

ФИЛОЛОГИЯ

Ольга Константиновна ЛАГУНОВА¹

УДК 821.161.1.09

ТЕМАТИЗАЦИЯ ПЕСНИ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ НАРОДОВ СЕВЕРНОЙ АЗИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА (Е. АЙПИН, Ч. АЙТМАТОВ, А. НЕРКАГИ)

¹ доктор филологических наук,
профессор кафедры русской литературы,
Институт филологии и журналистики,
Тюменский государственный университет
eleshenka@yandex.ru

Аннотация

Цель статьи — выявить и описать как феномен тематизацию песни в четырех русскоязычных прозаических текстах писателей Северной Азии последней трети XX века. Автор настаивает на отнесении данных произведений к традиционалистской фазе развития образного мышления; текст статьи объединяет языческое мироощущение мастеров слова, что обуславливает и специфику поэтики эксплицирования песни в них. В работе впервые доказывается, что тематизация песни, наряду с избранностью культурного героя и изображения животного как избранного, является одним из конститутивных элементов онтологической прозы Е. Айпина, Ч. Айтматова и А. Неркаги. Посвященность культурного героя открывает ему путь к общей, народной песне, которая подразумевает коллективность и безграничность; она также создает особое пространство для вечного духовного возвращения. В статье фиксируется императив перетекания звука через времена и пространства, через потерю физических границ,

Цитирование: Лагунова О. К. Тематизация песни в русскоязычной онтологической прозе народов Северной Азии последней трети XX века (Е. Айпин, Ч. Айтматов, А. Неркаги) / О. К. Лагунова // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2016. Том 2. № 3. С. 8–22.

DOI: 10.21684/2411-197X-2016-2-3-8-22

через слияние субъекта с природными реалиями, через перенос в них рождения песни как маркера всеобщей гармонии. Автор объясняет данную специфику изображения языческой природой мироощущения мастеров художественного слова.

Ключевые слова

Историческая поэтика, русскоязычная онтологическая проза, традиционалистская парадигма, песня, музыка, языческое мироощущение, генезис.

DOI: 10.21684/2411-197X-2016-2-3-8-22

Цель этой статьи — впервые выявить и описать как феномен тематизацию песни в русскоязычной онтологической прозе народов Северной Азии последней трети XX века и объяснить его наличие макротенденциями исторической поэтики.

Феномен тематизации песни (пения) связан с природой самой онтологической прозы, без верного понимания которой он не может быть адекватно объяснен и описан.

Онтологическая проза порождена традиционалистской стадией художественного сознания с ее опорой на канон и тематическим принципом жанрообразования. Специфика данной прозы в том, что она максимально вбирает и удерживает субстратные элементы синкретической стадии — мифофольклорные ценности с акцентом на обряд/ритуал, сакральность Слова с его невыделенностью из акциональной практики, культ родового и т. д. Однако все эти качества на традиционалистской стадии начинают рефлексироваться, что приводит к их относительной объективизации и, следовательно, тематизации.

Художественное сознание изначально работает в сакрализованном пространстве, следовательно, с сакрализованным материалом [16: 130]. Сюжетное движение мифа всегда строится как восстановление порядка и космоса, хаос же в нем принципиально временен, потому что миф конститутивно гармоничен [14: 27, 31]. Закономерно, что по мере развития письменности сакрализация стала тотально переноситься на книгу как институт, охватывать все ее уровни и элементы (отсюда феномен священных книг и императив ориентации на него иных авторов, в том числе и весьма поздних). Следствием данного процесса были и посвященность автора, и избранность культурного героя [9], и избранность изображенного животного [7], и особая поэтика числа в тексте [10: 200-209].

Специалистами по индоевропейским языкам зафиксирована связь сакрализации числа, музыки (пения), хтонических и жертвенных животных как особых маркеров фиксации мировой гармонии. Так, М. М. Маковский, в частности, отмечает: «По представлениям язычников, звук (синоним Числа) отражал гармонию божественного творения, в отличие от Хаоса, располагавшегося на периферии. Вот почему сакральный акт неизменно сопровождался определенными звуками, выдержанными в том или ином ритме. С другой стороны, гармония, порядок олицетворялись хтоническими животными. <...> Язычники извлекали из дерева не только огонь, но и музыкальные звуки, которые считались символом божественного творения... <...> «Понятие музыки соотносилось, кроме того,

с понятием экстаза... <...> ...названия жертвенных животных соотносились со значением „музыка“...» [11: 223-224]. Все эти идеи ученый сопровождает убедительными лексическими параллелями из индоевропейских языков.

Специалисты по традиционным культурам относительно архаической поэтики языческого типа подчеркивают важность «голоса» как выразителя жизни, предметного мира в дописьменной и письменной стадиях. Они считают, что установка на передачу гармонической направленности вещей и явлений, их действенной живости влекла за собой акцентуацию музыки и пения, их связи и идеализацию акта гармонического творения, т. е. песни [13: 19, 128, 141, 144-156]. Очевидно, что эти аксиологические процессы должны были найти тематический выход в художественной письменной культуре, в частности, в ее традиционалистской фазе развития.

Отметим, что указанные тенденции имеют свою специфику в литературах, ориентированных на христианство, например, на его православную ветвь. Вспомним про средневековый стандарт «тихости» человека в противопоставлении его суетной звероподобности, шумливости отрицательного героя [6: 84-94]. Несомненным отголоском данной антитезы явилась в середине XX века русская «тихая лирика» как одно из проявлений онтологической литературы в полемике с «громкой» (эстрадной) поэзией 1950-1960-х гг. В этой же логике на границе модернизма и классики родились «Тихие песни» И. Ф. Анненского.

Что же касается онтологической прозы и ее жанровых образцов, то здесь следует прислушаться к позиции Е. М. Мелетинского в полемике с известной идеей М. М. Бахтина о достаточно позднем рождении собственно романских форм. На наш взгляд, логично говорить о многостадийности романских форм и включать в этот жанровый ряд помимо античных и средневековых образцов (вслед за Е. М. Мелетинским) и восточные версии жанра [12: 290-296].

Таким образом, в рамках широкой исторической поэтики и с учетом генезиса романских форм из сказки и героической повести становится вполне объяснимым и вполне соотносимым тот ряд художественных текстов, в пределах которого и будет идти речь о тематизации песни в данной статье. Отсутствие романа в ненецкой литературе [8: 10-11] позволяет рассмотреть повесть А. П. Неркаги «Молчащий» как генетически связанную с героическими повестями в мировой литературе и потому по своим истокам вполне сопоставимую с романскими формами Е. Д. Айпина и Ч. Т. Айтматова.

Творение в любой области (слово, картина, музыка, танец, пение и т. д.) есть тайна. В произведениях Айпина и Неркаги практически не изображен сам процесс творчества. Описание сосредоточено на эмоциях героя, созерцающего чье-либо (чаще не свое) творение, либо на размышлениях повествователя, героя или рассказчика о творчестве мастеров слова, о художниках, скульпторах. В романах Айпина и повестях Неркаги сторона жизни хантов и ненцев, связанная с музыкальной культурой народов, представлена точно и почти ритуально. Песня, сопутствующая началу движения Демьяна в романе «Ханты, или Звезда Утренней Зари», была рассчитана на долгую дорогу. Соединяя все со всем, она вызывала

ощущение целостности, нерасторжимости связи неба, земли, человека: «Пришла песня такая же долгая, как эта зимняя дорога» [2: 186]. Именно в дороге, в рожденной ею песне человек начинает чувствовать себя «скрипкой» «симфонии», объединившей «все, что было на земле и за пределами земли» [2: 186]. Песня оборвалась в самом начале пути, когда герой увидел, как «преображается» его земля «стараниями» непрошенных «гостей», которые «переворачивают песчаные боры», «засыпают болота», «делают мосты на больших и малых реках» [2: 187]. В пространстве, где набирает силу «чужое», поется плохо. В «Молчащем» и своего пространства уже нет, и своих осталась жалкая кучка, потому в их негромкой песне о былом больше страха, чем радости. Последняя нить, связывающая скопийцев с далекими предками, — изгой-кроты, повседневно подвергающиеся унижениям и оскорблениям, их бьют, уродуют, убивают. Они беззащитны и молчаливы, не сопротивляются ни телодвижениями, ни словом. Но они еще сильны Духом. Они вместе, едины, они помнят, хотя и смутно, другую жизнь. Они верят в Великий Огонь, который должен совершить суд над ненавистными скопийцами «за поругание смысла жизни» [15: 239]. Однако сила Огня уже не та. И тогда старый много помнящий ненец-крот затягивает песню о былой «прекрасной» и «волнующей» жизни. Это песня — укор, песня — крик, песня — суд. Замирает Время, просветляются лица кротов. Но Песня в Скопище — это не песня в стойбище. Она рождена в рабстве, рождена ненавистью, тоской, страданием, отчаянием, страхом. Для одних она «благость», для других (скопийцев) — «лезвие остро отточенного ножа» [15: 240], ранящее сердце. Одних умиротворяет, другим становится тревожно и неудобно, будто слышат они не песню, а наводящий ужас «противный вой» многих-многих старых дурных гагар. Невозвратно далеко то время, когда песня всех собирала и спланивала. Теперь она рождала не праздник, а бойню и надругательство над кучкой кротов, над ней самой, над Огнем.

В романе Айпина и повести Неркаги переживаемое героем(-ями) чувство единения кратковременно, оно агрессивно вытесняется реалиями окружающего мира. Герой романа Ч. Айтматова «Плаха» (1986) Авдий тоже пережил чувство единения, слушая церковное пение. В романе описано, как выглядели певцы, как стали плечом к плечу полукругом, что выражали их лица и как «взлетели» голоса тесно сплотившихся десяти исполнителей в замершем от ожидания зале. Несколько страниц романа посвящены описанию того, как пели «эти десятеро, Богом сопряженные вместе», какие эмоции, воспоминания, размышления, ассоциации возникали у слушающих их. Складывалось впечатление, что чем дольше они пели, тем плотнее становился их полукруг, ощутимей было у слушающих чувство физического и духовного единения с ними, и в зале были уже не исполнители и зрители, а единый живой дух, организующий особый Космос. Потому Авдию казалось, что «гимны, которые они распевали, словно исходили» от него, от его «собственных побуждений», «от накопившихся болей, тревог и восторгов, до сих пор не находивших... выхода»: «мое существование словно бы вышло на вневременной и внепространственный простор» [4: 50-51]. Авдию казалось, что один из поющих очень похож на него. Пристально наблюдая

за ним, он вдруг ощутил, что сам участвует в процессе пения: «я как бы участвовал в процессе пения. <...> ...я слился с хором воедино... <...> ...пели они и я с ними. <...> Мне непонятно, о чем они поют, мне важно, что я пою вместе с ними... <...> ...пели они и я с ними» [4: 53].

Знаменательно, что именно во время пения хора Авдия посетило «озарение», и он вдруг понял суть прочитанного когда-то грузинского рассказа-баллады «Шестеро и седьмой». Особенно его поразили финал, «занозой» засевший в него со времени прочтения. В рассказе повествуется о времени установления Советской власти в Грузии, о времени, когда жестокости противостояла жестокость. Уже в названии рассказа акцентировано, что семь человек вместе, но едины только шесть, седьмой — чужой. Он с ними, чтобы их уничтожить. По сути эта ситуация отражает ту, в которую попадает сам Авдий, с той разницей, что его цель — не уничтожить тех, с которыми он оказался вместе. Внедрение в их общество необходимо для того, чтобы их образумить, спасти.

Перед тем, как разъехаться в разные стороны, неуловимый народный мститель Гурам Джохадзе предложил своим верным людям как положено попроситься с родной землей. А положено с добрым вином, с песней. Свидетелями этого прощания были Земля и Небо. Песня пелась Земле и Богу, в вине «сочеталось земное и небесное», слово Гурама было обращено к людям и Богу. Во время пения они хотели, чтобы «их услышала божественная сила», «воздевали руки к небу». В сознании Авдия одновременно сосуществовали два песнопения. Слушая хор, он слышал и прощальную песню героев баллады, которая «журчала», как родник, «разгоралась», как костер. Пили вино и пели все семеро, но постоянно подчеркивается, что они не едины: «Так начиналось прощальное песнопение семерых, вернее, шестерых и седьмого» [4: 57]; «и снова становились в круг те семеро, вернее шестеро» [4: 59]. Одним единым целым они стали только после того, как, убив шестерых, Сандро (седьмой) выстрелил себе в висок: «Теперь он был седьмым, отпевшим свои песни...» [4: 60]. Песнопение не стало той гранью, за которой они становились единым целым, но в ту ночь «не было людей родней и ближе меж собой, чем эти семеро» [4: 58].

Многочисленная смерть объединила кучку людей и много раз умерщвленного Молчащего. Добровольный уход сотворившего расправу над теми, с кем только что пил вино и пел песни, воссоединил Авдия с убиенными: «Законы человеческих отношений не поддаются исчислениям, и в этом смысле Земля вращается, как карусель кровавых драм... Так неужто карусели этой дано кружить до самого скончания света, пока вращается Земля вокруг Светила?» [4: 59]. Авдий, как Демьян, приходит к мысли о возможности жизни после жизни. Будет жить слово, дело, музыка. И когда Земля умрет, «какое-то мировое сознание, пришедшее из других галактик, должно непременно услышать... нашу музыку и пение» [4: 61]. Пение болгарских певцов, слившись с пением героев вспоминаемой Авдием грузинской были, просветлило сознание молодого человека мыслью, что именно «в песнях заключалась вера всех семерых» [4: 61], что есть все-таки необъяснимая сверхсила в духовности, объединяющая

несоединимое. Именно эта сила подтолкнет к раскаянию, вызовет к жизни чувство вины.

Жизнь, смерть, вдохновение, отчаяние, любовь, сострадание — все в песне, все в музыке, в пространстве которой встречаются прошлое и будущее. Понимание этого пришло к Авдию во время слушания софийских певчих: «лишь музыка, преодолевая догмы всех времен, всегда устремлена в грядущее... И потому ей дано сказать то, что мы не смогли сказать» [4: 61]. С песни, как отмечалось выше, объединяющей человека с Землей и Небом, начинается путешествие Демьяна в романе Айпина: «это была песня и снега, и деревьев, и неба, и земли» [2: 187]. И Авдия, и Демьяна песня уводит в беспредельное пространство, героя Айтматова — «за пределы зала» на «вневременной и внепространственный простор» [4: 51]. В романе Айпина песня сравнивается с «симфонией Вселенной», связывающей в «единое целое все то, что было на Земле и за пределами Земли» [2: 186]. Авдий «с ужасом» ждет окончания концерта, которое кинет его в пространство иного мира, иной жизни, «где божественные песни не звучат, да и ничего не значат» [4: 62]. Песня Демьяна обрывается неожиданно, когда, выехав на Родниковое озеро, он увидел черные пузатые бочки и «гостей», без приглашения пришедших на его землю. Героев объединяет реакция на мысль и картину, не радующую ни душу, ни глаз. Оба, пережив благостное состояние от музыки, не отворачиваются от пугающего и нежеланного, а, напротив, устремляются к нему. Авдий, размышляя о мире, где нет места песне, приходит к решению: «именно поэтому я должен быть там» [4: 63]. Демьян направил оленей, от увиденного в нерешительности остановившихся, прямо к «чужим» в надежде наладить родственные отношения с теми, кто уродует землю его предков и его детей.

В романах Айтматова приводятся тексты песен, описывается сам процесс пения, фиксируются эмоции, переполняющие исполнителей и слушателей. Если бы не безобразия, чинимые сбежавшим Каранаром («И дольше века длится день», 1980), не оказался бы Едигей в доме Коспана, не встретился бы в домашней обстановке с начальником разезда Эрлеспесом, не услышал бы его игру на домбре. Музыка — это то, что отдаляет на некоторое расстояние от повседневности и исполнителя, и слушателя, это погружение в какие-то скрытные, «сокровенные привязанности»: первые звуки вернули Едигея «к себе, снова кинули с головой в пучину горестей и бед... <...> Встрепенулась душа Едигея, воспарилась и застонала, и разом отворились для него все двери мира — радости, печали, раздумья, смутные желания и сомнения...» [3: 393]. Музыка уносила в прошлое, когда жили на Аральском море, когда Укубала была молода и красива.

Музыка, по словам Г. Д. Гачева, связана с естественным миром природы. Все инструменты — это «туловища, фигуры с заключенной внутри душой», как и люди, они «связаны с растительным или животным царством», есть «инструменты-мужчины» и «инструменты-женщины» [5: 98]. У струнных инструментов — «звук внутренней души» человека: «такт дыхания, биения сердца». Форма инструмента, издаваемый им звук, поза играющего и его движения создают особое пространство и время. Звуки в природном мире — это звуки

ветра, листвы, воды, травы, песка, звуки, издаваемые птицами и зверями. Собеседник Гачева, казах М. Аузов, отмечает, что звук в степи — «событие, ЧП, редкое и особое», что в их домах обычно поют вечером, за ужином — «долго рассказывают песней». По словам Аузова, домбра у казахов — главный инструмент. Рассказанная о домбре легенда подтвердила догадку Гачева: «инструментальная музыка причащена к вокальной... инструмент из ударного в душевный превращается, голос у него прорезывается» [5: 109]. Замечание Гачева о преобладании в музыке, о которой говорил Аузов, информативности над эмоциональностью в романах Айтматова не подтверждается. Слушаемая Едигеем домбра вызывала в нем бурю эмоций.

Во многих национальных культурах сохранялось особое отношение к музыкальным инструментам, которым приписывались сверхъестественные магические свойства. В них со временем мог «завестись» «музыкальный текст (или некий дух, равный этому тексту), в результате чего инструмент получал способность наигрывать мелодии. <...> Существует ряд фольклорных рассказов, согласно которым инструмент, положенный на могилу сказителя, самопроизвольно начинал играть» [13: 155]. Исполняемая мелодия позволяла слушающему и исполнителю перемещаться в иные миры. Не случайно музыкальный инструмент сказителя был «аналогичен посоху или бубну шамана, с помощью которого тот совершает свои путешествия по различным областям космоса, в свою очередь, подобные странствиям эпического героя» [13: 158].

Абуталип как-то рассказывал Едигее о силе воздействия старинных песен: «Песни наши записал старинные, их ведь тоже потом не сыщешь. Песня в моем понимании — весть из прошлого... До чего красиво пели в старину! Каждая песня — целая история. Так и видишь тех людей. И хочется с ними быть душа в душу. И страдать, и любить, как они» [3: 310]. Старинная песня, исполняемая в честь Едигея Эрлепесом, названа «Обращение Раймалы-аги к брату Абдильхану». Все, «что было в этой истории, отзывалось в нем в этот раз с особой тоской и пониманием» [3: 396]. Песню эту Едигей знал давно, эту историю любви немолодого мужчины и молодой девушки поведал ему Казангап, со слов которого записал ее и Абуталип. В сцене исполнения песни Эрлепесом акцентировано не ее содержание, а то волнение, с которым она воспринимается Едигеем. Мотивация волнения — любовное влечение к Зарине: «Едигей отличил в той истории Раймалы-аги какое-то отдаленное созвучие, какую-то одинаковую боль. То, что испытывал Раймалы-аги лет сто тому назад, как эхо, отдавалось теперь в нем» [3: 398]. Желание как-то высвободиться из неясности и неопределенности воплотилось в приснившемся ему в эту ночь Аральском море. Простор, свобода, отсутствие сдерживающих границ, вольный ветер, чайки, никем не управляемый полет, отпускаемый в родную стихию золотистый карп — и все это снилось герою под звуки домбры, песню Эрлепеса.

С героем песни Раймалы-аги сравнил однажды Едигея Казангап в ответ на решение друга покинуть сарозеки: «ты не Раймалы-аги, а я не Абдильхан» [3: 411]. После этого разговора, когда Казангап посоветовал Едигее «перебраться»,

«осилить» себя, не торопиться, приводится полностью история любви, не оставляющая равнодушными уже многие поколения. Раймалы — поэт, композитор, исполнитель. Все таланты были в нем доведены до совершенства. Только что рожденная мелодия вмиг разносилась по аулам и кочевьям. Вся жизнь Раймалы прошла в седле и с домброй в руках. Он был самым дорогим и желанным гостем на любом празднике. Его игра всех завораживала. О нем мечтали многие женщины. Так он прожил годы: «от песни к песне, со свадьбы на свадьбу, с пира на пир» [3: 412]. Подошедшая старость дала понять, что ни дома, ни семьи, ни богатства у Раймалы нет. И приютил его младший брат Абдильхан. На смену веселым мелодиям пришли грустные песни, беззаботные мысли уступили место раздумьям о вечности, смерти, смысле бытия. Но не суждено было великому певцу спокойно и достойно покинуть этот мир.

Любовная страсть захватила Раймалы-агу. Случай свел его на празднике с молодой красавицей, виртуозно играющей на домбре и великолепно исполняющей песни. Выслушав признание «прекрасной» Бегимай, певец отказался состязаться с ней в мастерстве сочинения и исполнения песен, признавшись в том, что готов состязаться только в любви. Знаменательно, что встреча произошла на свадьбе, воссоединившей не только жениха и невесту, но и Раймалы-агу с Бегимай.

Легенда утверждает всеильность любви: там, где любовь, там чудо. Невероятным было преображение старого певца. И познал старый певец любовь, «какую не знал от роду» [3: 418], и заплатил за это познание дорогую цену. Разбитая домбра, искрошенное топором седло, изрезанная в клочья сбруя, зарезанный верный конь Сарала — ничто не могло остановить Раймалы-агу. И был он объявлен сумасшедшим, и был привязан к березе. Не состоялась его встреча с Бегимай на ярмарке, но сердце сохранило то, что другим не дано пережить. Герой вспоминаемой не раз Едигеем истории, спасая любовь, готов принять смерть. Ключевой фразой в его последней песне является следующая фраза: «Я по доброй воле в небеса уйду».

История, которую слушал в исполнении Эрлепеса Едигей, помимо повествования включала диалоги героев. Архаические повествовательные традиции «стремятся тем или иным способом обозначить лицо, стоящее за текстом. <...> ...реальность звучания обеспечивает присутствие и событий, и персонажей, в них участвующих... <...> ...между слушателями и событиями рассказа устанавливаются отношения сопричастия, соучастия» [13: 160, 161]. Музыкальным произведениям, исполняемым мастерами, свойственно было стирать грань между реальным миром и ирреальным. Песни Раймалы-аги и Бигимай — своеобразный диалог-признание в чувствах, проявлению которых никто и ничто не в силах помешать. Они исполняются от первого лица, и создается ощущение, как будто давно прошедшие события происходят заново.

Три истории эмоционально остро проживались одновременно Едигеем. История Раймалы-аги и Бигимай вызывала мысль о жене, о начале их совместного пути, возвращала к думе о той, которую хотелось любить всегда, бесконеч-

но. Прошлое не перечеркивалось, его значимость и ценность не умалялись. Очарованный мелодиями и наигрышами Эрлепеса, Едигей уже не бранил, а благодарил своего строптивного Каранара. Музыка рождала желание заслонить от бед всех, кто дорог ему, и это «смутное ощущение некой вины своей перед всеми, кто был связан с его жизнью, вызывало в нем тайную печаль» [3: 395].

Музыка погружала героя в мир особого пространства и времени, она «мгновенно переносила его мысль из прошлого в настоящее и снова в прошлое. К тому, что ожидалось завтра» [3: 395]. Под влиянием музыки хотелось подняться над землей и сверху, как бы со стороны, охватив взором все, посмотреть на себя. В пространственной ориентации героев Айтматова, Айпина и Неркаги важна позиция сверху, прямо или косвенно соотносимая с местонахождением птицы. Верх — это место обитания покровителей, всесильных. Перемещение в эту сферу не просто расширяло границы видимого, а сущностно меняло его восприятие, давало возможность понять «истину истин», покаяться, простить, быть прощенным, возродиться к новой жизни. Едигею, слушающему домбру, захотелось воспарить так же высоко, как это мог коршун. И желание посмотреть на все сверху по сути как бы материализовалось. Как Демьян у Айпина почувствовал себя звездой, так и перед взором Едигея предстала «огромная картина зимних сарозеков», несколько домиков на Боранлы-Буранном, с грохотом бегущие поезда, сбежавший неистовый Каранар.

Под влиянием музыки (как и живописи) пространство и время становились подвижными, то вбирая многие судьбы, расширяясь и растягиваясь до бесконечности, то сужаясь до точки, концентрируясь в одной судьбе. История о Раймалыаге, уводя в древние времена, одновременно проецировалась на историю самого Едигея: «Встрепенулась душа, воспарила и застонала, и разом отворились для него все двери мира — радости, печали, раздумья, смутные желания и сомнения... Давнишние переживания давнишних людей оживали в струнах, высвобождая как сухие дрова в костре, огонь душевного горения» [3: 393]. Слушая песню о прошлом, он поглаживал подаренный Зариной шарф, восстанавливая в памяти линию своей жизни: «что было пережито одним человеком, как бы распространяется на всех, кто придет следом много позже» [3: 397].

Песня — это не только повод задуматься, вспомнить, заново прожить пережитое, прозреть, она — это праздник, веселье, радость, «редкое душевное удовольствие». Едигей вспоминает о новогодней Ночи, когда все, кто мог, собрались в его доме. Не закуски и подарки были сутью праздника, а пение: «праздник стал праздником... когда начали петь» [3: 323]. В этот вечер Едигей был не только слушателем, но и исполнителем. Он помнит, как пел, что чувствовал, о чем думал. Это был тот редкий миг, когда «ясность ума и восторженность чувств» абсолютно совмещались. Песня всех объединяла, вселяя уверенность, что рядом сидящие — это близкие, родные люди.

Под звуки домбры Эрлепеса возникали перед Едигеем просторы Аральского моря и Укубала с мокрыми после купания волосами. Под песни на новогоднем празднике ему представлялись «огромная заснеженная пустыня сарозеков и гор-

стка людей в его доме, собравшихся как одна семья» [3: 324]. Видения, возникающие под влиянием музыки, возвращали героя к важной для него мысли: в огромном пространстве можно выжить, если ты не один, семья формирует корневую основу земного существования человека. Поэтому, вероятно, наблюдая за слаженно поющими Зариной и Абуталипом, Едигей, сочувствуя участи этой семьи, сравнивал Зарину с обгорелым при пожаре деревцем. Такой она выглядела в будни, в страшный летний зной, «испепеленная», «с пожухлыми до корней бурыми волосами и полопавшимися в кровь черными губами» [3: 325]. Музыка обладает особой силой преображения: слушая песни или исполняя их, человек из несчастного, измученного и бессильного превращается в сильного, радостного и счастливого. О такой метаморфозе, произошедшей с Зариной в новогоднюю ночь, вспоминает Едигей. Так, дерево, заболев, захирев, усилием, данным природой, вытаскивает из корней своих живительную силу и обретает прежний вид.

Тема песни в романе Айпина возникает в связи с мотивом движения (как отмечалось выше) и любовным сюжетом. О песне рассказывает Демьян Марине, отвечая на вопрос о хантыйских праздниках. Как и в культуре казахов, у угров главная фигура на празднике певец. Речь идет о празднике Пляски Медведя: «Петь-то все поют, да не всякая песня годится для Пляски Медведя. Тут нужны специальные мифы. Каждая со своим мотивом-напевом. Особым мифическим голосом поются. Есть и певцы такие. Большие певцы... И в нашем роду есть певцы... <...> Два-три дня могут подряд петь — и все не кончаются у них мифы» [2: 352]. Демьян помнит всех настоящих певцов своего рода и других родов. Мифы-песни звучат на «Пляске Медведя» в течение нескольких дней, перемежаясь со сценками, игрой на музыкальных инструментах, танцами и борьбой. Тексты песен не приводятся, есть только краткий пересказ мифа о журавлях. Но Демьян рассказывает, как они исполняются и о чем эти песни-мифы: «В них история людей Земли, вся жизнь народа ханты. Откуда и как появилась Земля и люди на ней, Солнце и Луна, Звезды и Млечный Путь, звери и птицы, воды и леса, Верхний и Нижний миры. Как Медведь пришел на Землю... <...> Как народ стоял на грани вымирания ... в пору Большой Воды. Обо всем этом и многом другом поется-рассказывается в священных мифах Медвежьего праздника, поется-рассказывается священному Медведю-гостю» [2: 357].

Описание непосредственного исполнения и слушания музыки и песен в романе Айтматова абсолютно соотносимо в рассказывании Демьяна о каждом этапе «Пляски Медведя», о том, как и кем производятся те или иные действия, как и кем исполняются песни-мифы, как воспринимают все окружающие, являющиеся не пассивными наблюдателями, а активными участниками всего действия. У обоих писателей эти сцены насыщены зримыми образами, наполнены особыми звуками, в совокупности организующими зримо-звуковое, всех и все объединяющее гармоническое целое.

С темой песни в обоих романах связан мотив вечности. «Из уст в уста», «из рода в род» передается печальная история Раймалы-аги: «Так и живет сказание о Раймалы-аги. Во все времена есть у Раймалы-аги свои хулители и свои

защитники... <...> ...то, что было пережито одним человеком, как бы распространяется на всех, живших в то время, и даже на тех, кто придет следом много позже» [3: 396, 397]. Смысл «Пляски Медведя» в том, чтобы «вернуть Медведя обратно в природу... в Его стихию. Он не исчезает бесследно. Он вечно живет на Земле, пока есть певцы, помнящие Его священные мифы» [2: 368]. В последней фразе Демьяна особо значимо слово «пока». Не будет тех, кто помнит старинные песни, мифы, сказки, легенды, нарушится «должный» порядок жизни, утратятся ценности, которыми держался мир предков, оборвется связь, организующая гармонию бытия, обозначится предел бесконечности. Смерть Абуталипа, записывающего для потомков то, что было создано самим народом, — знак разрушения этой связи. Уничтожение его тетрадей — шаг к выхолащиванию из памяти новых поколений знания о ценностных ориентирах предков. По сути об этом же пишет Айпин в «Элегии для читателя» к книге «У гаснущего очага» [1]. Уходят сказители, и это одна из причин умирания народа. Повествователь в романе «Ханты, или Звезда Утренней Зари», шагнув в будущее, вынужден печально констатировать: оборвано слово Мастера, и жизнь утратила что-то очень важное. Через двадцать лет сын Демьяна Микуль вернется в поселок, разыщет сказочника, в прежние годы собирающего своим словом и молодых, и старых, попросит его вспомнить сказку и услышит в ответ: «Какие там сказки. <...> Ум мой опустошился, слова мои кончились. Какие там сказки... в этот страданий век... <...> Люди мои кончились... <...> Какие там сказки» [1; 344].

Музыка, писал Г. Д. Гачев, — это нечто «трудно уловимое». Она в состоянии мгновенно переместить человека (слушающего и исполняющего) из одного эмоционального ряда в прямо противоположный, и уловить этот переход практически невозможно. «Жизнь, смерть, любовь, сострадание и вдохновение, — размышляет Авдий, слушая хор, — все будет сказано в музыке, ибо в ней, в музыке, мы смогли достичь наивысшей свободы...» [4: 61]. Музыка, как Космос, бесконечна, потому и рождает ощущение причастности к этой вселенской беспредельности во времени и пространстве. Данное ощущение воплощает особенности национального мира, который «растет сразу с разных концов: и из земли, и из неба, из прошлого (происхождения) и спереди — из идеи-призвания, что чувствуется в мечтах, идеалах, в зове-тяге вперед» [5: 17].

Подводя итог описания выявленного нами феномена песни (пения) в русскоязычной онтологической прозе народов Северной Азии последней трети XX века, подчеркнем конститутивность этого феномена для данного типа текстов, его мифофольклорный генезис.

Языческая природа мироощущения анализируемых авторов выражается в императиве перетекания звука через времена и пространства, через потерю физических границ, через слияние субъекта с природными реалиями, через перенос в них (в природные реалии) рождения песни как маркера всеобщей гармонии. Авторы обходят при изображении феномен личной песни, существующий в языческих культурах. Неличная песня для них важнее, а потому тематизируется именно она. Посвященность культурного героя открывает ему путь к общей, народной песне, которая подразумевает коллективность и безгранич-

ность, создает особое пространство для вечного духовного возвращения, пристанища, хранилища родовой культурной памяти, тех сакральных «минут», за которыми бессмертие и перетекание границы. Неслучайно даже известный хантыйский художник Геннадий Райшев говорил в интервью с киноэкрана о неизбежности интуитивного понимания традиционного (и в частности, его собственного) творчества любым человеком в силу единства, общности именно песни, исходной для всех людей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айпин Е. Д. У гаснущего очага / Е. Д. Айпин. М.-Екатеринбург: Фактория Арктики, Средне-Уральское книжное издательство, 1998. 256 с.
2. Айпин Е. Д. Ханты, или Звезда Утренней Зари / Е. Д. Айпин // Айпин Е. Д. Клятвопреступник. М.: Наш современник, 1995. С. 173-423.
3. Айтматов Ч. Т. И дольше века длится день / Ч. Т. Айтматов // Айтматов Ч. Т. Роман. Повести. Л.: Лениздат, 1982. С. 173-470.
4. Айтматов Ч. Т. Плаха / Ч. Т. Айтматов. Алма-Ата: Жазуши, 1988. 288 с.
5. Гачев Г. Д. Космо-Психо-Логос / Г. Д. Гачев. М.: Академический Проект, 2007. 511 с.
6. Демин А. С. Русская литература второй половины XVII – начала XVIII века: Новые художественные представления о мире, природе, человеке / А. С. Демин. М.: Наука, 1977. 296 с.
7. Комаров С. А. Изображение животного в русскоязычной прозе народов Азии последней трети XX века (Е. Айпин, Ч. Айтматов, А. Неркаги) / С. А. Комаров, О. К. Лагунова // Уральский исторический вестник. 2014. № 3 (44). С. 47-54.
8. Комаров С. А. Литература Тюменского края. Общая характеристика / С. А. Комаров, О. К. Лагунова // Изучение литературы в региональном аспекте / С. А. Комаров, О. К. Лагунова, З. Я. Селицкая. Ишим: Изд-во ИГПИ им. П. П. Ершова, 2011. С. 4-14.
9. Лагунова О. К. Феномен избранничества в художественном тексте языческого типа (на материале русскоязычной прозы писателей Северной Азии 1980-1990-х годов) / О. К. Лагунова // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2015. Т. 1. №1 (1). С. 90-99.
10. Лагунова О. К. Феномен творчества русскоязычных писателей ненцев и хантов последней трети XX века (Е. Айпин, Ю. Вэлла, А. Неркаги) / О. К. Лагунова. Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 2007. 260 с.
11. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов / М. М. Маковский. М.: Владос, 1996. 416 с.
12. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. М.: Наука, 1986. 320 с.
13. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика фольклора: от архаики к классике / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик. М.: РГГУ, 2010. 285 с.
14. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе / Е. М. Мелетинский. М.: РГГУ, 2000. 170 с.
15. Неркаги А. П. Молчаший / А. П. Неркаги. Тюмень: Софт-Дизайн, 1996. 416 с.
16. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.

Olga K. LAGUNOVA¹

**THEMING LYRICS IN THE RUSSIAN LANGUAGE
ONTOLOGICAL PROSE OF NORTHERN ASIA
IN THE LAST THIRD OF THE XX CENTURY
(YE. AIPIN, CH. AITMATOV, A. NERKAGI)**

¹ Dr. Sci. (Philol.), Professor,
Department of the Russian Literature,
Institute of Philology and Journalism,
Tyumen State University
elshenka@yandex.ru

Abstract

The purpose of the article is to identify and describe the phenomenon of songs thematization in four prose texts by Russian-speaking writers of the Northern Asia of the last third of the XX century. The author insists on the relatedness of these works to the traditionalist phase of the creative thinking development; the text of the article combines the pagan perception of the world by the masters of the word, which results in specificity and the poetics of songs explicating in them. For the first time it is proved that the song thematization (along with the “chosen-ness” of a cultural hero and depiction of animals as a chosen) is one of the constitutive elements of the ontological prose by Ye. Aipin, Ch. Aitmatov, and A. Nerkagi. The devotedness of the cultural hero opens their way to the common folk song, which involves collectiveness and immensity; it also creates a special space for the eternal spiritual return. The article fixates the imperative of sound overflow through time and space, through the loss of physical boundaries, through the merge of the subject and the natural realities, through a shift of a song’s genesis in them as a marker of the universal harmony. The author explains the specifics of depicting the pagan world perception of masters of artistic expression.

Keywords

Historical poetics, ontological Russian-language prose, traditionalist paradigm, song, music, pagan attitude, genesis.

Citation: Lagunova O. K. 2016. “Theming Lyrics in the Russian Language Ontological Prose of Northern Asia the in Last Third of the XX Century (Ye. Aipin, Ch. Aitmatov, A. Nerkagi)”. Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates, vol. 2, no 3, pp. 8–22. DOI: 10.21684/2411-197X-2016-2-3-8-22

DOI: 10.21684/2411-197X-2016-2-3-8-22**REFERENCES**

1. Aipin Ye. D. 1995. "Khanty, ili Zvezda Utrenney Zari" [Khanty, or the Star of Dawn]. In: Aypin Ye. D. 1995. *Klyatvoprestupnik* [Oathbreaker], pp. 173-423. Moscow: Nash sovremennik.
2. Aipin Ye. D. 1998. *U gasnushchego ochaga* [In Dying Hearth]. Moscow; Yekaterinburg: Faktoriya Arktiki, Sredne-Uralskoye knizhnoye izdatelstvo.
3. Aytmatov Ch. T. 1982. "I dolshe veka dlitsya den" [The Day Lasts More Than a Hundred Years]. In: Aytmatov Ch. T. 1982. *Roman. Povesti* [Novel. Short Stories], pp. 173-470. Leningrad: Lenizdat.
4. Aytmatov Ch. T. 1988. *Plakha* [Scaffold]. Alma-Ata: Zazhushi.
5. Dyomin A. S. 1977. *Russkaya literatura vtoroy poloviny XVII – nachala XVIII veka: Novye khudozhestvennye predstavleniya o mire, prirode, cheloveke* [The Russian Literature of the Second Half XVII – the Beginning of the Eighteenth Century: the New Artistic View of the World, Nature, and Man]. Moscow: Nauka.
6. Eliade M. 1994. *Svyashchennoe i mirskoe* [The Sacred and the Secular]. Moscow: Moscow State University.
7. Gachev G. D. 2007. *Kosmo-Psikho-Logos* [Cosmo-Psycho-Logos]. Moscow: Akademicheskiy Proyekt.
8. Komarov S. A., Lagunova O. K. 2011. "Literatura Tyumenskogo kraya. Obshchaya kharakteristika" [The Literature of the Tyumen Region. The General Characteristics]. In: Komarov S. A., Lagunova O. K., Selitskaya Z. Ya. 2011. *Izuchenie literatury v regionalnom aspekte* [The Study of Literature in the Regional Aspect], pp. 4-14. Ishim: Yershov Ishim State Pedagogical Institute.
9. Komarov S. A., Lagunova O. K. 2014. "Izobrazhenie zhivotnogo v russkoyazychnoy proze narodov Azii posledney treti XX veka (Ye. Aypin, Ch. Aytmatov, A. Nerkagi)" [Animal Image in the Russian-Speaking Prose Peoples of Asia in the Last Third of the 20th Century (Ye. Aipin, Ch. Aitmatov, A. Nerkagi)]. *Ural Historical Journal*, no 3 (44), pp. 47-54.
10. Lagunova O. K. 2007. *Fenomen tvorchestva russkoyazychnykh pisateley nentsev i khantov posledney treti XX veka (Ye. Aipin, Ch. Aitmatov, A. Nerkagi)* [The Phenomenon of Creativity of Russian Nenets and Khanty Writers of the Last Third of the 20th century (Ye. Aipin, Ch. Aitmatov, A. Nerkagi)]. Tyumen: Tyumen State University.
11. Lagunova O. K. 2015. "Fenomen izbrannichestva v khudozhestvennom tekste yazycheskogo tipa (na materiale russkoyazychnoy prozy pisateley Severnoy Azii 1980-1990-kh godov)" [The Phenomenon of "Chosen-ness" in the Pagan Type Fiction (Based on the Russian-Language Fiction Writers of North Asia 1980s-1990s)]. *Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates*, vol. 1, no 1 (1), pp. 90-99.
12. Makovskiy M. M. 1996. *Sravnitelnyy slovar mifologicheskoy simvoliki v indoevropskikh yazykakh: Obraz mira i miry obrazov* [The Comparative Dictionary of Mythological Symbolism in the Indo-European Languages: Image of the World and the Worlds of Images]. Moscow: Vlados.

13. Meletinskiy Ye. M. 2000. Ot mifa k literature [From Myth to Literature]. Moscow: Russian State University for the Humanities.
14. Meletinskiy Ye. M. 1986. Vvedenie v istoricheskuyu poetiku eposa i romana [Introduction to the Historical Poetics of the Epic and the Novel]. Moscow: Nauka.
15. Meletinskiy Ye. M., Neklyudov S. Yu., Novik E. S. 2010. Istoricheskaya poetika folklor: ot arkhaiki k klassike [Historical Poetics of Folklore: From Antiquity to the Classics]. Moscow: Russian State University for the Humanities.
16. Nerkagi A. P. 1996. Molchashchiy [The Silent]. Tyumen: Soft-Dizayn.