

УДК 784

DOI: 10.31029/vestiyali28/15

ОБРЯДОВЫЕ ПРИГОВОРКИ И ПЕСНИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ ДАРГИНЦЕВ

Э. Б. Абдуллаева,

*Институт языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы
Дагестанского ФИЦ РАН*

Структура музыкального фольклора даргинцев рассматривается нами в соответствии с социальной организацией, в соотношении с уровнями сельской общины: родовой (тухум), сельской соседской (джамаат) и межсельской (хуреба). В статье автор, опираясь на полевой экспедиционный материал из личного архива, останавливается на обрядовых жанрах родового и календарного циклов, бытующих как в прикладной, так и в ритуальной функциях. В обрядовых жанрах выявлены формы исполнительства, также прослежена закреплённость вокально-инструментальных жанров за половозрастными группами.

Ключевые слова: Дагестан, даргинцы, тухум, джамаат, хуреба, жанр, песня, плач, речитация, традиция, обряд, напев, интонирование.

The structure of the musical folklore of the Dargins is considered in accordance with the social organization, in relation to the levels of the rural community: tribal (tukhum), rural neighbor (jamaat) and inter-village (khureba). In the article, the author, basing on the field expedition material from the personal archive, focuses on the ritual genres of the tribal and calendar cycles that exist in both applied and ritual functions. In the ritual genres, the forms of performance are revealed, and the attachment of vocal and instrumental genres to gender and age groups is also traced.

Key words: Dagestan, Dargins, tukhum, jamaat, khureba, genre, song, lament, recitation, tradition, rite, chant, intonation.

В Дагестане на территории в 50,3 тыс. кв. км. сосредоточено более тридцати народностей и этнических групп, среди которых пять крупных по численности: аварцы, даргинцы, кумыки, лакцы, лезгины. Численность даргинцев в РФ, по данным переписи 1989 года, составляла 353,5 тыс. чел. [4, с.146], 2002 года – свыше 500 000 (510156), т. е. отмечен прирост на 44 % [2].

Даргинские селения расположены в пяти административных районах Дагестана – Акушинском, Дахадаевском, Кайтагском, Левашинском, Сергокалинском, соседствующих с районами проживания почти всех народов Дагестана.

Поскольку даргинский язык характеризуется диалектной многосоставностью, наша задача заключалась в анализе именно обрядовых приговорок и песен, как наиболее часто и естественно транслируемых жанров жизненного цикла.

Этноним даргинцев связан с корнем «дарк» – внутренность, нутро. В массовом сознании народа «дарго» понимается как «родина даргинцев», как «сердцевина даргинской земли», а «даркан», «дарган» – как самоназвание даргинского народа. Предки даргинцев считали, что населяют какую-то внутреннюю часть Дагестана, и это должно отличать их от жителей каких-то внешних, «наружных» земель. К этому внутреннему населению относили себя жители всех союзов «хуреба́» (букв. – «ополчение, войско») – Акуша-Дарго, Каба-Дарго, Буркун-Дарго, Хамри-Дарго, Сирхи-Дарго, Хайтаг-Дарго, Гуцо-Дарго.

В основе общины первого уровня лежат кровнородственные отношения. Родовой клан – *тухум* – включает родственников по отцовской и материнской линиям до седьмого колена.

Образно такое родство отражено в пословице: «Дерево держится корнями, а человек – тухумом». Несколько тухумов образуют *джамаат* – сельскую соседскую общину второго уровня, выполняющую хозяйственно-административные функции. *Джамааты* соседних сел, имевшие общие интересы, объединялись в союзы – *хуреба́* – общину третьего уровня. Устройство хуреба́ связано со слиянием нескольких типов общин для совместного хозяйствования и обороны.

В фольклоре сложились определенные циклы, соответствующие родовым и календарным обрядам. В первую группу нами отнесены жанры, связанные с общиной первого уровня – *тухумом*: материнские песни, похоронные плачи, песни и плачи свадебного обряда. Вторую группу составляют речитации, непосредственно или опосредствованно связанные с трудом, воздействующие на получение урожая, приплода, сопровождающие работу припевкой шуточного содержания. Указанные песенные циклы подразделяются на жанры.

Особый цикл составляют песни свадебного обряда, каждая из которых исполнялась в определенный момент.

Материнский фольклор представлен колыбельными – *гардла далай, лайла, нешла далай*, подразделяемыми по адресату (мальчикам и девочкам). С родовыми обрядами связаны и похоронные плачи – *кьякьяри, луала*.

К непосредственно связанным с трудом относятся: приговорки первой борозды – *хъу бяхИруме* – и сопровождающие расчесывание шерсти, отбивание конопли и льна – *жуллак*. По сведениям информантов, в прошлом широко бытовали песни и приговорки, сопровождающие сбивание масла, сев, жатву, обмолот зерна.

К песням, способствующим получению урожая, приплода, могут быть причислены и обращения к мифологическому покровителю грома, молнии – Забураю; мифологическим божествам воды – водной Марем, небесной Ашуре; обрядовые величания, пожелания здоровья, счастья и изобилия; *деза́* – мужские заздравные песни.

Следующий цикл составляют обрядовые припевки шуточного содержания *масхарала далуйти, масхарала дукельцИла* – шуточные песни, шутка-насмешка. Они играли роль эмоциональной разрядки на женских трудовых посиделках, скрашивая тяжелую однообразную работу. В текстах некоторых шуточных песен присутствуют образы животных, связанных с различными культурами, но со временем жанр трансформировался и практически утратил магическую функцию.

Детям адресуют укачивающие (колыбельные) песни – *гардла далуйти* и *лайла* (по смыслу аналогичные русскому баюканью). Наряду с ними, женщины, пестующие ребенка, поют *нешла далуйти* – материнские песни. Первые два жанровых определения характерны для всех даргинских поселений; понятие *нешла далай*, известное всем информантам, является доминирующим в Дахадаевском районе (центральной, высокогорной части Дагестана).

Нами зафиксировано два типовых напева укачивающих песен. Мелодическая композиция первого напева (*гардла далай*) складывается из двух фаз развития. В первой фазе рисунок создается квинтовым скачком и его нисходящим заполнением в объеме тетра хорда; во второй – он состоит из последовательности нисходящих и восходящих секундовых опеваний остова-тетра хорда, что придает напеву спокойный и плавный характер. Для напева характерна строфическая форма, где два одинаковых предложения АА завершаются разными каденциями (во втором предложении остановка на кварте). Во втором разделе – ВВ | ритм варьируется за счет перемены группировки долей ($\frac{6}{8} \frac{3}{4}$). Напев укачивающей *гардла далай* имеет повсеместное распространение и бытует с разными текстами.

Второй напев «*Азир маза дирзили*» («Тысячу овец надоив»), зафиксированный нами в селении Мекеги Левашинского района, на наш взгляд, является локальным. В других населенных пунктах такого (или подобного) напева и текста мы не обнаружили.

Азир маза дирзили
(Тысячу овец надоив...)

$\text{♩} = 60$

А - зир ма - за дир - зи - ли,
Ты - сячу о - вец надо - ив.

Ва - на - ить - ла вар - кыл - бил.
Из пар - неч мо - - - дожа сле - даннай.

Дар - тел му - кья - - - ра дел - хю,
Сто явиг порезав.

Вац хьял - ба - ла кар - ти - бил.
Из чье - го - го са - ла от - литый.

Дар - шал му - кья - - - ра дел - хю,
Сто явиг порезав.

Вац хьял - ба - ла кар - ти - бил.
Из чье - го - го са - ла от - литый.

[1, с. 136–137]

За счет повторности периодов он более стабилен по ритмике. Мелодическое построение, охватывающее период, состоит из двух разных по рисунку ячеек, представляющих собой репетиции, связываемых секундовым смещением. Клаузула подчеркнута орнаментацией. Композиция представляет собой тираду (ABBC ||: DE :||), где два последних построения образуют вопросно-ответное замыкание.

Важным моментом, выявляющим специфические черты жанра в контексте всего родового цикла и традиции в целом, является манера исполнения, тип интонирования и артикуляция. Наряду с бытующими в народе названиями песенных жанров существуют своего рода обозначения способа их исполнения (устойчивые словосочетания) – *лайла рикъес*, *лайлаварес* (*лайла* – «говорить, баюкать»), в то время, как в отношении лирических песен – это *далай белчес* (*далай* – «спеть»).

В этом плане укачивающие песни более соотносимы с речитациями, которые в народной традиции не воспринимаются как пение, но выступают как некое эмоциональное действие, адресованное слушателям: *кьякъари баркъес* (сделать *кьякъари*), *хлябкуб дурес* (сказать *хлябкуб*), *деза даркъес* (сделать *деза*).

Плачи по умершим относятся к речитациям. Их можно разделить на две группы: плачи, исполняемые сразу после смерти и в течение семи дней, и плачи, исполняемые в сороковой день. Плачи бытуют повсеместно, но в каждом районе для них имеется свое название – у акушинцев (Акушинский район) – *чиллай*, у цудахарцев (Левашинский район) – *лужели*, у левашинцев (Левашинский район) – *луала*, у урахинцев – *кьякъари*. Несмотря на локальное использование терминов, они знакомы всем даргинцам, поэтому далее мы будем использовать один из местных терминов *кьякъари*. Буквальный его перевод – «горло», – по видимому, следует понимать как «кричать», «горланить». Плачи, связанные с обрядом, подразделяются на тематические группы в зависимости от того, кому они предназначены (отцу,

матери, сыну, дочери, сестре, брату). По просьбе собирателя информанты не решаются их исполнять, они звучат строго в рамках обряда, поэтому их фиксация весьма сложна.

Тип интонирования *кьакьари* можно определить как синтез пения и речитации. Они исполняются навзрыд, эмоционально, в манере декламации *parlando rubato* (свободно проговаривая). В конце каждого стиха, и особенно смысловой строфы-тирады, все плачут, используя специальные сочетания звуков, имитирующие рыдания – «Аги-аги-аги-аги». Неторопливый темп, нисходящая мелодическая линия в объеме кварты, типичные для речевой интонации, свободное варьирование темпа внутри напева (замедление или более ускоренное проговаривание слов) характерны для *кьакьари*. Этот тип плачей имеет общую интонационную основу с колыбельными.

Другая группа плачей – плачи-элегии, исполняемые спустя некоторое время после похорон (обычно на 40-й день). Печальная, протяжная мелодия – характерная особенность этих произведений. Они отличаются от плачей, звучащих в день похорон, своей близостью неорядовой лирике и может быть, по аналогии с родственными формами у других кавказских народов, названа песнями-плачами. Элементы раздумья, риторические вопросы сближают их с философской лирикой. Похоронные плачи создаются и исполняются только женщинами, а песни-элегии могут слагать и исполнять мужчины. Эти плачи поют при желании вспомнить человека, они вообще очень распространены. Вопросно-ответная структура мелострофы, выразительные секстовые шаги, типичные для музыки тюркских народов ритмические периоды, сближает эти напевы с азербайджанскими городскими лирическими песнями.

Центральным моментом свадебного цикла является переход невесты в дом жениха. По традиции, он обставляется многими церемониями, имеющими этническое и локальное своеобразие. На пути следования свадебного шествия и перед домом жениха звучала танцевальная музыка, исполнялись величальные и свадебные лирические песни под пляску. В настоящее время из свадебного цикла сохранились лишь эти два вида песен, но и их сейчас поют не в каждом районе.

Известны свадебные песни, исполняемые от имени свекрови в момент подхода невесты к дому жениха. Такая величальная песня записана нами в селении Мекеги Левашинского района:

Шишрукъен, шишрукъен
(Шевелись, шевелись)

$\text{♩} = 58-60$

1. Ши - (и) - ши - - - ш(и)-ру - къен, ши - ш(и) - ру - (у) - хъен,
1. Шеве - лись, шевелись,

Са - би - ну - ша - ла гя - - - дат
Та - кой у нас обы - - - чай,

Ши - ш(и) - ка - - - ру - хъен(и), шуб хля - ли,
Ше - вельсь беляя, как сало,

Са - би ну - ша - ла гя - - - дат.
Та - кой у нас обы - - - чай.

Ши - ш(и) - ка - - - ру - хъен(и), шуб хля - ли,
Ше - вельсь беляя, как сало,

Са - би ну - ша - ла гя - - - дат.
Та - кой у нас обы - - - чай.

[1, с. 153–154]

Другую группу образуют свадебные песни, исполняемые, когда идут за невестой и ведут ее в дом жениха. Они сопровождаются пляской и, в силу этого, имеют соразмерную строфическую форму (АВ) периодичной ритмической организации с концевым рефреном. Несмотря на то, что в композиции напева имеется смещение исходного, соответствующего стиху (7+7) построения на большую терцию, ладовые функции соответствующих звуков транспонируемых оборотов образуют отношения неустой – устой, мелодические построения воспринимаются как контрастные – АВ. Мелодическое развертывание в подобных напевах осуществляется скачком к вершине, с последующим заполнением. Диапазон напевов, как правило, достаточно объемный – секста, септима, но он выстраивается из небольших мелодических ячеек в объеме кварты, квинты.

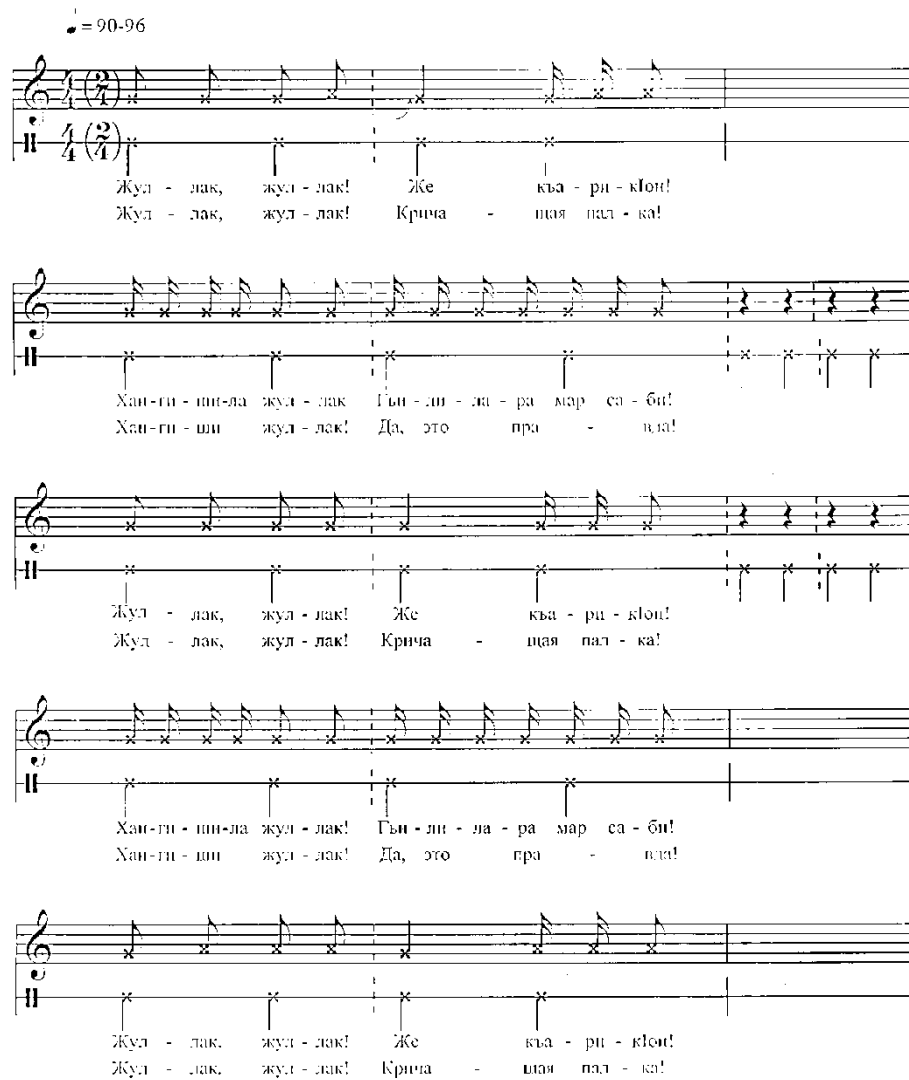
Обрядовые песни и приговорки первой борозды и женских трудовых сборов – хъу бях/руме, жуллак – на территории, занимаемой даргинцами, представлены неравномерно. Проживание в разных природно-географических зонах вызвало определенное различие в материальной культуре, хотя в ней все же больше общего. Естественно, что календарные обряды и сопутствующие им жанры лучше сохранились в сельскохозяйственных районах.

Приговорки жуллак, исполняемые во время работы, записаны нами в селении Сергокала Сергокалинского района. Название жуллак не переводится, оно соотносимо с возгласом «Эй, эй!», обращенным к божественному покровителю трудового процесса. Выражение же къарик/он – кричащая палка – подразумевает его «ответ». В исполнение жуллак вовлекаются все присутствующие: солирует самая опытная старшая из женщин, умеющая организовать

работу, остальные хором ее поддерживают. Последние строки проговаривают хором, очень динамично: ритм упрощается и становится однородным (восьмые длительности). Равномерный ритм *жуллак* синхронен ритму движений рук работающих. Орудия труда – палки, отбивающие лен, коноплю, – выступают в качестве ударного инструмента; они создают равномерную пульсацию, «ритмическую сетку». *Жуллак* исполняют в декламационной манере, но в тоне, т. е. высота звуков может быть зафиксирована. Они звучат в узкой полосе $g^1 - a^1$.

Жуллак
(Трудовая приговорка)

$\text{♩} = 90-96$



Жул - лак, жул - лак! Же кьа - ри - клон!
Жул - лак, жул - лак! Крича - щая пал - ка!

Хан-ги - ши-ла жул - лак! Гы - ли - ла - ра мар са - би!
Хан-ги - ши жул - лак! Да, это пра - вда!

Жул - лак, жул - лак! Же кьа - ри - клон!
Жул - лак, жул - лак! Крича - щая пал - ка!

Хан-ги - ши-ла жул - лак! Гы - ли - ла - ра мар са - би!
Хан-ги - ши жул - лак! Да, это пра - вда!

Жул - лак, жул - лак! Же кьа - ри - клон!
Жул - лак, жул - лак! Крича - щая пал - ка!

[1, с. 159–164]

Незамкнутая композиция поэтических текстов позволяет свободно их варьировать, импровизировать на любую тему. Типичная для текста структура – традиционный зачин – рефренный возглас «Жуллак!» и несколько клишированных мотивов – шуточных характеристик сельчан. На посиделках работа перемежается с весельем, отдыхом. Собравшиеся поют, танцуют.

Каждому слогу поэтического текста соответствует одна ритмическая единица. Неравномерность слогов в стихах выравнивается за счет музыкального ритма – укрупнением единиц в стихах с малым числом слогов и дроблением в полных.

Четкий, простой ритм, динамичное, громкое хоровое исполнение (в унисон) как бы усиливает внушающий (суггестивно-императивный) смысл текста.

Организирующим моментом являются и рифмующие по принципу эпифоры последние слова и слоги стихов, в которых чередуются звонкие и глухие согласные [кI], [цI], [хъ], а также варьируются гласные после неизменяемого согласного звука: ...дакIаб, ...дерхъаб, ...дицIаб, ...даркъаб, ...дикIаб.

К группе приуроченных жанров примыкают и *деза* (буквально «честь», «хвала») – застольные, задравные мужские песни. Поют их в мужском кругу, за дружеским столом, несколько человек поочередно, как бы передавая друг другу эстафету. Помимо обыденных мужских застолий *хинкI* (хинкал), куда собираются соседи и родственники по любому хорошему поводу, были специальные мужские сборы *бужала* (питие), которые проводили осенью при убое скота, после ритуальной вспашки земли в обряде «первая борозда» и после завершения полевых работ. Сейчас *деза* исполняют и на свадьбе за мужскими столами.

Де́за исполняется в речитативной манере одним певцом, часто под аккомпанемент струнного щипкового инструмента (манголины, чунгура). Поэтическая строфа состоит из четырех или восьми семисложных стихов. Напевы контрастного строения организованы по вопросно-ответному принципу. В ритмике *деза* отчетливо выражено танцевальное начало.

Припевки шуточного содержания *масхарала далуйти* хотя и не являются обрядовыми, но примыкают к ритуализованным формам общения. Они звучат во время женских трудовых посиделок и выполняют несколько функций: магически воздействуют на процесс и результат труда, так как их юмористическое содержание вызывает смех, причем, смех ритуальный, семантически связанный с идеей изобилия, а также служат эмоциональной разрядкой при монотонной физической работе.

Мелодии песен шуточного содержания просты с точки зрения ритма, метра и манеры исполнения. В *масхарала далуйти* первичен текст, его смысл, поэтому они интонируются без каких-либо украшений. Ритмика напева гибко следует за варьирующимся стихом, меняя рисунок. Начинается напев секундовыми шагами и репетициями у верхнего края амбитуса (кварты), заполняемого в нисходящем движении. В основе композиции напева – транспозиция – нисходящие секундовые смещения мелодических построений, равных стиху.

Акциональная составляющая в обрядах очень развита: в них масса манипуляций и действий. Здесь у каждого участника своя функция, а приговорки и песни мыслятся как составная часть, один из дополняющих элементов действия. Вне обрядового контекста они не звучат. Вместе с тем, при сохранении основных элементов обряда, музыкальные жанры, их сопровождающие, нередко утрачиваются, забываются.

Все многообразие обрядовых жанров имеет четкое распределение между половозрастными группами сельской общины. Таким образом, устройство общины и формы хозяйственной жизни проецируются на приуроченные жанры; весь репертуар связан с жизнедеятельностью семьи (общины), а большая его часть – в активе старшего поколения.

Почти во всех жанрах, как в коллективном, так и в сольном исполнении, преобладает декламационное начало. В них важно слово, смысл, ведь по большей части они связаны с охранительной и продуцирующей магией. Подчеркивание слова осуществляется, прежде всего, благодаря принципу ритмизации текста. Его характеризует стабильность временного периода (восьмивременника) при мобильности стиха (4–6 слогов) и долготном выделении акцентов, приводящее к варьированию ритмического рисунка. Этот тип ритмической организации получил название временника [3, с. 71]. По мнению одних исследователей, его корни восходят к говорным жанрам (о чем свидетельствует определение «раёшник») [5, с. 367], другие связывают его природу с влиянием пляски и моторных ритмов.

Нельзя сказать, что различие декламационного и певческого интонирования в полной мере осознано исполнителями. Термины, характеризующие речевое начало, применяются для обозначения колыбельных и причитаний – *лайла рикъес*, *лайлаварес* (говорить «лайла»), *къаь-ари* («горланить», кричать); к календарным жанрам применяется термин *далуйти* (песни).

В группе обрядовых жанров выявляются все формы исполнительства: сольное, коллективное, респонсорное и сольное в сопровождении музыкального инструмента. Из песенных

жанров в одиночной форме исполняются свадебные величания от лица свекрови, встречающей невесту в своем доме, и материнские укачивающие. Все коллективные приговорки и песни звучат без инструмента. Лишь песни мужских застолий – деза – часто сопровождаются аккомпанементом *чунгура*, *мандолины*. Женщины в своем кругу также нередко аккомпанируют пению на *чунгуре*, *агач-кумузе*.

Вокально-инструментальные жанры в большей мере связаны с взаимодействием половозрастных групп. Танцевальная инструментальная музыка, звучащая по преимуществу во время ритуалов и праздников, способствует объединению родовых и территориальных общин (тухумов, джамаатов). Контактная, коммуникативная функция в этих жанровых группах выступает на первый план.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдуллаева Э. Б.* Музыкальный фольклор даргинцев: исследование и материалы. Махачкала: Изд-во ДНЦ РАН, 2007. 216 с.
2. Демографическая ситуация в России. [Электронный ресурс] // URL: <http://www.expert.ru/dossier/story/demography/> (дата обращения: 11.05.2021).
3. *Ефименкова Б. Б.* Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор, 2001. 256 с.
4. Народы России: Энциклопедия / гл. ред. В. А. Тишков. М., 1994. 480 с.
5. Словарь литературоведческих терминов / сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 510 с.

Поступила в редакцию
02. 04. 2021.

Абдуллаева Эльмира Башировна, кандидат искусствоведения, зав. отделом истории искусств Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы ДФИЦ РАН;
e-mail: elklas@mail.ru

Abdullaeva Elmira Bashirovna, Candidate of Art, Head of the History of Art Department, the G. Tsadasa Institute of Language, Literature and Art, DFRC of RAS;
e-mail: elklas@mail.ru