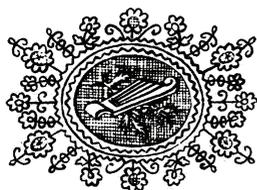


Итак, на основании исследования собранного нами эпического материала северных карелов мы попытались выяснить формообразующую картину рунических произведений, причем показалось, что их обнаруженные типы в эволюционном движении не заменяют друг друга, но друг на друга наслаиваются и таким образом сосуществуют в современности.



Т. В. Краснопольская  
*Петрозаводск*

**Из наблюдений над музыкально-поэтическим  
ритмом рунических и дорунических видов  
фольклора карелов**

Руны – эпические песни карелов принадлежат области музыкально-поэтического искусства. Однако долгое время как в Финляндии, так и в России их тексты издавались как собственно поэтические, т. е. словесные, а напевы печатались в виде нотной строки – часто даже без подтекстовки. Прошли десятилетия, прежде чем начала осознаться их единая, музыкально-поэтическая природа. Собираение, обнаружение и изучение музыкально-поэтических текстов рун началось лишь в середине XX в.

Этномузыковедение, обратившись к столь специфическому материалу, принципы исследования которого еще не были ясны, в изучении карельского эпоса шло вслед за филологической наукой, уже имевшей полуторавековой опыт работы в этой области. Одним из важнейших ее открытий было определение типа «калевальского стиха», или «калевальского восьмисложника». В российской фольклористике традиционным стало уподобление «калевальского восьмисложника» четырехстопному хорю. В этом ритме выполнен и перевод «Калевалы» на русский язык Л. П. Бельским.

Осознание феномена «калевальского» стиха стало исходной точкой для формирования основополагающих позиций изучения эпической поэзии карелов и этномузыковедческой наукой. *Стих* как *ре-*

*ально слышимое* воплощение образных смыслов и сюжетных мотивов повествования, как носитель его *художественного времени* и сказительской повествовательной интонации выступил в роли призмы, ведущей к осознанию специфики эпических *напевов*, их ритмического, мелодического и композиционного склада.

Этномузыковедение сразу же заняло активную позицию в исследовании «калевалского» стиха, расширяя его уже сложившиеся характеристики и помогая осознать принципиальное значение прежде разрозненных наблюдений. Основой объективности предлагаемых этномузыковедением положений являлся тот факт, что они опирались на документальные записи, выполненные с помощью звукозаписывающей аппаратуры. «Калевальский» стих был запечатлен в них в его реальном, естественном для традиции певческом звучании. Это прежде всего сказалось в уточнении ритмической структуры стиха.

Уже нотации начальных фрагментов музыкально-поэтических текстов рун, опубликованных в первом отечественном научном издании – сборнике Л. М. Кершнер [Кершнер 1962: 11], как и полные их поэтические тексты, показали, что определение «калевалский восьмисложник» – это определение обобщенное, обнимающее массивы стихов, имеющих разную протяженность. В статье составителя сборника об этом говорится лаконично: «Для карельских эпических песен типичен стих восьмисложной *нормы* (с отклонениями в среднем от 6 до 12–13 слогов)». Нами выделены слова и цифры, которые и так не могли бы не обратить внимание читателя. Убедиться же в правоте этого наблюдения он мог сам, прочитав – желательно вслух – любой из приведенных в сборнике поэтических текстов. Это обстоятельство делает неприемлемым для нас и определение «стих калевальской метрики».

Количество слогов в слове  
Количество слогов в стихе

$$4 + 4 = 8$$

$$3 + 3 + 2 = 8$$

$$3 + 3 + 2 = 8$$

$$4 + 4 = 8$$

$$2 + 3 + 3 + 3 = 11$$

$$4 + 4 = 8$$

$$2 + 5 + 3 = 10$$

$$2 + 2 + 3 + 3 = 10$$

[Кершнер № 2]

3. Niin še vanha Väinämöini

Aštupa rannalla meren,

Kusyypä venota siltä:

4. «Mitä ilet, puussi uuši,

Veneh hankala, halajat?»

5. «Enpä itke puisuttani

Enka hankahuttani halaja,

Itken oman onneli kovuutta»

Как видно в нотировках опубликованных собирателем полевых записей, число слогов в стихе меняется и меняется достаточно часто, чтобы это могло быть принято как случайность. Эта особенность поэтического повествовательного текста требовала научного осознания. Требовали уточнения и другие стереотипы, сложившиеся в отношении структуры «калевальского» стиха, – представление о свойственной ему ударности нечетных слогов и равномерная цезурированность.

В 1970-е гг. автор предпринял специальную работу по нотировке и анализу музыкально-поэтических текстов карельских эпических песен, готовя их для публикации в сборнике «Песни Карельского края». Во введении к сборнику о восьмисложном стихе эпических песен – с учетом условности применения терминов античной теории стиха – сказано следующее: «Для него характерны хореические и пеонические „стопы“». Иногда они сменяются дактилическими. Таким образом, «калевальский восьмисложник» – это не застывшая схема, а живое явление народной силлабики. Типологически оно родственно эпическому стиху раннетрадиционной поэзии разных народов мира [ПКК 1977: 5].

Дальнейшее изучение музыкально-поэтических текстов эпических песен карелов подтверждало, что «калевальский восьмисложник» в традиционной поэзии карелов – это некая обобщенная, варьируемая в строго определенных традицией пределах художественная мера времени, поддерживаемая повторами и параллелизмом, типичными для рунического стиха. Вероятно, ритмы естественного карельского языка, действуя в пределах этой закрепляемой стихом меры времени, постепенно отливались в ряд ритмических формул, сохраняющих «родовую память» о живой повествовательной речи его носителей.

В реальном звучании рун ритмические стереотипы повествовательной поэтической речи существуют как ритмы, музыкально интонированные, т. е. принадлежащие одновременно и ритму стиха, и ритму напева. И если калевальский стих – это явление далеко не первичное, то музыкально-ритмические формы эпических напевов представляют уже примеры мастерской «свободной игры» стиховых и музыкальных ритмов. Уже в статье Л. М. Кершнер [Кершнер 1962: 11] были выделены и основные формы музыкальной ритмизации эпического стиха. Они показывали, что в речи сказителя реализуется *закономерно повторяющееся* чередование долгих и кратких времен. Причем эти повторения не совпадают с появлением в стихе ударных и безударных

словов. Поскольку пословесная запись этого не фиксирует, то в филологических описаниях «калевалского стиха» остаются незафиксированными отношения долготы/краткости и ударности/безударности слогов, т. е. проявления вариативности, свойственной языку музыкально-поэтического текста.

[Л. М. Кершнер № 5]

Периоды музыкально-поэтического текста	Строение стиха
<p>Кун - не - бо suo ri - et kul - du poi - gu? Куда снаряжаешься золотой парень?</p>	3 + 3 + 2 + 2 = 10 слогов
<p>"Suo - rien ko - d'za - mi - hy - zik - se?" Снаряжаюсь свататься</p>	2 + 6 = 8 слогов
<p>Keh - bo kuh - bo ko - dza - mi - hy - zik se</p>	2 + 2 + 6 = 10 слогов

Итак, идя от стиха как реально слышимого носителя повествовательного времени, исследовательская мысль должна была вернуться к проблеме «калевалского восьмисложника» уже на новом витке междисциплинарных исследований.

Мы полагаем, что музыкально-поэтические тексты рун запечатлели ту стадию существования древнейшего карельского певческого фольклора, на которой их напевы, связанные со стихом (одностиховые), уже стабилизировались. В процессе координации со стихами разной протяженности напев, по существу, не изменяется. Варьируется лишь его музыкально-ритмическая форма, откликаясь на увеличение или на уменьшение числа слогов в стихе дроблением или стяжением своих основных времен.

Если напев охватывает два стиха, то его форма становится областью композиционно-ритмического варьирования. Основой композиции остается мелодия, равная одному стиху (A + B), но при увеличении числа стихов в строфе или тираде повторность этих мелодий

создает развернутые формы, например, А + А + В + В + В – музыкально-поэтическая композиция, состоящая из пяти стихов. Подобные тирадные и строфовые композиции сохраняются как один из основных признаков жанра эпического повествования. Сам же эпический стих по-прежнему сохраняет черты нестабильности, оставаясь в области неравнослоговой силлабики и только в координации с напевом обретая временное постоянство.

VELLÄMON NÄIDON ONGITA

ВЯЙНЕМЭЙНЕН И ДЕВА - ЛОСОСЬ

Х.Н. Галактионова [ПКК № 2]

$\text{♩} = 88$

1. (Mie) o - len van - ha Väi - nä - möi - tu.  
o - len en - kel - la o - li - ja.  
ka - lan - pyy - vys - sä kä - vi - jä.  
2. Jo-ko onki - ja tyy - kyt - te - lö - y - ve.  
ne - näs - sä u - ta - sen nie - men.  
piäs - sä - kö sua - ren ter - iel - li - sen  
3. Ho - pi - ja - ni - ko sii - ma sii - su.  
va - pa vas - ki - mi va - pi - si.

В этом мы видим жанрово-стилевую специфику эпического напева как средоточия дорунических — импровизационных принципов сложения *поэтических* текстов и рунических — стабильных форм *певческого* фольклора карелов.

Внимание, уделяемое нами вопросам ритмического строя стиха и напева эпических песен, объясняется тем, что сложившиеся здесь закономерности действуют и за пределами собственно эпического жанра. Известны факты активного функционирования стиха «калевалского» типа не только в балладах, исторических песнях, но и в песнях свадебных, игровых, колыбельных. Если на уровне семантики вербальных текстов раньше происходит расслоение выразительных средств, служащих воплощению разных общественно-производственных и бытовых функций, то художественной формой их выражения продолжает оставаться рунический стих и небольшая группа связанных с ним мелодий. Они долго служат обобщенным выражением целого «пучка» функций. Такое состояние характеризует традиционное мышление этноса на определенных исторических этапах его существования. Об это пишут, в частности, этномузыкологи Эстонии [Тампере 1983: 128] и Республики Коми [Микушев 1994: 19].

В традиционном искусстве Карелии эта ситуация выражена с особой полнотой. Если длительная сохранность рун и близких им по стилю обрядовых свадебных песен позволяет наблюдать в атмосфере их бытования кристаллизацию форм собственно рунического склада (строфовые песни со стабильным стихом и музыкально-ритмической формой типа 4ε +4ε) [Рюйтел 1994: 11–12], то такой жанр дорунического искусства, как причитание, также сохраняющийся донныне в традиционной культуре карелов, представляет другой ее полюс — область господства импровизационного начала. При сравнении с напевами причитаний связи напевов рун с доруническим мышлением выступают в ином виде.

Известны случаи, когда поэтические тексты причитаний поют на напевы, близкие рунам. Нас будут интересовать причетные напевы как таковые, что допускает их сравнение с напевами рун на уровне стиля. И это снова черты их ритмической организации.

Мелодические обороты, из которых причитальщица слагает импровизационные тексты плачей (при всем сходстве с «музыкальными лексемами» рун они более однотипны), обозначают присутствие в поэтическом тексте причета «малых» (3–6/7 слогов) и «больших» (8–12 слогов) слоговых групп. Их неравенство и свобода последований

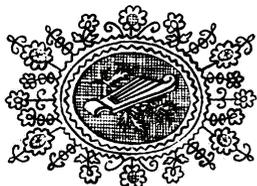
производит впечатление импровизационности — такова родовая черта жанра. Однако между ними существуют и постепенно закрепляются в сознании слушателя отнюдь не произвольные временные пропорции. Они подобны *соотношению стихов и внутрстиховых конструкций «калевальского восьмисложника»*.

Иными словами, по своему музыкально-ритмическому строю причетный напев представляет стилевую версию напевов эпического типа. Следуя законам рунического мышления, напев причитания претворяет стилевые черты рунической мелодики в динамичных, находящихся в постоянном становлении импровизационных формах. Владение этими формами, еще в недавнее время широко распространенное среди носителей традиций, сказалось на судьбах лирических жанров карельского фольклора. Об этом говорит, в частности, культура карельской «короткой песни» — *lyhyt räjä*, о чем в свое время писала Т. А. Коски [Коски 1985: 4–5]. Сложение поздних жанров карельского фольклора завершило создание той картины, которая предстает перед ее исследователем сегодня. Эту картину отличает исключительная цельность композиции и колорита. Роль ее централизующего компонента выполняют напевы эпических песен. В их музыкально-поэтических текстах сосуществуют разные принципы сложения художественного целого: импровизационность дорунических и стабильность рунических форм певческого фольклора. Эти принципы продолжают действовать в дорунической мелодике причитаний и в мелодике песенных жанров — песен, связанных с движением, песен, сопровождающих движение, в обрядовых и лирических песнях, в детском фольклоре. С каждой из этих сфер напевы эпических песен связывают черты мелодического, ладового родства и общего эмоционального настроя. Цементирующим же началом этого единства выступает ритм — внутреннее, глубинное чувство времени как носитель этнического идентитета.

Повторяемая в нашем тексте оппозиция «руническое / доруническое» может вносить в представленную картину некий нежелательный для нас диахронический мотив. Подчеркнем, что он может иметь значение только на уровне *возникновения* множеств музыкально-поэтических текстов того или иного склада. В живом бытовании они существуют в фольклоре карелов *в синхронии* на протяжении тысячелетий. Ей мы обязаны длительной сохранностью и продуктивностью всей жанрово-стилевой системы традиционного искусства карелов, которая еще не раскрыла до конца все свои тайны.

## Литература

- Кершнер 1962 – Кершнер Л. М. Карельские народные песни. М., 1962.  
Коски 1985 – Коски Т. А. Карельские частушки. Петрозаводск, 1985.  
Краснопольская 2007 – Краснопольская Т. В. Певческая культура народов Карелии. Петрозаводск, 2007.  
Микушев 1994 – Микушев А. К. Народные песни Печоры и Ижмы; П. И. Чисталев. О напевах // Коми народные песни. Том второй. Ижма и Печора. Изд. второе / Сост. А. К. Микушев, П. И. Чисталев. Сыктывкар, 1994.  
ПКК 1977 – Песни Карельского края / Сост. и автор вступ. ст. Т. В. Краснопольская. Петрозаводск, 1977.  
Рюйтел 1994 – Рюйтел И. Н. Исторические пласты эстонской народной песни в контексте этнических отношений. Таллин, 1994.  
Тампере 1983 – Тампере Х. Эстонская народная песня. Л., 1983.



А. В. Мешко  
*Петрозаводск*

### **Музыкальные инструменты в мифологии. Особенности формирования образа кантеле в карело-финском эпосе**

Архаическому сознанию человека была присуща способность оперировать мифическими представлениями об объектах живой и неживой природы, персонажах иного мира в конкретно-образном процессе противостояния добрых и злых сил. Миф, как правило, определял мировоззренческую модель мира и место человека в нем. Чтобы постоянно поддерживать сформированные в сознании представления о мироустройстве и проистекающих из них нормах жизни людей, необходим был ритуал, реактуализирующий эти представления и парадигмы поведения [Тэрнер 1983: 32]. В реализации процесса ритуальных действий значительная роль отводилась музыке и музыкальным инструментам. Способность воспринимать звук – одно из средств познания мира, а способность воспроизводить его дает возможность реализовать мифологизированное представление о мироздании в ритуальных действиях.