



УНИВЕРСИТЕТ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ
ВЫСШАЯ ШКОЛА РАЗВИТИЯ
Отдел по культурному наследию и гуманитарным наукам

НАУЧНЫЙ ДОКЛАД №11, 2020



**ЖЕНСКИЕ ПЕСНИ
В НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ БАДАХШАНА**



Бахринисо Кабилова

Отдел культурного наследия и гуманитарных наук

Научный доклад №11

ЖЕНСКИЕ ПЕСНИ В НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ БАДАХШАНА

Бахринисо Кабилова

д. и. н., Институт истории, археологии и этнографии им. А. Дониша
Национальной Академии наук Таджикистана

Абстракт

Статья посвящена народному творчеству женщин Бадахшана, талантом и вдохновением которых созданы тысячи песен. Песни, как художественное отражение жизни, труда, помыслов, чувств и переживаний женщин, весьма многообразны по глубине представленных в них настроений. Эти песни способны в тончайших душевных движениях выразить бесконечность глубины человеческого духа, неизъяснимые чувства, скрытые тайны жизни женщины.

Изучая песенно-поэтическое творчество женщин-таджичек, можно многое узнать о культуре и социальных отношениях людей. Их песни, являющиеся образцами народного творчества, могут стать ценным первоисточником для изучения, к примеру, женской повседневной истории, поскольку самые сокровенные эмоциональные стороны своей души женщина особенно ярко может выразить через песню. И это, прежде всего, проявляется в таких жанрах, как песни колыбельные, песни-размышления, лирические и любовные, семейно-обрядовые (свадебные песни, похоронные плачи), трудовые.

Ключевые слова: Бадахшан, женщина, песни, скорбь, любовь, труд, свадьба, похороны, рождение.

Информация об авторе

Бахринисо Кабилова, доктор исторических наук. Автор восьми монографий, альбома и многочисленных научных статей по музыкальной культуре таджикского народа и современного Таджикистана, опубликованных в стране и за рубежом. Окончила Московскую Государственную консерваторию им. П.И.Чайковского. Главный научный сотрудник Института истории, археологии и этнографии им. А. Дониша Национальной Академии наук Таджикистана. Член Союза композиторов Таджикистана.

Отдел культурного наследия и гуманитарных наук ведет свою деятельность для сохранения и популяризации богатого и разнообразного культурного наследия народов Центральной Азии через проведение научных исследований, документирование, архивирование и оказание поддержки исследователям из региона.

Научные сотрудники отдела занимаются сбором и сохранением существующей информации и культурных знаний и налаживают новый диалог и предлагают новую интерпретацию культурного наследия и идентичности в Центральной Азии.

Отдел культурного наследия и гуманитарных наук входит в состав Высшей школы развития Университета Центральной Азии. Университет Центральной Азии был основан в 2000 году. Президенты Республики Казахстан, Кыргызской Республики и Республики Таджикистан, и Его Высочество Ага Хан подписали Международный Договор и Устав, учреждающие этот светский и частный университет; Договор и Устав ратифицированы парламентами стран и зарегистрированы в ООН.

Научные доклады Отдела культурного наследия и гуманитарных наук представляют собой серию рецензируемых исследований, издаваемых с целью расширить понимание социально-культурных и исторических процессов в Центральной Азии и внести вклад в международный академический дискурс по региональным вопросам.

Комментарии к публикации или вопросы по ее содержанию можно отправлять по адресу chhu@ucentralasia.org. Ссылаться на научный доклад можно без предварительного разрешения.

Редактор серии научных докладов: Эльмира Кочумкулова, заведующая Отделом культурного наследия и гуманитарных наук, доцент УЦА.

Фотография на обложке: *Нани Давлатбекова, фотография из книги «Музыкальное искусство Памира. Книга 1».*

Авторское право © 2020
Университет Центральной Азии
720001, Кыргызская Республика, г. Бишкек, ул. Токтогула, 138

Тел.: +996 (312) 910 822
E-mail: chhu@ucentralasia.org

Содержание настоящего документа является исключительно предметом ответственности авторов и ни в коей мере не является отражением взглядов Университета Центральной Азии. Текст и данные настоящей публикации могут быть воспроизведены при условии указания источника следующим образом: Кабилова Б. (2020). Женские песни в народной культуре Бадахшана. Отдел культурного наследия и гуманитарных наук УЦА, Научный доклад № 11, 24 с.

*Общественно-бытовая лирика – мир мужчин,
интимно- бытовая – мир женщин,
нежный, печальный, исполненный любви.*

Н. В. Гоголь

Во все времена музыка признавалась «высшим искусством». Явившись своеобразной формой уединения, отторжения «прозы жизни», она оказалась способной в тончайших душевных движениях выразить бесконечность глубины человеческого духа, неизъяснимые чувства, скрытые тайны жизни.

Одним из жанров музыки является песня, где внутренняя жизнь души поставлена под знак чувства, которое «поэт может передавать... с предельной сложностью, так что в этой сфере окажутся и всякое колебание, всякое сомнение и беспрестанный эмоциональный переход»¹. «Поэтами» этого жанра являются и женщины, талантом и вдохновением которых созданы тысячи песен. Песня женщины – это особое видение мира, это индивидуальное лирическое высказывание о себе, о своей судьбе, своей доле. Песня, как художественное отражение жизни, труда, помыслов, чувств и переживаний женщины, весьма многообразна по глубине представленных в ней настроений. Изучая песенно-поэтическое творчество женщин-таджичек, можно многое узнать о культуре и социальных отношениях людей. Их песни, являющиеся образцами народного творчества, могут стать ценным первоисточником для изучения, например, женской истории, поскольку самые сокровенные эмоциональные стороны своей души женщина особенно ярко может выразить через песню. И это, прежде всего, проявляется в таких жанрах, как песни колыбельные, песни-размышления, лирические и любовные, семейно-обрядовые (свадебные песни, похоронные плачи), трудовые.

Написание настоящей статьи продиктовано интересом к женщинам Бадахшана. Незнакомые с письменностью и книгой, они, тем не менее, не были оторваны от предшествующих поколений. Все накопленное передавалось устно от человека к человеку, становилось достоянием многих. И сегодня, благодаря собирательской и исследовательской деятельности видных ученых Н. Нурджанова и Ф. Кароматова мы имеем богатейший архив музыкального наследия Горно-Бадахшанской Автономной области, где скромное место отведено женскому исполнению. Безусловно, это связано с местными обычаями на Востоке, где женщина не должна была показываться на глаза чужому мужчине. По рассказам Н. Нурджанова, женщин приходилось долго уговаривать спеть песню, естественно, они стеснялись. При прослушивании записей, я часто сталкивалась с такими эпизодами, когда женщины боялись петь. Даже сдержанному, невозмутимому Ф. Кароматову приходилось повышать голос на некоторых исполнительниц. Но лишь стоило им начать петь, они входили в раж, и их трудно было остановить.

Необходимо отметить, что Н. Нурджанов и Ф. Кароматов зафиксировали не просто фольклорный материал, но и место, где была произведена запись, и со всеми паспортными данными исполнителей. Это очень важно при изучении фольклора любого народа, так как индивидуальные признаки, интерес к личности исполнителей играют большую роль в изучении народной музыки, тем более, если речь идет о женщинах, являющихся, на наш взгляд, основными хранительницами традиций. Известный фольклорист Е. Линёва подчеркивала, что женщины

¹ Михайлов А. Гете и Восток // Восток-Запад. – М., 1985. – С.86.



Народная артистка Таджикистана
Савсан Бандишоева. 1947 г. Фото О. Кузьмина.
Этнографический архив Института истории,
археологии и этнографии
им. А. Дониша НАНТ.

в большей степени хранят традиционную манеру исполнения песен, поскольку они редко выходят за пределы узкого круга дома и семьи в отличие от мужчин, которые ездят в города и другие селения в поисках работы². Женщины на Памире тоже были приговорены к приватному пространству дома в силу патриархальных традиций и религиозных воззрений, однако, по словам Н. Нурджанова и Ф. Кароматова, они не закрывали лица от мужчин, как это было принято в целом на Востоке, и могли вместе с ними присутствовать на музыкально-театральных представлениях. Тем не менее, принимать участие в танцах и пении им не разрешалось³. Об этом также сообщает русский дореволюционный исследователь Памира Д. Л. Иванов. Он, в частности, отмечал: «У горцев существуют общественные праздники, на которые сходятся женщины и мужчины, но в танцы пускаются одни мужчины, женщины же присутствуют только в качестве зрителей, хотя участвуют в подпевании общественным песням и бьют в ладоши. Песен у горцев я слышал в Рушане очень много, и песни их крайне характерны и мелодичны, причём многие напоминают совершенно итальянские серенады⁴.

Фольклорные песни бадахшанских женщин поражают своей мелодичностью, красотой и точностью. Простые, на первый взгляд, слова и сочетания слов в текстах колыбельных и лирических песен оказываются необычными, вызывают в нашем сознании зримые картины, вещи получают особую окраску и значение. И это понятно, ведь именно женщине свойственно погружаться в песню по причине эмоциональной близости, поскольку песня – это художественное отражение ее жизни, труда, помыслов, чувств и переживаний.

В песнях женщины запечатлены буквально все этапы ее жизни: от колыбели до могилы. Здесь присутствует и грустная, но и оптимистически жизненная философия всех наших прапраматерей, пора детства и юности, уход из отчего дома, замужество, любовь, женская доля, разлука, одиночество и т. д.

Началом всех песен, по словам *Расула Гамзатова*, является *песня матери* – главная песня в мире. Колыбельные песни есть у всех народов мира, они имеют схожие черты: высокий тембр, медленный темп, характерные интонации, общие персонажи. Но в песне каждого народа много своих «секретов». В них заключается своя философия народа, по которой ребенок формирует свой взгляд на жизнь.

2 Линёва Е. Песни старой деревни: Из писем Е. Линёвой / Е. Э. Линёва // Сов. музыка, 1955, № 3. – С. 78 – 81.

3 Кароматов Ф., Нурджанов Н. Музыкальное искусство Памира. – Книга 1. – Бишкек, 2010. – С.8.

4 Цит.: Сайнаков С. Вклад дореволюционных исследователей в изучение этнографии Горного Бадахшана (Памира). – дисс. канд. ист. наук (Рукопись). – Душанбе, 2015.



Мать у колыбели. Рошткала. Этнографический архив Института истории, археологии и этнографии им. А. Дониша НАНТ. Ед. Хр. 61-93 .

Особую группу среди песен Бадхшана составляют песни колыбельные, в которых вылилась вся палитра чувств женской души: радость и печаль, любовь и чаянья, надежды и разочарования. Колыбельные песни Бадхшана «Лалайик», «Лалай» имеют древнее происхождение. Некоторые источники свидетельствуют, что корни колыбельных песен идут из заговоров и обрядов первого укладывания малыша в колыбель. Это связано с древними домусульманскими верованиями, когда считалось, что особенно в первые 40 дней жизни ребенку угрожает наибольшая опасность, что его могут подменить злые духи или наслать на него болезни и хворь. Женщины – мамы и бабушки, как главные сочинители детских колыбельных песен, стремясь оградить ребенка от влияния злых духов, уберечь от напастей, защитить его от болезней и от плохого сна, произносили заговоры, которые впоследствии и стали колыбельными песнями.

Со временем колыбельные песни перестали носить магический характер. А поскольку большинство колыбельных песен – это импровизация, то матери или бабушки могли в песне поведать о своей жизни, описать быт, рассказать о своих мечтах или дать напутственные слова, пожелания ребенку, передать свои переживания и ожидания:

6.
Lalayik



Слушать.

recitativo

Khu - mo, khu - mo ri - zen no - lum lai, la - i.

O, khub nu - gui mu no - la - ho, e, la - i.

O, la - lai yak - tar qa - bu - le la - i.

Dar - gil mo - dik, e, ra - ven e, mo lai la - i

Dar - gil mo - di - ke e, ra - a - ven e, mo la - i la - i.

O, la - la - yak tar qa - bu - le lai - i.

Khu - mo khu - mo ri - zen no - lum lai - i, lai.

O, em no - lum ta - a - ven no - lum la - i, lai.

Bo - gak tar bo - ge tu - dak lu - vun mo la - i.

O, khu - ro - zi dil - gar - chi lu - vam em mo lai, la - i.

Tar ju - rab mur bar ni - la - i, e, mo - lai la - i.

O, mum - soz lu - va - ma tu - qi em mo la - i

*Хумо ризен нолум таавен, лалай, лайи,
Ту нугуй му нолаҳо та дон давен.
Лалай як тар қабул лайе,
Даргил модак равон, мо, лай, лай.*

*Богак тар бог тудак азивам мо лай, лай,
Ху рози дил чире лувам лай, лай.
Тудак зивам харам лай, лай,
Та чирабен мур бар нилай лай,
Му соз лувам та даргилай.*

*Моя дочь, плачу по тебе, баю-бай!
Внимательно слушай, мои стоны для тебя.
Буду твоей жертвой, баю-бай!
Стоны матери для тебя, баю-бай!*

*В садах собираем тутовник.
Кому доверить тайну сердца? Баю-бай!
Собираем тутовник и едим, баю-бай!
Твои шерстяные чулки для меня – зелёного цвета.
Эту песню пою от тоски по тебе⁵.*

⁵ Кароматов Ф., Нурджанов Н., Кабилова Б. Музыкальное искусство Памира. – Книга 3. – Бишкек, 2010. – С. 27–28.

Отвлекаясь от хозяйственных забот, мать через колыбельную песню могла рассказать о своих надеждах, о том, как она ждет, что сын вырастет и станет смелым и сильным, а дочь будет красавицей, прекрасной женой, матерью и хозяйшкой. И так постепенно, с первыми колыбельными песнями ребенку открывался мир, формировались первые образы и представления. В них много непосредственного чувства, трогательного и наивного. Многие из них написаны в гармоническом миноре, а также во фригийском ладу и ладах с увеличенной секундой. Это обстоятельство и указывает на то, что большинство колыбельных песен относится к Средним векам.

К самобытным образцам бадахшанского песенного фольклора можно отнести женские лирические песни импровизационного характера, такие как «Даргилак», «Даргилмодик», «Булбулик», «Фалак», «Фарёд» и др. Эти песни отличаются от музыкального фольклора других регионов Таджикистана ярко выраженным своеобразием, что обусловлено, в первую очередь, географической замкнутостью, изолированностью региона, а также малочисленностью народа, который сохранил до наших дней то типическое, что позволяет говорить о специфике музыкального фольклора этого края.

Как в прошлом, так и в наши дни женщины поют эти песни обычно после каких-либо трагических событий, происшедших в их жизни. Поют в минуты одиночества, вдали от дома – на чужбине, выражая в импровизируемых стихах свою печальную участь и стараясь рассеять тоску и грусть. При этом поле импровизации различно в разных песенных жанрах: в текстах плачей – это биографические и другие мотивы, связанные с фигурой оплакиваемого, в колыбельных – это образ ребенка; в лирических же песнях возможности импровизации особенно велики, что обнаруживается в отборе и в той или иной комбинации сюжетов, мотивов или отдельных эпизодов. Кроме того, импровизация предоставляет возможность исполнительнице, независимо от ее одаренности, почувствовать себя творцом, причем не следуя чьим-то указаниям, а по-своему – это ощущение творимого сейчас, в данный момент, нового, прежде не существовавшего и рождает увлеченность, энтузиазм и даже вдохновение, которым всегда отличается исполнение песни женщиной.

По представлению Н. Нурджанова и Ф. Кароматова, жанр «Даргилак» или «Даргилмодик» (Материнская печаль), возник в верховьях Бартанга в давние времена, и олицетворяет разлуку матери с дочерью, которая вышла замуж и переехала на противоположную сторону реки. В разлуке с дочерью, с которой удавалось встречаться в очень короткое время года – когда замерзала река или, напротив, мелела, мать выходила на берег реки, звала дочь, и обе они, разделенные бурной рекой, пели грустные песни. В Вахане разновидностью этого жанра является «Булбулик» (Соловьиная песнь). Составляя основу женского песенного репертуара, «Даргилик» и «Булбулик» исполняются без инструментального сопровождения⁶.

Близкой к «Булбулику» разновидностью женских песен представляется «Дувдувик» (песня страдания и печали). Ее исполняют и как дорожную песню, когда направляются на жатву в айлок (горное пастбище). В музыкально-поэтической основе «Булбулика», «Даргилика» и «Дувдувика» много сходного, по-видимому, в силу общности содержания и, конечно, близости регионов их ограниченного бытования в пределах Памира:

⁶ Кароматов Ф., Нурджанов Н. Музыкальное искусство Памира. - Книга 1. – Бишкек, 2010. – С.17.

10.

Даргилак



Слушать.

♩. ≈ 51 (♩. ≈ 152)

Та чи - ра - ба - кен мур бар ни - лай(с),
дар - ги - ле, Ман соз лув - у - ме аз дар -
ги - лай, дар - гил, дар - ги - ле.

*Та ҷирабакен мур бар нилайе,
Даргиле.
Ман соз лувуме аз даргилай,
Даргил, даргиле.*

Связала ты носочки из лилового цвета
Печально.
Пою я от горя,
Печально, печально.

*Ху мод яхак, ху мод ризен,
Э мо лай.
Май донд ноламе, та авен,
Лалайик, тар кабуле.*

Своей маме ты сестричка, своей маме ты дочка
Баюшки-баю.
Вся в слезах я пою тебе,
Баюшки-баю, моя дорогая.

*Даргилак, дувдувак,
Даргилак, дувдувак,
Чӯ(w)боша, хуш омаде,
Даргилак, дувдувак.*

Грустно, горестно,
Грустно, горестно.
Сизый сокол, добро пожаловать!
Грустно, горестно.

*Мим ҷам тар панд, ҷавахт яде,
Даргилак, дувдувак,
Ху мод яхак, азум та жишч,
Даргилак, дувдувак.*

Глаза ее прикованы к дороге, когда придет он,
Грустно, горестно.
Мамочке своей ты сестричка, я люблю тебя,
Грустно, горестно.

*Пас мим хаҷ асӯ лоёв та йид,
Даргилак, дувдувак,
Мив тар мив уо журд йид,
Даргилак, дувдувак.*

В этом году в реке течет илистая вода,
Грустно, горестно.
День за днем вспоминаю о тебе,
Грустно, горестно⁷.

⁷ Кароматов Ф., Нурджанов Н. Музыкальное искусство Памира. – Книга 1. – С. 42.

И вот здесь, по Д.С. Лихачеву, и создаётся ощущение того, что человека окружает огромное пространство. Человек стремится, как можно полнее, шире охватить мир, сокращая его в своём восприятии, создавая «модель» мира — как бы микромир⁸. Эти песни несут огромную эмоциональную нагрузку: здесь сконцентрировано отношение женщины ко всему происходящему, к своей судьбе, к участи женщины вообще.

Как правило, такие песни проникнуты глубоким чувством. Взволнованная мелодия импровизационного склада, обычно небольшого диапазона (кварта с захватом сексты), но широкого дыхания с выпеванием большого количества звуков на один слог, начинается сверху. Прихотливый ритмический рисунок сочетается с особенной плавностью, напевностью, переменное сочетание гармонического и мелодического минора, умеренный темп – все это способствует тому, что исполнительница предельно открыто выражает свои чувства, свои страдания. Таким образом, создается концептуальное поле, на одном полюсе которого – женское, изначальное, будничное, на другом – философское, внеисторическое.

Сегодня традиционные песенные жанры Даргилика продолжают бытовать в своих изначальных видах с поэтическими текстами на местных диалектах. В последние десятилетия эти произведения стали исполняться и на концертной эстраде в сопровождении струнных инструментов – гиджака или рубоба. При этом в репертуар включаются и другие памирские народные песни, такие как «Рубои» и «Лалаик», создавая тем самым циклические произведения для концертного исполнения.

В Бадахшане одним из самых древних и популярных песенных жанров является «Фалак», который исполняют большей частью женщины, в особенности вдовы, испытавшие много горя и страданий. Существовая в двух разновидностях – народно-бытовой и народно-профессиональной, «Фалак» сформировался в процессе длительного исторического развития художественного мышления, как своеобразная форма видения и осмысления определенных сторон жизни. «Фалак» характеризуется развитой системой музыкального языка, истоки которого восходят к народной и классической поэзии лирико-философского и религиозного содержания.

«Фалак» на Памире поют и женщины, и мужчины. Женщины исполняют его в минуты одиночества, во время полевых работ: на пастбище, во время сбора тутовника, абрикоса, а также в период прополки, жатвы и в часы отдыха. В прошлом женщины коллективно занимались прополкой своих земельных наделов, устанавливая очередность, и в отсутствии мужчин пели на летовках. Это пение носило коллективный характер в условиях совместной работы.

В сольном исполнении женщины «Фалак» представляет собой песню, имеющую характер напевной речи. Это преимущественно призывные возгласы на высоких тонах, как обращение к Богу. Крайние проявления сильных чувств и аффектов, беспредельная радость, невыносимые муки – все это обретает форму крика, выплескивающегося из женщины, переполненной чувством. Отсюда – экспрессивная окраска мелодии с характерным узким диапазоном, построенной на варьировании начальной интонации, порождающей модель, по которой выстраивается вся система музыкального мышления жанра «Фалак». Здесь удивительна ритмическая изобретательность с четкой организованностью, бесконечным многообразием взаимосочетающихся

8 Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Поэтика художественного пространства. – М., 1979. – С. 343.



Колхозницы во время сбора колосьев.

Этнографический архив Института истории, археологии и этнографии им. А. Дониша НАНТ. Ед. Хр. 61-93.

тонов одной интонации. Особенность такой регламентированной импровизационности заключается в способности передавать в процессе всего временного отрезка одно эмоциональное состояние.

Кроме того, в «Фалаке» имеет место и такое понятие, как пространство, которое постоянно изменяется: то расширяется, то сужается. На микроуровне художественное пространство в песне сужается до интонации, на макроуровне – пространство расширяется до огромных размеров, так как женщина обращается к Богу, к Вселенной, к Небу. По сути «Фалак» – это моление, обращение, упование, взывание женщины к Богу, к живому Мирозданию, в котором все эти силы обнаруживают способность непосредственного участия в судьбах людей и влияния на важнейшие события, ситуации и положения.

В местности от Андароба до центра Ишкашимского района ГБАО женщины называют «Фалак» «Фарёд» (букв. вопль). Они поют его вдали от дома, от мужчин, часто на пастбище – айлоке. Иногда посвящают «Фарёд» ушедшему на учебу сыну, утраченному супругу и т. п. Согласно традиции, «Фалак» поют обычно громко, надрывно, придерживая левое ухо указательным пальцем. От усилия певицы краснеют, после каждого четверостишия произнося «уфф», жадно вдыхая воздух. Во время исполнения певицы кладут правую руку на правое ухо или держат обе руки крестом под мышку, сидя с горестным видом. Иногда затыкают себе уши пальцами, чтобы не слышать своего душераздирающего оглушительного голоса. Лишь во время уединения «Фалак» поют тихим голосом.

Женщины и поныне продолжают петь «Фалак», как сольно, так и втроем, вчетвером. Две женщины поют текст строки, а остальные протяжно тянут последнее слово второй и четвертой строк четверостишия. Фольклорный текст наполняется звуковым содержанием поющей обрядовой поэзии. В таком звучании протяжного пения как бы устанавливалась магическая связь человека с природой и космосом:

59. Falak

Vemor shudum sar ba bolin kardam

Я заболела и слегла



Слушать.

recitativo

E, be - mor shu - dum sar ba bo - li - ne
kar - di - ye. O,
az tar - si a - jal jo - ma - i o - i - ne
kar - di - i. O, ne jo - ma
da - ri - du ne gi - rift ro - hi
O, ne gi - rift roh a - ja - le.
O, du - po bar ra - qo - bi

as - pi chu - bi - ne kar - di -

ye. O, du - po bar ra - qob as - pi

chu - bi - ne, ey. O,

khob kar - da bu - dam ta - i cha - no - ri - ye

o - bi. O, be - do - ri shu - dam

shu - kur la - bi - ye - ey. O,

sha - kar la - bi murg o - bi, mur - go dar ha - vo khu -

dum da - ru - ni - ye dar - yo. O,

mo - dar ba va - tan, dukh - tar ga - ri - bi,

e.

*Бемор шудум, сар баб болин мондам,
Аз тарси ачал чомаи оин кардам.*

*Не чома дариду, не гирифт роҳи ачал,
Ду побар риқоби аспи чўбин кардам.*

*Хоб карда будум таи чанори обӣ,
Бедор шудум, шакар лаби мурғобӣ,
Мурғо дар ҳаво, худум даруни дарё,
Модар ба ватан, духтар дар ғарибӣ
танҳо.*

Я заболела, положила голову на подушку,
От страха перед смертью надела обрядный
халат.

Не халат порвался и не смерть пришла,
Но обеими ногами я шагнула к деревянной
лошади⁹.

Я заснула под чинаром возле воды,
И проснулась я от сладкого пения утки.
Птицы в небе, а я в реке,
Мать на родине, а дочь на
чужбине одна¹⁰.

Жанр «Фалак» в контексте культово-ритуальной практики приобретает иные черты, о чем свидетельствует традиция его исполнения в период траурных и поминальных церемоний (*марсияви*). Почти во всех районах Бадахшана во время сопровождения усопшего на кладбище исполняют «Фалак» (*фалакзани*). Обычно его исполняют с надрывом до хрипоты женщины – близкие родственницы. В случае их отсутствия эту функцию исполняют женщины – знатоки «*фалакгу*» из этого селения или же из другой местности. Этот вид исполнения жанра «Фалак» без инструментального сопровождения обозначают терминами «Бепарвофалак» (Беспечный Фалак) или «Пиёдафалак» (букв. Пеший Фалак).

В своем исследовании Ф. Кароматов и Н. Нурджанов описывают рассказ жителей Рушана о том, как сорокалетняя Нани Давлатбекова ночью после смерти мужа так громко и с такими стена-ниями пела «Фалак», что все односельчане, слышавшие ее пение, искренне сочувствовали ее горю.



Нани Давлатбекова. Из личного архива Н. Х. Нурджанова.

⁹ Деревянная лошадь – деревянные носилки для покойника.

¹⁰ Кароматов Ф., Нурджанов Н., Кабилова Б. Музыкальное искусство Памира. – Кн. 3. – С. 470–471.

**66.
Falak**

Mo bulbuli mastem dar in sahni chaman

Мы - хмельные соловьи на этом лугу

Variant (I)

Mo bul - bu - li - ye mas - tem
A, man no - la zi gul knum

dar in sah - ni he cha - man
tu no - la hu yor,

He,

e, no - la knum khush ast, no - la - i zor.
E no - lay tu khush ast, no - la - i man.

Variant (II)

Rechitativo

He, bul - bu - li mas - tem da - rin sah -
ni cha - ma - ne. Yo no - la ku - num khush as -
te - ro no - la - ho.

E, no - la ku - nam

Man no - la zi gul ku - nam, tu no - la zi yor,

Ne gul ba tu va - fo kard, ne yor bar man.

Oh, ne yor ba ma - ne.

he.

*Мо булбули мастем дар ин саҳни чаман,
Ё нолаи ту хуш аст, ё нолаи ман.
Ман нола зи гул кунам, ту нола ху ёр,
Не гул ба ту вафо кунад, не ёр ба ман.*

Мы – хмельные соловьи на этом лугу.
Хорош твой стон или мой?
Я плачу и стоною по цветку, ты по любимой.
Ни цветок будет верным тебе, ни любимая мне¹¹.

11 Кароматов Ф., Нурджанов Н., Кабилова Б. Музыкальное искусство Памира. – Кн. 3. – С. 488.

Как видно, в этой песне заложено лично выстраданное, глубоко жизненное обращение женщины-вдовы к своей судьбе. При этом она выражает себя в песне, созданной не ею, но отвечающей ее душевному состоянию в данный момент, в определенной среде.

Большое место в музыкальном быту бадахшанских женщин занимают четверостишия и одноименные песенные жанры «Рубои». Они не являются чисто женскими, но отдельные их разновидности все же замыкаются, главным образом, в женской среде. Это – «Рубои» женщин у ручной мельницы. Хотя в этих случаях они более связаны и обусловлены временем и процессом помола муки, но в них широко изливаются и собственные, сугубо женские настроения, чувства.

В плане самостоятельного песенного жанра четверостишия «Рубои» исполняют женщины Ванча, которые не владеют памирскими языками-диалектами и издавна говорят только на таджикском. Это обусловлено и тем, что быт, нравы, психология и духовная, в частности, музыкальная их жизнь заметно отличается от жителей других регионов Горно-Бадахшанской Автономной области. Женщины Ванча поют «Рубои» и в дни празднования рождения ребенка, и на торжествах Навруза, и в других ситуациях. При этом преобладающее любовно-лирическое содержание «Рубои» в исполнении женщин зачастую обретает более грустный оттенок.

В прошлом в музыкальном оформлении бадахшанских свадеб функция женщин заметно ограничена и сводится практически к оповещению наиболее торжественной части – базма – посредством ансамбля исполнительниц на дафах.



Женщины играют на дафах.
Памирская искусствоведческая экспедиция 1968 года. Рушанский район.

Причина предположительно заключается в том, что женщины участвовали во многих основных процессах обряда, согласно традиции, без привлечения музыки вообще. Даже танцы во время свадебного базма исполнялись только мужчинами. Между тем, пение женщин имеет чрезвычайно важное значение в похоронном обряде памирцев, особенно, в коллективном исполнении издревле бытующего здесь поминального плача, музыкальная основа и исполнение которого исконно бадахшанские. Основная функция ритуала оплакивания – речитативно-словесная, органично взаимодействующая с протяжно-затягиваемыми концовками каждой строки. Женщины-солистки, поочередно сменяя, либо подхватывая друг друга, тянут звук очень долго с оттенками нарастания и ослабления, что придает пению особую скорбь и аффектацию. Такое исполнение непременно приводит присутствующих (да и самих исполнительниц) к размышлениям о горестной судьбе человека в этом мире. Кульминацией этого ритуала становится момент выноса покойника из дома. В сопровождении ансамбля из трёх дафов исполнительницами создается особое напряжение и создаваемая при этом эмоциональная приподнятость служит явным свидетельством того, что в скорбных ситуациях бадахшанцы ставят себя выше горя и страданий, проявляя мужество и оптимизм.

В Бадахшане считают, что человек рождается в атмосфере семейного торжества и в таком же радостном состоянии должен уходить из жизни. Для человека положено, утверждают бадахшанцы, устраивать праздник и в день рождения, и в день смерти. Уход из жизни в их представлении, с одной стороны, последний радостный день человека, с другой – уход в иной мир, а потому и ритмы, исполняемые ансамблем дойристок на свадьбах, различных увеселениях и празднествах, применимы (в определенных вариантах) и в момент выноса тела покойного. И не трудно представить ассоциации человека в эти минуты, присутствующего в сугубо личностной, беспредельно скорбной ситуации. Полиритмия громко выбиваемых усулей служит как бы передатчиком тревожного состояния каждого, кто вынужден расстаться с родным, близким человеком.

Цикл стройно следующих друг за другом разнообразных ритмических построений женщин, играющих на бубнах, особо выделяется необычностью своей эмоциональной действенности. Выступление начинающего (первого) дафа, называемого гардинец, подключение к нему с новым ритмическим построением второго инструмента – зибодафа, а затем третьего – давула (или кум-кум-бака) и создают выразительнейшую гамму полиритмии. Однако построение, после его многократных повторов, переходит к следующему. И так во всем цикле продолжается наслаение составных частей.

Все последующие три дня в доме покойного продолжается плач женщин. Довольно стройное групповое (хоровое) их пение с причитаниями, звучит только в дневное время, а вечерами (до поздней ночи, а порою и до утра) женщин сменяют мужчины. Исполняемые ими поминальные песни, со структурно развитыми мелодическими построениями, в Рушане и Шугнане называются «Маддох» («Маддохй»), а в Ишкашимае – «Қасоид» («Қасида»). Исполняемые, как правило, на религиозные мотивы, песни строятся на философском размышлении, повествуя о вечности и временном бытии, о сущности смысла жизни, о судьбе человека, его вере, познании мира и Вселенной, о доброте и благоденствии. Эти произведения исполняются певцами-устодами, профессионалами традиционной музыки, как правило, специализировавшимися по жанрам «Маддохй» и «Қасоид», следовательно и называемыми «маддохон» или «қасоидхон». Поют они только в сопровождении баландзикома – струнно-плекторного бадахшанского ин-



Женщины играют на дафах.
Памирская искусствоведческая экспедиция 1968 года. Рушанский район.

струмента с богатой обертоновой окраской и мягким звуком грудного тембра. Баландзиком и поныне бытует в регионах проживания только бадахшанцев, издревле говорящих на местных языках «шугнонй», «рўшонй», «ваханй», при полном отсутствии этого инструмента у таджикоязычных ванццев и горониен на территории ГБАО, а также других регионов Таджикистана и Центральной Азии (за исключением Памира с афганской стороны).

В дни траура в Бадахшане женщины не только поют песни и ударяют в дафы, но и являются главными исполнительницами ритуально-танцевального действия во всех обрядовых церемониях. Грустью и безысходной печалью окрашен ритуальный танец «Пойамал» (букв. «движение ног», что соотносится с особенностями самого танца)¹². Этот танец – своеобразные жестыкуляции и телодвижения, отчетливо выражающие чувства глубокой скорби группы женщин, медленно кружащихся вокруг покойника против часовой стрелки. Музыкальным сопровождением данного похоронного церемониала становятся «причитания». Его танцуют близкие родственницы покойника. Танец, прошедший через века, до сих пор бытует в Рушане, Бартанге. В прошлом он бытовал и в Шугнани. Так, в верховьях Гунта и в Хоробе похоронный танец называется «Чархед» (кружение) и исполняется женщинами без песенного и инструментального сопровождения. «Женщина проходит только круг, делая ритмические движения, сопровождаемые ударами в ладоши»¹³. В Вахане и Ишкашине такой танец, по-видимому, давно не исполняют вообще.

12 М. б., и в смысле «Поёни амали умр», т. е. «конец, завершение действий жизни». Возможно, это слово означает «Пои алам», т. е. – «следующей скорби».

13 Более подробно о похоронных обрядах см.: Андреев М.С. Таджики долины Хуф, вып. I, с. 186; Юсуфбекова З. Семья и семейный быт шугнанцев (конец XIX – начало XX в.). – Душанбе: Шарки озо, 2001 – С. 128–165.



Похоронный танец «Пойамал» в исполнении Сафарбековой Реза,
к.Сипондж, Рушанский район, 1983 г.

Один из русских дореволюционных исследователей С. П. Ванновский даёт краткое сведение о ритуале *пойамал*. «В день похорон мужа, – пишет он, – жена должна танцевать на его могиле до самозабвения. Судя по рассказам, этот танец есть род самоистязания и кончается тем, что танцующая жена, придя в религиозный экстаз, вцепляется в волосы и вырывает их клочьями, катаясь по земле»¹⁴. Этот танец сегодня на Памире находится в стадии исчезновения. По мнению С. Сайнакова, *пойамал* – не танец, этот траурный ритуал, который исполняется, чтобы «выдохнуть» скорбь. Исследователь также считает, что «*поямол*», «*пойамал*» или «*малак дьед*», в такой манере, как описывает Ванновский, не исполняется. «Мы никакого самоистязания и самозабвения во время исполнения этого траурного ритуала не заметили, – пишет С. Сайнаков. – В наши дни этот ритуал не исполняется над могилой, а перед гробом умершего, независимо от возраста (кроме новорождённого), социального и полового происхождения... в случае скоропостижной смерти молодых, независимо от пола, этот ритуал в знак скорби исполняет иногда отец умершего, но мужское исполнение немножко отличается от женского»¹⁵.

Обряду оплакивания родственницами покойного с танцами (точнее с телодвижениями, выражающими горе) и музыкой в день похорон (в Язгулеме в течение трех ночей), по верному замечанию М. С. Андреева, «заведом домусульманский языческий обычай»¹⁶. Подобный танец, по-видимому, когда-то широко бытовал у таджиков. По мнению некоторых ученых, смысл похоронных танцев – это «установление взаимосвязи между предками и потомками, способствующей приобщению к сонму предков»¹⁷.

Исходя из сказанного, отметим, что лирические песни женщин Бадахшана «Фалак», «Даргилак», «Даргилмодик», «Булбулик», «Лалайик», а также ритуальное действие *пойамал* – это своего рода исповедь женщины. Через слова, узкообъемные мелодии, характерные для этих жанров, женщина дает простор своим чувствам и тем самым в какой-то степени освобождает душу от горьких переживаний. Через песню женщина стремится выплеснуть наружу то, что переполняет ее душу. Песня, как живой образ действительности, вплетается в ткань ее повествования о пережитом, о прошлом, будущем и настоящем. Песни восполняют тот вакуум, который создается невозможностью реализации ее чувств явно.

Сильная своей откровенностью, иногда даже трагичная в своей беспощадной правдивости, женщина не оставляет слушателя равнодушным. Обнажая перед кем-то душу, она всегда ждет, что ее поймут, утешат, успокоят, оправдают... Так и бывает обычно, пока тебя слушают... И еще. Одно дело петь, когда тебя просят, другое – когда ты поешь сама себе.

14 См.: Сайнаков С. Вклад дореволюционных русских исследователей в изучение этнографии Горного Бадахшана (Памира).

15 Там же.

16 Андреев М. С. К характеристике древних таджикских семейных отношений // Изв. ТФ АН СССР. – 1949. – № 15. – С. 7.

17 Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М.: Наука, 1978. – С. 15.

www.ucentralasia.org