

Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств
Сектор фольклора

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС
«ФОЛЬКЛОР И ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ
РОССИИ И СТРАН СНГ»

Творческая личность в традиционной культуре



VIII Международная Школа молодых фольклористов



Санкт-Петербург
2018

Министерство культуры Российской Федерации

Российский институт истории искусств

Сектор фольклора

**ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ТРАДИЦИОННОЙ
КУЛЬТУРЕ**

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС

ТРАДИЦИОННЫЙ ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ И СТРАН СНГ

VIII МЕЖДУНАРОДНАЯ ШКОЛА МОЛОДЫХ ФОЛЬКЛОРИСТОВ

29 октября — 2 ноября 2018 г.

Санкт-Петербург

2018

УДК 398

ББК 82.3 (2)

Международный конгресс «Традиционный фольклор народов России и стран СНГ» (РИИИ, Санкт-Петербург, 29 октября — 2 ноября 2018 г.): Тезисы докладов / Ред.-сост. С. В. Кучепатова. — СПб.: РИИИ, 2018. — 44 с.

Проект выполнен при поддержке Министерства культуры Российской Федерации

ISBN 978-5-86845-235-2

© Российский институт истории искусств, 2018

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС

ТРАДИЦИОННЫЙ ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ И СТРАН СНГ

VIII МЕЖДУНАРОДНАЯ ШКОЛА МОЛОДЫХ ФОЛЬКЛОРИСТОВ

ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ

ЛЕКЦИИ

А. В. Ромодин (Санкт-Петербург)

Творческое существование человека в традиционной культуре

Вопрос о существовании человека в традиционной культуре не может ставиться вне проблемы творчества. Конечно, в любом обществе творческий посыл является той движущей силой, которая содействует развитию и социального, и духовного начал. Однако именно в традиционных условиях, при сохранении в них архаичных черт существования, человек с наибольшей силой старается выявить свой индивидуальный творческий потенциал. С одной стороны, это вызвано сложностями труда в подобного рода сообществах, с другой стороны, люди, живущие в этих сообществах, в меньшей степени нацелены на обязательное всепоглощающее обогащение.

Соотношение между культурой и личностью обнаруживается прежде всего в феномене творчества. При исследовании человека в народной традиции все аспекты его существования рассматриваются главным образом в творческом контексте. Изучаться при этом могут и процессы создания, и собственно формы искусства. Для человека традиции жизнь, творчество и ритуал сосуществуют в неразрывном единстве. Все эти три феномена взаимодействуют и находятся одновременно в реальности и в сознании человека. Сама жизнь понимается человеком творчески, именно так он стремится к ее осуществлению, проживанию. Причина тому — в единстве природы, культуры и внутреннего мира человека традиции. В ритуалы вносятся элементы творчества, жизнь отображена в ритуале.

Определяющим феноменом становится творческая магия. На первый план выступают специалисты. Магические стороны творчества известны всем. Любой член сообщества способен — в той или иной степени — к расшифровке подтекстов, символов, во всяком случае, он оказывается готовым к их прочтению, имея опыт присутствия в опреде-

ленной культуре. Однако же именно знающие, одаренные, умелые люди несут в себе тот колоссальный силы творческий импульс, который становится способным поддержать саму традицию. Лучшие музыканты, танцоры, рассказчики владеют необходимыми магическими ресурсами, особыми средствами завораживающих воздействий.

Обращение к творческому миру человека предопределяет необходимость использования нестандартных исследовательских подходов. Подобное приобретает особенную значимость в тех случаях, когда требуется проникновение вглубь, при иррациональности самого объекта исследования. Традиционный человек действует в своем творчестве нередко интуитивно, а порой и вообще находится в ирреальном мире. Поэтому и методы исследования должны учитывать необычность такого рода контекста.

Т. Д. Булгакова (Санкт-Петербург)

Роль личности в фольклоре шаманствующих народов Сибири

Существует распространенное представление о том, что фольклор — это коллективное творчество, в ранних формах которого коллективность господствует в процессе как сложения, так и исполнения текстов, и что лишь на последующих стадиях его развития возрастает роль личности и выделяются отдельные талантливые певцы и сказители. Если считать, что устное творчество шаманствующих народов Сибири хранит в себе определенные черты раннетрадиционного фольклора (М. Элиаде определял шаманизм как одну из *архаических* техник экстаза), то следует, казалось бы, предполагать доминирование в сибирском традиционном фольклоре коллективного начала. Между тем обстоятельное знакомство с конкретным фольклорным материалом шаманствующих народов и рассмотрение его в контексте как импровизационности, так и формирования и функционирования корпуса сохраняющихся и передающихся от поколения к поколению фольклорных произведений позволяет, напротив, говорить о преобладании в рассматриваемом нами материале роли начала личностного.

Отмечая наличие в фольклоре шаманствующих народов Сибири немногочисленного ряда жанров с устойчивыми, повторяющимися общеизвестными текстами (этиологические сказки, загадки, скороговорки), следует подчеркнуть явное преобладание импровизационных, ориентированных на сиюминутную ситуацию или существенно варьируемых текстов, сохраняющихся в репертуаре только того исполнителя, который является одновременно создателем этих текстов. Это, например, индивидуальные (преимущественно автобиографичные песни, не имеющие религиозной подоплеки), а также личные песни (в той или иной мере связанные с личными духами их создателя и потому запретные для исполнения другими лицами). Оба эти вида песен выполняют функцию этносоциальной идентификации и самоидентификации их авторов. Поскольку каждый

автор-исполнитель пользуется своими собственными излюбленными словесными клише и мелодическими формулами, целесообразным оказывается типологизация песен не в соответствии с особенностями их текстов и функций, то есть не согласно жанровой их принадлежности, но в соответствии с аффилиацией их с авторами-певцами. Представление носителей традиции о связи пения с личными духами исполнителя, с одной стороны, а также о наследовании духов в пределах линиджа, с другой стороны, ведет также к убеждению о наследовании мелодического типа песни, что открывает еще один аспект типологизации песен, коррелирующий с родовой структурой общества.

Первостепенная роль личности проявляется также в процессе формирования в контексте шаманской практики произведений героического эпоса народов Сибири. Первоначально рассказываемый эпический текст всегда является репрезентативным, автобиографичным, касающимся перипетий тайной духовной жизни исполняющего этот текст шамана. Но в отличие от песенного творчества, предлагая слушателям неизвестное доселе повествование, автор скрывает эту репрезентативность, он претендует на анонимность и фиктивную отстраненность от излагаемого им текста. Задача шамана-исполнителя заключается в том, чтобы запустить свой текст в пространство фольклорного бытования, придав ему статус общераспространенного, так как, только решив эту задачу, он способен добиться одновременно и других актуальных для него в эту минуту и скрываемых от аудитории целей. Поэтому он маскирует свой рассказ, применяя общепринятые для используемого им жанра клише (нейтральные имена персонажей, включая представление самого себя как одного из эпических персонажей, клишированные зачины, концовки и т. п.). Таким образом, роль личности автора-исполнителя оказывается решающей именно в момент создания эпического произведения. Коллективное же его бытование оказывается лишь последующим результатом, той средой, в которой оно сохраняется и транслируется из поколения в поколение, усиливая бессознательную поддержку обществом изначально индивидуальных идей и целей создавшего произведение шамана.

А. Б. Джумаев (Ташкент, Узбекистан)

Типы личности музыкантов и особенности творческого процесса в городской традиционной культуре Центральной Азии (на материале Узбекистана и Таджикистана)

Типы личности современных традиционных музыкантов в городской культуре Узбекистана и Таджикистана во многом схожи. Они складывались в общем культурно-историческом пространстве городов Мавераннахра-Туркестана и Хорасана (Бухары, Балха, Самарканда, Ходженда, Ферганы, Коканда, Ташкента и др.) и несут в себе вековые «при-

знаки» специализаций. Они имеют и общность, и различия с музыкантами из уйгуров, каракалпаков, киргизов, казахов, туркмен, афганцев.

Носители музыкальных традиций узбеков и таджиков зачастую двуязычны и творчески «амбивалентны». Они легко переходят из одной культурно-национальной традиции в другую, формируют общий репертуар, прежде всего из классического макомата. Для слушателей-знатоков язык исполнения не имеет принципиального значения. Узбекский певец может пользоваться успехом в таджикской аудитории, и наоборот. Яркие примеры: таджикская певица Барно Исхакова и узбекская Надира Пирматова.

В советское время типы музыкантов подверглись существенному воздействию светской концертно-эстетизированной культуры. Сложилась новая поведенческая (сценическая) культура и внешний облик — комбинация традиционно-национальных и советско-европейских элементов. Была преодолена мужская монополия на исполнение отдельных видов музыки, в первую очередь макомов. Сложился тип личности женщины-певицы — исполнительницы макомов. Изменилось негативное или двойственное отношение к типу народных (уличных) музыкантов (*сурнайчи, карнайчи, нагорачи*) и танцовщиц.

Среди исторических типов музыкантов свои позиции сохраняет *хафиз* — профессиональный певец высокого класса. К *хафизам* принадлежат исполнители макомов, *катта ашула*, духовных песнопений, суфийских зикров. На высокое социальное положение *хафиза*-певца косвенно влияет историческая миссия *хафиза*-чтеца, хранителя Корана. *Хафиз* — серьезная личность, заслужившая признание народа. Он украшение различных «собраний» и свадеб-*тоев*. Яркие личности современных *хафизов* в Узбекистане — Махмуджон Таджибаев (Ташкент), Фарход Халимов (Самарканд), Фарход Давлетов (Хорезм). Их музыкально-эстетические взгляды и творческие принципы заслуживают специального рассмотрения. Сложились также типы музыкантов, совмещающих исполнительство с интеллектуальной и исследовательской деятельностью (Ари Бабаханов, Улмас Расулов, Рахмат Курбанов, Абдували Абдурашидов).

В ученой (элитарной) традиции обучения, отраженной в трактатах о музыке, выделялась такая категория, как обладание «здоровой натурой и стойкой памятью» (*сахиб-и таб'-и салим ва зихн-и мустахим*). Еще в начале XX в. это обладание рассматривалось как одно из условий обучения вообще (в сочинении культурно-религиозного деятеля Саййаха 'Абд ар-Рахмана Ташканди). Целостная личность музыканта формировалась из соединения двух сфер: этической и музыкальной (творчески-практической). Они были объединены в системе обучения *устад* — *шагирд* (мастер — ученик), которая охватывала разные стороны жизнедеятельности, творчества и образа жизни музыканта. В XX в. эта система претерпела существенную трансформацию. Ныне признается необходимость наличия *устада* и получения благословения (*фатиха*). Но и эти правила не всегда соблю-

даются. Фрагментарно сохранились обряды посвящения (*камарбандан*) и поминание духов ушедших мастеров (*арвах-и пир*): в Бухаре у музыкантов-мужчин и женщин-*созанда*, в Каракалпакстане у *баксы* и *жырау*.

На творческий и личностный облик современных музыкантов оказывает влияние эклектичный «набор» различных факторов: классическая поэзия на фарси и тюрки, литературная традиция советского времени (в Узбекистане — роман Абдуллы Кадыри «Минувшие дни»), идеи и тенденции, связанные с процессом глобализации, и многое другое.

Р. С. Малдыбаева (Астана, Казахстан)

Личность казахского *кюйши* в современной музыкальной культуре

Качественные изменения в жизнеобеспечении казахского этноса, произошедшие в прошлом столетии, оказали значительное влияние на институт формирования традиционного музыканта. В условиях трансформации общества *кюйши* по-прежнему предстает индикатором состояния культуры.

Создание целостной картины формирования традиционного музыканта в современной культуре не эффективно без исследования сущности понятия «личность *кюйши*». Сложившееся в гуманитарной науке мнение о том, что постфигуративная культура подавляет личностное начало носителей традиции, может быть аргументировано и опровергнуто. Базовые понятия человекознания — «личность», «индивидуальность», «генотип и среда», «ценностные ориентации», «установка» и другие — сохраняют свое значение и актуальны и для этномузыковедения. Процесс формирования и развития личности *кюйши* XX в. отражает состояние традиционной казахской культуры.

Разработка проблемы творческой индивидуальности *кюйши* и ее реализации в XX в. связана с изучением генотипических и средовых условий развития, имеющих основополагающее значение для формирования личности традиционного музыканта. Проецирование теории «генотипа и среды» на материал казахской музыки способствует выявлению отличительных особенностей генотипических факторов постфигуративной культуры, которые прежде всего связаны с духовной ипостасью *кюйши*. Подчеркнем, что коррелятивная пара «генотип и среда» в музыкальной среде казахов не имеет разноречивой природы. Личность *кюйши* представляет такое «бытие человека», когда внутренний и внешний миры взаимодополняют друг друга и находятся в равновесии. Окружающая традиционного музыканта среда предстает важнейшим фактором в формировании индивидуальности.

Институт семьи в традиционной казахской культуре играет первостепенную роль в воспитании ценностных ориентаций, установок, национального самосознания будущего профессионала. Семье принадлежит прерогатива формирования этнослуша (термин И. Земцовского): «миссия» полноценного развития способности слышать и слушать звук

в условиях устной природы творчества отведена именно семье. Нравственная и духовная основа системы традиционного воспитания, а также ее синкретический, тесно взаимосвязанный с жизнью характер формируют гармонично развитую личность с активной жизненной позицией.

Адаптация кюйши к новой музыкальной среде как микромодель соответствует процессу адаптации этноса к условиям развития в XX в., при этом традиционная культура предстает в качестве внутреннего стержня общества. Ее мобильный характер влияет на стереотип поведения этнофоров. Приведенный в действие «механизм психологической защиты» дает возможность с наименьшими потерями пройти через сложности переходного времени.

Проблема творческой личности кюйши в современной культуре поднимает ряд актуальных вопросов, связанных с функционированием казахского общества на рубеже тысячелетий. Их изучение открывает перспективу постижения уникальных феноменов культуры — казахской традиционной музыки и личности кюйши.

В. Н. Никитина (Москва)

Народный музыкант: аспекты восприятия

Сельский мастер — носитель не только музыкальной информации. Предлагается несколько срезов понимания личности в народной культуре — понятие многоаспектным, охватывающем как разные грани отражения самой традиции, так и разные формы ее взаимодействия с академической культурой.

Т. С. Рудиченко (Ростов-на-Дону)

Традиционное бытовое музицирование в Донском регионе (по данным полевых исследований 2000–2010 гг.)

В лекции рассматривается изменение условий существования традиционной музыки на селе и в городе, определяемое дальнейшей урбанизацией села, развитием сферы услуг, общими для сельской и городской среды процессами информатизации и глобализации. Отмечается вытеснение пения и игры на инструментах в обрядовую и праздничную сферу, что приводит к формированию устойчивого представления о необходимости особых условий для творческой самореализации.

Этому способствует и перенесение семейных и дружеских встреч по радостным или печальным поводам из дома в специально отведенные места сферы бытовых услуг (кафе, ресторан и проч.), где традиционная музыка не всегда уместна и востребована. В числе условий, не способствующих трансмиссии традиции в быту, — профессионали-

зация и специализация в сфере музицирования, начинающаяся в детстве. Вовлекаемые в концертные коллективы (фольклорные ансамбли и хоры), дети ориентируются руководителями на публичную деятельность и успех. Это, как и другие факторы, приводит к постепенному снижению стремления к распространению собственной творческой активности в быту и замещению ее такими формами, как караоке, презентация творческих опытов в информационных социальных сетях; возрастанию роли пассивных форм (слушание традиционной музыки, просмотр программ по телевидению или каналам Интернета).

Предпринимается опыт характеристики современных носителей традиции, проявляющих свою творческую активность в быту. Затрагиваются вопросы возрастной и социальной стратификации преимущественно певческих коллективов.

К первому виду отнесены группы пожилых людей (в определении информантов — «компаний»), в прошлом коллег, трудившихся в одной производственной сфере, сложившиеся в активный период жизни (30–40 и более лет назад, то есть в 1960–1980-е гг.), — сообщества, объединенные принадлежностью к одной производственной сфере или к одному социальному слою.

Ко второму виду отнесены выходцы из сельской местности в городах, проявляющие наибольший интерес к традиционному пласту культуры и имеющие опыт пения и игры на народных инструментах.

Третий вид объединения возникает по принципу **общности интересов** и увлечений в сфере досуга — действующих или бывших участников организованных любительских фольклорных ансамблей, хоров русской песни, хоров ветеранов труда. Возрастной диапазон входящих в такие «компании» более широкий. Они образуют менее значительную прослойку городского и сельского населения, в которой сохраняется интерес к традиционным формам музицирования.

А. Н. Соколова (Майкоп)

Традиционный инструментальный исполнитель как хранитель танцевальной культуры этноса

1. Содержание понятия «танцевальный музыкант» (исполнитель традиционной инструментальной танцевальной музыки).

2. Традиционные условия формирования «танцевальных музыкантов».

3. Личностные качества «танцевальных музыкантов».

4. Оплата и условия труда «танцевальных музыкантов».

5. Формирование исполнительского репертуара. Процесс «переноса» на гармоннику традиционных мелодий, функционировавших ранее в звукоформе струнного хордофона (*шычепцына*) и аэрофонов.

6. Процесс расширения и развития репертуара через использование иноэтнических мелодий и их переинтонирование.

7. «Учитель» и «ученик» в традиционной культуре западных адыгов.

8. Формы сохранения танцевальной музыки в культуре адыгов: активные (исполнительская танцевальная практика, запись на звуковые носители, хачецевые формы) и пассивные (танцевальная и аудиослуховая общественная практика).

9. Количественные и качественные характеристики репертуарного тезауруса «танцевальных музыкантов».

10. «Академизация» традиционных гармонистов и «фольклоризированность» академических баянистов.

ДОКЛАДЫ

М. Ш. Абдулаева (Махачкала)

Мусульманский *нашид* в Дагестане: личностные особенности музыкального синтаксиса

Религиозная песня *нашид* — важная составляющая религиозных практик в суфийском исламе. Прикладная функция *нашида* обусловлена его включенностью в мусульманский ритуал *зикр*, в частности в праздничную форму *зикра* — *мавлид*. *Мавлид* — ритуал, приуроченный ко дню рождения пророка Мухаммада и к крупным мусульманским праздникам: *Ураза-байрам* (Ид аль-Фитр), *Курбан-байрам* (Ид аль-Адха), — такие *мавлиды* проводятся в мечетях. Часто *мавлид* посвящается знаковым событиям семейного характера — свадьбе, рождению ребенка и проводится дома в кругу близких родственников. Составной частью *мавлида* является пропевание священных коранических текстов и *хадисов* — повествований о жизни пророка Мухаммада. Песни, исполняемые во время *мавлида*, называются *нашидами*. Автор рассматривает *нашид* в системе мусульманского ритуала *мавлид* и в контексте культурного пространства современного Дагестана. В ходе изучения сакрально-религиозной музыки автором выявлены типологические особенности религиозной песни, характерные для универсального *нашида*.

Универсальным *нашидом* автор предлагает считать религиозную песню, которая бытует в контексте ритуала, исполняется мужским вокалом сольно или в ансамбле без инструментального сопровождения, язык исполнения такого *нашида* — арабский, музыкально-интонационная основа универсального *нашида* тесно связана с традиционным мелосом народов арабо-мусульманской культуры.

Локальная специфика нашида обусловлена наличием музыкально-интонационного комплекса, маркирующего этническую традицию, и словесным текстом на языках дагестанских народностей. Такие нашиды исполняются на семейных, общинных мавлидах. Общий с народным мелосом интонационно-мелодический синтаксис дагестанских нашидов обусловил их включенность в пространство традиционной музыки.

Выявленные жанровые и локальные особенности нашида позволят определить устойчивость этномызыкальной традиции и этническую природу сакрально-религиозных песнопений.

Г. Т. Альпеисова (Астана, Казахстан)

Репрезентация музыкально-слуховых представлений казахских *кюйши* в курсе «Этносольфеджио»

Прошедшая многовековой путь развития казахская инструментальная музыка выработала свои закономерности восприятия, которые отразились в музыкально-слуховой деятельности *кюйши*. В условиях устного бытования инструментальной музыки ее определяющими моментами являются два компонента — внутренние слуховые представления (ВСП) и двигательно-моторный акт, образующие двухзвенную модель: ВСП — двигательно-моторный акт.

Функция восприятия в музыкально-слуховой деятельности казахских *кюйши* совмещается одновременно с функциями и передатчика, и соавтора произведения. Также важным является способность к импровизации, при которой просматривается особый аспект — зрительная фиксация штрихов, аппликатуры, положения руки на грифе инструмента. Эти факторы определяют надежность передачи музыкального произведения в рамках контакта учитель — ученик. В профессиональном обучении, представляющем собой процесс «информативных контактов» индивидуальностями учителя и ученика, логика музыкально-слуховой деятельности приобретает трехзвенную модель: зрительная фиксация — ВСП — двигательно-моторный акт.

Решающим фактором в процессе устного обучения является психомоторная память, заключающаяся в фиксации основных приемов звукоизвлечения. Как известно, не только в процессе обучения, но и в функционировании инструментальной музыки память, как накопление слушательского опыта, играет главенствующую роль. В любой музыкальной деятельности накопленный опыт несет на себе основную нагрузку и служит источником для воспроизведения музыкальных представлений. Внутренние слуховые представления, опираясь на ранее воспринятые слуховые впечатления, четко и устойчиво фиксируют их в памяти. Профессионализм устной традиции выработал требование к мастерству музыканта, которое определялось по умению перенять музыкальное произведение (*кюй*) с одного прослушивания.

Возрождение музыкально-слуховых представлений казахских кюйши в новых исторических условиях получило реализацию в курсе «Этносольфеджио», становление которого началось с домбрового сольфеджио. На основе изучения специфики казахской музыкальной культуры, ее устного характера, импровизационной природы была определена концепция этносольфеджио, которая ставила своей целью не только изучение музыкального языка домбровых кюев, но и умение воспроизводить сущностные характеристики музыкально-слуховых представлений казахских кюйши (импровизационность, активное творческое начало). При этом основным принципом построения курса — это опора на традиционный способ передачи музыкальной информации в культуре.

Д. Ж. Амирова (Алматы, Казахстан)

Автопортретные песни в казахской лирике: личность и традиция

В песенно-лирическом искусстве казахов, представляющем собой в целом многожанровое явление (собственно лирическая песня), особое место занимает группа песен, которые могут быть обозначены как «автопортретные». Наиболее широко и разнообразно данная группа проявляется в творчестве народно-профессиональных певцов-лириков — *сал, сері, әнші*. По существу, это обязательный (облигатный) для репертуара певца субжанр, посредством которого подтверждается его профессиональный статус.

К числу стилевых маркеров «автопортретных» песен относятся:

1. Особенности словесно-поэтического текста:
 - указание имени создателя в названии песни;
 - самопрезентация певца;
 - наличие биографических эпизодов;
 - идея личностного самоутверждения певца-лирика.
2. Интонационные клише зачинного типа.

Интересным представляется наличие аналога «автопортретной» песни в свадебной обрядности казахов. Невеста как центрообразующее ядро традиционного свадебного цикла дважды осуществляет символический переход из личностного состояния во внеличностное и обратно (через проводы–прощание–уход–замужество). Кульминацией такого перехода является ее прощальная песня (*қоштасу*), представляющая собой квинт-эссенцию лирического в обрядовом цикле.

Обнаруживаются черты сходства *қоштасу* с «автопортретной» песней в жанровой поэтике. Невеста часто именует себя через обращение к любящему отцу, перечисляя

его добродетели, нередко приводит детали своей девичьей жизни, в отдельных случаях упоминает себя по имени. Наиболее совершенные по своей художественной и музыкально-стилевой выразительности «прощальные» песни невесты вошли в историю казахской традиционной лирики с указанием авторства (!).

А. В. Аргов (Санкт-Петербург)

Современный фольклоризм: культурные механизмы города и личностные импульсы артистов

Целью молодежного фольклорного движения (далее МФД) с самого начала его зарождения стало распространение аутентичных форм устного народного творчества в не традиционной среде. Долгое время МФД испытывало трудности в своей деятельности из-за влияния на массовую культуру псевдофольклорных жанров. Сейчас, когда псевдофольклор не насаждается в прежних масштабах и программа патриотического воспитания граждан реально возрождает интерес молодого поколения к родной культуре, МФД сохраняет «кастовость» и не получает широкого распространения в массах, проигрывая другим сообществам в количестве приверженцев. Фольклорное наследие и технические приемы его воспроизведения находят свое место в популярной музыке, но не воспроизводятся в традиционных формах. Многие ученые подходили к данному вопросу с позиции природы фольклора и методов его грамотной пропаганды, не придавая значения теме города как такового. Городская культура рассматривалась исследователями лишь как нетрадиционная среда, подверженная влияниям иных культур и технологий и в связи с этим неудобная для бытования аутентичных форм народного творчества.

Данный доклад посвящен рассмотрению городской культуры как полноценной «системы координат», сохраняющей единые принципы, действующие в ней на протяжении тысячелетий вплоть до нынешнего времени, определяющие характер жизнедеятельности ее носителей и, в том числе, творчества. Приводятся критерии условного разделения культуры на городской и сельский типы. В докладе кратко описываются особенности городского фольклора в соответствии с концепцией С. Ю. Неклюдова, устного профессионализма в городской среде в соответствии с концепцией Э. Е. Алексева, площадной формы городской культуры в соответствии с концепцией М. М. Бахтина, а также феномен сцены и ее специфические функции. В указанном ракурсе рассматриваются различные виды деятельности МФД (вечёрки, участие в массовых празднествах и т. д.). В качестве вывода приводится положение о необходимости встраивания МФД в изначальные принципы городской культуры, способные обеспечить его стабильное существование.

Б. Ж. Бабижан (Алматы, Казахстан)

Казахские бытовые песни юго-запада Жетысу в исполнении носительницы традиции Несипкуль Калтайкызы

Жетысу — казахское название Семиречья, географической области Центральной Азии. По мнению В. В. Бартольда, под названием «Жетысу» подразумевалась территория, простирающаяся к северу от реки Или. Вся эта местность омывалась водами семи рек: Лепсы, Баскан, Аксу, Буйен, Кызылагаш, Каратал и Коксу¹.

Согласно плану сбора материала и выполнения диссертационной работы, в период 20–28 августа 2018 г., автором доклада Б. Бабижан была проведена фольклорная экспедиция в Меркенский район Жамбылской области (территория юго-западной части Жетысу), которая проходила в таких населенных пунктах, как: Мерке, Актоган, Казах-дихан, Акарал, Татти, Кызыл-кыстак, Акермен, Аспара, Турар Рыскулов, Мын-казан, Андас-батыр, Ойтал и Кенес.

Расположенный в предгорьях Кыргызского хребта Тянь-Шаня, Меркенский район имеет общую границу на востоке с Кыргызстаном, на севере — с Мойынкумскими песками, на северо-востоке — с Чуйским, на юго-востоке — Рыскуловским районами Жамбылской области.

Основные типы ведения хозяйства — пастбищное и полукочевое животноводство и земледелие. И хотя глобальные общественно-исторические события XX — начала XXI столетий наложили свой отпечаток на состояние духовных традиций, частичное сохранение типа хозяйственного уклада и патриархального сознания обусловило устойчивое функционирование в аулах Меркенского района обрядового и необрядового пластов казахского песенного фольклора.

Большая часть названного региона населена преимущественно представителями казахских родов Старшего жуза². Респондентами выступили женщины старшего возраста подразделений Ботбай и Жаныс рода Дулат³.

Среди респондентов, с которыми исследователю удалось встретиться, наибольшее внимание привлекла к себе яркая по творческой одаренности жительница аула Кенес Несипкуль Калтайкызы.

¹ В историко-краеведческой литературе высказываются и другие точки зрения по определению рек Жетысу.

² Жуз — исторически сложившееся объединение казахов. Всего образовалось три жуза: Старший жуз, Средний жуз и Младший жуз.

³ В данный род также входят подразделения Шымыр и Сикым. Их представители расселены в районах, приграничных с Мерке, и в некоторых районах Туркестанской (бывшей Южно-Казахстанской) области.

Калтайкызы Несипкуль родилась 14 апреля 1938 г. в ауле Кенес Меркенского района Жамбылской области. Происходит из подразделения Бесторсык рода Ботбай Старшего жуза. Музыкальные способности унаследовала от своего отца — Калтай Андабайулы, который сам сочинял песни, а также был известен как яркий исполнитель песенного фольклора. В 1950–2000-е гг. Несипкуль работала в школе преподавателем по труду (по домоводству), то есть респондент обладает навыками рукоделия (прикладного народного творчества).

Калтайкызы Несипкуль исполняет преимущественно образцы бытового песенного фольклора (*кара олен*)⁴. При этом особенностью Н. Калтайкызы является то, что благодаря своему импровизаторскому таланту она воспроизводит песни со своими вариантами поэтического текста.

Так, песня — посвящение трагически погибшему жениху поется носительницей традиции на мелодию распространенной в Жетысу песни «Қаракөзім» («Черноглазая») — обращения юноши к девушке; песня — обращение к гостям на свадьбе младшего сына — на мелодии акынской речитации и мелодии песни бытового фольклора «Агигай» (припевное слово); песня — обращение к сватье из Кыргызстана — на мелодию песни народно-профессионального певца Пышан Жалмендеулы и т. д. Более того, в исполнении Несипкуль Калтайкызы была записана песня кыргызского народно-профессионального певца Аширали Айталиева на другой поэтический текст на кыргызском языке.

Несипкуль видоизменяет не только поэтический текст, но и музыкально-поэтическую форму жетысуйских песен, а именно присоединяет к основным частям известных бытовых песен Жетысу совершенно другие, «не родные» припевы. И этот факт указывает индивидуальный тип музыкально-поэтического мышления этнофора. В 1920-е гг. при составлении сборника «1000 песен казахского народа» музыкальным этнографом А. Затаевичем подтекстовывались только припевные разделы песен, которые считались более константными их частями. Большую устойчивость припевов песен в памяти носителей традиции отмечала также в своей работе известный исследователь казахских традиционных песен А. Байгаскина. В ситуации с песенным материалом, сообщенным Н. Калтайкызы, вышеупомянутая точка зрения несколько теряет свою актуальность. В отношении жетысуйских примеров имеются случаи, когда инорегиональные песни адаптировались здесь именно с «коррекцией» припева на местный тип этого раздела формы.

Записанные от Н. Калтайкызы песни базируются на диатоническом звукоряде и в своем большинстве имеют некоторые различия с общенациональными и с другими

⁴ Зафиксированный в ее исполнении один пример обрядовой песни ритуала проводов невесты — прощания (*сынсу*) был идентифицирован нами как один из поздних (современных) вариантов.

микроареальными аналогами по мелодическим типам. Музыкально-поэтическая структура большинства сообщенных респондентом образцов имеет форму музыкальной полустрофы. В соотношении с поэтической и мелодической строками встречаются примеры с асинхронностью стиха и напева.

А. О. Байгоныс (Астана, Казахстан)

Образ *кюйши*: *кюй*-легенда «Аксак кулан» в анимации А. Хайдарова

В области анимационного кино особое место занимают не только сказочные герои, но и вечные образы. К подобным основополагающим, с незапамятных времен жившим в сознании казахского этноса образам можно отнести и образ *кюйши*. Это не просто музыканты — исполнители *кюев*⁵, они являются творцами, которые смогли в своих произведениях передать чувства и чаяния народа. Образ музыканта, шире — творца воплощен в разных видах искусства. Так, в литературе вспомним «Кюйши» И. Джансугурова, повести М. Магауина и многие др.

Древнее предание о *кюйши*, донесшим весть о смерти сына великому хану, нашло отражение в мультфильме известного режиссера А. Хайдарова, который в 1968 г. обратился к анимационному воплощению *кюя*-легенды «Аксак кулан» («Хромой кулан»). Вариант *кюя*-легенды «Аксак кулан», на основе которой выстроен сюжет мультфильма, записан от известного *кюйши*⁶ западноказахстанской домбровой традиции — Камбара Медетова.

События в мультфильме происходят в эпоху Чингис-хана (XIII в.), и, по убеждению многих домбристов, происхождение *кюя*-легенды связано с жизнью Чингис-хана и его сына Джучи. О гибели сына хана сообщается с помощью исполнения *кюя* на домбре — именно средствами музыки доносится трагическая весть, называемая в традиции «*естірту*»⁷. Чингиз-хан, воплощая свою угрозу влить свинец в горло «черного» вестника⁸, повелевает казнить домбру. Голос за кадром сообщает: с тех пор в корпусе домбры имеется отверстие.

Образ *кюйши*, его внешний облик в виде мудрого старца отличает его от других людей. Его движения благородны и неторопливы (исполняет *кюй* автор музыки мультфильма, замечательный казахский композитор XX в. Н. Тлендиев).

Таким образом, в мультипликации ожила знаменитая легенда с ее образами и символами древней культуры. Язык анимационного искусства оказался способным отразить

⁵ *Кюй* — инструментальный жанр казахской традиционной музыки.

⁶ *Кюйши* — исполнитель и создатель *кюя*.

⁷ *Естірту* — обычай иносказательного извещения о смерти.

⁸ *Черный вестник* — человек, сообщивший о смерти.

неповторимый колорит традиционной инструментальной музыкальной культуры, тем самым воспитывая в юных зрителях любовь к вечному и прекрасному. Мультфильм «Аксак кулан» А. Хайдарова открыл пути для синтеза анимационных образов и традиционного инструментального искусства в экранном воплощении. В этом проявилась еще одна сторона его творческого дарования как пропагандиста национальной культуры средствами анимационного кино.

А. А. Бекен (Алматы, Казахстан)

О преемственности домбровой традиции: от деда к внуку (на примере творческой деятельности Ергали Есжанова)

Данный доклад посвящен изучению личности и творческой деятельности Ергали Есжанова (1864–1949) — известного домбриста, *кюйши*, видного представителя домбровой школы Курмангазы (1823–1896). Автор опирается на достижения современного этномузыкознания, использует сведения, полученные от знатоков, носителей традиции, а также родственников и близких музыканта.

Ергали был грамотным человеком, владел не только казахским, но и русским языком. Занимался рыболовством на Каспийском море. С детства любил домбру, знал много кюев.

Как известно, у Курмангазы было семь учеников, непосредственно перенявших его кюи (Дина, Мамен, Охаб, Мендигали, Ергали, Конаш, Менетай), а также около сорока последователей, живших приблизительно в одно с ним время. Будучи любимым учеником Курмангазы, Ергали внес свой существенный вклад в сохранение и передачу творческого наследия великого кюйши. Его репертуар, в котором сохранилось около пятидесяти кюев Курмангазы, переняли его близкие родственники: брат — Хайрошев и его сын, внучатый племянник, домбрист Гильман (1914–1989). Именно от Гильмана Хайрошева, проживавшего в 1950–1960-х гг. на станции Исатай Атырауской области, академик А. Жубанов записал ряд известных кюев Курмангазы.

Ергали принадлежал к синкретическому типу творца. В нем органично сочетались исполнитель, создатель, замечательный рассказчик, знаток истории и традиций. Кюи Курмангазы в исполнении Ергали–Гильмана звучали почти в неизменном виде, с сохранением своих стилевых особенностей.

Ергали Есжанов — не только исполнитель, но и создатель своих кюев. В настоящее время в репертуаре современных домбристов имеются его замечательные кюи «Бозашы» и «Коштасу».

Анализ кюев Ергали показывает, что они имеют крупную форму с использованием двух кульминационных разделов (*сага*) и созданы в лучших традициях Курмангазы.

М. Н. Власова (Санкт-Петербург)

Исполнитель и собиратель: опыт сотворчества (по материалам экспедиционных очерков А. И. Никифорова 1920–1930-х гг.)

В докладе, основываясь на материалах малоизвестных экспедиционных очерков выдающегося собирателя и теоретика фольклора А. И. Никифорова, предполагается охарактеризовать значимость личности исполнителя-творца в севернорусской фольклорной традиции вкупе со значимостью нестандартной, творческой деятельности собирателя.

В книге очерков, озаглавленной «Просто о Севере», ученый-академик, казалось бы всецело поглощенный изучением русской сказки — ее структуры и вариантов, особенностей исполнения и бытования — предстает с необычной, точнее, малоизвестной для нас стороны.

Эта книга — без преувеличения — гимн Русскому Северу, каким увидел его собиратель во время экспедиций ГИИИ 1926–1928 гг. Свой труд, написанный в свободной литературно-художественной форме, А. И. Никифоров именует «книгой впечатлений», где «думы, впечатления, чувства и встречи автора перемешаны между собой сложной цепью внутренних нитей»⁹.

В поле зрения автора — и северная природа, неповторимая в своей красоте и суровости, и бытие севернорусских крестьян, устойчиво-традиционное, но уже подверженное веяниям нового времени.

Значимость творчества в кругообороте народной жизни — одна из ключевых тем очерков, идет ли речь о свадебном действе, летних гуляниях, расписном фронтоне дома или маленькой кладбищенской иконке: «трудолюбец-крестьянин еще умеет вдохновенно и прекрасно обставлять те моменты своей жизни, которые достойны быть красивыми»¹⁰.

А. И. Никифоров живописует личность крестьянина-творца, неординарного, разносторонне одаренного. «Как сейчас вижу низенького, со сломанной рукой Новикова из Конецщелья, который веселым и частым говорком, захлебываясь и вскакивая с лавки, рассказывает живую народную сказку, поет веселую старину или, приправляя солеными словами, смешит толпу сельчан»¹¹.

Деятельность собирателя, погруженного в стихию народной жизни, реализуется и в творчестве, и в сотворчестве. Он — всегда в движении, в диалоге и сопереживании с исполнителями.

⁹ Никифоров А. И. Что-то похожее на предисловие // Просто о Севере. АРАН. Ф. 747 Оп. 1. Д. 90. Л. 257.

¹⁰ Никифоров А. И. Умирающая красота // Просто о Севере. АРАН. Ф. 747. Оп. 1. Д. 90. Л. 488.

¹¹ Никифоров А. И. Ямщик // Просто о Севере. АРАН. Ф. 747. Оп. 1. Д. 90. Л. 655.

«В прошлом у каждого есть хоть крупица радости, такой, которую он бережет, как сокровище. <...>

У большинства людей таких зарниц прошлой радости немало. Среди моих воспоминаний Север дает длинную цепь мигающих огней пьяного или тихого, бурного или вдохновенного восторга. Лежишь на узенькой лодочке, на соломе, и несет тебя течением могучих рек все ниже, десятки верст. И чудится, что унесет тебя сейчас далеко в море, из моря — в океан, из океана — в воздушные зоны, а оттуда еще дальше в неизвестное. <...>

Смотришь в глаза человека, северного простого деревенского человека и чувствуешь особенную душу, не изломанную никакими желаниями, кроме одного: жить, жить. И опять чувство жизни переливается со всей силой непосредственности, и ты почти счастлив своей на этот миг мудростью»¹².

Н. Н. Глазунова (Санкт-Петербург)

Индивидуальность сказителя в эпическом творчестве

Эпическая традиция всех народов поддерживалась, передавалась из поколения в поколение и творчески развивалась благодаря наличию в народной среде специальных знатоков эпоса — одаренных и специально обученных личностей, эпических сказителей. Различные культуры знают свои типы обучения. Объединяющим для всех, однако, является то, что будущие сказители с самых ранних лет живут в этнической среде, связаны с этносоциальной средой, с миром религиозно-мифологических представлений. Они слушают сказителей, усваивают содержание эпоса, проникаются его духом. Искусство сказительства органически и сложно соединяет строгое следование традиции, сохранение многого неизменным (или слабо меняющимся) со способностью постоянно варьировать, обновлять, импровизировать. Оно сформировалось как искусство устно-профессионального исполнительства.

Профессиональное умение эпического сказителя подразумевает свободное владение двумя основными формами звуковой реализации эпоса: особой эпической манерой сказывания и присущей для многих культур развитой певческой техникой. Первое, что определяет искусство эпического сказителя, — четко артикулируемое и высотно выверенное сказывание на очень широком, длительно выдерживаемом дыхании. Вокальная техника включает не только свободно-импровизационное пение высокого обобщенно-героического склада, не только напевно выразительное пение с индивидуальным мелоди-

¹² Никифоров А. И. Последнее лирическое интермеццо // Просто о Севере. АРАН. Ф. 747. Оп. 1. Д. 90. Л. 700–722.

ческим рисунком, но во многих культурах и особые навыки темброво-характеристического голосового перевоплощения. Например, в рамках тюркской культуры эпического сказительства сформировались особые правила «игры» певческим инструментом. Воображение современников поражает тувинское, хакасское, якутское, туркменское, башкирское пение эпических сказителей, в котором доминирующее значение в реализации своих музыкально-художественных намерений приобретает фонационный процесс звукоизвлечения. Феномен сознательно измененного звука, инициируемого самим человеком и человеческим сообществом, является одним из средств выразительности в эпическом сказительстве.

В докладе будут также рассмотрены и другие вопросы, характеризующие исполнителя эпоса как творческую личность, в частности роль эпического певца как сказителя вариантов и проблема авторства в эпическом сказительстве.

Ж. А. Казыбекова (Алматы, Казахстан)

Традиционные музыканты в исследованиях фольклористов Казахстана

Личность представителя традиционной культуры — постоянный и неисчерпаемый объект изучения фольклористов разных эпох и разных национальных школ. В трудах исследователей русского фольклора отобразилось региональное деление традиций относительно географического местоположения. Идентичные региональные традиции существуют и в казахском фольклоре.

Казахстанская музыкальная фольклористика как наука сложилась в начале XX в. У истоков казахстанского музыковедения стояли замечательные люди, патриоты своего дела, стремившиеся к постоянным научным поискам, к практическому освоению музыкального наследия казахского народа — А. В. Затаевич, А. К. Жубанов, Б. Г. Ерзакович и т. д. В этом ряду музыковедов старшего поколения и имя Темирбековой Алмы Зарабовны, защитившей диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения в 1966 г. в Москве, в Институте истории искусств Министерства культуры СССР. Ее исследование было осуществлено под руководством российского и советского музыковеда, одного из крупнейших фольклористов-этномузыковедов XX в., профессора В. М. Беляева.

Материалы, собранные в экспедициях, послужили основой для первой научной работы А. Темирбековой, посвященной изучению самобытного народно-песенного творчества Семиречья (*Жетісу*). Как ученый Алма Зарабовна в своих трудах и в дальнейшем развивала региональную тематику в изучении Семиречья. Выявлению и обобщению музыкально-стилевых особенностей казахского фольклора были посвящены книги «Казахские народные песни (в музыкально-теоретическом освещении)» (1975), «Ладоритми-

ческая основа казахской советской народной песни» (1975). Ее духовным наставником по жизни был А. К. Жубанов.

Алма Темирбекова — автор ряда очерков, статей, посвященных различным вопросам казахской музыкальной культуры. Это — творческие портреты видных деятелей культуры и искусства Казахстана, обобщающие статьи о состоянии и развитии музыковедения в республике и о жанрах профессиональной музыки. Основные труды Темирбековой, отражающие ее результаты научно-исследовательской и научно-организационной, музыкально-критической и музыкально-этнографической, учебной и учебно-методической и т. д. работы, были опубликованы в сборнике «Тағдырлар. Судьбы» (2013).

Темирбекова Алма Зарабовна — музыкальный деятель, музыковед-этнограф, педагог, кандидат искусствоведения, доцент, член Союза композиторов Казахстана, многие годы заведовавшая фольклорной лабораторией Алма-Атинской консерватории (Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы). Ее труды — это документ-памятник, богатый материалом по истории национальной музыки, о тех идейных вдохновителях, величественных фигурах, чьи мысли обсуждаются, дополняются и изучаются следующими поколениями ученых Казахстана, и, конечно же, о носителях казахской традиционной культуры (*әнші, күйші, ақын, жырші*), достойно представляющих казахское искусство.

А. С. Клюев (Санкт-Петербург)

Об особенностях проявления личности в музыкальном творчестве

Для начала укажем, что существует огромное количество определений личности. Приведем свое. На наш взгляд, *личность — энергетическая структура, стремящаяся к трансцендированию*. В этом смысле мы солидарны с В. В. Налимовым, подчеркивающим, что личность — это процесс, который заключается в обретении эго многомерности.

Что касается музыкального творчества, отметим, что творчество, о котором идет речь, разворачивается в рамках *музыкального искусства, представляющего собой единое, целостное образование*. О единстве музыки писали многие теоретики и практики музыкального искусства. Так, например, известный русский композитор и пианист Н. К. Метнер заверял, что музыка — единая лира, управляющая нашим воображением.

Если обратиться к особенностям проявления личности в едином пространстве музыки, следует признаться, что нами предложена модель единой музыки. Эта модель заключается в видении *музыки как единого развивающегося организма, элементами которого являются народная музыка, профессиональная музыка и, названная так нами, — народно-профессиональная музыка: джаз и рок*.

Не вызывает сомнения, что в каждой из обозначенных выше составляющих музыки личность проявляет себя по-разному (в своем срезе многомерности). Ввиду этого

обстоятельства можно говорить о наличии трех типов личности, заявляющих о себе в музыкальной деятельности.

Такая ситуация, сложившаяся в музыкальной практике, безусловно, требует всестороннего научного осмысления.

И. В. Королькова (Санкт-Петербург)

Новгородская плачя Екатерина Игнатъева

Записи от выдающейся плачеи Екатерины Михайловны Игнатъевой из поселка Неболчи Любытинского района Новгородской области были сделаны А. М. Мехнецовым и О. В. Шишковой (Смирновой) в ходе экспедиции Санкт-Петербургской консерватории в 1989 г. Для этой женщины жанр плача стал основной формой творческой реализации. Собиратели смогли записать от нее более 20 вариантов, связанных с разными контекстами бытования. Екатериной Игнатъеваой хорошо освоены традиционные причеты, сопровождающие обряды жизненного цикла — свадьбу, похороны, поминовения предков. Среди поминальных причетов выделяется самостоятельно сложенный ею плач по солдатам, погибшим во время Великой Отечественной войны.

Обширную группу образцов, записанных от Игнатъевой, составляют плачи, исполняемые в весенне-летний период в лесу. Их тексты содержат поэтические мотивы тоски по умершим родственникам, затрагивают тему сиротства. Живой эмоциональный отклик и желание *поскугорить* вызывали в ней звуки, слышимые в пространстве леса, — шум ветра, течение реки, голос кукушки. Тексты календарных причетов, записанных от Е. М. Игнатъевой, насыщены мотивами-обращениями к ветру, дождю, реке, солнцу, кукушке, что отражает их связь с женскими коммуникативными ритуалами.

Один из наиболее драматичных причетов был исполнен Екатериной Михайловной при воспоминании о детях, покинувших ее. Плачи по своему горю могли исполняться, по выражению плачеи, в любое время, когда станет грустно, например «в обидный час».

Напев Екатерины Игнатъевой выделяется среди причетов, записанных как в поселке Неболчи и его окрестностях, так и в других деревнях района. Стилистическое своеобразие проявляется в наличии таких мелодических, ритмических композиционных деталей, которые не встречаются у других исполнителей и создают впечатление индивидуализированного музыкального текста. Несмотря на то что плачи были исполнены по просьбе собирателей, Екатерина Михайловна эмоционально погружалась в процесс плача, что позволило ей приблизиться к той форме воплощения напевов, которая характеризует реальные ситуации оплакивания. Ее причеты насыщены плачевыми возгласами, которые свободно включаются в композицию напева. Плачи Екатерины Игнатъевой

характеризуют особые качества звука — специфический тембр, высокий регистр, выразительность певческой артикуляции. В сочетании со специфическим мелодическим обликом напева эти свойства создают неповторимый звуковой образ, оставляющий сильное художественное впечатление.

С. В. Кучепатова (Санкт-Петербург)

Солисты в цыганских хорах XIX — начала XX века

Цыганские хоры появились в России в XVIII веке, расцвет их деятельности пришелся на XIX — начало XX века. Репертуар составляли преимущественно русские народные песни и романсы.

Поступающие в хор часто происходили из хоровой семьи, профессия передавалась из поколения в поколение. Начинали петь, играть на музыкальных инструментах, плясать с самого раннего возраста и уже подростками приходили в хор. Известны династии цыганских исполнителей: Соколовы, Хлебниковы, Шишкины, Панковы, Мосальские, Лебедевы, Дулькевичи и многие др. Отдельные фамилии прослеживаются в хорах на протяжении столетия. Многие исполнители были известны по прозвищам. Часто прозвище давалось по названию особо удававшейся данному исполнителю песни; некоторые так и остались в памяти как Малярка, Козлик (по названиям песен), а их имена забыты. Приезжих их таборов брали в хор, если они имели явный талант — хороший голос, слух или обладали красивой внешностью. Для хористов устраивали репетиции, на которых уже старые цыгане, отличавшиеся в прошлом исполнением какого-то произведения (песни или инструментального наигрыша), обучали молодых секретам мастерства. Обучали на слух (молодые «снимали» манеру исполнения со старших), поскольку большинство не знало ни грамоты, ни нот. Руководителями хоров могли быть как мужчины, так и женщины. Заработок распределялся в хоре по паям. Подарки отдельным исполнителям сдавались в общую кассу, их продавали, а деньги также делили по паям. Солисты получали больше паев, чем рядовые хористы. Репертуар составлял как бы личную собственность — это касалось многих сольных романсов, которые заучивались в семье с голоса бабушки, матери, сестры. Певица, впервые исполнившая песню, считалась ее владелицей. На общеизвестные хоровые песни это правило не распространялось. После смерти певицы ее репертуар становился «свободным» и мог перейти к другой исполнительнице. Так, в 1911 г. после смерти Вари Паниной ее репертуар перешел к тринадцатилетней Екатерине Сорокиной, чей голос по тембру приближался к голосу Паниной.

Эти и другие вопросы рассматриваются в докладе на примере судеб отдельных творческих личностей.

Е. И. Лешкевич (Минск, Беларусь)

Екатерина Алексеевна Панченя — носительница традиций деревни Погост (Житковичский район Гомельской области Беларуси)

Екатерина Алексеевна Панченя родилась в 1941 г. в деревне Погост Житковичского района Гомельской области. Там же она и провела всю свою жизнь. Семья у нее музыкальная: отец и братья играли на гармошке, мать пела. В доме соблюдались традиции, проводились танцевальные вечеринки. Впитанное в детстве Катерина Алексеевна использовала всю жизнь, работая директором сельского клуба деревни Погост. Одной из первых в Беларуси в 1980 г. создала при клубе аутентичный коллектив — «Мижречье» (по-белорусски «Міжрэчча»). Двое ее сыновей также играли на гармошке.

Местное празднование Дня святого Юрия в 2004 г. первым в Беларуси получило статус нематериальной историко-культурной ценности страны в соответствии с Конвенцией ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия, принятой в 2003 г. Инвентарь нематериального культурного наследия Беларуси, созданный в 2007 г., на сегодня включает 71 элемент. В 2018 г. празднование Дня святого Юрия в Погосте номинировано от Беларуси в список нематериального культурного наследия, нуждающегося в срочной охране (List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding), который ведется под патронатом ЮНЕСКО в соответствии с Конвенцией 2003 г.

В сохранении обряда немалую роль, кроме интереса местного сообщества, играет решительный характер Екатерины Алексеевны Панчени. Она не боится ни работников районной администрации, ни представителей православной церкви, которые, не понимая сущности обряда, пытаются то вписать его в рамки зрелищного мероприятия, то запретить прихожанам в нем участвовать.

Традиционно он включает выпекание и украшение *коровая*, который называют «карагод», шествие на поле с обрядовыми атрибутами. Кроме *коровая*, обрядовая процессия несет икону Божьей Матери, рождественскую звезду, полотенце и грабли с привязанным к ним зеленым фартуком. Ранее вместо граблей был крест, который уступил место сельскохозяйственному орудью во время борьбы с религией в советское время. На поле женщины водят хоровод вокруг мужчин с атрибутами, меняют зеленый фартук на граблях на красный и обходят дворы деревни. В 1990-х гг. в Погосте служил протоиерей Герасим Кадолич, который участвовал в юрьевском обходе, освящал поле. После него священнослужители в проповедях подчеркивали языческие корни праздника, что привело к отказу двух участниц коллектива «Мижречье» от участия в нем. Однако обрядовую процессию у своих домов они принимают и выносят подарки (угощение). Обход раньше завершался игровыми хороводами в центре деревни; в последние годы он завершается праздником у клуба, который иногда по инициативе местной администра-

ции начинается раньше, чем заканчивается обрядовая часть. Православное духовенство пытается ограничить празднование Дня святого Юрия для верующих только церковной службой.

Екатерина Алексеевна помнит также, как осуществляли обходы деревни на Рождество и Старый новый год, как кликали весну, праздновали День Сорока святых, «женили комин», поминали предков. Эти обряды коллектив «Мижречье» редко проводит спонтанно, для односельчан, в большинстве случаев демонстрирует приезжим гостям. Об обрядах деревни Погост Белвидеоцентром в 2012 г. был снят фильм «Кола часу» («Колесо времени»). Съёмочная группа под руководством сценаристки, журналистки и исследовательницы из Минска Регины Гамзович целый год приезжала в Погост. Вышел также фильм «Дачка Прыпяці» («Дочь Припяти») — лично про Екатерину Алексеевну Панченко. В 1990-х гг. по сценариям Регины Гамзович в Погосте и некоторых других деревнях Житковичского и соседнего Столинского районов сняты фильмы «Карагод» («Хоровод») и «Велесавы ўнукі» («Велесовы внуки»).

Коллектив «Мижречье», пожалуй, съездил на самые дальние гастроли из всех белорусских аутентичных коллективов: в 2010 г. они выступили в Берлине. Сценические группы, безусловно, гастролируют в разных странах, но носители традиционной манеры исполнения обычно не выезжают дальше соседних с Беларусью стран, преимущественно их заграничные турне ограничиваются Россией, Литвой и Польшей.

В. А. Лобач (Полоцк, Беларусь)

Чаровник (колдун) и лес в народных представлениях белорусов

Витебщины

В зафиксированных на Витебщине фольклорных нарративах о чаровниках довольно часто встречаются упоминания об особой связи чаровников с лесом и отдельными его обитателями (змеями и волками). Также лес фигурирует в качестве оперативного пространства для осуществления чаровниками различных магических практик. Подобные сюжеты имеют архаические корни и связаны как с амбивалентностью леса в традиционной картине мира белорусов, так и с семантикой образа собственно чаровника (колдуна).

О. В. Лысенко (Санкт-Петербург)

Деперсонализация фольклорно-этнографического текста как эпистемологическая стратегия этнографической науки

В докладе рассматривается наследие А. К. Сержпутовского (1864–1940) как проблема целостного этнокультурного феномен и его исследования в рамках диахронно-син-

хронной модели. А. К. Сержпутовский описывал этнографическую действительно как часть собственного опыта. Его феномен — это феномен репрезентации этнокультурной традиции на основе личного опыта этнофора, посредством языка этнографического очерка и формирования сводов материала локальной традиции. Этномузеологическое наследие — целостный образ, гештальт — рассматривается как эпистемологическая модель для исследования дискретного эмпирического материала, накопленного за 100 лет. Этот многомерный комплекс включает: фольклорно-этнографический текст, фотографии, артефакты; соединяет в себе живую традицию и научную рефлексию; описывает исторический процесс на языке артефактов; демонстрирует органическую связь исследователя и его наследия (модель этнофора).

Ш. М. Мухамбетжанов (Алматы, Казахстан)

Творчество *кюйши* Айтбая Муздаханова в контексте казахских инструментальных традиций Торгая (по материалам фольклорной экспедиции 2015 г.)

Торгайский район Костанайской области расположен в центральной части Казахстана и представляет собой регион с хорошо сохранившимися духовными традициями, чему во многом способствовали преимущественно животноводческий тип ведения хозяйства, богатое значимыми общественно-историческими событиями прошлое, компактное проживание коренного населения.

Несмотря на сложные исторические перипетии XX в. (подавление национально-освободительного движения 1916 г., коллективизация 1928–1929 гг., голод 1931–1932 гг., сталинские репрессии 1937–1938 гг., Великая Отечественная война, курс на освоение целины и т. д.), Торгайская земля сумела сохранить исконные казахские традиции. Об этом могут свидетельствовать и материалы экспедиций С. А. Елемановой (1980), Б. И. Каракулова, в ходе которых были записаны песни семейно-обрядового цикла, песни — заговоры от болезни (*Күләпсан*), акынские речитации, мелодии *бахсы*, а также образцы инструментальной музыки.

Торгай считается родиной знаменитого бахсы из рода Кыпшак — Койлыбая, который дал благословение своему преемнику Тлепу Аспантайулы (1758–1820). Продолжателем кобызовой традиции в XX в. в Торгае стал Казыбек Абенов. И хотя Торгай является частью Сары-Арки региона (территория проживания казахских родов Среднего жуза), в котором основным стилем домбровых *кюев* является стиль «шертпе», домбровые кюи этого микроареала представлены стилем «токпе». И в этом можно усмотреть влияние домбровых традиций соседней Актюбинской области. Творчество Айтбая Муздаханова — народного музыканта состоит из более полусотни кюев и около тридцати песен.

Большую часть домбровых сочинений составляют кюи, посвященные историческим событиям и кюи-посвящения.

Анализ ряда кюев Айтбая Муздаханова показал близость его композиционного стиля кюям букеевской традиции Западного Казахстана.

Л. Х. Мухаметзянова (Казань)

К вопросу разновидности эпического наследия: образ «живого» и книжного сказителя

Общность и различие между «живым» и книжным эпосом непосредственно связаны с тем, кто именно является их создателем.

В технике импровизации традиционного «живого» эпоса певцы-импровизаторы являются не просто исполнителями; по сути, они — творцы. Певец запоминает не связный текст, а сюжетную канву, известную последовательность эпизодов и ситуаций, традиционные «общие места», эпические клише и т. п. В остальном исполняемый им текст он создает в процессе пения, варьирует его в соответствии с характером аудитории. В состоянии особого творческого подъема между исполнителем и аудиторией происходит тесное общение. В «живом» эпосе находят полное воплощение все три грани жанра, характерные для народного эпоса, — наличие акциональности, вербальности и присутствие текста.

В творчестве книжного сказителя существенно не хватает динамизма, энергии повествования. Информант книжного эпоса — это не *жырау* и не *ашуг*, не *бахшы* и не *акын*, не *олонхосут*, не *улигершин*, не *сэсэн*. Однако он тоже является творцом. Мастер слова в книжном эпосе не завораживает эпической широтой дыхания, исключительной памятью, пением истинно фольклорного текста, но он такой же сказитель, только письменный. Описанные ими герои — искусные певцы, эпизоды глубоко пронизаны фольклорными мотивами. Творец книжного эпоса не повторяет, то есть не переписывает механически известный текст, он сокращает или дополняет, а иногда и существенно видоизменяет его. Об этом свидетельствуют разные варианты татарских дастанов, переписчиками которых являются совершенно разные личности. Фольклорная сущность произведений, относящихся к категории книжного дастана, их варьирование, совершенство эпического текста напрямую зависят от способностей самого переписчика, его умения ощущать народное творчество, владения сложной схемой сюжетного развития, знаний, грамотности.

В названном ракурсе создатель книжного эпоса занимает как бы более нейтральное положение, но при этом он повествует читателю о событиях дастана, используя нормы и средства художественной литературы, но в то же время сохраняя сочные народные выражения и индивидуальную речь героев.

В. В. Обоюкова (Якутск)

Творческий подвиг в сохранении якутского героического эпоса: Гавриил Колесов и Геннадий Любимов

В 1968 г. в СССР, в Ленинградской государственной академической капелле им. М. И. Глинки, впервые была сделана запись якутского героического эпоса Олонхо — «Нюргун Боотур Стремительный» Платона Алексеевича Ойунского, в исполнении Гавриила Колесова. Звукорежиссером этой уникальной записи на девяти пластинках был Геннадий Павлович Любимов.

Записав «Нюргун Боотур Стремительный», Колесов и Любимов внесли неоценимый вклад в сохранение и возрождение устного народного монументального памятника Олонхо. Благодаря этой записи народ саха имеет возможность слышать живой голос Гавриила Колесова, эталонного традиционного якутского певца.

В связи с признанием в 2005 г. Олонхо памятником нематериального наследия ЮНЕСКО в Республике Саха (Якутия) ведется плодотворная работа по сохранению и развитию Олонхо. Основное внимание уделяется возрождению сказительского искусства в целом. Запись олонхо «Нюргун Боотур Стремительный» является одним из основных материалов для обучения подрастающего поколения, стремящегося освоить вершины мастерства в сказительском искусстве.

П. А. Ойунский был первым среди якутов кандидатом филологических наук, он внес значительный вклад в становление гуманитарной науки Якутии, по его инициативе был создан Институт языка и культуры. В целях сохранения и изучения состояния языка и традиций народа им были проведены диалектологические экспедиции по всем регионам республики. Одной из главных заслуг Ойунского можно считать оставленный им монументальный нематериальный памятник Олонхо, который был им ранее услышан от таких сказителей, как Табахыров, Чээбий и др. и впоследствии записан по памяти (более 30 олонхо). Профессор Авксентий Мординов в своей статье «Человек нового времени» отмечал: «...имея феноменальную память, росший в живой сказительской среде, [Ойунский] с малых лет имел возможность импровизировать, точь-в-точь воспроизводил немалое количество олонхо своих земляков-таттинцев». Именно таким образом, по памяти Ойунским и было записано олонхо «Нюргун Боотур Стремительный», рукопись которого он завершил 31 августа 1932 г.

В том же 1932 г. родился Гавриил Колесов, который впоследствии воспроизвел олонхо Ойунского, записав его в студии грамзаписи «Мелодия» в творческом тандеме с ленинградским звукорежиссером Г. П. Любимовым.

Нынче мы отмечаем 125-летний юбилей П. А. Ойунского, 80-летие звукорежиссера Г. П. Любимова и знаменательную дату — 50 лет записи олонхо «Нюргун Боотур Стремительный» в исполнении легендарного Гавриила Колесова.

А. Н. Платонов (Санкт-Петербург)

Песня «Про Ледахинского Каноху»

(Локнянский район Псковской области)

Песня «Про Каноху» известна нам в исполнении гармонистов: Егорова из Дедовичского района под наигрыш «Новоржевская» (фильм «Прощание с Меховым» ZDF, 2000) и В. Кузнецова из Локнянского района Псковской области (запись У. Моргенштерн, А. Ромодин, И. Стесев) под наигрыш «Скобаря». Обычно эти наигрыши с пением четырехстрочных припевов сопровождают деревенские гуляния.

Сюжет песни таков: парень убивает любимую за «измену» (мать нашла ей богатого жениха) и затем совершает самоубийство. У. Моргенштерн называет песню «Про Каноху» балладой¹³.

В известных вариантах текста песни события происходят в деревне Самолуково. В 2017 г. совместно с В. Никешичевой (Москва) в Самолуковской волости Локнянского района мы записали интервью с бывшими жительницами деревни Ледея. От Екатерины Ниловны Курчановой (1925 г. р.) был записан вариант текста песни. М. А. Бодрова (1935 г. р.) сообщила, что герой песни — Канон Павлович Акимов — является ее дядей, родившимся в 1902 г.; описываемые события произошли в 1923 г. в праздник Успения Богородицы (28 августа), а автор текста — друг Канона Павловича — Алексей Александров из деревни Скрабы.

Герои песни не абстрактные персонажи, а Каноха из Ледахи, Егор из Пашкова, Егориха из Самолукова. Каноха — музыкант, игрок на балалайке и певец.

*Сел он всё на лавку,
Весь народ развеселил.
Сам играл на балалайке,
Песни пел и говорил* (исп. Егоров).

Гармонисты, поющие песню, и жители деревни Ледея, безусловно, верят в реальность описанных в ней событий. Так, Егоров поет в начале песни:

*И про Ледахочку Каноху
Всё я правду расскажу...*

И. С. Попова (Санкт-Петербург)

Индивидуально-авторское начало в практике этноотирования

Одним из примечательных явлений традиционной культуры современной России является практика *этноотирования*, связанная с письменной фиксацией музыкального

¹³ *Моргенштерн У.* Эпос и смех. О возможных реликтах скоморошьяго интонирования на Псковщине // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: проблемы артикуляции. Рефераты докладов и материалы Международной инструментоведческой конференции (Санкт-Петербург, 1–4 дек. 2008 г.). СПб.: Астерион, 2008, С. 21.

материала народными певцами, композиторами-любителями, инструменталистами, начинающими исполнителями из числа фольклорных коллективов.

Образцы этнонотирования, ориентированные на поиск оптимальных способов фиксации звуковых образов, весьма индивидуализированы по форме и оригинальны по воплощению. Они обладают ярко выраженным авторским началом, но вместе с тем обладают некоторыми типическими свойствами. В соотношении с разъясняющими комментариями, полученными в процессе общения с нотировщиками, анализ подобных нотаций раскрывает общую логику передачи аудиальных представлений визуальными средствами.

На основе современных полевых записей автора в докладе сравниваются подходы гармонистов из Белозерского, Тотемского и Усть-Кубинского районов Вологодской области на уровне целей и задач этнонотирования, принципов графической фиксации, знакового состава, репертуара созданных ими школ игры.

Т. С. Рудиченко (Ростов-на-Дону)

Личность носителя традиции в контексте современных полевых исследований

Для полевого исследования, опирающегося на наблюдение и опрос, анкетирование и интервью, в высшей степени важна личность носителя традиции, выступающего в роли информанта. В силу целого ряда факторов, прежде всего социального характера — трансформации социальной структуры общества, естественной миграции и массового переселения вследствие репрессивной политики или организуемого на государственном уровне для реализации экономических проектов, — состав населения практически всех регионов сильно изменился.

Доклад посвящен рассмотрению актуальных проблем полевой фольклористики, одной из которых являются качественные изменения в составе носителей традиции, с которыми в наши дни приходится соприкасаться в ходе полевых исследований. Наряду с процессом ретардации, происходящими в самой традиционной культуре, социальные факторы не способствовали сохранению целостности и однородности традиции, постоянно обновлявшейся в связи с меняющимися социальными условиями. Значительно изменились и носители традиционной культуры; неоднородны и динамичны их представления о ней, уровни рефлексии в среде бытования.

В докладе предпринимается опыт дифференциации носителей традиции — информантов по признакам их личностных характеристик, принадлежности возрастной страте и полу, полученного образования, естественности/искусственности восприятия традиции в цепочке ее трансмиссии, интенции к рефлексии или отсутствию таковой.

К первому типу отнесены носители традиции, усвоившие ее в результате естественной трансмиссии и осознающие различие между опытом, воспринятым от представителей старшего поколения, и знанием и опытом, полученным в ходе обучения и организованной творческой деятельности.

Наряду с этим появляются востребованные в сельской и городской среде новые «носители» и «экзегеты» традиции, выделенные в группу, образовавшую второй тип. Транслируемые ими этнографические сведения представляют собой своеобразный сплав воспоминаний о лично пережитом и интегрированных в них сведений, почерпнутых из разных источников — сети Internet, научно-популярной и научной литературы. Будучи выходцами из народной среды, они содействуют поддержанию традиции и занимаются ее реконструкцией, охотно общаются с участниками экспедиций, дают интервью, пишут заметки в местные, а иногда и зарубежные газеты и журналы, выкладывают материалы в Internet.

К третьему типу отнесем тех, кто освоил традицию посредством обучения или самостоятельного освоения информации из различных источников и опыта, полученного в творческих коллективах под руководством знатоков традиции разного уровня.

Ставятся вопросы о степени первичности, достоверности и объективности получаемой информации и о возможностях ее интерпретации в связи с определенными научными темами и проблемными ракурсами.

Е. В. Самойлова (Санкт-Петербург)

«Співаю так, як душа моя співає»: Народний музикант в контексті сучасної культури

Фольклорний ансамбль «Древо» із села Крячковка Пирятинського району Полтавської області України добре відомий як дослідникам музичного фольклору, так і любителям народної музики. В 1965 г. після відвідування села фольклорною експедицією Київського університету декілька певических сімей із числа місцевих жителів склали костяк фольклорного ансамблю «Древо». Село стає улюбленою площиною для польових досліджень, проводимих Київським університетом ім. Т. Г. Шевченка і Національною музичною академією України ім. П. І. Чайковського.

В останні десятиліття значно оновився склад певического колективу, але його учасники по-прежнему зберігають любов до української пісні, народних звичаїв і обрядів, засвоєних від старшого покоління. Популярність «Древа» також пов'язана з появою документальних фільмів про пісенні традиції села Крячковка. В кінці восьмидесятих була здійснена запис найкращих пісень «Древа» на студії фірми грампластини «Мелодія».

Многие годы бессменным руководителем коллектива была Галина Акимовна Попко. Под ее руководством ансамбль принимал участие в концертах, организованных в различных городах Украины, России, Польши, Германии, США. Певица не только щедро делится знаниями, учит петь так, «як співали батьки мої», но и не боится экспериментировать: летом 2008 г. ансамбль выступил совместно с рок-группой «Братья Карамазовы».

В поле зрения автора попадает несколько фольклорных текстов, записанных от фольклорного ансамбля «Древо» (2006–2009). По ходу исследования были получены развернутые комментарии, позволяющие определить место, значение, функциональность тех или иных фольклорных форм в структуре обряда. Полевая работа шла по привычному плану, но неожиданный поворот событий внес коррективы и позволил открыть новые грани творческой жизни известного коллектива.

В докладе рассматриваются следующие вопросы. Как сочетаются «традиция» и «современность» в творчестве фольклорного ансамбля «Древо»? Оказывает ли влияние на сохранность традиционных форм информативное поле массмедийных систем, участие исполнительниц в деятельности современных культурных институтов? Какие ответы на вызовы нового времени предлагают народные музыканты?

Н. В. Сербина (Москва)

Творческий портрет Аврама Гребня как ярчайшего представителя поздней стадии украинского лирництва

Для современных исследователей украинского лирництва фигура традиционного музыканта Аврама Гребня представляет огромный интерес. Это связано как с обширностью его репертуара (до нас дошли 46 его композиций), содержавшего ряд эпических произведений (думы, исторические песни), так и с талантливым их исполнением и обстоятельствами жизни этого представителя странствующих музыкантов, еще с царских времен подвергавшихся гонениям со стороны власти. Сохранившиеся аудиозаписи помогают нам воссоздать музыкально-стилистический почерк ярчайшего представителя уникального и ушедшего в прошлое народного искусства.

А. Н. Соколова (Майкоп)

Личность музыканта как этнокультурный символ

- Основные характеристики традиционного музыканта в культуре народов Кавказа досоветского периода.

- Новые характеристики традиционного музыканта в советский период.

- Причины мифологизации отдельных личностей традиционных музыкантов в советский период.

- Социальные, социокультурные и фольклорные механизмы мифологизации личностей музыкантов-исполнителей в культуре западных адыгов.

- Имя музыканта как культурный знак и символ в советский и постсоветский периоды.

Г. В. Тавлай (Санкт-Петербург)

Критерии мастерства носителей белорусской песенной обрядовой традиции

Мастерство, высокий профессиональный статус носителя традиционной культуры — одно из определяющих условий адекватности наших представлений о самой этой культуре и ее акустическом, звуковом облике.

Мастерское певческое искусство в традиционной белорусской культуре — а этим свойством, как ни странно, обладает огромное большинство тех, кто выражает желание петь и воплощать в собственной интерпретации песенный репертуар местной традиции, — качество изначальное, встречающееся постоянно, удивляющее, ошеломляющее исследователя, а вместе с ним — случайных и не случайных, осознанно, глубоко заинтересованных постижением своей, в равной мере «не своей» культуры слушателей. Отличия такого рода пения от обычного, рядового воспроизведения образцов традиции случайным, лишенным некоей «сверхспособности», гениальности в этом деле, хотя и знающим свою песенную культуру реципиентом распознаются весьма явно в их конкретном локальном или более широком региональном преломлениях. Мастерское владение голосовым аппаратом, эстетическая мощь и красота, мягкость, тембровое богатство, техническое совершенство, традиционные орнаментальные технологии, полетность, плотность звучания и иные акустические феномены, незаурядность самой звуковой реализации песни мгновенно фиксируются слухом, но поначалу с невероятным трудом поддаются каким-либо вербальным характеристикам.

Первая и, как правило, безошибочная отсылка дается уже односельчанами-старожилками, в среде которых обычно существует своя отлаженная шкала ориентиров-критериев, согласно которой дается оценка мастерства певца или певческой группы, задействованных в сельской свадьбе, на беседе, крестинах, купальском или колядном праздновании. В докладе освещаются критерии мастерства в сольном (индивидуальном) и групповом (ансамблевом) искусстве пения носителей белорусской обрядовой песенной традиции, демонстрируются аудио- и видеоматериалы, нотные транскрипции соответствующих музыкальных образцов.

А. Р. Усманова (Астрахань)

Творческо-исполнительское поведение в дуэте *саз* — *кабал* в инструментальной традиции юртовских татар Астраханской области

В Астраханском крае, где наиболее раннюю (с XVI в.) самостоятельную специфическую группу составили юртовские татары (*кариле нугайлар*) — выходцы из Большой Ногайской орды, сложилась локальная исполнительская практика дуэта *сазче* (гармонист — исполнитель на саратовской гармонике) и *кабалче* (исполнителя на разновидности бубна), занимающая особое, лидирующее положение.

Юртовские татары, закрепившиеся на Астраханской земле ранее других тюркских групп, оказались доминирующей этнической группой в плане влияния на инструментальную музыку и исполнителей астраханских ногайцев-карагашей, туркмен и казахов. Через юртовцев проникали не только танцевальные наигрыши, приуроченные и не приуроченные, но и инструментальные версии песен. А поскольку, в свою очередь, вокальное (песенное) творчество юртовских татар испытало влияние средневожских, преимущественно казанских, татар, массовое распространение получил именно этот пласт культуры.

В докладе идет речь о трех дуэтах из трех юртовских сел, отдаленных друг от друга: село Три Протока (*Жэмэле*), село Солянка (*Сулэнка*) и юртовский пригород Зацарева (*Тияк*). Все три дуэта обладают специфическим почерком и манерой исполнения. Сравнительный анализ репертуара юртовцев, включающего и локальные, и общие его варианты, дает возможность для определения индивидуального и традиционного, общеэтнического и локального. Личностные качества исполнителей влияют на характер наигрышей, включение того или иного из них в репертуар.

В дуэте *саз* — *кабал* гармонист (*сазче*) приобретает роль лидера. Именно он диктует выбор пьес на том или ином собрании, куда приглашен дуэт. Чаще репертуар составляли старинные плясовые наигрыши, вписывающиеся в контекст ритуала. Музыкально-инструментальное оформление характерно для юртовских свадебных торжеств на протяжении всего действия. Именно от профессионального мастерства *сазче* зависит выбранный темп наигрышей. В то же время тому или иному психологическому личностному типу исполнителя *сазче* соответствует конкретный тип *кабалче*, владеющего либо виртуозным стилем исполнения на *кабале*, либо сдержанностью, темповой умеренностью.

Со стилем исполнения связано соотношение мужского и женского исполнительства. Так, дуэт *саз* — *кабал* предполагает чаще мужское исполнительство, в то время как практикуется женское исполнительство на *сазе*. Именно мужское звукотворчество, как показывает экспедиционная деятельность, с его психофизическими особенностями, наиболее виртуозно и закончено по форме.

С. И. Утегалиева (Алматы, Казахстан)

О творческой деятельности Ш. Шарипова (1922–1974), потомственного музыканта, представителя букеевских домбровых традиций

Доклад посвящен творческой деятельности Шамшидена Шарипова (1922–1974) — одного из лучших атырауских музыкантов, яркого представителя букеевских домбровых традиций (так называемая Букеевская орда сформировалась в междуречье Волги и Урала в 1801 г.).

Личность Ш. Шарипова рассматривается в двух аспектах: 1) в сравнении с музыкантами разных поколений (первая половина XX в.), связывающих прошлое и настоящее домбровой музыки северо-запада Казахстана, и разного статуса (от «звезд» большой величины типа Курмангазы, Даулеткерей до рядовых носителей традиции); 2) в контексте музыкальных династий. В данном регионе Казахстана с давних времен известны династии домбристов/*кюйши* в разных поколениях (например: Даулеткерей → Аликей → Салаваткерей → Махамбет и Науша Букейхановы и др.). Ш. Шарипов является потомственным музыкантом. Унаследовав домбровое искусство от деда (Шарип), братьев отца, он передал его последующим поколениям, прежде всего своему сыну Торебеку Шарипову (1958), талантливому исполнителю/создателю кюев и песен.

Ш. Шарипов воплощает в себе иной тип музыканта. Наряду с элементами традиционного синкретизма — домбрист, кюйши, *устаз* (учитель), в нем проявляются и некоторые новые черты. Освоив нотную грамоту (будучи взрослым), он создал детский ансамбль «Балдырган», был его дирижером, а также организатором музыкального образования в Атырауской области.

Шамшиден воспитал целую плеяду замечательных музыкантов. Среди них А. Ескалиев (1934–2017), К. Ахмедьяров (1946–2010), А. Улькенбаева (1962 г. р.). Его кюи «Жас екпін», «Шалкыма» и другие украшают репертуар современных домбристов.

Г. С. Хазиева-Демирбаш (Казань)

Антропонимическая языковая личность в произведениях татарского фольклора

В докладе рассматривается понятие антропонимической языковой личности в фольклорно-этнографическом контексте. Объектом исследования являются тексты заговоров и заклинаний, в которых представлены антропонимические единицы. Материалом послужили собственные полевые исследования автора, собранные во время фольклорно-диалектологических экспедиций, организованных Институтом языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. Согласно результатам этнолингвистического анализа было установлено, что антропонимическая

языковая личность формируется в этнокультурном пространстве языка, транслирует духовную и материальную культуру народа, его историческое развитие, психологический склад и характер. Данная система функционирует в соответствии с имьятворческими традициями, отражающими национальное самосознание языковой личности как носителя имени, так и имядателя. В докладе охарактеризованы антропонимы, зафиксированные в текстах заговоров и заклинаний и связанные с водой (Тансыубикэ, Сылубикэ, Сыусолтан, Сөлекбикэ, Сөлэйман), с *әүлийә* (святой, святая) (Акылби, Газиз, Гайшә, Давыт, Хәсән-Хәсәен, Жайдак и др.), с *баба* (дедушка) (Зәнки, Кызыр, Султан, Тукти, Сөлэйман и др.). С большей или меньшей степенью условности выделяются персонажи: универсальные, помощники, защитники и противники. В результате этнолингвистического анализа была выявлена сложная система антропонимов, соответствующих системе инвариантных персонажей корпуса текстов заговоров и заклинаний, отражающих антропонимическую языковую личность. В локальных вариантах культуры отмечаются различные названия водяных: *чист.* Селекбикэ, *чист.* Сөлэйман бабай, *казак.* г. Сылубикэ, *менз.* Сарысакал и др. Сравнительный анализ с другими тюркскими языками (башкирским, киргизским, казахским и турецким) показал, что антропонимы в мифоритуальной традиции тюркских народов представляют совокупность характеристик и свойств мифологических образов, имеющих различные формы языкового выражения, которые позволяют выявить общетюркские основы.

Б. С. Хотко (Майкоп)

Народная «дипломатия» в абхазском современном обществе (на примере роли старейшины в жизни современных абхазов)

Старейшина в условиях Абхазии является наиболее почитаемой и авторитетной фигурой, социальная и культурная роль которой выходит далеко за рамки традиционного общества (рода, фамилии, общины). Как правило, статус старейшины закреплен за долгожителями, значительное число которых выделяет абхазский этнос в современном мире, характеризующемся нарастанием стрессовых факторов. Особое уважение, которое сопровождает энергичную фигуру абхазского старейшины, базируется на строгом следовании морально-этическим нормам кодекса Апсуара, личном жизненном опыте, тонком знании традиций и обычного права. Несмотря на то что институт старейшин у абхазов уходит своими корнями глубоко в прошлое, он является ключевым звеном в общей системе самоуправления абхазов, что является подтверждением значимости традиционной культуры в наши дни. Не случайным является учреждение Совета Старейшин Абхазии в качестве самостоятельного органа в августе 1993 г., перед завершением военного конфликта с Грузией. В тот период общество остро нуждалось в авторитетном и независи-

мом медиаторском институте и обратилось к уже существующей традиции. В докладе рассматривается роль старейшин в современном абхазском обществе, где старейшина выступает как яркий представитель «народной дипломатии» в процессе урегулирования самых различных вопросов в целях сохранения и развития этноса. Старейшина у абхазов наделен красноречием, он хороший оратор, обладающий обширными знаниями в области национальной культуры, абхазского образа жизни. Сфера его деятельности обширна и включает взаимодействие с органами законодательной и исполнительной власти, разрешение межэтнических, межродовых и межличностных конфликтов, воспитание чувства уважения к абхазской традиционной культуре, языку, историческому наследию.

Ф. И. Челеби (Санкт-Петербург)

Роль Мирза Садыха Асад оглы в развитии азербайджанского тара

В истории культуры каждого народа встречаются люди, творческие достижения которых становятся основополагающими для дальнейшего развития этой культуры.

Во второй половине XIX в. в Северном (Кавказском) Азербайджане, в Верхней (Нагорной) Карабахской области, в городе Шуша, который крепко держал в это время «переходящее знамя» мугамного искусства, соперничая с городами Баку, Шеки, Шемаха, жил великий тарист Мирза Садых Асад оглы (1846–1902). Народ дал ему ласковое имя Садыхджан (*букв.* Садых — душа моя). В конце 1860-х гг. Садыхджан реконструировал старинный 5–6-струнный тар. До Мирзы Садыха и в Иране, и в Азербайджане на таре играли, держа его на коленях (персы по сей день играют на таре в такой постановке). Он же после определенных изменений корпуса и грифа инструмента поднял его на грудь. Проведя ряд экспериментов для увеличения количества струн, остановился на 11-струнном таре (существует и 12-струнный вариант). Все эти и другие изменения резко подняли технические возможности данного инструмента. Народ называл тар Садыха «волшебным таром», а его самого — «отцом тара». Новый азербайджанский тар за короткий срок распространился в Северном и Южном (Иранском) Азербайджане, Армении, Грузии и относительно позже в Узбекистане, Таджикистане, Дагестане и Турции. Во всех этих странах по сей день играют именно на новом азербайджанском таре, то есть на таре Садыхджана. Со времен Мирза Садыха Азербайджан и по сей день является страной тара (подобно тому как Италия славится оперой). Что же касается жизни тара в Туркменистане, можно сказать, что, в отличие от Узбекистана и Таджикистана, тар так и не смог окончательно войти в туркменскую музыкальную традицию.

Реконструкция тара открыла новую эру не только в десятивековой истории этого инструмента, но и в истории всей азербайджанской музыки. Реконструкция тара оказала большое влияние на мугамную ладовую систему и строение *дастгяхов*.

Начиная с 1920-х гг. новый азербайджанский тар является инструментом «двухязычным»: написано множество концертов для тара с симфоническим оркестром, а также произведений в других жанрах.

М. И. Шамаева (Якутск)

Руслан Габышев — якутский музыкант, мастер-новатор

В докладе рассматривается проблема реконструкции якутского струнного смычкового инструмента через призму творчества современного самодеятельного музыканта, мастера-изготовителя струнного смычкового инструмента *кыл* Р. П. Габышева. Проанализированы конструктивные особенности инструментов, изготавливаемых мастером. Проведен анализ концертной деятельности Р. Габышева с ансамблем «Кыл Саха». Автором проделано органо-логическое описание ряда инструментов.

А. Т. Шарипбаева (Атырау, Казахстан)

Роль носителя традиции в современной казахской культуре (на примере кобызового искусства)

Путь развития традиционного искусства и культуры отличается от появления академических образований. В первом случае культурные ценности формируются на основе традиционной стилистики с учетом эстетических ориентиров, поэтому они отличаются художественной устойчивостью. Академическое искусство возникает на основе авторских стилей, как правило отрицающих предыдущие каноны. Именно ценность традиционного искусства определяет целостность культуры.

Представители научного сообщества единогласно признают, что исследование истории культуры позволяет создать почву для возрождения и осмысления традиций. Без носителей традиций получить такой опыт не представляется возможным.

Историко-смысловое значение культурного наследия часто является сложным для массового восприятия и не является востребованным с позиций менеджмента и маркетинга в сфере культуры. Процесс использования традиций в сфере досуга сегодня подчиняется идеям коммерческого туризма и маркетинга. В связи с чем кобызисты выполняют функцию сохранения исконного культурного феномена.

Несмотря на желание ЮНЕСКО и этнологов сохранить самобытность традиций в культуре, они подвержены трансформации под воздействием реальной конъюнктуры.

Важно отметить, что носитель традиции не только ее представляет, хранит, но и распространяет. Музыкальная традиция древнего казахского кобыза смогла сохра-

нить свою уникальность и самобытность благодаря самим народными исполнителям. Зачастую она передается по наследству (от родителей к детям, от деда к внуку и т. п.).

Так, казахская кобызовая исполнительская традиция соответствует казахстанской идентичности в силу того, что относится к этнокультуре казахов, входящих в поликультурное поле казахстанского народа. Аутентичность данной традиции требует от носителя исполнения известных народных кюев именно на *кыл-кобызе*. Исполнение на *прима-кобызе*, таким образом, не соответствует аутентичности традиции, так как данный инструмент является реконструированным, с элементами современности и признаками западной музыкально-исполнительской культуры.

Носитель традиции должен быть достаточно активным в своей сфере, сохраняя традицию в современном обществе. Обратившись к нему, любой человек может познакомиться с «живой традицией», соприкоснуться с прошлым. Образно выражаясь, носитель традиции — открытый «живой музей», и эту функцию (сохранение и распространение традиции) он выполняет в современной казахской культуре.

Литература: Жұбанов А. Ғасырлар пернесі: Қазақтың халық сазгерлерінің өмірі мен шығармашылығы туралы очерктер. Алматы: Дайк-Пресс, 2002, 328 б.; Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. Алматы: Өнер, 1980. 208 б.; Жордания И. М. «Вы люди ученые, и конечно вы знаете лучше»: несколько заметок о восприятии фольклора глазами ее носителей и фольклористов // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2007. № 2. С. 330–335; Омарова Г. Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили. Дисс... доктора искусствоведения: 17.00.02. Ташкент, 2011. 348 с.

Т. Б. Щепанская (Санкт-Петербург)

Гармонисты в системе распределенного знания: человек, место, цифровая платформа¹⁴

В докладе рассматриваются процессы, связанные со сменой медиаторов в системе распределенного знания, в качестве которой мы рассматриваем среду гармонистов (в моих материалах наблюдения в основном среди гармонистов Санкт-Петербурга и Вологодской области). Под знанием понимается совокупность актуальной информации, систем классификации и представлений, организующих повседневные практики и взаимодействия в этой среде. В роли медиаторов, обеспечивающих концентрацию и распространение знаний, выступают (1) места встреч (формальных и неформальных), где происходит личное общение гармонистов-исполнителей, а также представителей орга-

¹⁴ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №18-511-00018 Бел_а.

низаций культуры, мастеров по ремонту инструмента, продавцов и собирателей гармоник; (2) сетевые платформы — форумы, группы в социальных сетях, торговые площадки и сайты в сети интернет. Мы рассматриваем, как происходит вначале дополнение, а затем и замещение физических мест информационного взаимодействия цифровыми площадками. Как меняются социальные структуры, порядок коммуникаций с изменением медиационных систем? Как переход на цифровые платформы связан с идентичностью и иерархиями внутри сообщества гармонистов? Отличается ли человек от технического устройства в качестве носителя знания, определяющего коллективные практики? Безразлично ли для состояния общества, как воплощен социальный актор: человек ли это, вещь или цифровая программа?

Рассмотрим еще один, более сложный случай идентичности, когда гармонист и инструмент выступают (в том числе в его собственной идентификации) как единый субъект социальных взаимодействий. Может ли субъект социальных взаимодействий (не медиатор, а собственно актор) быть не (только) человеком?

Ю. В. Юркин (Санкт-Петербург)

Певец-мастер Санкт-Петербургской губернии Андрей Полянский

В сборнике «Песни Ленинградской области» Ф. А. Рубцова особое место занимают песни, записанные в 1946–1953 гг. в Ленинграде от Андрея Трофимовича Полянского. Они составляют почти пятую часть сборника (19 из 110; из них 6 записаны в ансамбле с сестрами, остальная часть соло).

Сведения об А. Полянском ограничены краткими замечаниями из вступительной статьи; их можно дополнить, исходя из жанрового и стилистического спектра записанных песен. Родился в 1876 г. в деревне Мишелово Петергофского уезда, «крестьянин по происхождению, в молодости занимался промыслом корзинщика». Вероятно, прошел солдатскую службу до Первой мировой войны. Упомянутая Ф. А. Рубцовым «долгая и по ряду обстоятельств сложная жизнь» вместила раскулачивание и ссылку (по сведениям из реестра УВД Мурманской области), а также бедствия Великой Отечественной войны: родная деревня, оказавшаяся на самом краю Ораниенбаумского пятачка, была полностью уничтожена.

По словам Ф. А. Рубцова, Полянский был «одаренный певец, обладающий богатой памятью, видимо, в прошлом пел очень хорошо». Судя по реестрам фонограммархива ИРЛИ, от него было записано более 80 песен. Отобранные для издания записи представляют различные грани «песенного запаса»: хороводные и свадебные (спетые вместе с сестрами) — классика крестьянских традиций, солдатские строевые и «лиро-эпические», завезенные в деревню из Петербурга, по выражению певца, «нелегаль-

щина». Наибольший интерес представляют лирические песни, которые отражают индивидуальный стиль певца-мастера. В них сочетаются различные свойства — витиеватые, длинные на одном дыхании распевы и четкая ритмическая основа; постоянное присутствие одной мелодической ячейки, каждое возвращение которой украшено ритмическими и высотными вариантами; резкие, как будто не мотивированные, скачки. Наиболее интересны «Ах ты, молодость моя», «Разливалась весной полая вода», «Вы скажите-ка, гуси мои». К аналитическому описанию этих «мудреных» песен невозможно приступить вне интонирования, а исполнение их оказалось возможным по мере тщательного анализа.

Информация об участниках конгресса

Абдулаева Медина Шамильевна, доктор культурологии, Дагестанский государственный педагогический университет, директор Института культуры и искусства (Махачкала)

Альпеисова Гульнар Туякбаевна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой «Музыковедение и композиция», Казахский национальный университет искусств (Астана, Казахстан)

Амирова Дина Жусупбековна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Казахская национальная консерватория им. Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Аргов Андрей Владимирович, кандидат культурологии (Санкт-Петербург)

Бабижан Баглан Жолдасовна, старший преподаватель кафедры «Казахской традиционной музыки», Казахская Национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова, докторант Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Байгоныс Айганым Оразовна, магистрант 1 курса специальности «Режиссура анимации», Казахский национальный университет искусств (Астана, Казахстан)

Бекен Аида Алмабеккызы, студентка 3 курса бакалавриата по специальности «Музыковедение», Казахская национальная консерватория им. Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Булгакова Татьяна Диомидовна, доктор культурологии, профессор кафедры этнокультурологии, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Институт народов Севера (Санкт-Петербург)

Власова Марина Никитична, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела русского фольклора, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) (Санкт-Петербург)

Глазунова Наиля Нигматовна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

- Джумаев Александр Бабаниязович**, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов Узбекистана, председатель Исследовательской группы «Макам» Международного совета по традиционной музыке (Ташкент, Узбекистан)
- Казыбекова Жайдаргуль Алмасовна**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры казахской традиционной музыки, Казахская Национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)
- Клюев Александр Сергеевич**, доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)
- Королькова Инга Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкологии, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)
- Кучепатова Станислава Валерьевна**, научный сотрудник сектора фольклора, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)
- Лешкевич Елена Игоревна**, младший научный сотрудник, Центр исследований белорусского языка, культуры и литературы Национальной Академии наук Беларуси (Минск, Беларусь)
- Лобач Владимир Александрович**, доктор исторических наук, доцент, Полоцкий государственный университет (Полоцк, Беларусь)
- Лысенко Олег Викторович**, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник, Российский этнографический музей (Санкт-Петербург)
- Малдыбаева Раушан Сабиржановна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции, Казахский национальный университет искусств (Астана, Казахстан)
- Мухамбетжанов Шерхан Мухамбетжанович**, магистрант 1 курса, музыковед, Казахская национальная консерватория им. Курмангазы (Алматы, Казахстан)
- Мухаметзянова Лилия Хатиповна**, доктор филологических наук, доцент, главный научный сотрудник, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан (Казань)
- Никитина Вера Николаевна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва)
- Обоюкова Варвара Валерьевна**, ведущий научный сотрудник, образовательный отдел, Музей музыки и фольклора народов Якутии, член ООО «Российский фольклорный союз» (Якутск)
- Платонов Александр Николаевич**, Ансамбль старинной крестьянской музыки (Санкт-Петербург)
- Попова Ирина Степановна**, кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)

- Ромодин Александр Вадимович**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, ведущий сектором фольклора, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)
- Рудиченко Татьяна Семеновна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону)
- Самойлова Елена Валерьевна**, ведущий специалист по фольклору, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)
- Сербина Наталия Васильевна**, кандидат искусствоведения (Москва)
- Соколова Алла Николаевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории, теории музыки и методики музыкального воспитания, Адыгейский государственный университет (Майкоп)
- Тавлай Галина Валентиновна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)
- Усманова Аделия Рустямовна**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Астраханская государственная консерватория (Астрахань)
- Утегалиева Сауле Исхаковна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция», Казахская Национальная консерватория им. Курмангасы (Алматы, Казахстан)
- Хазиева-Демирбаш Гузалия Сайфулловна**, доктор филологических наук, старший научный сотрудник отдела лексикологии и диалектологии, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан (Казань)
- Хотко Бэлла Станиславовна**, научный сотрудник, Адыгейский республиканский институт гуманитарных исследований им. Т. М. Керашева, учредитель Абхазо-Российского Фонда поддержки и развития науки и культуры «ИНАЛАСТ» (Майкоп)
- Челеби Фаик Ибрагим оглу**, доктор искусствоведения, профессор кафедры этнокультурологии, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)
- Шамаева Мариам Ивановна**, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Якутский педагогический колледж им. С. Ф. Гоголева (Якутск)
- Шарипбаева Акнар Таттибаевна**, музыкант-исполнитель, Академический оркестр казахских народных инструментов им. Д. Нурпеисовой (Атырау, Казахстан)
- Щепанская Татьяна Борисовна**, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого Российской академии наук (Санкт-Петербург)
- Юркин Юрий Валерьевич**, ассистент-стажер, Кафедра русского народного песенного искусства, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Санкт-Петербург)

ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС
ТРАДИЦИОННЫЙ ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ И СТРАН СНГ
VIII МЕЖДУНАРОДНАЯ ШКОЛА МОЛОДЫХ ФОЛЬКЛОРИСТОВ
29 октября — 2 ноября 2018 г.

Верстка: В. А. Фролов

Подписано в печать 24.10.18
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