

РЕЛИГИОЗНЫЕ ПЕСНИ КЫРГЫЗОВ

Аннотация. Статья посвящена важной и малоразработанной в кыргызском музыковедении теме. Рассматривается певческое наследие бакшы – шаманов, представляющих домусульманское наследие кыргызов и дувана-суфиев – носителей специфической мусульманской традиции.

Ключевые слова: бакшы, дувана, магия, ислам, пение, музыкальные инструменты.

При рассмотрении жанровой системы кыргызской народной песенной культуры нельзя пройти мимо того большого и своеобразного слоя старинной религиозно-традиционной национальной практики, который, почти исчезнув полностью в наше время, оставил в исторической памяти народа свои следы. Это так называемые «Бакшылар ыры» (песни бакшы) и «Дуваналар ыры» (песни дуванов).

Бакшы – кыргызский шаман, жрец, народный лекарь. Истоки его деятельности восходят к кыргызскому обществу доисламского периода, следы которого дошли до наших дней.

Дувана (или думана, дубана) – в отличие от бакшы является носителем исламо-суфийских религиозных вероучений, представитель дервишизма¹.

В этом контексте можно трактовать обозначенные жанры как «бакшы-шаманские песни», а вторые – как «дувано-дервишские песни».

Можно ли считать данные жанры двумя самостоятельными видами кыргызского духовно-религиозного песенного наследия? Объективно существующие между ними исполнительские и некоторые другие различия позволяют утверждать это, несмотря на явные сходные черты в социальном и художественном аспектах.

Бакшы и дувана – это особые группы старого дореволюционного кыргызского общества, которые были «одарены волшебством» (Ч. Валиханов). Они имели специфический уклад жизни. В качестве общинных народных поэтов и музыкантов, выработали специфические художественно-бытовые каноны и стереотипы.

Бакшы и дувана по своим функциям имели приблизительно одинаковое положение в обществе. Однако близость друг другу была обусловлена лишь тем, что они побуждали людей верить в чудеса средствами своего искусства. Нельзя сказать, что между бакшы и дуванами не было различий. Последние заключаются, в первую очередь, в их историческом «возрасте»: бакшы – представители более раннего периода времени формирования религиозной культуры, а дувана – появились позднее и в ином религиозном контексте. Песни башкы, как музыкальный жанр, несомненно являются праистоком дуваны или дуванства.

Существует другой аспект различия между двумя видами синкретической религиозно-художественной культуры кыргызов, более существенный, чем возрастная категория. Это количество и диапазон выразительности художественных элементов. В дуванстве их больше и выражены они значительно ярче, нежели у бакшы.

Изменения в художественных ресурсах религиозной песенной традиции кыргызов, связанные с дуванством, возникли благодаря исламизации общественной жизни и общественного сознания, которая составила определенный этап в развитии дореволюционной духовной культуры кыргызского народа. Ислам внес немало нового в

¹ В Кыргызстане существует и другое, более распространенное, традиционное название дувано-дервишской песенной культуры – «Зикир». Название является кыргызской местной транскрипцией общеизвестного в арабо-восточном мире религиозного музыкально-поэтического жанра и жанрового термина «Зикр». Автору этих строк нередко случалось слышать в народе характерное выражение «зикир-чал» или «зикир-чалуу», что означает «давай заниматься зикром» или «давай использовать зикр».

религиозную и художественную жизнь не только в этически-психологическом плане, но и в плане детерминации новых жанровых форм музыкально-поэтического творчества у всех народов мусульманского мира. При всём том, дуваны, хотя формально принадлежат исламской традиции, не могли отойти коренным образом от привычных сложившихся на протяжении многих веков местного язычески-шаманского наследия, практически пребывали в их «плёну». Ещё в дореволюционное время (не говоря о более поздних десятилетиях), существовавшие отличия между бакшы и дуванами сглаживались,

Шаманские песни принадлежат к одному из наиболее древних видов кыргызской религиозной художественной культуры. Об этом говорит характер текстов, манера исполнения и особенности композиционной структуры бакшы-шаманского творчества. Шаман, в сущности, тот человек – народный врач-психиатр, который, будучи одарён многогранным талантом, действует посредством традиционного магического искусства гипноза. Вызывает у больного необходимые функционально-психологические ощущения. Чтобы добиться эффекта внушения в отношении человека, страдающего недугом, шаман-бакшы должен обладать большим искусством «художественной» гипнотизации. Однако не только этим ограничивается его деятельность. Бакшы являлся продуктом своей религиозной традиции и жизненно важным феноменом язычески-племенной кыргызской прикладной культуры. Сильный эффект выступления бакшы во время его «лечебного сеанса», проводимого, как правило, при наличии многих «слушателей» (окружающих людей), сделало искусство бакшы довольно убедительным для многих и популярным. Оно превратилось в нужную и характерную для старой общинной среды форму религиозно-художественной деятельности.

Шаманство – это целый мир в одновременном проявлении «искусства и неискусства» (В. Гусев), особый жанровый вид древней синкретической народной культуры, в котором кроме прикладной религиозно-врачевательной функции есть также определенный музыкально-художественный смысл. Об их присутствии в шаманстве (движения в ритуальном танце, интонации произносимых слов и кратких мотивов) свидетельствуют устные сообщения знатоков традиций культуры бакшы. В фольклорном песенно-поэтическом творчестве о кыргызском шаманстве можно нередко встретить зарифмованные пословицы и поговорки. Например: «Бак-дарак көркү гүлүнде: бакшынын көркү жининде» – «красота дерева в кроне, великолепие бакшы в его экстазе».

Слово «бакшы» в кыргызском языке существует издревле. В далеком прошлом оно употреблялось, по всей вероятности, часто, так как сама практика шаманства была распространена широко. В современной лексике его можно услышать значительно реже, да и то, в основном, в тех случаях, когда речь идет о бакшы как об особом типе носителя национальной культуры.

Кыргызы – народ Центральной Азии, который, приняв мусульманство в 16 веке, продолжал частично сохранять и старую языческую веру. Параллельное и не во всем дифференцированное сосуществование этих двух религий привело к общему психологическому ослаблению приверженности народа и к той и другой вере. Вследствие такого симбиоза кыргызы оказались как бы в положении бирелигиозности – полумусульманства и полуязычества, что было верно подмечено еще в прошлом веке учеными, например, Ч. Валихановым: «кыргызы называют себя мусульманами, не зная ни догматов веры, ни его треб. Все обряды их и поверья до сих пор сохранили полный оттенок шаманства, справедливо считаемого первой религией среднеазиатских рас» [3, 172].

Говоря о соотношении бакшы и дуванов, следует сказать, что они не дифференцировались в народном сознании как представители разных противоположных религий. Те и другие вели привычную для себя скитальческую жизнь, занимались своим делом, не встречая особой неприязни со стороны традиционного общества.

Исследователи, рассматривавшие шаманство в Кыргызстане со стороны социально-мировоззренческой и прикладной функциональности, не касались чисто художественных

сторон этой культуры. Между тем, одним из самых сильных и впечатляющих творческих ресурсов кыргызских бакшы являются именно их художественно-изобразительные средства, с помощью которых осуществляется «сеанс» камлания. Так, о важной составной (условно) части синкретического искусства бакшы – инструментальной музыке, писала в свое время этнограф Т. Баялиева. Сравнивая отличительные признаки северокыргызских и южнокыргызских бакшы, она отмечала: «Некоторые северокыргызские шаманы своих джинов (духов – К.Д.) вызывали с помощью трехструнного щипкового музыкального инструмента (комуза – К.Д.)» [2, 131].

В качестве музыкально-инструментального орудия бакшы также пользовались различными бытовыми предметами для воспроизведения ударно-шумовых звуков. Некоторые рядовые – непрофессиональные бакшы, по устным сообщениям людей, знающих шаманские ритуалы, при камлании брали домашние металлические или деревянные вещи, отстукивали ими ритм и громко вершили заговор. Профессиональные же кыргызские шаманы всегда носили с собой своеобразную «музыкальную» трость, которую так и называли: «бакшы аса-муса» или «аса-таяк». Это ритмический шумовой инструмент, представляющий собой своеобразный посох с погремушками. Относится к семейству идиофонов (по системе К.Закса и Э.Хорнбостеля), служил бакшы, а затем и дуванам, в качестве одного из основных атрибутов профессиональной деятельности.

Важным компонентом шаманского действия является первобытный вакханальный пляс-хаос, включающий «гимнастические, акробатические» прыжки, вызывающие в пылу экстаза поток галлюцинаций у исполнителя, а затем и у больного. О танцевальных элементах шаманского камлания кыргызских бакшы в прошлом веке писал русский востоковед П. Семенов: «Следы шаманства и даже поклонение огню, сопровождаемое шаманскими плясками и заклинаниями, удержались между каракыргызами...» [5, 595-596].

О связях шаманства с театральнo-сценическим искусством ряда народов часто писали в свое время советские этнографы. Так, например, исследователь А. Попов утверждал: «Каждое камлание шамана... своего рода театрализованное действие» [4, 256]. Другой этнограф – В. Басилов, характеризуя обширные разнообразные связи шаманского «искусства и неискусства» с другими формами фольклора, отмечал: «Пользуясь всем богатством народного устного творчества, шаман выработал и свой стиль, умело вводил в речь эпитеты и сравнения. Он знал, что его речь должна радовать слух не только людей, но и духов» [1, 120].

Внешний облик бакшы, его танец, музыка, ритмическая речь, своеобразная красочная одежда, вся атмосфера, возникающая в юрте или доме перед людьми, зачарованными этим искусством, позволяет сравнить действие бакшы с «театром одного актера». Основная цель бакшы – повлиять на сознание и эмоции больного специфическими художественными и гипнотическими средствами.

С точки зрения нашего времени подобные действия выглядят слишком архаичными и они, несомненно, далеки от представлений и норм эстетики современного общества. Но, учитывая общую закономерность исторической эволюции художественного творчества в различных эпохах, несомненно, следует относиться к ним как к ценному историко-духовному наследию народа.

В ходе сбора материалов, связанного с проведением исследования жанров бакшы-шаманской и дуванской песенности, автор данной работы обратился к известным знатокам народных традиций с просьбой рассказать все, что могут о религиозных практиках кыргызов. Среди информаторов: народный писатель республики, автор исторических романов Т. Касымбеков, бывший солист Кыргызской государственной филармонии, народный артист республики А. Джумабаев, акын-импровизатор, заслуженный деятель искусств республики А. Айталиев, бывший режиссер и артист Кыргызского государственного драматического театра А. Көбөгөнов. Все они поделились

с автором настоящей статьи своими знаниями в интересующей области народного творчества.

Большой конкретностью и достоверностью отличается сообщение Т. Касымбекова, которое заслуживает того, чтобы быть изложенными здесь. Он рассказывал: «И сейчас бакшы есть. Их надо искать на юге Кыргызстана, в Ошской области. Но бакшы никогда не выступают по просьбе специально, а для того, чтобы видеть его выступление, нужно застать его случайно. В Средней Азии бакшы больше всего распространены у кыргызов и казахов (отчасти у туркменов и уйгуров – К.Д.). Узбеки и таджики их не любят, считая антимусульманами. Бакшы здесь постепенно превратился в дувану. То есть, дувана – тот же бакшы, только вместо духов он проповедует исламскую догму. Бакшы бывают двух типов: 1) кара-бакшы (сильный, профессиональный), 2) ак-бакшы (слабый, посредственный, обычный)».

Как было сказано выше, в арсенале выразительных средств бакшы: музыка, слово, мимика, танец, коммуникативная связь между исполнителем и его слушателями. Детальный комплексный анализ потребовал бы не только полной магнитофонной записи, но и фиксации картины всего лечебного «сеанса» бакшы, зафиксированного на киноленте или видеомэгнитофоне. А поскольку в наличии такой записи нет, ограничимся анализом одного мелодического образца бакшы-шаманского песенного жанра, записанного и расшифрованного автором настоящих строк. Прежде чем анализировать песню, скажем несколько слов о том, как был собран материал. Автор неоднократно ездил в фольклорные экспедиции, где выяснил, что существует проблема определения действительных возможностей бакшы. Часть пожилых людей знают шаманские напевы по памяти, понаслышке, но не в состоянии воспроизвести «сеанс» знахарства в натуральном и полном виде. Редки случаи, когда кто-нибудь мог, хотя бы частично, представить подлинное выступление бакшы. Таким редким человеком, познакомившим нас с конкретным примером архаичного и фактически исчезнувшего вида кыргызского фольклорного религиозного песенного творчества, стал замечательный народный певец А. Джумабаев.

Информатор сначала рассказал об обстоятельствах, при которых исполнялась песня и проводилось лечение. Чтобы дать читателю более полное понимание этого процесса, перескажем его сообщение.

В юрте собрались люди, человек пять-шесть. Кара-бакшы готовился к камланию. Больная лежала посередине юрты. Кара-бакшы предупредил нескольких сидящих мужчин, чтобы они удерживали его, если он начнет кусать свои руки в экстазе. Затем он начал «лечение», заговаривая больную своим речитативом-скороговоркой:

Йагайлавзрав, Йагайлавзрав
Йагайлавзрав, Йагайлавзрав
Йагайлавзрав, Йагайлавзрав
Ахха, мма, хм, храп²
Алло ва, суфф! суфф!

Множественно повторив эти слова и звуки, Кара-бакшы начал песней созывать своих добрых духов-воинов для «борьбы» со злыми духами больной. Свою «лечебную» песню кара-бакшы продолжал следующими словами, имеющими теперь уже определенный содержательный смысл.

(Мына) кызылды (гана) минген (азаха) кыйма та_зым (аха) (храп «аллоа»³);

² «Храп» – это условное обозначение звука гортанного рычания.

³ Побочные вставные слова и слоги взяты в скобки.

(Мына) кырк чорону (а) баштап кел (аха)
(Мына) боз аргымак минген (ао) береним (аха храп авая)
(Мына) кырк чорону (ай) коштоп кел (ахаха)

Мой верный друг на коне белом,
Приведи всех сорок воинов.
Мой близкий друг на коне верном,
Приведи с собой верных духов.

Кара-бакшы еще не закончил свою песню, а больная уже начала громко рыдать, что способствовало еще более яркому эмоционально окрашенному выступлению шамана. В песне появились волевые интонации и слова-приказы:

(Эми) баштагын (гана) чором баштагын,
Таштагын да жанчкының,
Алгының да алгының,
Кыйраткан да кыйраткан,
(Ахаха «храп»)

Теперь пора начинать борьбу,
Приступай к бою.
Бей, убивай духов алых,
Убирай врага и побеждай.

Прерывая пение на некоторое время, кара-бакшы поднимался вверх на висящие арканы юрты, затем спускался вниз и входил в экстаз. В момент неистовства люди пытались удержать кара-бакшы, но он был неумолим и непокорен. После долгой и мучительной борьбы он постепенно успокоился, чувствуя себя крайне усталым. А больная женщина была не в состоянии встать, в глазах у нее стояли слезы. Так завершилась это – своего рода жанрово-фантастическое и лечебно-игровое действие, после которого присутствующие разошлись с глубоким ощущением душевного сочувствия не только к больной, но и к самому исполнителю – бакшы, а также с чувством сильного потрясения от увиденного и услышанного.

Представленный ниже нотный пример кыргызской шаманской песни является небольшим однокуплетным образцом жанра. По словам самого А. Джумабаева, выступление кара-бакшы продолжалось час с лишним. Совершенно очевидно, что информатор исполнил нам лишь небольшой фрагмент.

Куплетная форма песни несколько завуалирована, так как в ней есть черты вариантности и структурной разомкнутости. В начале звучат призывные речитативные фразы. Этот раздел можно считать «вступлением». Затем излагается средний – основной по содержанию раздел в более быстром темпе и в несколько более развитом мелодическом движении. Раздел отличается интонационной раскованностью, развернутой мелодической линией и контрастностью звуковых комбинаций. Завершается он мелодическими фразами, которые условно можно отнести к третьему – заключительному разделу. Внутренняя структура одного куплета песни, таким образом, образует своеобразную трехчастность: а - б - в.

Неравномерная трехчастность в пределах одного куплета позволяет сделать логический вывод, что для шаманской песни и – шире – для шаманской деятельности, в целом, характерно весьма свободное, не ограниченное какими-нибудь жесткими рамками структурообразование. Это свидетельствует о стихийной нерегламентированной импровизационной сущности шаманской культуры как особого свойства синкретического

художественного мышления и способа творческого самовыражения талантливых представителей общинного народного искусства.

Как видно по нотному тексту, во втором разделе песни есть ярко выраженная аритмичность в стихосложении, возникающая в результате применения многочисленных побочных вставных элементов – слов, слогов-междометий и гласных. Впрочем, аритмичность слогостроения в тексте кыргызских народных песен явление привычное и закономерное для формообразования песенных строк, свободных и разнообразных по слоговой организации.

Структурное членение песни соответствует аналогичному членению поэтического текста. Обращает на себя внимание и содержательно-смысловая сторона песни бакшы, которая характеризует не только магически-символическую особенность древней религиозной шаманской культуры, но и ее наивно-упрощенный характер художественного отражения явлений действительности в общинном искусстве. В первом разделе песни слово «Йагайлавзрав» поется синкопирующими ритмоинтонациями по восходяще-нисходящей линии. За этим следует не встречающиеся в кыргызском языке выражения (слова-символы), интонированные исполнителем непривычными для европейского музыкального слуха носовыми и гортанными «храплыми» звуками-рычаниями, относящимися к категории шумовых и «неточновысотных».

В ладовом отношении данный образец бакшы-шаманского творчества представляет собой в целом звукоряд миксолидийского лада, типичного для кыргызского народного мелоса, с двумя переменными устоями (В и Es¹), которые в зависимости от направленности мелодического движения образуют своего рода ладовую переменность.

Ритм и метр песни во многом определены ритмикой стиха. В начальном разделе – вступлении – мелодика ритмически более определена (размер $\frac{3}{8}$), но совершенно свободна в среднем разделе, где нет регулярной метрики и быстрый ритмический «бег» многократно чередуется остановками на долгих длительностях.

Данная песня – яркий пример кыргызской народной мелодики. По своим интонационным и текстовым признакам она даёт ясное понимание особенностей музыкальной деятельности бакшы. Представляет собой весьма развитый в мелодическом отношении образец.

Особый синкретизм песенного репертуара кыргызских шаманов обусловлен не только прикладным – бытовым характером существования этого древнейшего творчества, но и насыщенностью проявления в нем художественных и нехудожественных прикладных элементов. Глубина синкретизма, в смысле его народно-бытовой функциональности, находит выражение в том, что художественные элементы сосуществуют с нехудожественными. Иными словами «без лечения нет искусства», а «без искусства нет эффективности лечения». В шаманской деятельности синкретизм проявляется в наиболее благоприятной, органичной и яркой форме взаимообусловленных связей художественных и нехудожественных аспектов, в уже упоминавшейся взаимозависимости «искусства и неискусства».

Специфическими особенностями жанра кыргызской бакшы-шаманской песенности, которые отличают его от других народно-песенных жанров, являются мобильная действенность, которая четко и наглядно проявляется в многообразных связях различных компонентов шаманской деятельности. Этот песенный жанр предстает своеобразным «музыкальным театром одного певца-артиста», который существовал в форме древнейшего синкретического «искусства и неискусства», включал в себя определенные музыкально-поэтические импровизации, где изображаются и действуют контрастно-противоречивые образы в широком эмоционально-психологическом диапазоне: от тихой печали до громких рыданий, от спокойных заговоров до напряжённых моментов неистовства и экстаза.

Обратимся к другому виду творчества религиозной направленности – дуване. Как было уже отмечено выше, ислам внес определенный вклад в развитие кыргызской

религиозной песенной культуры и суфизм как один из наиболее крупных идеологических направлений ислама, способствовал определенному обновлению языка и выразительных средств народного певческого искусства. Дуванское творчество, связанное с религиозным течением суфизма и одновременно, являясь прямым наследником язычества и искусства бакшы, играло роль идеологического инструмента мусульманской религии.

Возможно, проникновение дуванов и дуванства в Кыргызстан произошло раньше, чем кыргызы стали мусульманами. Однако, надо полагать, что наиболее активное распространение происходило в период вторжения Кокандского ханства, которое было сильным среднеазиатским государственным образованием, ускорившим процесс исламизации завоеванных им народов.

В сложной общественно-политической ситуации произошло естественное смещение элементов старой и новой религий, что нашло художественное отражение в творчестве дуванов, которые под влиянием общего процесса исламизации выработали свои собственные стилистические и исполнительские черты. Это касается, в первую очередь, содержательной стороны дуванских песен, в которых нетрудно увидеть и исламо-суфийские образы.

Для того, чтобы лучше понять значение дуванского творчества, следует пересказать здесь сообщение А. Көбөгөнова, который не только знал и видел своими глазами дуванов, но и творчески претворил их образы на профессиональной сцене драматического театра. Он считал, что если сравнивать дувана с бакшы, то первый – более грамотен, он больше знал песен и часто мудрствовал. Дувана – такой же одаренный человек, как кыргызские современные акыны-импровизаторы. Но в отличие от последних, дуваны не ставили задачу как-то развивать свой талант, так как не видели в этом необходимости в силу существующего в старом кыргызском обществе миропонимания. Дувана – это собственно исламо-суфийский певец-импровизатор, носитель религиозной традиции. Он никогда не выходил из рамок канонических идей и их смыслового наполнения. В этом была заключена определенная жанровая ограниченность. Как правило, дувана пел без музыкального инструмента комуза. Для него аккомпанирующим инструментом служил более древний и примитивный инструмент аса-муса, который, как мы уже отмечали, достался ему по наследству от шамана-бакшы.

Приход дуваны в кыргызские айлы был обычно неожиданным. Его прибытие заметно оживляло местную творческую жизнь. Появляясь в том или ином айле, дувана громко сигнализировал типичными для дуванского творчества выкриками и возгласами: «Ак-ак-ак-ак-ак!», которые имеют двойной смысл: с одной стороны содержат скрытую религиозную символику, с другой – самооповещение дуваны о своем прибытии. Местные люди, услышав голос дуваны, встречали его как своего рода «гастролера», посланника всевышнего. Собрав, таким образом, вокруг себя народ, дувана начинал петь свои духовные песни.

Представленный ниже нотный пример – один из образцов дуванской песенной традиции, исполненных А. Көбөгөновым, знатоком кыргызского дуванского творчества. Среди музыкальных информаторов старшего поколения, с которыми автор настоящих строк общался в процессе собирания песен бакшы и дуванов, не было такого человека, который бы знал больше об этом жанре, чем он.

Көбөгөнов исполнил для записи три варианта песни. Пел их подряд с перерывами между ними.

Все три варианта имели разные слова, но в мелодическом отношении оказались очень близкими, так как содержали в себе повторяющиеся интонации. Ниже приведен третий, наиболее короткий вариант, поскольку он, на наш взгляд, наиболее интересен в плане стилевой специфики песенной мелодики.

В нем есть свойственная для дуванской и, вообще, исламской религиозной практики символическая фраза, звучащая на арабском языке «лай илаха иллалла,

Мухаммед-расуллалла», которая в переводе на русский язык означает: «Аллах един, Аллах един, Мухаммед посланник Аллаха».

По существу это обращение верующего к Аллаху, поклонение всевышнему, которое общеизвестно у кыргызов под названием «желме келтирүү» (буквально «произвести символ веры»). Следует заметить, что такое мелодизированное исполнение фразы-символа мусульманской веры типично главным образом для творчества дуванов, эту фразу мы можем услышать именно в дуванском песенном жанре. Однако та же фраза-символ производится верующими старыми кыргызами в обычной бытовой разговорной речи, как правило, по какому-нибудь стихийному случаю в природе: гром, землетрясение, затмение солнца и т.д. В таких моментах «желме» исполняется не как музыкально-песенная фраза, а как простое, слегка ритмизированное стихотворно-речевое построение из двух частей строк:

Лай-ла-ха ил-лал-ла
Му-хам-мед ра-сул ал-ла

В контексте стилевых черт дуванского религиозного песенного жанра следует отметить еще одну структурную особенность, свойственную не только для данного варианта, но и для всей дуванской народно-песенной культуры. Речь идет об интонационно-словесной арке, которая логически и образно связывает начало и конец песни. В других вариантах, находящихся в фонографической и нотной записи, такой аркой являлись вступительный и заключительный – также символического смысла – возгласы типа «ак», которые в зависимости от намерения певца повторяются по два-три раза подряд⁴. Эти возгласы исполняются дуванами на предельно возможном для их голоса высоком регистре, а звучание дается со специфическим, близким к горловому пению акцентно-напряженным тембром.

Частое использование эмоционального возгласа «ак» в дуванском репертуаре было нормой и интонационной эмблемой. Данный факт позволяет говорить о типичности этого элемента для песенного жанра не только как о выразительном приеме, но и как об идейно-содержательном средстве, характеризующем социальный и творческий облик народного певца-мудреца.

Кроме этого, характерным для дуванской религиозной песенности, является также частое пропевание слова «кулпенде» (раб божий) – своего рода прозвища, данного представителями мусульманского духовенства. В данном варианте песни «кулпенде» скандирование произносится пять раз, органично вписываясь в музыкально-поэтический процесс.

Роль приемов повторения интонационных и речевых элементов в дуванском песенном жанре, впрочем, как и в других жанрах кыргызской народной песенной традиции значительна. Мелодическая интонационная основа вступительной фразы складывается из хореически ритмизованных повторений звука «ля». Весь средний раздел песни, состоящий из четырех предложений, строится на вариантно-повторяющихся попевах тетракордного склада в объеме чистой кварты (соль–до).

При этом обращает на себя внимание определенность и четкость интонации песни в звуковысотном плане, что свидетельствует о довольно развитом и устоявшемся уровне ладового мышления исполнителя. Вместе с тем, налицо производность и нестандартность ритмического склада песни, свидетельствующая о свободном характере метроритмического мышления народного певца.

⁴ Слово «ак» в кыргызском языке употребляется часто и имеет много значений. В дуванском песенном жанре оно означает песнь, честность, правдивость. В народе существует выражение: «Дуван келди ак уруп» – «Появился дуван со своей песней, честностью, правдивостью».

Анализ имеющихся материалов и данных о творчестве кыргызских дуванов позволяет сделать вывод о том, что этот вид деятельности практически исчез из народной песенной культуры, но сохраняет значение самобытного жанрового явления, поскольку сохранились зафиксированные образцы. Они складываются из устно-импровизированных песенных форм и образов, выраженных религиозными словами-символами суфийско-кыргызского наречия и типичными для данного жанра речитативными интонациями, возгласами и попевками, с которыми дуваны осуществляли свои культовые и художественные действия.

Можно сказать, что песни дуванов – это такой сольный жанр кыргызского народного религиозно-песенного наследия, который возник и существовал в народе как музыкально-поэтическое выражение идейно-политических догм суфийского течения мусульманского учения, исторически впитавшего и по-новому раскрывшего в себе некоторые элементы старого языческого бакшы-шаманского религиозного песенного творчества с усвоением типичных для последнего художественно-технических, поэтических, речитативных, речевых, инструментальных, танцевальных, игровых приемов воплощения.

Завершая статью, хотелось бы ещё раз обратить внимание, что при всей генетической и стилевой близости бакшы-шаманская и дувано-дервишская песенные традиции имеют конкретные специфические черты, свойственные каждому из описанных видов кыргызской фольклорной религиозной песенности. Следует подчеркнуть, что внутренняя дифференциация бакшы-шаманской и дувано-дервишской песенной культуры помогает не только выявить отдельные самостоятельные черты того и другого жанра, но и установить их общие свойства.

Кыргызские бакшы и дуваны как социально-художественные представители старого кыргызского общества по сути своей не противоположны, а сходны по социальному признаку, творческому облику, являются носителями двух духовно-религиозных и взаимопроникающих музыкально-поэтических сфер. Религиозные песни кыргызов – это особая прикладная жанровая сфера национальной культуры, которая в рамках традиционного песенного творчества выполняет функцию врачевания и религиозного просвещения народа. Вместе с тем, это своеобразные песенно-танцевальные сольного типа синкретические жанры, которые объединяют в себе разные стороны бытовых и художественных традиций, изучение которых значительно обогащает картину кыргызского песенного фольклора, поскольку содержит неповторимые художественные и нехудожественные ресурсы.

Литература:

1. Басилов В.Н. Избранники духов. - М.: изд-во Политической литературы, 1984. 208с
2. Баялиева Т. Дж. Доисламские верования и их пережитки у киргизов. _ Фрунзе: Илим, 1972. 171с.
3. Валиханов Ч.Ч. Собрание сочинений в пяти томах. Т.4. - Алма-Ата, Наука, 1985. 461с.
4. Попов А.А. Шаманство у долган // Проблемы общественного сознания аборигенов Сибири по материалам второй половины 19 и начала 20 веков. Л.: 1981. С. 253—264.
5. Семенов-Тянь-Шаньский П.П. Киргизы / Географический статистический словарь Российской империи. Т.2, СПб., 1985.

Religious songs of the Kyrgyz people

Abstract. The article is devoted to an important and poorly developed topic in Kyrgyz musicology. The article examines the singing heritage of Bakshi shamans, who represent the pre – Muslim heritage of the Kyrgyz and Duvan Sufis, who are carriers of a specific Muslim tradition

Keywords: Bakshi, duvana, magic, Islam, singing, musical instruments

Бакшынын ыры (Пример 1)

Исп. А. Джумабаева,
расш. К. Дюшалиева

1 Речитативно. $\text{♩} = 25$

Я - гай - лав - зрав, Я - гай - лав - зрав, Я - гай - лав - зрав,
жа - гай - лав - зрав, жа - гай - лав - зрав, Я - гай - лав - зрав.
А - ха - ка м - ма - а м - ма - м
(храп)* ал - ло - ва сүфф, сүфф а...

2 Грубо и речитативно. $\text{♩} = 30$

Мы - на кы - зыл - ды га - на, га - на мин - ген
а - э, а - ха,

Музыкальная запись песни с нотами и текстом:

Мы - на боз ар - гы - мак мин - ген

аа - бе - ре - ним а - ха (храп) а - ба - я,

Мы - на кырк чо - ро - ну ой баш-тап кел ах - ха - ха,

(храп) сув - ва (храп) сув - ва, Э - ми баш - та - гын

га - на чо - ром баш - та - гын, таш - та - гын да, жанч - кы - ның.

Ал - гы - ның да, ал - гы - ның,

кый-рат - кын да, кый-рат-кын а - ха - ха (храп) (храп)

Дубананын ыры. Песня дуваны (Пример 2)

Исп. А. Көбөгөнова,
расш. К. Дюшалиева

Күчтүү - Мужественно
♩ = 198

Музыкальная запись песни с нотами и текстом:

Лай - ла - ха ил - лал - ла, Лай - ла - ха ил - лал - ла,

Му - хам - мед ра - сул - лал - ла,

Ак! Ак! Э - те - ги жок о, же - ци - жок,

эн-дей көй-нөк о, ки-йер-сиң а, э-те-ги жок о, же-ци-жок



эн-дей көй-нөк о, ки-йер-сиң а, э-те-ги жок о, же-ңи-жок

эн - дей көй - нөк о, ки - йер - сиң а,

Э-ши-ги жок а, тө-рү жок а, ээн үң-күр а, ки-рер-сиң а,

Бай - ка - саң - чы о, көр - пен - дем а,

О, көр - пен - де, көр - пен - де а.

О, Кул-пен-де, кул-пен-де а. Ак! Ак! Лай - ла-ха ил-лал-ла,

Му-хам - мед - ра - сул - лал - ла. Ак! Ак! Ак!

Сведения об авторе: Дюшалиев Камчибек Шаменович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Кыргызской национальной консерватории им. К. Молдобасанова. E-mail: ekenjeke@mail.ru

Information about the author: Dyushaliev Kamchibek Shamenovich, Doctor of Arts, Professor of the Department of Music History of the Kyrgyz National Conservatory. E-mail: ekenjeke@mail.ru