

Министерство культуры Российской Федерации  
Российский институт истории искусств  
Сектор фольклора

V МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС  
ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ И СТРАН СНГ

# Традиционная культура: творчество поведение ритуал



IX Международная Школа молодых фольклористов



Санкт-Петербург

2020

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Сектор фольклора

**ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА:  
творчество, поведение, ритуал**

**Тезисы докладов и сообщений**

**V Международного научного конгресса**

**Фольклор народов России и стран СНГ**



Санкт-Петербург

12–16 ноября 2020 г.

УДК 938  
ББК 82(3).2

Редакционная коллегия:

Возжаева Е. И. (редактор-составитель)  
Глазунова Н. Н.  
Ромодин А. В.  
Шумилин Д. А.

**Традиционная культура: творчество, поведение, ритуал:**  
тезисы докладов и сообщений Международного научного  
конгресса «Фольклор народов России и стран СНГ» (Санкт-  
Петербург, 12–16 ноября 2020 г.) / Российский институт  
истории искусств / Ред.-сост. Е. И. Возжаева. – СПб, 2020,  
66 с.

ISBN 978-5-86845-260-4

© Российский институт  
истории искусств, 2020  
© Возжаева Е. И. (составление)

Пристальное внимание к истории многонациональной России и стран СНГ, к традиционным культурам народов, формировавших эту историю, уважение к их культурному наследию являются основой проекта Международного конгресса «Фольклор народов России и стран СНГ», организованного и подготовленного сектором фольклора Российского института истории искусств.

Научные конференции, конгрессы, обучающие семинары и Школы молодых фольклористов, посвященные изучению фольклора различных народов, из года в год проводятся сектором фольклора РИИИ. Нынешний V Международный научный конгресс «Фольклор народов России и стран СНГ» продолжает реализацию интересного творческого замысла, осуществляемого сектором уже несколько лет – комбинированного научного мероприятия, включающего в структуру конгресса IX Международную Школу молодых фольклористов. Молодые ученые – будущее науки, нуждаются в профессиональных контактах, обмене материалами и научными идеями, в лекциях и консультациях опытных исследователей-фольклористов. Таким образом, целевая аудитория данного проекта состоит из ученых, представляющих различные регионы РФ и страны СНГ – этномузыковедов, филологов-фольклористов, этнографов, социологов, этнолингвистов, этнопсихологов, а также из студентов и аспирантов профильных вузов.

Тематика нынешних конгресса и Школы –

**«Традиционная культура: творчество, поведение, ритуал»** включает следующие направления:

- *сольное и ансамблевое музыкальное, танцевальное, поэтическое творчество в бесписьменной традиции; структурно-стилевые аспекты;*
- *исполнительское поведение, восприятие, художественная коммуникация; психолого-артикуляционные аспекты;*
- *обрядовые действия и мифологическое сознание, ритуально-ситуативные аспекты.*

Наша встреча состоится в необычном формате: конгресс и Школа пройдут в режиме видеоконференции. С одной стороны, такая ситуация осложняет работу. С другой же, позволяет привлечь максимальное количество участников. В нынешнем форуме выступят ученые-фольклористы из Москвы, Санкт-Петербурга, Уфы, Казани, Якутска, Владивостока, Петрозаводска, Челябинска, Майкопа, а также из Турции, Беларуси, Эстонии, Казахстана, Кыргызстана, Туркменистана, Абхазии, Южной Осетии. Пройдут мастер-классы руководителей музыкально-этнографических коллективов из Архангельской области и Москвы.

Будем надеяться, что мероприятия конгресса, в которых примут участие отечественные и зарубежные ученые, станут значительным событием культурной жизни России.

*Н. Н. Глазунова – канд. иск., профессор, руководитель проекта  
А. В. Ромодин – канд. иск., заведующий сектором фольклора РИИИ*

## П Р О Г Р А М М А

**12 ноября, четверг**

### **11.00–11.30 ОТКРЫТИЕ КОНГРЕССА**

Приветствия:

*Александр Ленидович Казин* – исполняющий обязанности директора РИИИ, доктор философских наук, профессор

*Дмитрий Анатольевич Шумилин* – заместитель директора по научной работе РИИИ, кандидат искусствоведения

*Александр Вадимович Ромодин* – заведующий сектором фольклора РИИИ, кандидат искусствоведения

*Наиля Нигматовна Глазунова* – с. н. с. сектора фольклора РИИИ, кандидат искусствоведения, профессор, руководитель проекта

*Серпиль Муртезаоглу* – профессор Государственной консерватории турецкой музыки при Стамбульском техническом университете

*Арда Енверович Ашуба* – директор Абхазского института гуманитарных исследований им. Д. И. Гулиа Академии наук Республики Абхазия, кандидат филологических наук

### **УТРЕННЕЕ ЗАСЕДАНИЕ**

Ведущий Александр Вадимович Ромодин

11.30 – 11.50

*Байбурун Альберт Кашфуллоевич (Санкт-Петербург, Европейский университет, Музей антропологии и этнографии РАН (Кунсткамера)).*  
Возвращаясь к теме «фольклор и этнография»

11.50 – 12.10

*Некрылова Анна Федоровна (Санкт-Петербург, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербургский государственный институт культуры).*

Фольклор бурсаков

12.10 – 12.30

*Мациевский Игорь Владимирович (Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств).*

Музыкант-инструменталист в традиционной культуре

12.30 – 12.50

*Агаева Сурая Хосров гызы (Баку, Институт архитектуры и искусства Национальной академии наук Азербайджана).*

О разновидностях и своеобразии традиционной музыки Азербайджана

12.50 – 13.10

*Байбек Айгүл Кыдыргаликызы (Нур-Султан, Казахский Национальный университет искусств).*

Стилевые аспекты устно-профессиональной песенной культуры казахского народа (на примере песенного наследия Укілі Ыбырая)

13.10 – 13.30

*Хазиева Гузалия Сайфулловна (Казань, Высшая школа искусств Казанского государственного института культуры).*

Агионим Хызыр-Ильяс в локальных традициях татар

13.30 – 13.50

Тавлай Галина Валентиновна (*Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств*).

Групповое интонирование в системе доминант традиционной культуры

Перерыв 13.50–15.00

### **ДНЕВНОЕ ЗАСЕДАНИЕ**

Ведущая Наиля Юнисовна Альмеева

15.00 – 15.20

Ягафарова Гульназ Нурфаезовна (*Уфа, Институт истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра РАН*).

Звуковые формулы в песенном фольклоре башкир

15.20 – 15.40

Глазунова Наиля Нигматовна (*Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств*).

Особенности вокального интонирования в архаичных жанрах туркменской традиционной музыки

15.40 – 16.00

Усманова Аделия Рустямовна (*Астрахань, Астраханская государственная консерватория*).

Жанровые и структурно-стилевые особенности музыкального фольклора астраханских туркмен

16.00 – 16.20

Балтаева Гюльбарам (*Стамбул, Государственная консерватория турецкой музыки при Стамбульском техническом университете*).

Особенности интонирования классической вокальной музыки Турции

16.20 – 16.40

Булатова Динара Айдаровна (*Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств*).

Искусство декорирования музыкальных инструментов в тюркских культурах (на материале смычковых хордофонов)

16.40 – 17.00

Шарипбаева Акнар Таттибаевна (*Атырау, Академический оркестр казахских народных инструментов им. Д. Нурпеисовой*).

Образная сфера исполнительства на кобызе (на примере кюя «Акку» (Белый лебедь))

17.00 – 17.20

Попова Ирина Степановна (*Санкт-Петербург, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова*), Диана Кахаберовна Гаглоева (*Ростов-на-Дону, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*).

Песенное творчество современного народного певца Северной Осетии Цара Дзодзиева: репертуар, жанровые модели, музыкальный стиль

17.20 – 17.40

Гаджиева Айшат Ахмедовна (*Санкт-Петербург, Российский этнографический музей*).

Опыт анализа репертуара свадебной «песнягорки» Степаниды Емельяновны Трояновой (по экспедиционным записям в Невельском районе Псковской области в 1983–1992 гг.)

**13 ноября, пятница**

## **УТРЕННЕЕ ЗАСЕДАНИЕ**

Ведущий Александр Вадимович Ромодин

11.00 – 11.20

Ромодин Александр Вадимович (*Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств*).

Коммуникация как способ создания традиционного искусства

11.20 – 11.40

Альмеева Наиля Юнисовна (*Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств*).

Песенные диалоги в традиционной общине кряшен Поволжья

11.40 – 12.00

Данилова Наталия Ксенофонтовна (*Якутск, Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН*).

Мифоритуальное пространство: поведенческие стратегии и гостевой этикет (по фольклорно-этнографическим материалам народа саха)

12.00 – 12.20

Амирова Дина Жусупбековна (*Алматы, Казахская национальная консерватория им. Курмангазы*).

Ритуально-ситуативный аспект исполнительского поведения казахских певцов-лириков

12.20 – 12.40

Пяртлас Жанна Владимировна (*Таллинн, Эстонская академия музыки и театра*).

Контролируемый беспорядок в традиционной полимузыке: на примере сетуских свадебных песен kaasitamine

12.40 – 13.00

Усманова Амина Данияловна (*Астрахань, Астраханская государственная консерватория*).

Поведенческие функции молодоженов в обряде чеченской свадьбы

*Перерыв 13.00 – 14.00*

## **ДНЕВНОЕ ЗАСЕДАНИЕ**

Ведущая Раушан Сабиржановна Малдыбаева

14.00 – 14.20

Малдыбаева Раушан Сабиржановна (*Астана, Казахский национальный университет искусств*).

Күй – шёпот Тенгри (Күй – Тәңірдің күбірі)

14.20 – 14.40

Соколова Алла Николаевна (*Майкоп, Институт искусств Адыгейского государственного университета*).

Истоки и содержание «Танца с кинжалами»

14.40 – 15.00

Самойлова Елена Валерьевна (*Санкт-Петербург, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова*).

Право на традицию: роль женщин в сохранении духовного наследия (по материалам, собранным в Никольском районе Вологодской области 2008–2010 гг.)

15.00 – 15.20

Никитина Вера Николаевна (*Москва, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского*).

Казачи-некрасовцы в межнациональном пространстве Турции

15.20 – 15.40

Лызлова Анастасия Сергеевна (*Петрозаводск, Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН*).

Исполнители русских сказок Карелии – представители разных поколений одной семьи

15.40 – 16.00

Сербина Наталия Васильевна (*Москва, Фольклорный ансамбль «Дукачи»*).

Птицы и люди: общие черты в звукоизвлечении и пении

**14 ноября, суббота**

### **УТРЕННЕЕ ЗАСЕДАНИЕ**

Ведущий Виктор Аркадьевич Лапин

11.00 – 11.20

Лысенко Олег Викторович (*Санкт-Петербург, Российский этнографический музей*).

Репрезентация архаичных форм культуры и ритуальный процесс

11.20 – 11.40

Мухаметзянова Лилия Хатиповна (*Казань, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан*).

Сорэн: семантика обряда и его ритуальное содержание

11.40 – 12.00

Ашуба Арда Енверович (*Сухум, Абхазский институт гуманитарных исследований им. Д. И. Гулиа Академии наук Республики Абхазия*).

Мужские и женские плачи по умершим у абхазов: история и современное состояние обряда

12.00 – 12.20

Алборова Лана Геннадиевна (*Цхинвал, Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств*).

Ритуальные обращения к божествам в осетинской традиции: аспект совместного творения звукового пространства

12.20 – 12.40

Бакчиев Талантаалы Алымбекович (*Бишкек, Сектор терминологии при Президиуме Национальной Академии наук Кыргызской Республики*).

Посещение святых мест как одна из основ сказительской традиции

12.40 – 13.00

Савельева Татьяна Викторовна, Жилова Софья Александровна (*Челябинск, Челябинский государственный университет (Миасский филиал)*).

Ритуалы у Степной мадонны: иеротопия и мифологическое сознание

*Перерыв 13.00 – 14.00*



## **ДНЕВНОЕ ЗАСЕДАНИЕ**

Ведущая Наиля Юнисовна Альмеева

14.00 – 14.20

Юша Жанна Монгеевна (Новосибирск, Институт филологии СО РАН).  
Женьшень в обрядах и фольклоре тувинцев Китая, России и Монголии

14.20 – 14.40

Кульсарина Гульнур Галинуровна (Уфа, Институт истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра РАН).  
Отражение мифологических воззрений в текстах башкирского фольклора

14.40 – 15.00

Хусаинова Гульнур Равиловна (Уфа, Институт истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра РАН).  
Башкирское эпическое сказание «Кузыйкурпяс и Маянхылу» и его современные аудиовидеозаписи

15.00 – 15.20

Ахмадрахимова Олеся Вакильевна (Уфа, Башкирский государственный университет).  
Почтительное отношение к повелителям водной стихии в произведениях устного народного творчества башкир

15.20 – 15.40

Зинурова Рафиля Рафкатовна (Уфа, Институт истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра РАН).  
Сказочное время в башкирской богатырской сказке

15.40 – 16.00

Мигранова Эльза Венеровна (Уфа, Институт истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра РАН).  
О традиционной обрядовой пище башкир

16.00 – 16.20

Ван Ли (Тунляо, Внутренняя Монголия, КНР).  
Магическое, обрядовое, развлекательное в мистерии Цам

**15 ноября, воскресенье**

## **УТРЕННЕЕ ЗАСЕДАНИЕ**

Ведущая Наиля Нигматовна Глазунова

### **ЛЕКЦИИ**

11.00 – 12.00

Юша Жанна Монгеевна (Новосибирск, Институт филологии СО РАН).  
Обрядовые традиции тюркских народов Сибири: культурные коды

12.00 – 13.00

Бакчиев Талантаалы Алымбекович (Бишкек, Сектор терминологии при Президиуме Национальной Академии наук Кыргызской Республики).  
Традиционные основы кыргызского сказительского искусства

13.00 – 14.00

Березовчук Лариса Николаевна (Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств).  
Искусствознание как наука: личностные, институциональные, познавательные и методологические аспекты

Перерыв 14.00 – 15.00

## **ДНЕВНОЕ ЗАСЕДАНИЕ**

Ведущая Наиля Юнисовна Альмеева

### **ДОКЛАДЫ**

15.00 – 15.20

Юлдыбаева Гульнар Вилдановна (*Уфа, Институт истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра РАН*).  
Полевая фольклористика в Башкортостане (по материалам экспедиций ИИЯЛ УФИЦ РАН)

15.20 – 15.40

Султангареева Розалия Асфандияровна (*Уфа, Институт истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра РАН*).  
Жанры башкирского фольклора в современном бытовании и исполнительской культуре

15.40 – 16.00

Давлетшина Лейла Хасановна (*Казань, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии Наук Республики Татарстан*).  
Обряд вызывания дождя в современной традиции казанских татар: между календарным и окказиональным

16.00 – 16.20

Сумко Елена Вячеславовна (*Полоцк, Полоцкий государственный университет*).  
Семейная обрядность белорусов Подвинья в условиях послевоенного восстановления

16.20 – 16.40

Хотко (Агрба) Бэлла Станиславовна (*Майкоп, Адыгейский Республиканский институт гуманитарных исследований*).  
Ритуал как способ самосохранения в условиях глобализации (в контексте традиционной веры абхазов)

16.40 – 17.00

Хасаншин Азамат Данилович (*Уфа, Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмаилова*).  
Конструирование образа «священной горы»: этносемиотика экологического протеста в Башкирии летом 2020 года (в контексте реконструкции обряда «подъем на гору»)

17.00 – 17.20

Шинжина Айана Ивановна (*Горно-Алтайск, Санкт-Петербург, Государственный национальный театр танца и песни «Алтам» Республики Алтай, Российский институт истории искусств*).  
Алтайский национальный театр танца «Алтам» как лаборатория сценической интерпретации фольклорного танца алтайцев

### **МАСТЕР-КЛАСС 17.30 – 18.15**

Ведущий Александр Вадимович Ромодин

Мымрин Владимир Леонидович (*Архангельская обл., Устьянский р-н, пос. Шангалы, Устьянский центр народного творчества, этнографический коллектив «Устьянские гармонисты»*).

Способы передачи аутентичной инструментальной традиции в современной деревне

**16 ноября, понедельник**

### **УТРЕННЕЕ ЗАСЕДАНИЕ**

Ведущая Наиля Нигматовна Глазунова

#### **ЛЕКЦИИ**

11.00 – 12.00

Соколова Алла Николаевна (*Майкоп, Институт искусств Адыгейского государственного университета*).

Фольклорный танец как ресурс сохранения этничности (на примере адыгов-черкесов)

12.00 – 13.00

Никаноров Александр Борисович (*Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств*).

«Ритуальные пляски» как кинетическое выражение инструментальной специфики и традиционного исполнительства в колокольном звукотворчестве

*Перерыв 13.00 – 14.00*

### **ДНЕВНОЕ ЗАСЕДАНИЕ**

Ведущая Галина Валентиновна Тавлай

#### **ДОКЛАДЫ**

14.00 – 14.20

Урсоленко Елена Сергеевна (*Санкт-Петербург, Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой*).

Традиционные танцы острова Кипр в рамках современной свадебной церемонии

14.20 – 14.40

Возжаева Екатерина Игоревна (*Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств*).

Акустические методы исследования традиционной манеры пения

14.40 – 15.00

Анкуда Татьяна Николаевна (*Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств*).

Этническая инструментальная традиция Западной Смоленщины в современных условиях: метаморфозы и реминисценции

15.00 – 15.20

Зборовская Алена Андреевна (*Владивосток, Дальневосточный федеральный университет*).

Отражение архаических представлений о весне в хороводных послепасхальных песнях Приморского края

15.20 – 15.40

Бусыгина Марина Владимировна (*Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный институт культуры*).

Актуализация культурных традиций в современном Азербайджане на примере искусства ашыгов

15.40 – 16.00

Сагимбаев Абулхаир Бейбутович (Алматы, Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы).

«Кюйши-дирижер» или новая роль традиционного музыканта (на примере творчества Нургисы Тлендиева)

16.00 – 16.20

Гицба Инал Гивиевич (Сухум, Абхазский институт гуманитарных исследований им. Д. И. Гулиа Академии наук Республики Абхазия).

Фольклор в поэзии Баграта Шинкуба

16.20 – 16.40

Полковникова Диана Михайловна (Санкт-Петербург, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена).

Фольклор саамов Кольского полуострова

16.40 – 17.00

Киселева Мария Сергеевна (Владивосток, Дальневосточный федеральный университет).

Отражение архаических представлений в обрядовых действиях любителей зимней рыбалки Владивостока

17.00 – 17.20

Макаловская Ирина Геннадьевна (Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств).

Черты народных ритуалов в новых типах концертов академической музыки

### **МАСТЕР-КЛАСС 17.30–18.15**

Ведущий Александр Вадимович Ромодин

Горшков Михаил Михайлович (Москва, Этнографический музей Пушкинского лицея № 1500).

«Стрела» в Столбуне: видимое и невидимое

## **Сурая Хосров гызы Агаева (Баку, Азербайджан)**

*Музыковед, доктор философии в области искусствознания, доцент, ведущий научный сотрудник отдела Истории и Теории Азербайджанской музыки Института архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана, Заслуженный деятель искусств Азербайджана, Член международного совета традиционной музыки при ЮНЕСКО (ICTM)*

### **О разновидностях и своеобразии традиционной музыки Азербайджана**

Во многих публикациях, посвященных традиционной музыке, исследуются, в основном, различные области фольклора, то есть народного, непрофессионального, устного творчества. В данном докладе раскрывается многообразие и своеобразие традиционной музыкальной культуры Азербайджана. К этой сфере творчества, помимо фольклора в его общепринятом понимании (народные песни, танцы, обряды и т.д.), относятся также жанры профессионального традиционного искусства: мугам и творчество ашыгов. На основе исследования средневековых и современных письменных источников, а также современной музыкальной практики приводится ряд обоснований, свидетельствующих о профессиональном характере этих традиционных азербайджанских видов искусства. Ашыги – профессиональные певцы-сказители и музыканты-инструменталисты, наряду с использованием в своем творчестве народных эпических произведений, являются авторами собственных песен и стихотворений. Исторические факты свидетельствуют, что для получения почетного в народе звания «Ашыг», молодые претенденты проходили и проходят многолетнее обучение у профессиональных наставников. Отмечается принадлежность ашыгского искусства к тюркской культуре, рассматривается этимология терминов.

Традиционное профессиональное музыкальное искусство мугама с древних времен развивалось в Азербайджане во дворцах, в домах местной знати, на музыкальных меджлисах (собраниях), в присутствии знатоков поэзии и мугама, в условиях творческой конкуренции. Одним из показателей профессионализма исполнителей мугамных произведений, являвшихся зачастую их создателями, было желание осмыслить и классифицировать созданную музыку. В этом смысле научные трактаты средневековых ученых музыкантов Азербайджана Сафиаддина Урмави и Абдулгадира Мараги оказали большое влияние и на развитие макамно-мугамного искусства Ближнего и Среднего Востока последующих веков. Использование в качестве текста для вокальных произведений письменных образцов классической поэзии, написанных в сложных размерах аруз, их согласование с особенностями импровизационных и ритмических мелодий, дают основание причислять мугам к профессиональному виду музыкального искусства. Несмотря на то, что заучивание многочисленных мугамных произведений совершается, в основном, устным путем, относить этот жанр к «бесписьменной» традиции можно лишь с определенной оговоркой. В докладе подчеркивается вклад У. Гаджибейли и других деятелей культуры Азербайджана в изучение и развитие национальной традиционной музыки.

**Лана Геннадиевна Алборова** (Цхинвал, Республика Южная Осетия)

*Этномузыковед, культуролог, член Северо-Осетинского регионального отделения Российского союза профессиональных литераторов, создатель и руководитель музыкально-поэтического содружества авторов-исполнителей «Иумæ зарæм» («Поем вместе»), соискатель Российского института истории искусств*

### **Ритуальные обращения к божествам в осетинской традиции: аспект совместного творения звукового пространства**

В докладе, с целью выявления ритуального контекста исполнения мифологических песен (песен о божествах), рассматривается процесс формирования звукового пространства. Оно создается посредством молитвословий и мифологических песен в праздничный день, посвященный определенному божеству.

Новые экспедиционные материалы, записанные нами летом 2020 года в с. Галиат (РСО-Алания) на территории святилища Фыры дзуар, как и ранее зафиксированные сведения, показали, что в процессе совместного творения звукового пространства особую роль играют поза и жесты. Одновременно с изменением темпо-ритма и интонированием вербального и музыкального текстов, произносящий молитвословие или запеваля песни движениями рук обозначает этапы формирования общего звукового поля: собирание потока, направление его движения и т. д.

Такое уточнение актуально для понимания жанровой специфики и выбора правильного подхода к нотированию и анализу мифологических песен.

**Наиля Юнисовна Альмеева** (Санкт-Петербург, Россия)

*Этномузыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств*

### **Песенные диалоги в традиционной общине кряшен Поволжья**

В докладе речь пойдет о семейных гостеваниях, которые сопровождаются коллективным пением на традиционные напевы и тексты. Долгожданная ежегодная встреча родственников происходит как ритуал. Ритуализация бытового явления народной культуры происходит именно посредством пения, которое звучит, практически, постоянно, обозначая узловые моменты события, воплощая все диалоги присутствующих и формируя специфический тип ритуального поведения. Этот тип человеческой коммуникации необычайно важно рассмотреть в контексте сегодняшней культуры, в которой давно намечена тенденция к изоляции людей. Изучение такой формы коммуникации открывает значительные духовные ценности общечеловеческого значения. Важна и несомненная актуальность сохранения этого явления культуры, в котором люди проявляют свои лучшие чувства друг к другу в высокохудожественной форме. Язык такого песенного общения заслуживает освоения каждым следующим поколением.

**Дина Жусупбековна Амирова** (Алматы, Казахстан)

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

### **Ритуально-ситуативный аспект исполнительского поведения казахских певцов-лириков**

Казахское устно-профессиональное искусство лирики до середины XX века сохраняло элементы внешней символики и присущие его носителям ритуально-поведенческие стереотипы, указывавшие на происхождение традиции. Изучение такого рода особенностей традиционной песенной культуры находится в исторической плоскости и предполагает сравнительный подход.

Многие особенности и синкретический комплекс рассматриваемой традиции обусловлены тем, что в своих истоках она связана с деятельностью мужских военных институций типа тайных сообществ периода «ранних кочевников», и поэтому они имеют инициационный смысл. Согласно этнографическим данным, касающимся Центральной Азии, членство в подобных институциях определялось возрастными ограничениями (молодежный состав), требованиями физической подготовленности (навыки воина), традициями всадничества, связанного с культом коня, и предполагало особые формы проведения досуга (коллективная трапеза, развлечения, игры, музицирование), а также участие в публичных состязаниях (козлодрание, скачки, борьба). Духовная составляющая таких сообществ базировалась на культе предков и тотемизме, а этический кодекс был основан на идеях братской дружбы и взаимовыручки.

Поведенческая характерность казахских певцов-лириков (*сал* и *сері*<sup>1</sup>) определяется двумя составляющими: во-первых, она несет на себе генетический отпечаток военной деятельности. Отсюда – мастерство *сал*'ов в обращении с конем (вплоть до трюков), владение оружием (в том числе – в искусстве охоты), участие в единоборствах. Предположительно, находясь в составе войска, они выполняли определенные ритуальные функции как вдохновители бойцов перед сражением и обеспечивали их досуг. Во-вторых, поведенческая специфика певцов-лириков включала театрализацию (эпатаж, трюкачество, шутовство) и маскарадность (чрезмерно яркие одеяния, иногда с элементами женского костюма, символический головной убор, особая прическа), выделявшие их в обществе как особую категорию свободных, независимых людей, принадлежащих к избранным.

Важным элементом ритуальной жизни мужских союзов, отмечаемым этнографами, был выраженный эротизм. По-видимому, этим обусловлено ставшее нормативным театрализованное общение певцов-лириков с девушками и преобладание чувственной поэтики в их искусстве.

<sup>1</sup> В традиционной терминологии соратники *сал*'а обозначаются как товарищи: *сері* – от каз. *серік*, букв. спутник. Сравни с узб. *джура*, кырг. *джоро* – друг, приятель, сверстник, монг. *нөхөр* – друг, товарищ, помощник.

**Этническая инструментальная традиция Западной Смоленщины  
в современных условиях: метаморфозы и реминисценции**

В настоящее время в результате разрушительных коллизий (войн, революций, репрессий) традиционная музыка уже не бытует в своей среде так широко, как прежде. Огромное научное и практическое значение приобретает изучение, сохранение и возрождение музыкальных, в особенности инструментальных, традиций, сохраняющих свои исторические формы при всех дальнейших напластованиях и влияниях.

Автором данной работы было совершено самостоятельное полевое исследование в Руднянском районе Смоленской области. Территория Западной Смоленщины представляет собой «палимпсест» традиционного искусства и в историческом, и в этносоциальном плане. Особая сложность при исследовании инструментальной традиции в данном регионе заключается в том, что речь идет об этнических маргиналиях: этническая культура Западной Смоленщины включает в себя балтский, финно-угорский и славянский субстраты, да и сам регион находится на стыке двух государственных образований – России и Беларуси. Несмотря на смену государственных границ, языков, а порой и самосознания народа, традиционный музыкальный инструментарий до сих пор является мощным идентифицирующим фактором.

Усилий немногочисленных исследователей и радетелей, разрозненных в культурных центрах страны, и не обладающих ее экономическими и организационными возможностями, явно недостаточно. Поэтому особенно необходимо отметить ту неоценимую работу, которую проводят на местах музыканты-энтузиасты, популяризаторы этнической музыки, и, конечно, сами носители традиционной культуры. В связи с этим в центре исследовательских интересов – творческая личность музыкантов-носителей инструментальной традиции, а также реципиентов-знатоков в современных условиях.

В качестве методологической базы избирается системно-этнофонический метод, предполагающий комплексное и синхронное изучение инструментария, звучащей музыки, быта и самосознания этноса. Роль личностного фактора в данном контексте рассматривается в различных аспектах традиционного инструментализма – от стадии изготовления музыкальных инструментов до исполнительской практики. В результате работы была предложена авторская типология традиционных музыкантов-инструменталистов по критерию художественно-профессиональной преемственности (способы получения, сохранения и трансляции традиции) на материале творческих портретов конкретных личностей из Западной (этнически-белорусской) части Смоленщины.



**Олеся Вакильевна Ахмадрахимова** (Уфа, Россия)

*Кандидат филологических наук, старший преподаватель  
Башкирского государственного университета*

### **Почтительное отношение к повелителям водной стихии в произведениях устного народного творчества башкир**

О мифологических персонажах водной стихии, об их функциях, способностях, внешнем виде много сказано в башкирских народных эпосах, сказках, легендах, загадках и др.

Довольно часто встречается образ русалки – водяной девы. Так, в народном эпосе «Заятуляк и Хыухылыу» данный персонаж описывается как «красивая девушка с длинными волосами», которая каждое утро выходит на берег озера Асылыкуль и заплетает косы. Живет она обычно в белой войлочной юрте или в стеклянном замке на дне озера.

Водяная дева обладает волшебными предметами: зеркалом, показывающим будущее; золотым кольцом, способным совершать чудеса и др.

Согласно поверьям, Хыухылыу – это дочь повелителя озера Асылыкуль. Информанты по сей день верят, что «подводный царь способен при гневном забирать людей в свое царство – на дно озера... Он предупреждает о надвигающихся бедах, издавая страшный гул».

В сказке «Водяная» героиня обладает даром исцеления и помогает людям.

Из примеров видно, что в народе верили в силу обитателей подводной стихии. Считалось, что если хорошо попросить, правильно совершить обряд, покровительница воды обязательно поможет. Вот один пример обращения к ней:

- Ёу инәһе Ёарысәс!  
Ёу инәһе Ёарысәс!  
Шәфкәтенде һал миңә!  
Зәһмәтенде ситкә сәс!

*Водяная мать-Златовласая,  
помоги мне, прогони зло!*

По настоящее время сохранилось такое поверье: если пьешь воду из незнакомого источника, нужно бросить монету или нитку из одежды и попросить разрешения попить. Когда напился, надо прочитать молитву со словами благодарности.

Во время свадьбы невестам показывают источник, откуда берут питьевую воду местные жители. Данный обычай объясняется тем, что молодая хозяйка должна поклониться хозяйке родника, познакомиться с ней.

Особое отношение народа к хозяевам водоемов находит отражение и в малых жанрах фольклора. Есть пословицы и поговорки («Эскән койона төкөрмә»), загадки («Шифалы һукмак үрә, йырлап үргә йүгерә») и др.

Исходя из вышесказанного, можно заключить, что башкиры издревле с почтением и боязнью относились к источникам воды и их обитателям. Это нашло отражение в фольклоре, где часто встречаются мифологические персонажи водной стихии.

**Арда Енверович Ашуба** (Сухум, Абхазия)

*Кандидат филологических наук, доцент, директор Абхазского института гуманитарных исследований им. Д. И. Гулиа Академии наук Абхазии*

**Мужские и женские плачи по умершим у абхазов:  
история и современное состояние обряда**

Традиционная культура народов играет особую роль в обществе, в формировании национального самосознания подрастающего поколения. Поминальная обрядность абхазов имеет давние традиции. В ней сохраняются многие черты, присущие предшествующим этапам исторического развития народа. Одним из главных элементов поминальной обрядности абхазов являются плачи по умершим. На их примере можно составить представление о бытовом укладе этноса, его традициях и мировоззрении.

Абхазские плачи по усопшим – основной фольклорный жанр, сопровождающий и оформляющий ритуальные действия, которые связаны с переходом человека в иной мир, со свойственной им исключительной эмоциональностью и поэтичностью.

Смерть человека всегда трагична. При получении известия о смерти человека раздаются крики горя. На крики собираются соседи. К родственникам отправляется «горевестник». Пожилые абхазские женщины, начиная плач причитанием (амыткма), царапают лицо, а мужчины, в случае смерти близкого родственника бьют в грудь правой рукой, при других обстоятельствах – двумя руками в лоб. Ранее, для этого действия (нанесения себе ударов, самоистязания) пользовались «ачламс» (плетеной веревкой). В день похорон приглашались женщины-плакальщицы.

Мужские и женские плачи и похоронные обряды по умершим у абхазов разнятся в зависимости от обстоятельств смерти человека. Если умер ребенок в возрасте до одного года или взрослый – от удара молнии, в таком случае покойного не оплакивали. Считалось, что он «погас», а не умер, и траурные действия по нему не угодны Богу. Если в семье не оставалось продолжателя рода, то женщины пели траурную песню «ауау», а на годовщину смерти сестра или тетя умершего ставила обрядово-поминальную свечу «акьалантар». Когда умирал воин (всадник, кавалерист) в день похорон во двор покойника приводили оседланного коня. На сороковой день или в годовщину смерти устраивали поминальную трапезу, на которую приходили друзья умершего и во дворе и на кладбище пели ритуальную песню «азар». Когда же оплакивали утопленника или человека, погибшего в результате падения со скалы, траурные песни исполнялись под аккомпанемент апхьярца. Завершалась похоронно-поминальная церемония ритуальным смехом и шутовскими действиями, под названием «самакуа».

## **Айгүл Қыдырғалиқызы Байбек (Нур-Султан, Казахстан)**

*Этномузыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры  
Музыковедения и композиции Казахского Национального университета  
искусств*

### **Стилевые аспекты устно-профессиональной песенной культуры казахского народа (на примере песенного наследия *Үкілі Ыбырай*)**

В данном докладе раскрыт традиционный песенный стиль одной из устно-профессиональных исполнительских школ XX века (классического периода) – Аркинской песенной традиции (Центральная часть Казахстана), ее предствителя певца и акына-импровизатора *Ыбырай Сандыбайұлы* (1860–1932 гг.). В народе он известен как *Үкілі Ыбырай*. Его песни вошли в сокровищницу традиционного песенного искусства казахского народа.

Стилевые особенности песенного наследия представлены *объективным художественным единством, пронизывающим все стороны традиционной песни – функционально-жанровой, образно-поэтической характеристики и музыкального языка.*

Творческое дарование и неординарность личности *Үкілі Ыбырай* заключается в особом даре предвидения и творческого предвосхищения. Среди устных профессионалов (*сал-сері*) он выделяется многоликостью дарования, его темпераментной натуре присущ глубокий лиризм, сочетающийся с акыньским дарованием. Его поведенческий стереотип выделяется особой «экстранеординарностью», песни окрашены в гедонистические тона и отражают «поведенческий стереотип вседозволенности» *сал-сері*. Свободное жизнеощущение *Үкілі Ыбырай* не «вмещалось» в рамки одного рода, жанра и стиля существовавшей до него традиционной музыки, что потребовало, для своего выражения, непременно слияния различных родов искусства (*лирика и эпос*), различных жанров (*ән, терме, толғау*). Это привело к созданию *новых синтетических жанров и музыкально-композиционных структур.*

Лирику *Үкілі Ыбырай* отличает жанровая многоплановость и широта тематики: любовные песни-посвящения; песни обличительного характера; песни юмора и сатиры; малые эпические жанры (*терме, желдірме*); философски-назидательные песни, песни прощания и завещания.

Он среди тех немногих *сал-сері*, которые увековечили в своем наследии «*новые*», *неизвестные для кочевника явления городской жизни*, послужившие объектом удивления, восхищения.

Его песни требуют от современных исполнителей не только сильных голосов, но и *незаурядной вокальной техники с использованием богатейшего арсенала выразительных приемов и исполнительской артикуляции.* Ведь в современных интерпретациях для воссоздания его яркого концертного, театрально-игрового «первозданного» стиля необходимы актерский талант и мастерство.

В докладе затрагиваются исполнительские особенности песен *Үкілі Ыбырай* через творчество – *Кайрата Байбосынова*, проделовавшего колоссальную работу по популяризации песен акына-импровизатора конца XIX – начала XX вв.

**Альберт Кашфуллович Байбурин** (Санкт-Петербург, Россия)

*Доктор исторических наук, профессор факультета антропологии Европейского университета в Санкт-Петербурге, ведущий научный сотрудник Музея антропологии и этнографии РАН (Кунсткамера)*

### **Возвращаясь к теме «фольклор и этнография»**

В докладе рассматриваются изменения, которые произошли в предметных полях этнографии и фольклористики, а также в осмыслении связей между ними в последнее время. К числу наиболее заметных и общих для обеих дисциплин изменений относится смещение фокуса исследований с «деревни» на «город». Другая, не менее явная тенденция – перенос внимания с архаичных форм культуры на современные. В области фольклористики в числе значимых изменений – маргинализация жанрового пространства. На первый план выходят те жанры, которые прежде считались периферийными. На этнографической части поля произошли свои, во многом сходные изменения. В известной степени и здесь можно говорить о маргинализации предметного пространства. В фокусе этнографического изучения оказываются не столько событийные («главные») явления, сколько те, которые прежде рассматривались в качестве второстепенных.

Современная фольклористика все больше ориентирована не только на собственно вербальные тексты, но и на изучение целостной «фольклорной традиции», в которую входят и те компоненты, которые прежде рассматривались в качестве этнографических фактов. В результате все более условным становится само разграничение фольклористики и этнографии. Причем это «размывание» происходит с обеих сторон. Этнографы в своих разысканиях не менее охотно привлекают фольклорные тексты рассматриваемых традиций для решения своих задач.

В этой ситуации представляется важным не заниматься восстановлением демаркационных линий между фольклористикой и этнографией, а попытаться определить те ориентиры, которые и сейчас, в новом научном контексте, являются общими как для этнографических, так и для фольклористических исследований. Очевидно, что одним из таких основных ориентиров является понятие «традиция» и, соответственно, сфера «традиционного», которые нуждаются в проблематизации и переосмыслении. В докладе содержатся некоторые соображения по этому поводу.

**Талантаалы Алымбекович Бакчиев** (Бишкек, Киргизия)

*Доктор филологических наук, доцент, начальник сектора терминологии  
при Президиуме Национальной Академии наук Кыргызской Республики*

### **Посещение святых мест как одна из основ сказительской традиции**

Один из важнейших особенностей в сказительской традиции – это посещение святых мест, и прежде всего тех мест, которые повествуются в эпосе «Манас». И особым местом для паломничества является мавзолей Манаса, находящийся к востоку от города Талас, Кыргызской Республики. Для некоторых сказителей-манасчи посещение мавзолея Манаса было обязательным. По требованию явившихся во сне духов из мира Манаса, сказители-манасчи посещали мавзолей Манаса, и совершали там жертвоприношение. Таким образом, они совершенствовали свое мастерство и получали право вхождения в эпический мир Манаса.

Изучая биографии сказителей-манасчи и ведя собственные наблюдения, мы заметили, что они посещали и другие святые места кроме мавзолея Манаса и совершали паломничество: Арчалуу, Кайнар-Булак, Камандуу-Кёль, Манжилы-Ата, Тулпар-Таш, Каркыра, Кызыл-Кия, бассейн реки Джергалан в Иссык-Кульской области; Кошой-Коргон, Чеч-Тюбе в Нарынской области; Шамшыкал в Джалал-Абадской области и т.д.

Большинство знаменитых сказителей-манасчи являются выходцами Прииссыкулья. По словам одного из известных сказителей XX столетия Шаабая Азизова (1927(24) – 2004): «Когда наш великодушный предок Манас, ехал с Алтая на встречу к предводителю тяньшаньских кыргызов – Кошою, на своем пути он увидел озеро Иссык-Куль. Озеро так восхитило его, что он оставил знак-тавро на огромном камне – след передних копыт своего боевого коня Аккулы. Этот камень позже стал известным под названием Тулпар-Таш (рус. *камень боевого коня*). И именно поэтому эта земля дает нам все новых и новых сказителей».

Примерно такие же мысли высказывают и сами иссыкульцы: «Озеро Иссык-Куль является уникальным явлением природы, поэтому наши предки поклонялись озеру. А люди, избранные священной энергией Манаса, исходящей от озера, стали сказителями «Манаса». Ведь озеро сохранило в своей памяти все то, что происходило вокруг нее в прошлом».

Таким образом, свое посещение определенных святых мест сказители объясняют связью отдельных персонажей, либо событий, происходивших в эпосе «Манас», с этими местами. Эти посещения благотворно влияли на сказителей и способствовали совершенствованию их сказительского мастерства. Факты и свидетельства самих сказителей показывают, что значительную роль в получении и раскрытии сказительского дара выполняют именно сакральные места.

**Гюльарам Балтаева** (Стамбул, Турция)

*Преподаватель вокальной кафедры Государственной консерватории турецкой музыки при Стамбульском техническом университете*

### **Особенности интонирования классической вокальной музыки Турции**

Турецкая классическая (османская) музыка, с точки зрения преемственности и традиций, находится в одном ряду с индийской и западной классической музыкой. Ее становление и история делятся на шесть этапов развития: 1. Становление. 2. Преображение. 3. Классический период. 4. Постклассический период. 5. Романтический период. 6. Современный период.

В турецкой классической музыке можно услышать влияние арабской, греческой, иранской, азербайджанской, туркменской музыкальных культур. В музыке вышеперечисленных стран есть общая особенность – микрохроматика. То есть, микроинтервалы, состоящие из четверти тонов, тритонов и шеститонов и т.д. Неподготовленным слушателем эти звуки могут восприниматься как фальшь, так как звучат отлично от «базовой ступени». На самом же деле это четко выверенная высота звука, причем представленная в числовом выражении.

Популярная в Османский период музыкальная система нотации, в период становления Турецкой Республики, была преобразована и дополнена такими выдающимися деятелями искусства, как Хюсейн Садеттин Арель, Супхи Эзги, Рауф Екта, Али Рифат Чагатай. Система используется по сей день. Согласно ей, интервал в один тон, состоит из девяти частей, каждая из которой обозначается словом "кома". 1 тон равен 9 кома. Существует так же 5 видов бемолей и 5 видов диэзов. В зависимости от того, в каком «макаме» (ладовом звукоряде) написано произведение, применяются те или иные бемоли или диэзы, причем при ключе одновременно могут быть и диэзы, и бемоли. Все эти тонкости соблюдаются со всей строгостью во время исполнения вокального или инструментального произведения.

До прошлого века знания в турецкой классической (османской) музыке передавались в устной форме. В постосманский период, во время «вестернизации» турецкая классическая музыка переживала притеснения. В 1934 г. она была даже запрещена в эфире государственного радио. В 1936 году запрет был снят. А в 1975 году была основана Государственная консерватория турецкой музыки, включающая несколько отделений, в том числе и вокальное, где профессиональные исполнители, выдающиеся деятели искусства обучали и продолжают обучать турецкой классической и народной музыке.

#### *Литература:*

Ismail Hakkı Ozkan Turk Musikisi Nazariyati ve usulleri 1984 ÖTÜKEN

Nail Yavuzoglu. Turk Makam Muzigi ve yeni notsyon. 2013 Inkilap Kitbevi

Gülay Karamahmutoglu Türk Muziginde kullanılan notalama sistemleri. 2020. ITU TMDK

**Динара Айдаровна Булатова** (Санкт-Петербург, Россия)  
*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора  
инструментоведения Российского института истории искусств*

### **Искусство декорирования музыкальных инструментов в тюркских культурах (на материале смычковых хордофонов)**

Тюрками Евразии накоплен богатый опыт художественного оформления музыкальных инструментов. Мастера стремились сделать музыкальные орудия не только совершенными с точки зрения их акустических, звуковых свойств, но и отвечающими особым эстетическим потребностям народа.

Традиция отмечать музыкальные орудия символическими знаками существует со времени ранних тюрков, когда хордофоны выполняли утилитарные функции, являясь атрибутом воинов, шаманов и эпических сказителей. Вырезанные изображения человека с луком и животных – оленей, горных козлов и собак – сохранились на инструменте, обнаруженном археологами в древнетюркском скальном захоронении Омнохийн-Аман горы в Монголии (VII–VIII вв.).

На инструментах можно встретить знаки-символы, которые могли выполнять функцию оберега. На деке тувинского игила (конец XIX в.), хранящегося в Российском национальном музее музыки, вырезаны геометрические знаки: треугольники со вписанными в них маленькими треугольниками (чадыр), символизирующие юрту; свастика (касс) – обозначение солнца.

В оформлении казахского кыл-кобыза получила отражение его принадлежность шаманскому ритуалу: головка инструмента украшалась железными подвесками, создающими при игре звенящий фон (часто встречавшаяся деталь – бараньи рога, символизирующие кут – жизненную силу, благодать, достаток), на дне корпуса устанавливалось зеркальце как ворота в мир аруахов (духов предков).

Одна из отличительных черт тюркской культуры – одушевление музыкальных инструментов. Форма хордофонов является воплощением символического образа тех или иных животных или птиц. Казахская мифология сохранила образ кобыза, отождествляемого с лебедем. П. С. Паллас отмечал, что звук инструмента «подобен лебединому крику, как и самый инструмент вид лебедя имеет»<sup>1</sup>.

Образ лебедя присутствует в кобызовых кюях «Акку» («Лебедь»). Резным изображением головы коня, одного из важных тотемных животных тюрков-кочевников, часто украшается головка тувинского игила. Мифология тувинцев сохранила мотив создания игила из частей убитого коня.

Богатое орнаментирование тюркских инструментов свойственно культуре народов Центральной Азии и Южного Кавказа. Узбекский гиджак и азербайджанская кеманча отличаются щедро украшенными деталями, инкрустациями из кости, разноцветным окрашиванием и лакированием колков и других частей инструментов, позволяющими относить их к высочайшим образцам тюркской материально-художественной культуры.

<sup>1</sup> Паллас П. С. Путешествие по разным провинциям Российской империи. Т. 2. СПб., 1809. С. 182.

**Марина Владимировна Бусыгина** (Санкт-Петербург, Россия)  
*Преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства Санкт-Петербургского государственного института культуры*

### **Актуализация культурных традиций в современном Азербайджане на примере искусства ашыгов**

Новый исторический этап самостоятельной Азербайджанской Республики можно охарактеризовать, как стремление быть актуальным, инновационным, не отставать от мировых тенденций, при этом сохраняя свою самобытность, целостность культуры.

Одной из древнейших азербайджанских художественных традиций, сохраняющих свою особую значимость, является искусство ашыгов (народных певцов-сказителей)<sup>1</sup>, выдающимся памятником которого оказывается тюркский эпос «Книга деде Коргута». Несмотря на процессы урбанизации, модернизации и вестернизации, к концу XX века ашыгское искусство – это не устаревшая, застывшая в веках форма народного творчества, а живая и по-прежнему неотъемлемая часть повседневной и праздничной культуры.

Включение искусства азербайджанских ашыгов в список Нематериального культурного наследия ЮНЕСКО в 2009 году придало данной древней традиции международный статус и вызвало еще больший импульс для создания и проведения различных программ и проектов. Так, к примеру, с 2010 года проводится Международный фестиваль ашыгов, объединяющий носителей древней музыкальной культуры различных стран, среди которых Турция, Россия, Грузия, Иран, Казахстан, Кыргызстан, Узбекистан и др. Конкурсно-фестивальные мероприятия охватили различные регионы Республики, в каждом из которых существуют самобытные художественные традиции и выдающиеся мастера.

Одним из крупных научных проектов по исследованию народной музыки является симпозиум «От Деде Коргуда до ашугских традиций современности», состоявшийся в 2017 году при организации Бакинского Института Юнуса Эмре и Байбуртского университета (Турция) при содействии Бакинского государственного университета, Кыргызско-Турецкого университета «Манас» и Национального университета искусств Казахстана.

Среди проектов с применением информационных технологий необходимо отметить Атлас традиционной музыки Азербайджана<sup>2</sup>, в котором собран богатый аудио и видео-музыкальный материал около тридцати этнических групп, проживающих на территории Азербайджана.

Таким образом, воплощая в себе лучшие образцы народного поэтического творчества, искусство ашыгов в современное время способствует сохранению культурной памяти и идентичности азербайджанского народа.

<sup>1</sup> Первоначально народное творчество озанов.

<sup>2</sup> <http://atlas.musigi-dunya.az/ru/culture.html>



**Ли Ван** (Тунляо, Внутренняя Монголия, КНР)

*Аспирант сектора фольклора Российского института истории искусств*

### **Магическое, обрядовое, развлекательное в мистерии Цам**

«Цянму» – транслитерация тибетского слова «цям» («чам», «cham»), которое буквально означает «прыжок». Цам – это искусство; если говорить точнее – религиозное искусство. С одной стороны, с точки зрения художественных форм, Цам включает в себя танец, музыку, использование костюмов и масок, а также другие виды искусства и приносит эстетическое наслаждение; с другой стороны, с позиции передаваемого содержания эта мистерия является ритуалом жертвоприношения в тантрическом буддизме Тибета, то есть имеет религиозную природу. В связи с этим цам обладает как религиозными характеристиками, так и присущими искусству особенностями. Вместе с тем, Цам – это спасение душ тех, кто стоит на пороге смерти или уже за ним, а также путь к духовному очищению и просветлению для живущих.

Взгляды исследователей на происхождение цам различаются, и единое мнение по этому вопросу не сформировано. В целом существует три ключевых точки зрения: 1) цам берет начало в бон – древней тибетской религии; 2) источник цам – буддизм Индии; 3) ритуал цам возник в результате слияния религии бон с пришедшим извне индийским буддизмом. Автор склоняется к третьему взгляду и полагает, что цам появился из идей древних тибетцев о существовании божеств и чудовищ, а также под влиянием буддийского учения – на основе верований в дхармапал (защитников) и богов, – то есть возник через соединение тибетского вероучения бон и буддизма Индии. В процессе развития цам в каждом течении буддизма на тибетской почве, действо цам, с одной стороны, перенимало множество духов из традиционной религии бон в качестве дхармапал, а с другой – посредством расширения применяемых художественных приемов, превратило цам в слышимые, видимые театральные образы, к которым можно прикоснуться и которые можно почувствовать. В условиях повсеместной аккультурации верований в местном мировоззрении, социальном поведении и системе ценностей, цам трансформировался в народный феномен с мощными региональными и этническими характеристиками, в событие и ритуал самоидентификации последователей буддизма.

**Екатерина Игоревна Возжаева** (Санкт-Петербург, Россия)

*Этномузыколог, исполнитель, преподаватель, сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств*

### **Акустические методы исследования традиционной манеры пения («тонкий» голос сквозь призму аудио-анализатора)**

Собиратели, впервые столкнувшиеся с пением в высоком регистре, (которое в народе именовалось «петь тонко», «на тонкий голос»), описывали этот феномен как необычное, красивое, завораживающее пение, а тембр характеризовали как чистый, резкий, «стеклянный», «серебристый».

Задача исследования – понять сущность такого «серебристого» звучания голосов, ведь данная манера пения означает не только высокий регистр исполнения, но также и

особую работу дыхания, резонаторов, артикуляционного аппарата, что создает своеобразную насыщенность голосов с акустической точки зрения.

Современные технологии, применяемые к изучению народного исполнительства, позволяют исследователям опираться не только на слуховые или другие физиологические (вибрация, работа мышц и т. п.) ощущения, но подкреплять, сопоставлять эмпирические данные с более точными, полученными при помощи специальных программ работы со звуком. Однако, в силу различных причин, коими являются специфика аудио-редакторов, качество исследуемых фонограмм и относительный дефицит экспедиционных записей, необходимых для составления статистических данных, акустические методы не могут и не должны исключать остальные инструменты исследовательского процесса. Поэтому в вопросах, касающихся особенностей народного (в частности, певческого) исполнительства, важен междисциплинарный уровень исследования, соединяющий опыт этномузыковеда, собирателя, исполнителя и педагога.

**Айшат Ахмедовна Гаджиева** (Санкт-Петербург, Россия)

*Научный сотрудник высшей категории, хранитель музыкальной кладовой Российского этнографического музея*

### **Опыт анализа репертуара свадебной «песняхорки»**

#### **Степаниды Емельяновны Трояновой (по экспедиционным записям в Невельском районе Псковской области в 1983–1992 гг.)**

К началу систематического этномузыкологического изучения в конце XX века, невеликие традиции находились в стадии угасания. Параллельно со стремительным сокращением корпуса местного фольклора, происходила трансформация его жанровых систем. Образцы обрядового фольклора сохранялись преимущественно в памяти старшего поколения носителей традиции. Частушки, припевки, танцы, поздняя лирика, романсы в равной мере поддерживались этнофорами старшего и среднего возраста. Редкие обряды, бытовавшие в молодежной среде (например, купальский), трансформировались в праздничные гуляния и полностью утратили традиционную музыкальную составляющую.

Сохранность невеликих традиций не позволяла фиксировать обряды в естественных условиях; на основе многочисленных интервью автором были реконструированы обрядовые практики двух временных отрезков – 1930-х и 1950-х гг., а также исследовано состояние традиционной культуры на момент сбора материалов. Наиболее ценные записи выполнены от нескольких «песняхорок», в ряду которых Степанида Емельяновна Троянова занимает особое место. Круглая сирота, она с 14-летнего возраста нанималась няней в зажиточные семьи, в связи с чем освоила значительное число песен для детей – колыбельные, прибаутки, потешки и небылицы. Календарно-обрядовый цикл представлен в репертуаре Трояновой масленичными, воловными, жатвенными образцами, а также приуроченными к великопостному периоду старшими духовными стихами.

Значительную часть репертуара составили свадебные песни и припевки, песни «под пляску», образцы лирики, разнообразные частушки, страдания, «цыганочка»,

«задорные»; «разливного»; «скобаря» (в том числе «на язык игра»); «Семёновна», многие из которых «игрались» на свадьбах.

На момент сбора материала, равных Трояновой по мастерству исполнителей уже не осталось, но песняхорка охотно пела в ансамбле с мужем, односельчанками, с дочерью и племянницей. В докладе анализируется репертуар певицы, основания включения в свадебный обряд не строго обрядовых образцов, особенности исполнения песен разными по составу ансамблями (в том числе разновозрастными).

**Инал Гивиевич Гицба** (Сухум, Абхазия)

*Младший научный сотрудник Абхазского института гуманитарных исследований им. Д. И. Гулиа Академии наук Абхазии*

### **Фольклор в поэзии Баграта Шинкуба**

Данное сообщение будет направлено на изучение особенностей тропов – народнопоэтических (фольклорных) метафор, сравнений и эпитетов в связи творчеством абхазского прозаика и поэта Баграта Шинкуба.

Целый ряд научных работ посвящен теме влияния фольклора на произведения Б. Шинкуба. Это связано с тем, что фольклорный материал пронизывает все творчество поэта. Очень важным является тот факт, что Б. Шинкуба, свое первое оригинальное стихотворение «Старинная колыбельная песня» (1930) написал на основе народной колыбельной песни – «Песня воспитателей», что напевала мать ему в детстве. Так как Б. Шинкуба был не только маститым поэтом, но являлся и великолепным собирателем абхазского фольклора, в 1940 году он зафиксировал текст этой песни. Используя фольклорную поэтику и основываясь на сюжетах разных абхазских народных песен и сказаний, Б. Шинкуба написал множество стихотворений, поэм, баллад, рассказов, романов и пр.

В монографии Л. В. Цвинариа: «Творчество Б. Шинкуба. Лирика. Эпос. Поэтика» (1970) отмечена роль народно-изобразительных средств устной словесности – традиционных метафор, сравнений и эпитетов, с помощью которых автор отражает в своих поэтических произведениях мировоззрение, чувства, эмоции собственного народа. Но, пока нет еще работы, направленной, на изучение конкретных особенностей, рассматриваемых нами тропов, которые использует автор.

Актуальность исследования заключается в том, что впервые будут подвергнуты глубокому анализу традиционные фигуры речи, употребляемые в поэзии Б. Шинкуба, будут выявлены виды народнопоэтических метафор, сравнений и эпитетов и, кроме того, определена их структура и функциональная сторона.

В докладе представлены результаты исследования, который внесут ясность в понимание того, на какой стадий своего творчества Б. Шинкуба активно пользовался тропами фольклорной направленности, где он слегка авторизует народные риторические фигуры речи, и на каком периоде своих поэтических изысканий, поэт создает исключительно – оригинальные (авторские) литературные приемы.

**Наиля Нигматовна Глазунова** (Санкт-Петербург, Россия)

*Этномузыколог, кандидат искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник Российского института истории искусств, Заслуженный деятель искусств Туркменистана, член Союза композиторов РФ*

### **Особенности вокального интонирования в архаичных жанрах туркменской традиционной музыки**

Коллективная этническая память способна сохранять свои древние начала, что нашло отражение в ряде жанров туркменского музыкального наследия. Об этом свидетельствуют материалы, накопленные в процессе изучения богатейшей туркменской традиционной музыкальной культуры. В 1970-х – 1980-х годах во время музыкально-этнографических экспедиций в различные регионы Туркменистана удалось зафиксировать уникальные жанры, утратившие функциональную закрепленность, но сохранившие свидетельства о многовековой живучести раннетрадиционного слоя музыкального мышления. Имеются в виду феноменальные явления звукового порядка, заключающиеся в темброво-интонационном своеобразии, сознательно измененном звуке, инициируемом самим человеком: *хыммыл*, так называемые *игровые ляле – дамак, додак, енек, дыз, аяк, эгин-лялелер*.

Самими носителями традиции исполнение этих своеобразных жанров не воспринимается как собственно пение и является особой формой экспрессивного традиционного вокального интонирования. Исполнение их не имеет функциональной направленности и фактором жанрового атрибутирования является особая *темброинтонация*. Данные сравнительного этномузыкального знания свидетельствуют о том, что особый тембр звука, звуковой эффект, достигаемый сознательным изменением тембровой окраски голоса, является главным признаком видов и форм вокального интонирования, присущих только ритуалу и некогда носивших сакральный характер. Исконный смысл выкриков «*хыммыл*», очевидно, состоял некогда в заклинании, в магическом воздействии на что-то или кого-то, что проявляется в неестественной манере исполнения с подергиванием плечами, возможно, имитирующей что-то.

В некоторых регионах Туркменистана сохранились так называемые *игровые ляле*, исполнение которых сопровождается различными приемами механического воздействия на изменение тембровой окраски голоса: постукиванием по горлу («*дамак-ляле*», «*богаз-ляле*», «*бокурдак-ляле*»), подергиванием подбородка («*енек-ляле*»), ударами пальцев по губам («*додак-ляле*»), подергиванием плечами («*эгин-ляле*»), подергиванием коленями («*дыз-ляле*»), интенсивным раскачиванием тела при опоре на одну ногу («*аяк-ляле*»). В результате этих манипуляций возникает специфическое тремолирование, особая *темброинтонация*.

Этномузыкальный феномен сознательно измененного способа вокального интонирования, являясь одним из таких памятников, представляет собой одну из наиболее сложных областей научного изучения в музыкальной фольклористике. Введение нового материала, полученного в экспедициях на территории Туркменистана, выводят исследователей на новые аспекты этого сложного и многогранного явления традиционной культуры, ибо в глубоких его слоях можно обнаружить свидетельства исторических событий, меняющих наше представление об истории народа или наоборот подтверждающие предположения историков.

**Лейла Хасановна Давлетшина** (Казань, Россия)

*Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник  
Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова  
Академии наук Республики Татарстан*

**Обряд вызывания дождя в современной традиции казанских татар:  
между календарным и окказиональным**

Зависимость от стихийных сил природы породила и поддерживала необходимость исполнения ритуальных действий на протяжении многих тысячелетий во многих культурах мира. В современном обществе многие обряды земледельческого цикла изжили себя, ввиду утери прагматической функции, но некоторые из них сохраняют активное бытование по сей день. Одной из таких форм традиционной культуры является обряд вызывания дождя, проводимый вследствие возникновения засухи.

В современной науке обряд вызывания дождя оценивается и как календарный, и как окказиональный. Его календарная приуроченность в некоторых традициях позволяет говорить о нем как о календарном, но в большинстве случаев обряд вызывания дождя проводится только в случае крайней необходимости. Ввиду этого рассматриваемые формы бытования обряда вызывания дождя, характерные для традиционной культуры казанских татар, по своей прагматической направленности включаются нами в структуру окказиональной обрядности.

Выделение типологических признаков окказиональных обрядов, а также определение их места в системе обрядности в настоящее время затруднено ввиду отсутствия общепризнанной типологии. Обрядовые действия, направленные на вызывание небесной влаги довольно разнообразны и многочисленны. Их можно подразделить на несколько типов: паломничество к священным местам; хождение на кладбище и чтение Азана; коллективное жертвоприношение; обряд, сопровождаемый приготовлением каши (*яңгыр боламыгы, яңгыр боткасы, теләк боткасы, суга буткасы* и др.), обливание водой; поливание могил покойников, умерших неестественной смертью.

Среди указанных типов вызывания дождя, одно из важных мест занимает обряд, сопровождаемый коллективным жертвоприношением, который по имеющейся у нас информации восходит к традиционным летним обрядам жертвоприношения (*келәу*). Подобные ритуалы проводились в строго определенном месте в традиционный для каждой деревни день, их устраивали с пожеланием плодородия земле, приплода скоту, благополучия в целом. В большинстве случаев обряд совершали у кладбища, на местах древних захоронений или на специальных территориях в полях. В современных условиях подобные формы коллективного жертвоприношения стали проводиться только по мере необходимости и с одной единственной целью – преодолеть засуху. Анализ имеющихся полевых материалов позволяет говорить об обратном процессе превращения календарного обряда в окказиональный.

**Наталья Ксенофонтовна Данилова** (Якутск, Россия)

*Кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела археологии и этнографии Института гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН*

**Мифоритуальное пространство: поведенческие стратегии и гостевой этикет  
(по фольклорно-этнографическим материалам народа саха)**

Одним из перспективных направлений сегодняшней исследовательской практики является историко-антропологический подход («история повседневности»), при котором фокус исследования направлен на изучение мотивов и стратегий поведения, ментальности людей прошлого. Использование данного подхода в рамках когнитивной истории дает возможность рассмотреть коммуникативные нормы поведения северных тюрков – народа саха (якутов). В связи с чем, целью исследования выступает рассмотрение этноэтикета народа саха, который, безусловно, рефлексировал традиционную культуру, мировоззренческие представления и ритуально-мифологический практикум.

Исследование разнообразного круга источников позволило выявить и проанализировать рефлексии поведенческих стратегий народа саха, которые расширяют границы освоенного пространства (дорожные обычаи и обряды), «стирают» инаковость гостя (этикет), устанавливают коммуникацию между человеком и божествами/духами (ритуал).

Изучение культуры поведения дает наиболее полное представление о народе, его характере, менталитете, стереотипах поведения, культурных традициях и предпочтениях.

Культура поведения, прежде всего, базировалась на соблюдении «законов общежития», который согласно канонам религиозных воззрений, направлял индивида, предписывая ему необходимый образ действий и мыслей. На этой основе в мифоритуальном пространстве народа саха создавался своеобразный поведенческий кодекс, регулирующий весь жизненный процесс, чтобы человек не сошел с «*айыы суола*» ‘дороги, указанной божествами айыы’. Полное отторжение от привычной системы отношений с миром, создаваемых благодаря участию всего коллектива, общества, означало «социальную смерть». В суровых условиях Севера, где каждый в прямом смысле выступал гарантом жизни другого, особое значение приобретал гостевой этикет и символическая ритуальная коммуникация между миром людей и миром природы.

Сегодня, в Якутии, обычай гостеприимства в основном демонстрируется во время проведения массовых мероприятий. А в рамках формирования привлекательности территории, презентация гостевого этикета выступает одним из символических стратегий ребрендинга северного холодного края – Якутии. В противовес «холодной зиме» ставится «теплое» гостеприимство, а *алгыс* – благопожелание приобретает функции бренд-инструментария.

**Зульфия Оразовна Джумакулиева** (Ашхабад, Туркменистан)  
*Старший преподаватель кафедры теории музыки Туркменской  
национальной консерватории им. Маи Кулиевой*

### **Типологические особенности туркменских дутарных сазов «Кырклар»**

Исконные, глубинные традиции монодического творчества туркмен нашли свое высшее воплощение в жанрах инструментальной музыки. Ведущее место среди всех видов туркменской инструментальной музыки занимают дутарные сазы.

Дутарный цикл «Gyrklar» («Kyrklar») образуется семью пьесами: «Dilim gyrk», «Men dag gyrk», «Ýandym gyrk», «Selbinyýaz gyrk», «Döwletýar gyrk», «Garry gyrk», «Keçeli gyrk». Известно, что уже в третьей четверти XIX века они исполнялись как цельные и законченные композиции. Еще в середине прошлого столетия существовала традиция исполнения пьес-кырк как цикл. В настоящее время традиция определенной последовательности их исполнения утеряна. Имена авторов пьес-кырк не сохранились. Каждая пьеса сопровождается своей легендой. Существуют различные толкования значения слова «kыrk» («gyrk»), входящего в состав обозначения всех пьес цикла («kыrk» – буквально «сорок»; «kыrkлар» – название одного из ладов туркменской музыки с его основной особенностью – наличием ув. секунды между II<sup>-</sup> и III<sup>+</sup> ступенями); «гугук» – производное от «gugylmak», что означает «быть уничтоженным» и др.). В каждой из трактовок его смыслового содержания отмечается одна из типологических особенностей пьес цикла.

Основными признаками, объединяющими пьесы в цикл, являются: выдержанность их в ладу кырклар, несущего в себе семантику неудовлетворенной страсти, горечи, сожаления; опора начальных тем на единую ладо-интонационную модель – попевку в ладу кырклар; ярко выраженная тенденция к энергичному подъему мелодии в верхнюю регистровую зону, динамичному достижению кульминации (сразу же после экспозиции, с отсутствием подготовительного этапа) и сохранению напряженного эмоционального тонуса на всем протяжении композиции вплоть до ее завершения; длительное пребывание в зоне кульминации (иногда до 70% от объема пьесы); совмещение различных видов традиционных для туркменской музыки кульминаций; обязательное возвращение в основную ладоинтонационную и регистровую сферу по окончании пьес; широкое использование исполнительских приемов, способствующих выражению сильных эмоций.

Пьесы-кырк структурно регламентированы: в их основе лежит единая формальная модель, реализующая себя в различных вариантах. Особое место в ряду пьес цикла занимает «Keçeli gyrk» («Противоречащий кырк»). Попевка-кырклар появляется в сазе лишь в последнем разделе. Однако общая драматургия композиции в принципе идентична остальным пьесам.

Результаты наблюдений позволяют определить пьесы-кырк как представителей отдельного жанра, обладающего устоявшимся типом формы, ладовой организации, эмоционального строя.

**Алена Андреевна Зборовская** (Владивосток, Россия)

*Студентка 4 курса кафедры русского языка и литературы  
Дальневосточного федерального университета*

### **Отражение архаических представлений о весне в хороводных послепасхальных песнях Приморского края**

В работе рассматривается фольклор Приморского края, собранный в 90-х гг. XX века. Материалом исследования стал сборник «Карагод широкий», где представлен календарно-обрядовый цикл песен восточных славян. Мы обратились к самому большому – весеннему – разделу. Сравнение песен выявило проблему: принадлежность к весеннему периоду зачастую не имеет яркой выраженности в текстах (в веснянках встречаем лишь слово-маркер «весна», а в хороводах наблюдаем и его отсутствие). Однако исполнители соотносят песни именно с весной. Была поставлена цель выяснить, отражается ли такое четкое соотнесение с весной на уровне поэтики, или же наблюдается только следование традиции.

Анализ послепасхальных хороводных песен (26 шт.) показал, что их соотнесение с весенним периодом проявляется на уровне мотива. Под мотивом мы, вслед за Е. М. Мелетинским, понимаем тему, выраженную через взаимодействие сквозного образа с локальными и восходящую к архаическим представлениям.

В ходе работы была составлена таблица встречаемости мотивов, тексты в которой расположены в соответствии с изменением социального статуса ключевого образа (девушки). Таблица помогла выделить два универсальных (представлены во всех текстах) мотива (мотив перехода / изменения статуса и мотив расширения пространства) и три локальных мотива (мотив созревания, мотив выбора и мотив заботы).

Мотивы объединяют тексты с разными ключевыми образами (девушка, юноша, отец, брат) и архаической символикой (река, озеро; ворота, улица; рубаха, рушник и др.), при этом они отражают инициальные обычаи (совершеннолетие, свадьба), нормы поведения молодежи, отмену табу на обработку земли и другие события, относящиеся к весне.

Приуроченность календарных песен к весеннему периоду для исполнителя естественна, поэтому тексты редко напрямую упоминают о весне, однако их связь с весной проявляется на уровне поэтики. Выделение мотивов позволяет достаточно полно реконструировать древнее восприятие весны. Этнолингвистический анализ и выявление мотивов в фольклорных песнях позволяют увидеть картину мира наших предков, которая нашла отражение и в фольклоре конца XX века.



**Рафиля Рафкатовна Зинурова (Уфа, Россия)**

*Младший научный сотрудник Института истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра Российской академии наук*

### **Сказочное время в башкирской богатырской сказке**

Выступление будет посвящено рассмотрению понятия времени в башкирских богатырских сказках. В сказке любого народа время то движется стремительно, то останавливается надолго, и при этом герои никак не меняются – как будто время над ними не властно. Иногда события совершаются как бы в безвременье: оно может тянуться неопределенно долго, а иногда совершаться «за одну ночь», «в ту же минуту» и т.д. Сказочный герой в каком бы возрасте ни отправился из дома, в том же возрасте он и возвращается, независимо от того, сколько времени миновало. Например, герой, победивший тысячеглавого аждаху, от начала до конца сказки именуется «малаем» («мальчиком»). Ни в одной из башкирских сказок не действует батыр пожилого возраста. Лишь в эпическом эпосе «Урал-батыре» сказано, что он состарился – достиг ста одного года.

Время в башкирских богатырских сказках характеризуется линейностью, а не цикличностью. Для обозначения времени используются такие слова и словесные сочетания: «борон-борон заманда» (в давнее-давнее время), «булған, ти» (было, говорят), «йыл» (год), «ай» (месяц), «көн» (день), «йэш» (молодой), «мэл» (миг), «үткән» (прошедший), «вчера» (вчера), «бөгөн» (сегодня) и т.д. Также в башкирских богатырских сказках наибольшее распространение получила глагольная форма выражения времени: «*Месяц ехал Етемьяр, год ехал, наконец увидел вдали какой-то город*».

Подводя итог, можно сказать, что сказочное время не имеет ничего общего с реальным временем. Главной особенностью времени в башкирских богатырских сказках является то, что время в них характеризуется линейностью.

**Мария Сергеевна Киселева (Владивосток, Россия)**

*Доцент кафедры русского языка и литературы Дальневосточного федерального университета*

### **Отражение мифологических представлений в обрядовых действиях любителей зимней рыбалки Владивостока**

В докладе анализируется фольклор рыбаков-любителей Владивостока: обрядовые действия, приметы, байки, шутки, анекдоты, поговорки, присловья, собранные в 2015 г. у четырех информантов и хранящиеся в архиве кафедры русского языка и литературы Дальневосточного федерального университета.

Выделяются обряды трех этапов зимней рыбалки (подготовка, собственно рыбалка, действия после рыбалки), которые характеризуются отражающимися в них и в сопровождающих их фольклорных произведениях мифологическими представлениями.

Обряды первого этапа призваны обеспечить благоприятный исход рыбалки: принято надевать старую одежду и брать старые снасти (накапливать удачу), не бриться

(магия плодородия), не есть блюда из рыбы и не брать их с собой (чтобы не отпугнуть рыбу), не торопиться перед уходом, но и не готовиться слишком тщательно, встречные не должны желать рыбаку удачи, можно только «Ни хвоста, ни чешуи!».

На втором этапе фиксируются сопровождающие начало рыбалки словесные формулы («Ловись, рыбка, большая и маленькая!») и жертвоприношение (наливание в лунку водки или бросание каши «для Деда»; прикармливание «царской птицы» – орлана); молчание и преуменьшение улова, запрет его подсчета (чтобы не спугнуть удачу); особые действия с рыбой (после того, как впервые попалась крупная, всю мелкую отпускают, поцеловав; запрет на пренебрежительное отношение к пойманной рыбе); особые действия со снастями (облизнуть блёсны при переходе на другое место, чтобы сохранить удачу).

С первым и вторым этапами преимущественно связаны описания обрядовых действий. Среди обрядов третьего этапа выделяется обязательное преувеличение улова. В остальном же именно на последнем этапе фиксируется рассказывание баек, загадок, анекдотов, шуток, где рыбалка представлена как опасное (подразумевающее диалог со стихией хаоса) и – в то же время – увлекательное занятие, рыбак – как человек, обладающий особыми знаниями, умениями и выдержкой, способный вызвать расположение потусторонних сил, а рыба – как желанная добыча, имеющая хтоническую природу и тесно связанная с рыбаком.

В среде рыбаков-любителей г. Владивостока сохраняется универсальный для многих культур комплекс древних представлений о рыбалке как форме контакта с потусторонним миром, который может обеспечить удачу и благополучие.

**Гульнур Галинуровна Кульсарина (Уфа, Россия)**

*Доктор филологических наук, старший научный сотрудник отдела языкознания Института истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра Российской академии наук*

### **Отражение мифологических воззрений в текстах башкирского фольклора**

В докладе будет дана информация об отражении мифологических воззрений в текстах башкирского народного творчества. Мифологизмы, как лингвокультурные концепты, кодируют важную для носителей этноязыкового сознания информацию. Приведена классификация мифологизмов на примере фольклора. Наряду с фольклорным материалом, вошедшим в уже изданные сборники устного народного творчества, широко использованы полевые материалы автора, собранные во время экспедиций по районам Республики Башкортостан. На примере обрядов бытового комплекса показано современное существование мифологизмов в языковой картине мира народа.

В научном труде представлены примеры, извлеченные из произведений разных жанров устного творчества: обрядов, поверий, легенд, паремий, песен и др. Диапазон применения результатов исследования достаточно широк: от дальнейших научных изысканий в области лексико-семантических особенностей мифологизмов, встречающихся в фольклоре, до отражения языковой картины мира народа.

**Анастасия Сергеевна Лызлова** (Петрозаводск, Россия)

*Кандидат филологических наук, научный сотрудник Института языка, литературы и истории Карельского научного центра Российской академии наук*

**Исполнители русских сказок Карелии –  
представители разных поколений одной семьи**

В Научном архиве Карельского научного центра РАН имеется богатый фольклорный фонд, значительную часть которого составляют сказки, зафиксированные на протяжении XX столетия в трех основных очагах проживания русского населения – в Карельском Поморье, в Пудожском районе Республики (Пудожье) и на территории Заонежского полуострова Онежского озера (Заонежье).

Известны случаи, когда собирателям удавалось записать произведения сказочного жанра от членов одной семьи в разные периоды времени. Так, в архиве хранятся фольклорные материалы, сообщенные пудожанами Осипом Ивановичем и Михаилом Осиповичем Дмитриевыми (отец и сын), и жительницами поморского села Сумпосад Анной Семеновной Никитиной и Анфисой Ивановной Суслоновой (мать и дочь). Встречи участников экспедиций с этими исполнителями происходили с разницей в несколько десятилетий: в 1930-е и в 1960–1980-е годы и носили случайный характер. Наиболее полным оказывается репертуар представителей второго поколения семьи, поскольку фиксировался он с использованием магнитофонной техники, а сказки поколения родителей, записанные вручную, единичны. Вместе с тем мы имеем дело с преемственностью, в ходе которой тексты были усвоены устным путем.

**Олег Викторович Лысенко** (Санкт-Петербург, Россия)

*Этнограф, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник Российского этнографического музея*

**Репрезентация архаичных форм культуры и ритуальный процесс**

В докладе рассматриваются проблемы инкорпорации этнически маркированных артефактов в семантическое поле традиционной культуры и их использование в современных научных дискурсах. Концептуально процесс репрезентации рассматривается с учетом, что в архаичных культурах ритуал воспроизводит исчезающие формы не только с целью сохранения и поддержания традиции, но, само воспроизведение является условием ее существования. В этом смысле реконструируемые формы в ритуале оказываются опытом самоидентификации культуры. Идентификация как распознавание и процесс объективации, это в тоже время и возможность двигаться, ощущать себя в меняющемся мире, где идентичность как результат этого процесса становится механизмом адаптации, способности быть адекватным действительности. Ритуальные символы и артефакты в этом случае представляют один из наиболее устойчивых элементов культурного континуума. Являясь «механизмом памяти культуры», включенные в структуру ритуального процесса, они наполняют его конкретным содержанием. В то же время их смысловые потенции всегда шире конкретной реализации и не принадлежат одному синхронному срезу культуры.

В этом отношении ритуальные символы и артефакты активно коррелируют с культурным контекстом, трансформируются под его влиянием и сами его трансформируют, постоянно дрейфуя в пространстве культуры, подчиняясь, однако, правилам его конструирования и правилам его интерпретации в алгоритме традиции. В данном контексте традиция, это операционная модель, адаптационная реакция на изменения среды жизнедеятельности, при помощи которой поддерживается равновесие между центробежными тенденциями культуры и центростремительными – цивилизации. В докладе сделан акцент на «оказиональные обряды» и коллективных формах ритуального поведения в экстремальных ситуациях, как универсальной модели коммуникации, рассмотрены варианты их включения в структуры ритуальных циклов и пространство рутинных практик в восточнославянском этнокультурном ареале.

**Ирина Геннадьевна Макаловская** (Санкт-Петербург, Россия)

*Аспирант Российского института истории искусств*

### **Черты народных ритуалов**

#### **в новых типах концертов академической музыки**

В 1936 году Бенъямин написал в эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» о том, что произведения искусства в XX веке теряют свою особую ауру, нечто вызывающее трепет при соприкосновении слушателя или зрителя с произведением искусства. То же самое происходит и с концертами академической и, особенно, современной академической музыки: посещаемость классических концертов в XX веке постепенно падает в связи с тем, что музыка становится более доступна для прослушивания в любой момент, а концерты популярной музыки более эффектны и разрекламированы. Поэтому сегодня организаторы концертов академической музыки придумывают новые способы привлечения и увлечения зрителей. Новыми могут быть и помещения, и способы взаимодействия с аудиторией. Так, например, в Англии в 2000-х годах организуются концерты классической музыки в клубах, где непосредственно концертная часть прослушивания музыки сокращена в пользу антрактов, во время которых публика может общаться, танцевать, есть и пить. Кроме того, отсутствует разделение на зал, сцену и закулисы, что способствует общению слушателей и исполнителей. На данный момент этот вид концертов распространился по всему миру, в том числе и в России. В этом формате взаимодействия можно увидеть черты ритуалов свойственных народным празднованиям и гуляниям, что способствует облегчению ауры «классической» музыки и более непосредственному восприятию музыки слушателями. В докладе будет показано, какие ритуальные черты можно проследить в формате подобных концертов и насколько эффективен такой способ общения с аудиторией.

**Раушан Сабиржановна Малдыбаева** (Астана, Казахстан)  
*Кандидат искусствоведения, доцент (ВАК), профессор кафедры  
музыковедения и композиции Казахского национального  
университета искусств*

### **Кюй – шёпот Тенгри (Күй – Тәңірдің күбірі)**

Казахский кюй – это звуковые памятники духовной жизни казахского этноса. В разнообразном информативном звуковом поле современного мира именно посредством кюя мы можем лишь попытаться понять, как наши предки понимали и воспринимали, реагировали и чувствовали окружающий мир. Слово «кюй» гораздо шире и глубже относительно того определения, что сегодня мы находим в словарях и энциклопедиях. Это не только инструментальная пьеса для казахского народного инструмента – домбры, кобыза, сыбызгы, жетыгена и других. Этимология слова «кюй» соотносит звуковой паттерн к внутреннему миру кюйши (исполнителю кюя), и к моменту исполнения, и к тонкой связи со слушателем в момент исполнения. Всё это является кюем.

Условия и причины создания кюя представляют большой интерес для музыкальной науки. На протяжении всей истории развития казахстанского музыковедения, кюеведение изучало, исследовало и анализировало этот важный процесс. Ответы на вопросы – как рождался кюй, какие предпосылки были у кюйши в момент создания кюя, и многие другие, ученые пытались найти через изучение истории создания кюя, звукозапись, нотирование, расшифровку, анализ и т.д. Преимущественно материалом для изучения служит огромное наследие, которое в современных реалиях перенесено на бумажные и цифровые носители. Этномузыковеды, кюеведы, сами исполнители кюев не могут не констатировать тот факт, что в XX веке происходит резкое падение количества новых кюев. Традиционные музыканты в XX и XXI вв. больше исполняют музыку предшественников, нежели сами создают новые музыкальные кюи. Причин тому множество. Это и изменения музыкальной среды, процессы глобализации, потеря интереса слушателя к традиционной культуре, урбанизация, система современного музыкального образования, ориентированного на западноевропейскую модель и многое другое. То, каким будет будущее казахского кюя, на наш взгляд, исходя из его природы (целостности и ситуативности) зависит от тонких взаимосвязей *ученых-этномузыковедов*, изучающих кюй, *носителей*, хранящих знание и *слушателей*, воспринимающих и дающих реакцию на звуковое действие.

## **Игорь Владимирович Мацеевский** (Санкт-Петербург, Россия)

*Композитор, доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором инструментоведения Российского института истории искусств, академик РАЕН и МАИ ООН, заслуженный деятель искусств Украины и Польши*

### **Музыкант-инструменталист в традиционной культуре**

В этнической художественной культуре музыкант-инструменталист занимает особое место. Его деятельность характеризуется определенной спецификой, да и сам статус его в традиционном обществе обладает особым своеобразием.

Будучи историческим наследником шаманов, арехта-ку, скоморохов, музыкант-инструменталист и в настоящее время (там, где этническая культура окончательно не разрушена) в традиционной среде занимает особое место.

Во-первых, он своей деятельностью, знаниями, умениями в известной мере противопоставлен основной среде *психологически* – как профессионал, специалист, прошедший специальное обучение (сам или под руководством традиционных педагогов), обладающий определенным мастерством, навыками, которыми не владеют другие представители его среды и которые необходимы для его успешной деятельности в традиционном обществе.

Во-вторых, он противопоставлен среде *функционально*: он – носитель, они – реципиенты; он – играет, вдохновляет, воздействует на своих традиционных слушателей-зрителей; они – слушают, воспринимают, оценивают.

В-третьих, нередко эта оппозиция реализуется и *социально*: его игра, искусство оплачивается, его положение в обществе поддерживается средой, так или иначе обеспечивающей его существование. Но и от его деятельности зависит успешное функционирование всей его этно-социальной среды.

Все это существенно сказывается как на характере *отбора подлинных носителей* этнического искусства, становления, формирования *личности* и профессиональных качеств и навыков музыканта, его обучения (самообучения и обучения под руководством мастеров-педагогов, опытных носителей традиции) и всей его дальнейшей *творческой деятельности*.

Среди комплекса таланта, знаний, мастерства этнического музыканта-инструменталиста большое значение имеют его эрудиция и практическая осведомленность в области самого *инструментария*, специфики его морфологии, эргологии, связи с другими компонентами материальной и духовной деятельности, его места в целостной культурной традиции.

Характерная для инструментализма *обобщенная форма* моделирования мира тесно связала его со сферой *пространственных искусств* и *архитектуры*; многое в структуре инструментальных произведений становится ясным именно при их сопоставлении с соответствующими явлениями.

Пониманию исследователем своеобразия инструментальной музыки в значительной мере будет способствовать его *когнитивное проникновение* в систему *знаний, эстетических и музыкально-теоретических представлений* традиционных инструменталистов о своем искусстве, о сложившихся традициях и *художественных школах* музыкантов – мастеров этнического искусства. Только тогда исследователю этнической музыкальной культуры удастся по-настоящему проникнуть в ее суть и художественную специфику.

**Эльза Венеровна Мигранова** (Уфа, Россия)

*Кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Ордена Знак Почета Института истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра Российской академии наук*

### **О традиционной обрядовой пище башкир**

Обрядовые трапезы башкир, кроме утилитарной, выполняли ряд важных функций – коммуникативную, воспитательную, эстетическую, умиловительную и др. Иносказательно, только с помощью продуктов питания можно было доходчиво выразить ту или иную мысль. Наделение блюд определенным смысловым (знаковым) содержанием обуславливало и их включение в трапезы. В некоторых обрядовых трапезах присутствовали специальные маркирующие блюда и напитки. Из числа таких кушаний можно выделить те, которые отражали радостные – печенье *йьуаса*, *бауырһак*, *сәксәк* (на свадьбе) или печальные – лепешки *йәймә* (на похоронах) – события.

Значительной в обрядах башкир была роль каши. Для праздников – «воронья (грачиная) каша» (*карга буткаһы*), «каша фундамента» (*нигез буткаһы*), «каша младенца» (*бәпәй буткаһы*), «каша намека» на свадьбе (*тәрткәс буткаһы*), «дождевая каша» (*ямгыр буткаһы*), обязательно варили молочную кашу. Блины у башкир, как и у многих других народов, на свадьбе несли эротический оттенок. Их подавали на утреннем чаепитии после брачной ночи; блин, прокусанный женихом посередине, свидетельствовал о неверности невесты.

Во время поминок обязательным являлось «создание сковородного запаха»; первоначально эта нематериальная сущность пищи, воспринималась как жертва духу умершего, впоследствии этот обычай трансформировался в жертвоприношение Всевышнему; имелось также поверье, что ангелы питаются запахом жареного масла. Для трапез в честь жертвоприношения (*корбан байрам*) в качестве мясного угощения использовалось мясо жертвенных животных. В традиционной культуре пища, выполняя посредническую роль между божествами и духами, сама нередко становилась объектом почитания.

В нравственно-этических воззрениях и обрядовом фольклоре башкир сохранились представления о величии пищи: «Не будь выше пищи», говорили в народе. В обрядах обнаруживаются отголоски наделяния пищи антропоморфными качествами – пища чувствует, как с ней обращаются, обижается или, наоборот, благодарит за определенное отношение к ней. Способы подачи и употребления кушаний и напитков в ходе трапез регулировались застольным этикетом. Эти правила были жизнеспособными до тех пор, пока удовлетворяли запросы общества, в дальнейшем они сохранялись в виде привычек или забывались. Однако многие из обрядовых действий, связанных с пищей, у башкир сохранились до наших дней.

**Серпиль Муртезаоглу (Стамбул, Турция)**

*Профессор Государственной консерватории турецкой музыки при Стамбульском техническом университете*

### **Creative projects in cultural diplomacy and the role of Conservatories**

Cultural diplomacy is a very important concept in terms of improving international relations. There are many organizations that are involved in cultural diplomacy and one of those are conservatories. The principal focus of conservatories in the cultural diplomacy concept is to improve communication and collaboration between two or more parties using culture and art as the primary device. The human resources, interdisciplinary mindset and knowledge that the conservatoires have is very important to make these international culture and art projects are successful and sustainable.

Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory, as a conservatory in a country that has a very rich cultural heritage, embraces these mindsets to it's fullest. Thus, our conservatory has mission to develop creative projects that aims to add value not only in education aspects but also in performative expressions. The 8th. St. Petersburg Cultural Forum that I was also invited to last year, was a huge success and served as an inspiration to many more projects to come, between conservatoires.

This paper will explain the role and significance of conservatoires in cultural diplomacy, focusing on the inception and development of creative and collaborative projects.

### **Творческие проекты и роль Консерватории в культурной дипломатии**

Важным понятием для поддержания и развития международных отношений является культурная дипломатия. Ее принципам следуют многие организации, и Консерватория – одна из их числа.

В аспекте культурной дипломатии большое внимание консерватория уделяет сотрудничеству и развитию высокого уровня коммуникации между двумя и более сторонами, главная деятельность которых завязана на сферах искусства и культуры. Ресурсы же, которыми обладает Консерватория, – высокого уровня сотрудники, их междисциплинарный склад ума и знания – способствуют успешному осуществлению всех международных культурных проектов.

Национальная консерватория турецкой музыки при Стамбульском техническом университете, находясь в стране с богатым культурным наследием, в полной мере следует ее культурным традициям. Миссия консерватории направлена не только на развитие образования, но и на актуализацию перформативных аспектов. Прошлогодний (VIII) Санкт-Петербургский культурный форум имел огромный успех и послужил источником вдохновения для многих будущих проектов, в том числе между стамбульской и петербургской консерваториями.

Данный доклад, уделяя особое внимание созданию и развитию творческих совместных проектов, демонстрирует роль и значение консерваторий в рамках культурной дипломатии.



**Лилия Хатиповна Мухаметзянова** (Казань, Россия)

*Доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан*

### **Сорэн: семантика обряда и его ритуальное содержание**

Известный многим народам Поволжья Сорэн («Сөрэн») – один из ритуальных празднований встречи весны, в котором отражаются бытовая, хозяйственная, мифопоэтическая, языковая, фольклорная и другие аспекты повседневной жизни этноса.

Сорэн в поволжском регионе проводился в апреле. Накануне выгона скота на пастбище и весеннего сева юноши верхом на лошадях объезжали село. Принято было, чтобы хозяева угощали пришедших выпечкой, сладостями, одаривали жертвенными подарками. Около каждого дома юноши останавливались и громко приветствовали наступающую весну, а хозяева выносили из своего дома куриные яйца и отдавали их юношам с пожеланиями будущего урожайного года. Во время исполнения обряда Сорэн во главе шествия стоял мужчина, его называли «сөрэнче», он носил специальный шест – «сөрэн таягы». На шест люди своими руками нацепляли подаренные юношам полотенца, платки.

Во время Сорэн исполнялись ритуальные песни. Их называют «сөрэн жырлары», «сөрэн сугу көйләре». Из таких песен у татар сохранились образцы, содержащие благодарность за подарок или пожелания благополучия:

Безләр килдек сезләргә	<i>(Мы пришли к вам,</i>
Бүләк бирерләр дип безләргә.	<i>Ждем от Вас подарка.</i>
Бүләкләр бирсәгез безләргә,	<i>Если вы дадите нам подарки,</i>
Озын гомер телим сезләргә.	<i>Пожелаем Вам долгой жизни)</i>

Следует сказать, что обряд Сорэн и языческий праздник татар Сабантуй полностью примыкают один к другому. Их объединяет предстоящая весенняя работа. Известно, что раньше Сабантуй также проводился перед полевыми работами ранней весной. «Сабан» означал месяц май («сабан ае»), от этого и название праздника сабантуй.

В конце обряда Сорэн совершался магический ритуал очищения перед наступлением весенних полевых работ. На большой площади села жгли огромный костер. Перепрыгивая через него, молодые участники ритуала «избавлялись» от грехов, а также прогоняли злых духов.

Обряд Сорэн, когда-то исполняемый в сопровождении ритуальных песнопений, клятв и заклинаний, магических возгласов, разумеется, оскудел по ряду причин. Поощряющий, пропагандирующий и внедряющий грамотность и образованность ислам, а также советская идеология в дальнейшем сильно повлияли на поведение народа и постепенно вытеснили глубокий языческий смысл и содержание праздника Сорэн.

**Анна Федоровна Некрылова (Санкт-Петербург, Россия)**

*Театровед, кандидат искусствоведения, театральный критик, Член Союза театральных деятелей, научный сотрудник Отдела русского фольклора Института русской литературы Российской академии наук (Пушкинский Дом), доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Санкт-Петербургского государственного института культуры*

**Фольклор бурсаков**

Среди писателей XIX века немало тех, кто обучался в духовных училищах и семинариях – бурсах. Закрытость учебного заведения, деспотичные методы воспитания и обучения способствовали формированию особого фольклора. В произведениях Н. Г. Помяловского, А. И. Левитова, Н. В. Успенского и других писателей представлена целая антология подвижных и словесных игр, песен, прибауток, специфической игровой и поведенческой лексики, бурсацкого «тайного языка», считалок, дразнилок, скороговорок, пародий на церковно-славянские тексты, преданий, суеверий и пр.

К сожалению, этот пласт отечественного фольклора специально не изучался, да и известен он практически только по литературным очеркам, повестям, отчасти по мемуарам. Между тем материалы эти – уникальны и сами по себе, и дают возможность сравнить бурсацкие варианты с соответствующими жанрами детского и школьного фольклора, фольклора беспризорников, с блатными и тюремными устными произведениями, с жестоким романсом и др., а также проанализировать устойчивость и вариативность многих явлений детской субкультуры.

**Александр Борисович Никаноров (Санкт-Петербург, Россия)**

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств, действительный член Ассоциации колокольного искусства России, член Петербургского Союза ученых, преподаватель Санкт-Петербургского музыкального училища им. М. П. Мусоргского*

**«Ритуальные пляски» как кинетическое выражение инструментальной специфики и традиционного исполнительства в колокольном звукотворчестве**

Нередко в описаниях впечатлений от колокольных звонов можно найти свидетельства о том, что под них плясали (Н.А. Соколов), о «танцующих», раскачивающихся на балках колоколов (М. Лимановский), о звонарях, исполняющих неистовый танец в процессе звона (Ю. Олеша). Действительно, звучание колокола – всегда обусловлено движением, движением колокольного языка, движением самого колокола, но изначально, если колоколами управляет не бездушный автомат, а человек, – движениями исполнителя. Можно исследовать и оценивать только аудиальный ряд – колокольный звон, как результирующую музыкальную композицию. Однако

небесполезно сопоставлять ее и с тем, какие действия производит звонарь или звонари, во что и как преобразовывались физические усилия, каким образом под их действиями ведет себя звучащий инструмент, т. е. кинетическую составляющую звукотворческого процесса.

Стоит ли доказывать, что эти ряды (аудиальный и кинетический), не только взаимосвязаны, но, и взаимозависимы. Тем не менее, они далеко не всегда обязательно протекают одновременно. Случается и так, что целые серии начальных движений тот час в звуке не реализованы и даже не предназначены для его непосредственного извлечения. Особенно это легко заметить в тех видах техники звона, где используют качающиеся колокола. Натягивая веревку, и выводя из равновесия колокол, исполнитель совершает ряд необходимых подготовительных движений, в которых задействованы не только его руки, ноги, но и все тело целиком. Он совершает колебательные движения, синкопирующие рывки, тормозящие маятниковое движение языка колокола, приседания, подскоки, а, иногда, совершает фигуры подобные прыжкам, ненадолго отрываясь от земли, уносясь вверх под возвратным движением колокола с идущей от него веревкой.

Если колокола неподвижны, а звонарь работает исключительно с языками, движения не менее разнообразны. В этом случае, в основном, они совершаются в области рук и плечевого пояса, хотя сама стойка звонаря, положение его тела на полу колокольной или помосте также оказывает значительное влияние на успешность процесса звукотворчества.

Как правило, исполнитель управляет не одним колоколом, а целым ансамблем, размещенным либо вокруг него (на колокольной), либо в пространстве одного или двух пролетов звонницы напротив звонаря. Наблюдение за его действиями, а также за колокольными языками и самими колоколами в реальном времени или на видеозаписи (особенно с выключенным, или сильно уменьшенным звуком) наводит на мысль о наличии в реализации звонов последовательностей ритуальных телодвижений, сопоставимых с причудливым, а, по сути, обрядовым танцем. От того, каков он, какие используются конкретные формы, зависит музыкальная структура колокольного звона: выбор тех или иных колоколов, ритмика ударов в них, громкостная динамика, особенности тембровых смен и многое другое. В характере ритуальной «пляски звонаря» реализуется и ею определяется стилевая и жанровая специфика звонов. Конкретный набор активных телодвижений, очевидно, является кинетическим маркером. Расшифровка и чтение кода этих первичных основ звукотворчества, проекция их на те или иные музыкально-акустические синтагмы, сможет дать ключ к пониманию исходных основ звонарской техники и ее реализацию в различных стилях колокольной культуры.

**Вера Николаевна Никитина** (Москва, Россия)

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник  
Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыки и  
музыкального образования Московской государственной  
консерватории им. П. И. Чайковского*

### **Казачи-некрасовцы в межнациональном пространстве Турции**

Судьба этой старообрядческой общины, более двух веков находившейся в Османской империи (до 1962 года), – особая страница в истории русской эмиграции. На основе экспедиционных исследований встает широкий круг вопросов междисциплинарного характера: самоидентификация русских в иноязычном окружении, межнациональные и социокультурные контакты, влиявшие на повседневность и быт, поведение в разных обстоятельствах и частную жизнь, музыку русского и иноязычного происхождения и др. Исторически многозначно понятие родины в фольклоре и нарративах некрасовцев, отражающих опыт их проживания в России и СССР, в Османской империи и Турецкой республике. Освещаются процессы нарастающей дезинтеграции этой общины, обострившиеся после переезда из Турецкой республики в СССР.

В докладе уделено место рассмотрению всего комплекса источников по культуре казаков-некрасовцев – звуковых, этнографических, рукописных, визуальных, их функционированию в современном научном обиходе. Демонстрируются документальные материалы, собранные автором в экспедициях Московской консерватории (1982–2014).

Возможен показ видеоматериалов. Слушателям будет представлена серия изданий о некрасовцах.

**Елена Павловна Осипова** (Ашхабад,

*Туркменистан) Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории  
музыки Туркменской национальной консерватории им. Маи Кулиевой*

### **Роль личности исполнителя в создании произведения туркменской народно-профессиональной инструментальной музыки**

Туркменская народная музыка и, в частности, народно-профессиональная инструментальная музыка прошла длительный путь своего развития.

Творческий процесс созидания протекал параллельно с развитием исполнительского мастерства. Форма передачи репертуара от одного исполнителя к другому до середины XX века оставалась изустной и часто предполагала вариативность самой мелодии. Уровень исполнительского мастерства активно влиял на характер исполнения и на длительность исполнения мелодии.

Современные исследователи туркменской народно-профессиональной музыки столкнулись с проблемой многовариантности мелодий, живущих с одним названием. При изустной форме передачи информации на протяжении столетий этот фактор объясняется изменением сути информации в процессе ее длительного освоения и может быть связан с состоянием памяти информаторов или их предшественников. Но существуют мелодии, которые, при схожести начальных, тематически экспонирующих разделов, отличаются

процессом развития интонационных комплексов и, как следствие, общей композицией. В таких случаях уместно говорить о воздействии исполнителя на процесс формообразования пьесы. Чем выше профессиональное мастерство музыканта, чем богаче арсенал освоенных им исполнительских приемов, тем шире возможности вариантного преобразования мелодии.

В докладе предполагается рассмотрение нескольких инструментальных мелодий, представленных в вариантах расшифровок разных специалистов: пьесы для дутара «*Gyrmyzu*» в исполнении Мыллы Тачмурадова и Пурли Сарыева (расшифровка Язмурада Реджепова), «*Nar agaju*» в исполнении М. Тачмурадова и К. Якубова (расшифровка Ч. Ахунова), пьеса для тьюдука «*Owadan gelin*», записанная В. Успенским (расшифровка В. Беляева) и «*Овадан гелин*», записанная от Баки Машакова (расшифровка И. Клычевой). При сравнительном анализе данных сочинений ярко выявляется роль личности исполнителя в процессе передачи образно-эмоционального пласта и связанного с ним формообразования.

**Диана Михайловна Полковникова** (Санкт-Петербург, Россия)

*Этнокультуролог, студентка Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, магистрант Института народов Севера*

### **Фольклор саамов Кольского полуострова**

Саамы – древнее население крайнего Севера Европы, постепенно сместившееся вплотную к морям Северного Ледовитого океана. Ареал расселения саамов в прошлом достигал Северной Двины на востоке, Онежского и Ладожского озер на юге, т. е. охватывал почти всю Карелию, Финляндию, Кольский полуостров, север Скандинавии, однако он сильно сократился впоследствии.

Саамы относятся к финно-угорской группе уральской языковой семьи и проживают преимущественно на севере Скандинавского полуострова: в Норвегии (по разным оценкам от 40 до 60 тыс. чел.); Швеции (от 15 до 25 тыс. чел.) и Финляндии (6–8 тыс. чел.). В России они живут на Кольском полуострове (около 2 тыс. чел., из них половина – в сельской местности). Таким образом, общая численность саамов в настоящее время оценивается в 60–80 тыс. чел.

Фольклор саамов – этноса, вытесненного в северные широты Скандинавии и Кольского полуострова, на территории с достаточно суровым климатом, – формировался в процессе как использования ресурсов местности, так и приспособления к ее непростым условиям.

Основными типами произведений саамского фольклора следует считать: сказочный эпос, песни и обрядовый фольклор. Наложение фольклорных жанров встречается очень широко; никаких особенных правил или запретов, связанных с канонами, в рассказывании сказок исследователями фольклора не отмечается. Так, например, элементы сказок проникают в обрядовый фольклор, а он, в свою очередь, порождает различные сюжеты сказаний в эпической и в песенной форме.

Природные явления и объекты, и взаимодействие с ними человека встречаются в фольклоре саамов очень широко. Связанные с природой на всех этапах жизни, входящие в природу как часть ее круга жизни и одушевляющие элементы ландшафта и природные явления, саамы верят в духов – хозяев озер и рек. Существует почитание священных камней (утесов, крупных валунов), связанное с покровительством промыслам и почитанием предков. Поклонялись саамы также высоким пням (часто антропоморфного облика), которым приносили жертвоприношения. Некоторые из таких крупных валунов и пней имеют собственные названия.

**Ирина Степановна Попова** (Санкт-Петербург, Россия)

*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкологии  
Санкт-Петербургской государственной консерватории  
им. Н. А. Римского-Корсакова*

**Диана Кахаберовна Гаглоева** (Ростов-на-Дону, Россия)

*Магистрант Ростовской государственной консерватории  
им. С. В. Рахманинова*

### **Песенное творчество современного народного певца Северной Осетии**

#### **Цара Дзодзиева: репертуар, жанровые модели, музыкальный стиль**

Осетинское народное творчество – яркая самобытная страница традиционной культуры народа, в которой главенствующая роль принадлежит мужской песне. Ядро песенной традиции осетин составляют песни о национальных героях и исторических событиях. Процесс сложения новых песен осуществляется и на современном этапе исторической жизни фольклорной традиции.

Внимание докладчиков сосредоточено на результатах авторского творчества в системе канонической песенной культуры осетин. На примере песен, созданных уроженцем села Старый Батако Правобережного района РСО-А Цара Андреевичем Дзодзиевым, поднимаются вопросы формирования авторского репертуара, устанавливаются источники творческого вдохновения, обсуждаются традиционные жанровые модели осетинского фольклора, послужившие основой для создания новых песен, раскрываются узнаваемые черты авторского стиля (мелодика, ладогармонический язык, ритмика и метрика напевов, композиционные свойства и т.д.).

Доклад основан на материалах фольклорных экспедиций Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова в Республику Северная Осетия – Алания (2019–2020) и сопровождается демонстрацией аудио- и видеоматериалов.

**Жанна Владимировна Пяртлас** (Таллин, Эстония)

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник  
Эстонской академии музыки и театра

**Контролируемый беспорядок в традиционной полимузыке:  
на примере сетуских свадебных песен *kaasitamine***

В традиционной культуре многих народов встречаются музыкальные практики, которые в англоязычной этномузыкологии обозначаются термином *полимузыка* (*polymusic*), а в русскоязычной их называют *особыми формами совместного пения* (термин Маргариты Енговатовой). Понятия *полимузыка* и *особые формы совместного пения* совпадают не полностью, но, в целом, речь идет о традиционных формах музицирования, при которых одновременно звучат два или более автономных музыкальных произведений. Важными признаками полимузыки являются преднамеренность ситуации и отсутствие, полное или частичное, музыкальной скоординированности. Все исследователи отмечают, что полимузыка почти всегда связана с ритуальным контекстом и выполняет магические функции. Также нередко высказывается идея о способности полимузыки формировать особое символическое и психологическое время и пространство.

В настоящем докладе теоретические вопросы полимузыки рассматриваются на примере свадебных песен *kaasitamine*, которые бытуют у народности сету на юго-востоке Эстонии. В определенный момент свадьбы эти песни исполняются двумя группами (или двумя парами) певиц с временным сдвигом. Такое исполнение маркирует важный этап свадебного действия – жених и невеста в первый раз сидят рядом за столом – и выражает радость рода жениха по поводу их символической победы. Двойное звучание песни усиливает ее магическую силу и создает особый эмоциональный подъем.

*Kaasitamine* исследуется в докладе с точки зрения явления «контролируемого беспорядка», которое свойственно полимузыке уже в силу ее преднамеренного характера. Аналитическая часть доклада состоит из двух разделов. Во-первых, дается обзор и систематизация обнаруженных локальных форм исполнения *kaasitamine*. В них музыкальная скоординированность и несоординированность проявляются в разных соотношениях, образуя промежуточные формы между полифонией и полимузыкой. Во-вторых, анализируется 11-канальная запись современного исполнения *kaasitamine* ансамблем *Verska naase*, который взял за образец наиболее несоординированную форму исполнения *kaasitamine*. Компьютерный анализ этой записи показал изменения во временном соотношении партий двух групп в процессе исполнения, причем к концу песни был достигнут максимально несоординированный результат. Обе аналитические части доклада показывают, что «музыкальный беспорядок» в *kaasitamine* регулируется исполнителями в разных формах и разной мере.

**Александр Вадимович Ромодин** (Санкт-Петербург, Россия)

*Кандидат искусствоведения, зав сектором фольклора Российского института истории искусств*

### **Коммуникация как способ создания традиционного искусства**

Существует множество способов и видов общения в традиционной культуре. Сами формы фольклора немислимы без творческого сближения, контакта. В разных этнических культурах присутствуют диалоги солистов, запевалы и хора, связи внутри ансамблей, элементы состязаний, антифоны, переключки, общение исполнителей и слушателей, разговор с реальностью и потусторонним миром. Коммуникативные формы следуют совершенно свободно за предписаниями, стилистическими нормами и особенностями той или иной традиции, и с гибкостью перетекают от вполне явных, осязаемых видов творчества к иррациональным, не всегда ясным представлениям, намерениям, импульсам.

В бесписьменном искусстве – по природе своей спонтанном, импровизационном – многое происходит с помощью интуитивных, подчас бессознательных методов. Подобные непростые процессы, несомненно, усиливаются под влиянием всеохватывающих черт обрядовости, сакральности, свойственных традиционной культуре. Вера в неведомое, нездешнее оказывается необыкновенно естественной в протекании жизни человека, но при этом прорастает и в само творчество, предопределяя его особенную силу. Готовностью к такого рода восприятию порождается чрезвычайное воздействие традиционного искусства на слушателей. Реактивные умения привиты им с детства. Магия творчества здесь двусторонняя. «Заражение» – обоюдное. Собственно говоря, в нем заключается корень, смысл традиционных творческих актов. Мифологическое сознание, с одной стороны, коммуникативная мощь, с другой, – становятся главными действующими, оплодотворяющими традицию «лицами». Контагиозная магия преобразуется средствами художественного выражения. Общение распространяется на любые случаи, аспекты культуры, превращаясь в важнейший элемент ее существования. Феномен коммуникации являет собой инструмент создания и собственно искусства, и традиции в целом, реализуясь в отношениях людей, в их контактах со средой функционирования, с природой, со всем окружающим миром. На первый план выходят качества *зовности, образности, экспрессии*. Кажущиеся разными, эти свойства имеют глубокую сходную встроенность в традицию. В призыве заключена интенция обращения – друг к другу, к себе, к высшим силам. Образное мышление, всецело присущее представителям бесписьменной культуры, становится ее мощнейшим стимулятором. Экспрессия превращена в помощника, без которого невозможны были бы ни стимуляция, ни реализация. Все средства – коммуникативны, во всех заложены идеи, принципы общения, обращения. Эти принципы оказываются неотъемлемыми атрибутами народного профессионализма, применяемыми разнообразными деревенскими творческими специалистами: свашками, игрицами, плачами, лирическими и обрядовыми певицами, музыкантами, танцорами. Коммуникативные средства пронизывают собой все устои, основания традиции, такие, как творчество, поведение, ритуал. На этих трех уровнях складывается, выстраивается сознание исполнителя, его творческий путь и художественная практика. Эти три «кита» и порождают своеобразное вещество традиционного искусства, и являют собой инструмент, материал для его создателей, и выступают феноменами, образующими корпус, «тело», фундамент бесписьменной культуры.



**Татьяна Викторовна Савельева** (Челябинск, Россия)

*Доцент, заместитель директора по воспитательной работе  
Челябинского государственного университета (Миасский филиал)*

**Софья Александровна Жилова** (Челябинск, Россия)

*Студентка 3 курса Челябинского государственного университета  
(Миасский филиал)*

**Ритуалы у Степной мадонны:  
иеротопия и мифологическое сознание**

Предметом исследования мы выбрали наскальный комплекс «Степная мадонна» на Южном Урале. В 1999 году недалеко от села Степного в Челябинской области в скалах появилось необычное изображение Богоматери. Создал его местный житель, художник-самоучка с 4 классами образования Евгений Андреевич Тележкин (1922–2006). Изображение Божьей матери с младенцем Иисусом Христом на руках нарисовано на гранитной скале с использованием естественного рельефа так, что создается впечатление объема. История создания совершенно агиографическая: Тележкин перенес инсульт, после чего, осмыслив прожитые годы, решил оставить после себя что-нибудь хорошее, что будет напоминать людям о нем. Выбрав место примерно в 8-10 километрах от села, он приступил к работе. Каждое утро окроплял святой водой гранитную скалу и начинал писать. По окончании Тележкин пригласил священника освятить созданное изображение, что вроде бы противоречит православной традиции, но священник был поражен красотой наскальной Богородицы и освятил ее. С тех пор Степная Мадонна, как ее стали называть в народе, обросла легендами, мифами, суевериями, ритуалами. В 2019 году во время летней практики студенты-филологи Миасского филиала Челябинского государственного университета собирали фактический и легендарный, мифологический материал, наблюдали за живой традицией.

В докладе будут представлены записанные нами поверья и ритуалы, связанные со «Степной мадонной». Мифологизация пространства бывает трех типов: идеологическая, коммерческая, профанная (обывательская). Перед нами третий тип. Появление такого места – совокупность социокультурных обстоятельств и результат совместного действия различных актантов: традиций, артефактов, людей. В отличие от традиционных иеротопий, рассматриваемых А. М. Лидовым, подобные пространства конструируются многими акторами: журналистами, учеными, любителями, эзотериками, блогерами в соцсетях.

**Абулхаир Бейбутович Сагимбаев** (Алматы, Казахстан)

Студент 4 курса Казахской Национальной консерватории  
им. Курмангазы

**«Кюйши-дирижер» или новая роль традиционного музыканта  
(на примере творчества Нургисы Тлендиева)**

Кюйши\* (каз. *күйші*) – сформировавшийся в условиях кочевого казахского общества синкретический тип музыканта-инструменталиста, сочетающего в своем творчестве функции композитора и исполнителя-виртуоза.

С внедрением в Казахстане практики ансамблево-оркестрового музицирования\*\* на народных инструментах формируется новая специализация – «дирижер оркестра народных инструментов». Среди первых дирижеров данного типа – Ахмет Жубанов, Фуат Мансуров, Шамгон Кажгалиев. Особое место в этом ряду занимает Нургиса Тлендиев (1925–1998), возглавивший второй по счету оркестр казахских народных инструментов «Отырар сазы» (1982), созданный на основе уникального ансамбля, сформированного в 1979 году известным казахским этноорганиологом Болатом Сарыбаевым. В составе ансамбля впервые были использованы реконструированные Сарыбаевым старинные инструменты, которые были сохранены Тлендиевым в составе своего оркестра, постепенно превратившегося в его «авторский» музыкальный коллектив.

Нургиса Тлендиев представляет собой особый тип музыканта, синтезировавшего в своем творчестве традиционные истоки и стилевые приемы академического музыкального искусства. Потомственный домбрист-виртуоз, автор сольных и оркестровых кюев, в то же время получивший европейское музыкальное образование как дирижер, он воплощает новый тип казахского традиционного музыканта второй половины XX века, условно определяемый нами понятием «кюйши-дирижер». Данное понятие соответствует феномену Тлендиева-музыканта, воспринимающего оркестр как единый многотембровый инструмент. Характерно, что Нургиса, обладавший ярким артистическим темпераментом, часто совмещал функции дирижера и солиста-домбриста, свободно импровизируя при исполнении собственных сочинений и при этом ведя за собой оркестр.

Индивидуальный дирижерский стиль Тлендиева отличается своеобразием мануальной техники и интерпретации оркестровой партитуры, а также особым артистическим поведением, включавшим выразительную мимику, акцентированный взгляд и эмоциональный контакт со слушателями.

Творчество музыканта стало кульминацией в развитии оркестра казахских народных инструментов, явления, испытывающего сегодня кризис, который свидетельствует о важной роли творческой личности в процессе перехода от традиционного казахского музыкального искусства к академическим формам.

\* От каз. *кюй* – инструментальная пьеса.

\*\* Первый оркестр казахских народных инструментов был основан в 1934 году Ахметом Жубановым (1906–1968).

**Елена Валерьевна Самойлова** (Санкт-Петербург, Россия)

*Ведущий специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова*

**Право на традицию: роль женщин в сохранении духовного наследия  
(по материалам, собранным в Никольском районе  
Вологодской области 2008–2010 гг.)**

В период проведения полевых работ в Никольском районе Вологодской области удалось собрать материалы, позволяющие включиться в дискуссию об интерпретации религиозных практик сельского населения России конца XIX – начала XXI вв. (народное православие vs институциональное, каноническое / неканоническое, «двоеверие»). Запись повседневных и ритуальных практик, связанных с народной религиозностью, молитвы и духовные стихи, позволяют «услышать голоса» (мирян), как правило, приглушаемые в церковно-исторической науке.

Внимание фокусируется на роли женщин (женском служении) в сохранении православных традиций, искоренявшихся в период репрессивных политик советских государственных и церковных (обновленческая Церковь) институтов. Аналитическая разработка материалов основывается на методах case study и социопрагматического анализа.

В начале XX века в Никольском уезде особое значение приобрели сестричества, возникшие по благословию архиерея и продолжившие служение после мученической кончины пастыря. За время служения еп. Иерофея (1924–1928 гг.) приняли посвящение около пятисот *сестер-апостолиц*. По воспоминаниям местных жителей подвижники были практически в каждом приходе. В самом Никольске и окрестностях действовало несколько тайных общин – *партий*, объединявших сторонников канонического православия.

Как и в других регионах России, в Никольском районе роль особых хранителей благочестия отводилась блаженным старицам. Блаженная Аннушка подвизалась в Никольске, старица Матрена – в Верхней Кеме (д. Старина, д. Горка). К ним обращались за молитвенной помощью, поддержкой, советом. Они крестили детей, благословляли на службу и брак.

Особая роль в локальной традиции отводилась молениям в Троицу, совершаемым на местном кладбище. Троицкая служба завершалась обходом и освящением могил, съестного и всех присутствующих. Традиция сохраняется и в настоящее время. Во время полевых работ удалось записать службу мирским чином на кладбище в д. Старина, празднование Троицы в д. Вахнево.

Воспоминания очевидцев становятся частью семейных историй и наследуются в соответствии с принципами преемственности, утвержденными в народной культуре.

Интерес вызывает локальная специфика трансляции знания. Как удавалось сохранять ритуалы, знания, тексты, передавать их подрастающим поколениям в условиях деструктивных (агрессивной светской и пассивной церковной) политик? Как поддерживаются традиции в наши дни?

**Наталья Васильевна Сербина** (Москва, Россия)

*Этномузыковед, кандидат искусствоведения, исполнительница украинской традиционной музыки (голос, колесная лира), руководитель фольклорного ансамбля «Дукач»*

### **Птицы и люди: общие черты в звукоизвлечении и пении**

Несмотря на парадоксальность утверждения о происхождении человека от птицы, оно все же имеет под собой научные основания. Так, птицы, в отличие от животных, отличаются уникальной чертой, присущей лишь человеку – генетической памятью и способностью передавать свой опыт через поколения – по результатам исследований городских голубей оксфордскими учеными. Также голуби различают пространство и время. В российской орнитологии в начале 1990-х появилась концепция соотношения видов птиц и типов людей (предложенная Г. Воробьевым). Изучение специфических «голосовых» генов людей и птиц также показало картину их сходства. Детальнее – ученые США, Китая, Японии и Австралии доказали, что у птиц существуют отделы мозга, контролирующие воспроизведение звуков, запоминание и обучение, и они функционально соответствуют зонам и областям мозга, обслуживающим речь человека. При этом соответствующие зоны, ответственные за пение и речь, у приматов отсутствуют. Соответственно, птицы не только расппевают свои песни, но и выучивают новые звуковые композиции (что наблюдал автор на примере баклана, который повторил спетую интонацию). Птицы также способны бормотать звуки, иметь свои диалекты, а их певческие способности снижаются при дефектах слуха, что присуще и людям. Связанные с пением участки мозга птиц вовлечены в регуляцию дыхания, движения гортани, память. Еще одна общая черта людей и птиц – их способность общаться и пением и речью. Народное пение и речь изобилуют сравнениями человека с птицей: хорошо поющий человек – соловей, говорящий недоброе – каркающая ворона; кукушка – плохая мать; сова – мудрый человек; сильный, как орел и т. д. В песнях содержится множество параллелизмов с упоминанием птиц: ворон связан с недобрыми вестями и смертью; орел – в казацких песнях, галки – в свадебных девичьих песнях; кукушка – нейтральный персонаж, либо связанный с отправлением юноши на войну; голуби – в духовных стихах, символ души. Роднят птиц с человеком способы передачи песен из поколения в поколение, принципы их отбора (к примеру, у болотных воробьев, живущих в Америке и Канаде, насчитывается до 160 вариантов напевов!), принципы комбинирования попевок, присутствие вариантности, отбор наиболее популярных мелодий, наличие «хитов» в птичьем репертуаре. Поражает также возраст песен, указываемый учеными – пятнадцать веков.

**Алла Николаевна Соколова** (Майкоп, Россия)

*Доктор искусствоведения, профессор Института искусств Адыгейского государственного университета*

### **Истоки и содержание «Танца с кинжалами»**

Рассматривается история, смысловое содержание и значение «танца с кинжалами», сохранившегося в наши дни на Северном Кавказе в качестве сольного мужского сценического номера или специального представления во время свадебных торжеств. Выявляются военно-спортивные, театрално-цирковые и танцевальные характеристики этого действия. Выделяются «*къамэчIас*» – военные спортивно-игровые упражнения и современный концертный номер с тем же названием. В истории развития танца складывается многослойный художественный текст, несущий в себе мифологические и этноинформационные коды. Движения на носках, использование шапки, прыжки, кружения, выпады, манипулирование большим числом кинжалов рассматриваются как знаки, раскрывающие глубинные этнические ценности. Одновременно анализируется музыкальная составляющая танца, сопряженная с выполняемыми трюками и танцевальными па.

### **Фольклорный танец как ресурс сохранения этничности (на примере адыгов-черкесов)**

Адыги – дисперсный народ, проживающий в 50-ти странах мира. Одновременно в адыгской культуре российских адыгов сохранены субкультурные различия, имеющие исторические, социокультурные, административно-территориальные причины, проявляемые в языке, музыкальном инструментарии, танцевальных жанрах и проч. Отсутствие в течение почти 150 лет каких-либо контактов между адыгами метрополии и диаспоры позволило развиваться их музыкальным культурам по своим направлениям в корреляции с политико-культурной ситуацией страны проживания. В лекции будут представлены танцевальные системы адыгов Адыгеи, Кабардино-Балкарии, Турции и Косово. На их примере будет показана зависимость танцевальной жанровой системы от политического строя страны, ее идеологии, от исторических соседей, исторической памяти, наличия или отсутствия контактов с метрополией. Материалом исследования послужили документы, полученные в ходе наших исследований по адаптации косовских адыгов, переехавших на постоянное место жительства в Республику Адыгея в 1998 году (2007–2009) и свидетельства, полученные в ходе фольклорно-этнографической экспедиции в Турцию в 2020 году. Установлены доминантные жанры каждой из региональных танцевальных жанровых систем, группы музыкальных инструментов и ансамблевые составы, обслуживающие эти системы, отличительные признаки диаспорных танцевальных жанров и исполнительских форм. Раскрыты риски, связанные с открывшимися культурными контактами и взаимодействиями, большим потоком новой культурной информации, по-разному влияющей на доноров и реципиентов.

## **Розалия Асфандияровна Султангареева (Уфа, Россия)**

*Доктор филологических наук, главный научный сотрудник Ордена Знак Почета Института истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра Российской академии наук, Заслуженный работник культуры Республики Башкортостан*

### **Жанры башкирского фольклора в современном бытовании и исполнительской культуре**

В преддверии VI Всемирной фольклориады, которая будет проходить в Республике Башкирия, отмечается особая оживленность фольклорного творчества в разных его проявлениях. Картина состояния башкирского народного творчества представляется в нескольких видах: аутентичная (во время экспедиций удаётся записывать отрывки эпоса, предания, мифы, легенды, песни, танцы, обряды, игры, паремнику и др. в их живом бытовании), экспонируемая (сценическое исполнение, постановки, театрализации и т.д.), конкурсно-фестивальная (специальные программы, праздничные, площадные демонстрации, тематические конкурсы, состязания и др.), лабораторная (школы сэсна, школы импровизаторства, семинары по традиционной культуре), прагматическая (возрождение народных художественных промыслов, изготовления войлока, украшений, костюмов, музыкальных инструментов и др.). В исполнительской культуре различаются ансамблевые (коллективные) и сольные формы. В состоянии и целостной системе бытования народной культуры доминируют танцевальные (коллективные, сольные, хороводные-түнэрэк), сказительские (сэсэнское, поэтико-импровизаторское творчество), инструментальные (курай, кубыз, думбыра и др.), обрядовые комплексы.

Бытование жанров. В сведениях информантов изустно воспроизводятся части жанров классического фольклора (эпос, причитания, сказки, предания, истории сел и деревень, песни-йыр, пословицы, суеверия, мифы, обрядовые реалии, культура пищи, костюма, этикет, природопоклонство, культ святых провидцев и др.). Специфика в том, что социальный, антропологический факторы в генной Памяти народа устойчиво, тесно взаимосвязаны и ныне устами информантов передаются живо, органично, образуя целостные культурные тексты. В собирательской деятельности предшественников эти факторы не являлись показательными.

Исполнительское искусство. Преобладает вольная стилизация, упрощение музыкальных фраз и импровизации в угоду современным тенденциям шоу, модерн-стилей, западных течений и т. д. В аранжировках и клиповом воспроизводстве народных произведений отмечается искажение музыкальной природы, содержания, мифосемантики и сакральной, магической сути звукоидеалов, текстов, фраз. Наблюдается смешение локальных, региональных символик как в вербальном, так же и акциональном (танцы, обряды, игры), мелосном (мелодии, песни, такмаки и др.) фольклоре.

## **Елена Вячеславовна Сумко (Полоцк, Республика Беларусь)**

*Кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и туризма  
Полоцкого государственного университета*

### **Семейная обрядность белорусов Подвинья в условиях послевоенного восстановления**

В зависимости от региона и степени разрушения в результате военных действий и нацистской оккупации традиция выявляла различные формы сохранения обрядов семейного цикла. В частности, большинство ритуалов семейного цикла белорусов Подвинья, хоть и признавались важным носителем традиции, но при этом, обрядная структура сводилась к минимуму. Речь идет об экономии средств, например, на организацию свадебного застолья. В то же самое время формальная, согласно советским законам, легализация брака считалась абсолютно необходимой, так как закрепляла новый социальный статус в глазах общества.

## **Галина Валентиновна Тавлай (Санкт-Петербург, Россия)**

*Этномузыковед, музыкант-исполнитель, кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник сектора фольклора Российского  
института истории искусств, член Союза композиторов Республики  
Беларусь, координатор Исследовательской группы музыкальной  
славистики Международного Совета традиционной музыки (ICTM), член  
Санкт-Петербургского Союза ученых*

### **Групповое интонирование в системе доминант традиционной культуры**

Музыкальное поведение участников певческой группы как некоего сложившегося сообщества музыкантов – подлинных носителей, знатоков традиции – определяется общей культурной установкой, взаимодействием, партиципацией, за которыми стоят глубинное, прочувствованное знание, умелое следование неписаным канонам принятого в данном социуме, функционирующего и потому понятного в большем или меньшем ареале музыкального «языка». В значительной степени утраченный, позабытый «язык многоголосия» как форма художественного общения, взаимопонимания, творческой песенной коммуникации и фантазии несет важную функциональную нагрузку в традиционной музыкальной культуре. Нас интересуют внутренние аспекты интонационного, порой кажущегося инстинктивным, поведения певцов-соратников, входящих в каждый подобный, как правило, небольшой коллектив, природа, источники, бесконечное многообразие структурных характеристик сочетания голосов в группе, несводимых к упрощенной, раз и навсегда заданной для каждого данного жанра и региона «замороженной», застывшей структуре совместного пения, предполагающей, судя по многочисленным публикациям, неизменное повторение исходного материала во всех последующих песенных строфах.

Сольное и ансамблевое воплощения – две принципиально разные формы реализации звучания напева, дающие различный психофизический эффект и исчезающие, растворяющиеся в окружающем ландшафте вместе с окончанием певческого собрания

спаянных воедино единомышленников, решающих задачу совместной актуализации той или иной бытовой или обрядовой ситуации. Это искусство, в котором доминируют мощная экспрессия, энергетика, сравнимая с силой воздействия природных стихий в завораживающем, меняющемся в своем тембровом озвучании, осознанном и одновременно стихийном процессе набора голосов в группе, в импровизационном, ярком, всегда открытом миру мастерском традиционном пении. Многое здесь сравнимо с пространственно-временными критериями симфонизма в академической музыке как комплекса различных созвучаний, гармонии голосов и фактурных пластов, сложных драматургических решений.

Многоголосное пение – всегда живой творческий акт, рассчитанный прежде всего на слуховое, а не нотно-зрительное, абстрагированно-аналитическое восприятие, направленное преимущественно на выявление интервального состава созвучий, характера соотношения мелодических линий и их фрагментов. Это такое явление традиционной культуры, которое невозможно с точностью воспроизвести в концертной – вторичной по отношению к подлиннику – исполнительской форме при всей похвальной устремленности к аутентичности. Невоспроизводимой оказывается, в первую очередь, степень правдивости самой психической ситуации, коренное несовпадение ментальности.

**Елена Сергеевна Урсоленко** (Санкт-Петербург, Россия)

*Аспирант Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, педагог*

### **Традиционные танцы острова Кипр в рамках современной свадебной церемонии**

Греко-киприоты бережно относятся к национальной музыке, песням и танцам, воспринимая их как средство сохранения традиций и обычаев своих предков. Свадебная церемония на острове Кипр позволяет воочию убедиться, что современные веяния и вековые традиции мирно сосуществуют в жизни местного населения.

Национальная идентичность всегда была краеугольным вопросом жизни греко-киприота. В силу важного географического расположения остров с древних времен подвергался завоеваниям и колонизациям. Последнее вторжение турок и последующее разделение острова в 1974 году отразились на всех сферах социальной жизни, включая свадебные торжества.

Свадебная церемония для греко-киприота – центральный день в его жизни, возможность (особенно актуальная после событий 1974 года) сохранить связи с родственниками на Кипре, оказавшимися по ту сторону границы, торжество, соединяющее современность с историческим укладом жизни.

Кипрский танцевальный фольклор является органичной частью повседневной культуры. Парадоксально, что хореографическая лексика киприотов до сих пор передается преимущественно естественным способом, «из ног в ноги» на семейных торжествах, ярмарках, рыночных днях.

Мониторинг культурных практик показывает результативность предпринимаемых правительственных инициатив. Это просматривается через введение обязательного обучения народным танцам в школах начальной и средней ступени; проведение ежегодных фольклорных школьных праздников; участие детей в мастер-классах. Анализ



отчетов Министерства образования и культуры Кипра 2008–2018 гг. демонстрирует финансовую поддержку фольклорных групп, участвовавших в знаковых мероприятиях на территории острова и за его пределами; особое финансирование организаторов музыкальных и танцевальных проектов.

Побывав на свадебных торжествах и в крупных городах Кипра, и в горных деревнях в период с 2006 по 2017 гг. и собрав обширный экспедиционный материал, мы убедились, что современная свадебная церемония на Кипре не мыслима без народных танцев. Превалирование исконных мелодий и современной музыки, основанной на народных мотивах, дает греко-киприотам возможность почувствовать себя нацией с уникальной историей и бережно хранимыми традициями, хотя в качестве общей закономерности сегодня выявляются различные формы заимствования «модных» европейских мелодий и традиций.

**Аделия Рустямовна Усманова (Астрахань, Россия)**

*Кандидат искусствоведения, декан, и. о. доцента кафедры теории и истории музыки, ответственный секретарь приемной комиссии Астраханской государственной консерватории*

### **Жанровые и структурно-стилевые особенности музыкального фольклора астраханских туркмен**

Массовое появление туркмен на Нижнем Поволжье приходится на XVIII век и связано с миграцией туркменских племен на Северный Кавказ. В результате так называемых миграционных волн – «кавказской» и «мангышлакской» – часть туркмен осела на территории Астраханской губернии. Совместные перекочевки, полукочевой образ жизни, миграционные процессы способствовали постоянному взаимодействию туркмен с юртовскими татарами. Например, часть туркмен човдурской народности «растворилась» в 1593 году среди ногайцев Кавказа и юртовских ногайцев.

В докладе развивается мысль о том, что культурные традиции астраханских туркмен являют собой тот пример, когда, находясь в иноэтничном окружении, этническая группа сохраняет общие жанрово-стилевые характеристики фольклора своего этноса, впитывая при этом заимствованные традиции и отражая внешние межэтнические связи. Ладовые структуры, входящие в важнейшие типологические характеристики туркменского музыкального фольклора, сохранены в вокальном пласте астраханских туркмен, в жанрах *багушлык, сагну /сагну джырлар*.

В то же время сравнительный анализ жанровых и стиливых компонентов вокального фольклора астраханских туркмен обнаруживает этнокультурное влияние астраханских (и прежде всего, юртовских) татар, находящихся в общей историко-культурной зоне, и отражает ассимилятивные процессы, происходящие с астраханскими туркменами на протяжении последнего полувека.

**Амина Данияловна Усманова (Астрахань, Россия)**

*Студентка 3 курса кафедры социальных коммуникаций Астраханской государственной консерватории*

### **Поведенческие функции молодоженов в обряде чеченской свадьбы**

В докладе раскрываются особенности поведения жениха и невесты в современном свадебном обряде, продиктованные нормами устоявшихся вековых традиций чеченской культуры. Рассматриваются периоды свадебного действия – от сватовства до второго дня свадьбы, а также коммуникативные функции молодоженов и их ближайшего окружения.

**Гузалия Сайфулловна Хазиева (Казань, Россия)**

*Доктор филологических наук, доцент кафедры этнохудожественного творчества и музыкального образования Высшей школы искусств Казанского государственного института культуры*

### **Агионим Хызыр-Ильяс в локальных традициях татар**

В докладе рассматривается агионим Хызыр-Ильяс в татарских традициях, а также выделяются параллели его использования в других тюркских языках.

На основе изучения фольклорно-этнографических материалов выделены несколько локальных вариантов агионима Хызыр-Ильяс: Хөсер-Илйас, Хөзер-Ильяс (дрож, влгг, менз.), Кодырата (астр.), Кыдыр ата (астр.), Кодырата бабай (астр.), Хызыр-Ильяс (глз.), Көзер-Илйас, Гөзер-Ильяс (к.-уф.). Этнолингвистическая реконструкция языковых фактов производится на основе изучения текстов заговорной традиции.

В текстах локальных культур татар Хызыр-Ильяс является невидимым, таинственным путником, помогающим тем, кто попал в трудности. В татарской культуре его называют духом дороги (жул иясе), тесно взаимосвязанным с домусульманскими представлениями о духах-покровителях природы и культурных объектов. Анализ текстов позволил установить важнейшие предметные символы – его одежда и плётка, которые визуализируют его портрет или движение.

В докладе выделены и проанализированы локативные и темпоральные характеристики Хызыр-Ильяса. Установлены две мотивационные линии: с одной стороны, агионим Хызыр-Ильяс живет в языке как прецедентное имя; с другой стороны, в текстах культуры агионим описывается наиболее близко к локальным вариантам культуры татар внутри собственного этнокультурного пространства. Агионим Хызыр-Ильяс выполняет несколько функций. Во-первых, является покровителем всех людей, находящихся в пути, во-вторых, в качестве святых выполняет функцию посредника между человеком и Аллахом. В-третьих, в функциональные обязанности культа входит защита от невзгод и несчастий, обеспечение удачей, счастьем всех просящих. Кроме того, выявлены параллели агионима Хызыр-Ильяс в других тюркских языках.

**Азамат Данилович Хасаншин** (Уфа, Россия)

*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстрадно-джазового исполнительства Уфимского государственного института искусств им. З. Исмаилова*

**Конструирование образа «священной горы»:  
этносемиотика экологического протеста в Башкирии летом 2020 года  
(в контексте реконструкции обряда «подъем на гору»)**

Экологические протесты (против разработки гор в южной части Башкирии в 2020 г.), впервые за многие десятилетия привели к новому ощущению этнической реальности – позволили осознать окружающее пространство как обладающее *символической значимостью*. Желание международных промышленных гигантов – таких, как Heidelberg Cement (Германия) переработать горы на строительные материалы привело к прямому противостоянию капитала и традиционного взгляда башкирского этноса «на мир вокруг себя и свое место в этом мире».

Такое неожиданное противостояние народа и коррумпированной власти привело к ренессансу коллективного архетипизма, а в результате – к выявлению, «выходу на свет» стратегий конструирования «священного» (которые попутно оказались востребованными и как стратегии обретения новой – *постсоветской коллективной идентичности башкирского народа*): «горы издревле были частью общего культа Земли-Воды у древнетюркских племен и назывались «богом земли», они занимали важное место в системе воспитания мужчины – в системе обрядов башкир существовал обязательный подъем мальчиков на гору в возрасте, переходном от подросткового к юношескому». Подобный «поход на гору, подъем на гору» фактически становился основным ритуалообразующим моментом – *актом инициации*, имевшей место в системе древних тюркских верований, когда юноша, достигший определенного возраста, должен был пройти ряд серьезных испытаний, чтобы стать полноправным членом рода и считаться настоящим воином, мужчиной.

Летом 2020 г. произошла инициация целого народа (тысячам молодых башкир удалось «подняться на Гору, взойти на Гору» – совершить ритуально-ситуативное действие, отбросив от священных возвышенностей тяжелое машинное оборудование, землеройные механизмы и «охраняющие их» силы милиции, ОМОНа и Росгвардии, защитив горы). Противостояние и конфликт послужили триггером для того, чтобы башкирская молодежь почувствовала себя сопричастной стихии – получила возможность, наконец-то, обрести очень долго ожидаемый ею «опыт-предел» (*expérience-limite*), как его называют Жорж Батай и Пьер Клоссовски – восстать в способности совершить *спасительный бунт «против полезно устроенного и эксплуатируемого Сущего», против скверны внешнего мира*. Именно жажда обрести невозможный, невыразимый «опыт смерти», достигнуть полноты экзистирования – полностью преобразила в эти несколько суток башкирскую молодежь, *сконструировав ее новую постсоветскую идентичность* и дав ей перспективные для будущего – нередуцируемые, несводимые критерии «священного» и «скверного».

**Бэлла Станиславовна Хотко (Агрба)** (Майкоп, Адыгея)  
*Научный сотрудник Адыгейского Республиканского  
института гуманитарных исследований им. Т. Керашева*

### **Ритуал как способ самосохранения в условиях глобализации (в контексте традиционной веры абхазов)**

В докладе представлена современная иеротопическая деятельность абхазов как один из способов самосохранения и консолидации этноса, выступающий в качестве мощного «фундамента» популяризации традиционной культуры, языка, истории абхазов.

Рассматривается ритуал ежегодного моления (в контексте традиционной веры) как форма общинного социокультурного регулирования, когда в определенное время и в строго отведенном для этого сакрального действия месте – святилище (Аныха) проводится обряд жертвоприношения Верховному Богу Анцва. Значимость священнодействия подтверждается тем, что каждый произносящий моленные слова на священном месте свято верит в их магическую силу. И сейчас, когда Абхазия является молодым независимым государством, оно не прерывает той особой связи с наиболее важной частью традиционной культуры – абхазской традиционной веры, которая является неотъемлемой частью современной жизни абхазов, проявляясь в различных ее сторонах: как социальной, так и политической. Проведенные исследования позволяют нам составить следующую характеристику ритуального действия:

1. Традиционное моление (ритуал) в святилище (Аныха, аныхарта) – один из основных элементов традиционной культуры абхазов, где почитание сакрального пространства является доминирующей культурной ценностью.
2. Ритуал – важная часть культуры, определяющая поведенческие стереотипы, этикетные формы взаимодействий внутри родов и между ними.
3. Обряд предполагает обязательное наличие человека, стоящего во главе священнодействия (старейшины, жреца), а также наличие жертвенного животного.
4. Сакральное действие (ритуал), как некая культурная характеристика иногда функционально замещает правовые нормы и регулирует современную социокультурную жизнь.
5. Коллективные, общенациональные моления все чаще приобретают общегосударственный характер, где во время ритуального действия наблюдается присутствие представителей официальной власти.

Ввиду различных потрясений, которые пришлось пережить абхазскому народу, глобализации и прогресса общества, ритуально-обрядовая практика претерпела ряд изменений и во многом редуцирована: практически полностью утрачены обрядовые песнопения и танцы, за исключением рода Джопуа, у которого до сих пор сохранен мужской обрядовый танец. Следует заметить, что ритуальная практика современных абхазов наделена некоторыми новшествами, такими, как присутствие во время священнодействия женщин и детей.

Ритуал для современных абхазов является неотъемлемой частью жизненного уклада, генетической необходимостью и потребностью, своего рода «инструментом» для решения тех или иных проблем, консолидирующим элементом в жизни абхазского этноса.

**Гульнур Равиловна Хусаинова** (Уфа, Россия)

*Доктор филологических наук, заведующая отделом фольклористики Ордена Знак Почета Института истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра Российской академии наук*

**Башкирское эпическое сказание «Кузыйкурпяс и Маянхылу»  
и его современные аудиовидеозаписи**

Эпос «Кузыйкурпяс и Маянхылу», широко распространенный среди башкир, встречается в фольклоре ряда тюркских народов: алтайские версии «Козика и Баян-сылу», «Козын-Эркеш и Байым-Сур», «Козюйке и Баян-Ару», казахская версия «Козе-корпеш и Баян-слу», версия западносибирских татар «Козы-Курпеш».

В башкирском фольклоре исследователи признают существование двух версий эпоса с многочисленными вариантами. «Кузыйкурпяс» в версии Т. Беляева известен еще в двух вариантах, записанных в 1956 и 2017 гг., а «Кузыйкурпяс и Маянхылу» в версии Г. Саяма имеет, по нашим наблюдениям, пока 36 вариантов, в том числе наши аудиозаписи 2010, 2017 и видеозапись 2016 гг.

Во всех трех записанных во втором десятилетии XXI века текстах наиболее устойчивыми оказались следующие моменты: имена главных персонажей; смерть отца Кузыйкурпяса; предательство отца Маянхылу; выпытывание егетом\* у матери (путем зажатия в ее ладони горячего курмаса) о существовании или причине отъезда нареченной невесты; отправление Кузыйкурпяса за невестой; встреча с невестой.

В записях 2010 и 2016 гг. устойчивыми оказались также эпизоды о договоренности двух ханов на охоте породниться, при условии, если родятся разнополые дети; об убийстве Кузыйкурпяса и самоубийстве Маянхылу. Фигурирует, отсутствующий в записи 2017 г., мотив появления двух берез на могилах влюбленных и репейника из могилы человека, который убил Кузыйкурпяса.

Вместе с тем выявлены и отличительные моменты. В тексте 2016 г. отмечен существенный момент – мотив предсказания сна: у кого сын родился, видел во сне стрелу, а тот, у кого дочь родилась – веретено.

Характеристика трех текстов аудиовидеозаписей XXI в. показала, как одно и то же сказание излагается устами разных информантов по-разному. Главное, сказание узнаваемо, сюжет произведения сохраняется. Прежде всего, еще раз подчеркнем, что это эпос, сохранившийся в той или иной форме до наших дней. Во-вторых, любой из этих сказителей, даже самый посредственный, в такой же мере представляет традицию устного эпического сказительства. В-третьих, все три информанта усвоили свои тексты от сказителей, а не из книг, которые бы читались им вслух.

\* Егет – парень.

**Айана Ивановна Шинжина** (Горно-Алтайск, Россия)

*Заслуженная артистка РФ, художественный руководитель, главный балетмейстер Государственного национального театра танца и песни «Алтам» Республики Алтай, соискатель Российского института истории искусств*

### **Алтайский национальный театр танца «Алтам» как лаборатория сценической интерпретации фольклорного танца алтайцев**

Феномен алтайского танца отличается своей древнейшей историей, устойчивыми традициями, ярким темпераментом и образностью, оригинальной техникой исполнения, большим разнообразием пластических проявлений и элементами театральности. Его преемником в современности выступает алтайский народно-сценический танец, сформировавшийся в особое хореографическое искусство алтайского народа. Специфика алтайской хореографии с наибольшей отчетливостью и полнотой представлена в деятельности Государственного национального театра танца «Алтам». Основной целью профессионализации алтайского народного танца в контексте становления и развития академического искусства алтайцев явилось изучение архаичных черт традиционной культуры, выявление элементов танцевальной культуры и их трансформация в сценическое пространство. Представляемые нами хореографические проекты выступают как научный метод реконструкции по восстановлению утраченных национальных традиций. Используются мотивы петроглифического письма – наскальная живопись, знаки, символы и орнаменты, сохранившиеся на Алтае, описания танцевальных движений из алтайского героического эпоса, сюжеты эпических сказаний и горловое пение. Ряд хореографических композиций осуществлен на материале традиционного песенно-игрового народного искусства алтайцев, а также на воссоздании сцен, отображающих религиозное мировоззрение, философию алтайцев. Несомненно, что во внесценическом бытовании народного танца сохраняются синкретические черты, чего конечно нельзя сказать о народно-сценических формах хореографии, в которых просматривается тенденция все более широкого и разнообразного использования театральных принципов обработки и подачи художественного материала. Концертные программы отличаются драматургической насыщенностью, режиссерским мизансценированием, актерским воплощением образов персонажей. При этом, опыт создания национальной хореографии, являющийся примером трансформации результатов научно-исследовательской работы по изучению этнографии народа в произведения хореографического искусства, позволяет не только сохранять традиционную культуру Алтая, но и развивать национальное хореографическое искусство алтайцев. Представляемые хореографические проекты демонстрируют метод реконструкции утраченных национальных традиций. Это позволяет утверждать, что данный подход может использоваться в постановочной деятельности специалистами, занимающимися проблемами этнохореографии.

### **Гульнар Вилдановна Юлдыбаева (Уфа, Россия)**

*Кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела фольклористики Ордена Знак Почета Института истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра Российской академии наук*

#### **Полевая фольклористика в Башкортостане (по материалам экспедиций ИИЯЛ УФИЦ РАН)**

В статье дается обзор полевой фольклористики в Башкортостане. Учеными-фольклористами ИИЯЛ УФИЦ РАН с 2003 по 2019 гг. организовано более 40 академических экспедиций по сбору образцов народного творчества. Собранные материалы показывают, что в XXI веке устойчиво сохранились такие жанры, как приметы, поверья, запреты, народная медицина, топонимические, исторические предания и легенды, былички. Продолжают активное бытование такие традиционные жанры как песни, такмаки, баиты, мунажаты, обряды и обычаи.

Ряд же традиционных форм фольклора разрушается и постепенно уходит в историю: почти прекратили бытование эпические жанры, постепенно угасает устная традиция сказки.

### **Жанна Монгеевна Юша (Новосибирск, Россия)**

*Доктор филологических наук, научный сотрудник сектора фольклора народов Сибири Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук*

#### **Женьшень в обрядах и фольклоре тувинцев Китая, России и Монголии**

Культ женьшеня, распространенный у китайских, российских и монгольских тувинцев, поспособствовал появлению многих магических ритуалов и обычаев, обрядовых текстов, поверий и запретов. По мифологическим представлениям тувинцев России, Китая и Монголии, женьшень по своему строению имеет схожее с человеком «тело» и особую кровеносную систему, а также считают, что он бывает мужской и женской особи.

В культуре тувинцев отношение к женьшеню было двойственным. С одной стороны, в народной медицине женьшень считали одним из лучших лекарственных трав, верили, что женьшень мог исцелить даже тяжело больного человека. С другой стороны, женьшень считали одной из «трудных и греховных» трав, поскольку для того, чтобы вырвать его корень, нужно было провести определенные ритуальные действия, а в качестве выкупа-жертвы «обещать» конкретного человека. Эти представления настолько укрепились в сознании людей, что они верили – без предоставления жертвы в лечебных целях невозможно раскопать женьшень. Исходя из таких воззрений, в народной традиции были разные способы защиты: траву вырывали с помощью собаки или веревки и др., тем самым, считая, что предотвращают лишение человеческой жизни.

В фольклорной традиции до настоящего времени в памяти народа сохранились рассказы о травниках-лекарях, об их чудесных способностях, о необычных свойствах женьшеня, с помощью которого можно было вылечить любую болезнь. В обрядовой практике также сохранились правила акционального и речевого поведения при выкапывании женьшеня, устные рассказы с описанием ритуальных действий, разные способы добычи женьшеня, установления на нем специальных меток и др. В докладе будут использованы полевые материалы автора, записанные в ходе комплексных экспедиций 2010–2020 гг. к тувинцам Китая, России и Монголии.

### **Обрядовые традиции тюркских народов Сибири: культурные коды**

В обрядовой традиции тюркских народов Сибири нами выявлены двенадцать культурных кодов: вербальный, акциональный, персонажный, временной, пищевой, игровой, цветовой, музыкальный, предметный, числовой, пространственный, звуковой. Перечисленные культурные коды играют большую роль в структуре календарных и семейно-бытовых ритуалов, их совпадение свидетельствует о многовековых культурно-исторических контактах, общности духовной и материальной культуры, единстве мифологических представлений, которые проявляются в языке и обрядовой культуре сибирских тюрков.

Каждый обряд, независимо от того календарный или семейно-бытовой, состоит из последовательно связанных этапов, имеющих свою семантику, прагматику и продолжительность во времени. Установлено, что каждый культурный код в ходе ритуала выполняет только свойственные ему цели, и в то же время, взаимодействует и с другими элементами (кодами), между которыми существует тесная связь.

Именно выполнение основных характеристик каждого культурного кода задается обрядовой традицией тюркских народов Сибири, которая подразумевает действенность магической силы при условии соблюдения всех предписаний обряда. Определено, что общей чертой культурных кодов является их единый мифологический контекст, в котором отражаются традиционная мифология, комплекс представлений о благополучии человека, поверья и запреты, элементы хозяйственной деятельности, жизненно важные для носителей традиции ценности.



**Гульназ Нурфаезовна Ягафарова** (Уфа, Россия)

*Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Ордена Знак Почета Института истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра Российской академии наук*

### **Звуковые формулы в песенном фольклоре башкир**

Традиционные звуковые комплексы, характеризующиеся устойчивостью набора и последовательности звуков, использованием в определенных частях фольклорного текста, повторяемостью и узнаваемостью, встречаются в самых различных жанрах башкирского фольклора. Особенно частотны звуковые формулы в песенном творчестве: в обрядовых песнях, в скорых песнях, такмаках, хороводно-игровых песнях, плачах-сенляу, колыбельных и др., где они выполняют различные функции, описанные в фольклористической литературе достаточно подробно. Наше внимание привлекли языковые особенности звуковых формул, применяемых в песенном творчестве. Данные формулы, чаще всего используемые в качестве припевов-возгласов, выделяются в тексте по следующим параметрам: фонетически содержат определенный набор звуков (*тая-тати-рэттирэм*); в словообразовательном плане большинство представлено словами-повторами (*айзар гынайым, вайзар гынайым, элли-бэлли*); морфологически – часть основывается на звукоподражательных словах (*хай, эллэрүк, эллэрүк, эллэ һөйә, эллэ юк; тыпыр-тыпыр*), часть представлена междометиями (*һайт, ай*), активно используются частицы (*гына/генә*), уменьшительно-ласкательные (*гөлкәйем*) или притяжательные (*гынайым*) аффиксы; семантически не несут в себе отдельной смысловой нагрузки (*ай-ли, эллэрүк, элләр-эли-эллиләү*); лексически составляют отдельный пласт слов, характеризующих песенную культуру, причем часть представляет собой заимствованные из русского языка слова и выражения (например, *Кадыркима, закаркима, Зәкәриә-камая*, где *Закария* – мужское имя, *камая* – искаженное (ради рифмы) произношение «Закарийка мой»). Подобные звуковые формулы широко распространены в башкирском фольклоре, они используются в качестве названий песен или такмаков («*Түрләк-тирәк*», «*Ай, зилим-зиләли*», «*Ай-ли*»), споровождат башкирские народные танцы («*Әллүкәй*», «*Әлләри*», «*Дөрйә-дөрйә-дөрйәтәү бейеүе*»). Отдельные песни целиком построены на подобных звуковых формулах («*Тиррәтләү*», «*Әллүкәй*»), что позволяет выявить в составе песен отдельный поджанр – *тиррәтләү* (песни, вместо слов в которых используются наборы звуков). В каждом случае обнаруживается историческая подоснова возникновения той или иной последовательности звуков, обусловленная прежде всего ареалом распространения фольклорного произведения, а также включенностью в формулы-заговоры обрядового фольклора.

## МАСТЕР-КЛАССЫ

**Михаил Михайлович Горшков** (Москва, Россия)

*Фольклорист, педагог-организатор, руководитель  
этнографического музея Пушкинского лицея № 1500*

### **«Стрела» в Столбуне: видимое и невидимое**

Мастер-класс посвящен обряду «Стрела» («Вождение стрелы», «Похороны стрелы»), который был распространен в Восточном Полесье. Этим обрядом завершалась весна. В разных селах обряд имел свои особенности, в том числе в селе Столбун Ветковского района Гомельской области Беларуси.

«Стрела» – это мощное, сильное действие. *Стрелу ведут* на Вознесение. После праздничной службы, после обеда, женщины выходят на улицу, заводят *карагоды*, затем, взявшись за руки, рядами следуют по улице и поют «стрелу». С двух дальних концов села идут к центру. На всех перекрестках-*раскресах* и на сельской площади водят *карагоды*, а потом идут в поле, в жито, где ведут заключительный *карагод* и закапывают в землю монетки. С поля расходятся с самыми разными песнями, иногда с гармоникой, но карагодных и стрельных песен не поют уже целый год, до следующей весны.

*Мы снимаем кино.*

*Но что мы видим? Женщин, которые идут и поют песни?*

*Мы рядом, мы очень близко. Мы на одном уровне. Нам надо забираться повыше, чтобы сверху увидеть все шествие Стрелы, рисунок, орнамент. Хорошо бы иметь воздушный шар.*

*И все же, что происходит? Для чего все это?*

*Отвечают: «Стрела, Вознесенье, Ушэсьце. Так заведено».*

*Но вдруг, эмоционально: о земле, о природе, о весне, о красоте. О своей причастности миру. О важности действия, своего участия. О необходимости вести Стрелу и петь эти песни. О переживаниях, что все замолкает, уходит. Что земля заклятая стала. И какие-то сказочные истории, которые для них вполне реальны и происходили здесь, рядом, на этой улице или за селом.*

*И убежденность в том, что обязательно на Стрелу дождь.*

*И вот, по завершении Стрелы, на ясное небо находят тучи и проливается дождь, и мы не успеваем с поля дойти до дома, и стоим с драгоценной нашей Марией Лаврентьевной, укryвшись под навесом, а вокруг проливень и гром.*

Несколько лет подряд мы приезжали на Стрелу в Столбун и работали над созданием кино: снимали обряд, записывали песни, рассказы. Речь пойдет именно об опыте создания этнографического кино. Мы посмотрим фрагменты первой версии фильма, поговорим об особенностях съемки, и конечно же, о самом обряде.

**Владимир Леонидович Мырнин** (Архангельская обл., Россия)  
Исполнитель, собиратель фольклора, Руководитель  
этнографического коллектива «Устьянские гармонисты»  
Устьянского центра народного творчества

### **Способы передачи аутентичной инструментальной традиции в современной деревне**

Совсем еще недавно в Устьянском районе Архангельской области существовала мощная музыкально-инструментальная культура. В любом населенном пункте можно было встретить гармониста. Бытовало множество разнообразных инструментов – и кустарных, и фабричных. «Теликовка» имела хождение, главным образом, на юге района, получив свое название в честь мастера Теликова из города Вельска (соседний районный центр). В традиции были распространены *волынка, минорка, тальянка*. Известны были и хромки: *кирилловские, великоустюжские, вологодские, кировские, тульские*.

Традиционная игра – это игра *«по слуху»*, утверждают деревенские гармонисты. Такая манера наиболее свойственна молодым или начинающим музыкантам. Пожилые гармонисты чаще всего играют *"на память"*. Главный принцип обучения состоит в запоминании звуковых оборотов с первого раза, причем эта норма – не установка учителя, а потребность самого ученика. Подобную методику можно уподобить дворовым играм, где в первую очередь необходимо узнать правила. Вновь прибывшему дают представление лишь о некоторых нюансах, так как игра в общих чертах ему уже известна. У гармонистов момент разучивания музыкального оборота – это как бы правила игры, а воспроизведение наигрыша – это и есть сама игра. Во время озвучивания мелодической линии ученик ее словно *правит* так, как будто все это он уже слышал неоднократно. Гармонист Г. В. Заостровцев объясняет подобный принцип игры на примере творчества музыканта-пастуха: «Ваня Стрюков с трубой ходил, труба около метра [когда играл]. Подправлял пальцами – мелодию менял».

Аутентичная музыка по своей природе ритуальна. В обряде музыкант ощущает собственную значимость. Вторичные исполнители лишены этого специфического чувства. Современные юные музыканты дополняют собственную практику повседневным опытом. Деревенский ребенок, пребывая в традиционной среде, осведомлен о стиле поведения, особенностях произношения, эмоциональных предпочтениях местных жителей. Это знание содействует скорейшему профессиональному становлению музыкантов. Большинство традиционных гармонистов училось играть в раннем детстве. Н. Ф. Порошин, из деревни Шеломенская, вспоминает: «Играл с шести лет, с восьми лет – по игрушкам [ходил]» (*игрушки* – собрания молодежи).

Опыт традиционных методов обучения используется нами в детском ансамбле "Устьянские гармонисты". Преемственность – важнейший элемент естественного сохранения традиции. Все участники ансамбля являются продолжателями музыкальных династий. Игра по слуху существенно ускоряет процесс обучения, предопределяет овладение локальным исполнительским стилем.

**ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА:  
творчество, поведение, ритуал**

Тезисы докладов и сообщений V Международного научного конгресса

**Фольклор народов России и стран СНГ**

12–16 ноября 2020 г.

Подписано в печать 10.11.20  
Формат 60 × 90/8. Бумага SvetoCopy.  
Объем 3,00. усл.-печ. л. Тираж 100 экз.  
Гарнитура Times.

Редакционно-издательский комплекс  
Российского института истории искусств  
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5

[www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru)

