

УДК 78.085.7:2-846(8-6)
ББК 85.318.+86.3-503(7)

О.А. ПЛАТОНОВА

САЛЬСА И САНТЕРИЯ: К ПРОБЛЕМЕ ДЕСАКРАЛИЗАЦИИ РИТУАЛА

Рассматривается диалог популярного жанра сальсы и религии сантерии в контексте десакрализации ритуала. Сравнивая сальсу с жанрами госпел, спиричуэл, образцами христианского рока, автор отмечает глубинную связь песен с личным духовным опытом музыканта, анализирует образцы жанра: предметную, цветовую символику, билингвизм текстов (испанский и язык йоруба), музыкальные цитаты гимнов сантерии.

Ключевые слова: сальса, сантерия, десакрализация ритуала, йоруба, ориши, спиричуэл, госпел, синкретизм.

Сальса — синтетический (музыкально-танцевальный) жанр Карибского региона, возникший в 60-е годы XX века в США в среде латиноамериканских эмигрантов и ставший для своих создателей способом культурной самоидентификации. Явившись первоначально своеобразным плавильным котлом для множества жанровых форм (пуэрториканской бомбы, плены, кубинского сона, румбы, венесуэльской кумбии), испытал влияние джаза (музыки джазовых биг-бэндов эры свинга), сальса стала самостоятельным жанром, обладающим устойчивыми признаками, сложившимися в ходе ее эволюции. Обзор и анализ этих признаков — тема для отдельной статьи. Цель же данной статьи — обратиться к проблеме сюжетных категорий в сальсе и, в частности, к претворению религиозных мотивов в музыке и текстах.

Лучшие образцы сальсы — это не только легкая танцевальная музыка, но и своеобразное послание, обращенное к слушателю, в котором автор говорит о себе и своих будничных проблемах, о надеждах и мировоззрении.



IV

НАСЛЕДИЕ

Это послание в сальсе читается и в узнаваемом танце, и в музыкальных особенностях композиций, но яснее всего — в поэтических текстах.

Существует несколько устойчивых сюжетных линий, предстающих как в образцах классической сальсы 1960—1970-х годов, так и в образцах современных. Прежде всего это тема любви, которой посвящено множество песен. В них, как правило, внимание обращено на те чувства, которые неразрывно связаны с жизнью самого автора и день за днем переживаются им: страсть, страдания неразделенной любви, упоение мгновениями счастья.

Следом по значимости идет тема музыки и ее места в жизни латиноамериканца.

Далее — социально-политическая тематика: взгляд на политическую ситуацию в стране и мире, проблемы эмиграции, преступности, проституции, войны, социальной незащищенности.

Определенное место отводится бытовым зарисовкам, мотивам повседневности. Это своеобразные музыкальные «короткометражки», эпизоды из повседневной жизни. Здесь главное — ситуации, происшествия, поступки героя.

И, наконец, религиозные сюжеты. В частности, группа песен, связанная с сантерией — синкретической религией, особенно распространенной на Карибах, а также в США среди латиноамериканского населения. Здесь сплетаются языческие африканские верования и католицизм. Песни этого типа интересны тем, что в них проступают черты сокровенной жизни создателей песен, их личная вера в неразрывной связи с традициями региона.

Количество религиозных песен в сальсе, может быть, не столь велико, особенно если их сравнивать с числом лирических или социально-политических образцов. Однако ни в какой другой тематической группе не чувствуется столь глубокая связь сальсы с культурой, на почве которой она выросла: с культурой Карибского региона и особенно — с ее африканской традицией.

Как известно, сантерия (от исп. Santo — «святой») — афро-христианская синкретическая религия, представляющая собой соединение африканских верований народов йоруба¹ и католичества. Завеса таинственности с сантерии снята давно. На сегодняшний день существуют и русскоязычные работы, посвященные ей. Например, книга кубинского ученого и сантеро Рауля Канитареса «Кубинская сантерия. Жизнь и духовные традиции афроамериканцев» [1, с. 192]. В увлекательной форме художественно-документального повествования (книга непосредственно связана с биографией самого Р. Канитареса) автор освещает вопросы эволюции и сохранения сантерии в условиях современного мира,

¹ Йоруба — группа родственных негроидных народов, населяющих западную Африку (от устья реки Нигер до Гвинейского залива: государства Нигерия, Того, Бенин, Гана). Имеется небольшая диаспора в Канаде. Общее число свыше 30 млн человек. Большинство йоруба исповедуют христианство и мусульманство. Также по сей день йоруба исповедуют древнейшую священную политеистическую религию Ифа'Ориша, повлиявшую на зарождение таких афро-карибских традиций, как вуду, водун, сантерия-лукуми, обеа и др.

религиозной иерархии и пантеона богов, священной роли музыки в религии.

К проблеме афро-христианских культов с искусствоведческой точки зрения обращается и И. Кряжева [2, с. 247—260]. Исследователь затрагивает проблему важной смыслообразующей роли музыки в сантерианских церемониях и ритуалах. Предметами интереса И. Кряжевой стали такие моменты, как: иерархия музыкантов, особая, священная роль барабанов, строгая регламентированность песнопений и ритмов, их четкая последовательность и соотнесенность с каждым оришей². Кроме того, исследователь упоминает о десакрализации ритуалов как о важнейшем факторе, отчасти способствующем живучести культа [2, с. 252].

Для того чтобы услышать и увидеть фрагменты церемониальных песен и танцев, сейчас необязательно быть свидетелем самого сантерийского ритуала. Достаточно посетить концерт ансамблей Rumberos De Cuba или Folklorico National, которые бережно сохраняют музыкальное наследие региона и в виде небольших музыкально-театральных номеров представляют это наследие неравнодушным зрителям. Ритмичная перкуссия, певцы, исполняющие фрагменты священных песнопений, танцоры в ярких костюмах полубогов и полубогинь — ориш, в движениях которых заложен и характер каждого из божеств, и истории их взаимоотношений, — так оживает на концертах мифология африканской цивилизации йоруба.

Их зрелищность, красота и необычность неизбежно привлекают внимание все новых поклонников и, вероятно, обеспечивают таким образом рост числа последователей культа. Вместе с тем, именно это явление десакрализации становится главной предпосылкой включения религиозных мотивов в популярную музыку, в частности, в сальсу.

Подобное соединение религиозных мотивов и светской популярной музыки известно было и ранее. Например, образцы спиричуэлс, госпелс (белый и негритянский), христианского рока и т. д. Спиричуэлс в этом отношении особенно показателен своим синкретизмом, соединением африканских и европейских истоков. Это отражается в импровизационности, важной роли ритмической составляющей, антифонном пении (переключки солиста и хора), а также сильном эмоциональном подъеме.

Но в отличие от трагического (как в спиричуэлс) или воодушевляюще-экстатического накала (что больше характерно для госпелс), в сальсе редко преодолевается свойственная ей танцевальность. Это отражается и в музыке: сальса, связанная с сантерией, как правило, не выделяется среди прочих любовных или политических песен, тогда как спиричуэлс и госпелс обладают яркой музыкальной индивидуальностью.

Кроме того, отдельные цитаты из песнопений сантерии использовались в латиноамериканской популярной

² Ориша — божество пантеона сантерии.

музыке до появления сальсы. Так, В. Перна отмечает, что отсылки к сантерии наблюдаются еще в сонах Игнасио Пинейро и группы Sexteto Habanero [3, с. 177].

Но каким образом происходит эта популяризация сантерийских образцов в сальсе?

Интерес для исследователя представляют тексты сальсы, в которых используются цитаты традиционных песнопений на языке йоруба, фрагменты религиозных гимнов, посвященных различным богам-оришам, а также особые сравнения и обращения. Такие песни любопытны именно с точки зрения содержательного аспекта. Ведь не знающий этих особенностей, непосвященный слушатель будет воспринимать их как обычную танцевальную музыку, тогда как практикующий сантеро или исследователь, хотя бы отчасти осведомленный об особенностях сантерии, сможет разглядеть и расшифровать элементы заложенного автором духовного послания.

Для музыкантов-сальсерос важна, прежде всего, практическая сторона религии. Она воспринимается ими не как отвлеченная философская идея, а как фактор, непосредственно связанный с повседневной жизнью. Те, кто обращаются к этой образной сфере, как правило, сами являются сантеро, практикующими эту религию в течение многих лет. Среди них «Королева сальсы» Селия Круз и «Принцесса сальсы» La India или Адальберто Альварес, носящий имя «сына богини Очун», автор многочисленных песен, в том числе масштабной «Y que tu quieres que te den». Так что песни чаще всего отражают те моменты жизни и духовного опыта, которые были пережиты музыкантами лично, и в этом их ценность. Молит ли певец бога о заступничестве или повествует об оришах, всегда сохраняется доверительная интонация, простота обращения.

Кто же герои этих песен и к кому они обращены?

«Я пою семи африканским силам» («*pa' las siete potencias africanas yo canto*»), — как бы отвечает Селия Круз в композиции «Ochun con Chango». Образ «семи сил» — это образ семи главных полубогов (ориш), наиболее популярных героев легенд и песен, созданий верховного божества, Олодумаре. Это Чанго, Элегуа, Обатала, Оггун, Орунла, Йемайя и Очун. Каждый из них соотносится с определенными природными явлениями и обладает ярко выраженными качествами характера, что позволяет провести некоторые параллели между пантеизмом йоруба и, например, античной, индуистской мифологией.

Обатала — (с языка йоруба «господин белой одежды»), образец мудрости, повелитель небес и всего сущего. Дарующий мир и спокойствие.

Орунла — свидетель создания мира, бог-прорицатель, открывающий врата в прошлое и будущее.

Чанго — бог-громовержец, один из самых почитаемых ориш в сантерии, покровитель танцев и игры на барабанах. Он наделен особой мужественностью, привлекательностью и сексуальностью. Как правило, Чанго изображается в одеждах красного и белого цветов, а его постоянным атрибутом служит небольшой топорик. Об-

раз Чанго, размахивающего топором или собирающего небесные камни, выражен и в его хореографии.

Оггун — вечный соперник Чанго, бог войны, воинственный и агрессивный. Его символические цвета — зеленый, черный, сиреневый и иногда синий. Рауль Каннизарес называет Оггуна «божественным кузнецом», так как именно он научил человечество ковать железо. В руках Оггуна — мачете, а его движения в танце более порывисты и резки, чем у Чанго.

Элегуа — непредсказуемый и хитрый бог перекрестков, открывающий дороги и разрушающий препятствия на пути к успеху, одетый в красное и черное и держащий в руке короткий пастуший посох. Танцоры, исполняющие роль Элегуа, часто передают характер беспечного, радующегося ребенка: тело расслаблено, голова слегка наклонена набок, а посохом он пролагает себе путь, раздвигая воображаемые тростники.

Йемайя — властительница морей и океанов, мать мира, одетая в голубое и белое. Ее движения олицетворяют движения стихии: спокойного или бурного океана, плеска волн.

Очун — богиня женской привлекательности и чувственности, повелительница речных вод; ее цвета — желтый, янтарный, золотой.

Песни сальсы, посвященные «семи силам» — порой радостно-приподнятые, порой мистические и таинственные зарисовки церемоний (Адальберто Альварес «Y que tu quieres que te den»), молитвы и восхваления (Эктор Лаво «Aguanile», «Para Ochun y Yemaya», Риччи Рэй и Бобби Круз «Cabo e», La India «Yemaya u Ochun»), песни-«проповеди» (Элио Реве «Aqua Pa'Yemaya», NG La Banda «Santa Palabra»), повествования о богах (Селия Круз «Ochun con Chango»), песни-монологи (Los Van Van «Soy Todo»).

Господствующая тема — молитва. Искренняя, полная страсти и огня, она чаще всего возникает во втором разделе композиций. И это позволяет провести определенные параллели с ходом самой религиозной церемонии, когда сантеро, введенный в транс ритмами священных барабанов батá, обращается с молитвой-песнопением к богу-покровителю. И если просьба будет достаточно красноречивой, то просящему будут даны самые простые, но необходимые дары: удача, процветание, здоровье и любовь.

Молитва в сальсе порой пересекается и с другими темами, в частности, с темой творческого пути музыканта и певца. Например, Элио Реве, моля о заступничестве Йемайи в песне «Aqua Pa'Yemaya», просит не только о личном благе, но и о благословении для его музыкальной группы. А в композиции Эктора Лаво «Para Ochun y Yemaya» религиозная тема соединяется с социальной: к Йемайе певца заставляют обратиться бедность и безвестность.

Лаво называет Йемайю «Прекрасной Девой из Реглы». И это вновь возвращает исследователя к синкретическим истокам сантерии. В статье «Афро-христианские культы Латинской Америки» И. Кряжева упоминает, в частности, о параллелях в пантеонах христианских святых и оришей, возникших «на уровне простого сюжетного и

ситуативного сходства» [2, с. 251]. Так, Чанго стал ассоциироваться со святой Варварой («Santa Barbara Bendita» в песне NG La Banda «Santa Palabra»), Очун — с Девой Каридад, Йемайя — с Девой Марией из Реглы (один из наиболее «черных» районов Гаваны), Элегуа — со святым Петром, Оггун — со святым Лазарем («San Lazaro» упоминается в композиции Селии Круз «Ochun con Changó») и т. д. Эти параллели упоминает и Адальберто Альварес во второй строфе песни «Y que tu quieres que te den»:

Obatalá las Mercedes,
Ochún es la Caridad,
Santa Bárbara Changó
Y de Regla es Yemayá³.

Однако необходимо вновь вернуться к тематике композиций. Просьба, обращенная к оришам, — важный, но не единственный их мотив. В этом пестром калейдоскопе могут быть представлены повествования о богах и биографические зарисовки, нечто вроде проповеди или монолога-размышления. Эти мотивы переплетаются друг с другом, соединяются в самых разных пропорциях, рождая причудливые по содержанию композиции. Например, песня Селии Круз «Ochun con Changó» — это небольшой эскиз к портрету одной из самых популярных в сантерии пар, богини любви и женственности Очун и бога мужественности, громовержца Чанго:

Ella es la más alegre reina del agua dulce.
Azúcar, miel y canela lleva en su corazón.
Él es macho fuerte siempre de rojo y blanco.
Con su espada en la mano, guerrero y emperador⁴.

Другие песни по характеру, скорее, напоминают проповедь, чем танцевальную композицию. Так, Элио Реве в «Aqua Ra Yemaya» вначале обращается к верующим слушателям: «Oye sí Dedicado para todo, todo a quel que tiene fe»⁵. Далее он соединяет рассказ о собственном духовном опыте (предсказание сантеры, заставившее его внимательнее относиться к религии предков) с призывами молиться и поклониться Йемайе, богине морской воды и матери мира: «Bueno, manos arriba todo el mundo pidiendo salud y mucho aché»⁶.

Кстати, аче (аше), о которой упоминается в песне, — одно из основных понятий сантерии, особые сила и благодать, которые даны оришам при сотворении мира и которыми они могут поделиться с верующими. А песня «Santa Palabra» практически и является краткой энциклопедией тех сил и качеств, которыми обладает каждый ориша. Солист группы NG La Banda, кажется, берет на себя функции жреца сантеро. В форме небольшой проповеди он обращается к слушателям:

³ Обатала — Мерседес, Очун — это Каридад [святая Дева. — О.П.], Санта Барбара — Чанго и из Реглы Йемайя. (Пер. авт. ст.)

⁴ Она — самая веселая королева пресной воды. / Она несет в своем сердце сахар, мед и корицу. / Он — сильный мачо, всегда в красном и белом. / с мечом в руке, он воин и владыка.

⁵ «Слушайте! Посвящаю всякому, у кого есть вера!»

⁶ «Хорошо, давайте все вместе поднимем руки, чтобы просить здоровья и много аче».

No levantes nunca la mano a una mujer.
Ochún te esta mirando, ella si tiene poder.
Quiere a Babalú, Santo milagroso,
Pídele salud, pues sin salud no hay gozo.
No busques problemas con la señora Oyá
Pues Para el cementerio a ti te llevará.
Si quieres saber, oye bien, lo que va a pasar,
Pregunta al gran Orunla, adivino estelar,
Oye, que todo lo sabe⁷.

Во многих текстах, при сравнительной простоте языковых конструкций, все же чувствуется особый пафос и кубинская велеречивость. Например, в песне «Soy Todo» («Я — это всё») группы Los Van Van:

Yo soy el poeta de la rumba,
Soy danzón, el eco de mi tambor.
Soy la misión de mi raíz,
La historia de mi solar.
Soy la vida que se va.
Hay! Que se va⁸.

И далее:

Soy el paso de Changó
Y el paso de Obatala,
La risa de Yemayá,
La valentía de Oggun,
La bola y el tropo de Eleggua <...>
Soy la mano de la verdad⁹.

Но сравнение автора с «шагом ориши» или «рукой истины», «жизнью, которая уходит», в меньшей степени, связано с гордостью, самолюбованием, гипертрофированным самоутверждением. Это скорее ощущение себя частью мироздания, стихии, силы природы, что вообще свойственно латиноамериканскому сознанию.

Во втором разделе композиции на первое место выходит жаркая, даже страстная молитва не только о себе, но и обо всех верующих и родной Кубе, завершающаяся поэтичной метафорой:

Haz que mañana por la mañana
Orunla llueva café¹⁰.

Молитва и просьба выражаются в виде целой гирлянды глаголов повелительного наклонения: *ampárame* (защити меня), *ayúdame* (помоги мне), *protégeme* (покровительствуй мне), *sálvame* (спаси меня), *contéstame* (ответь мне). А заканчивается вся песня «заповедью»: «Кубинец, защити свою религию, потому что она является условием твоего существования».

⁷ Никогда не поднимай руки на женщину, / Очун наблюдает за тобой при любой возможности, / Почитай Бабалу, святого чудотворца, / Проси у него здоровья, ведь без здоровья нет радости. / Не ищи неприятностей с Ойей, / Или лежать тебе на кладбище. / Если хочешь знать, что будет, / Спроси великого Орула, знаменитого предсказателя, / Который знает все.

⁸ Я — поэт румбы. / Я дансон, эхо моего барабана. / Я — миссия моих предков, / История моего рода. / Жизнь, которая уходит. / Ай, которая уходит.

⁹ Я — шаг Чанго / и шаг Обатала, / Смех Йемайя, / Отвага Оггуна, / Шар или троп Элегуа / Я — рука истины.

¹⁰ Сделай так, чтобы утро за утром / Орунла разразился кофе (вместо дождя. — О.П.).

Помимо разнообразия тематики, образцы сальсы, связанные с сантерией, богаты разнообразной священной символикой.

1. Цветовая символика: желтый веер Очун; пунцовый платок и меч Чанго (Селия Круз «Ochun con Chango»); голубая вода Йемайи (Элио Реве «Aqua Pa' Yemaya», Hector Lavoe «Aquanile»).

2. Предметная символика: 7 раковин улитки («7 sacacoles») для Йемайи (Элио Реве «Aqua Pa' Yemaya»); сахар, корица и мед — символы Очун; 4 зеленых бананчика, красное яблоко и бокальчик вина для Чанго (Селия Круз «Ochun con Chango»), гирлянды цветов (Эктор Лаво «Para Ochun y Yemaya»), четыре кокоса и яблоко для Чанго (NG La Banda, «Santa Palabra»).

3. Упоминание священных барабанов батá, играющих особую роль на церемониях сантерии («los tambores bata»), где каждому орише посвящена своя группа ритмов (Элио Реве «Aqua Pa' Yemaya», La India «Yemaya y Ochun», Los Van Van «Soy Todo», Рэй Баретто «El Hijo de Obatala»).

Характерный признак песен — особенное обращение к оришам, когда автор называет того или иного оришу своим: «Mi Yemaya» (Элио Реве «Aqua Pa' Yemaya»), «Mi Orunla» (Los Van Van, «Soy Todo»). В песне «Ochun con Chango» Селия Круз обращается к двум божествам пантеона как к «своим оришам», называя Chango «своим отцом» («padre mio»). La India в песне «Yemaya y Ochun» также обращается к двум богиням «mis santos que me guían» («мои святые, которые ведут меня»), а верующих называет «детьми Йемайи и Очун» («todos hijos de Yemaya y Ochun»). В песне «Soy Todo» Los Van Van присутствует молитва к Орунла (Orunla), наделенному качествами пророка, указывающему человеку истинный путь. Певец обращается к нему так же, как обращаются к христианскому Богу: «Ay Dios», «Dios Mio».

Такие небольшие детали текстов напоминают о том, что сантерия — это синкретическая религия, где африканские верования изначально были тесно связаны с католицизмом. С одной стороны, они похожи на обращения к Богу в христианстве, католическим святым заступникам или священникам: «Отец мой», «Мой Бог». С другой стороны, обращение, например, к Йемайи, как к матери, или к Чанго, как отцу, называние верующих «детьми» связано со специфическими культовыми церемониями сантерии, а именно, с церемонией посвящения. Подробное описание такой церемонии можно прочитать, например, у Рауля Канисареса [1, с. 24—32]. Последователи сантерии верят, что во время церемонии, когда посвящаемый находится в особом трансe, в него вселяется ориша, который на всю жизнь становится его покровителем.

Существование сантерии в сальсе порождает еще одну необычную особенность — билингвизм многих текстов, где испанский соединяется с языком йоруба. Этот экзотический язык активно используется в религиозных церемониях и по своему предназначению близок латинскому в католицизме. Это язык священных гимнов, молитв и восхвалений. В некоторых случаях поются или произносятся одним из музыкантов только отдельные слова

(«cabo cabiosi», «maferefun», «alaroye», «arere», «sire» и т. д.). Чаще всего они возникают среди испанского текста, выполняя роль междометий или связок и не имеют особой самостоятельной роли. В других же ситуациях в песнях могут содержаться строки из подлинных песнопений, как, например, в песне Элио Реве «Aqua Pa' Yemaya»:

Omi tuto, ana tuto, ile tuto,
Tuto Laroye, tuto <...>
Aché babá, Aché yeyé, Aché Ifá,
Aché bogbo Eggún.

Но чаще всего строки йоруба не просто произносятся, а вокализируются, образуя стилизации подлинных напевов. Это сообщает музыке характер подлинности, аутентичности, поскольку помимо качеств того или иного ориши, его предназначения, специфической цветовой символики, атрибутов и типов танцевального движения существуют и определенные ритмы и песнопения, посвященные каждому из них. Гигантскую работу по сбору музыкально-религиозного материала провел Томас Альтманн, автор книги «Cantos Lucumi a Los Orishas» [4, с. 307], расшифровавший около 275 песнопений, из них 30, посвященных Элегуа, 36 — Чанго, 39 — богине Очун и т. д. И часть из них в виде стихотворных цитат вводится и в сальсу.

Так, в песне, «Aguanile», исполнявшейся Эктором Лаво, используется отрывок из текста, связанного с ритуалом очищения «дома»: «Aguanile, Aguanile, Mai Mai». В данном случае слово «дом» может иметь несколько смыслов: как жилище человека, обиталище духа (т. е. человеческое тело) и святилище. В песне Риччи Рэя и Бобби Круза «Cabo e» используется приветственное песнопение Чанго, одного из самых почитаемых ориш:

Cabo e, cabo e,
Cabo e, cabo sile o!¹¹

Принцип подобной стилизации использует и Адальберто Альварес в 11-минутной композиции «Y que tu quieres que te den». Это развернутая картина церемонии, на которой собравшиеся просят различных ориш даровать им самые обычные блага: спокойствие, защиту, любовь. Пьеса открывается с призыва на языке йоруба, обращенного к Очун.

Вступление исполняется женским голосом а cappella под легкое позвякивание колокольчика. Оно формирует ощущение мистичности происходящего, погружения в церемонию. Своей затаенностью оно резко контрастирует динамичной, действенной основной теме композиции.

Первый раздел содержит в себе два эпизода: обращение к памяти предков, исполняемое самим Адальберто Альваресом, и устный «репортаж» одного из музыкантов (а в сюжете песни — одного из свидетелей церемонии). Хотя музыкант лишь произносит текст, ритм произнесения подчиняется общему ритму композиции, заложенному в паттернах инструментов (фортепиано и перкуссии). Музы-

¹¹ Добро пожаловать, добро пожаловать, / Добро пожаловать, мой повелитель! (Пер. по: [1, с. 30].)

кант наблюдает, как в священный дом приходят люди, как они заполняют все пространство, как верующие просят Элегуа, открывающего пути, о помощи. Сам герой ждет от ориши одного — мира и спокойствия своей семье.

Как это свойственно для сальсы, первый раздел лишь настраивает на само действие. Своих масштабов песня достигает благодаря сильно разросшемуся второму разделу, состоящему из трех фаз. В первой, где основным рефреном становится заглавная реплика хора («*Y que tu quieres que te den*»)¹², происходит диалог между верующими (солист и хор), напоминающий обычный разговор перед началом церемонии.

Вторая, наиболее любопытная фаза, начинается со слов «*Para todo los religiosos de mi Cuba y del mundo vamos a cantarle a los Orishas*»¹³. Это прославление самых популярных ориш, традиционно начинающееся с Элегуа и идущее в следующем порядке: Обатала, Йемайя, Ойя, Бабалу, Очун, Оггун и Чанго. В этой фазе «хор» и солист словно меняются местами. Солист здесь становится комментатором, расшифровывающим то, что «говорит» главный герой, хор («*у mira como dice el coro*»). Певец как бы указывает на того оришу, которого будут прославлять следующим. В этом разделе каждая реплика хора — музыкальная характеристика божеств. Некоторые из них (Элегуа, Обатала, Йемайя, Ойя, Бабалу, Очун) по ритмике и общим мелодическим контурам напоминают подлинны религиозные песнопения. В прославлении Элегуа, например, автор использует несколько видоизмененную цитату популярного гимна, посвященного орише:

Eleguá go Eleguá go año
Ala ala yo Ye ma san nkio
Eleguá go año.
Eleguá Eleguá aso kere-kere me ye
Eleguá Eleguá eleguara ile bonke.

Завершается песня хаотичным, состоящим из отдельных реплик заключительным разделом, напоминающим финальную кульминационную часть церемонии сантерии, когда ориша символически присоединяется к общему танцу.

Конечно, подобные танцевальные композиции не достигают того экзотического уровня, того накала эмоций, того трансового состояния, которые возникают на настоящих церемониях, но приподнятое настроение, энергетическая заряженность, общий настрой верующего, искренность тона сохраняются даже в самых простых случаях.

Танцевальный характер движения и скорый темп большинства песен не дает возможности ощутить то состояние сосредоточенности, медитативности, вхождения в транс, которое присуще реальной культовой церемонии сантерии. Хотя в таких композициях как «*Aguanile*», «*Cabo e*» или «*Santa Palabra*» ощущение аутентичности присутствует не только благодаря фрагментам из священных песнопений на языке йоруба, нарастающей динамике вто-

рого раздела, но и особому ритмичному фону перкуссий, словно имитирующих игру на магических барабанах батá.

Разговор о религиозных сюжетах в сальсе необходимо подкрепить некоторыми замечаниями, касающимися общей стилистики поэтических текстов.

И. Кряжева в своем очерке, посвященном сонуну, отмечает характерное «проглатывание» слогов в текстах Николаса Гильена. Но она рассматривает стихи профессионального поэта как стилизацию и аргументирует это тем, что автор стремился воссоздать «устную стихию народного сонна, основываясь на претворении и письменной фиксации элементов негритянской и мулатской просодии, изнутри модифицировавшей структуру испанской речи» [2, с. 245].

В сальсе такое «проглатывание» — естественно и связано, прежде всего, с тем, что латиноамериканский испанский отличается не только от литературного, но и от разговорного испанского, принятого в Европе. Кроме того, подобное «проглатывание» обуславливается также самим песенным текстом, где главная задача авторов — кратко и сжато передать основную мысль, сохранив при этом размер и рифму строфы.

Так образуются конструкции, где слова сокращаются, сливаются с другими, меняются местами. Разнообразен вариант с предлогом «*para*», который в текстах сальсы часто возникает в усеченном виде — «*pa'*», образуя гирлянду новых словосочетаний с местоимениями (*pa'tu*, *pa'mi*, *pa'el*, *pa'ti*, *pa'que*, *pa'ca*, *pa'l*, *pa'usted*), глаголами (*pa'despistar*, *pa'tocarse*, *pa'seguir*, *pa'goza(r)*), наречиями (*pa'donde vas*, *pa'nada*, *pa'(a)riba*, *pa'(ade)lante*, *pa'fuera*). Часто в сальсе конструкция *nada mas* преобразуется в *pa'ma* или даже *mas'na'*. В последнем случае возникает также инверсия, когда, вопреки грамматическим правилам, авторы меняют порядок слов, но не для достижения художественного эффекта, а, скорее, для «удобства» произнесения текста.

Ситуация, в которой звучит сальса, — это ситуация живого концерта, а значит диалога. Певец не просто исполняет свои композиции перед слушателями, стоя к ним лицом к лицу на сцене, но и пытается ввести их в сотворчество, заставить их танцевать. Поэтому тексты сальсы наполнены призывными интонациями, междометиями и восклицаниями, как бы подогревающими интерес слушателей, увеличивающими эмоциональный накал: «*Sabroso!*», «*Caramba!*», «*Eso!*», «*Azucar!*», «*Vaya!*», «*Que Rico!*». Певец может обратить внимание на ту или иную интонацию, попросить увидеть, услышать, произнести вместе с ним какую-либо фразу, используя глаголы: «*Mira!*», «*Escucha!*», «*Oye!*», «*Oyelo!*», «*Dímelo!*». Он может обращаться к кому-то из слушателей («*Oye, mamita!*», «*Hay mamacita*», «*Oye mi bien rumberito!*»), всей публике («*Diga mi gente!*») или к музыкантам оркестра («*Ay trompetas, Súbelo! Dame la clave ahí. Se acabó!*»¹⁴).

Еще одна черта стилистики сальсы — это тот набор немых «героев», который кочует из песни в песню. Таковы

¹² «И что же ты хочешь, чтобы тебе дали?»

¹³ «Для всех религиозных людей Кубы и мира, давайте споем об оришах».

¹⁴ Буквальный перевод: «Ай, тромбоны, поднимитесь! Дайте мне [ритм] clave! Вот так!»

типичные обращения к женщине (*mami, mamacita, mamita, mujer, chiquita, pena, negra, princesa, cariño*), мужчине (*papi, compañero, caballero, señor, latinoamericano, oyente, bailador*) или к группе людей (*mi gente, mi pueblo, los rumber(ito)s, senores, pueblo latino, publico*).

Порой даже африканизмы, в том числе священное «*aguanile*», теряют свое первоначальное значение, скорее используясь как элемент звукописи, сообщающий сальсе ту самую истинность, аутентичность, близость к корням. Сходное значение имеют и плоды словотворчества, такие как «*bambalina*» (вероятно, производное от «*bamba*»), «*tanganzón*» или «*sabrosón*» (как бы сочетающее в себе два слова *sabor* — вкус и *son* — звучание, близкий по смыслу которому — «полнозвучный» или даже «вкуснозвучный»).

Все эти поэтические нюансы, присущие сальсе в целом, обнаруживаются и при анализе песен, посвященных сантерии.

Остается только прояснить вопрос: какова же смысловая роль этих песен? Ведь в рамках самого культа они не играют никакой роли. Возможно, стоит воспринимать их как еще один элемент культурной самоидентификации, как возможность музыкантов раскрыть перед слушателями все грани своего мировоззрения. Ведь сантерия сегодня — это мощный культурный фактор не только на своей родине, Кубе, но и за ее пределами. В частности, в США, где, по мнению Р. Канитареса, «принятие этой религии некубинцами приводит к ее переходу из примитивного

состояния, в котором она находилась, на всемирный уровень» [1, с. 159]. Сложно сказать, насколько в ближайшем будущем будет правомерно говорить о сантерии как о многонациональной религии, но симптоматично другое. По мере того как религия распространяется за границу своей исторической родины, становится более открытой, по мере того, как десакрализируются ее ритуалы, растет и число музыкантов, обращающихся к ней. Это не только образцы сальсы и тимбы, джазовые обработки (*Irakere, Raul Marrero*), но и записи в области поп-музыки и даже *world music* (*Deva Premal «Yema»*). Однако пока это единичные образцы. Превратится ли это небольшое музыкальное течение в могучий поток, покажет время.

Список литературы

1. *Канитарес Р.* Кубинская сантерия. Жизнь и духовные традиции афроамериканцев. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 2005.
2. *Кряжева И.* Афро-христианские культы Латинской Америки / *Iberica Americans*. Праздник в ибероамериканской культуре. — М.: ИМЛИ РАН, 2002.
3. *Perna V.* *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*. — Ashgate, USA, 2008.
4. *Altmann T.* *Cantos Lucumi a los Orishas*. — Oche TA0001, 1998.
5. *Mena, Andres I. Perez.* *Cuban Santeria, Haitian Vodun, Puerto Rican Spiritualism: A Multiculturalist Inquiry into Syncretism // Journal for the Scientific Study of Religion*. — 1998. — № 1. — С. 15—27

УДК 783(430)"18"

ББК 85.313(4Гем)52-8Брамс И.

Е.С. ТКАЧЕНКО

НЕМЕЦКИЙ МОТЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ И. БРАМСА

Анализируются семь мотетов выдающегося немецкого композитора-романтика И. Брамса. Произведения данного жанра рассматриваются с точки зрения их принадлежности к протестантской разновидности, которая возникла в Германии в период Реформации и в течение двух следующих веков пополнилась высокохудожественными образцами ведущих лютеранских композиторов. Как и его великие предшественники, И. Брамс делает музыкальной основой своих мотетов напевы лютеранских хоралов, а вербальной — цитаты из Библии в переводе Мартина Лютера. Особое внимание в статье уделено определению особенностей композиторского метода работы с каноническими текстами.

Ключевые слова: духовная музыка, мотет, хорал, протестантизм, И. Брамс.

Музыкальное наследие Иоганнеса Брамса, одного из выдающихся представителей немецкого романтизма, активно изучается современными музыковедами. Однако пристальное научное внимание сосредоточено, в основном, на его инструментальных про-

изведениях, в то время как сфера хоровой музыки, которая в творчестве художника занимает также значительное место, все еще требует специального исследования. В особенности это относится к хоровым духовным сочинениям, среди которых значительное место принадле-