
Он рукою прижимал,
Девушкой дареный.

Вариант II

На горе стоял Шамиль,
Богу он молился.
Русску девку увидал,
Низко поклонился.
На горе стоит Шамиль,
На дорогу смотрит.
Русска барышня идет,
С ума его сводит.
— Дайте, дайте мне коня,
Коня вороного.
Я поеду за женой,
Женой молодою.
Встань, проснись моя жена,
Жена молодая.
Мы станцуем Шамиля,
Моя дорогая.
— Я, девчонка молода,
Не люблю моленья.
Как увижу я тебя,
Так танцую Шамиля.
Почему ты не пришел,
Когда я велела?
До двенадцати часов
Музыка гремела.
— Потому я не пришел:
Кинжал затупился.
А теперь я наострил
И к тебе явился.
— А зачем тебе кинжал?
— Чтоб тебя зарезать.

«Танец Шамиля» как знак казачьей культуры

Во второй половине XX в. «Танец Шамиля» остается практически только в казачьей среде и совсем уходит из культуры кавказских народов. Тому причиной выступают негласный запрет на тему Кавказской войны в СССР и внутреннее нежелание автохтонных народов Кавказа выставлять Шамиля в качестве героя шуточных припевок. Постепенно песня, начинаясь с имени Шамиля, в последующих строфах апеллировала к безымянному черкесу, который проделывал все то же, что и приписывалось Шамилю. Замещение героя рождало новые «вольности». Обсуждению подвергались не только действия «черкеса», но и его внешность. На первых порах в описании внешности преобладали реалистические характеристики:

На Кавказе есть гора,
Самая большая.
А внизу течет Кура,
Быстрая такая.

Припев: Черкес молодой, чернобровый.
У черкеса кинжал новый.
Кинжал острый в грудь вопьется.
По кинжалу кровь польется.

Как видим, художественный текст далек от реалистического отображения географических пространств (черкесы-адыги не живут на берегах Куры). В то же время вполне допустимо, что экзоним «черкес» в казачьих припевках мог обозначать любого жителя Кавказа, кроме русских и украинцев. Однако переход от имени собственного к обобщенному «черкесу» усиливал ироническую составляющую поэтического текста, что одновременно сопровождалось появлением музыкальных вариантов и инвариантов исходной «Молитвы Шамиля». У песни появилось четкое разделение на запев и припев, в качестве припева стали выступать относительно самостоятельные музыкальные темы, постепенно закрепляющиеся в коллективной памяти как устойчивые интонационные комплексы (рис. 2).



Рис. 2. Казачий гимн

Инсценировка песни все больше принимала шуточный или иронично-шуточный вид, выражавшийся в нарочито глубоких молитвенных поклонах, размахивании «кинжалом» в виде столового ножа, неестественном оскале и т. п.²

«Чечен / чеченец» как новый герой «Танца Шамиля»

Новый виток преобразований «Молитвы Шамиля» напрямую был связан с первой и второй чеченскими войнами (1994–1999). Участники событий с российской стороны рассказывали, как их командиры во время отдыха запрещали бойцам танцевать лезгинку, дабы тем самым не доставлять радость чеченцам. Невзирая на запреты (может быть, и спровоцированный ими), «Танец Шамиля» вновь актуализируется в казачьей среде с новыми куплетами, в которых герой снова меняет свою этническую маркировку. Теперь он чечен (чеченец), встроенный в известные мотивы безуспешных притязаний к русской девушке. Одновременно новый герой попадает в несуразные ситуации. Пытаясь украсть девушку, он под буркой обнару-

² По словам Ю. Е. Чиркова, «Танец Шамиля» изначально был танцем-песней: «Я очень отчетливо помню, что, когда мы записывали “Шамиля” (а именно так его называли сами исполнители), действительно, четко прослеживались контуры народной драматургии. Одна из исполнительниц встала на заранее постеленную бурку на оба колена и несколько нарочито игриво изображала молящегося Шамиля. И когда хор запевал “Ой-ся, ты ой-ся”, она стремительно пускалась в пляску (исполняя роль джигита) вместе с другой партнершей. Они плясали до конца песни. Поэтому было бы правильно присвоить ей жанровую классификацию “песня-танец”. У нас сохранилась видеозапись этого исполнения. Нечто подобное я фиксировал в 2008 г. в ст. Терской в Чечне. Но начало там было связано с тем, что женщина, исполняющая роль джигита, стоя на коленях, должна была без помощи рук выпить наполненный до краев бокал вина и разбить его, швырнув об пол зубами» [V].

живает свинью, желая искупаться в реке, остается без одежды. Ядовито описывается и внешность обобщенного героя: «У чечена нос здоровый». В закрытых мужских компаниях пропевались и непристойные тексты. Возможно, реальные военные события отражены в припевках в смеховой гиперболизированной форме. Притом что в печально известные для всей страны 1990-е годы чеченцы воспринимались как люди, несущие угрозу жизни, в художественной форме они подаются уничтожительно-иронично с позиций самозащиты. Отсюда рождается многократно повторяющийся припев «Ой-ся, ты ой-ся, / Ты меня не бойся / Я тебя не трону / Ты не беспокойся». Собственный страх обращен к «противнику», тем самым восстанавливается относительное равновесие согласно пословице «Лучшая защита — это нападение». При этом мелодия «Ой-ся, ты ой-ся» является инвариантом исходной темы, стихи присочиняются к «готовой» мелодии, порожденной в импровизации на «Молитву Шамиля».

На горе стоял Шамиль,
Он Богу молился.
За свободу, за народ
Низко поклонился.

Ой-ся, ты ой-ся.
Ты меня не бойся.
Я тебя не трону,
Ты не беспокойся.

Базар большой.
Чеченов много.
Русска девка хороша.
Уступи дорогу.

Ой-ся, ты ой-ся.
Ты меня не бойся.
Я тебя не трону,
Ты не беспокойся.

Чечен молодой
Купил поросенка.
Всю дорогу целовал,
Думал, что девчонка.

Ой-ся, ты ой-ся.
Ты меня не бойся.
Я тебя не трону,
Ты не беспокойся.

Чечен молодой
В озере купался,
Русску девку коробчил,
Без штанов остался.

Ой-ся, ты ой-ся.
Ты меня не бойся.

Я тебя не трону,
Ты не беспокойся.

Чечен молодой,
Кинжал новый.
У чечена
Нос здоровый.

«Ой-ся, ты ой-ся»

Впервые «Танец Шамиля» с припевом «Ой-ся» записали в станице Старопавловской Кировского района Ставропольского края в 1998 г. члены фольклорной группы «Братина». В 2002 г. этот вариант песни был зафиксирован «Братиной» на CD — и песня, что называется, «пошла в народ». Ее запели не только казаки, воевавшие в Чечне, собственно, от которых песня и стала известна фольклористам. Она моментально распространилась в коллективах художественной самодеятельности, среди эстрадных певцов. Казаки под «Ой-ся» стали демонстрировать владение саблём, казачки танцевали лезгинку на специальных подиумах. Песню-танец стали называть «Ой-ся», что, на наш взгляд, также достойно отдельного разговора.

Во-первых, «Ой-ся» в определенной мере есть имитация припевной формы кавказских асемантических подголосков, используемых как групповой вокальный подголосок к традиционным песням и наигрышам. Музыкаловедческая литература по содержанию и функциям хоровых мужских вокальных подголосков, называемых *жъуу / ежъуу*, уже достаточно обширна [6–11]. *Ой-ра, о-ри-ра, е-ра, ри-ра, ри-ра-ша* и тому подобные слогорифмы стилизуются под «ой-ся» не только для создания рифмы (ой-ся / не бойся), но и по законам субституции (замещение одного звука другим, чаще всего при заимствовании, когда в заимствующем языке соединяются привычные, а не взятые из языка-источника звуки). Сами исполнители иногда высказывают мнение о том, что «ой-ся» есть вариант танцевального восклицания «асса», используемого у многих народов Кавказа.

Во-вторых, выражение / возглас «ой-ся» определенным образом связано с известной репликой Аркадия Райкина, прозвучавшей в фильме «Люди и маски»: «Ося, ты Ося, ты меня не бойся». Укрепление инварианта песни потребовало очередного изменения героя. Теперь им становится казак.

На горе стоял казак — он Богу молился.
За свободу, за любовь низко поклонился.
Ой-ся, ты ой-ся, ты меня не бойся.
Я тебя не трону — ты не беспокойся.

А еще просил казак правды для народа.
Будет правда на земле — будет и свобода.
Ой-ся, ты ой-ся, ты меня не бойся.
Я тебя не трону — ты не беспокойся.

За друзей просил казак — чтоб их на чужбине
Стороною обошли алчность и гордыня.
Чтобы жены дождались, и отцы, и дети
Тех, кто ищет Правду-Мать да по белу свету.

Ой-ся, ты ой-ся, ты меня не бойся.
Я тебя не трону — ты не беспокойся.

За людей просил казак да благословенья,
Чтобы были хлеб да соль во мирных селеньях.
Чтобы крови не лилось у отчего порога,
Чтобы кривде не жилось — он молился Богу.
Ой-ся, ты ой-ся, ты меня не бойся.
Я тебя не трону — ты не беспокойся.

Так молился тот казак за землю родную,
Чтоб ни горе, ни слеза ее не коснулись.
Ой-ся, ты ой-ся, ты меня не бойся.
Я тебя не трону — ты не беспокойся.

Такой вариант требует новой исполнительской трактовки. Песня начинает позиционироваться в значении своеобразного казачьего гимна, в котором казаки представляют себя как грозную и одновременно миролюбивую силу, но прежде всего как силу, готовую отразить любую агрессию или даже предупредить ее. В таком варианте «Ой-ся» появляется в структуре художественного фильма «День выборов — 2». Начальная (запевная) часть песни усекается, а припев «Ой-ся» теряет свой танцевальный скорый облик и превращается в самостоятельную многоголосную песню-гимн. «Ой-ся»-гимн становится современным казачьим маркером, именно так сегодня позиционируют себя казаки: мы сила, грозная сила, возрожденная после долгой «спячки», наши девизы прежние — вера и Отечество, мы самые надежные защитники Родины и самые преданные власти люди. Если казаки Кубани имеют свой гимн «Ты, Кубань, ты наша Родина», то общеказачьего гимна, имеющего достойную популярность, известность и весомость, в настоящее время нет. Потребность в появлении такого гимна, что называется, «висит в воздухе». В этих условиях «Ой-ся» появилась в нужное время и нужный час. С легко запоминаемыми текстом и мелодией «Ой-ся» может мощно представлять казаков — наследников героев прошлого, чьи принципы (за веру, царя и Отечество) актуализируются и сегодня (рис. 3).



Рис. 3. Ой-ся, ты ой-ся

Танец уступил место песне, и даже не просто песне, а песне-гимну, а в некоторых интерпретациях песне-молитве. В Интернет практически ежедневно вкладываются видео, фиксирующие исполнение песни священниками (в значении песни-молитвы) [VI], артистами Кубанского казачьего хора [VII], солдатами-срочниками (на плацу в качестве строевого гимна) [VIII], представителями молодежного националистического движения (в значении сектантского гимна под гитару

или гусли) [IX] или эстрадными певцами [X]. Песня стала именоваться «казачьей народной песней». Героем исключительно именуется казак. Значительное число видеоматериалов, размещенных на сайте YouTube, посвящены разучиванию песни на гармонике [XI–XIV]. В исполнении Московского казачьего хора (!) «Ой-ся» становится основой номера, а в качестве танцевального припева к ней подключается мелодия «Эльбрус-красавец» [XV]. Таким образом, исходная мелодия «Танца Шамиля» исчезает целиком, «подменяясь инвариантом “Ой-ся”», к которому «присоединяется» «Эльбрус-красавец». Новый контаминированный вариант практически сразу становится образцом репродукции.

Выводы

Итак, благодаря включенному наблюдению за фольклорными и постфольклорными процессами, происходящими на сравнительно небольшой территории (Северный Кавказ) в полуторавековом промежутке, мы наблюдаем активную жизнь фольклорного произведения, которое, возникнув в качестве звуковой иллюстрации исторического события, превращается в танцевальную мелодию, потом широко распространяется как вокально-танцевальная припевка и, наконец, сублимирует в хоровой гимн или песню-молитву.

Описанные «трансформации» идеально иллюстрируют социальную теорию фольклорных жанров И. И. Земцовского. Инструментальный наигрыш гармониста Муслима Магомаева стал порождающей моделью группы произведений, допускающих вероятностную полиморфность. В XX–XXI вв. фиксируется синхронное существование разных видов «Шамиля». В различных субрегионах доминирует какой-то один или несколько вариантов. Так, на Кубани долгое время «Танец Шамиля» оставался именно фольклорным танцем с исходной короткой припевкой, а во второй половине XX в. широкую популярность получили «долгие» припевки, которые могли исполняться и без танца, лишь под гармонику. В Ставропольском крае и Чечне «Танец Шамиля» прочно вошел в репертуар фольклорных коллективов как сценическая пляска с демонстрацией сабельных упражнений. Серьезная жанровая трансформация «Танца Шамиля» происходит в момент «выхода» музыки на профессиональную сцену и экран большого кино. Традиционный наигрыш в этом случае превращается в эстрадный номер и становится знаком поп- или субкультуры. Усеченный вариант песни с названием «Ой-ся» превращается в самостоятельную песню, жанрово контрастную первоисточнику (плясовой наигрыш становится хоровым гимном). В пределах региональной типологической общности формируются явления, исходящие от одного «генеалогического древа», но разросшиеся в некое системное целое. Герой Шамиль (омоним) замещается безличным черкесом или чеченцем (апеллятив), который, в свою очередь, сменяется на казака.

Очевидно, что новый тип персонажа изменяет прагматику и поэтику нарративов и музыкальных текстов. Практика показывает, что с каждым персонажем связаны и специфические музыкальные характеристики. Там, где герой — Шамиль, музыка носит величаво-приподнятый характер. В танцевальной культуре фиксируются явно подражательные пластические решения: имитируется коленопреклоненная молитва, неистовый танец, необузданность, решимость, желание победить, одержать верх и т. п. Там, где в качестве героя выступает черкес или чеченец, преоб-

ладает иронично-снисходительный образ. Музыка и танец приобретают шуточный оттенок. Музыкальный текст меняется на уровне агогических и метро-ритмических нюансов. Поэтический текст от лица казака (казаков) вызывает потребность создания гимничности, порой молитвенного сосредоточения, определенной важности и значительности. Музыкальным выражением вербального гимна становятся медленный темп, ритмическое увеличение, аккордовое многоголосие, отсутствие инструментального сопровождения.

Как известно, большинство фольклорных персонажей амбивалентны. Шамиль и замещающие его герои также амбивалентны. Традиции классического фольклора очевидны и для «Танца Шамиля» во всех его вариантах. Амбивалентность фольклорных персонажей (герой / антигерой; грозный / жалкий; сильный враг / нерадивый, глупый, смешной соперник) аккумулируется в одном лице. Герой — враг, но враг поверженный. Происходит осмеяние не героя, а персонажа без имени, т. е. персонажа рангом ниже. Осмеянный, он тем не менее наделен мужеством и решимостью — качествами, высоко оцениваемыми казаками. Поэтому даже в «осмеянном» «не-герое» сохранены положительные характеристики.

Мне уже приходилось говорить о том, что кавказские танцы в славянской среде Северо-Кавказского региона перестают осознаваться как новации или заимствования и превращаются в органическую часть этнической культурной традиции [12]. Более того, мы не просто становимся свидетелями «присвоения» кавказских инструментальных и пластических элементов, но и наблюдаем глубокую и детальную работу с «заимствованными» жанрами вплоть до жанровой трансформации, когда танец — инсценировка исторических событий превращается в танец-игру, а затем в танец — эстетическое действо, в котором историческая правда замещается на красоту пластики и демонстрацию личностных танцевальных характеристик.

Вместе с тем мы имеем еще одну культурологическую парадигму, определяемую понятием «жанровые дубли». Танец с одним и тем же названием сохраняется в культуре и как явление исторического характера с соответствующими жанровыми характеристиками, и как жанр шутки-пародии, где герои вывернуты наизнанку с соответствующими изменениями в музыке, добавлением новых мелодий и новых текстов, изменениями в пластике и новыми семантическими кодами, иногда кодами-перевертышами. Герой становится антигероем, меняется его статусная и даже этническая принадлежность. Языковая картина превращает исторического героя в безымянного представителя Кавказа, омоним трансформируется в апеллатив.

Все вместе, включая сценические варианты танцев, в целом «работает» на сохранение памяти о важнейших событиях в истории России, хотя и отраженных в особой художественной форме.

Итак, мы имеем основные признаки жанровой трансформации:

- появление новых героев или «потеря» старых;
- этнические замещения героев;
- изменение исполнительского пространства (топосные преобразования) — из больших общественных пространств (свадьбы, массовые праздники) в пространство сцены и кино;
- изменения стиховой композиции — прирост нового инварианта;
- редуцирование песни путем отсечения от нее «корневой» (или источниковой) части;

- контаминация с другой известной кавказской песенно-танцевальной мелодией («Эльбрус-красавец»);
- изменения жанровой основы — от танца к плясовой припевке, затем полноценной куплетно-припевной песне и, наконец, к «хоровому гимну».

Изменения, относящиеся к образно-эмоциональной и вербальной сферам, более динамичны и очевидны, чем изменения, происходящие в музыкальном тексте, что в очередной раз убеждает нас в консервативности музыкального языка. Даже «хоровой гимн» или «хоровая молитва» сохраняют архетипическую формулу секундowego смещения исходного интонационного конструкта. Так на примере одной «музыкальной конструкции» выявляются механизмы, задействованные в репродукции фольклорного артефакта. Одни из них работают на консервацию определенных элементов (например, ладовой структуры, интонационной основы). Другие способствуют развитию жанра вплоть до его преобразования и трансформации (отсечение исходного мотива, сублимация одного из вариантов исходного мотива, контаминация с другой известной мелодией). Часть механизмов «срабатывает» в пространстве вербальных текстов, другая направлена на преобразования музыкальных средств выразительности. Фольклорный текст становится ресурсом любительских (самодельных) и профессиональных музыкальных практик, оставаясь при этом в своем первозданном или измененном (тем не менее фольклорном) виде.

Литература

1. Земцовский, Изаил. “К теории жанра в фольклоре”. *Советская музыка*, no. 4 (1983): 61–5.
2. Татаринова, Татьяна. “Эволюция и инволюция жанров музыкального фольклора на примере эпоса и обрядовых песен”. *Дом Бурганова. Пространство культуры*, no. 3 (2015): 202–7.
3. Маркова, Т., И. Голованов, Е. Голованова, Т. Прохорова, Н. Ковтун, В. Катаев, Л. Кислова и др. *Жанровые трансформации в литературе и фольклоре*. Ред. Татьяна Маркова. Челябинск: Изд-во “Энциклопедия”, 2012.
4. Савельева, Татьяна. “Жанровые трансформации в современной устной мифологической прозе”. *Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Филология. Искусствоведение* 94, no. 5/360 (2015): 267–72.
5. Ошаев, Халид. “Кто автор ‘Молитвы Шамиля’”. *Революция и горец*, no. 10–11 (1931): 112–3.
6. Соколова, Алла. “Танец Шамиля”. *Литературная Адыгея*, no. 3 (1998): 129–34.
7. Соколова, Алла. “Жъю — вокальный подголосок адыгского традиционного инструментально-многоголосия”. *Rax sonoris: история и современность*, вып. 2/4 (2009): 27–34.
8. Sokolova, Alla. “Zhu — vocal part of Adyghe traditional instrumental polyphony”. In *Problems of Traditional Polyphony. Materials of the Fourth International Symposium on Traditional Polyphony, held at the International Research Centre of Traditional Polyphony at Tbilisi State Conservatory on September 15–19, 2008*, edited by Rusudan Tzurtzumia and Joseph Jordania, 267–91. Tbilisi: Nova Science, 2010.
9. Блаева, Тамара. “Ежъю — особая форма группового пения адыгов”. В кн. *Мир культуры*, отв. ред. Галим Мамбетов, 102–9. Нальчик: Эльбрус, 1990.
10. Вишневецкая, Лилия. “К проблеме ежъю в традиционных песнях черкесов и карачаевцев”. *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение*, no. 10 (2008): 170–3.
11. Анзароков, Чесик, и Анзарокова, Марзиет. “Культура жъю на рубеже XIX–XX вв.”. В сб. *Интегративная психология и педагогика искусства в полиэтническом регионе. Материалы международной конференции*, ред. Валерий Мозгот, 125–32. Майкоп: Аякс, 2008, вып. 2.
12. Соколова, Алла. “Качачьи танцы как культурный феномен”. *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение*, no. 4 (2011): 243–9.

Источники

- I. Соколова, Алла. *Экспедиционные материалы. Аул Кошехабль, Кошехабльский район, Республика Адыгея*. Информанты Сальбий Агержанов и Мухамет Табухов, 2006.
- II. Соколова, Алла. *Письмо Юрия Чиркова. Личный архив*, май 20, 2018.
- III. Соколова, Алла. *Письмо Юрия Чиркова. Личный архив*, май 17, 2018.
- IV. Соколова, Алла. *Экспедиционные материалы. Станица Пашковская, Краснодарский край*. Информант Василий Сидельников, 1998.
- V. Соколова, Алла. *Письмо Юрия Чиркова. Личный архив*, октябрь 29, 2017.
- VI. “Ой-ся’ в исполнении Патриаршего хора Данилова монастыря”. YouTubeVideo, 3:40. Опубликовано Белорецкий, октябрь 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=vzNBEbbfm7c>.
- VII. “Ой-ся, ты ой-ся’ Кубанский казачий хор”. YouTubeVideo, 2:39. Опубликовано Русский мир, февраль 2016. https://www.youtube.com/watch?v=_kj241uxIkQ.
- VIII. “Ой ся”. YouTubeVideo, 3:04. Опубликовано Денис Куликов, август 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=18ChiBjNaoU>.
- IX. “Русский стяг — Ойся (Пермь 2012)”. YouTubeVideo, 3:56. Опубликовано Русский стяг, сентябрь 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=WhITlalQoAc>.
- X. “Ойся, ты ойся Казачья песня в исполнении Ярослава Сумишевского, Сергея Рябого и ансамбля ‘Берегиня’”. YouTubeVideo, 5:23. Опубликовано Махор сентябрь 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=ocQLfrAkBdQ>.
- XI. “Как играть на гармонии казачью песню ‘Ойся, ты ойся’”. YouTubeVideo, 7:27. Опубликовано Maxim Karakulov, сентябрь 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=IDFAUDoFXOw>.
- XII. “Разбор Ойся ты Ойся”. YouTubeVideo, 3:31. Опубликовано ПРО ГАРМОНЬ С ГАРМОНИЕЮ О ГАРМОНИИ, июнь 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=bPyh0r44a3I>.
- XIII. “РАЗБОРЫ! Ойся, ты ойся!” YouTubeVideo, 7:47. Опубликовано Иван Киселёв, октябрь 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=-1Oc437yHx4>.
- XIV. “16 Гармонь Ойся ты ойся На горе стоял казак”. YouTubeVideo, 0:50. Опубликовано jасuchenko, январь 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=4yGOjTI5VfQ>.
- XV. “Ойся, ты ойся — Московский казачий хор”. YouTubeVideo, 3:46. Опубликовано DjukiNew1957, февраль 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=5WXRQvTccek>.

Статья поступила в редакцию 22 мая 2018 г.;
рекомендована в печать 29 ноября 2018 г.

Контактная информация:

Соколова Алла Николаевна — д-р искусствоведения, проф.; allasok@adygnet.ru

Genre transformation in the musical folklore (“Shamil’s Prayer” case)

A. N. Sokolova

Adygeya State University,
208, Pervomayskaya str., Maikop, Republic of Adygeya, 385000, Russian Federation

For citation: Sokolova, Alla. “Genre transformation in the musical folklore (“Shamil’s Prayer” case)”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 1 (2019): 30–45. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.102> (In Russian)

This article uses the Caucasian dance “Shamil’s Prayer” to examine the complex processes of genre transformation of folklore verbal and musical texts in the North Caucasus region. The dance was improvised by a Kumyk harmonist in the early twentieth century, based on the eyewitness account of the capture of Imam Shamil, and it spread widely in the Cossack environment and then throughout the USSR. Over the next hundred years, the dance sometimes included humorous and satirical verses, as a plot-theatrical composition in authenticity and on the stage of amateur art, as music for saber flanking, etc. Examining mechanisms of

transformation reveals that the musical text changes the genre marking: the dance turns into a song, the song turns into a prayer, and prayer becomes a hymn. In the content plan, the original historical hero turns either into an antihero, or is mocked. Avar Shamil is “replaced” by nameless Chechens and Circassians, and later by a Cossack. The change of the hero correlates with the genre characteristic of the music. The dance gradually turns into a comic song, then into a sparkling lezginka and, finally, into a Cossack hymn. The musical invariant of the song is separated from the original source and is contaminated with other well-known melodic themes. The objective reasons for the genre transformation lie in the dynamic sociocultural processes in southern Russia associated with local wars, the living functioning of the tradition using the adaptive techniques of folklore developed over the centuries. The sociocultural challenges of modern society in southern Russia are also associated with the need for Cossack consolidation and cultural revival.

Keywords: Shamil’s prayer, dance, lezginka, genre transformation, hero, anti-hero, variant, invariant.

References

1. Zemtovskii, Izalii. “K teorii zhanra v fol’klore”. *Sovetskaia muzyka*, no. 4 (1983): 61–5. (In Russian)
2. Tatarinova, Tat’iana. “Evoliutsiia i involiutsiia zhanrov muzykal’nogo fol’klora na primere eposa i obradovykh pesen” [“Evolution and involution of the musical folklore genres by the examples of epos and ceremonial songs”]. *Dom Burganova. Prostranstvo kul’tury [Burganov House. The Space of Culture]*, no. 3 (2015): 202–7. (In Russian)
3. Markova, T., I. Golovanov, E. Golovanova, T. Prokhorova, N. Kovtun, V. Kataev, L. Kislova et al. *Zhanrovye transformatsii v literature i fol’klore*. Edited by Tat’iana Markova. Cheliabinsk: Izd-vo “Entsiklopediia”, 2012. (In Russian)
4. Saveleva, Tat’iana. “Zhanrovye transformatsii v sovremennoi ustnoi mifologicheskoi proze” [“Genre Transformation in Modern Oral Mythological Prose”]. *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Serii: Filologiya. Iskusstvovedenie* 94, no. 5/360 (2015): 267–72. (In Russian)
5. Oshaev, Khalid. “Kto avtor ‘Molitvy Shamilia’”. *Revoliutsiia i gorets*, no. 10–11 (1931): 112–3. (In Russian)
6. Sokolova, Alla. “Tanets Shamilia”. *Literaturnaia Adygeia*, no. 3 (1998): 129–34. (In Russian)
7. Sokolova, Alla. “Zh”yu — vokal’nyi podgolosok adygskego traditsionnogo instrumental’nogo mnogogolosiiia”. *Pax sonoris: istoriia i sovremennost’*, iss. 2/4 (2009): 27–34. (In Russian)
8. Sokolova, Alla. “Zhu — vocal part of Adyghe traditional instrumental polyphony”. In *Problems of Traditional Polyphony. Materials of the Fourth International Symposium on Traditional Polyphony, held at the International Research Centre of Traditional Polyphony at Tbilisi State Conservatory on September 15–19, 2008*, edited by Rusudan Tzurtzumia and Joseph Jordania, 267–91. Tbilisi: Nova Science, 2010.
9. Blaeva, Tamara. “Ezh”yu — osobaia forma gruppovogo peniia adygov”. In *Mir kul’tury*, edited by Galim Mambetov, 102–9. Na’chik: El’brus, 1990. (In Russian)
10. Vishnevskaya, Liliia. “K probleme ezh”u v traditsionnykh pesniakh cherkesov i karachaevtsev” [“Vishnevskaya L. A. On phenomenon ezhyu in traditional songs of Circassians and Karachaevs”]. *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Serii 2: Filologiya i iskusstvovedenie*, no. 10 (2008): 170–3. (In Russian)
11. Anzarokov, Chesik, and Marziet Anzarokova. “Kul’tura zh”yu na rubezhe XIX–XX vv.”. In *Integrativnaia psikhologiya i pedagogika iskusstva v polietnicheskom regione. Materialy mezhdunarodnoi konferentsii [но-англ.]*, edited by Valerii Mozgot, 125–32. Maikop: Aiaks, 2008, iss. 2. (In Russian)
12. Sokolova, Alla. “Kazach’i tantsy kak kul’turnyi fenomen” [“The Cossack Dances as a Cultural Phenomenon”]. *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Serii 2: Filologiya i iskusstvovedenie*, no. 4 (2011): 243–9. (In Russian)

Sources

- I. Sokolova, Alla. *Ekspeditsionnye materialy. Aul Koshekhabl’, Koshekhabl’skii raion, Respublika Adygeia [Expedition materials. Aul Koshekhabl, Koshekhabl’sky District, Republic of Adygea]*. Informers Salbiy Agerzhanokov and Mukhamet Tabukhov, 2006.

- II. Sokolova, Alla. *Pis'mo Iuriia Chirkova. Lichnyi arkhiv* [Letter from Iurii Chirkov. Personal archive], May 20, 2018.
- III. Sokolova, Alla. *Pis'mo Iuriia Chirkova. Lichnyi arkhiv* [Letter from Iurii Chirkov. Personal archive], May 17, 2018.
- IV. Sokolova, Alla. *Ekspeditsionnye materialy. Stanitsa Pashkovskaia, Krasnodarskii krai* [Expedition materials. Stanitsa Pashkovskaya, Krasnodar Territory]. Informer Vasili Sidelnikov, 1998.
- V. Sokolova, Alla. *Pis'mo Iuriia Chirkova. Lichnyi arkhiv* [Letter from Iurii Chirkov. Personal archive], October 29, 2017.
- VI. “Oi-sia’ v ispolnenii Patriarshego khora Danilova monastyria”. YouTubeVideo, 3:40. Posted by Beloretskii, October 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=vzNBEbbfm7c>.
- VII. “Oi-sia, ty, oi-sia’ Kubanskii kazachii khor”. YouTubeVideo, 2:39. Posted by Russkii mir, February 2016. https://www.youtube.com/watch?v=_kj241uxlkQ.
- VIII. “Oi sia”. YouTubeVideo, 3:04. Posted by Denis Kulikov, August 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=18ChiBjNaoU>.
- IX. “Russskii stiag — Oisia (Perm’ 2012)”. YouTubeVideo, 3:56. Posted by Russkii stiag, September 16. <https://www.youtube.com/watch?v=WhITlalQoAc>.
- X. “Oisia, ty oisia Kazach’ia pesnia v ispolnenii Iaroslava Sumishevskogo, Sergeia Riabogo i ansambliia ‘Bereginiia’”. YouTubeVideo, 5:23. Poster by Makhor, September 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=ocQLfrAkBdQ>.
- XI. “Kak igrat’ na garmoni kazach’iu pesniu ‘Oisia, ty oisia’”. YouTubeVideo, 7:27. Posted by Maxim Karakulov, September 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=IDFAUDoFXOw>.
- XII. “Razbor Oisia ty Oisia”. YouTubeVideo, 3:31. Posted by PRO GARMON’ S GARMON’IU O GARMON’IU, June 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=bPyh0r44a3I>.
- XIII. “RAZBORY! Oisia ty oisia!” YouTubeVideo, 7:47. Posted by Ivan Kiselev, October 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=-1Oc437yHx4>.
- XIV. “16 Garmon’ Oisia ty oisia Na gore stoial kazak”. YouTubeVideo, 0:50. Posted by jacuchenko, January 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=4yGOjTI5VfQ>.
- XV. “Oisia, ty oisia — Moskovskii Kazachii Khor”. YouTubeVideo, 3:46. Posted by DjukiNew1957, February 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=5WXRQvTcpek>.

Received: May 22, 2018
Accepted: November 29, 2018

Author’s information:

Alla N. Sokolova — Dr. Habil., Professor; allasok@adygnet.ru