

Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств
Сектор фольклора

VI МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС
ФОЛЬКЛОР И ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА
НАРОДОВ РОССИИ И СТРАН СНГ

ЧЕЛОВЕК В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ: ПСИХОЛОГИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА



X Международная Школа молодых фольклористов



Министерство культуры Российской Федерации

Российский институт истории искусств

Сектор фольклора



**ЧЕЛОВЕК В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ:
ПСИХОЛОГИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА**

**VI МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС
ФОЛЬКЛОР И ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА
НАРОДОВ РОССИИ И СТРАН СНГ**

X Международная школа молодых фольклористов

10–12 ноября 2022 г.

Санкт-Петербург

2022

УДК 398

ББК 82.3(2)

Человек в традиционной культуре: психология жизни и творчества.

VI Международный конгресс «Фольклор и традиционная культура народов России и стран СНГ». X Международная Школа молодых фольклористов (РИИИ, Санкт-Петербург, 10–12 ноября 2022 г.): Тезисы докладов / Отв. ред. С. В. Кучепатова, ред.-сост. Н. Ю. Альмеева, Н. Н. Глазунова. — СПб.: РИИИ, 2022. — 48 с.

ISBN 978-5-86845-289-5

© Российский институт истории искусств, 2022

В данном издании представлены материалы очередного, Шестого Международного научного конгресса «Фольклор и традиционная культура народов России и стран СНГ», который проводит сектор фольклора Российского института истории искусств в течение ряда лет. Тематика конгресса этого года — **«Человек в традиционной культуре: психология жизни и творчества»** — включает комплекс актуальных и малоисследованных вопросов, таких как: природа и человек в традиции; психология творчества традиционного музыканта; типы личности и типы деятельности исполнителей; творчество и восприятие; исполнительское поведение, художественная коммуникация; психолого-артикуляционные аспекты творчества традиционных музыкантов; арт-терапия как средство психической гармонизации и развития человека; музыка и трансцендентное; психофизиологические особенности воздействия звука на организм человека. Традиционная культура обладает мощным психопрофилактическим и лечебным потенциалом. В течение многих тысячелетий люди получали психологическую помощь, обращаясь к культурному наследию, зафиксированному в религиозных традициях, различных фольклорных жанрах (колыбельных, закличках, пословицах, загадках, заклинаниях, заговорах и т. д.), мифах и сказаниях.

Функция непрерывной трансляции культуры присутствует во всех сферах жизнедеятельности (труд, быт, развлечения) и охватывает любые проявления активности человека: посредством обычаев, обрядов, ритуалов транслируются деятельность и поведение; посредством этикетных норм — общение; через мифы, предания — сфера сознания. Таким образом, если не целостность, то полнота жизни в ее психологической триаде «знание — переживание — действие» неизменно достигается в непрерывном структурировании как внешнего по отношению к человеку мира, так и внутреннего, психологического мира.

Спектр выработанных в народном опыте средств психологического, психотерапевтического, педагогического воздействия на человека чрезвычайно широк. Об этом свидетельствуют представленные в данной брошюре тезисы выступлений участников конгресса. Впервые на обширном фольклорно-этнографическом материале разрабатывается целая система народных средств психологического и психотерапевтического воздействия, поддающихся определенной структуризации.

Н. Н. Глазунова, руководитель проекта

ПРОГРАММА

РИИИ, Исаакиевская пл., д. 5, Зеленый зал

10 ноября, четверг

11.00 ОТКРЫТИЕ КОНГРЕССА

УТРЕННЕЕ ЗАСЕДАНИЕ

Модератор Наиля Нигматовна Глазунова

11.30–12.30

Ромодин Александр Вадимович (*Санкт-Петербург*)

Психологические основы жизни и творчества традиционных музыкантов

12.30–13.30

Мацевский Игорь Владимирович (*Санкт-Петербург*)

О носителе — хранителе — теоретике этнической инструментальной традиции

13.30–13.50

Конунов Аркадий Алексеевич (*Горно-Алтайск, Республика Алтай*)

Кайчы — носитель и хранитель духовной культуры

Обеденный перерыв 14.00–15.00

ДНЕВНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Модератор Наиля Юнисовна Альмеева

15.00–15.30

Никитина Вера Николаевна (*Москва*)

Казачи-некрасовцы. На пути к книге: традиция в зеркале книги,
книга в зеркале традиции

15.30–15.50

Соколова Алла Николаевна (*Майкоп, Республика Адыгея*)

Адыгская традиционная музыка в «параллельном восприятии» черкесов
Турции и России

15.50–16.10

Тавлай Галина Валентиновна (*Санкт-Петербург*)

О социо-психологическом подходе в отечественной этномузыкологии
(из опыта А. И. Мозиаса)

Кофе-брейк 16.10–16.30

ВЕЧЕРНЕЕ ЗАСЕДАНИЕ

Модератор Станислава Валерьевна Кучепатова

16.30–16.50

Чудинова Ирина Анатольевна (*Санкт-Петербург*)

Хор или певческий ансамбль? О психологическом аспекте интонирования в
русском и греческом православном храме

16.50–17.10

Альмеева Наиля Юнисовна (*Санкт-Петербург*)

О творческой свободе в многоголосном и сольном традиционном пении

17.10–17.30

Петрова Елена Витальевна (*Йошкар-Ола, Республика Марий Эл*)

Жанровая и исполнительская атрибуция песен невесты в горномарийской
музыкальной традиции

17.30–17.50

Платонов Александр Николаевич (*Санкт-Петербург*)

Баянист с тальянкой: путь к традиции (по результатам экспедиции 2022 года в
Псковскую область)

11 ноября, пятница

УТРЕННЕЕ ЗАСЕДАНИЕ

Модератор Наиля Юнисовна Альмеева

11.00–12.00

Глазунова Наиля Нигматовна (*Санкт-Петербург*)

Арт-терапия как наука и практика

12.00–13.00

Булгакова Татьяна Диомидовна (*Санкт-Петербург*)

Префольклор как традиционное нанайское индивидуальное творчество

13.00–13.20

Кардашевская Лия Ивановна (*Якутск, Республика Саха*)

Звуковая «терапия» оленеводческих сигналов и звукоподражаний

в эвенкийском фольклоре

13.20–13.40

Амирова Дина Жусупбековна (*Алматы, Казахстан*)

Социально-ролевые функции носителей казахского традиционного

музыкально-поэтического творчества

13.40–14.00

Го Вэй (*КНР*)

Политические и социальные функции музыки в древнем Китае

Обеденный перерыв 14.00–15.00

ДНЕВНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Модератор Галина Валентиновна Тавлай

15.00–15.20

Бакчиев Талантаалы Алымбекович (*Бишкек, Кыргызстан*)

Манасотерапия как средство психической гармонизации человека

15.20–15.40

Булатова Динара Айдаровна (*Санкт-Петербург*)

Звукоподражательность в тюркской смычковой культуре

15.40–16.00

Таттибайкызы Акнар (*Атырау, Казахстан*)

Мифологические представления и казахская кобызовая музыка:
точки соприкосновения

16.00–16.20

Арынова Асель Даутовна (*Санкт-Петербург*)

Роль исполнителя плача в похоронной обрядности казахов (на материале северо-восточной части Казахстана)

16.20–16.40

Кучепатова Станислава Валерьевна (*Санкт-Петербург*)

Личное начало в молитвенной жизни немцев-лютеран Калининградской области

16.40–17.00

Никаноров Александр Борисович (*Санкт-Петербург*)

Лечение колоколами: правда или вымысел?

17.00–17.20

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

О целительном потенциале монгольского *чам*

12 ноября, суббота

УТРЕННЕЕ ЗАСЕДАНИЕ

Модератор Наиля Юнисовна Альмеева

11.00–11.20

Григорьева Виктория Георгиевна (*с. Амга, Амгинский улус, Республика Саха*)

Потомственный олонхосут Устин Нохсоров

11.20–11.40

Чарина Ольга Иосифовна (*Якутск, Республика Саха*)

Преемственность в творчестве С. П. и Е. С. Киселевых —
сказителей села Русское Устье

11.40–12.00

Шахов Павел Сергеевич (*Новосибирск*), **Зубов Игорь Васильевич** (*Саранск, Республика Мордовия*), **Исмагилова Екатерина Игоревна** (*Новосибирск*), **Софронова Екатерина Анатольевна** (*Новосибирск*), **Пчеловодова Ирина Вячеславовна** (*Ижевск, Республика Удмуртия*)

О тематической классификации песенного фольклора (о природе, стихиях, животных и птицах) в рамках создания экспериментального атласа звучащих фольклорных текстов

12.00–12.20

Исмагилова Екатерина Игоревна (*Новосибирск*)

Хороводные песни чувашей как часть звукомузыкального ландшафта Сибири

12.20–12.40

Султангареева Розалия Асфандияровна (*Уфа, Башкортостан*)

Круговой танец башкир *туңарак*: архаика мифозамыслов и современные трансформации (модели укрепления волевых, психоэмоциональных сил этноса)

12.40–13.00

Гаджиева Айшат Ахмедовна (*Санкт-Петербург*)

К проблеме изучения лирничских традиций (по материалам Российского этнографического музея)

13.00–13.20

Чжень Нань (*Чжэцзян, КНР*)

Роль тембра тростниковой дудки в погребальной обрядности народности мяо

Кофе-брейк 13.20–13.40

13.40–14.00

Молданов Тимофей Алексеевич (*Ханты-Мансийск*)

Мой путь: от исследователя культуры — к носителю традиции

14.00–15.00

Мымрин Владимир Леонидович (*пос. Шангалы, Устьянский район, Архангельская область*)

Мастер-класс «Психология творчества традиционного устьянского музыканта»

Наиля Юнисовна Альмеева (Санкт-Петербург)

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
сектора фольклора, Российский институт истории искусств*

О творческой свободе в многоголосном и сольном традиционном пении

Ставя вопрос о степени творческой свободы поющего в сольной и коллективной практиках, подчеркнем, что речь здесь идет исключительно о традиционном пении, сложившемся в доиндустриальную эпоху и дошедшем до научного мира в первой половине XX века со многими сохранившимися ее чертами, и о людях, донесших до исследователей-собираателей тот репертуар и то качество пения. В вокальном исполнении устной традиции, несомненно, существуют законы образования структурированного звукового результата, которые подчиняют себе производимую людьми звуковую материю и создают собственно звуковую культуру. Кажется очевидным, что сольное исполнение имеет перед собой более обширное поле личностной реализации, чем многоголосное. Реализуясь в интонационном поле и в поле артикуляции, сольное пение имеет как бы наибольшую поведенческую независимость от коллективности. Коллективное обрядовое пение формально имеет как бы менее обширное поле личностной реализации. Вместе с тем и в том, и в другом виде исполнения есть как факторы свободы, так и факторы сдерживания. Сами параметры музыкальной материи, признаки жанра или интонационного слоя, целый ряд поведенческих табу обрядовых ситуаций могут способствовать раскрытию и того и другого. Поющий проявляет свое творческое «я» в рамках канонов своей культуры, оставаясь в пределах традиционной артикуляции либо выходя за эти рамки.

Каноны песенной культуры бессознательно воспроизводятся и преодолеваются представителями традиционной формации только в условиях непрерывной песенной практики, незамутненной никакими вливаниями иной музыки извне и являющейся не концертной, а функционирующей частью жизни доиндустриальной общины. Для носителя музыкального сознания урбанизированной формации воспроизведение самой свободы владения всеми канонами устной традиции и преодоления их может стать непреодолимым препятствием.

Дина Жусупбековна Амирова (Алматы, Казахстан)

Кандидат искусствоведения, доцент, Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Социально-ролевые функции носителей казахского традиционного музыкально-поэтического творчества

В казахском традиционном обществе исторически сформировались три культурных института синкретического типа, в системе которых осуществлялась творческая практика носителей устно-профессионального музыкально-поэтического искусства:

1. эпическое искусство (*жыраулық өнері*);
2. импровизаторское искусство (*ақындық өнері*);
3. песенно-лирическое искусство (*әншілік өнері*).

Каждый из указанных видов творчества был сопряжен с общественной жизнью этноса, способствуя ее нормальному функционированию. В системе этих институтов сформировались три типа носителей устно-профессионального творчества:

- *жырау, жырышы* — носители эпического искусства;
- *ақын, айтыскер* — носители искусства поэтической импровизации;
- *сал-сері, әнші* — носители песенно-лирического искусства.

Аутентичная терминология отчетливо отражает дифференциацию трех видов творческой деятельности, которые генетически восходят к единому истоку — институту ритуальных посредников.

Социально-ролевые функции носителей обусловлены особенностями представляемой ими традиции и указывают на ее генезис:

- *жырау*, выполнявший роль наставника и прорицателя при хане, интегрировал этнос, сохраняя историческую память и этические нормы воина в форме устных сказаний и назиданий;

- *ақын*, выступавший идеологом патриархальных семейно-родовых ценностей и осуществлявший наиболее важные ритуалы свадебной и похоронной обрядности, обеспечивал соблюдение норм обычного права, участвуя в межродовых спорах, выражал их в форме назидательно-дидактических песнопений, а также отстаивал честь своего рода в состязаниях (*айтысах*);

- *сал*, сформировавшийся в системе военной практики, но ставший независимым выразителем личностных ценностей и внутреннего мира человека, посредством эстетизированного певческого искусства способствовал эмоциональному мировосприятию в контексте празднества.

Заметны личностно-психологические различия названных типов носителей, проявляющиеся в поведенческой характерности и регламентированности взаимоотношений со слушателем, что обусловлено их социокультурной ролью и основными идеями, которые они транслируют в своем творчестве.

Органичная взаимосвязь рассматриваемых институтов в системе аутентичной культуры казахов проявилась в жанровой диффузности некоторых форм музыкально-поэтического искусства (участие певцов-лириков в *айтысе*, общий для сказителей и импровизаторов жанр назидательного речитатива и др.), что не противоречило нормам синкретической деятельности в условиях устного бытования.

Изучение обозначенных аспектов функционирования казахской традиционной культуры необходимо для понимания механизмов устойчивости / изменчивости ее современного состояния.

Асель Даутовна Арынова (Санкт-Петербург)

*Аспирантка кафедры этномузыкологии, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова.
Научный руководитель – И. В. Королькова*

Роль исполнителя плача в похоронной обрядности казахов (на материале северо-восточной части Казахстана)

Плач в традиционной культуре казахского народа связан с жизненным циклом человека и представлен в обрядах, сопровождающих переход человека из одного мира в другой. В свадебном обряде плачи связаны с условным (ритуальным) умиранием девушки для своего рода, в похоронном обряде оплакивается реальная смерть.

Материалом настоящего исследования послужили полевые записи автора в Павлодарскую, Восточно-Казахстанскую области, на основе которых оказывается возможным представить особенности похоронной обрядности современного

Казахстана. Основной задачей исследования ставится рассмотрение специфики исполнения плачей как особого жанра казахского фольклора.

Исполнители обрядового плача только женщины: мать, жена, сестра, дочь, невестка умершего. У казахов не существует понятия «профессиональные плакальщицы» в социальном значении. В похоронном обряде каждый из присутствующих может причитать со своим текстом, на свой напев. Плачи могут исполнять одновременно несколько соболезнующих, совершенно произвольно заменяющих друг друга.

Основная задача исполнителя — это эстетическое оформление плача, где при помощи художественных средств выражается состояние людей, охваченных горем. Согласно содержанию поэтических текстов плачей можно выделить три блока поэтических мотивов, которые связаны с этапами обряда.

На подготовительном этапе (до выноса тела из дома) исполнительница начинает плач со слов из Корана, повествует о жизни и роли умершего в обществе. Основной этап — вынос тела из дома. Он сопровождается плачами, в которых умершему желают благополучной дороги и встречи с ангелами, открывающими двери в рай. Заключительный этап — возвращение с кладбища. По мусульманским обычаям, женщины не посещают кладбище, в погребении принимают участие только мужчины. Вернувшихся с погребения мужчин встречают плачами, в которых спрашивается, насколько удобно покойник лег в могилу, передал ли привет.

Вынос тела из дома — кульминация обряда, когда исполнительница, прощаясь, экспрессивно выражает невосполнимую утрату через плач, максимально приближающийся к его физиологической форме. Как правило, плач по возвращению с кладбища исполняется менее эмоционально.

Таким образом, исполнитель плача — это персона, тесно связанная с каждым этапом похоронного обряда. При помощи звука и слова исполнительница не только провожает умершего, но и проходит вместе с ним все этапы ритуала.

Талантаалы Алымбекович Бакчиев (Бишкек, Кыргызстан)

*Доктор филологических наук, доцент, Национальная академия
«Манас» и Чингиза Айтматова при Кабинете министров
Кыргызской Республики*

Манасотерапия как средство гармонизации человека

В последнее время народы Центральной Азии и Сибири, имеющие народные эпосы, стали проявлять серьезное внимание к своим носителям, то есть сказителям. И это довольно заметно в научной, культурной сферах. Возможно, это потому, что сказитель является одним из носителей духовной культуры народа. Поэтому в прошлом народ очень часто обращался к сказителю, как носителю духовного и сакрального, как транслятору звуков, слов и информации, дошедших к ним от предков и из далекого прошлого. Ведь исполнение эпоса в традиционной устной форме сказителями являлось не просто очередным культурно-массовым мероприятием или развлечением. В первую очередь это был особый духовный процесс. И возможно, одна из причин, почему народы, имеющие эпос, до сих пор к эпосу и его сказителям относятся с глубоким уважением, как к национальному духовному явлению, — заключается именно в этом.

Содержание эпизода, который сказывает манасчы, может резко повлиять на физиологию слушателя. Воздействие живого исполнения на человека (и не всегда только лишь на слушателя) может происходить независимо от того, желает ли этого сказитель или нет. Это обусловлено в первую очередь внутренним состоянием и здоровьем самого слушателя в тот момент, когда он оказывается свидетелем выступления. Исполнения манасчы — это не просто воздействие на состояние человека, а еще и решение на энергетическом уровне проблем, которые существуют в физической и духовной жизни слушателя. Видимо, у каждого сказителя имеются свои приемы воздействия на человека, о которых он не станет говорить каждому. Ведь в народе всегда считалось, что использование непосвященным энергии эпоса лишает ее всяческой силы и действенности. Хочется отметить, что сам процесс живого исполнения эпоса не достаточно исследован. И сейчас перед наукой стоит важная задача — исследовать основные функции эпоса и имеющие ритуальный аспект функции его живого исполнения сказителями.

Динара Айдаровна Булатова (Санкт-Петербург)

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
сектора инструментоведения, Российский институт истории
искусств*

Звукоподражательность в тюркской смычковой культуре

Звукоподражательные наигрыши у тюрков имеют раннее происхождение и своими корнями, вероятно, связаны с древними ритуалами, когда они исполнялись для задабривания духов, воздействия на высшие силы и природные стихии. Подражание крикам зверей, птиц и даже человеческой речи — все это составляло основу репертуара древних смычковых инструментов — казахского кобыза, татарского и башкирского кыл кобыза, тувинского игила, хакасского ыыха и др. — и относится к кочевническому периоду в истории многих тюркских народов.

Древнее происхождение подобных наигрышей, своими истоками уходящее в исполнительство на ранних смычковых инструментах, имеющих специфическое строение и предназначение, отмечалось многими исследователями. Г. Омарова считает, что звукоподражательность на казахском кыл-кобызе связана с «истоками кобызовой музыки вообще»: «Подражание на музыкальном инструменте голосам зверей и птиц восходит еще, вероятно, к магическому предназначению музыки, когда она исполнялась во время охотничьих обрядов, в целях умилоствления духов, различных сил природы в шаманских камланиях»¹.

Исполнение звукоподражательных мелодий на древнесмычковых инструментах, вероятно, было связано с тем, что тембр волосяных струн очень точно имитировал голоса природы. Необычность, таинственность звуковой окраски инструмента могла быть связана с институтом шаманства, который существовал у многих тюркских народов. Шаманы использовали музыкальные инструменты во время своих камланий — сеансов магической связи с душами умерших предков и во время лечения больных. В. В. Напольских проводит параллель «общеэвразийских представлений» с мифологией американских индейцев бивер, согласно которой «лебеди и дикие гуси обладают способностью проникать на небеса, не умирая при

¹ *Омарова Г. Н.* Казахская кобызовая традиция: Дис. ... канд. искусствоведения. Алма-Ата, 1989. С. 66–67.

этом. Большая часть их всегда живет на небе, лишь меньшая спускается в наш мир. Благодаря таким своим способностям эти птицы ассоциируются с шаманами-провидцами, которые также могут посещать небеса. В функции лебедя шаман достигает верхнего мира, зенита»².

В связи с гонениями на шаманов, начавшимися в XIX веке, этот вид деятельности стал постепенно вымирать, а звукоподражательность, своими корнями связанная с древней шаманской практикой, вероятно, продолжила свое существование как рудимент, воспоминание о своей магической сущности в светской традиции игры тюрков на смычковых хордофонах, распространяясь и на инструменты других типов.

Татьяна Диомидовна Булгакова (Санкт-Петербург)

*Доктор культурологии, профессор кафедры этнокультурологии,
Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена*

Префольклор как традиционное нанайское индивидуальное творчество

В статье «Песня как исторический феномен» И. И. Земцовский пишет о «дожанровом» этапе «исторического развития музыкального интонирования в период складывания искусства» и о «домелодических музыкальных формулах». Ю. И. Шейкин исследует феномен «допесенного» в удэгейском фольклоре, типологически близком нанайскому. Все эти термины основаны на представлении о стадияльно-исторической и социально-культурной стратификации фольклора отдельных народов, к числу которых относятся нанайцы.

В контексте представлений о стадияльно-исторической и социально-культурной стратификации фольклора и по аналогии с термином «постфольклор» (С. Ю. Неклюдов, 1995) можно говорить также о «префольклоре» как о стадияльной

² *Напольских В. В.* Древнейшие этапы происхождения народов уральской языковой семьи: Данные мифологической реконструкции (Прауральский космогонический миф): Автореф. дис. ... доктора исторических наук. Ижевск, 1972. С. 26.

разновидности фольклора, исторически предшествовавшей формированию коллективного устного народного творчества. Префольклорное творчество не выходит за рамки собственно фольклора, представляя собой совокупность индивидуальных творческих актов. Его определяющей чертой является своеобразная «доколлективность», доминирование индивидуального начала, проявление начала коллективного на уровне «порождающих моделей» (И. И. Земцовский) и опора на коллективные представления и практики.

Феномен префольклора ярко проявляется в культуре коренных народов Сибири и Дальнего Востока и рассматривается нами на нанайском материале. Музыкально-стилистические и поэтические особенности фольклорных текстов, которые в контексте иной этнической культуры могли бы рассматриваться как жанровые признаки, определяются в нанайской культуре их аффилиацией, то есть связью с создающим и исполняющим их индивидом, и лишь на более обобщенном уровне, на уровне жанровых сфер формируют фрагментарные общепризнанные клише. Рекреативная функция восприятия таких текстов отходит на второй план и определяется конкретными целями автора-исполнителя. В определенных ситуациях (например, в обрядах и при исполнении личных сказок) намерения исполнителя камуфлируются и скрываются от аудитории. Характерным признаком префольклорной культуры становится поэтому либо отсутствие аудитории, либо, наоборот, требование ее многочисленности, а также не столько сообщение аудитории определенной информации, сколько ее дезориентация, соответствующая внехудожественным целям автора-исполнителя.

Префольклорная традиция предполагает широкое распространение феномена личных текстов (индивидуальных, импровизируемых и никогда не повторяющихся обрядовых текстов, личных песен и даже личных сказок), а также определенных ограничений, предотвращающих пересечение личных (родовых) границ в процессе творческой деятельности авторов-исполнителей.

Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда. Грант РНФ 22-28-01336 «Особенности языка и фольклора горинских нанайцев: на материале архива А. П. Путинцевой».

Ван Ли (Тунляо, Внутренняя Монголия, КНР)

Аспирант сектора фольклора, Российский институт истории искусств. Научный руководитель – Н. Н. Глазунова

О целительном потенциале монгольского *чам*

Монгольский *чам* берет свои истоки в тибетском *цаме* и являет собой религиозно-культурный феномен, обладающий особой спецификой. Это религиозная мистерия; действо проходило при монастырях, участники, сами монахи, надевали для его исполнения костюмы и маски, представляя различных персонажей, в том числе и божеств буддийского пантеона. В современной Монголии главной религией считается тибетский буддизм традиции Гэлуг, который был модифицирован монгольской культурой. Ламаизм в Монголии окреп только тогда, когда ему удалось войти в контакт с добуддийскими верованиями монголов, прежде всего с шаманизмом, который играет в религиозной жизни монголов большую роль и по сей день. Часть местных шаманских обрядов вошли в культовую практику лам. Помимо шаманизма в него входили культы: Вечного Синего Неба (Тенгри-Хана); Матери-земли; духов земли, озер и иных местностей; огня; охотничьи и скотоводческие (связанные с промыслом). Все эти культы трансформировались и адаптировались вследствие «обработки» буддизмом, вошли в состав ламаистской практики и сыграли роль духовной опоры. Чрезвычайно эффективным для распространения тибетского буддизма стало его продвижение через тибетскую медицину. Ламы в процессе проповеди могли практиковать своими руками, что обеспечивало значительное доверие людей новой вере.

Религиозному служению *чам* подвластно искоренение лжеучений, излечение недугов, изгнание наваждений и чертовщины. Последователи тибетского буддизма уделяют особое внимание внутреннему спокойствию и умиротворению, при этом страсти и представления о «Я» (личности, душе) как об управляющем факторе жизни являются основными врагами, с которыми ведут внутреннюю борьбу буддисты. В этом случае *чам* также дает верующим внутренние силы, способствуя успокоению сердца и достижению гармонии и согласия с собой. Мистерия *чам* в процессе своего представления воздействует на верующих с помощью художественных средств и идей, позволяя как исполнителям, так и зрителям в духовном плане достичь смерти

прежнего «я» и рождения «я» обновленного. В этом состоит значение *чам* для духовного очищения.

Согласно утверждению ламы Рехи из храма Дачжао во Внутренней Монголии, «танец *чам* способен излечить 404 болезни в человеческом организме». Заключительной частью мистерии *чам* является изгнание из тела всех болезней и нечистот. Некоторые пожилые люди приходят в храм Дачжао в сопровождении близких для того, чтобы излечиться с помощью *чам* и увеличить продолжительность жизни³.

Согласно буддийским представлениям, вопросы о рождении и смерти — ключевые в жизни человека, ведь рождение и смерть следуют друг за другом и находятся в состоянии гармонии. Рождение есть переход духа в физическую форму, смерть есть разъединение духа и тела, а также начало нового этапа рождения. «Спасение души в промежуточном состоянии между смертью и следующим воплощением» — это церемония в тибетском буддизме, она помогает умершему беспрепятственно пройти порог смерти. Ее целью является спасение души не только умершего, но и вновь рожденного, то есть ритуал спасения души мертвого превращается в ритуал спасения новорожденного. Мистерия *чам* объясняет людям состояние *бардо* (между жизнью и смерти), а также мистическую сущность собственно жизни, показывает путь освобождения себя и целого общества от всего мирского. Благодаря этому *чам* в полной мере раскрывает перед народными массами буддийские концепции жизни и смерти.

³ Дэ Лэгэ. История ламаизма во Внутренней Монголии. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1998. С. 761.

Айшат Ахмедовна Гаджиева (Санкт-Петербург)

*Научный сотрудник высшей категории, Российский
этнографический музей*

К проблеме изучения лирницких традиций (по материалам Российского этнографического музея)

Российский этнографический музей хранит небольшую, но репрезентативную коллекцию колесных лир восточнославянских народов, сформированную на рубеже XIX и XX веков (1891–1913), дополненную иллюстративными и фотографическими материалами (1866–1950-е), отображающими среду бытования и особенности использования инструмента.

Большая часть материалов относится к лирницкой традиции беднейших слоев населения, чаще всего слепых, странствующих, зарабатывающих на жизнь своим ремеслом. Два инструмента представляют локальную донскую традицию, в которой «рылешники — в большинстве случаев люди зажиточные, даже богатые... приглашаются на свадьбы и в другие “канпании”, но играют там не за плату, а как участники гулянья».

Сведения об экспонатах, содержащиеся в учетных документах, скудны, иногда не точны, но для ряда образцов могут быть восполнены или восстановлены на основе архивных документов и публикаций собирателей — А. Е. Грузинского (РЭМ 8762-34252, Речицкий уезд Минской губернии), А. Л. Маслова (РЭМ 8761-4776, 4083, Ливенский уезд Орловской губернии), А. М. Листопадова (РЭМ 8761-2615, 8762-34253, Область Войска Донского) и др. Эти же источники использованы для атрибуции обезличенных памятников.

Во второй четверти XX века традиция игры на колесной лире постепенно угасала в связи с исчезновением социальной среды ее бытования; на рубеже XX–XXI веков инструмент обретает популярность у фольклорных коллективов. Архивные собрания и музейные коллекции составляют значимую часть источниковой базы реконструкций.

Наиля Нигматовна Глазунова (Санкт-Петербург)

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
сектора фольклора, Российский институт истории искусств*

Арт-терапия как наука и практика

Арт-терапия в последние годы вызывает большой интерес у специалистов различных специальностей — психологов, медиков, социологов, философов, фольклористов, педагогов. Сущность арт-терапии состоит в терапевтическом и коррекционном воздействии искусства на субъект и проявляется в реконструировании психотравмирующей ситуации с помощью художественно-творческой деятельности, выведении переживаний, связанных с ней, во внешнюю форму через продукт художественной деятельности, а также в создании новых позитивных переживаний, рождении креативных потребностей и способов их удовлетворения. В настоящее время различные виды арт-терапии представлены практически во всех странах как в медицине (при нервно-психических, соматических заболеваниях), так и в психологии (общей, медицинской, специальной), поскольку при любой структуре нарушения так или иначе затрагивается аффективная сфера. Набирает обороты и *фольклоротерапия* как метод психотерапии, основанный на творческом воссоздании филогенетического социально-культурного опыта, представляющая собой систему арт-терапевтического воздействия с использованием различных жанров песенного, инструментального, танцевального, игрового фольклора.

Многочисленные научные работы, связанные с изучением терапии искусством и показывающие ее эффективность, перспективность в области интегративной медицины, общей, специальной психологии, фольклористики и педагогики, придают ей статус научного направления. Однако не существует общепризнанной системы критериев идентификации и классификации методов арт-терапии. Современная арт-терапия представляет собой постоянно расширяющееся и пестрое поле психологической практики, включающее в себя множество методов и техник.

В настоящее время арт-терапия в широком понимании включает в себя: изотерапию (лечебное воздействие средствами изобразительного искусства: рисованием, лепкой, декоративно-прикладным искусством), имаготерапию

(лечебное воздействие через образ, театрализацию), музыкотерапию (лечебное воздействие через восприятие музыки), вокалотерапию (лечение пением), кинезитерапию (танцетерапию, хореотерапию, коррекционную ритмику — лечебное воздействие движениями) и т. д. — и используется как естественная система интегративной арт-терапии, включающей в себя излечение звуком, музыкой, движением, драмой, рисунком, цветом. Применение этого опыта в современной практике — коррекционной и педагогической — несет в себе своего рода скрытые инструкции по сохранению целостности личности, основанные на знании особенностей механизмов воздействия произведений фольклора на человека, собственной творческой деятельности личности в русле традиционного искусства, что позволяет использовать различные виды и жанры традиционной музыки, танца, пения, игры, обряда в качестве метода психотерапии. Научное осмысление в этом ракурсе плачевой, смеховой культуры, сказок, пословиц и поговорок, колыбельных и механизмов их функционирования в традиционном и современном бытовании, культурных традиций с трансперсональной ориентацией, терапевтического эффекта переживаний состояния «смерти–возрождения» имеет важное практическое значение для выработки методологической основы изучения традиционной культуры, учитывающей психологические механизмы целительного влияния фольклора, и формирования системы идентификации и классификации методов арт-терапии как науки.

Го Вэй (КНР)

*Аспирант Института музыки, театра и хореографии;
Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена. Научный руководитель — Т. Д. Булгакова*

Политические и социальные функции музыки в древнем Китае

Значение музыки в древнем Китае выходило далеко за пределы собственно эстетической сферы. Музыка считалась необходимой составляющей управления государством, важнейшим элементом, способным обеспечить гармоничные отношения в социуме и гарантировать долголетие государства. Музыка, как считалось, является наиболее результативным средством воспитания, она оказывает

решающее влияние на гармонизацию личности и на духовное развитие человека. Так, в кабинет министров в администрации легендарного императора Шуня входил министр музыки (Куй), который отвечал за обучение музыке старших сыновей аристократии. При династии Цинь было создано императорское музыкальное бюро (Юэфу), которое в последующие династии развивалось и расширялось. Одна из задач данного бюро заключалась в том, чтобы контролировать народные песни и решать, что из народной музыки можно использовать и чему позволить распространяться. Кроме того, при каждом императоре формировалась религиозная музыка, использовавшаяся во время церемоний и жертвоприношений. Некоторые образцы этой музыки воспринимались в народе и обретали фольклорное бытование, питая фактически репертуар устного народного творчества. В обязанность императорской администрации входило наблюдение за этими процессами, которым придавалось важное политическое значение, поскольку по складываемым народом песням можно было понять настроения людей, их недовольство существующей властью или согласие с ней. В Китае считалось, что идеальное общество должно управляться не законом, не грубой властью, но обрядами и ритуальными церемониями, важную роль в которых играла музыка. Таким образом, музыка рассматривалась не как развлечение, но как утилитарное средство достижения определенных политических и социальных целей.

Виктория Георгиевна Григорьева (с. Амга, Амгинский улус,
Республика Саха)

*Кандидат искусствоведения, преподаватель фортепиано,
концертмейстер, Амгинская детская школа искусств
им. А. А. Черемных*

Потомственный олонхосут Устин Нохсоров

Умение олонхосутов художественным словом показать мир во всем многообразии, от описаний Вселенной до жизненных взаимосвязей, обогащало воображение слушателей. Личности, творящие сказительское искусство, формировали не только определенную зрительскую среду, но и оказывали влияние на продолжение импровизаторских традиций. Сохранение народного сказительства

и его развитие в первой половине XX века в традиционном виде связано с именем выдающегося потомственного олонхосута Устина Гаврильевича Нохсорова (1907–1951).

Потомственному олонхосуту необходимо было пройти определенную школу импровизационного искусства, состоящего из нескольких основных этапов. Первый — заинтересованное, упорное, порой многократное прослушивание олонхо, восприятие сюжетной системы эпоса. Второй этап связан с усвоением первоначального эпического репертуара и с опытом сказительства в узком кругу. На третьем этапе, связанном с расширением аудитории, от олонхосута ожидается глубокое усвоение эпического знания и индивидуальное мастерство исполнения (умение высокохудожественно описывать события сюжета, артистизм). Дальнейшее совершенствование эпического певца происходит на протяжении всей жизни и связано с индивидуальным жизненным периодом.

Уникальное исполнительское искусство У. Г. Нохсорова сыграло значительную роль в становлении национального музыкально-театрального искусства, развитии песенного творчества Якутии.

В музыкально-поэтическом творчестве У. Г. Нохсоров прошел путь от песенного исполнительства до высокого искусства эпического певца и импровизатора — олонхосута. Жанры и формы традиционной вокализации с темброво-орнаментальными элементами переданы им в основных свойственных якутскому фольклору песенных стилях — *дьиэрэтии*, *дэгэрэн* и *кутуруу*. Самобытный музыкально-поэтический язык, социальная направленность творчества У. Г. Нохсорова поддерживались слушателями, деятелями культуры, искусства, изучались исследователями и продолжают привлекать внимание молодых исполнителей олонхо.

Творческая практика олонхосута, певца и артиста У. Г. Нохсорова отразила сложный период процесса становления и формирования профессионального музыкального искусства народа саха в первой половине XX века. Впоследствии его музыкально-поэтические импровизации стали считаться вершиной эпического исполнительства.

Екатерина Игоревна Исмагилова (Новосибирск)

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
сектора фольклора народов Сибири, Институт филологии
Сибирского отделения РАН*

Хороводные песни чувашей как часть звукомызыкального ландшафта Сибири

Хороводные песни *вайй юрри* чувашей, проживающих в Сибирском регионе с начала XX века, наряду с хороводами других народов, являются составляющей частью звукомызыкального ландшафта Сибири. Под звукомызыкальным ландшафтом мы, вслед за Е. А. Крехалевой⁴, понимаем пространственно-временной комплекс музыкальных звуков и интонаций, художественно отражающий культурные особенности определенной территории в конкретный временной период.

Хотя в Сибири хороводные (петровские) песни сохранились у чувашей достаточно неравномерно, не во всех рассмотренных нами областях, все же их бытование в ряде местностей зафиксировано. В отдельных случаях можно наблюдать своего рода консервацию традиции. Это происходит в результате сосредоточения представителей одной локальной традиции в компактно расположенных населенных пунктах, в которых проживают переселенцы. Такая ситуация сложилась, к примеру, в Северном районе Новосибирской области, где в первые десятилетия XX века были основаны чувашские деревни.

Исполнение хороводных песен отличает строгая календарная приуроченность: с Вознесенья (или Николы Вешнего — 22 мая н. с.) по Петров день (12 июля). Петь песни *вайй юрри* следует обязательно на открытом пространстве — на улице, на опушке леса, у реки. Известно, что хороводы водили как круговые, так и парные, а также хороводы-шествия по улицам деревни. Содержание рассмотренных нами текстов *вайй юрри* весьма разнообразно. Во многих песенных текстах присутствуют поэтичные описания картин природы, а также тонкие, высокохудожественные сравнения хороводов с окружающей их природой. Определяющую роль играет двухзвенный образный параллелизм:

⁴ Крехалева Е. А. Звуковой ландшафт Русского Севера: Историко-культурные смыслы и музыкальная рефлексия. Автореф. дис. ... кандидата культурологии. Киров, 2015.

*Сёмёрт сешки суралсан,
Вярман витёр куранать.
Шурй кёне тэхансан,
Выйй витёр куранать.*

Когда расцветает черемуха,
Лес виден насквозь.
Если белое платье надеть,
Хороводы видны издалека.

Большинство рассмотренных нами образцов петровских песен, принадлежащих локальной традиции чувашей Северного района Новосибирской области, звучат с одним политекстовым напевом. Были зафиксированы также два образца с традиционным чувашским текстом и напевом, сходным с русскими хороводно-игровыми песнями.

Можно сказать, что исполнение хороводных песен чувашско-сибирскими переселенцами, имеющее четкую пространственно-временную приуроченность, вошло в сибирскую традиционную культуру и наложило свой отпечаток на местный музыкально-фольклорный ландшафт.

Лия Ивановна Кардашевская (Якутск, Республика Саха)
*Старший преподаватель кафедры искусствоведения,
Арктический государственный институт культуры и искусств*

Звуковая «терапия» оленеводческих сигналов и звукоподражаний в эвенкийском фольклоре

Одним из основных видов хозяйственной деятельности эвенков (одного из малочисленных народов Сибири) является оленеводство. Многие сотни лет жизнь эвенков была тесно связана с оленьим стадом. Олень для эвенка — это и средство передвижения, и источник пищи, шкура животного является материалом для пошива теплой верхней одежды и обуви, используется в покрытиях для чума. Образ оленя в культуре эвенков глубоко символичен и связан с мифологией.

Оленеводческие сигналы и звукоподражания необходимы оленеводу-пастуху для управления стадом. Пастух издает краткие команды или возгласные звуки, чтобы установить контакт с оленем-вожаком, таким образом выступая не только руководителем, но и своеобразным «психологом» стада. Он своими подражаниями

или возгласами может успокоить одно животное или целое стадо. Также пастух знает особые напевы, предназначенные для «звуковой терапии».

Оленеводческие звукоподражания различаются по следующим функциям: 1) оленевод-пастух издает звукоподражания с целью управления стадом (погонять, подзывать); 2) чтобы успокоить отдельное животное или целое стадо. В сигналах первого типа в мелодике можно отметить напористое, возгласное начало, данные сигналы звучат в высоком регистре. Их интонационной основой являются нисходящие терцовые ходы, которые либо реализуются через глиссандирование, либо имеют интервальную определенность и составляют мелодию. Сигналы второго типа (имитации, успокаивающие животных), наоборот, спокойны, исполняются в близком к речи регистре.

В звукоподражаниях оленеводов-пастухов можно отметить следующие тембровые особенности и особые способы звукоподачи: глиссандирование, хоркающие «гортанные» звуки, шипение, хрипение, прицокивания и т. д.

Выделим ладовые особенности: 1) широкие мелодические скачки, они связаны с возгласами, когда пастух погоняет стадо, или с пугающими зовами, чтобы подогнать отбившееся от стада животное; 2) узкообъемные мелодии встречаются в подражаниях, подманивающих или успокаивающих животное; 3) встречаются и «успокаивающие» напевы, исполняемые с целью «звуковой терапии», они могут исполняться на шипяще-воркующих звуках, на одной высоте или с небольшим глиссандированием.

Аркадий Алексеевич Конунов (Горно-Алтайск, Республика Алтай)

*Кандидат филологических наук, специалист, Республиканский
центр народного творчества*

***Кайчы* — носитель и хранитель духовной культуры**

В данном докладе попытаемся дать краткую информацию о феномене сказителя — *кайчы*.

С древности у алтайцев существуют две формы исполнения героического эпоса: сказывание речитативом и особое горловое пение, называемое *каем*. *Кай* является наиболее распространенной, популярной в народе формой, можно сказать,

это классическая форма исполнения героического эпоса. Рапсод, исполняющий эпос горловым пением *кай*, называется *кайчы*, на протяжении веков он занимал важное место в духовной и культурной жизни народа.

У алтайцев *кайчы* принято считать не любого человека, а только того, кто может передать целостные сюжеты эпических произведений ритмически организованной речью. *Кайчы* мог быть человек, творчески одаренный от природы, обладающий хорошей памятью и умением проникновенно донести до слушателей фабулу и художественную красоту эпических произведений. Одним из главных условий признания сказителя как *кайчы* является его способность исполнять героическое сказание от начала до конца гортанным пением под аккомпанемент двухструнного щипкового инструмента — *топиура*.

Станислава Валерьевна Кучепатова (Санкт-Петербург)

Научный сотрудник сектора фольклора, Российский институт истории искусств

Личное начало в молитвенной жизни немцев-лютеран Калининградской области

В Калининградскую область российские немцы стали массово переезжать в 1990 году, в основном из Казахстана, куда они были высланы в 1941-м из разных регионов СССР. Хотя до 1941 года среди них были лютеране, баптисты различных толков и меннониты, уже в Казахстане все они стали считать себя лютеранами. В быту заметно некоторое влияние меннонитства и баптизма: например, запрет на все увеселения, практически отсутствие светских песен, плясок и пиршеств (возможны только на свадьбе), отсутствие злоупотребления вином и т. д. До сих пор не употребляют вино даже на поминках, считается: «если на поминки сварил мясо — ты объел кости покойника, если ты пьешь вино — ты пьешь его кровь». С немцами-католиками практически не роднились, не общались и старались селиться отдельно. Таким образом, можно говорить о сложившейся этноконфессиональной общности.

В начале XX века не во всех немецких колониях были кирхи, и богослужения жители отправляли сами, наиболее «знающий» человек проводил крещения, а пастор приезжал один-два раза в год. Многие учились грамоте дома по сборникам молитв и

песенникам. После 1941 года у ссыльных сохранилось очень мало книг. Молитвенные собрания проводили на дому наиболее «знающие» женщины. Из обрядов сохранились только крещение и отпевание. В Калининградской области (пос. Ясная Поляна) молитвенные собрания проходят минимум дважды в неделю в одном из домов. Служба не выстроена по канону. Во время собраний исполняют гимны, которые больше нравятся, могут их повторять по нескольку раз, встают на колени, молитва становится личной беседой с Богом. Когда из Калининграда приехал пастор, к канонической службе немцы-переселенцы отнеслись отрицательно, посчитав ее бездушной, и ходить к нему не захотели.

Книги религиозного содержания очень ценятся: держать их в доме нужно обязательно, поскольку они охраняют от нечистой силы. При этом молодое поколение, в отличие от старших, даже не пытается их читать, полагая, что их язык слишком сложен и понять его невозможно. Повседневная жизнь поверяется пересказами библейских историй, которые передаются из уст в уста, зачастую искаженно. Например, отъезд в Германию считают предопределенным: «В Библии сказано: из самой большой страны — это Россия — уедет столько людей, что оставшиеся смогут разместиться в тени одного дерева». Во сне общаются с Богом, видят ангелов. Верят, что в мире «идет страшная борьба за жизнь человека между Богом и дьяволом», поэтому необходимо постоянно задумываться о своей жизни и о душе.

Чаще всего в быту используют обращение к Троице: *Фадер, Сонес, Гойлиге Кайст* («Во имя Отца, и Сына, и Святого Духа») — в качестве средства от сглаза, как защиту от дьявола и т. д. Нами была записана молитва *Кристиплют* (Christi Blut — Кровь Христова). Она считается самой сильной, охраняет от нечистой силы, от испуга и пр. Текст произносится всегда шепотом и скороговоркой. Представляет собой контаминацию из разных стихов: первые строки восходят к популярному протестантскому гимну, написанному в 1739 году Н. Л. Цинцендорфом, далее присоединены другие детские христианские стишки, бытующие в Германии до сих пор в различных вариантах.

Смещение представителей различных протестантских толков; длительное отсутствие церкви и людей, имеющих каноническое религиозное образование, — способствовало возрождению идей, когда религиозные чувства считаются выше догматов, когда отвергается обрядность и на первый план выходит личное переживание Бога.

Игорь Владимирович Мациевский (Санкт-Петербург)

*Доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором
инструментоведения, Российский институт истории искусств*

**О носителе — хранителе — теоретике
этнической инструментальной традиции**

Проблема личности носителя традиционного искусства — одна из сложнейших для фольклористики и этномузыкознания и охватывает целый ряд вопросов. Долгое время в отечественной этнографии и фольклористике (зарождение которых принято относить к XVIII веку) царило представление о народном певце (переносимое и на музыканта-инструменталиста) как *работнике* производства (прежде всего сельскохозяйственного), наделенного стихийным талантом и в свободное от основной своей работы время занимающегося пением, рассказыванием сказок, игрой на инструменте, танцевальным и другими видами искусства. *Стихийность* и *любительская основа* художественного творчества, противопоставлявшие фольклор *профессиональной* деятельности академических музыкантов общеевропейской ориентации, отсутствие письменной традиции фиксации вокальных и инструментальных произведений в их бесконечном текстовом *многообразии* произведений традиционных сказаний, песен, танцев и музыки способствовали выдвижению мыслителями вплоть до XX века (а порой и сегодня) в качестве знаковых для так называемого «народного» искусства такого свойства, как *вариативность* (от лат. *variō* — «изменяю»), а также присутствие в сфере его теории только академических специалистов.

В настоящее время в этом плане в искусствоведении произошли существенные изменения (чему также способствовала его техническая оснащенность). Значительная эволюция коснулась прежде всего этноорганологии — науки о традиционных музыкальных инструментах и инструментальной музыке. Резко увеличилась возможность их познания. Стали очевидными и убедительно доказательными представления о *профессиональной* деятельности традиционных музыкантов — не только высоко *одаренных* и прекрасно *обученных* исполнителей и *создателей* в том числе *развернутых* музыкальных *произведений*, но и превосходных *мыслителей* — теоретиков, историков, эстетиков своего искусства, которые и сами прошли прекрасную *творческую школу* у других музыкантов, и

делятся своими *знаниями* и *умением* с учениками, коллегами и самым широким кругом интересующихся традиционным искусством его любителей и почитателей. Именно они, их знания, опыт, теоретические представления способствовали становлению в этномузыкознании *теории множества* параллельного и принципиально необходимого *сосуществования* в традиции равновеликих (в отличие от вариативности) текстов одного произведения.

Многие творения традиционных музыкантов все более привлекают сердца и умы подлинных почитателей искусства в самых разных уголках мира. И все более осознается (либо порой ощущается) *великая роль* традиционных музыкантов и создаваемых ими шедевров для самого существования человечества. Во время концертного исполнения на осеннем Конгрессе ЮНЕСКО в 2017 году в Париже домбрового *кюя* (инструментальной поэмы) «Сары Арка» («Золотая степь») традиционного казахского музыканта Курмангазы все присутствовавшие в зале (стихийно, без какой-либо команды) встали и вдохновенно слушали прекрасную и поистине *великую музыку* для всех времен и народов!.. Автор этих слов присутствовал при этом и до сих пор ощущает ее величие и насущную необходимость *всем людям мира...*

Владимир Леонидович Мымрин (пос. Шангалы,

Устьянский район, Архангельская область)

Исполнитель, собиратель фольклора, заведующий отделом народного творчества Октябрьского районного отдела культуры

Психология творчества традиционного устьянского музыканта

Сами традиционные гармонисты не всегда определяют, что традиционно, а что нет. Критерием для них служит то, что было раньше и есть сейчас, а чего больше нет. Гармонист Буторин, например, перед тем как исполнить наигрыш, объявил: «А сейчас я сыграю дмитриевскую плясовую, что раньше на берегу речки у амбарчика исполняли в своей молодости и хорошо веселились». Однозначно все сходятся во мнении, что раньше жилось веселее, люди чаще собирались, отмечали праздники, пировали.

Гармонь — инструмент взрослых, а учатся играть на ней с детства. О своем неутомимом желании научиться играть рассказывает гармонист Сухопоров Гордей Михайлович: «Жадность была на гармошку, когда старшие ребята пойдут с игрушек девок провожать, им мешает она, мне подадут гармошку, я и понесу (её) домой». Детство — лучшее время для занятия музыкой. Еще не совсем уверенный в своей походке ребенок, только научившись ходить, услышав плясовую мелодию, начинает двигаться, хаотично ступать ногами, открывая руки и как бы пытаюсь поймать ритм, невольно подчиняясь этому волшебству звуков. Совсем еще молодой организм не сопротивляется эмоциональному проникновению посторонних звуков в свое сознание. В дальнейшем человек, переживший такой эмоциональный подъем от слияния звуков музыкального инструмента и собственных чувств, на протяжении всей жизни оказывается неразрывно связан с ощущением предначертанного свыше.

Процесс становления традиционного музыканта-гармониста, скорее всего, самый важный период в его профессиональной деятельности. Эта пора обусловлена некоторыми — внешними и внутренними — факторами, о которых и пойдет речь в докладе (мастер-классе).

Александр Борисович Никаноров (Санкт-Петербург)

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения, Российский институт истории искусств; действительный член Ассоциации колокольного искусства России

Лечение колоколами: правда или вымысел?

В этнографических и кампанологических материалах часто упоминается, что как сам колокол, так и его звон в определенные временные и обрядовые моменты могли оказывать благотворное, а порой исцеляющее воздействие на организм человека. Существовали поверья, что если на Пасхальной неделе позвонить в колокол, то не будут болеть руки во время осенней жатвы, не заболит голова, пройдут прочие недуги. Звон колоколов способен как устранять болезненные симптомы в настоящее время, так и защитить от недугов в будущем. Широко известны примеры, когда во время эпидемий предписывалось производить на

колокольных специальные звоны, чтобы отогнать от населенного пункта или какой-то территории силы, несущие болезни и смерть.

В наше время некоторые врачи-психотерапевты успешно используют колокола, чтобы гармонизировать внутреннее состояние человека. Чаще всего это практикуется при психических расстройствах, душевных болезнях или стрессовых ситуациях, но изредка симптомы соматических заболеваний также купируются прослушиванием звучания тех или иных колоколов. Прекрасные результаты в этом достиг доктор медицинских наук Андрей Владимирович Гнездилов (1940–2022), использовавший сами колокола, а также колоколоподобные звучания от иных предметов (тибетские чаши, прямоугольные била современного литья и проч.) в комплексной терапии.

Существуют единичные научные исследования влияния звука колокола на окружающую среду, микроорганизмы (бактерии, вирусы), эмоциональное состояние человека. Одним из таких первооткрывателей загадок традиционной культуры был биофизик Фаттей Яковлевич Шипунов (1933–1994). К сожалению, его исследования, проводимые в конце 1980-х — 1990-х годах, не были доведены до конца и не получили фундаментального освещения в его научном наследии. Чаще всего информация о его работе присутствует в публикациях журналистов-популяризаторов, материалам которых далеко не всегда можно доверять. Сам же Ф. Я. Шипунов погиб при невыясненных обстоятельствах.

Вопрос об исцеляющем влиянии колокольного звона на организм человека получил освещение в ряде статей и даже просветительских монографий. Однако авторы этих публикаций, хотя и декларируют опору на опыт народной традиционной культуры, русского православия, по большей части идут по линии вульгаризации и упрощения проблемы. Советы и рекомендации в этих изданиях и руководствах не отличаются как пониманием этнографической и духовной составляющих, так и знаниями традиционной медицины.

Вера Николаевна Никитина (Москва)

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского*

**Казачи-некрасовцы. На пути к книге: традиция в зеркале книги,
книга в зеркале традиции**

Фундаментальный, многосоставный проект подготовлен к юбилейной дате — 60-летию возвращения казаков-некрасовцев на историческую родину. Работа по этой теме началась с первой экспедиции в 1982 году и проводилась на протяжении 40 лет — фрагментарно, эпизодически, поскольку основная сфера деятельности автора связана с историей музыкального образования. Работа по подготовке книги продолжалась полгода — с марта по октябрь 2022 года. Эти два временных периода обусловили выбор как исследовательских, так и издательских приоритетов. Необходимо было «совместить» результаты длительного наблюдения и изменения экспедиционных задач, повлиявшие на концепцию данного проекта, и сжатые сроки подготовки издания — его структуры и материалов.

Среди главных вопросов, стоящих перед автором, были следующие:

- Книга в зеркале традиции. Исследователь и традиция.
- Традиция в зеркале книги. Три среза: община–семья–человек.
- Автор и авторы: взгляд исследователя и голоса некрасовцев.
- Фото, видео, звук: визуальный, музыкальный и автопортрет общины.

Елена Витальевна Петрова (Йошкар-Ола, Республика Марий Эл)

*Преподаватель, Национальная гимназия искусств колледжа
культуры и искусств им. И. С. Палантая*

**Жанровая и исполнительская атрибуция «песен невесты»
горномарийской свадьбы**

Доклад посвящен актуальным вопросам марийского музыкознания, связанным с определением характеристик так называемых «песен невесты» и «песен жениха» в горномарийской традиции с точки зрения самих носителей традиции.

Мифологический контекст данной проблемы дает возможность ее этнически ориентированного рассмотрения путем скрупулезной фиксации всех составляющих исполнения музыкального материала свадьбы и тщательного анализа аутентичной народной терминологии. По результатам наших опросов выяснилось следующее: термина «песни жениха» в народе не существует, в то же время группа песен под общим названием «песни невесты» чрезвычайно широко распространена в народе. Однако это не значит, что их поет сама девушка. Жених и невеста пассивны в обряде, они являются объектом усиленного воздействия со стороны остальных членов общины, уже наделенных статусом «могущих рождать». Поэтому исполняет песни специально избранная для этого группа женщин, обязательно имеющих детей и мужа, как говорят исполнители: *«за невестой едут только парные»*. Все действия по отношению к невесте совершаются опосредованно, через подставную, другую девушку, по объяснениям этнофоров: *«чтобы злые люди не испортили»*. Об этом говорит и терминология свадебных чинов, замещающих ее: *«первая девушка»*, *«впереди стоящая девушка»*, *«словно девушка»*. «Свадебные женичины» единогласно утверждают, что: *«молодые должны молчать»*, *«они не должны видеть свою свадьбу»*. Классическая композиция поэтических образов строится в строгом соответствии с традиционной картиной марийского мира: небо — земля — человек, река — дорога — деревня — сад — огород — дом невесты. Наиболее характерными чертами «песен невесты» являются: прощальная тематика с перечислением всех родственников семьи, от старших к младшим; психологический параллелизм; медленный темп; минорная пентатоника: контрастная тесситура двух разделов песенной строфы; способ развития — квинтовая транспозиция.

Александр Николаевич Платонов (Санкт-Петербург)

Музыкант, независимый исследователь

Баянист с тальянкой: путь к традиции

(по результатам экспедиции 2022 года в Псковскую область)

В центре доклада — личности двух псковских музыкантов-мультиинструменталистов, их жизненный путь и обращение к исполнительству на псковской тальянке и петербургской гармонике, традиция игры на которых в

Псковской области во второй половине XX века находилась на стадии угасания, а к началу третьего десятилетия XXI века ушла в прошлое.

Геннадий Николаевич Манин (род. 1949, д. Новый Изборск) — баянист, педагог, коллекционер. В 1974 году Г. Н. Манин закончил Курское музыкальное училище для слепых по классу баяна. Тридцать лет проработал преподавателем в школе искусств во Пскове. Создал школьный музей музыкальных инструментов и играл на многих его экспонатах.

К игре на псковской тальянке и петербургской гармонике Геннадий Николаевич приобщился в середине 1980-х в мастерской своего друга — гармониста и музыкального мастера Никифора Андреевича Ермолаева (1934–2000, род. в Красногородском районе), с детства владевшего игрой на этих инструментах. От Н. А. Ермолаева Г. Н. Манин перенял наигрыши, бытовавшие в Красногородском районе — «Длинного», «Пыталовского» («Новоржевского»), «Синерецкого». При игре «Скобаря» («Сумецкого») Геннадий Николаевич использует слуховой опыт, полученный в детстве. Все эти наигрыши Г. Н. Манин исполняет также и на баяне.

Второй герой доклада — опочецкий музыкант Юрий Владимирович Столяров (1936–2017) — баянист, педагог, композитор и коллекционер. Как и Г. Н. Манин, Ю. В. Столяров играл на псковской тальянке и петербургской гармонике, общался с гармонистами из Опочецкого района Псковской области.

В обращении к исполнительству музыки бесписьменной традиции баянистов-профессионалов определяющую роль сыграли коммуникация с гармонистами — носителями традиции, коллекционирование инструментов и мульти-инструментализм.

Александр Вадимович Ромодин (Санкт-Петербург)
*Кандидат искусствоведения, заведующий сектором фольклора,
Российский институт истории искусств*

Психологические основы жизни и творчества традиционных музыкантов

Психологические свойства народных музыкантов вовлечены в большой комплекс разнообразных смыслов и аспектов бесписьменной традиции. Основа всей конструкции — соотношение феноменов культуры и личности. Народные музыканты связаны с собственной традицией множеством нитей. Творчески-психологический фундамент их деятельности строится на большом круге как индивидуальных, так и коллективных свойств. Черты натуры вырастают между тем из глубоко личностного проживания повседневных, ритуальных, художественных событий. Жизнь и творчество оказываются неразделимыми. Начало вершится в детстве; художественно-психологические основы закладываются в раннем возрасте. Происходит комплексное освоение традиции. В память входит не только собственно музыкальный материал, но и связанные с ним впечатления, случаи, отношения. Действуют важнейшие — ассоциативные — методы овладения художественным стилем. Первостепенными становятся интуитивистские, эмоционально-активные способы погружения в искусство. Громадное значение приобретает феномен «обрядовости», пронизывающий собой все пространство традиционной культуры. Подразумевается творческий принцип, неотделимый от мифологического сознания. Вся биография народного художника основана на присутствии иррационального начала, которое, с одной стороны, ведет к практическим музыкальным достижениям, с другой стороны, неминуемо включает в себя такие кардинальные для бесписьменной традиции феномены, как *идеальное, правда, свобода, поиск, двойственность* художественного мышления. Существуют основные качества, маркеры внутреннего мира. Один из них — выявление человеческого волевого, импульсивного начала. На нем строится вся традиционная культура, на нем основано искусство бесписьменной традиции. Душевная боль, ощущение другого выражены в двойственности переживаний, проявляемых в жизни и творчестве. Острота чувств проступает во взаимодействии двух пересекающихся эмоциональных линий:

углубленно-созерцательной и открыто-экспрессивной. И в том, и в другом случаях возникает активный волевой импульс. Подобная двойственность характерна для традиционного человека. Самые интенсивные ее проявления присущи личностям творческим. Для них типична внутренняя предрасположенность и к созерцанию, выраженному в стремлении к раздумью, единению с природой и Богом, и к чрезвычайным, экстраординарным эмоциям. Конкретными инструментами создания этого творчески-психологического типа становятся следующие феномены: *игра, непосредственность художественного выражения, коммуникация, поэтическое чувство*. Образуется внушительный комплекс разнонаправленных смысловых линий, объединенных в едином пространстве традиции. Во всех случаях первостепенную роль играют психологические аспекты — и присутствующие внутри творческой природы музыканта, и соотносящие его стремления с окружающим миром.

Алла Николаевна Соколова (Майкоп, Республика Адыгея)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории, теории музыки и методики музыкального воспитания, Адыгейский государственный университет

Адыгская традиционная музыка в «параллельном восприятии» черкесов Турции и России

Адыги России и черкесы Турции — один народ, в течение почти двухсот лет разделенный в результате Кавказской войны. Длительное отсутствие контактов, развитие культур в разных социокультурных условиях, проживание в разных странах с разными идеологическими системами — все это не нарушило ядра общеадыгской культуры, но значительно изменило ее периферийные области. В момент возобновления контактов обе стороны (адыги России и черкесы Турции) испытали определенный культурный шок, связанный с аксиологическим восприятием «другого». Каждая сторона считала свою культуру «истинной», «настоящей», а противоположную сторону — культурой, испытавшей сильное влияние иноэтнического окружения. Музыка россиян-черкесов для турецких адыгов казалась «обрусевшей», для российских адыгов музыка турецких соплеменников —

«отуречена». Через длительную историческую дистанцию удалось «оправиться» от шока и коллективно осознать разницу между «своим» и «чужим», между «общим» и «специфическим».

В докладе будут обсуждаться два блока вопросов, один из которых касается общетеоретических проблем, другой — практических. Теоретические вопросы лежат в области психологии восприятия, теории культурных диффузий и проблем взаимодействия метропольного меньшинства с диаспорным большинством. Практические вопросы касаются проблем путей и способов трансляции традиции, способов обучения и связи с профессиональным сообществом. Достоверность исследования подтверждается экспедиционными материалами, полученными в ходе посещения Стамбула, Анкары, Дюздже, Бодрума и других населенных пунктов Турции в 2020–2021 годах, а также наблюдением за развитием традиционной культуры адыгов (черкесов) в Республике Адыгея в течение последних сорока лет. Основными методами, используемыми для проводимого исследования, стали методы экспертного интервью, включенного наблюдения и методы культурологического анализа музыкальных и хореографических практик, осуществляемых в черкесских сообществах Турции и России.

Работа подготовлена в рамках выполнения проекта РФФИ 20-012-00065 «Культурные диффузии черкесов Турции и России: искусствоведческий и социокультурный анализ».

Розалия Асфандияровна Султангареева (Уфа, Башкортостан)

Доктор филологических наук, руководитель Научно-исследовательского центра башкирского фольклора Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы

**Круговой танец башкир *түнәрәк*:
архаика мифозамыслов и современные трансформации
(модели укрепления волевых, психоэмоциональных сил этноса)**

Круговой танец — глубоко архаичная и универсальная модель культурного поведения первобытных людей, инстинктивно организующих свое объединение в

ответ на хаос окружающего мира. Круговое хождение-танец есть основное действо в календарных празднествах, отправляется в целях умилоствления духов природы (обращения к солнцу, луне, культовые поклоны земле в период весеннего таяния снега), танцы во время прощальных причитаний-*сеңләү* невесты в кругу подруг. Он функционален в целях добывания пищи (трудовые действия) и в качестве танца солидаризации родов в народных собраниях *йыйын*. *Түңәрәк* — способ концентрации сил перед охотой, ловлей птиц, воинскими выступлениями, для усиления благопожеланий, мусульманских зикров. Круговому танцу придавалось и исцеляющее воздействие (танцевальные движения шамана-баксы возле больного или ребенка, круговые обходы вокруг роженицы).

Таким образом, можно предположить, что круговой танец выступает как средство преодоления страха, как средство познания истины, как средство защиты, наконец, в результате — как залог существования этноса.

Функциональная модель обращения к высшим силам *түңәрәк* имеет временные рамки (первый гром, сбор первой зелени и т. д.), функции психологического обновления, увеселения масс (молодежные танцы, круговые игры), познания и приобщения к энергии жизни в целом.

Показательно, что в XXI веке объединяющие и активизирующие лучшие силы вселенной мифозамысли *түңәрәк* обретают новые формы и содержание, масштабируются функции круговых танцев-хождений.

Рекордной по форме, глобальности, количеству участников разных национальных культур стал круговой танец-хоровод на Всемирной Фольклориаде, прошедшей в июле 2021 года в Республике Башкортостан. Самый большой хоровод состоялся в Уфе, и были установлены два новых мировых рекорда — по числу участников в этом хороводе и по числу национальностей: в хороводе приняли участие представители 71 национальности, более 2700 человек из 57 стран-участников, представители творческих коллективов 37 государств.

Галина Валентиновна Тавлай (Санкт-Петербург)
*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
сектора фольклора, Российский институт истории искусств*

**О социо-психологическом подходе в отечественной
этномузыкалогии (из опыта А. И. Мозиаса)**

Александр Ильич Мозиас вошел в историю отечественной этномузыкалогии как один из основоположников социо-психологического направления в изучении традиционной певческой культуры. Во главу угла им был положен не абстрагированный нотный текст, что главенствовало в фольклористике, но сам процесс его становления, своеобразие личностей, человеческие качества певцов, его созидающих. Тончайшие этнофонические наблюдения над процессом формирования разных по своим художественным характеристикам звуковых ансамблевых полей, принципиально отличающихся в своем художественном воздействии одно от другого, изучение живого звучания певческой группы, запечатленного им в многоканальных магнитофонных записях, их сопоставление с индивидуальным воплощением тех же песен были объективизированы в экспериментальных наблюдениях, чутких музыкантских рефлексиях автора, тогда — соискателя сектора фольклора РИИИ. Уже в те далекие 1980-е годы он представил (наряду с такими признанными методологами в сфере изучения традиционной культуры, как В. Е. Гусев, И. И. Земцовский, И. В. Мациевский, Л. М. Ивлева, В. Е. Бойко, В. И. Лапин, С. И. Грица, Б. С. Луканюк, А. А. Банин) собственную методологическую концепцию⁵ в процессе изучения живого функционирования сельских певческих ансамблей Киришского района Ленинградской области (идея комплексного этнографического обследования региона была предложена сектору В. Е. Гусевым).

⁵ *Мозиас А. И.* Исследование народно-песенного исполнительства (На материале одного эксперимента) // *Методы изучения фольклора*. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 96–103; *Мозиас А. И.* О влиянии концертной деятельности народных исполнителей на их социальные связи (на материале Киришского района) // *Традиционный фольклор в современной художественной жизни*. Л.: ЛГИТМиК, 1984. С. 33–38.

А. И. Мозиас не только ставил и решал этномузыкальные вопросы, но сопереживал людям, в каждой певице видел доброе и вдохновенное, и «реципиенты» отвечали ему тем же: любили его, скучали по нему, открывались всем сердцем. Физические и психологические особенности каждой из составлявших певческие группы певиц; их темперамент, тембр голоса, особенности звукообразования, состояние здоровья, личностные качества как лидеров, так и порой незаметных рядовых участниц; совместное представление о желаемом и должном звучании, спонтанная реакция певицы на пение коллеги, склонность к запевам; техника традиционного певческого искусства различных половозрастных групп, структура внутригрупповых голосовых связей, система ориентации певицы в звуковысотном пространстве, факторы реализации совместных замыслов и, в целом — активная роль музыканта в традиционной среде, не сводимая лишь к исполнительству; проблемы интерпретации, ожидания и оценка каждой подобной *певческой «ансамблеи»* сельским социумом определяют специфику и востребованность подобных подходов в современной науке. Выдающийся философ искусства М. С. Каган в заключительном слове на конференции в ЛГИТМиК сказал: «Я рад выступать в Институте, который дал нашей гуманитарной науке Проппа, Гиппиуса, Мозиаса».

Акнар Таттибайкызы (Атырау, Казахстан)

Солистка Академического оркестра казахских народных инструментов им. Д. Нурпеисовой

Мифологические представления и казахская кобызовая музыка: точки соприкосновения

Мифологическое мышление представляет собой архаическую форму осмысления действительности, в которой синкретически соединяются первобытные верования, художественное освоение мира и зачатки эмпирических знаний. В казахской традиционной музыке сохранилось особое отношение к кобызу и всему, что с ним связано. Будучи изначально ритуальным орудием для связи с сакральным миром, этот инструмент был наделен одухотворенным душевно-телесным комплексом. Рождение кобыза основано на мифах и легендах, а его музыка,

обрамленная природными мотивами, уходит в глубь веков и соединяется с мифологическим сознанием народа. Создан кобыз, согласно мифологическим представлениям, из материалов, каждый из которых имеет сакральный смысл: струны из волоса жеребца-пятiletки, вырезан из ствола дерева (карагач или клен) и обтянут снизу верблюжьей шкурой. Ощущение живой телесности — соматизация и связанная с ней антропоморфия традиционного кобыза проявляется в терминологии его частей: головка — *бас* (голова), колок — *құлақ* (ухо), шейка — *мойын* (шея), корпус — *кеуде* (грудь), нижняя вытянутая часть корпуса — *аяқ* (нога). Музыкальный инструмент наделен не столько внешними признаками, свойственными животным и человеку, сколько внутренним содержанием: душой и даже духом. Так, в казахских легендах кобыз — как сильный духом — вступал в скоростное состязание с лучшими конями. На наш взгляд, «одушевление / одухотворение» музыкальных инструментов — через слова, термины и конкретные действия по отношению к самим инструментам — является культурным феноменом, который вполне обоснованно можно обозначить понятием «анимизация» (от *лат. anima* — «душа»). Именно этот термин можно расценивать как исток развития приемов звукоизобразительного и речитативного стилей, характерных для игры на традиционном кобызе.

Ольга Иосифовна Чарина (Якутск, Республика Саха)

Кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник отдела фольклора и литературы, Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера Сибирского отделения РАН

Преемственность в творчестве С. П. и Е. С. Киселевых — сказителей села Русское Устье

Одна из известных семейных династий — отец и сын Киселевы, которые жили в селе Русское Устье Аллаиховского района на северо-востоке Якутии. Уже в 1928 году Д. Д. Травин записал от отца Киселева былинку «Калика читает Голубиную

книгу»⁶. Основную часть текстов сборника составляют записи, произведенные в 1946 году Н. А. Габышевым⁷.

Семен Петрович Киселев — наиболее известный исполнитель самых разных жанров на северо-востоке Якутии (1885–1947). Как сообщал Г. Л. Венедиктов, «исполнителями сказок были его родители Петр Михеевич и Аграфена Семеновна»⁸. Зафиксированы следующие сюжеты былин — «Добрыня Никитич-блад», «Про Тугарина Жмеевича», «Илля Муромец», «Калига переходящая»; исторических песен — «Грозный цар Иван Вашильевич», «На утреннем на сходимом красном солнышке», «Скакал тут Скопин горы на гору», «Не злаченная труба в поле трубилаша», «Как по три года Азов-город взаперти стоит», «Появился здесь да детинушка, незнамой человек», «Ох, талан мой, участь горькая», «Пишот, пишот король шведский», «Не яшон сокол летает», «Александр обещался к Рождеству домой прибудь»; редких сказок — «Три амбара иглы»⁹.

Егор Семенович Киселев (Снегирек) родился в 1923 году. Ю. И. Смирнов записывал произведения фольклора от Е. С. Киселева: «Михайлушко и змеинище-лиходеище», «Про Данилушку», «Федор Колыческой и Сельфа-Софья Волховница», «Сказка про Илью Муромца», «Сказка про мужика», «Соловей манит кукушку в Казань», «Скопин просит помощи у шведского короля»¹⁰. М. Ф. Дружинина записала от Е. С. Киселева «Скакал Скопин с горы на гору»¹¹.

⁶ Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока. Памятники Сибири и Дальнего Востока / Сост. Ю. И. Смирнов. Новосибирск: Наука, 1991. С. 173 (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).

⁷ Фольклор Русского Устья / Сост. С. Н. Азбелев, Г. Л. Венедиктов, Н. А. Габышев и др. Л.: Наука, 1986. С. 7.

⁸ Там же. С. 304.

⁹ Там же. С. 219–220, 225–227, 229, 245–251, 79–80.

¹⁰ Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока. С. 80–81, 142, 221–222, 296–299, 302–306, 308, 329–330.

¹¹ Фольклор Русского Устья. С. 321–322.

Чжэнь Нань (Чжэцзян, КНР)

Аспирантка сектора фольклора, Российский институт истории искусств. Научный руководитель — Н. Н. Глазунова

Роль тембра тростниковой дудки в погребальной обрядности народности мяо

В докладе рассматривается роль тембра в погребальных обрядовых комплексах традиционной музыкальной культуры *мяо* — самобытного этноса Китая, сохранившего очень древние обрядовые формы. Народ мяо по-прежнему имеет уникальную «веру в призраков», отсутствие страха перед смертью, представления о «равенстве жизни и смерти» и «смерти как жизни»¹². В процессе исторического развития конфуцианство было интегрировано в культуру народа мяо. Первоначальная религия народа мяо изменилась, но присущие им традиции были сохранены, в том числе в похоронных обычаях. Они включают в себя жертвенные песни и некоторые танцы, исполняемые на похоронах. Мяо верили, что после смерти душа отправится в иной мир и начнет новую жизнь, но дорога в этот мир полна перипетий и трудностей, и она требует от живых близких людей покойника молитв о благословлении и направлении души умершего на путь в мир иной. Значительна роль в этом процессе своеобразного тембра тростниковой дудки. Во время похорон и хозяин дома, и гости играют на этом инструменте, чтобы оплакать усопшего. Люди мяо верили, что в подземном мире есть «упряжная корова, играющая в дудочку». Считалось, что, пока живые люди играют, умершие в подземном мире счастливы¹³. Громкие звуки тростниковой дудки подбадривали семью, потерпевшую утрату, заставляя их меньше чувствовать себя покинутыми. Существовало много погребальных мелодий, которые способствовали выражению человеческого горя. В поминальный период необходимо было играть перед каждым приемом пищи. В ночь, когда человек умирал, люди всю ночь танцевали под звуки тростниковой дудки вокруг гроба по часовой стрелке. В нее также играли на похоронах. Во время

¹² 湘西苗族“巴代”仪式音乐文化研究 (Ань Вэйчэн. Исследование музыкальной культуры церемонии мяо «Бадай» в Западной провинции Хунань). Хунаньский пед. ун-т, 2018. С. 6.

¹³ Там же. С. 9.

прощания с хозяином дома гость также дул в тростниковую дудку. Мелодии на разные ситуации отличались.

Ирина Анатольевна Чудинова (Санкт-Петербург)

Кандидат искусствоведения, доктор богословия, старший научный сотрудник сектора инструментоведения, Российский институт истории искусств

Хор или певческий ансамбль? О психологическом аспекте интонирования в русском и греческом православном храме

Древнерусское певческое искусство, известное и исследуемое специалистами, прежде всего, по рукописным источникам, обычно относят к искусству хоровому, и это имеет свои основания. Однако если взглянуть на практику литургического интонирования в широком контексте специфики организации аудиального пространства всего богослужения и акустики храма, сравнить со спецификой клиросного пения не только в греческой и старообрядческой традиции, но и в исполнительской среде, не «отягощенной» академическим музыкальным опытом, то можно утверждать, что изначальной установкой интонирования в православном храме является не хор, а певческая группа, ансамбль. Подтверждение этому мы находим и в древнерусских и византийских уставах, дающих многочисленные указания, касающиеся порядка литургического интонирования. Как в современной греческой, так и в русской церковной практике мы находим две противоположные тенденции. Одна из них, ориентируясь на достижения академического хорового искусства и открытия исследователей необъятного богатства древних певческих рукописей, стремится совместить эти два культурных «поля» (древняя певческая письменность и академическое искусство) в одном благородном начинании. Другая тенденция — достичь общности богослужебного пространства в интонационном аспекте (чтение, стихологии, возгласы, пение) и психологического единства как певческой группы (клироса), так и всего «исполнительского» состава церковнослужителей и слушателей: всех участников богослужения. Эти тенденции можно проследить как на греческом Афоне (большие монастыри, прошедшие певческое обучение под руководством ученых музыкантов-византологов, и небольшие скиты, где развитие певческого искусства проходило достаточно

независимо), так и в русской церковной практике, где характер клиросного пения в небольших, удаленных монастырях и храмах весьма своеобразен. Смену ориентиров организации певческого интонирования можно проследить также и в историческом аспекте на практике одного монастыря. Так, ярким примером, доступным в аудиозаписях, может послужить клиросное пение Пюхтицкого женского монастыря в записях семидесятых — восьмидесятых годов прошлого века и то, что звучит на клиросе монастырского храма в наши дни.

Павел Сергеевич Шахов (Новосибирск)

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,
Институт филологии Сибирского отделения РАН*

Игорь Васильевич Зубов (Саранск, Республика Мордовия)

*Кандидат философских наук, главный научный сотрудник,
Научно-исследовательский институт гуманитарных наук при
Правительстве Республики Мордовия*

Екатерина Игоревна Исмагилова (Новосибирск)

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
сектора фольклора народов Сибири, Институт филологии
Сибирского отделения РАН*

Екатерина Анатольевна Софронова (Новосибирск)

*Кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник,
Институт филологии Сибирского отделения РАН*

Ирина Вячеславовна Пчеловодова (Ижевск, Республика Удмуртия)

*Кандидат филологических наук, научный сотрудник, Удмуртский
институт истории, языка и литературы Удмуртского феде-
рального исследовательского центра Уральского отделения РАН*

**О тематической классификации песенного фольклора (о природе,
стихиях, животных и птицах) в рамках создания
экспериментального атласа звучащих фольклорных текстов**

В докладе излагаются основные задачи и некоторые полученные результаты при подготовке экспериментального атласа звучащих фольклорных текстов,

создаваемого в рамках проекта РФФ, посвященного изучению фольклора автохтонных и переселенческих традиций народов Поволжья (мордвы-эрзи, мордвы-мокши, чувашей и удмуртов) в современных записях и исторической динамике.

В докладе описывается структура и основной функционал подготавливаемого электронного атласа, состоящего из трех уровней представления фольклорных текстов: 1) типовая страница текста; 2) картографическое представление; 3) списочное представление. Основные функции, реализованные в экспериментальном атласе, составляют отдельное поле «картографические фильтры», состоящее из отдельных позиций: Язык, Этнос, Регион (Поволжье, Сибирь), Локация (место записи), Жанр, Этнографический комплекс, Тематика, Форма исполнения, Тип фактуры, Музыкально-поэтическая композиция, Нормативная структура стиха, Структура рефрена, Годы записи.

Основная часть доклада посвящена описанию одного из картографических фильтров «Тематика». Из состава тематических групп, по которым осуществляется редакторская разметка фольклорных текстов, основное внимание посвящено фильтрам «о природе», «о стихиях», «о животных», «о птицах». В докладе осуществляется предварительный анализ фольклорных текстов, маркированных данными тематическими фильтрами.

В заключение намечаются перспективы дальнейшей разработки экспериментального электронного атласа, включая тематическую классификацию фольклорных текстов.

**ЧЕЛОВЕК В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ:
ПСИХОЛОГИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА**
VI Международный конгресс
Фольклор и традиционная культура народов России
и стран СНГ
X Международная Школа молодых фольклористов
(РИИИ, Санкт-Петербург, 10–12 ноября 2022 г.)
Тезисы докладов

Подписано в печать 09.11.22
Формат 60 x 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