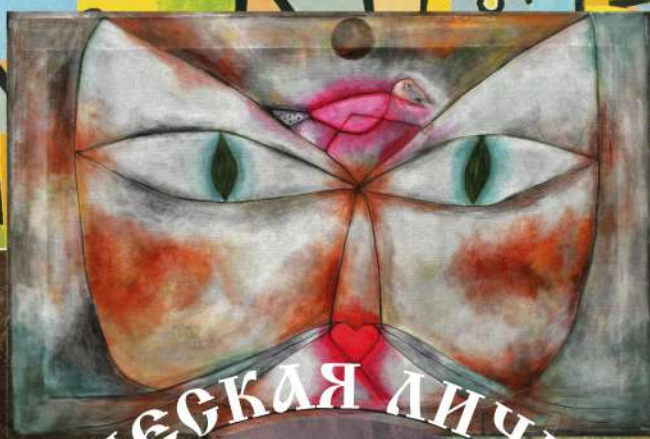


Творческая личность в традиционной культуре

ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ  
В ТРАДИЦИОННОЙ  
КУЛЬТУРЕ



Материалы

VIII Международной Школы  
молодых фольклористов



Министерство культуры Российской Федерации  
Российский институт истории искусств

# ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ

Материалы VIII Международной Школы  
молодых фольклористов



Санкт-Петербург 2024

ББК: 82.3(0)

УДК: 398.0

Редакционная коллегия:

Н. Н. Глазунова — редактор-составитель

А. В. Ромодин

Е. И. Возжаева

Рецензенты:

Т.С. Молчанова — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского Государственного института культуры

А.А. Тимошенко — кандидат искусствоведения, с.н.с. сектора инструментоведения РИИИ

**Творческая личность в традиционной культуре.** Материалы VIII Международной Школы молодых фольклористов / ред.-сост. Н. Н. Глазунова. РИИИ. СПб., 2024. – 216 с., ил.

Сборник основан на материалах Международной школы молодых фольклористов. Исследования посвящены актуальным вопросам, связанным с разнообразными проявлениями творческой индивидуальности и в самой традиции, и в ее изучении, а также в практическом художественном ее воплощении в современных условиях.

При оформлении обложки использованы мотивы произведений П. Клее

ISBN 978-5-86845-305-2

© Н. Н. Глазунова, составление, 2024 г.

© Коллектив авторов, 2024 г.

© Российский институт истории искусств, 2024

## Содержание

Введение .....	5
<i>А. В. Ромодин.</i> О творческом существовании человека в традиционной культуре .....	7
<i>Р. С. Малдыбаева.</i> Личность казахского кюйши в музыкальной культуре XX в. ....	29
<i>В. К. Шивлянова.</i> Джангарчи и особенности традиционного исполнения эпоса «Джангар» .....	63
<i>Т. С. Рудиченко.</i> Личность носителя традиции в современном полевом исследовании .....	79
<i>Е. В. Самойлова.</i> Народжена на пісні. Народный музыкант в контексте современной культуры ..	87
<i>А. Б. Никаноров.</i> Звонарь как личность и хранитель традиции (опыт археографического и этнографического исследования) .....	111
<i>Т. А. Булгакова.</i> Личностное начало в нанайском фольклоре .....	119
<i>Д. Ж. Амирова.</i> Личность и традиция в казахской песенной лирике .....	126
<i>З. О. Джумакулиева.</i> Индивидуальное и коллективное начала в туркменской традиционной инструментальной культуре .....	135
<i>Ван Ли.</i> Роль личности в формировании различных исполнительских школ тибетского Цам .....	144
<i>Б. Бабижан.</i> Казахские бытовые песни юго-запада Жетысу в исполнении носительницы традиции Несипкуль Калтайкызы .....	158
<i>А. Бекен.</i> О преемственности домбровой традиции: от деда к «внуку» (на примере творческой деятельности Ергали Есжанова) .....	163
<i>Н. В. Сербина.</i> Личность Авраама Гребня как одного из наиболее ярких представителей украинского лирництва .....	171
<i>И. В. Королькова, В. Е. Столярчук.</i> Екатерина Фёдоровна Евстигнеева — хранительница песенной традиции д. Апонасково Велижского района Смоленской области ..	176
<i>С. В. Кучепатова.</i> Солисты в цыганских хорах XIX — начала XX века .....	182

<i>Е. П. Осипова.</i> О взаимосвязи уровня исполнительского мастерства и степени интерпретации произведения в туркменской народно-профессиональной инструментальной музыке .....	193
<i>Г. Т. Альпеисова.</i> Репрезентация музыкально-слуховых представлений казахских кюйши в курсе «Этносольфеджио» .....	230
Заключение .....	240
Сведения об авторах .....	242

## Введение

Очередной выпуск серии «Материалы Международной школы фольклористов», подготовленный сектором фольклора Российского института истории искусств при участии специалистов из различных регионов Российской Федерации и стран СНГ, посвящен актуальным вопросам, связанным с разнообразными проявлениями творческой личности в традиционной культуре. Коллектив авторов на примере различных этнических культур исследует смысл диалога — творческого феномена личности исполнителя и коллективной традиции, общения исследователя с аутентичными исполнителями, рассматривает то обновленное значение, которое приобретает сегодня творческая индивидуальность в традиционной культуре.

В центре внимания книги — соотношение культуры и личности. Это кардинальная проблема для этнологической (антропологической, этнографической) науки. Взаимодействие индивидуального и коллективного начал показывается в сборнике на примерах различных этнических фольклорных традиций. Чрезмерно жесткая установка на приоритет сообщества, группы в бесписьменной культуре приводит к недостаточному вниманию к личностному творческому выражению. Между тем, в фольклоре необычайно велика роль этого выражения. Известны выдающиеся мастера пения, инструментальной музыки, танца, слова. Некоторые из них получили международную известность. Популяризации их искусства не в последнюю очередь содействовали усилия собирателей, исследователей народных обычаев. Известно, что в разных традициях существуют жанры, которые невозможно представить себе без участия личностного начала; нередко именно сольный тип исполнительства главенствует. К подобным случаям относятся, например, эпические сказания, развернутые инструментальные композиции, театральные представления. Но и в коллективных формах творческого выражения обнаруживается в той или иной степени персональный творческий посыл.

В настоящем исследовании рассматривается комплекс вопросов, связанных с разнообразными проявлениями творческой индивидуальности и в самой традиции, и в ее изучении, а также в практическом художественном ее воплощении в современности. Во многих статьях сборника авторы обращены непосредственно к процессу создания произведения; это обращение невозможно без выявления внутренних, субъективных художественно-психологических аспектов и свойств певцов, музыкантов, сказателей. Анализируется решающее значение контактов людей друг с другом, обнаруживается смысл диалога — порождающего творческого феномена и внутри самой традиции, и в общении исследователя с исполнителями. С помощью этого

общения становится понятной роль диалога в целостном изучении культуры. Затрагиваются, наконец, вопросы существования традиции в новых, современных условиях, и в этом контексте, рассматривается то обновленное значение, которое приобретает сегодня творческая индивидуальность. Теперь создатель традиционного искусства, пребывая в иной, подчас чужеродной, реальности, вынужден находить приемлемые для себя пути изменения в творческом стиле, искать возможности психологических приспособлений к другой среде. Впрочем, сила и гибкость натуры, художественной манеры всегда, на любых исторических этапах, способствовала выработке у творцов традиционной культуры выдающихся коммуникативных умений. Эти навыки общения в нынешних условиях помимо художественного, несут еще и общественный, воспитательный смысл. Изучение личностного начала в фольклоре объединяет всех, кто с ним соприкасается, — и носителя традиции, и исследователя, и исполнителя.

На разноэтническом материале разрабатывается проблема изучения творца традиционного искусства. Среди разнообразных аспектов этой проблемы: соотношение сольного и ансамблевого исполнительства в народной традиции, свойства творческого почерка отдельных певцов и музыкантов, связь общепринятых параметров локальной культуры и индивидуальных особенностей художественной стилистики ее создателей. Фундаментальный вопрос исследования существования человека внутри традиционной культуры в рассмотрении феномена творческой личности в традиционной культуре как самостоятельного научного направления в фольклористике; возможности построения новых методологических и исследовательских моделей на основе полученных в ходе исследования данных взаимодействия различных этнических традиций.

*А. В. Ромодин*

## **О творческом существовании человека в традиционной культуре**

Проблема существования человека в культуре — это, собственно, проблема существования самой культуры, ибо только и исключительно человеком культура делается, создается. Оттого взгляд на культуру подразумевает понимание всемерного участия в ее развитии человеческого созидательного импульса. При этом коллективные усилия в подобных процессах становления, очевидно, присутствуют. Но, признаемся, даже эти коллективные усилия всегда являются продуктами, следствиями деятельности отдельных людей. Конечно, в машинно-производственной сфере вклад групп чрезвычайно велик. Но, в отличие от этой механической сферы, культуру невозможно уместить в рамки технократические, производственные, исключительно коллективные, хотя, например, в материальной культуре может выявляться и начало индивидуальное. Достаточно вспомнить труд ремесленников, и сразу оказывается понятным значение деятельности отдельного человека. Становится очевидным, что более старые формы материального производства в особенности обнаруживают в себе импульсы, толчки индивидуальные, внутренние. Здесь мы сразу же оказываемся на территории традиционной культуры, с ее школами ремесленников, мастеров по изготовлению разнообразных предметов — бытовых, художественных. Предметность сама по себе становится мощным определителем и показателем индивидуального осуществления труда. Материальный предмет очевиден, он заметен, его можно потрогать, рассмотреть; он реален, самостоятелен. Трудно себе представить, что какую-нибудь вещь делало несколько людей, хотя и такие случаи имеются. Все же не остается сомнений в том, что индивидуальное начало здесь преобладает, что не какой-то безликий коллектив сотворил эту вещь, но, напротив, ее создал именно конкретный человек.

Все сдвигается, размывается при обращении к тому, что принято называть духовной культурой, — к фольклору, к различным видам искусства — музыке, танцу, словесным формам. Вероятно, по причине неуловимости, текучести материала его, условно говоря, культурное содержание может быть понято с позиций прежде всего коллективистских, общественных. Усиливает подобную позицию роль групп в совместном творчестве. Представления о традиционной культуре, о воспроизведении фольклора основываются на устойчивых ассоциациях с хоровым пением, ансамблевым музицированием, с общинной церемонией, с групповым ритуалом, с коллективным исполнением, на-



пример на африканских барабанах и т. п. Невозможно, конечно, умалить значение подобных художественных реалий, — всего того, что Б. Асафьев по отношению к фольклору называл «коллективным обнаружением искусства». Однако в традиционной культуре имеются, как известно, и другие формы творчества, основанные на камерности ситуаций, сдержанности исполнения, на созерцательности, медитативности, одиночестве, погружении в себя, обращении к нездешним силам. И обращение это, при всей возможной мощи состояния, страстной силе высказывания, происходит индивидуально, порой вдали от других, в отстранении от смотрящих и слушающих. Но и в групповых формах не все так очевидно. В них, при всей кажущейся коллективной воле, приоритете общего над частным, объединяющего над отъединенным, постоянно живет целостное звучание-состояние, для воспринимających остающееся незаметным, обособленным, отдельным, личным. Как выявить это начало? Методы могут быть разными. Вероятно, сначала нужно установить определенную систему координат, произвести особую настройку мышления, попробовать посмотреть на многое свободнее, шире. Вот как описывает известный английский этномузыколог Джон Блейкинг происходившую на его глазах ритуальную общинную танцевальную церемонию (обряд, называемый циконой) африканского племени венда: «Действенность циконы... это пример того, как максимум человеческой энергии генерируется в ситуации, которая наиполнейшим образом реализует индивидуальность в наибольшем собрании индивидуальностей» [101: 113]. Под навесом многих, под наплывом большого скопления людей, под ощущением монолитности поющей, или танцующей, или еще что-либо делающей группы, скрываются личностные импульсы, живущие непременно активной, самостоятельной жизнью.

В человеке всегда было то, что в одном из направлений философии названо экзистенцией. Невозможно представить себе человека без присущей только ему душевной организации. Каждое человеческое существо — это микрокосм бытия, в каждом заключен огромный мир. Культура существует как бы поверх этого мира, она дополняет, расширяет, может быть, развивает его. Человек становится частью традиции, но никогда не может потерять собственно оригинального лица, данного ему с рождения внутреннего организующего склада, своего видения внешнего мира, своего способа реализации в этом мире. Под окружающей, накрывающей, иногда и подавляющей его, культурой, всегда существовал индивид, всегда присутствовал человек, где бы он ни жил, на каком бы этапе истории и внутри какой бы традиции он не находился. При этом, конечно, культурные нормы были самыми различными, и человеку, находящемуся вне данного сообщества, они могли показаться непривычными, странными, порой неприемлемыми. Тем не менее, в любом

случае индивидуальность сохранялась. Поэтому можно сказать, что и старые архаические культуры не ограничивали личностную инициативу, но, напротив, благоприятствовали ее естественному обнаружению. По мысли Генриха Орлова, «противясь переменам, ревниво охраняя священные традиции и ритуалы, культура вместе с тем поощряла индивидуальную свободу и спонтанность участников ритуала и приветствовала их результат — разнообразие проявлений единого» [58: 333–334].

Существует кардинальный аспект, который становится одним из ключевых при обращении к индивидуальному началу в культуре, — аспект творческий. Собственно, творчество оказывается инструментом осознания фундаментальной роли человека в культуре. Особенно благодатные возможности для понимания силы и глубины творческого начала в традиции предоставляет искусство. Напевы, наигрыши отточены во времени, в определенной культурной среде. Звуковые формы одновременно символичны и предметны, художественны и ритуальны. Подобная многоплановость обнаруживается в любой культуре, вне зависимости от ее местонахождения и историко-стадиального уровня. Та же многозначность относится к жанрам, различным по времени своего возникновения, принадлежащим одной культуре. Созидательное начало присуще и архаичным обрядовым формам. В этих формах, как это парадоксально ни звучит, индивидуальность выражена даже ярче, чем в формах более поздних. Певческие голоса, слитые здесь в одну целостно воспринимаемую (обычно гетерофонную) линию, тем не менее, самостоятельны, подчиняются внутренней исполнительской воле. Индивидуально преподносимый ритуальный напев — автономен. Творящая от собственного лица обрядовая певица — обособлена. Каждый голос — неповторим. Магическое обращение к стихиям осуществляется совместно. Певица воспринимает другие звучащие голоса, слышит раздающиеся поблизости воззвания, кличи. Но улавливается и воспроизводится, в первую очередь, не коллективная форма напева, а, прежде всего, глубоко внутреннее, индивидуально-символическое ее претворение. Совместность, сопричастность порождаются обособленностью, отъединением. О подобного рода феноменах уже шла речь в наших публикациях. Вообще же, по-видимому, настало время для пересмотра некоторых старых постулатов, относящихся, например, коллективность к безоговорочному, изначально присущему фольклору и традиционной культуре признаку. Многоплановость, свойственная формам искусства в фольклоре, заставляет нас осознать, по крайней мере, неоднозначность в нем соотношений феноменов «индивидуальное — коллективное». В свое время И. И. Земцовским была предложена целая система координат, предполагающая сложную иерархическую зависимость отношений между различными аспектами культуры, важнейшим из

которых признавалась «традиционность». Одним из ключевых противопоставлений в этой системе была оппозиционная пара «коллективность — индивидуальность» [24: 28–75]. Здесь следует понимать, что мы исследуем, к чему прикасаемся: к тексту или к его исполнению? В традиционной культуре подобное разделение будет всегда условным. Так, формы музицирования в фольклорной традиции неотделимы от форм музыки. Тем более все усложняется, если мы начинаем рассматривать не только собственно творческий процесс, но и то, как этот процесс протекает в жизни человека, и то, как этот человек связан собственно с культурой, как он представляет себе свое место в этой культуре, то, как он мыслит свое собственное существование, предназначение. При этом общие аспекты традиции — ее мифологическая составляющая, ритуальная сущность — хотя и найдут обязательно место в сознании человека, но, в то же время, процессы этих отображений будут всегда, в каждом случае, особенными, неповторимыми. Поэтому без индивидуального плана, без психологического анализа обойтись здесь невозможно. Необходимо изучение исполнительского стиля (включающего в себя множество параметров) в соотношении с внутренним миром человека: его душевным складом, личностными пристрастиями, особенностями биографии. Необходимо также рассмотрение всего упомянутого с формами, текстами, а также с нормами традиции, с ее ритуальными предписаниями, эстетическими свойствами, этическими требованиями. Общее в культуре, связанное с социальными атрибутами, мифологическими представлениями, так или иначе, соотносится с более частным — с чертами личности, а сама эта личность существует и чувствует себя в этой культуре по-особенному, по-своему. В систему традиции входит человек, со всеми присущими ему свойствами. Если же рассмотреть эту корреляцию с другой стороны, то получится, что в самом человеке присутствуют любые элементы культуры. Аналитическое здание опрокидывается, и уже человек предстает общим, кардинальным началом, в котором представлены различные стороны традиции, проявленные в самых разных частных вариантах. В реальной жизни, внутри своей социальной среды, человек выступает тем звеном, в котором сосредоточены любые элементы культуры; при обращении к нему обнаруживаются и индивидуальные, и коллективные планы. Личность становится особым «полем», в котором, с одной стороны, содержатся общепринятые аспекты традиции, с другой стороны, сама эта личность может воздействовать на традицию и по-разному в ней проявляться.

Индивидуальные черты и присущие культуре в целом ее типические свойства взаимодействуют. В разных типах ансамблей, например, присутствуют различные личностные творческие связи. Гетерофонная ансамблевая фактура предрасполагает к активному исполнительскому самовыявлению. В подобных группах все равны. Каждая

певица ведет собственную линию. Обрядовые ситуации подразумевают большое количество участников, нередко не только из своей деревни, но и из соседних сел. В этих случаях личностные инициативы многократно увеличены. Исполнители не готовятся специально к предстоящему событию. Певческие группы возникают спонтанно. Стихийность контактов способствует появлению ансамблей «незамкнутого» типа<sup>1</sup>. Такого рода коллективы не предполагают предельной взаимосвязи вокальных голосов. Подобное теснейшее сближение, переплетение партий характерно для существующих в различных восточнославянских традициях ансамблей с ярко выраженной многоголосной фактурой. Именно в группах «замкнутого» типа (семейных, казачьих) коллективность творческого мышления проступает наиболее выпукло. Напротив, в обрядовом совместном пении участники ансамбля имеют особенную самостоятельность. Вновь подчеркнем, что гетерофонный принцип соотношения голосов благоприятствует исполнительскому обособлению. В традициях, сохраняющих до последнего времени архаические черты (например, в белорусских, некоторых русских, украинских), подобный способ певческого самовыявления, несомненно, присутствует. Ритуальному совместному призыву сопутствует личностная обособленность певиц. Именно в подобном взаимодействии человек становится «микрокосмом», обращающимся к стихийным природным силам.

Вернемся теперь к тому, с чего начинали, — собственно к феномену творчества. Вопрос о существовании человека в традиционной культуре не может ставиться, по-видимому, 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. Для народных музыкантов амбиции вообще в целом не столь характерны, и, по крайней мере, носят весьма специфический оттенок. Даже у профессиональных исполнителей, с типичной для них конкуренцией, желанием быть лучше других, жажда наживы не имеет кардинального значения. Народные музыканты обладают необыкновенной творческой увлеченностью. И у многих из них сознание соб-

---

<sup>1</sup> Различные виды вокальных групп в том числе, непрерывно меняющиеся по составу ансамбли «незамкнутого типа», вероятно, впервые с полной отчетливостью были рассмотрены Е. В. Гиппиусом [13: 6].

ственной одаренности сочетается с простотой поведения в традиционной среде. Естественность существования музыкантов, сближенная, взаимосвязанная с искусством, могла способствовать возникновению феномена творческой самостимуляции. Цимбалист Е. Г. Шабловский (Псковская обл., Себежский р-н) повествует о старом легендарном северобелорусском скрипаче: «Амелька сильно любил музыку и любил, чтоб его приглашали играть. Если он узнает, что где-то свадьба, то в другую деревню сойдемь, напросится, чтоб его играть пригласили. Тогда же останется в тым доме жить два дни; его кормють, поють. И на вечеринку так же напросится: “Я буду играть!”» Не мысля себя уже вне творчества, некоторые из свадебных музыкантов, следуя за предопределенностью своей судьбы, целиком отдавались искусству и начинали существовать на средства, зарабатываемые почти полностью исполнительской практикой. Так, упомянутый скрипач Емельян (Амелька) Лемницкий в интерпретации своего ученика и младшего друга Е. Г. Шабловского предстает перед нами в образе деревенского свободного художника: «Амелька веселый был; после войны уже не работал, только шорничал. Заросший, борода была большая. Амелька старым уже был, но он все время был такей — сядый, сивый. Да еще и чем-то болел; в колхозе не работал вообще, только телегу, сани, хомут, седелку, вожжи поправит, подремонтирует. В основном по свадьбам играл — с этого жил». Особая форма творчества — деятельность странствующих музыкантов. В Северной Беларуси последние из инструменталистов скитались в 1950–1960-е гг. Музыканты обладали собственным жилищем. Покидая свой дом на время странствий, они затем вновь в него возвращались. Существовали различные сроки путешествий (от одной недели до нескольких месяцев). Скитаясь, музыканты принимали участие в свадьбах, игрищах, зарабатывая игрой на жизнь. Останавливались они у хозяев, заинтересованных в творчестве одаренных исполнителей.

Отголоски практики передвижений в большей или меньшей степени встречались до самого последнего времени у многих исполнителей. Нередко действующие обрядовые музыканты по нескольку дней в неделю не живут у себя дома, играя на свадьбах. Знаменитый в своей округе гармонист И. И. Ивлев (из деревни Бычиха Городокского района Витебской области) замечает и вовсе как бы по-скоморошьи: «Я уже поиграл, я уже походил, я уже побродил, я уже побезобразничал; да вместе с женкой!» Конечно, странничество — явление типологическое. Болгарская исследовательница Светлана Захариева отмечает: «Странствующий музыкант (жонглер, трубадур, скоморох, гусяр) — явление типично средневековое с интернациональным значением, незаменимое средство для культурной интеграции наднационального типа» [17: 269]. И. В. Мациевский сообщает в одной из своих статей: «Широко известны целые поселения бродячих музы-

кантов в Прикарпатье и Аукштайтии (Литва), музыкантов-лекарей на уйгурской этнической территории, мастеров гармоник в Белоруссии и духовых инструментов (трембит, рогов) на Гуцульщине и т. д.» [41: 73]. Звукотворчество странствующих музыкантов оказывалось способным стимулировать традицию, воздействуя на процесс ее передачи (трансмиссии). С. Утегалиева, например, отмечает присутствие подобного феномена у казахских кюйши: «Странствуя из аула в аул, музыкант как бы порождает себе подобных носителей, точнее, сеет “семена”, которые впоследствии дадут всходы» [90: 181].

Итак, 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, находясь 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 отображается 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 определенной культуре. Однако же, именно знающие, одаренные, умелые люди несут в себе тот колоссальной силы творческий импульс, который становится способным поддержать саму традицию. Лучшие музыканты, танцоры, рассказчики владеют необходимыми магическими ресурсами, особыми средствами завораживающих воздействий. Творчество и его восприятие связаны, с одной стороны, с представлениями о музыкантах как об обладателях высшей силы (таковы, например, шествующие по дальней дороге — из потустороннего мира — волочечники). С другой стороны, осознается магическая власть обрядового инструментального творчества, его способность воздействовать на окружающих и даже ритуальными способами преобразовывать действительность. Музыканты и сами остро ощущали собственные возможности. Творческая магия органично включалась в жизнь, становясь неотъемлемой частью биографии, свойством художественного пути, чертой исполнительского облика. Упомянутый уже северо-белорусский музыкант Иван Иванович Ивлев восклицает: «Ну, а у гроб, канечни, кали придется ужо, дак я им казал, хоть Лиды говору: хоть мне тады губную положь тую или что-нибудь от гармони от моей, клавиш якей али кусочек

чаго-нибудь. Понимаешь ты? Потому что гармонь — очень хорошая вещь. Так что, ежели помру, дак хочь кусочек ремня мне у гроб надо уложить, потому что гармонь — это есть гармонь. Это — усё вяселле». По И. Д. Назиной, согласно старинным мифологическим представлениям «положенный в гроб со своим инструментом музыкант и на тот свет отправлялся, чтобы веселить души своих умерших родичей и односельчан» [51: 60].

Обращение к творческому миру человека предопределяет и необходимость использования нестандартных исследовательских подходов. Подобное приобретает особенную значимость в тех случаях, когда требуется проникновение вглубь, а сам объект исследования — иррационален. 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. Отметим, однако, что прямые обращения к человеку, к творческой личности встречаются в этномузыкологических штудиях нечасто. Речь идет о таких обращениях, которые подразумевают соприкосновение с внутренним миром музыканта, в его взаимосвязях с культурой во множестве ее элементов. Подобное рассмотрение предполагает системность подхода, то есть, с одной стороны, целостно выявляет локальную традицию, к которой принадлежит музыкант, с другой — обращается к индивидуальности исполнителя, без чего и картина самой традиции окажется неполной. Во взаимодействии двух различных научных областей знания — этнологии, этномузыкологии — и индивидуальной психологии только лишь и становится возможным многосторонний анализ творческого существования человека в традиционной культуре. Авторские подходы при этом, могут, конечно, различаться. То же относится к самому объекту исследования — могут изучаться разные формы творческого существования. Необходимо в этой связи упомянуть две относительно недавно вышедшие — монументальные — монографии. В первой из них изучается существование цимбалистов одного большого — польского — этноса. Жизнь и творчество исполнителей показывается через призму разных диалектов. Это книга Петра Далига «Цимбалисты в польской культуре» [102]. Монография состоит из семисот страниц, при этом из них 280 посвящены индивидуальностям музыканта. Этномузыкологическое исследование, рассматривающее диалектные различия, одновременно принципиально обращено к персоналиям. Во второй книге исследуются жизнь и творчество одного лишь человека — выдающегося венгерского народного танцора Мартина Иштвана Мундруца [104]. В монографии, на семистах страницах, разворачивается грандиозная картина творческого существования человека в традиционной культуре. Подобного рода подход содержит ярко выраженный гуманистический смысл. Через скрупулезное изучение

творческого стиля одного танцора автор — выдающийся венгерский этнохореолог Дьердь Мартин — выходит на обобщающий анализ целостной культурной традиции. Исследуются ее региональные особенности и национальные свойства. Этнохореологическая работа, таким образом, возвышает, приподнимает народного исполнителя, возводит его художественную роль до уровня национального символа. Эти две работы являются вершинными культурно-антропологическими исследованиями начала XXI в., посвященными творческому существованию человека в традиции. Метод авторов подобных исследований обычно состоит в анализе взаимодействия региональных свойств искусства, с одной стороны, и индивидуальных особенностей его создателей, с другой. Так выстраивает свои монографии Петр Далиг; сходным образом поступает и еще один исследователь творчества традиционных музыкантов — словацкий ученый Бернад Гарай, автор книг о словацких народных исполнителях [103]. Примечательный опыт использован у американского этномузыколога и этнохореолога Тимоти Райса в книге о гайде — болгарской волынке [105]. Автор повествует о собственном обучении игре на гайде у народных исполнителей, выстраивая на основании этого опыта концепцию монографии. Опыт самого исследователя вносится в содержание исследования. Интуитивное начало, свойственное самой традиции, получает особый инструмент изучения. Внешний наблюдатель не боится войти в культуру, и сплетение его мысли с взглядами, представлениями народных умельцев получает статус нового опыта. Анализ приобретает непривычную для себя окраску — иррациональную черту. Те же методы использует Б. Гарай. Словацкий исследователь — потомственный волынец; его дед был традиционным музыкантом. Личные впечатления и исполнительский опыт использованы автором при создании книг. Совершается диалог индивидуальностей. Личностный план оказывается первостепенным. При этом музыкальная часть традиции, входящая в синкретический культурный комплекс, рассматривается во взаимосвязи с другими сторонами этого комплекса. Подобный подход, основанный на взаимодействии танца и музыки, использован в грандиозном этнохореологическом исследовании Дьердя Мартина. Подобная методология вообще характерна для венгерских исследователей. Но и американский ученый Тимоти Райс изучает одновременно музыку и танец в рассмотрении главного своего художественного объекта — болгарской волынки. Объединяющим же становится личностный аспект. Можно смело утверждать, что на первом плане в подобных исследованиях находится творческое существование человека в традиционной культуре. Антропологическая проблематика подразумевает одновременное изучение различных сторон единого синкретического комплекса: музыкальной, словесной, танцевальной. Тем не менее, все эти виды мгновенно приобрета-



ют феноменологический смысл, подразумевая обращение к способам осуществления искусства — движению, произнесению, звукоизвлечению. В свою очередь, подобные способы оказываются во власти персонального начала, все они подчиняются психологической творческой компоненте. Исследовательское обращение к человеку, к его творческому существованию становится преобладающим.

Российская наука выросла из пафоса прямого обращения к создателю народного искусства. Достижения ранних и более поздних этнографов на этом благородном поле — несомненны. По словам Б. Н. Путилова, «в течение ста лет фигура сказителя занимает одно из центральных мест в науке о русском эпосе, повышенный интерес к нему, к его искусству составляет, по установившемуся мнению, существенную и привлекательную особенность так называемой русской школы в европейской фольклористике» [60: 220]. Творческий стиль народных исполнителей являлся одним из важнейших аспектов исследования. Предпринимались смелые опыты по выявлению типологии сказителей, сказочников<sup>2</sup>. Именно творческое существование человека в пределах его собственной традиции более всего привлекало собирателей, исследователей, публикаторов<sup>3</sup>. По отношению к певцам и музыкантам научная мысль ограничивалась поначалу, по преимуществу, описательными методами, хотя многие исследователи народной музыки рубежа XIX–XX вв. оставили ярчайшие изображения творцов традиции, например Е. Э. Линева, В. А. Мошков, А. М. Листопадов [28; 47: 49–53; 48: 66–68; 30: 161–190]. В советское время в отечественной этномузыкологии превалировала другая линия. Индивидуальные проявления внутри традиции оставались на втором плане. Разумеется, в бесписьменной культуре персональное и коллективное начала взаимосвязаны. В научном сознании, между тем, вес группы, сообщества, социума доминировал над личностью.

Подобный взгляд отражал социальные процессы, которые происходили в советский период истории. В идеологии на первом плане стояли народные массы. Главным символом, основой существования признавался коллектив. Личность на его фоне меркла. Всюду, начиная со школы, человеку внушалось, что он, прежде всего, член общества, всецело ему принадлежит. Мнение было одно, любой взгляд был детерминирован идеологией. Во всех учебниках «коллективность» признавалась важнейшим признаком, свойственным фольклору. Науке было удобнее изучать структуры, формы, этнографический кон-

---

<sup>2</sup> Опыты типологии сказителей предпринимались А. Ф. Гильфердингом [12]; А. М. Астаховой [6]. Типы сказочников изучались в книгах Северные сказки: [81]; [10]; [9]; [82]. См. также: [34]; [95]; [93: 52–69].

<sup>3</sup> Из современных исследователей, продолжающих славные традиции, назовем Ю. А. Новикова, А. Н. Власова. См.: [57; 56: 103–119; 11: 8–26].

текст, ритуалы, стереотипы поведения, реконструируемые представления, исполнительские особенности.

Главным же было наследие прошлого: конец 1920-х — начало 1930-х годов, жуткое начало «Великого перелома», переход к коллективизации, уничтожение людей. Власть того времени видела в крестьянстве темную массу, которую следовало упорядочить в новом статусе и социальном институте — коллективном хозяйстве (колхозе), по сути, в резервации. Несогласных надлежало ликвидировать. Началось угасание быта, культуры. Преследовалась личностная инициатива. Между тем, народный исполнитель (певец, инструменталист, танцор) являет собой кульминацию традиционной художественной активности. Его деятельность предопределяется свободным самовыявлением. Его существование в жизни немыслимо вне творчества. Создатель фольклорной традиции знает ее целостно, в единстве жизненных, ритуальных, художественных умений и представлений. В этом единстве состоит смысл существования человека в народной культуре. Само творчество не может не следовать подобной гибкости. Человек, вырастая из природного мира, являет собой его часть. И в то же время, жизнь понимается, переживается творчески, свободно. За собственно художественными — поэтическими, звуковыми — формами таится глубокий подтекст. Человеческие переживания составляют ядро этого невидимого, сокрытого. В нем выражено поэтическое содержание локальной традиции. На первый план поэтому выступает психологическое начало культуры. Все эти факторы — явные и неявные, видимые и не вполне заметные — нуждаются в изучении. Тем не менее, еще совсем недавно подобная сфера оставалась за пределами научных интересов. Записывать особые обстоятельства, сопутствующие исполнению, фиксировать объяснения, признания, переживания считалось необязательным.

Лишь в последнее время в советской (и постсоветской) науке появились (в исторической перспективе точнее было бы сказать, возобновились) аналитические работы, посвященные проблеме творческой личности в народной традиции. Конечно, их авторы преследуют разные исследовательские цели, используют различные подходы. Всех их объединяет, между тем, интерес к существованию человека в традиционной культуре. Эта проблематика оказывается раскрытой с самых разных сторон. Авторы применяют разнообразные методы изучения, приходя порой к неожиданным открытиям. Так, например, З. Я. Можейко на белорусском материале удалось выявить феномен возрастной циклизации певиц [44]. Рассмотрение Т. С. Рудиченко донской казачьей песни в ее историческом развитии стало возможным с помощью широкого применения когнитивной методологии (представлений самих исполнителей о собственном творчестве; составления большого словаря народной музыкальной терминологи-

гии) [79]. К психологии, к индивидуальности певцов, к изучению феномена общения в разных русских и белорусских локальных традициях обращались Л. С. Мухаринская, З. Я. Можейко, Т. С. Рудиченко, Е. Н. Разумовская, А. И. Мозиас, В. М. Щуров, М. И. Родителева, Д. В. Смирнов, Е. И. Якубовская, В. Н. Никитина [49: 18–32; 45; 80; 62: 9–60; 63: 44–55; 62: 75–91; 46: 96–103; 98: 153–161; 65: 76–107; 66: 30–32; 84: 71–86; 99: 444–448; 53]; к инструменталистам, русским — Ю. Е. Бойко, В. А. Альбинский [8: 113–122; 1: 163–168]; украинским — Б. И. Яремко, В. И. Мациевская [36; 37: 123–138; 99]; белорусским — И. Д. Назина, А. В. Скоробогатченко [52: 55–61; 50: 53–61; 83]. Необходимо указать тех ученых, кто первоначально изучал теорию, эстетику, терминологию музыкантов, утверждал важность и необходимость подобного изучения, проложив дорогу будущим исследователям: Е. В. Гиппиус, Н. Я. Никифоровский, Г. М. Хоткевич, К. В. Квитка, И. В. Мациевский [14: 118–142; 55: 170–202; 91; 26: 206–278]. Яркие портреты исполнителей обнаруживаем в работах К. В. Квитки (украинские цимбалисты), С. М. Грицы (украинские лирники) [25; 15: 61–68, 90–101]. Исследователи среднеазиатских музыкантов: С. Утегалиева, Д. Расултаев, А. Джумаев, П. Шегебаев, С. Кибирова, С. Субаналиев, Р. Малдыбаева [91; 64; 16; 97; 27; 87: 128–131; 35]. Отдельного упоминания заслуживают работы А. Н. Соколовой, изучающей творчество адыгских исполнителей [86; 85]. Теоретические предпосылки антропологических методов находим в работах И. И. Земцовского, посвященных проблемам артикуляции, слуха, текста, «музыкального вещества» [23: 152–189; 21: 1–12; 22: 100–110; 20: 181–192; 18: 11–30]. Государственный республиканский центр русского фольклора в 2006 г. провел конференцию «Личность в фольклоре: исполнитель, мастер, собиратель, исследователь» [32]. Государственный институт искусствознания выпустил сборник статей по данной проблематике [31]. В настоящее время в Российском институте истории искусств заложен фундамент как теоретического, так и практического — аналитически-многостороннего — изучения творческой личности в бесписьменной традиции. Подробная информация о вышедших на эту тему институтских работах (в основном, этноинструментоведческих) содержится в нашей монографии «Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре» [77]. В декабре 2014 г., в Российском институте истории искусств в рамках Санкт-Петербургского международного культурного форума, состоялся круглый стол на тему «Творческая личность в традиционной культуре» [92]. В живом общении, помимо петербургских и московских ученых, приняли участие специалисты из Словакии, Австрии, Венгрии. Событием стал приезд в Петербург главы современной венгерской этнохореологии Ласло Фельфёльди, продолжающего и поныне многосторонне изучать феномен создателя традицион-

ного искусства. Свидетельством актуальности антропологических исследований стало избрание их центральной темой на Всемирной конференции ICTM (Международный совет традиционной музыки) летом 2015 г. Международный конгресс и Школа молодых фольклористов, проведенные в октябре-ноябре 2018 г. сектором фольклора Российского института истории искусств, также находились в русле возрастания интереса к изучению человека традиционного, вполне соответствуя тому антропологическому повороту, который в современной гуманитарной науке обозначился с полной отчетливостью [88]. Первая лекция на конгрессе носила название «Творческое существование человека в традиционной культуре» [75]. В ноябре 2019 г. в Российском институте истории искусств состоялась Международная конференция, посвященная 50-летию сектора фольклора института. Одним из пленарных докладов на ней было выступление И. И. Земцовского, озаглавленное «Антропология музыкального существования. Взгляд в будущее» [19]. Наконец, в ноябре 2020 г. сектором фольклора Российского института истории искусств были проведены очередные Международный конгресс и Школа молодых фольклористов на тему «Традиционная культура: творчество, поведение, ритуал» [89]. На этом внушительном форуме прозвучало немало интереснейших докладов, касающихся различных сторон существования человека в народной традиции. В Конгрессе, впрочем, как и во всех встречах, проводимых в последние годы сектором фольклора Российского института истории искусств, приняли участие ведущие специалисты из разных стран, занимающиеся антропологической проблематикой, причем не только музыкальной, но в целом — этнологической, включающей различные области народоведческой — фольклористической науки. Среди прозвучавших на Конгрессе докладов несколько основных сообщений касались трех концептуальных направлений форума [69: 47; 7: 19; 33: 34–35; 38: 37]. Творчество, поведение, ритуал — все эти три феномена представляют собой взаимосвязанные стороны существования человека в традиционной культуре. Все они показывают то значение, которое приобретает творчество в бесписьменных формах искусства, и, вместе с тем, выявляют громадную роль личности в процессах осуществления и восприятия этих форм.

В настоящее время существует этнологическая концепция, подразумевающая повсеместное существование личностного творческого начала, в том числе — даже в первобытной общине. Представительница подобной позиции — московский этнолог и антрополог О. Ю. Артемова, опубликовавшая еще в 1987 г. монографию под названием «Личность и социальные нормы в раннепервобытной общине» с анализом жизни и культуры австралийских аборигенов, у которых сам автор неоднократно бывал [4]. Позже были выпущены другие книги, статьи; в журнале «Этнографическое обозрение» (2008) опубликована

полемическая работа «Десять лет “первобытности” в постсоветской России» [2: 139–156; 5: 134–153; 3]. В своих трудах О. Ю. Артемова выступает убежденным сторонником существования личности в самых архаичных обществах, проводя, помимо прочего, мысль о возможности поиска именно фольклористами личного творческого начала в архаике, в традиционных культурах.

В последнее время начинают появляться, наконец, крупные музыкально-антропологические исследования. Один из подобных ярких примеров — монография В. Н. Никитиной, посвященная необыкновенному исследовательскому объекту — письмам народных музыкантов [54]. Используя собственный многолетний опыт переписки с народными исполнителями, получив от них не менее тысячи писем, автор преследует и реализует по крайней мере три концептуальные цели: 1) демонстрация масштабного документа эпохи; 2) проведение экспериментального исследования внутренних механизмов творческого процесса; 3) изучение феномена народного музыканта, включающего в себя не только художественные свойства, но и качества натуры, черты личности.

Искусство бесписьменной традиции основано на сочетании общепринятых установок и индивидуальных трактовок, выраженных как в мировосприятии, способах человеческого существования, поведения, так и непосредственно в творческом процессе. Художественные (традиционные, личностные) намерения музыкантов, с одной стороны, обнаруживаются в темброво-артикуляционных реалиях, фактах, с другой стороны, выявляются в наиболее скрытых формах существования музыкантов в традиции. Среди факторов, доступных рациональному анализу, назовем, например, такие внешне заметные элементы звуковой организации, как типы, формы, структуры, исполнительские приемы, манера игры в целом. На другом полюсе находятся ускользающие от прямого наблюдения не столь явные стороны существования музыканта в традиции: способы выражения, восприятия разными типами личностей, персональный тембр, отношение к звуку, нетипичные, интуитивные приемы, импульсы, представления. Всеобъединяющим принципом становится выявление человека творящего, свойств его натуры и особенностей исполнительского почерка непосредственно в звуковых текстах. Подобного рода задача была поставлена и выполнена нами в монографии о северобелорусских традиционных цимбалистах [77].

Способы человеческого существования в традиционной культуре, погружения народного художника в музыкальное вещество могут рассматриваться с помощью особых методов антропологических интерпретаций: неочевидных, оживляющих, ассоциативных, поэтических, преобразованных. Для выявления столь утонченных материй, к каким относится природа творчества, нами используются мало упо-

требительные в этномузыкологии (фольклористике) методы, привлекаются не столь очевидные аспекты жизни традиции: типы творческого поиска; обнаружение творческой свободы; двойственность внутреннего мира; символические формы-представления (проявляемые в способах передачи традиции); соотношение ситуаций и внутренних состояний (типы ситуаций; типы состояний); художественный опыт и интуиция, магическая сила музыканта; обособленность и сопричастность в традиционном звукотворчестве. Все эти аспекты традиционной жизни (и одновременно — экспериментальные методы исследования) отражены в наших публикациях [71: 54–65; 76: 114–121; 68: 143–167; 70: 26–38; 67: 95–111; 74: 69–77; 76: 5–20; 78: 53–60].

В последнее время при изучении человека в традиционной культуре мы используем особый подход: устанавливаем систему координат, внутри которой этот человек предстает. Различные способы обращения к нему обозначаются тремя основными уровнями, отражающими многоаспектность его существования. Наиболее определенным, демонстрирующим разделение аспектов по разным научным отраслям, становится первый уровень. Речь идет здесь об использовании различных подходов, представляющих собой разные исследовательские области. Объединяющим становится человеческое, творческое начало. Личностный ракурс всюду присутствует, но изучается, в зависимости от своего нахождения в том или ином научном русле, по-разному. В одном ряду оказываются, на первый взгляд, достаточно далекие друг от друга исследовательские аспекты, например антропологический, экологический, этический, ритуально-поэтический. Между тем, любой из аспектов предполагает отчетливо очерченную, определенную научную область. Указанный уровень личностной проблематики носит название «Аспекты изучения».

Второй круг рассмотрения касается феноменологических комплексов, и присущих традиции, и абстрагированных научно, и в то же время, вскрывающих корневые реалии человеческого существования. Эти аспекты подразумевают присутствие личностного плана, одновременно охватывающего любые точки рассмотрения. К ним относятся природа, магия, смех, плач, эмоции, присутствующие в традиционном звукотворчестве. Человек творящий рассматривается здесь всесторонне, внутри масштабного комплекса явлений, в контексте многопланового анализа культуры. Этот уровень обращения к проблеме личности назван нами «Аспектами понимания».

Третий круг рассматривает конкретные проявления творческих интенций человека. Личностный элемент здесь выражен наиболее отчетливо, непосредственно. Проступают особенно деликатные, неявные стороны художественных и жизненных инициатив традиционного исполнителя. Данные аспекты призваны к выявлению сущностных, порой скрытых сторон народного искусства. Среди ракурсов

третьего круга находятся: обособленность и сопричастность, звучащее и неслышимое в звукотворчестве, типы интерпретаций искусства, опыт и интуиция, явные и неочевидные знания, поиск, свобода, двойственность художественных выражений музыкантов. Этому уровню личностной проблематики дано именование «Аспекты выявления».

Все три названных уровня рассмотрения вводятся в исследование последовательно, постепенно. Первый этап, связанный с аспектами изучения, подразумевает разграничение по отдельным разделам науки и предполагает использование междисциплинарного подхода. Музыкальный аспект становится первостепенным. И приоритетным же оказывается личностный план. В этом первенстве заключено обоснование того главного места, которое занимает в этнологическом исследовании человек, что не отрицает значимости связей людей друг с другом, соучастия, коллективного обнаружения искусства. Речь идет об угле зрения, о ракурсе, о платформе, на которой стоит исследователь, о его принципиальной позиции. Признать первенство личности означает признать свободу творческого выявления, приоритет, господство этой свободы. Признание свободным человека традиционного есть, по сути, свободный моральный взгляд и выбор самого исследователя.

## Литература

1. *Альбинский В. А.* О традициях русского народного струнно-смычкового исполнительства и промысла в Прикамье // Экспедиционные открытия последних лет. СПб., 1999.
2. *Артемова О. Ю.* Десять лет «первобытности» в постсоветской России: анализ некоторых преимущественно учебно-методических публикаций. Этнографическое обозрение. 2008. № 2.
3. *Артемова О. Ю.* Книга Исава. Охотники, собиратели, рыболовы. Опыт изучения альтернативных социальных систем. М., 2009.
4. *Артемова О. Ю.* Личность и социальные нормы в раннепервобытной общине (по австралийским этнографическим материалам). М., 1987.
5. *Артемова О. Ю.* Отечественная теория «первобытности» и социальная организация австралийских аборигенов. Этнографическое обозрение. 2004. № 1.
6. *Астахова А. М.* Былины Севера: В 2 т. М.; Л., 1949, 1950.
7. *Байбурин А. К.* Возвращаясь к теме «фольклор и этнография» // Традиционная культура: творчество, поведение, ритуал: Тезисы докладов и сообщений V Международного конгресса «Традиционный фольклор народов России и стран СНГ». СПб., 2020.
8. *Бойко Ю. Е.* Роль народного исполнителя в формировании стилистики русского инструментального фольклора // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л., 1986.

9. Великорусские сказки Вятской губернии / Сборник Д. К. Зеленина. Пг., 1915.
10. Великорусские сказки Пермской губернии / Сборник Д. К. Зеленина. Пг., 1914.
11. *Власов А. Н.* Саморефлексия в традиционной культуре как объект комплексного исследования // От конгресса к конгрессу: Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. М., 2011. Т. 3.
12. *Гильфердинг А. Ф.* Олонецкая губерния и ее народные рапсоды // Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г.: В 3 т. Изд. 4. М.; Л., 1949–1951).
13. *Гиппиус Е. В.* Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях / ред.-сост. Е. В. Гиппиус. М., 1979. Предисловие.
14. *Гиппиус Е. В.* Интонационные элементы русской частушки // Советский фольклор. М.; Л., 1936. Вып. 4–5.
15. *Грица С. И.* Украинская песенная эпика. М., 1990.
16. *Джумаев А. Б.* Наджм ад-Дин Кавкаби Бухари: поэт, музыкант, ученый XV–XVI вв. Жизнь и творчество (исследования и переводы). Ташкент, 2016.
17. *Захариева С.* Свирачът във фолклорната култура. София, 1987 (резюме на русском языке).
18. *Земцовский И. И.* Анализ, или Апология Любви // Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятий: Сборник научных статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. СПб., 2010. Ч. 1.
19. *Земцовский И. И.* Антропология музыкального существования. Взгляд в будущее // Материалы Международной научной конференции «Традиционная культура: музыка, танец, театр, обряд». СПб., 2019.
20. *Земцовский И. И.* Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. 2005. № 2.
21. *Земцовский И. И.* Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. № 1.
22. *Земцовский И. И.* Апология текста // Музыкальная академия. 2002. № 4.
23. *Земцовский И. И.* Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. М., 1991.
24. *Земцовский И. И.* Народная музыка и современность. К проблеме определения фольклора // Современность и фольклор. М., 1977.
25. *Квитка К. В.* Избранные труды в двух томах. Т. 2. М., 1973. Разд. «Народные музыкальные инструменты» / К изучению украинской народной инструментальной музыки.
26. *Квитка К. В.* Избранные труды. М., 1973. Т. 2. К изучению украинской народной инструментальной музыки.



27. *Кибирова С. Н.* Низамдин Кибиров. СПб., 1995; Субаналиев С. Традиционное и современное в методике обучения комузистов // Традиции и новаторство в музыке. Алма-Ата, 1980.
28. *Линева Е. Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. СПб., 1904. Вып. 1.
29. *Линева Е. Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. СПб., 1909. Вып. 2.
30. *Листопадов А. М.* Народная казачья песня на Дону // Труды МЭЖ. М., 1906. Т. 1.
31. Личность в культурной традиции. М., 2014.
32. Личность в фольклоре: Исполнитель, мастер, собиратель, исследователь / Славянская традиционная культура и современный мир. М., 2008. Вып. 11.
33. *Лысенко О. В.* Репрезентация архаичных форм культуры и ритуальный процесс. // Традиционная культура: творчество, поведение, ритуал: Тезисы докладов и сообщений V Международного конгресса «Традиционный фольклор народов России и стран СНГ». СПб., 2020.
34. *Ляцкий Е. А., Аренский А. С.* Сказитель И. Т. Рябинин и его былины. М., 1895.
35. *Малдыбаева Р. С.* Творческая личность кюйши в музыкальной культуре XX века. Алматы, 2006.
36. *Мацевская В. И.* Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2003.
37. *Мацевская В. И.* О психологических предпосылках исполнительства традиционных профессиональных музыкантов // Tradicija ir dabartis. Klaipeda, 2003. (3).
38. *Мацевский И. В.* Музыкант-инструменталист в традиционной культуре // Традиционная культура: творчество, поведение, ритуал: Тезисы докладов и сообщений V Международного конгресса «Традиционный фольклор народов России и стран СНГ». СПб., 2020.
39. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
40. *Мацевский И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. 1.
41. *Мацевский И. В.* Роль цеховых организаций городских музыкантов в становлении традиционных инструментальных ансамблей // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». СПб., 2004. Вып. 2.
42. *Мацевский И. В.* Роль цеховых организаций городских музыкантов в становлении традиционных инструментальных ансамблей //

- Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». СПб., 2004. Вып. 2.
43. *Мацневский И. В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. Л., 1983.
  44. *Можейко З. Я.* Песенная культура белорусского Полесья. Село Тошеж. Минск, 1971.
  45. *Можейко З. Я.* Экология традиционной народно-музыкальной культуры. Минск, 2011
  46. *Мозиас А. И.* Исследование народно-песенного исполнительства (На материале одного эксперимента) // Методы изучения фольклора. Л., 1983.
  47. *Мошков В. А.* Некоторые провинциальные особенности в русском народном пении // Баян. СПб., 1890. № 4.
  48. *Мошков В. А.* Некоторые провинциальные особенности в русском народном пении // Баян. СПб., 1890. № 5.
  49. *Мухаринская Л. С.* Проблемы формирования лада в свете истории мышления. Тезисы. Размышления // Народная музыка: История и типология. Л., 1989. С. 18–32; Можейко З. Я. Экология традиционной народно-музыкальной культуры. Минск, 2011.
  50. *Назина И. Д.* Народный музыкант-мыслитель в свете восприятия исследователя (на белорусском материале) // Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятий: Сборник научных статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. СПб., 2011. Ч. 2.
  51. *Назина И. Д.* О базисных концептах исследования традиционной музыкально-инструментальной культуры Беларуси // Вопросы инструментоведения. СПб., 2004. Вып. 5. Ч. 1.
  52. *Никитина В. Н.* Народные музыканты Южной России в зеркале своих писем (последняя четверть XX века). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013.
  53. *Никитина В. Н.* Письма народных музыкантов (последняя четверть XX века). М., 2014.
  54. *Никифоровский Н. Я.* Очерки Витебской Белоруссии: Дудар и музыка // Этнографическое обозрение. М., 1892. Кн. 13–14. № 2–3.
  55. *Новиков Ю. А.* Былины колодозерских сказителей // Фольклор и этнография: к девяностолетию со дня рождения К. В. Чистова. СПб., 2011.
  56. *Новиков Ю. А.* Сказитель и былинные традиции. СПб., 2000.
  57. *Орлов Г.* Дерево музыки. Вашингтон; СПб., 1992.
  58. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (Программа для исследования их деятельности и быта).
  59. *Путилов Б. Н.* Искусство былинного певца // Принципы текстологического изучения фольклора. Л., 1966.
  60. *Разумовская Е. Н.* Культурное сознание современных носителей традиции, или Услышанные голоса // Фольклор и мы: Тра-

диционная культура в зеркале ее восприятий: Сборник научных статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. СПб., 2010. Ч. 1.

61. *Разумовская Е. Н.* Плач «под язык» и «под иканье» — особые вокально-ансамблевые формы причетной традиции // Экспедиционные открытия последних лет; Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970-х — 1990-х годов. СПб., 1996.
62. *Разумовская Е. Н.* Роль личностного начала в фольклорном исполнении (в свете исследования Л. С. Мухаринской об эстетике народно-песенного искусства) // Музыкальная культура Беларуси и свету: да 100-годзя Л. С. Мухарынскай. Мінск, 2006.
63. *Расултаев Ж. К.* Бесписьменная дутарная исполнительская традиция узбеков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1985.
64. *Родителева М. И.* Музыкальный текст в лирическом дуэте // Песенная лирика устной традиции. СПб., 1994.
65. *Родителева М. И.* О народной эстетике русской народной песенной лирики // Живая старина. 1994. № 2.
66. *Ромодин А. В.* Восприятие восприятий: К изучению традиционного звукотворчества // Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятий: Сборник научных статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. СПб., 2010. Ч. 1. С. 95–111
67. *Ромодин А. В.* Двойственность творческого мышления традиционных северобелорусских цимбалистов // Северобелорусский сборник: Обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба. СПб., 2012.
68. *Ромодин А. В.* Коммуникация как способ создания традиционного искусства // Традиционная культура: творчество, поведение, ритуал: Тезисы докладов и сообщений V Международного конгресса «Традиционный фольклор народов России и стран СНГ». СПб., 2020.
69. *Ромодин А. В.* Музыкально-артикуляционные внетекстовые формы передачи фольклорной традиции // Механизм передачи фольклорной традиции. СПб., 2004.
70. *Ромодин А. В.* О творческом поиске народных музыкантов // Временник Зубовского института. Лапинские мотивы: К 65-летию со дня рождения В. А. Лапина. СПб., 2008. Вып. 1.
71. *Ромодин А. В.* Обособленность и сопричастность в традиционном звукотворчестве // Голос в культуре: Жест. Личность. Звукотворчество. СПб., 2010.
72. *Ромодин А. В.* Творческая индивидуальность в архаике // Календарный песенно-обрядовый комплекс: Исторические корни и полиэтничный контекст. СПб., 2019.
73. *Ромодин А. В.* Творческая магия музыкантов и волочebные шествия // Пасха: Многообразие культурных традиций. Временник Зубовского института. СПб., 2009. Вып. 3.

74. *Ромодин А. В.* Творческое существование человека в традиционной культуре // Творческая личность в традиционной культуре: Международный конгресс «Традиционный фольклор народов России и стран СНГ». СПб., 2018.
75. *Ромодин А. В.* Художественные методы северобелорусского традиционного цимбального музицирования: Феномен творческой свободы // Традиционная культура. М., 2006. № 1.
76. *Ромодин А. В.* Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.
77. *Ромодин А. В.* Феномен народного музыканта: Проблемы и методы изучения // Актуальные проблемы российской фольклористики: Материалы Третьего Всероссийского конгресса фольклористов. М., 2017.
78. *Рудиченко Т. С.* Донская казачья песня в историческом развитии. Ростов-на-Дону, 2004.
79. *Рудиченко Т. С.* Певческая традиция донских казаков: К проблеме самобытности: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 1995.
80. Северные сказки: Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1908.
81. Сказки и песни Белозерского края / Записали Б. и Ю. Соколовы. М., 1915.
82. *Скорабагатчанка А.* Народная инструментальная культура Белорусскага Паазер'я. Мінск, 1997.
83. *Смирнов Д. В.* Об устойчивых и изменчивых элементах формы в западнорусском песенном исполнительстве (на примере смоленской народной певицы Е. Е. Азаренковой) // Проблемы композиции народной песни. М., 1997.
84. *Соколова А. Н.* Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. Майкоп, 2004.
85. *Соколова А. Н.* Магомет Хагаудж и адыгская гармоника. Майкоп, 2000.
86. *Субаналиев С.* Традиционное и современное в методике обучения комузистов // Традиции и новаторство в музыке. Алма-Ата, 1980.
87. Творческая личность в традиционной культуре: Международный конгресс «Традиционный фольклор народов России и стран СНГ». СПб., 2018.
88. Традиционная культура: творчество, поведение, ритуал: Тезисы докладов и сообщений V Международного конгресса «Традиционный фольклор народов России и стран СНГ». СПб., 2020.
89. *Утегалиева С. И.* Формирование музыканта в традиции // Музыка Казахстана: Произведение и исполнитель. Алматы, 2000.
90. *Утегалиева С. И.* Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1987.

91. Фольклор и творческая личность: III Санкт-Петербургский международный культурный форум. СПб., 2014.
92. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Харків, 1930.
93. Чистов К. В. Севернорусские сказители во второй половине XIX в. // Старый Петербург: Историко-этнографические исследования. Л., 1982.
94. Чистов К. В. Народная поэтесса И. А. Федосова: Очерк жизни и творчества. Петрозаводск, 1955
95. Чичеров В. И. Школы сказителей Заонежья. М., 1982; Чистов К. В. Народная поэтесса И. А. Федосова: Очерк жизни и творчества. Петрозаводск, 1955.
96. Шегебаев П. Домбровые кюи Западного Казахстана: Традиционная форма и индивидуальный стиль: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1987.
97. Щуров В. М. Некоторые народные представления о художественных свойствах русской народной песни // Народная песня: Проблемы изучения. Л., 1983.
98. Якубовская Е. И. Эстетические и музыкально-практические представления народных исполнителей Устьянского района Архангельской области (по материалам фольклорных экспедиций Ленинградской консерватории 1970-х — 1980-х гг.) // Рябининские чтения – 2015. Материалы VII конференции по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера. Петрозаводск, 2015.
99. Яремко Б. И. Роль исполнительства в формировании музыкальной традиции (на материале украинской сопилковой музыки Прикарпатья): автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1995.
100. Blaking J. How musical is Man? Seattle and London, 1974.
101. Dahlig P. Cymbalisci w kulturze polskiej. Warszawa, 2013.
102. Garay B. Gajdy a gajdošská tradícia na slovensku. Bratislava, 1995.
103. Martin G. Matyas Istvan Mundruc: Egy kalotaszegi tancos egyenisegvizsgalata. Budapest, 2004.
104. Rice T. May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music. Chicago, 1994.

*Р. С. Малдыбаева*

## **Личность казахского кюйши в музыкальной культуре XX в.**

Роль кюйши в развитии казахской культуры архиважна — он является «живым» индикатором происходящих в этносе процессов. Анализ онтогенеза, условий реализации творческого потенциала формирует представление о «здоровье» традиционной музыкальной культуры прошлого и настоящего.

В традиционной казахской культуре деятельность кюйши никогда не имела строгих ограничений. Он был свободен в способах выражения внутреннего мира, нередко в одном человеке сочетались несколько талантов. Для феномена была характерна синкретическая природа: как правило, кюйши был интерпретатором произведений предшественников, рассказчиком истории создания, автором собственных кюев. Кроме того, не исключалось, что музыкант обладал певческим талантом, искусством эпических сказаний, владел мастерством изготовления инструментов, т. е. в полном смысле «хранил знание народа».

Как известно, в XX в. в системе функционирования казахского этноса произошли кардинальные изменения, фактически полностью видоизменившие облик традиционной культуры. Прежде всего, они связаны с полным переходом от кочевого хозяйствования, существовавшего на территории казахских степей тысячелетия, к оседлой жизни. Особенность данного перехода в том, что он не был естественным, а носил вынужденный характер. Смена традиционной системы жизнеобеспечения совпала и с политическими, экономическими и культурными преобразованиями начала прошлого столетия. Задачами новой культурной политики Казахской ССР первой половины XX в. стали европеизация и ориентир на массовые формы творчества. Для традиционной культуры казахов были свойственны монодийность музыкального мышления, сольное исполнительство и отсутствие коллективных форм музицирования. В новых условиях изменениям подверглись фактически все сферы жизни и творчества традиционного казахского музыканта.

Событиями XX в., повлиявшими на историю и культуру казахского общества, прежде всего, обусловлен процесс изменения как статуса традиционного музыканта, так и смысла понятия «кюйши». Напомним, что в традиционной казахской культуре кюйши именовались исполнители на музыкальных инструментах, которые обучались устным способом в системе «Учитель — Ученик» («Үстаз — Шәкірт»), когда молодой музыкант получал опыт и знания от своего учителя напрямую, находясь с ним в постоянном контакте. Как уже говорилось, кюйши представлял собой синкретический тип музыканта, вбирив-

ший в себя функции исполнителя (порой на нескольких инструментах), рассказчика, мастера по изготовлению инструмента, педагога, он мог одновременно быть эпическим сказителем или певцом-профессионалом — салом или сери.

В XX в. в новых условиях каждый музыкант официально обладал лишь одной профессией — домбриста, кобызиста или артиста оркестра, труд которых оплачивался государством. Данная деятельность становилась основной — официальной, остальные творческие предпочтения отходили на второстепенный план. Позже это привело к распаду синкретической основы искусства традиционного музыканта. Имевший место в культуре устной традиции смысл понятия «кюйши» постепенно свелся к другому, соответствующему понятиям «исполнитель», «домбрист», «оркестрант», «артист» и т. д. Таким образом, в музыкальной культуре XX в. статус кюйши модифицировался, он все чаще стал ассоциироваться только с исполнительским искусством. В этой связи другие грани творчества многих традиционных музыкантов остались в тени.

Тем не менее, однозначности в конкретизации их профессионального статуса не было. В структуре государственных учреждений они значились артистами ансамблей и оркестров, преподавателями, со сцены их объявляли «солистами», «исполнителями» и т. д., а в действительности сами музыканты воспринимали себя как «кюйши» в исходном значении этого слова (так же реагировало и их окружение). В этой связи их творчество может быть в полной мере соотносено с народными представлениями об искусстве кюя и кюйши.

В казахском языке представлен целый ряд идиоматических выражений, раскрывающих сакральный смысл этих явлений: «Күйшінің «күй қонған» деп атайды» («Кюйши, на которого снизошел кюй»), «Саусағының сиқыры бар» («В пальцах играющего есть волшебство»), «Күйді жүрегімен тартады» («Кюй играет сердцем»), «Күйді сөйлете біледі» («Кюйши умеет разговорить кюй»), «Сірге қанырып тартатын шебер» («Кюйши играет подобно тому как ювелир наносит узор на украшение»), «Күй иін қандырып, тілін шығарып тартады» («Кюйши играет так, как замешивают тесто, доводят до совершенства, заставляет заговорить»). При каждом новом творческом акте, согласно народным представлениям, кюйши оживляет, «вселяет жизнь» в кюй. Из перечисленных идиоматических выражений, очевидно, что в народе в слово «кюйши» вкладывали гораздо больший смысл, нежели просто исполнитель кюев.

Для современного этапа характерно усеченное восприятие данного явления<sup>1</sup>, но в общественном сознании достаточно точно сохра-

---

<sup>1</sup> В одном из изданий казахско-русского словаря слово «күйші» трактуется как исполнитель кюев, домбрист [19: 411].

няется баланс между понятиями «кюйши» и «домбырашы», при котором даже через такое видение высвечиваются особенности творческого представления. Для молодого поколения музыкантов эта пара приняла однозначный смысл, ее составляющие стали восприниматься синонимами.

Данные процессы можно проследить на творческом пути каждого избранного кюйши. Очевидно, что понятие «кюйши» связывало этих музыкантов с народной музыкальной традицией.

Становление индивидуальных личностных качеств музыканта происходит в традиционном обществе, законы развития которого самобытны. Понятие «личность» междисциплинарно и имеет универсальный характер, соотносимый с культурами разного типа (по философии, психологии, менталитету и т. д.).

Традиционная казахская культура основывается на *сохранении* (почитании), *развитии* (продолжении) предшествующего музыкально-художественного опыта и *передаче* его потомкам. Антрополог и этнопсихолог Маргарет Мид определяет культуру, ориентированную на традиции предков, как *постфигуративную*<sup>2</sup> [27: 24]. На законе преемственности культурного наследия базируется любое общество традиционного типа. В казахском мироотношении этот принцип предстает своеобразным стабилизатором взаимоотношений между разными возрастными группами, культурное наследие не воспринимается как устаревшее. Более того, чем раньше срок создания музыкального произведения, к примеру, кюя, песни, эпического сказания и т. д., тем выше его оценка и внимание к нему носителей этноса.

**Музыкальная среда и личность кюйши.** Традиционная музыкальная среда является важным звеном в цепи многообразия казахской культуры, которая, в свою очередь, сообщается с социальной, экономической, политической сферами жизни этноса. Связь между ними настолько сенсорна, что малейшие колебания в любой из этих сфер мгновенно отражаются на общем состоянии общества, его внутренних и внешних процессах. В XIX столетии музыкальная среда казахского народа, несмотря на разнообразие стилей, жанров, исполнительских школ, все же представляла собой устойчивое однородное явление. С начала XX в. она подвергается давлению (как позитивного, так и негативного характера) насыщенной музыкально-звуковой информацией. Это время сложного «экзамена» на проверку отлаженности механизмов традиционной культуры.

На общетеоретическом уровне проблема среды и музыкальной среды, в частности, затрагивалась различными гуманитарными на-

---

<sup>2</sup> Этносы, оторванные от традиции, где поведение предков не рассматривается членами группы как модель, являются *кофигуративными*.



уками, преимущественно социологией, психологией, этнопсихологией, философией. Как объект исследования, она рассматривалась и музыковедами, которые в зависимости от предпочтений и научных интересов избирали то или иное направление.

Изучение музыкальной среды на междисциплинарном уровне осуществляется в двух направлениях с «выходами» в социологию и психологию. К первому направлению можно отнести ученых Т. Адорно, Э. Алексеева, Г. Головинского, Ю. Давыдова, А. Моля, И. Головач, В. Молзинского и других. Ко второму: Л. Выготского, М. Кагана, В. Медушевского, Е. Назайкинского, А. Семашко, У. Сун и других.

Наиболее точным, на наш взгляд, является определение И. Головач: «Музыкальная среда — совокупность музыкальных произведений (стилей, жанров, видов и интонаций), с которыми взаимодействуют социальный субъект (личность, группа, класс) и которые оказывают влияние на его потребности, вкусы, интересы, ценностные ориентации, а также на его деятельность по созданию, хранению, распространению и потреблению музыки в определенных исторических условиях [13: 7]. Данное определение универсально по характеру и вполне применимо для описания казахской традиционной музыкальной среды.

Понятие «музыкальная среда» наиболее точно характеризует состояние и процессы, происходившие в казахской культуре XX в. Среда как абстрактная категория предполагает необходимость существования в одновременности внутреннего и внешнего, однородного и неоднородного факторов. В законе соотносительности несовместимого заключается сущность понятия «среда», которое является «исключающим единством» [13: 5]. В казахской культуре начала XX в. в силу форсирования естественных эволюционных процессов произошел резкий перевес в сторону неоднородности музыкальной среды. В результате было нарушено ее «исключающее единство».

Итак, казахская музыкальная среда в XX столетии приобрела калейдоскопический характер и представляла собой совмещение по природе несовместимых начал. Природа микросреды личности күйши (его внутренний мир и среда) потеряла связи с макросредой (обществом). В традиционной же культуре күйши и музыкальная среда (шире культурная) были «сообщающимися сосудами». Процессы XX в. оказали воздействие на становление личности традиционного музыканта, но степень данного влияния могла регулироваться им самим. Если личность формирует музыкальную среду, которая, в свою очередь, оказывает встречное влияние, то многое зависит от *сознательного отношения* самой личности к окружающему музыкально-звуковому миру. В этой связи процесс изменения культурой музыкальной среды XX в. не следует анализировать только в односто-

роннем порядке: перемены в функционировании общества шли параллельно с внутренними изменениями в психологии кюйши.

Проблемы развития казахской музыкальной среды XX столетия поднимались казахстанскими музыковедами и этномузыковедами. Исследовательские поиски были сфокусированы на главных направлениях: смена условий функционирования традиционной культуры (Б. Каракулов, А. Мухамбетова, С. Утегалиева, Е. Усенбаев); развитие профессиональной композиторской музыки (С. Кузембаева, А. Кетегенова, У. Джумакова); современное массовое искусство (А. Айтуарова, Г. Абдрахман); воздействие средств массовой информации (Г. Тампаева и др.). Круг исследовательских приоритетов фактически намечает контуры музыкальной культуры XX в., в которой имеют место традиционное казахское искусство, профессиональное композиторское творчество, основанное на закономерностях западноевропейской классики, и массовая музыка (на сегодняшний день отличающаяся тотальным характером).

Кроме того, казахская музыкальная среда XX в. разделилась на городскую и сельскую. Если в традиционной музыкальной среде существовало общее коммуникативное поле, то с 30-х гг. XX столетия явно доминирует городская «ветвь». «В силу перестройки структуры профессиональная линия традиционного инструментализма *естественно и органично* (курсив мой. — Р. М.) включилась в культуру современного города, что наряду с факторами социально-демографического порядка способствовало сохранению и дальнейшему развитию традиционной культуры в целом» [28: 60]. Обратим внимание, что характер мобильности, заложенный в природе казахского этноса, проявился в условиях кардинальной перестройки культуры. И только благодаря этой особенности традиционное музыкальное искусство казахов не потеряло своей уникальности и самобытности, укрепив свой статус в многоликом музыкальном мире.

Проблема урбанизации и ее последствий, волнующая казахских ученых, на сегодняшний день является актуальнейшей в мировом масштабе. Доминанта города и неустойчивость села (аула) на фоне экономической нестабильности государств (особенно постсоветского пространства) становятся одной из главных причин неоднозначного развития традиционной музыкальной культуры XX в.

Если в традиционной культуре музыкант и музыкальная среда необходимы друг другу и их отношения строятся в естественной, непринужденной атмосфере, то новая музыкальная среда не заинтересована в кюйши: утверждение его «Я», индивидуальности целиком зависят от личных качеств. Тем не менее, XX столетие отмечено яркими именами музыкантов, которые, несмотря на «экстремальные» условия развития, смогли проявить заложенное в них индивидуальное начало. Практически каждый известный кюйши, получив пер-

воначальное обучение в рамках традиционной среды, в условиях города, как правило, открывал новый для себя мир, который не всегда благоприятствовал ему. В биографиях многих из них закономерны периоды возврата в сельскую (аульную) среду для восстановления духовных сил в кризисные для личности моменты.

Одна из причин дисбаланса в отношениях кюйши и музыкальной среды — смена условий общения со слушателем. «Самым значительным изменением, как показывает развитие мировой культуры, является изменение *этнической среды общения*» [20: 97]. Для традиционной культуры характерна атмосфера творческого акта, где важна роль активного слушателя-творца. В этом случае звучащий кюй непосредственно отражает не только внутренний духовный мир кюйши, но и уровень художественной компетентности. В XX в. кюй становится, с одной стороны, конкретным эталонным образцом, с другой — сходит в общее пространство фоновой музыки, что свидетельствует о разносторонности слушательской аудитории.

**Исторические перемены в функционировании традиционной культуры.** Согласно историческим фактам, конец XIX — начало XX в. ознаменованы полным переходом казахского народа к оседлому образу жизни. Если в южных районах процесс «оседания» начался в IX–X вв., то Центральный и Восточный регионы Казахстана продолжали вести кочевой образ жизни вплоть до 1930-х гг. События тех времен сохранились в воспоминаниях конкретных музыкантов прошлого века. Подчеркнем, что смене традиционного уклада и без влияния нового государственного строя рано или поздно суждено было осуществиться. Приход Советской власти лишь усугубил и ускорил данный процесс, создав наложение одного процесса на другой.

Первые годы установления Советской власти, как известно, были ознаменованы Новой экономической политикой, последовавшей за ней коллективизацией, тотальным раскулачиванием, голодомором, репрессиями 1936–1937 гг., борьбой с духовной и культурной элитой казахского общества, ликвидацией безграмотности, и, как следствие, обучение детей коренной национальности в школах интернатского типа. Процесс перехода к оседлому ведению хозяйства сам по себе был достаточно проблематичным, но совпадавшие с ним политические перемены заметно осложнили его характер. Последствия этих событий отразились и на судьбе традиционного казахского музыканта. Тем не менее, наравне с «черными страницами» истории первой половины XX столетия существуют также и яркие моменты тех лет, касающиеся развития музыкальной культуры.

Вообще, 30-е гг. прошлого столетия примечательны эпохальными событиями в области культуры: в 1934 г. открывается музыкально-драматический театр, объединивший одаренных личностей

казахского народа; организуется оркестр казахских народных инструментов, собравший в одном коллективе талантливых музыкантов; начинает функционировать мастерская по усовершенствованию казахских народных инструментов. Многие значительные события данного времени проходили при содействии Ахмета Жубанова, сыгравшего важную роль в музыкально-культурной жизни.

Годы становления новой культуры ознаменованы повсеместным проведением конкурсов и смотров — новых форм для национальной традиции. Эти мероприятия имели свою иерархию — от районных к региональным, республиканским; а самой верхней ступенью считался Всесоюзный уровень — участие в декадах, смотрах в Москве. Казахскому кюйши, уже имевшему свой статус в традиционной музыкальной среде, пришлось вновь утверждать себя. Постепенно активная жизнь общества стала перемещаться из аульной в городскую среду. Главным центром культурной и музыкальной жизни стал город Алма-Ата. В конкурсах отбирались лучшие музыканты (зачастую по усмотрению руководящих органов), которые получали возможность заниматься творчеством в столице. В этой череде оказался также слет традиционных музыкантов, состоявшийся в 1934 г. в городе Алма-Ата. Следует особо отметить данное событие потому, что оно сыграло роль в судьбе практически каждого известного музыканта.

Итак, с 1930-х гг. с открытием различных культурных учреждений и коллективов (драматического театра, казахского оркестра народных инструментов) в столице республики стали сосредоточиваться лучшие творческие и исполнительские силы. Открытие учебных заведений: музыкального техникума (1934), консерватории (1944) — окончательно закрепило за столицей право формирования новой музыкальной среды. На наш взгляд, наиболее бурной в плане кардинальных перемен была именно первая половины XX в., когда концентрация событий, ввод новых форм музицирования, жанров и т. д. поставили кюйши в жесткие условия, заставлявшие перестраивать свой образ «Я». В результате произошли сдвиги во взаимоотношениях среды и кюйши, которые вынуждали музыканта самостоятельно адаптироваться в изменяющемся музыкальной мире.

**Социально-психологическая адаптация кюйши в музыкальной среде XX в.** Кардинальные преобразования в XX в. оказали влияние на быт и жизнеобеспечение казахов. Неустойчивое положение отразилось как на общем состоянии казахской культуры, так и на личности музыканта. «Изменение всего жизненного уклада, мировоззрения народа стало серьезным испытанием для национального мироощущения» [10: 20].

В результате подобных процессов казахский кюйши столкнулся со сложными условиями, когда традиционная культура, всегда

находившаяся в гармонии с ним и обществом, временно дестабилизировалась. Ученые, занимающиеся изучением личности, подчеркивают, что уникальные психологические особенности этноса наиболее ярко проявляются именно в трудные периоды. К примеру, мыслитель XX в. С. Лурье полагает: «Этнос должен изучаться в разные фазы его существования. Наибольший интерес представляют переломные периоды в жизни народа, когда мы можем наблюдать изменения в его сознании, поведении, организаций и фиксировать, что в любых обстоятельствах остается неизменным, что отбрасывается и как» [22: 20]. На примере традиционной казахской культуры прошлого столетия достаточно четко прослеживаются изменения в статусе кюйши, его творческой судьбе, реализации природного потенциала в новой музыкальной среде.

Итак, кюйши, прошедший период становления в рамках семьи (в условиях традиционной среды), с утверждением нового строя и типа культуры должен адаптироваться, с одной стороны, к городскому образу жизни, с другой — к незнакомой ранее музыкальной культуре и среде.

«Суть специфики адаптации к среде состоит в том, что приспособительный эффект достигается в данном случае не средствами генетическими, биологическими наследственными, а *социокультурной перестройкой* (курсив мой. — Р. М.) человеческих индивидов путем универсальных преобразований внешней и внутренней среды обитания» [24: 36]. Адаптация кюйши имела социально-психологический характер, связанный с глубинными, личностными процессами. Взаимоотношения кюйши XX в. с внешним миром разграничиваются двумя сферами: в первой он продолжал развиваться и жить согласно законам традиционной казахской культуры; во второй — находился под воздействием новых культурных явлений (западноевропейской музыкальной культуры, позже массовой музыки, модернизации технократии и т. д.).

Бурный рост нововведений, происходивших практически во всех сферах жизни традиционного музыканта, по-разному отразился на его мироощущении. В зависимости от внутренней психологической природы отдельной личности сформировалось определенное отношение к происходящему. В общем, можно говорить о двух категориях:

- тех, кто болезненно реагировал на необходимость приобщения к новым ценностям и отказался от желания «соответствовать» иной музыкальной среде, продолжая творить исключительно для сохранения личного духовно-душевного состояния;
- тех, кто старался принять новые условия, полностью отвечая запросам времени.

Для первой категории кюйши характерно состояние социальной фрустрации (термин Е. Шлягиной) [15: 28], представлявшее ощущение

ние неудовлетворенности, обиды, безнадежности. Обращение к своим истокам, желание сберечь музыкальную культуру предков в этом случае служит той психологической нишей, которая помогает преодолеть сложившиеся трудности.

Отнесение ко второй категории отнюдь не означает безболезненного (в психологическом плане) погружения в новую реальность. При соответствии изменившемуся строю также достигается цель сохранения культурного наследия предков. Просто в силу психологии отдельных музыкантов одни не скрывали своих убеждений, другие стремились их завуалировать. В обоих случаях вхождение личности кюйши в новую культурную среду явилось стрессогенным фактором, повлиявшим на творчество. «Наряду с желанием приобретения чужого опыта и освоения чужой культуры, существует рефлекс ее отторжения как на основе непонимания, так и на основе глубинных, исторически закрепленных <...> социально-психологических установок и инстинктов» [20: 98].

Так или иначе, в индивидуальном сознании каждого традиционного музыканта на момент переходного времени возникает конфликтное состояние, которое связано со «столкновением» старых и новых культурных форм. Для казахской культуры первой половины XX в. характерны три способа адаптации, обозначенные этнопсихологами, — *промежуточный* (состоящий в культурном обмене и взаимодействии; для этого необходимы доброжелательность и открытость с обеих сторон), *частичная ассимиляция* (индивид «жертвует» своей культурой в пользу инокультурной среды частично, т. е. в какой-то одной из сфер жизни) и *культурная колонизация* [24: 17–20].

Именно с частичной ассимиляцией и культурной колонизацией была связана социально-психологическая адаптация кюйши к незнакомым ранее условиям, которые сложились в XX в. Несмотря на тот факт, что традиционная культура сама находилась в процессе адаптации, в ней все же сработал заложенный механизм защиты каждого носителя. Э. Макарян называет его «функцией психологической защиты этноса». По его словам, в любые критические для этноса моменты данный механизм «...может бессознательно воспроизвести целый комплекс реакций, эмоций, поступков, которые в прошлом в похожей ситуации давали возможность пережить ее с наименьшими потерями [24: 51].

Мобильный характер традиционной казахской культуры, сформировавшейся тысячелетней историей, отразился и на личности кюйши: он смог сохранить свою уникальность, одновременно перестраиваясь под воздействием новых условий. Личностные установки кюйши достаточно ясно разграничиваются на несколько сфер. Основные из них — те, которые отвечают внешним и внутренним потребностям.

К внутренним мы относим стремление к сохранению и развитию традиционной музыки, которое естественно присутствует в сознании кюйши. Именно эта сфера дает эмоционально-психологическую основу внутреннему миру музыканта и, следовательно, создает базу для творчества. Ареал распространения переместился в узкий семейный круг, который остается очагом формирования национального самосознания, поэтому семье как основному формирующему институту личности кюйши в настоящем исследовании отведена первостепенная роль.

Внешняя сфера связана с социально-политической жизнью этноса, которая диктовала ему совершенно иные, нежели традиционная культура, требования. Для того чтобы иметь возможность творить в этих условиях, кюйши просто необходимо было соответствовать эпохе. Иначе под вопросом оказывалась вся творческая судьба, а порой и судьба целых региональных исполнительских традиций. Еще одной особенностью внешней сферы было материальное жизнеобеспечение казахского кюйши, поскольку условия вознаграждения (оплаты) его творчества, существование в традиционной культуре были разрушены.

Таким образом, социально-психологическая адаптация кюйши в XX в. представляется сложным процессом, ставшим для него серьезным испытанием. По нашему мнению, традиционные музыканты XX в. не менее талантливы, чем мастера «золотого века» казахской музыки. Однако наслоение процессов исторического, политического, экономического, социального, психологического характера значительно затруднило реализацию творческого потенциала. В подобных условиях «выживали» сильнейшие представители традиционной музыкальной культуры.

Социально-психологическая адаптация кюйши в новом мире имела «фундаментом» традиционную музыкальную культуру, система которой даже под воздействием происходящих процессов не могла перестроиться за короткий срок. Поэтому на протяжении длительного периода казахское общество продолжало функционировать на основе опыта прошлого. Жизнь кюйши в XX в. была обозначена двумя периодами: первый — детство, юность, прошедшие в условиях традиционной культуры; второй — зрелый период, происходящий в новой музыкальной среде. Оба периода представляются весьма интересными с точки зрения развития внутренних, психологических составляющих личности.

Для формирования личности значимы такие факторы, как семья (основной институт), среда, генотип (наследственность), социализация и инкультурация, ценностные ориентации, установки, национальное самосознание, «Я»-концепция и т. д. Это актуально и для казахского традиционного музыканта. Именно междисциплинарный

подход к проблеме личности күйши, дал возможность очертить круг вопросов, глубже раскрывающих суть данного феномена.

**Формирование индивидуальности күйши.** С именами ярких личностей ассоциируются вехи истории казахского народа. В художественной культуре сформировалось особенное отношение к проявлению индивидуальности человека. Не случайно традиционное искусство изобилует именами уникальных и неповторимых музыкантов: «именно в этой (музыкальной. — Р. М.) области культуры в наибольшей степени расцвела человеческая индивидуальность» [31: 43]. Период конца XVIII — начала XIX в. — «золотой век» казахской музыки: Курмангазы и Биржан-сал, Абай и Даулеткерей, Акан-сери и Таттимбет — далеко не полный перечень имен музыкантов, сыгравших важную роль в развитии культуры в целом. О каждом из этих гениальных творцов можно говорить как о личности, сумевшей достичь высшего уровня проявления человеческой индивидуальности.

Во многом XX в. сохраняет «заряд», данный предшествующим столетием. Несмотря на исторические перемены и коллизии в общественно-политической жизни народа, в традиционной музыкальной культуре продолжается рождение выдающихся творцов. Имена Аби-кена Хасенова, Камбара Медетова, Кали Жантлеуова, Жаппаса Камламбаева, Мурата Ускенбаева, Манарбека Ержанова, Магауи Хамзина, Бахыта Басыгараева символизируют «звездную плеяду» исполнителей XX столетия.

Известно, что индивидуальность предстает не только как личностное начало человеческого бытия, но и как всеобщее философское понятие. Психологи понимают ее как совокупность смысловых отношений и установок человека в обществе при наличии антропогенных предпосылок. Однако данная проблема настолько разноречива и многоаспектна, что выходит за рамки этих наук. Существуют и точки соприкосновения относительно природы индивидуальности. Одна из них — утверждение о том, что основным проявлением индивидуальности человека является *творческое начало*.

В музыкознании вопросы, связанные с индивидуальностью личности, разрабатываются, как правило, в работах биографического характера. Музыкальными историками проявление индивидуальных творческих качеств раскрывается на конкретных примерах из жизни и творчества того или иного композитора или исполнителя. Богатый эмпирический материал, накопленный музыкальной наукой, служит ярким практическим подтверждением теоретических концепций философов, культурологов и других исследователей. На современном этапе феномен индивидуальности музыканта как творческой личности должен быть осмыслен теоретически и объяснен с позиции музы-



коведа с привлечением признанных мировым научным сообществом теорий и концепций личности. Должно быть объяснено встречное движение интеграционного характера от музыкознания к наукам, задействующим понятие «индивидуальность». Подобного рода исследования дадут возможность для детальной разработки указанной проблемы.

Позиции ученых разных областей науки едины в мнении о том, что наличие индивидуальности есть свидетельство проявления высших качеств личностного характера. Иными словами, это квинтэссенция личности, сконцентрировавшая в себе весь природный потенциал.

Границы между понятиями «личность» и «индивидуальность» настолько мобильны и условны, что дают основание назвать эти категории взаимодополняющими. Понятие «личность», свойственное человеку, связывает его с внешним миром («наш мир»), т. е. с обществом. «Личность есть характеристика человека с точки зрения его участия в общественной жизни и значительности роли, которую он в этой жизни играет» [46: 10]. «Индивидуальность» — то составляющее в человеке, которое коренится в его внутреннем мире («мой мир»), являясь его частью, наполненной внутренними переживаниями, личностными смыслами, — это мир, преобразованием которого является деятельность человека как творчество, как самовыражение.

Наличие творческого начала для музыканта — основа его личности. «Творчество» и «индивидуальность» — родственные константы. Близость понятий объясняется, прежде всего, общностью их духовной культуры.

Во взглядах религиозных ученых разных эпох и направлений акцентируется внимание на связи творческого начала с внутренним миром человека, с его духовной субстанцией. В продолжение мыслей философов возникают прямые ассоциации с актом сотворения Земли, известным человечеству из святых писаний. Более того, слова «творение», «творить» впервые были зафиксированы и истолкованы в древних религиозных книгах и служили описанием действий Божественного начала. Природа человека пропитана Вселенским творческим наполнением. Но таинство и глубокий смысл, заложенные Божественным Разумом, были бы не полными, если бы человеку, как «отражению божественных идей», не была дана способность творить. Реализация творческого потенциала человеком означает подтверждение неразрывной нити, ведущей к единому творческому началу. Проявление индивидуальности у музыканта является гармоничным сочетанием высших духовных субстанций и свойств личностного характера, присущих только человеку.

Вершиной реализации индивидуального начала музыканта является создание музыкального произведения или же обретение личностью собственного неповторимого стиля. Однако это возможно лишь при высшей концентрации духовных сил личности, которая включает в себя и проявление индивидуальности. Таким образом, творчество представляет собой высшую интеграцию индивидуальных, субъективных и объективных, зачастую не зависящих от человека, свойств.

Определяя индивидуальность как отражение субстанции природы, мы подчеркиваем ее философский, метафизический смысл. Скрупулезное структурирование этого уникального качества означало бы губительное приземление изначально заложенного в нем замысла. Поэтому нами избран срединный путь: освещение определенных составляющих индивидуальности.

Единой и строгой системы дифференцирования индивидуальности не существует. В поле зрения ученых разных специальностей оказывались те или иные проявления индивидуального начала.

Напомним, что слово «индивидуальность» происходит от латинского «индивидуум» (род человека). Чаще всего соотношение понятий «индивидуум» и «индивидуальность» используется в следующем ассоциативном ряду: индивид — личность — индивидуальность. Расшифровка этого ряда наиболее удачно осуществлена в научной «формуле», ставшей своего рода аксиомой: «Индивидом рождаются, личностью становятся, а индивидуальность отстаивают». На наш взгляд, в ней отражена процессуальность, связанная с развитием жизненного пути человека. Изучение биографических сведений в онтогенетическом срезе — ценная в информативном плане сфера музыкознания, обозначающая горизонтальный путь развития личности. В ней рассматривается ось конкретного исторического времени, связанные с нею возрастные циклы человека — детство, юность, зрелость, старость и т. п. Существует и процесс изучения по «вертикали», связанный с особенностями реализации творческого потенциала личности, берущего корни в божественном творении. Это задатки, способности, склонности, талант, характер, темперамент, интеллектуальное развитие, одаренность и т. д. Перечисленные свойства индивидуальности могут быть рассмотрены как изолированно (т. е. вертикально), так и во взаимосвязи с онтогенезом, т. е. жизнью человека. Важно отметить, что только гармоничное взаимодействие горизонтального и вертикального процессов создает условия полной реализации творческой природы личности музыканта.

**Теория «генотипа и среды».** В процессе исследования индивидуальности традиционного музыканта закономерно обращение к проблеме «биологического и социального» в человеке.

Только в XX в. была определена универсальная формула, выросшая до масштабов теории и обозначенная как «генотипическое и средовое»<sup>3</sup>.

В рамках настоящего исследования будут раскрыты взаимоотношения «генотипа и среды» с музыковедческих позиций, чем предопределен и поиск ответов на вопросы — каким образом эта пара влияет на формирование индивидуальности традиционного музыканта, полезен ли опыт, приобретенный гуманитарными науками (психология, философия), для этномузыкознания?

В целом, в исследовании соотношения «генотипа и среды» можно условно обозначить два направления: первое — основанное на экспериментальных опытах и тестах, максимально приближенных к точным научным данным (психофизиология, некоторые отрасли медицины, психогенетика); второе — на теоретических, гуманитарных методах исследования (философия, социология, психология и др.).

Сфокусируем внимание на основных положениях, выявленных в результате аналитической работы, существующей на сегодняшний день литературой по вопросам «генотипа и среды».

Установлено непосредственное его влияние на индивидуальные особенности интеллекта и специфические особенности, такие, как художественное мышление, музыкальная одаренность, ассоциативность и т. д. Любой из перечисленных признаков представляет собой результат сложных взаимоотношений генотипического и средового факторов, а также собственно психологических влияний. Поэтому не принимать во внимание какой-либо из двух факторов значит заведомо склоняться к необъективной оценке. Следовательно, каждый из признаков «...не может рассматриваться как «наследственно» приобретенная черта данного индивида. Факторы генотипа активно включены в онтогенез психологических функций» [33: 7]. Например, музыкальность не может быть следствием только лишь генетической природы человека, она является результатом взаимодействия по меньшей мере двух составляющих — среды и генотипа. Учет данных особенностей имеют доминирующее значение для постижения природы человеческой индивидуальности. В опоре на теоретические обоснования возможна наиболее успешная реализация индивидуального подхода в системе обучения, воспитания, развития и профессиональной направленности личности традиционного музыканта.

Попытаемся применить те научные положения, которые будут способствовать анализу процесса формирования индивидуальности кюйши.

---

<sup>3</sup> Попутно отметим, что геном называется участок (локус) хромосомы, в котором закодирован некоторый признак. Каждый локус содержит два гена, называемых аллелями.

Человек как открытая организация существует и раскрывается в бесконечно сложном мире, точнее множестве миров. Будучи включенным в разные системы, он может проявляться и соответственно рассматриваться как носитель природных и социальных качеств. В результате, генотипические и средовые признаки оказывают значительное влияние на его индивидуальность. Попытка выявить первостепенность какого-либо из двух факторов представляется недостаточно «целесообразной», ибо «наследственное и приобретенное в конкретных особенностях личности образуют неразложимое единство» [34: 123]. Их синтез определяет ту «золотую середину», благодаря которой рождается феномен личности. Многие современные ученые наделяют пару «генотип и среда» диалектическими признаками.

Казахская традиционная культура представляет собой уникальное явление в свете всей мировой культуры. Многовековой опыт истории сформировал универсальную систему жизнебытия, в которой все уровни функционирования отличаются особым гармоничным соотношением внутренней и внешней сторон. Органичное взаимодействие по своей сути было бы бессмысленным, если бы оно не питалось корнями в духовных истоках, которые наполняют живительной силой весь «организм» культуры. Будь то выбор маршрута перекочевков или места стоянок, национальная одежда или убранство юрты — каждое звено в жизни казахского общества имеет глубокий, порой не осознаваемый самими представителями этноса смысл. «Специфическое, синкретическое состояние структуры кочевого социума казахов, в котором составляющие его компоненты (сфера производства, семья, быт, социальные институты, мировоззрение и т. п.) настолько органически взаимосвязаны и взаимозависимы, что нелегко представить структурно-функциональные характеристики каждого из них вне связи с другими элементами общества (например, обычаи и обряды жизненного цикла без соответствующего вербального текста и т. д.). <...> эта взаимозависимость определяется их актуальной включенностью в живую ткань действительности образа жизни кочевников» [40: 71].

В традиционном мировоззрении феномен человека с окружающими его мирами также входит в эту систему взаимоотношений, где каждая частица несет в себе, прежде всего, *духовное начало*. Человек составляет единое целое со всем сотворенным в мире. «Для казахской философии характерна позиция “бытия человека в мире”, стремление к достижению внутреннего равновесия, но не уходя от мира, а ощущая себя его частью...» [16: 11]. Гармоничность взаимоотношений базировалась на составляющем «норму жизни в казахском традиционном обществе равновесии между общим и индивидуальным, то есть служившими залогом гармонии и космизации социума половозрастными, кровнородственными стереотипизированными ролями и их личностным осознанием и переживанием...» [29: 100].

Законы вселенской гармонии, на которых построена вся жизнь, проявляются и в одном из самых таинственных актов — рождении человека. В казахской культуре появление на свет человека имело сакральный смысл и ассоциировалось с актом духовного творения. В равновесии находится материальное и духовное, реальный и нереальный миры, конечное и бесконечное, темное и светлое и т. д. А уравновешивающей серединой противоположных по природе начал является Человек.

Осознание человека духовной субстанцией открывает перед ним широкие горизонты для реализации уже «присутствующих» в нем возможностей. По словам Абая Кунанбаева, «качества духовные — вот, что главное в человеческой жизни. Живая душа и отзывчивое сердце должны вести человека, тогда и труд его осмыслен, и достаток умерен» [1: 117]. Вся судьба человека во многом зависит от гармоничного сочетания внутренних духовных качеств и условий формирования.

Соприкосновение с казахской традиционной культурой (в частности, анализ отношения к человеку и его внутреннему миру) значительно расширяет границы уже известной нам пары «генотип и среда». Смысловое содержание «генотипа» включает в себя не только материальную сторону наследственности, под «генотипическим» в казахской традиции понимается, прежде всего, преемственность духовной природы, присутствие в человеке качеств, унаследованных от единого Начала. Эти качества составляют внутренний стержень личности, который позволяет сохраниться в самых разных, порой сложных условиях существования.

В казахской культуре сформировалось особое отношение к проявлению изначально заложенного потенциала в человеке. Общеизвестно, что люди творческих профессий всегда находились в привилегированном положении. Особое место занимали музыкально одаренные творцы — энші, жыршы, күйші и др. Духовное богатство отмечал М. О. Ауэзов: «Насчитывая за собой изрядное количество веков, история казахского народа, если не богата культурным наследием в иных областях, например в области материальной культуры, то, несомненно, богата произведениями духовной культуры, яркими показателями чего являются, во-первых, устное народное творчество, и, во-вторых, бытовая музыка» [9: 63]. При этом «особенно у казахов выделялась художественная культура, а в ней — культура музыкальная» [31: 43]. Возникший в раннем детстве интерес к творчеству не оставался без внимания. Более того, семья и окружающая ребенка среда активно способствовали проявлению и развитию творческих способностей. Музыкальное дарование фактически было ожидаемым и расценивалось как проявление существующих в человеке духовных качеств. Но, согласно упомянутым выше принципам гармонии

и равновесия, на которых построена традиционная культура, помимо духовных начал, в понятии «генотипа» не исключался и другой аспект — биологическая наследственность, которая, в свою очередь, тесным образом была связана с родовой принадлежностью индивида. Личность человека в казахском мировоззрении, наследуя физиологические особенности, является преемником духовной природы своего рода и родителей, и способностей вселенского Начала.

Таким образом, склад мышления кочевника сформировал особое отношение к человеку как носителю родовых признаков в широком значении этого слова — «...номадическая цивилизация не отрывала человека от рода, от общины» [40: 11]. Под родовыми признаками понимается не только передача физиолого-биологической природы, а, в первую очередь, унаследование духовных творческих начал. Подобное миропонимание прослеживается во всех произведениях устного народного творчества, где встречаются представления о человеке как части Космоса. Казахские ученые-философы справедливо называют такое понимание мира онтоэтикой, т. е. нравственной философией, а мыслителей, сформировавших и донесших такое мироотношение — «чистыми личностями». На протяжении веков передовые представители казахской мысли накапливали и развивали идеи, в которых Человек выступал в двух ипостасях — как творение высших сил и как продолжатель традиций своего рода.

Глубоким мыслителем, сумевшим подытожить предшествующий опыт не одного поколения, а также предложивший свое видение проблемы был Абай Кунанбаев. Для него проблема человека была центральной, «он понимал человека как самодостаточное, становящееся “целое в себе”, универсальное и свободное существо, осуществляющее свою бесконечность в многообразных отношениях к миру как целому» [27: 4]. Размышления Абая о сущности человека, вылившиеся в поэтические и прозаические произведения, через понятия о личности как конечной и одновременно бесконечной субстанции привели к осознанию Божественного присутствия.

Естественно, что в наследии великого казахского мыслителя не существует прямых высказываний по поводу проблемы «генотип и среда». Тем не менее, в бесценной сокровищнице мыслей философа и поэта заложены идеи, которые значимы для настоящего исследования. В качестве первоосновы могут послужить следующие слова Абая: «Необходимость есть, пить, а также спать — произвольные потребности. Желание что-то увидеть и узнать — задатки произвольного инстинкта, но разум и знания являются приобретением человеческого труда» [1: 243]. Достраивая заданный мыслительный ряд, можно сделать следующие обобщения: Абай Кунанбаев — один из первых казахских философов, — впервые предпринявший попытку четко разграничить биологическое и разумное начало в человеке;

стремление постигать новое стоит ступенью выше над материальными потребностями, оно облагораживает предназначение человека, возвышает его; духовное начало наравне с физиологическими свойствами изначально заложено в человеке, т. е. на генном уровне человек наследует не только биологическую, но и духовную природу, что наполняет его жизнь смыслом; для того, чтобы разумное переросло в духовное качество, необходима внутренняя работа человека над собой. Только разум и знания как отражение духовных способностей дают возможность человеку стать личностью и обрести свою индивидуальность.

Таким образом, согласно казахскому мировоззрению, в генотипе человека заложены как физиологические, так и духовные особенности, которые в процессе жизни человека находятся в непрерывном развитии. «Жизнь человека, его судьба, так же, как и все, что существует на свете, переменчивы. Ничему живому на земле не дано состояние покоя» [1: 177]. Материальная и духовная природа человека в опоре на внутреннюю работу индивидуума способствует формированию личностного и индивидуального начала.

Казахские традиционные представления о человеке демонстрируют иной способ мышления, в них отражено понимание его духовной сущности — в генотипе личности участвуют как материальные, так и духовные качества.

Музыкальная одаренность — один из тех специфических признаков, которые во многом определяют индивидуальные особенности человека. Ее проявление и развитие является результатом сложного и одновременно гармоничного взаимодействия факторов «генотипа и среды». Музыкальность — это субстанция, которая своим возникновением символизирует баланс между разными по природе началами.

Известный ученый Б. Теплов в своих исследованиях высказывает мнение о проблеме «генотипа и среды»:

- во-первых, врожденными исследователь считает не музыкальные способности, а задатки, на основе которых и происходит развитие способностей. Данный пункт соответствует генотипическому фактору развития;

- во-вторых, врожденные способности подвергаются корреляции в процессе воспитания и обучения, т. е. среда оказывает большое влияние на человека;

- в-третьих, музыкальная одаренность человека, всецело зависящая от его врожденных индивидуальных задатков, одновременно есть результат развития. В этом пункте происходит приведение диалектической пары к одному знаменателю. Таким образом, «Музыкальность есть некая индивидуально-психологическая характери-

стика личности, являющаяся следствием определенного сочетания способностей» [38: 60].

Ученые, занимающиеся вопросами музыкальности, солидарны в том, что основным формирующим ее ядром является музыкальный слух. Проблемам дифференциации, воспитания и развития музыкального слуха посвящено огромное количество исследований, как в области музыкальной педагогики, так и в музыкознании.

По мнению И. Земцовского, наукой будущего может стать именно наука о музыкальном слухе – как о ключе к «...“воротам” святая святых — в музыкальное мышление человека и человечества» [18: 3]. Исследователь вводит новый термин «этнослух», призывая музыковедческую науку признать этническую категорию как всеобщее. И. Земцовский называет пять факторов формирования и воспитания этнослуха:

- 1) психологические, социальные и культурные «гены»;
- 2) родной язык и интонация семейного общения;
- 3) колыбельные песни и материнские звуковые игры с младенцем;
- 4) врожденный человеку синкретизм слуха, его изначальная связь с этнически характерной артикуляцией, мимикой, жестикуляцией и пластикой поведения;
- 5) естественная, произвольная и специальная тренированность слуха, прежде всего, всей окружающей с детства человека звуковой и языковой средой [18: 4].

Перечисленные факторы основаны на трех главных положениях, отмеченных ранее в данном исследовании, напомним: личность традиционного музыканта формируют три важные константы — генотип, среда и семья. Генотипический фактор воспитания музыкального слуха или этнослуха (по И. Земцовскому) особо важен и находится в прочном союзе с названными составляющими.

В традиционной казахской музыкальной культуре сформировано особое и неповторимое отношение к природе музыкального слуха. Система его воспитания находится в своеобразном «режиме ожидания», направленном на естественное проявление его признаков. Механизмы функционирования этой системы настолько совершенны, что отражаются на качественном состоянии казахской музыкальной культуры. В чем это выражается? К примеру, всеми исследователями, учеными, путешественниками отмечается особая музыкальность как одно из свойств, характеризующих внешний облик народа.

В культуре устной традиции каждый представитель, как правило, имеет прекрасные голосовые данные, тонкий слух и ритмическую чувствительность — качества, свойственные музыкальным способностям. Является ли данный факт следствием только лишь среды, окру-



жающей индивида? Или проявление музыкальной одаренности возможно лишь благодаря первостепенному значению генотипического фактора? Ответы на поставленные вопросы — в особенностях бытия традиционной культуры, для которой свойственен устный характер творчества. Ее природа изначально способствует благотворному развитию физического слуха и музыкального в том числе.

Вопросы, связанные с описанием, формированием, функционированием феномена музыкального слуха исполнителей устной традиции, поднимались на протяжении всего исторического пути развития казахстанского этномузыкального знания. Особое место в ряду данных исследований занимают научные изыскания С. Утегалиевой. Ученый определяет те специфические качества традиционного слуха, которые свойственны казахским күйши: установка на традиционность, ритмическая обостренность слуха и готовность к вариантности [42].

Для казахстанского этномузыкального знания вопросы музыкального слуха традиционного музыканта по-прежнему актуальны, т. к. они напрямую связаны с областью формирования восприятия и мышления күйши. Интерес к столь сложной и серьезной сфере исследования вызван стремлением современных музыковедов и этномузыковедов сохранить основу природы устного творчества. Поэтому большинство работ в этой области носит практический характер, т. е. представляет собой методические наработки, непосредственно обращенные к сфере воспитания музыкального слуха в современной системе обучения традиционных музыкантов.

На наш взгляд, одним из совершенных творений казахской традиционной культуры является *институт слушания музыки*. Характер ее функционирования способствует воспитанию, а возможно и врожденному присутствию в человеке способностей тонко воспринимать окружающую его звуковую среду. Умение постигать музыкальный мир посредством слуха проявилось в ярком расцвете индивидуальных способностей носителей этноса. Данный тип культуры, сформированный в процессе этногенеза, создал самые благоприятные условия для развития импульсов творчества.

Институт слушания музыки — это духовное пространство, на котором основывается природа казахского кюя. С момента рождения каждый представитель этноса погружается в «море» музыки, в котором благодаря интуиции и воспитанию семьи он постигает красоту родной музыкальной культуры. Для күйши умение воспринимать звучащую природу и, самое главное, отражать ее, представляется жизненно важным. В формировании традиционного музыканта роль генотипического фактора особо значима. В этой связи институт слушания музыки, сотворенный традиционной культурой, является связующим звеном между разными по природе понятиями «генотипа и среды».

**Среда кюйши.** Феномен среды является предметом исследования многих научных дисциплин. Непосредственное отношение к данной проблеме имеет социологическая наука, в которой личность человека предстает в качестве объекта и субъекта социальных общностей (группы, коллектива, этноса и т. д.). В психологических исследованиях изучается степень влияния внешних условий, т. е. среды, на внутренний мир личности и, следовательно, на формирование индивидуальности. В философии «среда человека» предстает серьезной проблемой.

В современной культурной ситуации институт казахского традиционного музыканта оказывается в зависимом положении: на формирование, развитие, и, самое главное, творческую реализацию оказывают глобальное влияние факторы, в основе которых лежит смена условий функционирования традиционной среды (бытовой, социальной, психологической, музыкальной и других). Богатый опыт традиционного казахского общества, насчитывающий тысячелетнюю историю, гармоничные отношения, сложившиеся внутри этноса, между человеком и окружающей средой, во многом могли бы послужить ключом к разрешению критических ситуаций, возникших в современной цивилизации. «В традиционном обществе такой тип социальных связей и мышления, при котором человек осознает себя не личностью, а частицей целого...» [32: 65]. Взаимопроникновение Человека и существующего вокруг него мира, взаимовлияние, а не противопоставление друг другу послужили образованию такого общества и такой культуры отношений, в которых создаются наиболее благоприятные условия для проявления созидательного начала. В связи с этим, средовой фактор играет исключительную роль в становлении личности кюйши.

Человек как открытая и одновременно закрытая система развивается в сложном мире, точнее множестве миров. Мнения ученых разных направлений могут быть сведены к фиксации трех миров: внешнего, внутреннего и социального. К понятию «среда» из перечисленного относятся внешний и социальный.

Внешний мир представляет собой мир природы, которым человек овладевает на протяжении всей жизни, познавая ее законы и используя их для преобразования себя и мира, в котором «...особо ценятся те знания и способы действий, которые могут быть эксплицированы (представлены в доступном для понимания и повторения виде) и транслированы другим людям, т. е. теряют свой индивидуальный характер и становятся частью всеобщего опыта» [32: 165].

Понятие «личность человека» приобретает смысл именно в социальном мире. Иными словами, личностные качества формируются, реализуются и оцениваются в обществе людей. Таким образом, среда представляет критерий его жизнедеятельности.

Итак, три мира — социальный, внешний и внутренний — принимают непосредственное участие в формировании личности человека и традиционного музыканта, в частности.

Общественные процессы внутри того или иного этноса помимо формирования стереотипа поведения способствуют развитию схематизмов сознания (Л. Сарджвеладзе). Т. е. внутри этноса, а, следовательно, и среды, образуется так называемый набор символов, помогающий человеку ориентироваться в емком информативном поле. В последствии схематизмы сознания, находящиеся в непрерывном развитии на протяжении всего жизненного пути человека, способствуют появлению, становлению, и, самое главное осознанию им своей индивидуальности, условия развития которой всецело зависят от существующей среды. На наш взгляд, такое особое взаимоотношение между генотипическими и средовыми факторами формирования личности соответствует специфике развития казахского кюйши в традиционной среде.

В характеристике генотипических свойств было подчеркнуто, что традиционная культура основана на духовных истоках. Ее природа была связана с особым мировоззрением, складывавшимся на протяжении всей истории образования этноса. Естественно, подобное восприятие мира наложило свой отпечаток на все уровни жизни человека, в том числе и функционирование среды — второй составляющей пары «генотип и среда».

М. О. Ауэзов характеризует казахскую традиционную среду как действенную: «Эта среда — самая благодарная для расцвета новых элементов народной поэзии и для сохранения форм, дошедших от предыдущих поколений. *Активно воспринимающая, популяризирующая и канонизирующая известные формы, разнообразная, действенная среда* (курсив наш. — Р. М.)» [9: 75].

Единство Человека и Мира — та генеральная идея, что лежит в основе многих духовных и религиозных систем. Не исключение и казахская традиционная среда, в которой Человек никогда не противопоставлялся обществу. Более того, личность человека воспринималась как «свернутая точка» сформировавшего его рода, этноса, государства, цивилизации и т. д. В метафизических представлениях о мироздании, свойственных многим традиционным культурам, между человеком и окружающей его средой существует непрерывная связь, которая была отмечена Павлом Флоренским в работе «Макрокосм и Микрокосм»: «Различными путями мысль приходит все к одному и тому же признанию: идеального сродства мира и человека, их взаимообусловленности, их пронизанности друг другом, их существующей связанности между собой» [30: 166]. Слова мыслителя XX в. удивительно подходят для описания казахской культуры, которая в своей основе глубоко духовна. Кюйши как представитель традиционной музыки составляет единое целое с окружающим его миром.

Определить же примерные границы двух явлений невозможно. Взаимоотношения кюйши и мира — это неделимый бесконечный процесс. Становление музыканта происходит только благодаря средовым условиям. Мир музыкальный и немusикальный в буквальном смысле растит будущих музыкантов в непринужденной, пронизанной духовностью атмосфере. Процесс этих взаимоотношений тем и интересен, что если в начальный период для кюйши первостепенна окружающая среда, то впоследствии он может самостоятельно и качественно влиять на развитие формирующей его среды. В этом состоит уникальность законов традиционной культуры, где общение Человека с Миром не есть односторонний процесс. На наш взгляд, здесь кроется секрет проявления индивидуальности кюйши как гармонически развитой личности.

«Человек и Природа взаимно подобны и внутренне едины. Человек — малый мир, микрокосм. Среда — большой мир, макрокосм. Так говорится обычно. Но ничего не мешает нам сказать и наоборот, называя Человека — макрокосмом, а Природу — микрокосмом; если и он и она бесконечны, то Человек как часть Природы может быть равномогущ со своим целым, и то же должно сказать о Природе, как части Человека» [43: 167]. Принимая во внимание содержание этой цитаты, можно определить как концептуальное следующее важное положение: в казахской традиционной культуре среда создает такие условия формирования личности музыканта, при которых кюйши предстает как макрокосм. Это утверждение во многом оспаривает точку зрения, согласно которой в традиционном обществе осуществляется давление на любое проявление личностного начала. Кюйши со своей внутренней природой, восприятием окружающего мира, способностью творить фактически оказывается в центре Мироздания.

Кюйши, отбирая близкие его внутреннему миру звуки, перерабатывает всю звуковую информацию и передает свое ощущение мира посредством кюйя. Среда (звуковой мир), его окружающая, сложна и разнообразна. Она содержит в себе всю музыкально-психологическую палитру звуков, оттенки которой каждый музыкант выбирает в согласии со своими индивидуальными способностями. Все, что творит кюйши, уже существует в его окружающем мире. «В Среде нет ничего такого, что в сокращенном виде, в зачатке хотя бы, не имелось бы у Человека; и в Человеке нет ничего такого, что в увеличенных, — скажем временно — размерах, но разрозненно, не нашлось бы у Среды» [43: 168].

Таким образом, кюйши раскрывает себя миру через этот мир. Во многом характер существующих отношений между традиционным музыкантом и средой сложился благодаря духовному основанию казахского общества и культуры. По мнению философа К. Нурлановой, в культуре казахов даже обыденная жизнь была одухотворени-

ем, изначальной и органичной связью с миром, полна внутренней эмоционально глубиной, в которой человек живет в гармонии и в ладу с миром и с самим собой [30: 11].

Определим некоторые положения проблемы «генотип и среда», важные в формировании индивидуальности кюйши:

- на формирование индивидуальности кюйши оказывают влияние как генотипические, так и средовые факторы;
- обозначенная современными учеными коррелятивная пара «генотип и среда» в казахской культуре не носит противопоставляющего характера;
- духовные истоки, берущие начало в космогоническом представлении о мире, легли в основу взаимоотношений кюйши, генотипа и среды;
- присутствие генотипических (наследственных, врожденных) качеств у кюйши связано, прежде всего, с изначально заложенным в нем духовным началом;
- традиционная музыкальная культура находится в своеобразном «режиме ожидания», направленном на максимальное проявление творческих способностей человека, в том числе и музыкальных;
- кюйши как ее представитель составляет единое целое с окружающим его Миром (Средой). Взаимоотношения музыканта и среды носят двухсторонний характер;
- стереотип поведения и схематизмы сознания, сформированные в рамках этноса, способствуют проявлению, становлению и осознанию музыкантом своей индивидуальности;
- в традиционной среде создаются благоприятные условия для развития личности, в которых кюйши предстает макрокосмом;
- из емкого информативного звукового поля, включающего музыкальный и немusикальный миры, кюйши в соотношении со своими индивидуальными способностями выбирает звуки, созвучные его внутреннему миру;
- генотипические и средовые факторы имеют первостепенное значение в формировании индивидуальности традиционного музыканта. В казахской культуре данная проблема находит уникальное воплощение в характере взаимосвязей двух составляющих. Многовековой опыт народа во взаимоотношениях личности и общества может быть полезен для решения актуальных проблем современной цивилизации.

**Социализация и инкультурация.** В развитии личности традиционного музыканта значительную роль играет и социокультурный опыт. Для понимания кюйши знаний только истории казахской музыки и кюев не достаточно. Применение опыта этнопсихологии (в частности, изучения системных связей между психологическими

и культурными переменными) высвечивает по-новому главный объект исследования — личность современного кюйши. Кюйши — это представитель этноса, важный «механизм» в функционировании всей культуры, основной целью которого является сохранение и продолжение музыкального наследия этноса.

Какими способами будущими кюйши осваивалась культура? Какова роль общества в музыкальном воспитании традиционного музыканта? Каким образом окружением оценивалось музыкальное дарование? Существуют ли различия в системе воспитания кюйши традиционного типа и переломного времени? Изменились ли ценности, установки, ориентиры в мировоззрении кюйши со сменой бытования условий этноса? Как новая культурная среда влияет на качественное состояние традиционного казахского музыканта? Каково место в творческой судьбе кюйши детского периода жизни? Из обозначенного круга вопросов очевидно, что понятия социализация и этнография детства способствуют разработке конкретных аспектов избранной проблематики.

Параллельно процессу социализации, т. е. интеграции человека в общество, исполнению им определенных ролей, протекает следующий процесс — вхождение ребенка в культуру своего народа — *инкультурация* (М. Херсковиц). «В процессе инкультурации индивид осваивает присущие культуре миропонимание и поведение, в результате чего формируется когнитивное, эмоциональное и поведенческое сходство с членами данной культуры и отличие от членов других культур» [38: 103].

Процесс инкультурации в жизни представителя традиционного общества занимает преобладающее положение. Он тесно переплетен с социализацией. Проведение демаркационной черты между двумя понятиями достаточно условно. В формировании кюйши инкультурация имеет особое значение, т. к. культура этноса в своей основе глубоко духовна, что проявлялось на всех ее уровнях. Отметим, что именно в ходе данного процесса наглядно раскрывается «текучесть», «живое» движение жизни человека, на протяжении которой, независимо от возрастных периодов, он всегда находится в состоянии «ребенка», открыто воспринимающего мир. Далее процесс инкультурации «...совершается по большей части не в специализированных институтах, а под руководством старших, на собственном опыте, т. е. происходит научение без специального обучения» [37: 103].

В появлении ярких музыкантов, в первую очередь, важна окружающая, часто не музыкальная среда, непосредственно обучающая будущего музыканта. Необходимо еще раз подчеркнуть, что непринужденные условия формирования кюйши, такие как быт, обычаи, обряды, природа, взаимоотношения людей и т. д., играют

большую роль, нежели прямое обучение музыке. В результате средовые условия, окружающие традиционного музыканта, воспитывают не только профессионала, а, прежде всего, личность, компетентную в культуре своего этноса, владеющую языком как вербальным, так и музыкальным, знающую обычаи и традиции общества. В этнопсихологии такой итог — высший конечный результат процесса инкультурации.

Проецируя этнопсихологические установки, можно заключить: традиционная казахская культура, обладая богатейшим опытом в разных сферах жизни, отличается глубокой психологичностью. В ней органично присутствуют процессы социализации и инкультурации. Воспитание (без специального научения) индивида в таком обществе направлено на передачу лучшего духовного наследия. Социализация и инкультурация — одновременно происходящие процессы. Их гармоничное сосуществование является идеальным примером для этнопсихологии, когда «без вхождения в культуру человек не может существовать и как член общества» [37: 103].

Традиционная музыкальная культура казахов развивалась благодаря двум категориям музыкантов. Первая — хранители и продолжатели наследия народа. К ней может быть отнесен практически каждый представитель этноса. Фактически, данная категория музыкально одаренных людей составляет сообщество слушателей, поэтому в количественном отношении превосходит вторую; Вторая категория — новаторы — энергетическое ядро традиционной музыкальной культуры. Появление подобных личностей всегда носит яркий и оригинальный характер. Творчество таких музыкантов единично и, с одной стороны, аккумулирует в себе все лучшее, что накоплено, с другой — преодолевает сложившиеся в обществе стереотипы.

Таким образом, детский период жизни в творчестве традиционного музыканта особенно важен. Именно с детства в процессе инкультурации начинают проявляться индивидуальные черты, присущие тому или иному человеку. На начальном этапе этого процесса происходит определение, а в некоторых случаях постепенное вызревание основных составляющих двигателей культуры.

Зрелость — второй этап инкультурации. Процесс вхождения в культуру собственного народа не заканчивается детским периодом. Для личности кюйши, находящейся в постоянном творческом поиске, данный временной отрезок также значим, как и предыдущий, т. к. связан с процессом обретения индивидуальности и осознанием своего статуса в обществе. Инкультурация личности кюйши имеет отличительную особенность, сложившуюся в силу определенного менталитета и восприятия. Речь идет о любви музыканта к своему народу и его наследию, а также об обратной связи общества и лично-

сти<sup>4</sup>. В результате для традиционного музыканта как личности, ощущающей себя востребованной и значимой в жизни народа, создаются благоприятные условия без малейшего негативного оттенка в отношениях со средой.

Кюйши также испытывал воздействие кризиса, возникшего в казахской культуре XX в., когда со сменой условий бытования этноса произошли и изменения в гармоничных взаимоотношениях со средой. Для него процесс инкультурации приобрел особый масштаб: фактически, традиционному музыканту (особенно первой половины XX столетия) пришлось менять установки, вторично осваивать другие нормы и ценности. Новая история, идеология, музыка предопределили вхождение в новую незнакомую культуру. В сложившихся исторических обстоятельствах следует говорить не только о процессе инкультурации личности современного кюйши, а об инкультурации всего казахского этноса и его культуры.

В XX столетии, с этапа переломного времени, кюйши оказывается перед выбором — следовать традициям или же принимать нововведения в музыкальной культуре. Решение этого вопроса в судьбе музыкантов оказалось разным, но одинаково интересным с научной точки зрения. Ключевыми, на наш взгляд, были, во-первых, индивидуальные психологические особенности того или иного традиционного музыканта; во-вторых, заложенный самой культурой механизм гармоничных взаимоотношений кюйши со средой. В результате, по инерции (осознанно или неосознанно) осуществлялось реагирование на новшества. Но, несмотря на избранный путь, оставалось неизменным стремление отражать окружающий мир посредством музыкального кюя, о чем свидетельствуют многочисленные музыкальные образцы инструментальной культуры XX столетия.

Таким образом, социализация и инкультурация как процессы обозначены в казахской культуре. Если в социализации проявляются в большей степени универсальные черты, то инкультурация отличается специфическими особенностями.

В изучении взаимоотношений личности и культуры, личности и общества найдено еще одно важное определение — *культурная трансмиссия* (Т. Стефаненко). Это понятие включает уже известные нам процессы инкультурации и социализации и представляет собой «...механизм, с помощью которого этническая группа “передает себя по наследству” своим новым членам, прежде всего, детям. Используя

---

<sup>4</sup> Именно любовь, а затем ее важные проявления — патриотизм, долг и т. д., мы наблюдаем в традиционных воззрениях казахов. Такое отношение можно увидеть на примерах жизни и творчества любого казахского музыканта. Это отражают и многочисленные музыкальные образы, воспевающие красоту родной земли, силу и дух нации.



культурную трансмиссию, группа (этнос. — Р. М.) может увековечить свои особенности в последующих поколениях с помощью основных механизмов научения» [37: 105].

С движением исторического времени механизмы передачи этнического наследия претерпевали изменения. В результате казахская культура испытала на себе влияние всех названных видов культурной трансмиссии. Так, для традиционного казахского общества были больше характерны вертикальная и горизонтальная трансмиссии, при которых шла естественная передача накопленного опыта. Для кюйши это означало, что первые музыкальные впечатления он воспринимал в семье и в окружающей его среде, но не прямо, а косвенно. Со сменой привычного уклада жизни осуществляется и постепенная смена культурной трансмиссии. С начала XX в. обозначились изменения в обеспечении преемственности национального опыта. К настоящему времени непрямая трансмиссия полностью заменила вертикальную и горизонтальную. Теперь воспитание традиционного музыканта происходит в стенах специализированных учебных заведений, где в процессе непосредственного обучения совершается освоение культуры родного этноса. Фактически, роль семьи и окружающей среды по «погружению» в культурную информацию взяла на себя современная система образования, что повлекло за собой и смену непринужденного научения на целенаправленное обучение. Все произошедшие явления отразились на качественном состоянии традиционной культуры.

**Роль семьи в формировании ценностных ориентаций, установок и национального самосознания кюйши.** В казахской традиционной культуре семья — это мобильная микро модель рода, жуза, этноса. Она играет роль начального и самого важного звена в цепи освоения всей культуры, аккумулируя воздействие процессов социализации и инкультурации, генотипических и средовых факторов, глубинных психологических и социологических качеств. И не случайно учеными разных специальностей и школ ей как структурной ячейке общества отводится исключительная роль. «В сфере философской рефлексии семья, как первичная социальная ячейка, позволяет глубже раскрыть как позитивные, так и негативные моменты во взаимосвязях общества и природы, более последовательно изучить внутреннюю структуру среды человека. Семья является не динамичным синтезом общества и Природы, а онтологической основой человека» [5: 4].

Да, казахская семья, воспитывающая традиционного музыканта путем непрямого обучения, также является отражением общества. Но, поскольку законы развития казахского общества единственны в своем роде, в традиционной культуре сформировались особые взаимоотношения семьи и общества, семьи и кюйши, которые наложили

отпечаток на появление талантливых личностей с яркой музыкальной индивидуальностью.

Так как традиционная культура казахов основана на родоплеменных отношениях, институт семьи находился в активном ключе данных взаимосвязей. По сути, для традиционного музыканта, кюйши в частности, семьей является весь его род (аул). Коллективный способ жизнеобеспечения естественным путем формировал доброжелательную атмосферу внутри рода-семьи. Народным опытом, запечатленным в произведениях устной традиции, а также свидетельствами знатоков и исследователей зафиксирована одна из психологических особенностей казахов — бережное, внимательное и теплое отношение к детям. Именно посредством любви ребенок начинает осваивать Мир. В казахском обществе любовь не ограничивается рамками семьи, а охватывает масштаб всего рода, этноса. Гармоничные отношения внутри семьи и любовь к детям являются лишь одной из граней общего отношения к Миру. Закон гостеприимства, уважение к старшему поколению, толерантность, любовь к родной земле, патриотизм и героизм, воспеваемый в эпических полотнах, — грани, дополняющие облик казахского народа. Кочевой тип ведения хозяйства сформировал особый климат в семье, выполняющей миссию воспитания и культивирования среди младшего поколения, прежде всего, высших духовных качеств. Именно здесь происходит закладка первых ценностных ориентиров, выраженных в естественном превалировании духовного над материальным. Поэтому семье принадлежит ответственная роль воспитания в детях посредством любви отличительных качеств этноса — любви к ближнему, к искусству, к поэзии, к прекрасному, к родной земле. Последнее из перечисленного — очень глубокое понятие, вбирающее в себя все названные качества. Итак, семья в казахском обществе — «лакмусовая бумага», наглядно отображающая состояние всего этноса.

Внимательное отношение к ребенку и всему детскому периоду жизни опиралось на народные знания и многовековой опыт. Об этом свидетельствуют существующие обычаи и обряды, связанные с каждым этапом этого важного периода жизни и сопровождающие человека от рождения до полного взросления<sup>5</sup>. Внимание к детям и их воспитанию, сложившееся в казахской семье, подкрепленное не только любовью родителей, но и обрядовой стороной, характеризует традиционную культуру казахов.

---

<sup>5</sup> Основные обычаи и обряды детства: в первые дни жизни новорожденного ребенка совершается обряд «Шильдехана» и «Бесік той» (укладывание в колыбель); казахи отмечают 40 дней со дня рождения, а также обряд имянаречения; с течением времени совершается обряд «Тусау кесу» (разрезание пуп), «Атка мингезу» (посадка на коня), с приходом ислама появился обряд «Сундетке отырғызу» (обрезание).

Казахское общество — это, прежде всего, *традиционный тип культуры*, который сохранился в действующем виде вплоть до 30-х годов XX столетия. Процессы развития в таких культурах значительно разнятся в способах формирования и функционирования. Одно из главных отличий в том, что личность взаимосвязана с обществом, она не является обособленной. «В традиционных культурах ребенок принадлежит не только отцу и матери, но всей общности, в которой он живет, и соответственно, общность принимает более непосредственное участие в его воспитании» [37: 106]. Попытаемся обобщить все вышесказанное: на становление кюйши в казахской традиционной культуре на раннем этапе развития, т. е. в детстве, оказывают влияние как «первичные общественные институты» (В. Лурье) — семья, так и «вторичные» — фольклор, обычаи и обряды, религия. Сущностная сторона данных «общественных институций» отражается на структуре личностных черт музыканта.

При этом процессы социализации и инкультурации приобретают еще более важное значение. Именно в детском периоде (раннем детстве и отрочестве), в семье и лишь при помощи семьи ребенок приобретает первый опыт общения с обществом и родной культурой. По мнению этнопсихолога Т. Стефаненко, «детей со взрослыми в традиционных культурах объединяет не только совместный труд: они получают не специально препарированную и полную условностей, а правдивую и неупрошенную информацию о жизни взрослых и об их взаимоотношениях» [37: 122]. Для будущих кюйши в казахской традиционной музыкальной культуре не существует отдельной «детской музыки»: каждый ребенок получает не рафинированную, специально отобранную для него информацию, а погружается в звуковое поле «взрослой музыки», где в зависимости от своих дарований избирает близкие его внутреннему миру музыкальные образы. Как правило, каждый традиционный музыкант получает первые уроки музыки в рамках семьи либо непосредственно от родителей, либо от близких родственников. Таким образом, институт семьи исполняет одну из доминирующих ролей в становлении кюйши и обретении им индивидуального творческого стиля и вкуса.

С 20–30-х гг. XX в. в силу исторических и политических причин жизнеспособность казахского этноса переходит в иное состояние, изменяясь коренным образом. В первую очередь, эти перемены коснулись семьи — основополагающего ядра традиционного общества. Полный переход к оседлому образу жизни затронул все звенья функционирования культуры. Распад прежнего уклада был усугублен идеологической политикой, направленной на дезорганизацию существовавших институтов. Из анализа биографических данных большинства известных кюйши XX столетия, чье детство пришлось на первую половину прошлого века, становится очевидным часто повторяющийся-

ся факт принудительного отрыва от семьи с целью обучения в школах интернатского типа.

Данный исторический период действительно значим: именно в это время была осуществлена смена способов ведения хозяйствования, стал утверждаться новый, оседлый тип культуры. При этом лучшие стороны традиционного уклада, в частности, вопросы воспитания детей и взаимоотношений в семье, не принимались во внимание, более того, новые идеологические послы сказались на разрушении этого института. «...Современные “западные” нормы воспитания и институты социализации заметно отличаются от социализации в традиционных культурах тем, что не только не облегчают становление личности человека, но даже затрудняют его» [37: 123]. В условиях родового строя казахов именно семья и сложившаяся обрядовая культура служили благоприятной и плодотворной почвой для реализации личностных качеств. Переходный момент привел в действие заложенный в недрах традиции адаптивный механизм, который помог личности кюйши сохранить духовное наследие предков. В чем это выразилось? Кюйши, которые провели детство (хотя бы ранний период) в традиционной среде и семье, в дальнейшей своей жизни при новых социальных условиях уже имели четкие ориентиры в выборе творческого пути. Даже небольшой временной отрезок сыграл свою исключительную роль.

Таким образом, институт семьи — это субстанциональная ячейка казахской традиционной среды, в которой соединяются индивидуальные интересы и потребности ее членов с интересами и потребностями общества. Казахская семья представляет собой хорошо отлаженный механизм, входящий в общую организацию культуры и принимающий активное участие в формировании и становлении кюйши. В ее рамках образуются первые ценностные ориентации и установки кюйши, проявляются музыкальная одаренность и навыки, и, самое главное, закладывается фундамент национального самосознания. Важной и единой установкой кюйши XX в. было сохранение музыкального наследия предков, а лишь затем — создание собственных авторских сочинений. Данные составляющие формировали индивидуальный стиль традиционного музыканта.

Богатая духовная природа традиционной казахской культуры с ее многовековыми этапами развития в переходные периоды истории XX в. помогла кюйши самореализоваться. Формирование, развитие, реализация таланта, обретение «Я»-концепции, утверждение статуса и т. д. оказались возможны лишь благодаря гибкому и мобильному характеру музыкальной среды и личности традиционного музыканта XX столетия.

Проблема творческой личности кюйши в современной культуре поднимает ряд актуальных вопросов, связанных с функционировани-

ем казахского общества на рубеже тысячелетий. Их изучение открывает перспективу постижения уникальных феноменов культуры — казахской традиционной музыки и личности кюйши.

## Литература

1. *Абай*. Слова назидания. Поэмы. Алматы: Ел, 1992. — 272 с.
2. *Абульханова-Славская К.* Стратегия жизни. М: Мысль, 1991. — 299 с.
3. *Алексеев Э. Е.* Фольклор в контексте современной культуры. М.: Сов.композитор, 1988. — 236 с.
4. *Алимжанова А.* Эстетические ценности художественной культуры казахского народа: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. Алматы, 2001. — 29 с.
5. *Алымкулов М.* Философский анализ понятия «среда человека»: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 9.00.01. Бишкек, 2000. — 21 с.
6. *Аринова О.* Становление образа человека в этнокультурной среде (на материалах Казахстана): дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. Алматы, 1998. — 130 с.
7. *Асмолов А.* Психология индивидуальности. М.: Изд-во МГУ, 1986. — 96 с.
8. *Асмолов А.* Психология личности. М.: Изд-во МГУ, 1990. — 367 с.
9. *Ауэзов М.* Полное собрание сочинений: В 6 т. Алматы: Ғылым, 2001. — 368 с.
10. *Ачилдиев А.* Проблемы взаимодействия национального самосознания и национальной культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 9.00.11. Ташкент, 1994. — 25 с.
11. *Басин Е.* Психология художественного творчества. М.: Знание, 1985. — 64 с.
12. *Басин Е.* Творческая личность художника. М.: Знание, 1988. — 61 с.
13. *Головач И.* Формирование музыкальной среды большого города в связи с воздействием средств массовой коммуникации: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ташкент, 1990. — 23 с.
14. *Гумилев Л.* Этногенез и биосфера земли. М.: Мишель и К, 1996. — 503 с.
15. *Еникопов С., Шлягина Е.* Методы исследования этнической толерантности личности // Методы этнопсихологического исследования. М.: МГУ, 1993, С. 28–54.
16. *Жолдубаева А.* Социально-философский аспект проблемы человеческой индивидуальности: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 9.00.11. Алматы, 1999. — 21 с.
17. *Жубанов А.* Струны столетий. Алматы: Дайк-Пресс, 2001. — 280 с.

18. *Земцовский И. И.* Апология слуха // Музыкальная академия, 2002. № 1. С. 1–12.
19. Казахско-русский словарь. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. — 850 с.
20. *Кръстев В.* Коммуникативная компетентность в новой этнокультурной среде // Социодинамика культуры // Сб. ст. М.: ИС, 1991. Вып. 1. С. 97–125.
21. *Кузембаева С.* Драматургическая функция дидактических жанров фольклора в казахской опере (на примере «бата сөз») // Традиционная культура казахов // сб. науч. ст. Алматы: Зият-Пресс, 2004. С. 4–11.
22. *Лурье С.* Метаморфозы традиционного сознания. Опыт разработки теоретических основ этнопсихологии и их применения к анализу исторического и этнографического материала. СПб.: Тип. им. Котлярова, 1994. — 288 с.
23. *Мамардашвили М.* Как я понимаю философию. М: Прогресс, 1990. — 365 с.
24. *Маркарян Э.* Культура жизнеобеспечения и этнос. Опыт этнокультурного исследования (на примере армянской сельской культуры). Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1983. — 319 с.
25. *Масалимова А.* Проблема идентификации традиционной культуры казахского народа: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. Алматы, 1998. — 130 с.
26. *Масалимова А.* Проблема идентификации традиционной культуры казахского народа: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. Алматы, 1998. — 130 с.
27. *Мид М.* Культура и мир детства. М.: Наука, 1988. — 429 с.
28. *Мухамбетова А.* Традиционная инструментальная культура в условиях города // Народная музыка СССР и современность // Сб. ст. Л., 1982. С. 60–67.
29. *Несипбай Р.* Кюй-тоқпе в системе традиционного мироотношения казахов (проблемы темы, формы и композиции). Алматы: Наука, 2000. — 176 с.
30. *Нурланова К.* Человек и мир. Казахская национальная идея. Алматы: Қаржы-қаражап, 1994. — 48 с.
31. *Нурманбетова Д.* Человеческая индивидуальность как социально-философская проблема: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 9.00.11. Алматы, 1999. — 54 с.
32. Психология. Ученик. М: Проспект, 1998. — 584 с.
33. Роль среды и наследственности в формировании индивидуальности человека. М.: Педагогика, 1988. — 336 с.
34. *Рубинштейн С.* Основы общей психологии: В 2 т. М.: Педагогика, 1989. Т. 1. — 485 с.
35. *Сарджвеладзе Н.* Личность и ее взаимодействие с социальной средой. Тбилиси: Мецниереба, 1989. — 204 с.

36. *Сорокин П.* Человек. Цивилизация. Общество. М.: Политиздат, 1998. — 429 с.
37. *Стефаненко Т.* Этнопсихология. М.: ИП РАН, Академический проект, 2000. — 320 с.
38. *Теплов Б.* Проблемы индивидуальных различий. М: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1961. — 536 с.
39. *Теплов Б.* Психология музыкальных способностей. М.; Л.: Изд-во акад. пед. наук РСФСР, 1947. — 334 с.
40. Традиционная культура жизнеобеспечения казахов. Очерки теории и истории. Алматы: Ғылым, 1998. — 234 с.
41. *Утегалиева С.* Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Л., 1987. — 25 с.
42. *Утегалиева С.* Эстетика звука в традиционном искусстве домбристов Западного Казахстана // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР // сб. ст. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 129–134.
43. *Флоренский П.* Оправдание Космоса. СПб., 1994. — 224 с.
44. *Флоренский П.* У водоразделов мысли // сб. ст. Новосибирск: Новое книжн. изд-во, 1991. — 81 с.
45. Человек и социокультурная среда: сб. переводов. М.: РАН, 1992. Вып. 2. — 239 с.
46. Этнология. М.: Наука, 1994, — 381 с.

## **Джангарчи и особенности традиционного исполнения эпоса «Джангар»**

Героический эпос «Джангар» занимает особое место в культуре монголоязычных народов, прежде всего калмыков, западно-монгольских и синьцзянских ойратов. В настоящее время ареалами широкого распространения «Джангара» являются Калмыкия (Россия), Северо-Западная Монголия и Синьцзян-Уйгурский автономный район Китая. Кроме того, в прошлом эпос «Джангар» бытовал среди каракольских калмыков на Иссык-Куле. У халха-монголов, бурят, а также у тюркоязычных народов — горных алтайцев и тувинцев «Джангар» был распространен в основном в жанре богатырских сказок. Бытование одного эпоса в различных национальных традициях — достаточно распространенное явление в фольклоре, например: «Алпамыш», «Гэсэр», «Нарты», «Кероглы», «Кабул-хан» и др. Существование многочисленных национальных версий «Джангара», и в частности трех крупных национальных традиций — калмыцкой, синьцзян-ойратской и монгольской связано, прежде всего, с процессом миграции ойратов (предков современных калмыков) из Центральной Азии — Джунгарии (ныне Синьцзян-Уйгурский автономный район Китая) через обширную территорию Южной Сибири в степи Нижней Волги и Предкавказья, длившейся почти два столетия, начиная с XVII в. «Джангар» в трех перечисленных выше национальных традициях — это устный эпос, представляющий собой серию песен-поэм о подвигах богатырей эпической державы Бумба, объединившихся вокруг Джангара — главы державы — во имя ее защиты, свободы и упрочения могущества.

Сохранению и распространению эпоса «Джангар» среди монгольских народов во многом способствовали эпические певцы — джангарчи. У ойратов Северо-Западной Монголии их еще называют туульчи (от слова «тууль» — монг., сказание). Ценные сведения, касающиеся личности ойратского эпического певца, содержатся в исследовании академика Б. Я. Владимирцова «Монголо-ойратский героический эпос». В значительной степени характеристика ойратских сказителей, данная этим ученым в начале XX в., вполне приложима к джангарчи. «Певцом-туульчи назовут среди ойратов Северо-Западной Монголии, — пишет Б. Я. Владимирцов, — только такого исполнителя героических эпопей, который заведомо был признан таким другими старыми выдающимися певцами и знатоками родной старины, от которого можно ждать исполнения богатырских поэтических сказаний согласно веками освященной традиции» [4: 37].



Среди калмыков джангарчи принято называть еще «билэгчи» (калм., мудрец), поскольку их сведения гораздо шире знания собственно эпоса. Они и в настоящее время отличаются незаурядным талантом сказочника, знатока старинных песен, преданий, легенд, пословиц и поговорок, благопожеланий. Джангарчи в старину славились знанием старокалмыцкой письменности, и, соответственно, они прекрасно знали старую ойрат-калмыцкую литературу, читали книги по истории ойрат и буддизму; возможно, они были знакомы и с книжным эпосом.

Многие известные джангарчи рассматривали свое искусство исполнения эпоса как некий дар свыше, а себя считали избранниками священных неземных сил. Одним из ярких примеров «чудесного» происхождения джангарчи может служить легенда, записанная в калмыцких степях еще в 1802 г. немецким миссионером Бениамином Бергманном. В ней повествуется о том, что будущий певец «Джангара» не умер после тяжелой болезни, а погрузился в летаргический сон. Так как никто из родственников не стал сомневаться в смерти усопшего, его обрядили, как мертвого, и оставили в степи. Три дня и три ночи пролежал мнимый покойник на земле, пока не очнулся от укуса собаки. Когда он вернулся назад в кибитку, все были в ужасе и удивлении, увидев его живым. Прошло двенадцать месяцев. Воскресший из смерти продолжал вести кочевой образ жизни. Однажды забрел к нему переночевать в кибитку гелюнг (буддийский монах), который попросил хозяина, молчавшего все это время, на сон грядущий рассказать легенду или предание. Едва были сказаны эти слова, как хозяин кибитки заговорил. Удивление присутствующих еще более возросло, когда он спел песнь «Джангара». Затем певец поведал о себе: «Когда я умер, моя душа попала в ад, к повелителю подземного царства мертвых — Эрлик-хану... И вот моя душа, ожидая решения своей судьбы, услышала в подземном царстве чудесное сказание о могущественном хане Джангаре и его отважных богатырях, она запомнила его наизусть. Когда дошла очередь до меня, Эрлик-хан неожиданно предложил мне в награду за перенесенный страх вернуться обратно на землю при условии, что я буду распространять сказание о Джангаре. Как только я согласился, Эрлик-хан наложил мне на язык печать и сказал: “Возвращайся назад, но слово о Джангаре береги, пока не потребует гелюнг”. Я был пробужден и вернулся домой, но до сегодняшнего дня был обременен обетом молчания». Так калмыки узнали о «Джангаре», таков был один из первых джангарчи [См.: 3: 220–221; 10: 63–65; 7: 62–63].

Существование у калмыков легенд о чудесном происхождении джангарчи и их некоторое сходство с преданиями о происхождении шамана, распространенными у потомков ойратов, живущих на Алтае, дало основание обратиться к проблеме генетических корней института джангарчи в древнем шаманизме. Правомерность обращения к во-

просу о генетических связях двух институтов подкрепляется тем, что у бурят часто эпическим певцом является шаман, а в Тибете и Монголии исполнение эпоса «Гэсэр» носило обрядово-магический характер. Истоками в шаманизме объясняется вера певцов «Джангара» в магическую силу эпоса, его охранительное значение. Неслучайно у потомков ойратов бытуют легенды об усмирении морской стихии пением «Джангара», предания, отражающие благоговейное и опасливое отношение джангарчи к исполняемым ими песням эпоса. Джангарчи придерживались запретов и регламентаций исполнения эпоса, проводили особый ритуал приготовления молочного напитка перед исполнением эпических песен, во время исполнения «Джангара» соблюдали позу «өвдглед сууһад» (калм., сидя на коленях), подчеркивая, тем самым, высшую степень почитания героев эпоса, их подвигов.

Исполнение «Джангара» носило ритуальный характер. По традиции эпические песни исполнялись только по вечерам, когда заканчивался трудовой день и наступали сумерки. Перед пением джангарчи обычно произносил благопожелание героям эпоса, тем самым настраивая всех присутствующих на восприятие величественного памятника. Песню «Джангара» не полагалось оставлять недосказанной. Если она была слишком большой, сказитель ее разбивал на несколько относительно завершенных частей, каждой из которых посвящался вечер. Исполнять эпос вечерами было требованием не только в калмыцкой традиции «Джангара», но и в эпических традициях других монгольских и тюркских народов. Согласно народным представлениям, наступление вечерних сумерек считалось благоприятным временем для пришествия добрых небесных божеств и духов.

Еще в 60–70-е гг. XX в. в Калмыкии можно было наблюдать как та или иная песня «Джангара», если она исполнялась не в первый раз в аудитории, знакомой с репертуаром рапсода, обычно выбиралась по желанию слушателей. Если выбор принадлежал самому джангарчи, то публика непременно соглашалась дружным возгласом: «Зөб» («Согласны!»). Слушатели следили за ходом событий с напряженным вниманием и чутко реагировали на них, глубоко переживали за героев, сочувствовали их страданиям и восхищались их мужеством, то и дело восклицая: «Бедный! Бедняга!» («Көөркэ! Хээмн!») или «Та-ак!» («Ээд!»). Характер восприятия эпоса не претерпел существенных изменений в течение почти двух веков. Для сравнения приведем цитату Б. Бергманна: «Калмыки сотни раз слышали песни о Джангаре; их добрая память сделала их душевными; не только отдельные места, они могут наизусть передать все песни, и, однако же каждый раз они прослушивают с восхищением, прерывая громкими восклицаниями радости, отдельные места заканчивают под аплодисменты» [1: Л. 2]. Поведение слушателей и их восприятие «Джангара» и в XX столетии не изменилось. По наблюдениям известного поэта-переводчика

С. И. Липкина, неоднократно слушавшего выступления джангарчи, «слушатели внимали сказителю всем существом, с горящими глазами — вдруг как бы заснули на какое-то мгновение, как бы убаюканные речитативным пением джангарчи. Потом мне объясняли, <...> что благодаря волшебным звукам они (были. — В. Ш.) перенесены в иной мир, в нирвану» [8: 214]. По-прежнему для калмыков каждый из вечеров, когда исполнялся «Джангар», становился большим праздником. «Готовились к нему задолго: дети убирали и украшали помещение, взрослые стряпали вкусные национальные блюда. Когда на землю опускались сумерки, — вспоминает калмыцкий поэт Б. Б. Сангаджиева, — все наши гости садились полукругом напротив отца (джангарчи. — В. Ш.). <...> Мы, затаив дыхание, слушали о подвигах богатырей» [11: 54]. Слушатели или эпическая аудитория выступают одним из слагаемых «эпической среды» (термин С. И. Грицы) и, соответственно, являются одним из условий жизненности эпической традиции. Эпическая аудитория, включающая в себя довольно взыскательных слушателей, отличающихся от остальных поэтическими и музыкальными способностями, хорошим знанием сюжетов песен «Джангара», традиционной манеры исполнения, поэтических норм, становится не только резонатором пения джангарчи, но и нередко своеобразным его «корректором». Именно такая слушательская аудитория, на наш взгляд, обеспечивает востребованность живого исполнения эпоса «Джангар».

Бытование эпоса «Джангар» было неразрывно связано с традицией народно-профессиональных исполнительских школ джангарчи — также важнейшего слагаемого эпической традиции. Это был веками устоявшийся способ передачи эпических знаний, в котором кардинальной фигурой, обеспечивающей как сохранение, так и развитие традиции, являлась личность эпического певца-профессионала, обладавшего незаурядным талантом. В этой школе ученики овладевали соответствующей техникой сольного сказительства, особой стилистикой напевной речитации, умением сочетать формульные принципы исполнения с импровизационностью. В числе учеников чаще всего оказывались близкие родственники джангарчи — сыновья, племянники, внуки. Таким образом, необходимая для жизни эпической традиции преемственность осуществлялась в рамках родовых, а позднее местных школ. В Калмыкии эти школы существовали одновременно уже в XIX веке. Известны целые династии джангарчи, принадлежавшие одному роду. Легендарный джангарчи Ээлян Овла, живое пение которого было записано с помощью фонографа на восковые валики в 1908–1909 гг., продолжил искусство своих предков, принадлежавших роду Гин Тэмэр. В то же время к заслужившим признание эпическим певцам приходили юные ученики из соседних хотонов, которые, наследуя репертуар учителя и его исполнительский

стиль, создавали уже местную (локальную) традицию. Характерный для ойратской эпической традиции (в том числе и для «Джангара») профессионализм, по словам Б. Я. Владимирцова, заключается в том, что эпические певцы «специально изучают свое искусство, проходят известную школу, затем, начав выступать публично, получают звание певца-туульчи как титул или чин, хорошо и определенно показывающий их положение в обществе» [4: 30].

В калмыцкой традиции «Джангара» как части общеойратской устоявшийся веками способ обучения начинался с усвоения учениками сюжетной канвы сказания, логики повествования. Происходило это в процессе непосредственного восприятия ими исполнения эпоса учителями (т. е. джангарчи). В становлении эпического певца важным было принято считать двенадцатилетний возрастной рубеж. К этому возрасту все известные сказители полностью овладевали репертуаром учителя, но пересказывать содержание эпоса они могли только в кругу своих сверстников. Специальное обучение будущего джангарчи обычно начиналось с запоминания «общих мест». Одновременно воспитанник учился самостоятельно пересказывать остальную часть песни. Заметим, что, легче было, по мнению джангарчи, запомнить текст песни, чем овладеть мелодией. Для исполнения эпоса молодому певцу необходимо было публичное выступление и общественное признание, и только после этого ему присваивался титул джангарчи. Тем не менее, допускалось относительно свободное оперирование эпическим текстом: деление его на составные части, выделение описаний, «общих мест» и пр. По словам калмыцких джангарчи, процесс заучивания новой эпической песни состоял в многократном ее повторении и прилаживании к ее сюжету известных поэтических средств. В народно-профессиональных школах будущие джангарчи овладевали техникой самостоятельного воссоздания эпического стиха — этого важнейшего элемента творческой работы певца — во многом благодаря заучиванию традиционных поэтических формул. В результате овладения сложной техникой сказительства «певец, исполняя одну какую-нибудь песню, помнит о других, они как бы рисуются ему на дальнем плане; настоящий “джангарчи” тот, кто знает и ясно представляет себе всю поэму, весь этот цикл и в то же время может исполнить перед слушателями любую песню “Джангара” так, что она будет вполне понятна и произведет цельное впечатление» [4: 18]. Повсеместно основным требованием в сказительских школах являлось исполнение эпоса согласно сложившимся в них канонам. Характерная для традиции исполнения «Джангара» система запретов и регламентаций обеспечивала всегда меньшую проницаемость для различных фольклорно-литературных влияний.

Наряду с джангарчи, строго следовавшими канонам традиционного исполнения эпоса, внутри их школы появлялась категория пев-

цов, условно называемая «импровизаторами». В силу устной природы эпического творчества «импровизаторы» допускали наибольшую вариантность, сокращая или увеличивая «общие места»; изменяя сюжетную канву, включая в изложение новые эпизоды, т. е. эти певцы более свободно подходили к нормам сказительских школ. Они даже создавали песни с оригинальной сюжетной канвой благодаря отличному знанию поэтической системы «Джангара». Исполнение «певцов-импровизаторов» отличалось от исполнения «строгих» певцов «Джангара» стремлением к распевности слогов текста и масштабности напевов. Однако всякая импровизация осуществлялась в пределах канонов традиции.

Основой традиционного исполнения героического эпоса у монгольских народов является напевный речитатив. Эпические произведения могут исполняться от начала и до конца на один общий напев в сопровождении музыкального инструмента или без него, а также в виде речевого повествования с инкрустированными в него персонафицированными напевами — лейтмотивами. Типичной формой исполнения является первая — на один общий напев. Вторая же встречается лишь в хори-бурятских улигерах. Известно, что персонафицированные напевы наиболее всего характерны для исполнения якутского и эвенкийского эпоса. Другие же формы исполнения эпоса — целиком прозой или же с единичными вкраплениями мелодических фрагментов (неизменно на один какой-либо напев), по словам самих певцов монгольского эпоса, считаются отступлениями от традиции, разрушающими ее.

О параллельном существовании традиционного и нетрадиционного исполнения «Джангара» в Калмыкии в прошлом свидетельствуют этнографические заметки. «Великому джангарчи не нужны <...> вспомогательные средства (чай и трубка), — писал Б. Бергманн, — потому что он мог петь три дня и три ночи, не то чтобы его силы хоть чуть-чуть покидали, наоборот, его голос становился во много раз сильнее во время пения, звуча все прекраснее» [2]. По мнению П. Небольсина, «Джангар» бытовал в форме «эпической песни (очевидно, имеющей стихотворный ритм)» и в форме «истории — сказа в прозе» [9: 131]. Б. Я. Владимирцов отмечал, что «“Джангар” обыкновенно поется под аккомпанемент музыкального инструмента, чаще всего домбры...» [4: 22]. О значении напева писал В. Л. Котвич: «Мелодия <...> играла в искусстве джангарчи наибольшую роль, <...> ее воспроизведение по существу и решало вопрос о достоинстве джангарчи» [6: 198].

В настоящее время в Калмыкии «Джангар» исполняется как напевно, так и в форме сказывания. Первую форму джангарчи обозначают термином дууллһн (калм., пение), вторую — келлһн (калм., сказывание в прозе). Для синьцзян-ойратской традиции «Джангара»

характерно одновременное существование различных форм исполнения эпоса. Однако традиционным также считается напевное, сольное, нередко под аккомпанемент какого-либо музыкального инструмента — товшура, хучира, бииве (струнно-щипкового и струнно-смычковых инструментов). Судя по имеющимся звукозаписям, монгольские версии «Джангара» исполняются только напевным речитативом. Традиция их исполнения выдержана в русле общемонгольской эпической традиции, представленной ойратскими эпопеями «Бум Эрдэни», «Дайни Кюрюл», халха-монгольскими улигерами. С. А. Кондратьев в комментариях к монгольским эпическим напевам писал: «Приемы изложения речитатива совпадают с приемами певца “Джангара” (калмыцкого. — В. Ш.). Такой же короткий зачин *rubato*, а потом четкое движение в двухдольном размере <...>. Разница лишь в том, что Парчен (ойратский певец. — В. Ш.) не повторяет зачин между отделами тули» [5: 19].

Особо отметим, что для обозначения характера исполнения и типа интонирования «Джангара» монголы и синьцзянские ойраты употребляют выражение «Жангар хайлах». В переводе с монгольского «хайлах» означает «плавиться», а также «плакать» (устаревшее почтительное слово). В Калмыкии это выражение уже не употребляется. Принято говорить о напевном исполнении, используя слово «дууллһн», производное от глагола «дуулх» — петь. В связи с термином «хайлах» нельзя не упомянуть об имеющихся сведениях относительно исполнения «Джангара» на Алтае. И. Б. Шинжин пишет о том, что у алтайских эпических певцов — кайчи большое по объему сказание о Янгаре (Джангаре. — В. Ш.) должно было всегда исполняться до конца «каем» под аккомпанемент двухструнного товшура. Некоторые кайчи отрывки сказания осуществляли горловым пением, чередуя их с прозаическим пересказом. «Кай» — это особый тип интонирования, свойственный алтайской эпической традиции в целом. О нем существуют легенды, в которых «кай» отождествляют с голосом, идущим из чрева земли или с голосом хозяйки Алтая, несущимся с его вершин. При исполнении «каем» происходит сжатие гортани, фарингализация, появляется сип. Слово «кай», очевидно, является тюркским вариантом слова «хай» — корня монгольского глагола «хайлах». В интонировании же «хайлах» имеет место характерное для «каей» сжатие гортани. Однако в калмыцкой, а также в синьцзян-ойратских национальных традициях «Джангара» не зафиксировано исполнение эпоса полностью каем, как на Алтае и в Монголии, встречаются лишь примеры фрагментарного включения этого интонирования в традиционный напевный речитатив. Гортанное пение по сравнению с обобщенно музыкальным или нейтральным пением, которому следуют большинство калмыцких и синьцзян-ойратских джангарчи, является одним из примеров раннефольклорного интонирования. Вместе с горловым

пением монгольские эпические певцы его практикуют, исполняя различные эпические сказания. В Западной Монголии такое пение обозначают термином «хайлах». Однако в такой манере монгольские певцы исполняют в основном магталы («величания»), например, «Алтай магтал», а также небольшие по размеру эпические сказания. В исполнении «Джангара» туульчи нередко включают характерное для горлового пения «приготовленное» звукоизвлечение, которое проявляется в сжатии гортани, фарингализации, появлении особого хрипа. Этими приемами они пользуются фрагментарно — в моменты начала и завершения мелострофы тирадного типа. Несмотря на бытующее у монголов и синьцзянских ойратов выражение «Жангар хайлах», которым они обозначают манеру исполнения «Джангара», именно этот эпос они исполняют так же, как и калмыцкие джангарчи, в рамках интонирования, тяготеющего к песенному.

Итак, традиционное исполнение «Джангара» в Калмыкии, а также в других ареалах бытования данного эпоса основано на органичном соединении эпического повествования с музыкой.

В трех национальных традициях «Джангара» — калмыцкой, синьцзян-ойратской и монгольской — развитой системе поэтических образов соответствует один обобщающий музыкальный образ, который не связан с конкретным сюжетом той или иной песни эпоса. Музыкальная организация каждой эпической песни «Джангара» строится по принципу формульного напева. Под принципом формульного напева подразумевается регулярное появление соотносимой с рамками поэтической тирады группы семантически определенных мелодических попевок, организованных преимущественно в строгой последовательности, на протяжении всего напевного сказания «Джангара». Действие обозначенного принципа в калмыцких версиях эпоса, а также в его синьцзян-ойратских и монгольских версиях проявляется в том, что протяженному по объему тексту соответствует один напев, постоянно варьирующийся в процессе развертывания повествования. Подобная организация может выходить за рамки одной песни и распространяться на весь эпический цикл. Так, например, известный калмыцкий джангарчи Ээлян Овла пел все десять песен цикла на один напев. Анализ имеющихся в нашем распоряжении напевов «Джангара» показал, что в каждом конкретном исполнении напев выступает своего рода знаком, символом местной традиции «Джангара» и определенной школы джангарчи. Музыкально-поэтическую структуру различных национальных версий «Джангара» можно считать еще одним характерным примером основной формы композиции в героическом эпосе, в которой напев способствует ритмической упорядоченности протяженного по масштабу текста «Джангара». Между напевом и текстом в процессе исполнения эпоса «Джангар» существует, прежде всего, крепкая композиционная связь. Для напевов

«Джангара» характерна тирадность, которая обусловлена структурой эпического текста.

Следствием проявления тирадности в мелодике «Джангара» можно считать характерное нанизывание мелострок, когда мелодические звенья не развивают предшествующий материал, не вырастают из него, а, отрицая его, утверждают каждый раз новый интонационный круг, нередкое повышение интонации в конце мелострок на секунду (иногда на терцию) и окончание мелострофы на тон выше устоя, усиливающим, за счет возникающей вопросительности интонации, действие композиционного принципа нанизывания мелострок, а также переменность музыкально-временного объема структурных единиц напева. Неурегулированность слогонотного состава выступает не только конструктивным принципом формы напевов, но и стилистической особенностью, свидетельствующей о повествовательном характере исполнения.

При том, что в тексте всех калмыцких национальных версий «Джангара» прослеживаются определенные принципы стихосложения, вне мелодии трудно говорить об эпическом стихосложении. Характеризуя исполнение монгольского эпоса, Б. Я. Владимирцов писал, что в отличие от мелодии, все «остальное играет второстепенную роль: темп, т. е. одинаковое количество времени, необходимое для произнесения параллельных стихов, и размер стиха в 6,7,8 и более слогов» [4: 39]. Ученый был убежден, что настоящий стих выявляется только при пении. Действительно, когда просят джангарчи продиктовать один лишь текст, не пропевая его, то эта просьба оказывается для него трудно выполнимой; певец то и дело сбивается, останавливается, как бы мысленно соединяя текст с напевом.

Анализ структуры напевов «Джангара» показал их тесную взаимосвязь со структурой текста. Так, началу тирады соответствует вокальный зачин. Зачинная мелодическая попевка, как правило, имеет восходящую направленность, устремлена к самому высокому звуку напева, играет роль импульса. В ней скрыта большая энергия, которая ощущается в скандируемых слогах слова, открывающего тираду. Ее характер вызван, вероятно, психологической установкой — призвать к вниманию слушателей эпоса. Неслучайно поэтому в ряде напевов зачинной попевке соответствует призывный возглас «Эй» или «А-а», (см.: Нотное приложение, пример № 2). В срединной части в большинстве напевов преобладает ровное поступенное движение мелодии, т. к. все внимание певца сосредоточено на мелодекламации текста эпоса. Также в середине напева нередко происходит мелодический сдвиг, посредством которого осуществляется переход от начальной к заключительной части напева. Окончанию же тирады почти во всех напевах соответствует достижение ладового устоя, обычно самого низкого звука напева, подчеркнутое увеличением длительно-



стей последних звуков, а также последующая за этим пауза-цезура, во время которой певец делает глубокий вдох (см. нотные примеры в томе «Героический эпос «Джангар» [12: 106-126]). В большинстве исполнений «Джангара» начальная часть мелострофы как бы зависает в верхней голосовой тесситуре, а остальная часть мелострофы, менее динамичная, пропеваается — «проговаривается» в более низкой тесситуре в сравнительно быстром по отношению к началу мелострофы темпе. В калмыцких напевах «Джангара» с конечными в напеве ладовоустойчивыми звуками совпадают также следующие слова, заключительные в тираде, приобретающие значение поэтико-смысловых акцентов тирады: «эн болвла гинэ» («так было»), «мөн билэ» («истинно было»), «гиге келдг билэлэ» («сказывалось»), «билэлэ» («было»). В эти трех-пятисложные фразы формульного типа входит трехсложная клаузула — мөн би-лэ, би-лэ-лэ, ги-нэ-лэ (это либо трехсложное слово, либо группа слов). В монголо-ойратском напеве «Джангара» окончание тирады часто совпадает с распевной мелодической фразой — опевание ладового устоя, которой соответствуют непереводимые словесные формулы «О-ле-лу-ха-...».

Напевы «Джангара» отличаются относительной стабильностью синтаксического строения, в них происходит периодическая смена мелодических построений зачинного, срединного и заключительного типов. В результате образуется особая «эпическая мелострофа». Мелодические фрагменты в такой эпической мелострофе рядопологаются, не развивая предшествующий материал, не вырастая из него и не объединяясь кульминацией. В процессе исполнения эти фрагменты структуры, каждый из которых координируется с зонами зачина, речитации и заключения-каданса, сменяются, как бы отрицая друг друга. В этой связи важно отметить, периодична не сама «мелострофа», а периодически ее появление в большой песенной форме. Периодичность как неотъемлемое качество строфы распространяется в исполнении «Джангара» на форму напевного сказания в целом. Своеобразие структуры большинства калмыцких, синьцзян-ойратских и монголо-ойратских речитативов «Джангара», заключающееся в сочетании тирадных и строфических принципов композиции, предопределило обозначение их структурной единицы термином «мелострофа тирадного типа». Под строфичностью в этом определении понимается периодичность в последовательности синтаксически параллельных стихов, появление зачинных и концовочных мелодических фраз или различных по инициальным оборотам частей напева в процессе исполнения той или иной песни эпоса «Джангар».

Интонирование «Джангара» преимущественно закреплено за тембром среднего мужского голоса. Очень редко исполнение эпоса женщиной. Несмотря на тесную взаимосвязь с речевой интонаци-

ей, все же интонирование рассматриваемых национальных версий «Джангара» более всего соответствует музыкальному. В мелодике напевов, амбитус которых, как правило, не превышает октавы, интонируются совершенно определенные музыкальные тоны, их шесть или семь. Тогда как мелодию речи невозможно зафиксировать в нотах, поскольку основной тон речевой интонации имеет глиссандирующий рисунок. Преобладающий речевой темпоритм преодолевается внутрислоговыми распевами, увеличением длительности акцентированных слогов, ускорением или замедлением темпа исполнения. Стилетика напевов определяется и преломлением в них особенностей двигательной динамики, в частности, — ритма конных побегов. Последнее обусловлено как идеей конных походов богатырской дружины Джангара, которыми пронизан эпос, так и самим ритмом кочевой жизни ойратских народов.

В исполнении «Джангара» инструментальное сопровождение являлось важным выразительным фактором, но уже в начале XX в. оно перестает быть обязательным условием исполнительской традиции. Так, В. Л. Котвич в 1910 г. констатировал, что Ээлян Овла при исполнении эпоса никакими инструментами не пользовался. Тем не менее, манера интонирования этого певца являлась образцовой. Несмотря на многочисленные упоминания в литературе по Джангару случаев сопровождения пения игрой на музыкальных инструментах — домбре, ятхе, товшуре, скрипке и др., в нынешнем столетии встречаются единичные образцы такого исполнения. Судя по последним, можно предположить, что инструментальное сопровождение было необходимым ладо- и структурообразующим звеном в процессе исполнения «Джангара». Кроме того, оно, очевидно, способствовало постепенному развитию средств музыкальности в исполнении данного эпоса, в то время как отсутствие музыкальных инструментов, например, в исполнении якутского олонхо, обеспечивало сохранение древнейших форм музыкального выражения якутских сказителей.

В настоящее время молодым калмыцким джангарчи В. Каруевым активно предпринимается попытка возрождения домбрового сопровождения. Однако заметим, что певец при этом руководствуется не только задачей реконструкции традиции исполнения; по его мнению, сила воздействия эпоса на слушателей во многом зависит от участия инструмента в исполнительском акте.

На основе имеющихся звукозаписей разнонациональных версий «Джангара» выявляются следующие формы включения инструментального сопровождения.

В сопровождении мөрин хура исполняется «Джангар» в Монголии. Своеобразие этого исполнения заключается в том, что помимо вступления и отыгрыша между тирадами мөрин хур звучит одновременно с пением, либо дублируя пение, либо отрывистым прикоснове-

нием смычка по струнам отстукивая доли такта и выразительно оттеняя вокальную партию.

Под аккомпанемент товшура поют «магтал» («величание») «Джангара» синьцзян-ойратские сказители. Они обычно после нескольких ударов по струнам, задав, таким образом, своему голосу определенную высоту, приступают к пению; на товшуре, звучащем одновременно с пением, певец по открытым струнам отстукивает ритм напева.

Среди калмыцких джангарчи, ярко демонстрировавших свое искусство в довоенных масштабных мероприятиях, посвященных 500-летию эпоса «Джангар», примером исполнения эпоса в сопровождении домбры может считаться исполнение Ара Човаева (см. Нотное приложение, пример № 1), записанное в 1939 г. фирмой грамзаписи «Мелодия» в Москве. Напевная речитация этого джангарчи предваряется инструментальным вступлением, включающим основную мелодическую попевку, а затем она чередуется с домбровыми отыгрышами, варьирующими интонации напева, каждый раз подчеркивающими окончания тирад. Заключением всего исполнения песни обычно становится последний отыгрыш. Можно говорить, таким образом, о двух характерных для традиции исполнения «Джангара» формах инструментального сопровождения:

– вступление, отыгрыши между тирадами и заключение, включающее зачинную мелодическую попевку;

– синхронное с пением джангарчи звучание, дублирующее напев; вступление же здесь представляет собой звуковысотную настройку для певца (бряцание по струнам, настроенным в кварту, с верхнего тона которой джангарчи начинает свой напев). Постепенная утрата в исполнительской традиции «Джангара» инструментального сопровождения связана, вероятно, с общей тенденцией угасания эпической традиции, которая характерна не только для фольклора монгольских народов. С возрастанием роли печати, книгоиздания в распространении текстов Джангара и, наоборот, снижением роли эпического певца как важнейшего звена, связывающего эпическую традицию с обществом, происходит превращение живой традиции в памятник, который уже не требует инструментального сопровождения. Однако не только перечисленные причины повлияли на его утрату у калмыков. Этому способствовала общая для фольклора калмыков частичная утрата инструментальной культуры, связанная с большими изменениями, происходившими в XX в. в укладе жизни, быту и материальной культуре калмыцкого народа.

Калмыцкие джангарчи, вплоть до депортации калмыков в 1943 г. в Сибирь, своим искусством «задавали» высокий тон общественному сознанию, воспитывая не одно поколение на подвигах богатырей Джангара. Испытание Сибирью, выпавшее, в первую очередь,

старикам (среди них были и джангарчи, и келмерчи — знатоки народной словесности, и ученые, и буддийские монахи), женщинам и детям, выдержали немногие представители старшего поколения. Трагедией калмыцкого народа можно считать утрату в годы депортации целого поколения, повлекшую нарушение преемственности в фольклоре, литературе, живописи, музыке, образовании. Творчество эпических певцов с годами становилось все большей редкостью. «Джангар» из живой устной традиции стал переходить в книжную, т. к. по возвращении калмыков на родину продолжилось издание текстов эпоса. Нестановительно появлялись певцы, которые заучивали «Джангар» не традиционно, а из публикуемых в 1940 г., 1960–1970-е гг. текстов эпоса. Имея четкое представление о том, что «Джангар» поется, а не рассказывается, эти певцы старались соединить услышанную ими когда-то мелодию эпоса со словами песни, независимо от того, какому репертуарному циклу принадлежали текст и напев.

В настоящее время исполнение «Джангара» в Калмыкии, Монголии, Китае по-прежнему никого не оставляет равнодушным, его восприятие всегда восторженное, отношение к нему благоговейное. Личность джангарчи, пользующаяся в обществе особым почетом и уважением, в сознании соотечественников отмечена ореолом исключительности. Каждое же выступление джангарчи несет в себе заряд национального самосознания, т. е. то, что в современной науке называется *ethnic identify*.

### Приер 1

Домбра  $\text{♩} = 120$

Голос

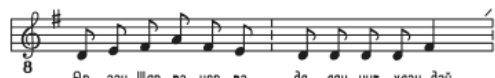
Бун-ба да-ла ги-дег да-ла дүү-рен дел-дү-лег-сэн,

Ба-са Зан-ба шн-бэн дүү-рен дел-дү-лег-сэн

Шн-кер-лү-һн ө-ре дүн-дэ, Шил-мэ Зан-дэн һа-лын ц-дэг дүн-ба,



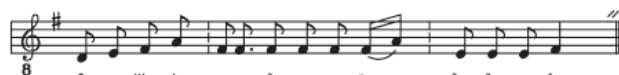
Ар-ла ар-бэн ха-ар уу-лын дөв-сэг до-р (а),



Өр-гэн Шар-ва нер-ва да-лан цуц-хлэн-дэй,



Өн-дэр Мац-хэн Ца-хан уу-лын дөв-мэл-гэн ом-рун до-р (а)



Дуу-ва Жан-һрин өр-гэ да-лын са-йар дөл-дү-лө-вэ.

Домбра

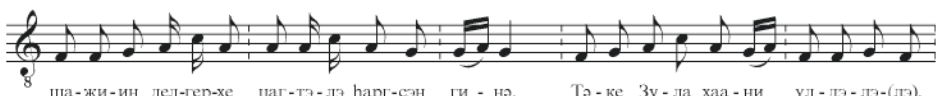


## Пример 2

$\text{♩} = 126$



1. Эр-ти-ин э-кэ-нэ цаг-тэл һарг-сэн жи-лэ ги-дэ-гэ О-лын бур-хэ-дын



ша-жи-ин дөл-гөр-жө цаг-тэ-лэ һарг-сэн ги-нэ, Тэ-кө Зу-ла хаа-ни үл-дэ-лэ-(лэ),



Тан-сэг бо-гэ-дан хаа-ни а-чи-гү-дэн Ү-зе-нге ал-дэр хаа-на—



кө-вүн би-лэ Ү-ийн өн-чин Жаң-һэр бол-дэг мөн би-лэй.



2. Эр-кен хө-мөс-тэ дэн Дөг-шин Мац-һэ-тэ нут-ган дээ-лүл-жө

Өн - чин би - йар үл - дэг - сэн, бол - дэг мөн би - лэй.

3. Һун ор - гә - чи на - сэн - дан А - рэн - ээл Зээр - дин ү - рә — цаг - та Кел  
өр - гә мор - дэг - сэн, бол - дэг мөн би - лэй.

4. Ай, кер (лә) деер кен у - йин нас - та цаг - тан Һур - вэн бәә - рин а - мә кө - тэг Һул - жи - нте и - ке  
маң - һәе хаа - гә (Ке), а - рә - жә ном - дан о - ру - лу - сэн, бол - дэг мөн би - лэй.

5. Дө - нә өрг - чи на - сэн - дан дөр - вен бәә - рә ам эв - де - жи дөр - вен и - ке  
ша - рә маң - һә - сә хаа - гә Кел, эв - рә - нә ном - дан о - ру - лэг - сэн, бол - дэг мөн би - лэй.

6. Та вэн өргчи на - сэн - дан Та - вэн бәә - рә ам эв - дө тә - кин та - вэн шу - лә - мә хаа - гә Ке,  
ке - ле бәр - же ном - дан о - ру - лэг - сэн бол - дэг мөн би - лэй.

7. Ай, те - рин эр - кен та - вэн нас - та цаг - тан Бө - ке Мөң - ген Шиги - рге (де) бәә - рег - де - жи  
у - һын ү - рем бол - же бол - дэл - вэг - сэн эн бол - дэг — ги - нә.

8. Зур - һан өрг - чи на - сэн - дан Зур - һан бәә - рин ам э - ве - де - жи зун жи - дин ху - һла  
Зу - рөг бол - сэн бәә - шең - тө Ба (йи)н Күн - көн Ал - тән Чее - жи - ге о - рул - жи эн ги - нә  
о - лың баа - тәр - мүд - тан Ба - ру - ни ах - ла - чи болһ - сэн эн бол - дэг би - лэй.

## Комментарии к нотным примерам

### Пример № 1

Фрагмент «Песни о поражении свирепого хана шулмусов Шар Гюргю» в исп. Ара Човаева. Звукозапись (1939) произведена фирмой грамзаписи «Мелодия» в г. Элиста, Республика Калмыкия. Нотировано В. К. Шивляновой.

### Пример № 2

Фрагмент Пролога «Джангара» в исп. Б. Х. Кюскеева. Звукозапись (МГФ) Э. Е. Алексеева, 1978 г., с/з «Аршань-Зельменский», Республика Калмыкия РФ. Пример цитируется из тома «Героический эпос «Джангар». Нотировано В. К. Шивляновой [12: 111–112].

## Литература

1. *Бергманн Б.* Легенда о джангарчи / пер. Т. А. Емельяненко // Архив КИОН РАН, ф. 5, оп. 2.
2. *Бергманн Б.* Песня из Джангариады / пер. с нем. Т. А. Емельяненко. Рукопись // Архив КИОН РАН, ф. 5, оп. 2, ед. хр.1.
3. *Бергманн Б. (Bergmann B.)* Nomadische Streifereien unter den Kalmyken in den Jahren 1802 und 1803. Bd. I–IV. Riga, 1804–1805.
4. Монголо-ойратский героический эпос / Пер., вступ. ст. и примеч. Б. Я. Владимирцова. Пг.; М., 1923.
5. *Кондратьев С. А.* Музыка монгольского эпоса и песен. М., 1970.
6. *Котвич В. Л.* Джангариада и джангарчи // Филология и история монгольских народов. М., 1958. С. 190–199.
7. *Кычанов Е. И.* Легенда о джангарчи и ее вероятные традиционные истоки // «Джангар» и проблемы эпического творчества тюрко-монгольских народов: Тезисы докладов и сообщений. Элиста, 1978. С. 62–63.
8. *Липкин С. И.* Ритм народного эпоса // Фольклор. Издание эпоса. М., 1977. С. 210–214.
9. *Небольсин П.* Очерки быта калмыков Хошеутовского улуса. СПб., 1852.
10. *Овалов Э. Б.* Легенда о «Джангаре» в записи Б. Бергманна // Типологические и художественные особенности «Джангара» / отв. ред. Э. Б. Овалов. Элиста, 1978.
11. *Сангаджиева Н. Б.* Джангарчи. 2-е изд., перераб. и доп. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1990. — 77 с.
12. *Шивлянова В.К.* Музыкальная традиция «Джангара» // Памятники фольклора монгольских народов: в 10-ти томах / гл. редактор Н. Ц. Биткеев. М.: ИМЛИ РАН, 2015. Том 1. Героический эпос «Джангар» / глав. ред. Н. Ц. Биткеев; отв. ред.: А. Н. Биткеева, П. Ц. Биткеев; сост.: Н. Ц. Биткеев, Т. Баясгалан, В. К. Шивлянова. М.: ИМЛИ РАН, 2015. — 1056 с.: ил. С. 85–128.

*Т. С. Рудиченко*

## **Личность носителя традиции в современном полевом исследовании**

В полевом исследовании, опирающемся на наблюдение, интервью, опрос, анкетирование фигура транслятора традиции занимает центральное место. Представление о ней как базовом элементе системы традиционной культуры соответствует антропологической парадигме современной науки<sup>1</sup>.

Изучающий традиционную культуру на современном этапе развития ученый сталкивается с заметной ее трансформацией, как в системной целостности, так и в отдельных элементах. Экспедиционная работа в южных регионах России в прошедшие два десятилетия нового столетия<sup>2</sup> свидетельствует о качественном изменении получаемых данных. Нашими партнерами в полевом исследовании выступают как акторы (действующие исполнители — инструменталисты, певцы, танцоры, лидеры и участники обрядов, мастера промыслов), так и информанты, участвующие в беседах, опросах. Практика, знание и толкование традиции представляются нередко как нераздельные, что в принципе верно, если осознавать и учитывать различие функций одних и других в трансмиссии культуры<sup>3</sup>.

Осмысление в научной литературе проблем, связанных с отбором носителей традиции (этнофоров), предпринятые классификации и типологии связаны преимущественно с обобщением опыта полевой работы со студентами (фольклорной и этнографической практикой) и рекомендациями следующему поколению исследователей. Это в известной мере определило выбор признаков типологизации: психологическое восприятие и оценка респондента, позиция и поведение последнего в акте межличностного взаимодействия и коммуникации [2; 9].

Ученые отбирают информантов также и в зависимости от подхода и темы исследования. Для количественного подхода (при работе с массивами данных и соотношением их выборок) релевантными будут

---

<sup>1</sup> См. исследования В. Н. Никитиной [8], А. В. Ромодина [10], статьи в сборниках «Личность в культурной традиции» (2014) [6], материалы научных конференций «Музыкант в культуре: концепции и деятельность» (2005), «Личность в пространстве культуры» (СПб., 2013).

<sup>2</sup> В Волгоградской, Ростовской областях, Краснодарском, Ставропольском краях, Адыгее, Карачаево-Черкесии, Дагестане.

<sup>3</sup> Д. А. Лобойко обращает внимание на то, что в России используется не перевод, а калька термина информант, «потому свободно можно использовать термин информант, включая в него и “ключевого участника” и “ключевого актора”» [7: 138].



признаки принадлежности информанта социальным общностям (этнической, территориальной, конфессиональной), возраст, пол, образование, сфера занятий [1: 192; 2: 152]. Для качественного значимыми являются роль в общности, знание, которым обладает информант, готовность к общению и доступность, беспристрастность в оценках [7: 138–139]. Специалистами не всегда учитываются такие характеристики, как происхождение (коренное или переселенческое), рождение в смешанном браке, канал получения знания, в то время как для современных информантов они весьма существенны.

Предлагаемый нами вариант типологизации этнофоров выполнен посредством объединения в группы по основополагающему критерию способа освоения и передачи традиции, степени первичности и объективности транслируемой информации, а также по признакам личностной характеристики, которые важны для последующей интерпретации данных.

В результате анализа выборок информантов, принимавших участие в полевых исследованиях 1970–2020-х гг. выделено три группы носителей традиции.

К первой отнесены усвоившие традицию в процессе межпоколенной трансмиссии от старших членов семьи или общины к младшим, осознающие различие между знаниями и опытом, воспринятым от представителей предшествующего поколения и знаниями и опытом, полученными в ходе учебы или организованной творческой деятельности.

При проведении полевых исследований по различным аспектам песенной и певческой культуры донских казаков в 70–90-х гг. XX в. информанты этого типа составляли абсолютное большинство, а в наши дни они преобладают в конфессиональных и некоторых этнических группах в положении диаспоры. Признание в обществе и внимание к ним собирателей, исследователей и музыкантов-практиков как к хранителям традиции и экспертам приводит к тому, что они становятся объектами поклонения и непререкаемыми авторитетами, ведут себя в соответствии со статусом «объекта культурного наследия»<sup>4</sup>. Для большинства из них характерно сочетание прекрасных природных данных, в том числе музыкальных (хорошей памяти, музыкального слуха, силы, гибкости и подвижности голоса, способности к импровизации, чувства меры),

---

<sup>4</sup> Типичными их представителями являются хорошо известные специалистам информанты: О. В. Пономарева (Меркулова) 1934 г. р. (хут. Мрыховский Ростовской обл.; Е. К. Гулина (Шкодрина) 1950 г. р. (пос. Новокумский Ставропольского кр.); Л. И. Борисова (Ивина) 1939 г. р. (с. Хлебодарное Целинского р-на Ростовской обл.), Л. Г. Воробьева (Рыбина) 1939 г. р. (хут. Петровка Целинского р-на Ростовской обл.) и др.

со стремлением к рефлексии. В силу одаренности, воодушевляющего воздействия на слушателей и зрителей, воспроизводимые ими тексты и индивидуальный исполнительский стиль воспринимаются как нормативные, а высказываемые суждения о различных сторонах традиции канонизируются и абсолютизируются. Практически все они имеют опыт участия в творческих коллективах (хорах или фольклорных ансамблях) либо руководства ими, так как обладают лидерскими качествами. Представляя старшее поколение, они, как правило, не имеют специального образования.

В числе 170 информантов, привлеченных нами к исследованию исторической динамики донской казачьей песни в 1970–1990-е гг. [см. список информантов: 11: 375–383], среднее специальное или высшее образование имели около 15 %. В наши дни их доля значительно возросла. Например, в полевых исследованиях А. А. Черкесовой по проблемам традиционной музыки субэтнических групп ногайцев Северного Кавказа участвовало 95 информантов (из Дагестана, Карачаево-Черкесии и Ставропольского края) [см. список информантов: 13: 275–283], из которых этот уровень образования имели уже более 30 %. Однако отметим, что в разных средах эти показатели значительно разнятся<sup>5</sup>.

При работе с ними необходимо учитывать такие факторы, как типизирующие свойства сознания и «культурные барьеры» [9: 15–17], в силу которых предъявляемые фактические данные корректируются. Это «дозирование» информации происходит по принципу несоответствия идеальному образу традиции, сложившемуся в общественном или в собственном представлении, либо ее сокрытия по соображениям этического и эстетического свойства.

При общении с признанным мастером и знатоком певческой традиции верхнего Дона Ольгой Васильевной Пономаревой по вопросу бытования высокого женского пения («тónкими голосами») подтвердить его распространение не удавалось, несмотря на наличие сведений, полученных от других информантов. Это произошло лишь спустя некоторое время и объяснялось личным неприятием. Оно ей не нравилось, хотя в семье так пели мать и старшая сестра<sup>6</sup>. Возникновение данной коллизии могло быть вызвано и отношением в обществе, выраженным в номинациях «скалiть», «заскалiть» — ныть, плакать<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Из 29 носителей профессиональной культуры молокан в трех селах Целинского р-на Ростовской области в 2014 г. не оказалось ни одного с высшим образованием.

<sup>6</sup> Меркулова Елизавета Аникандровна (1912–2008); Ковалева (Меркулова) Анна Васильевна (1931–1996).

<sup>7</sup> В словарях донских говоров это значение не зафиксировано; в «Словаре русских народных говоров» оно передано формой «заскалеть»: «Начать плакать, ныть. Ребенок о земь ботнулся и заскалел» [12: 34].

Другой пример — «замалчивание» духоворами (духовными христианами) бытования в их среде в советское время пляски и игры на инструментах (гармошке, гитаре, мандолине) как не соответствующих принятым в данной конфессиональной группе ограничениям. На этот счет существовала установка авторитетных лиц их круга, своеобразная «конвенция о неразглашении».

Идеализировать носителей и информантов данной группы не стоит, так как среди них встречаются лица разной степени одаренности, знающие певческий и инструментальный репертуар, применимый в условиях сценической или обрядовой практики (например, у духоворов это пение на похоронах), не имеющие представления о традиции в ее целостности или не склонные к рефлексии.

Вторую группу составили признанные в настоящее время в сельской и городской среде носители и толкователи традиции из «просвещенных любителей». Передаваемые ими данные, относящиеся к истории и этнографии, исполнительский репертуар являются результатом синтеза воспринятого в детстве/юности, лично пережитого, и заимствованного из разных источников — литературы, кинофильмов, интернета и пр.

Для участников экспедиций это наиболее комфортный тип респондентов. Они открыты для общения, активны в распространении знаний: дают интервью, пишут заметки и статьи в периодические издания — местные, центральные и зарубежные, размещают материалы на сайтах, сотрудничают с музеями, радио и телевидением; занимаются собирательством, помогают лингвистам, этнографам и этномузыкологам в проведении экспедиций, дополняют или корректируют ранее предоставленную информацию, организуют сеансы записи и съемку фильмов об уникальных явлениях своей культуры, настойчиво побуждают исследователей к созданию научных трудов, возвращают носителям традиции оцифрованные материалы и пр. Благодаря их усилиям, в глубинке существуют этнографические музеи, сохраняются звуко- и видеозаписи из личных коллекций.

Информанты этого типа немногочисленны, чаще мужчины зрелого возраста<sup>8</sup>, реже молодые, такие как представители донского старообрядчества<sup>9</sup>. Абсолютное большинство имеет высшее образование (историческое, инженерно-техническое, медицинское, музы-

---

<sup>8</sup> Н. И. Вечеркин 1958 г. р. (ст-ца Боковская); И. И. Колодкин 1947 г. р. (хут. Богураев Белокалитвенского р-на Ростовской обл.), Ю. С. Седелников 1940 г. р. (ст-ца Брюховецкая Краснодарского края); В. В. Кучин 1942 г. р. (г. Ростов-на-Дону); К. А. Кумуков 1962 г. р., К. Х. Туркменова (Кумукова) 1948 г. р. (аул Икон-Халк Ногайского р-на Республики Карачаево-Черкесии) и др.

<sup>9</sup> Распопин И. Н. (1992 г. р.), Севастьянов Ф. И. (1998 г. р.).

кальное). Обладая ценными знаниями, они обнаруживают склонность к анализу и толкованию, способность расчленить объект на элементы и синтезировать целое [11: 72]. Но нередко осведомленность ограничена какой-либо узкой областью традиционной культуры, а предоставляемая фактическая информация требует проверки или установления источников заимствования, что не всегда достижимо.

Третья группа представлена информантами, не являющимися носителями традиции по рождению и воспитанию, воспринявшими ее посредством практического опыта, полученного в творческих коллективах, под руководством знатоков традиции (руководителей сценических ансамблей, ученых) и обучения, а также в экспедициях. Интегрируемая ими информация черпается из различных источников, а транслируемая традиция сложно идентифицируется в этническом, территориальном и других аспектах.

Для них характерно мифотворчество, порождаемое стремлением к социально-этнической самоидентификации, что ведет не только к продуцированию «мифов», но и разработке на их основе методик внедрения в практику, что должно придать деятельности смысл трансмиссии традиции.

Один из ярчайших представителей этого рода Сергей Васильевич Нескоромный<sup>10</sup>, основной сферой занятий которого является тренерская работа в клубах боевых искусств (Ленинградская область и Санкт-Петербург). Родившийся на Донбассе и имеющий в родословной выходцев из крестьян Саратовской губернии, казаков Республики Адыгея и украинцев из села Васильевки Ямского р-на Донецкой области, он владеет в основном украинским бытовым репертуаром. Ему известны также и песни исторической тематики, ассоциируемые с запорожскими «сечевыми казаками».

Созданный его единомышленниками (в том числе на Дону) стиль группового рукопашного боя назван «Спасом». Обычно это понятие употребляется шире в отношении всех сберегающих жизнь практик. Как пропагандируемая система выживания и воинское искусство «Казачий Спас» возник в 90-е гг. XX в. На основе указания в труде Евлампия Никифоровича Котельникова [3] о существовании на Дону воинов-характерников (ведунов или «волхвов») сложилось представление о специализации в этом виде деятельности в прошлом. В содружестве с ростовчанином Владимиром Васильевичем Кузнецовым С. В. Нескоромным создается система воспитания, в которой наряду с привитием навыков рукопашного боя уделяется внимание духовному развитию на основе православия, а также песенной и танцевальной культуры [4].

---

<sup>10</sup> Нескоромный С. В. (1964 г. р.).

На наших глазах из одной субкультуры «новодела» вырастает еще одна. Каково бы ни было отношение к ней и ее идентификация (конструкт, симулякр, восстановленная традиция), она не появилась бы в отсутствие потребности. Хотя и ограниченно, она транслируется, дополняется, варьируется и, наконец, канонизируется — закрепляется в письменных текстах и изучается [5].

В актуализации традиций и создании «новых» участвуют и ученые, поддерживаемые «просвещенными любителями». В этом содружестве рожден такой получивший признание общественности культурный проект, как «Шермиции» — военные игры и состязания молодежи. Разработанные в опоре на исторические источники и данные полевых исследований, закрепляемые ежегодным проведением, они становятся достоянием современной культурной жизни [14].

Аналогичные тенденции прослеживаются и в религиозной практике. Во втором десятилетии XXI столетия мы стали свидетелями нового этапа воссоздания и развития в России (в том числе и в Ростове-на-Дону) единоверия. В прошлом оно возникло в результате компромисса Русской Православной Церкви со старообрядческой в форме подчинения иерархии РПЦ при сохранении старых обрядов, служения в единоверческих храмах священников РПЦ по принятым у старообрядцев книгам. В настоящее время общины, внешне напоминающие единоверческие, возникают в лоне РПЦ. В них входят сравнительно молодые люди, идентифицирующие себя как со старообрядческой, так и официальной православной церквями. Их объединяет интерес к ритуалу старообрядческой церкви. С 2004 года такие приходы официально именуется «старообрядными» (в Ростове-на-Дону это приход храма св. апостола Андрея Первозванного). Пение по книгам невменной нотации они осваивают как «по напевке», так и посредством современных обучающих технологий: мастер-классов, видеоуроков и пособий.

Можно констатировать, что в доступный наблюдению период происходила смена поколений и разрыв системы передачи традиции, в большинстве случаев имевшей завещательный характер (от дедов и бабушек к внукам). Молодежь, без должного пиетета относясь к знаниям своих родственников, обращается к внешнему опыту; традиция не столько продолжается, сколько воссоздается, реконструируется, обогащаясь многообразными привнесениями, а подчас и чуждыми влияниями.

Соотношение групп носителей традиции меняется в пользу воспринявших ее смешанным способом (посредством межпоколенной трансмиссии и пополнения знаний путем самообразования, обучения, участия в организованных коллективах). Это заметно и в более последовательных в плане приверженности традиционному воспитанию регионах, таких как Северный Кавказ.

Получаемая в ходе полевого исследования информация не всегда, а точнее, весьма редко может быть экстраполирована на предшествующие этапы развития культуры. Ее применение в большей мере соответствует синхроническому изучению и описанию культуры. При сравнительно-историческом изучении условием корректного использования материала должно быть его соответствие критериям сопоставимости с коллекциями предшествующих лет по признакам репрезентативности, месту, времени фиксации и методике записи.

Интерпретировать такой материал целесообразно в связи с определенными научными темами и проблемными ракурсами антропологической и культурологической направленности, например, картины мира современных продолжателей традиции, их личностной самоидентификации.

## Литература

1. *Беликов В. И., Крысин Л. П.* Социолингвистика. М.: РГГУ: 2001. — 317 с.
2. *Игнатова А. В.* Стратегия и тактика ведения беседы с информантом: из опыта фольклорной практики // Вестник Удмуртского университета. История и филология. 2008. Вып. 1. С. 151–160.
3. *Котельников Е. Н.* Историческое сведение Войска Донского о Верхне-Курмоярской станице, составленное из сказаний старожил и собственных примечаний 1818 г. дек. 31 дня / под ред. [и с предисл.] И. П. Попова. Новочеркасск: Обл. Войска Дон. стат. ком., 1886. [2], VI, 63 с., 3 л. ил.; 25. С. 43–63: Примеч. / Х. Попов.
4. [Кузнецов В. В.] Песенная традиция в православной казацкой воинской системе «Спас». Б.М., Б.Д. [Ростов н/Д, 2015]. С. 4–7.
5. *Кузнецова К.* Песни ссыльных казаков Донбасса как основа самоидентификации // Инновационные направления в науке, технике, образовании: сб. науч. тр. по мат-лам Междунар. науч.-практ. конф. «Инновационные направления в науке, технике, образовании», Смоленск 30 июня 2016 г.: В 2 ч. Смоленск: Изд-во ООО «НОВАЛЕНСО», 2016. С. 24–27.
6. Личность в культурной традиции: сб. науч. ст. / сост. и отв. ред. Л. В. Фадеева. М.: ГИИ, 2014. — 432 с.
7. *Лобойко Д. А.* Недоступный информант в социологическом исследовании политической и административной элиты // Материалы VIII международной социологической Грушинской конференции «Социолог 2.0: трансформация профессии» 18–19 апреля 2018 г. / отв. ред. А. В. Кулешова. М.: АО «ВЦИОМ», 2017. — 482 с.
8. *Никитина В. Н.* Письма народных музыкантов. М.: Науч.-изд. центр «Моск. консерватория», 2014. — 248 с.

9. Обухов А. С. Построение исследования человека в контексте традиционной культуры пространства // Исследователь/Researcher. 2013. № 3–4. С. 8–33.
10. Ромодин А. В. Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. СПб.: ГНИИ «Институт истории искусств», 2009. — 288 с., ил.
11. Рудиченко Т. С. Донская казачья песня в историческом развитии / науч. ред. О. А. Пашина. Ростов н/Д: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2004. — 512 с.
12. Словарь русских народных говоров. Вып. 11: Зароситься–Зубрёнка / АН СССР Институт русского языка. Словарный сектор / гл. ред. Ф. П. Филин. Л.: Изд-во «Наука», Л. О., 1976. — 364 с.
13. Черкесова А. А. Музыка устной традиции ногайцев Северного Кавказа: этнический и территориальный аспекты: дис. ... канд. искусствоведения. ВАК 17.00.02 Музыкальное ис-во. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. С. 275–283.
14. Яровой А. В. Шермиции. История, методика обучения и правила соревнований. Ростов н/Д, Изд-во НМЦ «Логос», 2011. — 128 с.; Рудиченко Т. С., Демина В. Н. Современные воинские ритуалы и чинопоследования донских казаков // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире: сб. мат-лов междунар. науч. конф. ФБГОУ ВО «Адыгейский гос. университет», РФФИ. 17–21 сент. 2018 г. / ред.-сост. С. И. Хватова. Майкоп: Изд-во «Магарин», 2018. С. 212–224.

*Е. В. Самойлова*

## **Народжена на пісні. Народный музыкант в контексте современной культуры**

Небольшое украинское село Крячковка по сложившемуся стечению обстоятельств стало своеобразной точкой пересечения научных интересов в области фольклора и этнографии: здесь в 1847 г. родился известный антрополог, этнограф, археолог Федор Кондратьевич Вовк, а в 1958 г. после посещения села фольклорной экспедицией Киевского университета, в составе которой работал музыковед и композитор Владимир Александрович Матвиенко, возник фольклорный ансамбль «Древо», исполнительская деятельность которого стала известна как исследователям музыкального фольклора, так и любителям народной музыки: «официальной датой основания нашего ансамбля считается 31 октября 1960 года»<sup>1</sup>. Костяк ансамбля составили несколько певческих семей из числа местных жителей. С этого времени село становится излюбленной площадкой для полевых исследований, проводимых Киевским национальным университетом им. Т. Г. Шевченко и Национальной музыкальной академией Украины им. П. И. Чайковского.

Ежегодно ансамбль принимал участие в традиционных ярмарках, концертных и фестивальных программах, организованных в различных городах Украины, России, Польши, Германии, США. Популярность «Древа» также связана с появлением документальных фильмов о песенных традициях с. Крячковка. В конце восьмидесятых была осуществлена запись лучших песен «Древа» на студии фирмы грамзаписи «Мелодия». Участницы ансамбля не боялись экспериментов, одним из которых стало совместное выступление с украинской рок-группой «Братья Карамазовы» (2008).

В последние десятилетия значительно обновился состав певческого коллектива, но его участники по-прежнему сохраняют любовь к украинской песне, народным обычаям и обрядам, усвоенным от старшего поколения. Долгие годы руководителем коллектива была Галина Акимовна Попко (1930–2012), которая считала свой творческий путь предназначением свыше «Мати мене народила на це — на пісні»<sup>2</sup>. Со-

---

<sup>1</sup> Архивная аудиозапись.

<sup>2</sup> Полевые материалы автора (далее — ПМА), собранные в с. Крячковка (2005–2010) хранятся в Архиве Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова, а также в личном архиве автора, поэтому в сведениях о записях будут указываться только данные об информантах, фондовые номера коллекций и год записи. Основной аудиофонд (далее, ОАФ): 243-А001, Инф.: Г. А. Попко, 1930 г. р., 2009.



бранные полевые материалы позволяют раскрыть роль украинской певицы в сохранении и развитии певческих традиций Крячковки.

К. В. Чистов отмечал, что публичные выступления сказителей «воспринимались научной и художественной общественностью как значительные события, и они, несомненно, сыграли определенную роль в развитии как фольклористики, так и художественного фольклоризма»[9: 85]. Он подчеркивал их особое значение для знакомства ученых, писателей и музыкантов с живым исполнением русских былин, считал необходимым проведение исследований, которые могли бы «точнее определить роль этих приездов и выступлений в истории русской культуры»[9: 89].

Все сказанное относительно публичных выступлений сказителей вполне можно отнести к концертной деятельности этнографических коллективов. Но как определять роль этих выступлений в истории культуры? Рассматривать их в привычном ракурсе, как источник вдохновения для творцов профессионального искусства? Но это всего лишь однонаправленный вектор в изучаемом коммуникативном пространстве. Логично предположить, что должен быть и второй — направленный противоположно. Тогда необходимо понять, оказывает ли влияние на сохранность традиционных форм информативное поле массмедийных систем, участие этнографических коллективов в деятельности современных культурных и научных институтов. И каковы результаты этого воздействия на исполнителей (отдельных музыкантов или творческий коллектив)?

В поисках ответов на вопросы автор обратилась к полевым записям, сделанным в селе Крячковка с 2005 по 2010 г. Используемые методы: case study, социопрагматический анализ.

Мой первый визит в Крячковку состоялся в сентябре 2005 г. Участники «Древа» собрались в доме Н. Н. Роздабары. Уже с первых минут общения стало понятно, что коллектив теоретически «подкован»: «в нас є обрядові, ліричні, свадьбові пісні, які тобі заспівать?». Решила начать с привычных для фольклористов вопросов, и расспросить о календарных праздниках. Перечисляя «обрядові свята», отметили, что празднуют Ивана Купалу:

В нас єсть і Івана Купала. На Івана Купала і ми виступали цей рік. [—А Ивана Купала, в старину праздновали?] — Та, празднували його завжди. Його навпаки тоді празднували. То після війни воно трошки призабулося, а це — вернулося. Як незалежність стала, так почали зпочатку вертатись. <...> Збираємося. Співаємо пісні на Івана Купала. В нас єсть спеціальні обрядові пісні. Такі — спеціальні до цього свята. Вогонь палять. Перестрибують хлопці і дівчата через вогонь. Вінки в'яжуть, пускають на воду<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> ПМА, личный архив: аудио, ф/а «Древо», 2005.

Отметили особенности локальной традиции (ряженье, различные технологии плетения венков):

[В Крячковке. — *Е. С.*] мальви нанизують, мальви. А тоді туди мішають і любисток, і м'яту, і все. із зелени робимо.

<...> ми були у Києві під відкритим небом, там є музей такий: зібрана зо всіх регіонів хата, ну таке, вся старовина. Так там<sup>4</sup>, ще свічки — у віночки ставили свічки. І тоді віночок пливе по воді. Там річка така протічна, так він і пливе. <...> І то ми таке бачили під одкритим небом<sup>5</sup>.

В тот раз остаток сомнений относительно возможной «изобретенности» праздника развеяло исполнение нескольких обрядовых песен и приуроченной лирики с достаточно подробным комментарием.

Пример 1<sup>6</sup>.

♩ = 80

Ой, на І - ва - на, да(й) на Ку - па - ла.

Ой, на І - ва - на, да(й) на Ку - па - ла

Там дів - чи - но - нька цві - то - чки рва - ла.

Цві - то - чки рва - ла, ві - но - чки пле - ла

Ой, на І - ва - на, да(й) на Ку - па - ла.

В начале XXI в. возможность записать не только полные тексты обрядовых песен, но также и напевы (в хорошем исполнении!) считается большой удачей. Так думала и я.

<sup>4</sup> В другой локальной традиции.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> ПМА, личный архив: аудио, ф/а «Древо», 2005. Расшифровка А. А. Мехнецова.

Пример 2<sup>7</sup>.

♩ = 128

хо - дим\_те, дів\_ча - тонь\_ко, до бро - ду,  
 Да пус\_ти\_мо ці ві - ноч\_ки на во... У!  
 Ой, у но\_вім ко\_ло - дьо\_зі, в но - во - му,  
 Вже по\_ра нам, дів\_ча - тонь\_ко, до до... У!

Оценить «представительность» записей попросила специалистов (этномузыкологов):

Ну, это в очень хорошем виде сохранившийся именно традиционный пласт, архаический пласт тех песен, который идет от древнего славянства. Что-то подобное можно записать в Полесье, что-то близкое в Белоруссии, т. е. это такой древний общеславянский пласт — древние песни календарные. Это очень хорошие певцы: с хорошими голосами, с хорошим слухом, хорошо владеющие традицией, т. е. это высокого уровня этнографический материал<sup>8</sup>.

Типичный, классический хороший напев, который можно отнести к архаическим пластам. И как звукоряд (типичный для летних обрядовых песен лад — терция + субкварта — «летний звукоряд» у Рубцова), и как тип напева может быть распространен в Белоруссии. В Смоленске что-то есть<sup>9</sup>.

Признаки сходства, которые провоцируются структурой текста. Не помню таких параллелей в обрядовых песнях (подблюдные/купальские). Композиция другая, (отличная от подблюдной).

<sup>7</sup> ПМА, личный архив: аудио, ф/а «Древо», 2005. Расшифровка А. А. Мехнецова.

<sup>8</sup> ПМА, В. М. Щуров, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, доктор искусствоведения. ПМА, Санкт-Петербург, 2012.

<sup>9</sup> ПМА, А. В. Полякова, доцент, преподаватель кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, СПб., 2012.

Отличны элементы музыкальной речи, из которой формируются локальные особенности. Квитка рассуждает по поводу пятисложника как характерной черты для славянских народов. Рефренный раздел аналогично строится. Там тоже выделяется устойчивый рефрен. *Они поющие, может напев просто трансформироваться. Характер звучания может измениться даже от того, что поют теперь дома — за столом, а не в обрядовой ситуации*<sup>10</sup>.

Менее восторженными оказались отзывы преподавателя кафедры музыкальной фольклористики Национальной музыкальной академии Украины И. В. Клименко. Отчасти это связано с тем, что в 2005 г. записи были сделаны от третьего состава «Древа» — «это уже не то пение, что раньше», «мелодия очень напоминает свадебную, хотя подобный ритмический тип кое-где спорадически встречается на Полтавщине, но никогда раньше в Крячківке — такого не пели»<sup>11</sup>.

Подводя итоги той поездки, я понимала, что «календарь» был записан довольно подробно, этнографические описания дополнялись хорошим музыкальным материалом. Это подтверждалось отзывами ведущих этномузыкологов.

Экспертные оценки получены, записи паспортизированы. Допустимо ли считать полевое исследование завершенным?

Следуя методике проведения полевых работ, которой придерживаются фольклористы-музыковеды, можно с уверенностью ответить «да», т. к. в большинстве случаев исследователи ограничиваются проведением стационарных записей и крайне редко «тестируют» результаты в ритуальных (или повседневных) практиках<sup>12</sup>. Петербургский ученый-фольклорист Т. Г. Иванова справедливо заметила, что такой подход к сбору материала, скорее всего, связан с тем, что отечественная фольклористика была не столько преемницей этнографической, сколько литературной школы.

Прослеживаются некоторые расхождения между теорией и практикой фольклористических исследований. Так, К. В. Чистов

---

<sup>10</sup> ПМА, И. В. Теплова, доцент, кандидат искусствоведения СПбГК, СПб., 2012.

<sup>11</sup> ПМА, запись телефонного разговора, СПб., 2012.

<sup>12</sup> Уникальная возможность познакомиться с материалами, раскрывающими этапы становления отечественных и некоторых зарубежных фольклористических (в т. ч. этномузыкологических) школ, представилась в период проведения конференции «Этномузыкология: история формирования научных школ и образовательных центров» (СПбГК, 2012). На конференции достаточно подробно освещалась работа по сбору экспедиционных материалов (как отдельных исследователей, так и научных институтов). Последнее было особо привлекательно, поскольку можно было составить представление о существующих методах сбора полевых материалов. Во всех случаях, кроме одного, исследователи проводили стационарную запись, фиксировали информацию в полевых дневниках, иногда в архивные материалы включалась информация о предпочтительных направлениях (лирика, свадьба и т.п.).

считал, что исследователя любой «предмет материальной культуры (конкретный жилой дом, вот это полотенце и т. д.) либо эмпирическое проявление духовной культуры (обряд, исполненный в такой-то деревне, в такой-то день, пропетая песня, рассказанная сказка и т. д.) интересует главным образом как *материал для познания традиции и механизма ее функционирования* (курсив мой. — Е. С.)» [10: 44].

Насколько возможно изучение функциональности отдельных элементов культуры в условиях стационара или же при анализе исключительно репрезентативных форм?

Еще в 80-е гг. XX в. К. В. Чистов предвидел возникновение «условно-традиционных форм, которые могут совпадать, а могут и не совпадать ни с одной из реально бытовавших локальных форм. Они становятся как бы символами (репрезентантами)» [10: 54]. Фиксация происходящих изменений заставляет задуматься о необходимости корректировки методов сбора полевых материалов (в фольклористике). А, может быть, нет?

Всегда ли допустим знак равенства между «репрезентационной» (концертной, ориентированной на исследователя) и «живой» (существующей в местной традиции) формами фольклорного и этнографического текста?

Смею предположить, что ответы могут быть разными, и каждый исследователь будет исходить из собственного полевого опыта. Мне близка точка зрения С. Ю. Неклюдова, предложившего рассматривать репрезентационные формы, «смысл которых сплошь да рядом оказывается отнюдь не прозрачным» [4: 40], в качестве отдельных жанров фольклора: описания-«экспликации» и описания-«инструкции» [4: 40]. Она подтверждается результатами полевых исследований, в т. ч. и проведенных на территории Крячковки.

Отмечу основное отличие используемых мною методов от описанных выше.

В антропологии полевое исследование не ограничивается интервью, но также включает наблюдение за реальной бытовой или ритуальной ситуацией<sup>13</sup>, позволяющей сопоставить репрезентативные проекции форм с источником этих проекций. Отсюда: поиск различий между эффектами, «которые люди, проводящие обряды, предполагают произвести» [6: 168] и теми, «которые эти обряды реально производят»; «явные и латентные функции» Р. Мертонa [3: 105–184], семантические параметры символа В. Тернера<sup>14</sup> и пр.

<sup>13</sup> За исключением тех случаев, когда проведению наблюдения мешают объективные причины.

<sup>14</sup> В. Тернер выделяет семантические параметры символа: экзегетический (поянения информантов), операционный (наблюдения автора, сделанные во время ритуальной или повседневной практики) и позиционный (позволяющий соотносить различные значения символа [7: 41]).

Вернемся к рассматриваемому случаю.

Дополнительным стимулом к продолжению работы послужил успешный опыт фиксации довенечного цикла свадебного обряда (в реконструкции) и ритуального обхода дворов в канун Старого Нового года. Тогда удалось понять, почему при записи интервью от исследователя почти неминуемо ускользают ритуальный этикет и большинство значений, относящихся к сегменту соционормативной культуры. Когда обсуждалась возможность записи праздника с участниками «Древа», замялись — годы не те, и не праздновали давно, но проникнувшись значимостью ритуала для истории и науки, согласились.

### «Купальське свято» в Крячковке

Утром шестого июля 2009 г. я приехала в Крячковку вновь. Остановилась у Г. А. Попко. Пока общались за завтраком, уточняла интересующие меня детали. Через какое-то время подошли другие участники, которых пригласили на привычную предпраздничную спевку. По ходу репетиции обратила внимание на несколько моментов.

Галина Акимовна отказалась петь одну из купальских песен: «Та я й не хочу її співати. Куди вона годиться?»<sup>15</sup>.

Меня удивило предложение сделать запись в соседнем селе: «в Березовій Рудці довжне быть це дійство. Ми вже балакали, якщо потрібно дійство — ти там візьмеш, а ми тоді заспіваєм тобі, бо я не знаю, як там співають. <...> По всьому: по весільних, по обрядових ми співаємо краще їх — наше село співає»<sup>16</sup>.

По вполне понятным причинам от предложения отказалась.

В Крячковке к подготовке праздника решили привлечь заведующую клубом и учительницу из местной школы. Накануне у озера уже успели установить обвитые соломой и полевыми цветами «ворота».

По дороге к клубу заметила объявление на дверях продуктового магазина: жителей оповещали о проведении праздника (во время записи зимних обходов дворов и поминок на Фоминой неделе ничего подобного замечено не было).

За час до начала перед зданием клуба стали собираться стайками сельские школьники. Девочки 7–10 лет несли венки в руках, старшие наряжались в костюмы «русалок» дома.

Главным распорядителем действия оказалась А. В. Дмитренко (участница «Древа», преподаватель начальных классов). С ее появлением все оживились, закипела работа. Когда приготовления были завершены, мы направились к месту проведения праздника.

У одного из домов мне предложили заснять сцену сбора дров для купальского костра. По ходу Алла Владимировна инструктировала

<sup>15</sup> ОАФ: 250–А001, Инф.: Г. А. Попко, 1930 г. р., 2009.

<sup>16</sup> ОАФ: 250–А001, ф/а «Древо», 2009.

участников диалога — троих подростков (ок. 8–9 лет) и пожилую семейную пару:

– Підійдіть тудя і скажіть: «Здрастуйте! Добрий день! Ранок, вечір — шо це в нас? Давайте на вогонь дровця. <...> На Івана Купала. Усі будете казати, кричатимете. Вона вам винесе. (А. Дмитренко вошла во двор, и через какое-то время вернулась с хозяином дома. Он катил тележку с дровами, слушал ее рекомендации.)

– А. Дмитренко. Оце гіллячка положите тут. (Наклоняется и достаёт из тележки охапку дров.)

– Мужчина. Та давайте я виверну.

(А. Дмитренко, не обращая внимания на предложение, выбрасывает оставшиеся дрова на землю рядом с входной калиткой. Затем обращается к мужчине.)

– А. Дмитренко. Виїзжайте! Отуди котіть! От, давайте хлопцям. <...> Беріть, хлопці, возик. Беріть возик! Богдан, смієшся?! Беріть, увезіть<sup>17</sup>.

Раздобыв дров, А. Дмитренко с детьми направилась к месту проведения праздника.

Жители Крячковки собирались у небольшого озера на окраине села. Подошли и участники «Древа». Под руководством А. Дмитренко по центру площадки установили антропоморфную фигуру и украсили символическое деревце.

Праздник начался вступительной речью ведущей: «Доброго вечора, шановна Крячкія. Іоан народився від Лізавети — родички Марії, якій народився раніше на півроку від Христа»<sup>18</sup>.

Далее последовало краткое изложение истории жития пророка и предтечи Господня Иоана и рассказ о народных обычаях:

І цей день святкується як Івана Купала, як Івана-травника. Природа сьогодні набирає цілющої сили, гомонить між собою, вміє розмовляти. І люди вшановують це свято як день літнього сонцестояння. Шановні дітки, підойдіть до мене ближче. Ми будемо з вами незалежно від усіх спілкуватися.

Я хочу просто запитати, чи знаєте ви що це за свято Івана Купала? Кому хто розказував?

Кому бабуся розказувала як вона бігала на вогнище? [дети молчали. — Е. С.] — Бабусі, будемо розказувати? [в ответ тишина. — Е. С.]. Так. Хто вам віночки сплів? — (девочки) Самі<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> ПМА, АФЭЦ Основной видеофонд (далее — ОВФ): 1549, ф/а «Древо», 2009.

<sup>18</sup> ОВФ: 1549, Инф.: А. В. Дмитренко, 1968 г. р., 2009.

<sup>19</sup> ОВФ: 1549, Инф.: А. В. Дмитренко, 2009.

Противоположних взглядов относительно традиции праздника придерживалась Г. А. Попко: «Івана Купала, це ж не релігійний празник, це ж чортів празник. Також? Як у вас кажуть? Чортів празник? А як же? Це ж не божествений празник»<sup>20</sup>.

Сюрпризы поджидали на каждом шагу, в т. ч. и по ходу презентации антропоморфного символа праздника (далее, АС). Фигурку соломенного мужичка я увидела еще в клубе. В идентификации пола помогла одежда — мужская сорочка и соломенный бриль.

В надежде разузнать что-либо об АС, обратилась к стоявшим поблизости школьникам. Они в растерянности молчали. На выручку пришла завклубом Н. В. Гольска: «— Это у нас Дідух. [— Е. С. Его из чего делают?] — Из соломы. [— Е. С. Это давний обычай, «дідуха» делать?] — Да. [— Е. С. Он на одной ноге?] — На деревяшке. [— Е. С. А кто его делал?] — Я»<sup>21</sup>.

О «дідухе» в 2005 г. рассказывали и участники фольклорного коллектива. В 2009 г. Г. А. Попко уже сомневалась:

Тоді ж там є водяник, чи як? Забула. Як таке... Тоді спалювали його. Ворота горять же і його спалюють. Дідуган... дідух — кажеця так називали. <...> Оце ж на Івана, конечно. Роблять чучело. Тоді спалюють, або топлють у воді. Оце ж воно скрізь: там Морава, там Морена називають, там Морава. [— Е. С. А у Вас?] — Морена, ми співаєм пісню «Кругом Мариноньки ходили дівоньки». [— Е. С. А чучело как называли?] — Я забула. Якось... Забула. Прийде Ала, вона робила недавно, скаже тобі. Чи водяник, чи я не знаю<sup>22</sup>

В конструировании АС приняла участие и А. Дмитренко. Заметив «деда», (созданного Н. В. Гольской), попросила надеть поверх мужской рубахи юбку, а поверх бриля венки, что вызвало затруднения при определении пола персонажа.

Не меньше путаницы с АС возникло и на самом празднике:

— А. Дмитренко. В нас іще сьогодні на святі єсть Купайло. Купайло створювали гілочку, або таку ляльку. Це в нас буде сьогодні гілочка. Що це таке? Це — деревце, которе ви ставили, це як Даждьбог, як символ врожаю, Його вдаровують дарунками, чипляють різні квіти. <...> [Антропоморфную фигурку. — Е. С.] Морена — Мора називали. Це у нас символ зими і голоду. Символ голоду, символ зла, який у цей день знищували<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> ОАФ: 250–А001, Инф.: Г. А. Попко, 2009.

<sup>21</sup> ОВФ: 1549, Инф.: Н. В. Гольска, 1968..

<sup>22</sup> ОАФ: 250–А001, Инф.: Г. А. Попко, 2009.

<sup>23</sup> ОВФ: 1549, Инф.: А. В. Дмитренко, 2009.



А. Дмитренко завела хоровод вокруг «Купайла» и «Мори». Участники фольклорной группы запели про «Мариноньку». Дети растерялись, и не только они.

Завершился праздник купальским «вогнищем»: парни подожгли соломенную фигуру и ворота. Желаящие проследовали за ведущей сквозь «очистительный огонь» (прошли под горящими воротами), пустили на воду венки. После чего бóльшая часть зрителей разошлась по домам. Оставшиеся продолжили празднование небольшими компаниями. Когда площадку покинула Г. А. Попко, участницы «Древа» тут же затянули песню, на исполнение которой был наложен запрет руководителем коллектива.

Пример 3<sup>24</sup>.

• = 76

Як ку - пав - ся Клим, да(й) у во - ду влив.

• = 60

На йва - на, на Ку - па - ла, Ку - па - ла на йва - на.

• = 76

Як ку - пав - ся І - ван - то прий - деть - ся (й) нам.

• = 60

На йва - на, на Ку - па - ла, Ку - па - ла на І - ва - на.

• = 76

Як ку - пав - ся Му - сім - до - ве - деть - ся у - сім.

• = 60

На йва - на, на Ку - па - ла, Ку - па - ла на І - ва - на.

<sup>24</sup> ОВФ: 1550, фольклорный ансамбль «Древо», 2009. Расшифровка А. А. Мехнецова.



Отмечу, что именно этот напев показался наиболее интересным петербургским и киевским этномузыкологам.

В связи с фиксацией праздника возник целый ряд вопросов. В творческом конструировании ритуала сомнений не было<sup>25</sup>, и хотелось понять, что послужило основой этой сборки.

### «Зв'язана моя работа з цим»

При воссоздании структуры ритуала участники коллектива опирались на опыт концертной деятельности (посещение купальского праздника в Киеве, участие в концертной программе, обмен информацией с другими коллективами) и публикации (литература, СМИ). Использование обширной источниковой базы, различие в оценке этих материалов и личных предпочтений организаторов (собственное видение) приводили к конфликту значений, присваиваемых элементам ритуала.

Примером тому путаница, возникающая при создании и презентации АС. Директор клуба была ориентирована на локальную традицию, и пыталась воспроизвести «дідуха» (так называют сноп соломы, который в Крячковке приносят в рождественский сочельник и ставят

<sup>25</sup> По ходу полевых работ удалось выяснить, что в Крячковке июльское гулянье было приурочено к Петрову дню (12/VII): «Як я була молода, так цього Івана Купала ми й не гуляли. Оце Вам по правді. <...> Гуляли, співали *петрівки*. <...> іще як дівчатами [були. — Е. С.], бігали, співали. [— Е. С. Где собирались?] На Петрівки? На городі. Просто не в клубі, нічого — на дворі <...> будь у кого» (ОАФ: 250–А002, Инф.: Е. И. Липа, 1928 г. р., 2009); «Виходимо, посидимо на вигоні. Запалили вогник, поспівали, і розійшлися»; «Виходили, біля воріт співали *петрівські* пісні. А обряду такого ми не робили ніякого» (ОАФ: 250–А001, ф/а «Древо», 2009). В с. Сосуновка, расположенном в семи километрах от Крячковки, в Иванов день гадали на венках (загадывали на замужество, здоровье, венки пускали по воде). В Крячковке такого обычая не было. В локальной традиции Иванов и Петров день воспринимались как единый праздник «...на Івана Купала, на Петра — це воно одно: Петро буде дванадцятого і Івана Купала. Це називався одини такий празник» (ОАФ: 250–А002, Инф.: А. Ф. Безугла, 1926 г. р., 2009), что подтверждается и местной поговоркой — На Івана хліб пекла, на Петра витягала і на полицю складала.

на лавку рядом с кутьей и узваром<sup>26</sup>). А. В. Дмитренко синтезировала знания, почерпнутые из различных источников, что привело к проблемам с идентификацией антропоморфной фигуры.

Аналогичные интерференции обнаруживаются в области производства значений ритуального дерева: это и «вільце» (так называют свадебное дерево в Крячковке) и *Купайло* (образ, почерпнутый из надлокальных<sup>27</sup> источников).

В числе главных действующих персонажей праздника были русалочки. Девочки красовались в искусно сплетенных венках, которые можно рассматривать в качестве ключевого элемента костюма: «Віночок робили — цвіточки то. А на таке свято більше треба такі кострубаті. Туди треба таку траву: полинь, м'ята. Щоб вінок був не ніжний, а такий — *кострубатий наче, більши до русалок похожий*»<sup>28</sup>.

Представления о русалках Г. А. Попко основаны на литературных источниках (до выхода на пенсию она преподавала школьникам украинский язык и литературу):

— *Русалки, знаєш, хто? Ну, нехрещені діти — це по Шевченку*<sup>29</sup>. Я, наприклад, пока не робила у школі, я не знала цих русалок. А це, як стала я робить, зв'язана моя робота з цим. Ото я взяла про ти русалки. А батьки мої нічого не зостерегували, вони не знали. [— Е. С. Не рассказывали об этом?] — Ні, ні<sup>30</sup>.

### ***Культурный код: траектория перемещений***

Анализ механизмов трансляции культурного кода подтверждал присутствие «сторонних звеньев» в информационной цепи. Как правило, традиционная культура рассматривается как один из источников, задающих импульс к появлению различных произведений искусства<sup>31</sup>. Попытка реконструкции «купальского свята» в Крячковке позволяет отметить эффект реверса, когда источником трансляции культурного кода становятся литературные произведения классиков (знатоков народной культуры): «Воно пішло *це відкілясь — це не від нас пошло. Ї ми перейняли, почули десь*, так ото як і в книжці пи-

<sup>26</sup> В Крячковке не были зафиксированы антропоморфные варианты «дідуха», но они хорошо известны населению от переселенцев с Западной Украины, а также по публикациям СМІ.

<sup>27</sup> Термин Т. Б. Щепанской (См.: [14: 57, 60].

<sup>28</sup> ОАФ: 250–А001, Инф.: Г. А. Попко, 2009.

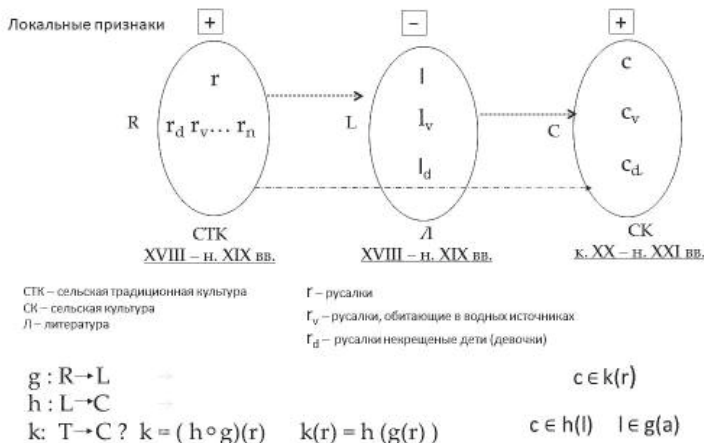
<sup>29</sup> См. например: «з Дніпра повіринали / Малії діти, сміючись. / <...> (Голі скрізь; /З осоки коси, бо дівчата)»; «Мене мати породила, /Нехрещену положила» [13: 74–76].

<sup>30</sup> ОАФ: 250–А001, Инф.: Г. А. Попко, 2009.

<sup>31</sup> См.: [9]; «Поетичні уявлення українського народу про русалок і давня пісенність русального тижня дали багатий матеріал для творчого опрацювання письменниками, особливо поетами-романтиками, а також художниками та композиторами» [2] и др.

шетсья»; «А ми нічого не знаєм. То хіба книжку якусь купишь, або по газеті»<sup>32</sup>. Эти процессы могут быть представлены в виде композиции соответствий:

Композиция двух соответствий (отображений)



где множество L (русская литература XVIII–XIX вв.) содержит такие элементы, которые соответствуют элементам множества R (сельская традиционная культура XVIII–XIX вв.); элементы множества C (сельская культура к. XX — начала XXI в.) имеют соответствия с элементами множества L; согласно композиции соответствий подтверждается связь между множествами C и R, а, следовательно, и связь между образами мифологических персонажей (русалки, обитающие в воде, — утопленники, русалки некрещенные дети, девочки<sup>33</sup>), почерпнутыми из традиционной культуры XVIII–XIX вв., и образами, включаемыми в современную культуру Крячковки. Именно эти образы используются при конструировании купальского ритуала. Эти ритуальные элементы имеют не только литературные, но и традиционные корни. Окольными путями информация, циркулирующая в традиционном сообществе XVIII–XIX вв., транслируется в культуру современного украинского села<sup>34</sup>.

Этот пример подтверждает тезис К. В. Чистова о влиянии «нефольклорных способов трансмиссии», приводящем к утрате фоль-

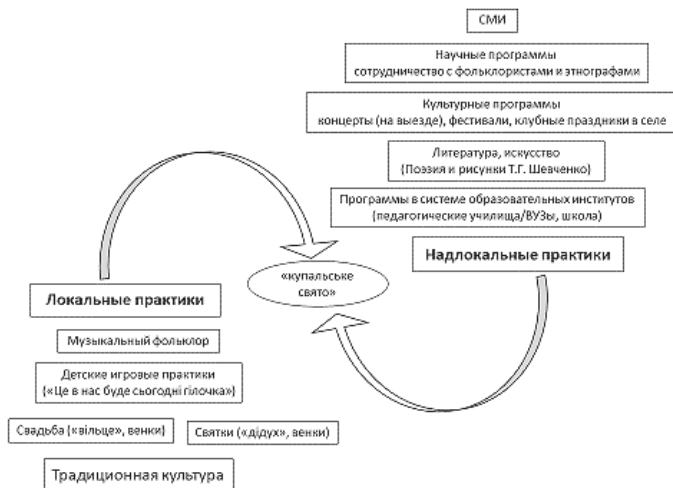
<sup>32</sup> ОАФ: 250–А001, Инф.: Г. А. Попко, 2009.

<sup>33</sup> Такие представления о русалках воспроизводятся в работах Т. Шевченко. Из множества представлений о русалках, фиксируемых в традиционной культуре XVIII–XIX вв., поэт включает лишь русалок, обитающих в воде, принимающих девичий облик.

<sup>34</sup> Могут предположить, что этот случай с интересом был бы воспринят сторонниками теории заимствования (произожди подобное столетием раньше).

кларными произведениями локальных черт, расширению социального ареала и появлению нетрадиционного контекста<sup>35</sup>.

Траектория перемещений культурного кода видится следующим образом:



После завершения праздника, когда прояснились источники заимствования и основные принципы конструирования ритуала, не давал покоя вопрос — откуда «обрядові купальські пісні»? Как возможно сохранение музыкальных форм при полной утрате ритуала?

**«Цим одарив мене Господь».**

В поисках ответов обратилась к руководителю «Древа» Г. А. Попко. Оказалось, что возникновение обрядовых напевов связано с концертной деятельностью коллектива и тем запросом, который поступал от учреждений культуры. В Киеве ежегодно проводились мероприятия, приуроченные к празднованию Ивана Купалы, но для коллектива из Крячковки долгое время они оставались закрытыми — «купальского свята» не было в селе. Г. А. Попко переживала. Не давало покоя ощущение «неполноценности» местных традиций, что воспринималось как вызов коллективу, несоответствие статусу. И вызов был принят:

*То я дві поклала на свою музику, як зуміла — як ото стали скрізь їздить. Найшла слова, а мелодії не знаю як. Так я і поклала, і співаєм її.*

<...> Ці я не чулан і в батька, ні в матері. <...> Ото я їх узяла із журналу, а не від батьків, ні матерів. Його (Купалу. — Е. С.) раніше

<sup>35</sup> См.: [12: 42].

не празднували. [– *Е. С.* А мелодію звідки Ви взяли?] – Сама. Цю мелодію *цїм пісням я сама дала.*

<...> Оце «На Івана, на Купала», та друга пісня — *це я їх на музику поклала.* Поклала, бо побачила слова. А як же музика? А «Мариноньку» я почула по радіо, колись співали. Так що не буду казати, що це моє<sup>36</sup>.

Тогда же удалось понять причину отказа от исполнения (на репетиции и во время праздника) песни «Як купався Іван». Оказалось, что она была сложена накануне моего приезда. Авторами стали участники коллектива Н. Н. Роздабара и Н. М. Рева:

Нінка і Микитовна *склали «чорти батька знай що».* І я її не схотіла співати. А вони ото *таке склали і не получалось.* Но цю я не хочу співати. Я хочу співати так, *як співали батьки мої, або як вона клеїться.* А так стрибати я не хочу. Не сприймає моє серце, щоб я так співала<sup>37</sup>.

Тексты купальских песен заимствовались из журнала: «Я у школі коли іще робила, у мене був журнал “Українська мова і література”, і там розробка уроку, і там оці пісні були. Ото я їх узяла із журналу, а не від батьків, ні матерів»<sup>38</sup>.

Как оказалось, Г. А. Попко обладает богатым опытом творческого прочтения фольклорной традиции (песенной лирики, календаря):

Оце відати *цїм одарив мене Господь,* бо більше не бачу я в себе ніякого дару. Ні жодна пісня не записана в мене. Я почула, і так вона вкладається в мене, що я не знаю як. І мелодія вкладається, і слова. Оце якось я почула пісню співали «Соловею-канарею». Я мелодію взяла, так слів же я не взяла. Оце перша — точно. Тоді я сама зклала. Я тільки там почула, «чого смутний не веселий». У являю — соловей сидить у клітці. І тоді я ще там почула «ой, візьму я ключ від клітки, та випущу канарею». Я сама пішла далі, «нехай летить на країну» — це вже я сама, склала її всю сама, і тепер ми співаємо. А слова мої вже. Я слова свої поставила. Я побачила яке в її направлення. Чого ж тут смутний соловей? Значить, чого ж він журиться — або за своєю родиною, або за батьківщиною, або що ж таке. І я склала. <...> Бо я на пісні (народжена. — *Е. С.*). В нас скільки пісень, в мене кожна пісня перероблена, кожна пісня дороблена: то немає початку, то немає кінця.

---

<sup>36</sup> ОАФ: 250–А001, Инф.: Г. А. Попко, 2009.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Там же.

(«Забіліли сніжки»)

Та поховай мене, брате,

<...> Та в вишневім садочку,

На жовтім пісочку,

Ой, під калиною.

– А я тоді думаю — під калиною. І це два моїх куплети:

Ой, вранці соловейко

Сяде на калині,

Ой, росу обіб'є.

А у вечері пізно

Прилетить зозуля,

Ой, пісню, ой, закує.

Ці ж два — я сама придумала, і узяла ж так — зозулю й соловейку, і до цього так. Це таке, ото так добавляю<sup>39</sup>.

Еще один схожий пример творческого переосмысления лирической песни:

Співали ми пісню. Я чула (її. — *Е. С.*) від батьків: «Ой, там за морями». Так вона починалась ось як: «Ой ви галки, галки, / Галки ви, чубарки, / Підніміться в гору». То я оце думаю, а як це отак зразу «ой, ви галки, галки, галки ви, чубарки». Давай я шось-то (придумаю. — *Е. С.*), і я придумала знову два куплети.

Ой, там за морями високії гори тумани покрили, / Ой, там за лісами широке поле чорні галки вкрили. <...> За морями ж бувають гори. За лісами — поля чорні галки вкрили. Це мій стовпчик, його нема ніде<sup>40</sup>.

Для исполнителя важна логическая цельность текста: «шоб за шось чиплялось, шоб не так просто. Відкіля воно виходило, родилось. З чимсь воно зв'язане»<sup>41</sup>. За годы творческой деятельности у певицы возникли собственные представления о ключевых понятиях народной музыки.

### **Философская концепция**

*Лад.* [– *Е. С.* Что в песне главное?] – *Лад:* (чтобы. — *Е. С.*) Не орав ніхто, не кричав не своїм голосом. Всі кончають «у», а друге — «е», оце тобі вже не буде ладно. <...> Не буде совпаденій, не буде зв'язі між голосами. Буде різнобой. Некрасиво буде. Цього я страшно не люблю. <...> Не надо одвернулась і співать, то вже не

<sup>39</sup> ОАФ: 250-А001, Инф.: Г. А. Попко, 2009.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> Там же.

буде ладу. То не співи, як я осюди співаю, а ти отуди. То вже не лад, то *безладдя* називається.

<...> Що таке лад? Це моє поняття. <...> Багатозначне слово ціє: лад в сім'ї — щоб був мир, спокій тиша, повага — оце тобі лад. А в пісні лад, щоб не було — те туди кричить, те туди кричить, а що б було ладно все. От слова ладно — хорошо, ладно. Оце лад. Так-то в сім'ї лад: це батько старший там, мати свекруха, невістка — і все в лад. У них є що їсти, вони одіті, обуті і опомиті, все в їх хорошо — іде ладом. Лад — це порядок. Порядок — лад. Як у гардеробі нема порядку — нема ладу кажуть. Порядок або лад кажуть. Це воно майже одне. Це слово багатозначне. <...> Порядок, лад — це синонімічні слова<sup>42</sup>.

*Ритм.* Б'ється серце ритмічно. Через кажні рівні проміжки часу. Рітм — це удар через рівні проміжки часу. Годинник ритмічно б'є: цок-цок, цок-цок. Через рівні проміжки часу. Ото тобі ритм<sup>43</sup>.

*Пісня.* Как широка дорога пісня. І вивожу я на дорогу. Я так розумію. Я ж не по нотах іду. То по нотах, де б ти не начнешь, ти підеш по нотах, там не можна нікуди звернуть. Я співаю так, як душа моя співає. Куди моя душа велить мені іти<sup>44</sup>.

*Голоса.* Вони ж ведуть пісню. Вони роблять красивою — ці голоса, пісню. <...> Два — буде не так красиво як три голоси. Бо в кожного голосу звук різний. І тоді сочетание цих голосов робить красивою пісню. Як не буде отих голосов, то пісня не буде така красива<sup>45</sup>.

### ***На потребу фольклористам***

По ходу інтерв'ю удалось выяснитъ, что первый опыт создания (или же трансформации) напевов и текстов был получен в 40–60 гг. прошлого века, когда традиция вынуждена была адаптироваться к веяниям нового времени:

Ще в школу ми ходили, із учнями колядували і щедрували. Нам ніхто не заперіцав. Тільки були *щедрівки радянські*. <...> «Радуйсе земле, / Рік новий народився. / Застилайте столи ще й килимами. / Рік новий народився. <...> Щедруєм голові колгоспу, крапций доярці. Ходили по всьому селу.

---

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> ОАФ: 250–А001, Инф.: Г. А. Попко, 2009.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Там же.



Ой, сивая, та й зозуленька. / Усі сади облітала. / А в одному та й не бувала / Щедрий вечір — не бувала. / Добрий вечір, / Добрим людям на здоров'я. — Це ми її з комсомолу весь час співаєм. Зозуленьку весь час співали: на Новий рік щедрували<sup>46</sup>.

Щедрик, щедрівочка <sup>47</sup> ,	Ми співаєм залюбки <sup>50</sup> ,
Прилетіла ластівочка.	Щоб світились маяки
Сіла собі щебетати	І великі, і мали
У голови <sup>48</sup> біля хати.	У колгоспоному селі.
Добрий вечір, господарю,	Слава нашим маякам:
Хто зустріча нову зорю?	Дояркам і свинаркам.
В кого артіль — славна сім'я,	Полеводам, садоводам,
А що й не день — та й весілля?	Знатним кукурудзводам
А що не рік — ферми нові.	Трактористам, комбайнерам,
Ще й доярки передові.	Будівельникам, шоферам
Гори м'ясні, тони ковбас.	І усім працівникам <sup>51</sup> .
З новми роком,	
З успіхом вас! <sup>49</sup>	

Прецедентом к появленію «жниварских» песен «Ой полем, полем вранці до зарі», «Що вітер віє і повиває» стал звонок руководства администрации района:

А чого я склала? Із району позвонили, чи у нас є пісні (це ще я була молодша) про жниварське. А в нас нема <...> Оце я вже сама (склала. — *Е. С.*). Дві стовпчики тих узяла<sup>52</sup>, а це все вже придумала сама. Та («Усі кури насідали». — *Е. С.*) була лірична — за дівчину і хлопця, шо з другою ночує. А мені треба жнивна. І я на третьому стовпчику задумала на жнива. <...> Я взяла на одну мелодію. Тут я не клала на музику. *Мелодію взяла оту саму, я ж не композитор, щоб видумувала сама.* <...> Откуда образи? Я знаю яка жнивка, і сонце встає, і світить. І копи — я знаю шо це таке. Ти знаєшь,

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> «Оце такі я розучала (Г. А. Попко. — *Е. С.*), і ходили. Отак співали на мотив Лисенка». ОАФ: 250–А001, Инф.: Г. А. Попко, 2009.

<sup>48</sup> Голова — председатель колхоза.

<sup>49</sup> ОАФ: 250–А001, ф/а «Древо, 2009.

<sup>50</sup> «В газеті була, а мотив ми самі придумали». ПМА, АФЭЦ ОАФ: 250–А001, ф/а «Древо. Полтавская обл., с. Крячковка, 2009.

<sup>51</sup> ОАФ: 250–А001, ф/а «Древо, 2009.

<sup>52</sup> Начало песни «Усі кури насідали» было оставлено без изменений, а далее авторский текст Г. А. Попко.

шо це — копа? Півкопа — тридцять снопів складено у копи. А копа — це шістдесят снопів. Я ж оце все знаю, як воно: а косарі косять, аж коси шумлять. Знаю як косар косе: коса — шь-шь. Я на основі цього, шо я бачу, знаю, я на основі цього і пісню складаю<sup>53</sup>.

Участники коллектива считают, что стимул к сохранению певческой традиции возникает извне и связан с деятельностью учреждений культуры и научных центров: «це більше з того, що спонукають нас: то з Києва нас запросять, ніби підштовхують — бережіть»<sup>54</sup>. В том же ключе рассуждают киевские этномузыкологи И. Клименко и Т. Сопилка:

У нас бывает, что концертные коллективы недостающие песни сочиняют. Иногда на местном материале насочиняют — на потребу фольклористам <...> «Я помню, одной я так надоела, что, когда приехала к ней третий раз она спела обрядовую песню на мотив лирической. Говорю: «Вы же спели лирическую песню». — Ты же очень хотела, я тебе и спела. <...> Я думаю, что весь купальский цикл они творчески озвучили для клубно-концертной деятельности<sup>55</sup>.

В начале 90-х годов, во время экспедиции на Сумщине, мы мучили бабушку: «Спойте нам купальскую песню!». Мы ее на дороге встретили. Она говорила, что не помнит, что ничего не знает, но мы ее «дожали». она все-таки спела: «Шли дівочки купатися / І одна — вона була сиротиночка / І вона втонула». Понятно, что все-таки мы это тогда не восприняли, и долго вспоминали как курьезный случай. И только спустя много лет я нашла тексты, которые были схожи в сюжете. Это старый балладный сюжет. И мотивчик, который она интерпретировала, по ритмике достаточно традиционен. По сути, она изложила нам краткое содержание, возможно, ранее слышанных текстов<sup>56</sup>.

Г. А. Попко — не только певица, но и талантливый музыкант, досконально изучивший культуру родного края. Напевы, созданные певицей, получили высокую оценку экспертов, поскольку создавались в согласии с законами локальной традиции.

### **Традиция. Формулы-кубики**

Рассматривая случай с появлением новых обрядовых напевов в Крячковке, уместно вспомнить комментарии К. В. Чистова к рас-

---

<sup>53</sup> ОАФ: 250–А002, Инф.: Г. А. Попко, 2009.

<sup>54</sup> ПМА, личный архив: аудио, ф/а «Древо», 2005.

<sup>55</sup> ПМА, запись телефонного разговора с И. Клименко, СПб., 2012.

<sup>56</sup> ПМА, украинский этномузыколог Т. Сопилка. Запись разговора по Skype. СПб., 2012.

сказу М. Горького «Как сложили песню», основанного на реальных событиях:

Певицы используют знакомое и слышанное много раз, опыт, накопленный сотнями тысячами женщин, переживших сходную судьбу. *Они пользуются готовыми словесными заготовками (формулами), как кубиками, складывая их в целое по хорошо знакомым традиционным правилам*, совершенно так же, как использует традиционный орнамент вышивальщица или гончар, или мастер, вырезающий прялку.

Они не просто пользуются готовым, *они творят, опираясь на традицию*. Это им удастся, потому что *они — носители великой бытовой культуры пения, создававшейся и совершенствовавшейся веками* [8: 17, 20].

Анализ полевых материалов позволяет отметить процессы взаимовлияния культур: локальной/надлокальной, сельской/городской, устной/письменной (конвертация и адаптация поэтических сюжетов, образов, отдельных музыкальных и хореографических жанров). Как следствие, возникновение новых форм<sup>57</sup>, способствующих сохранению престижа фольклорного коллектива, статус которого ежегодно подтверждается специалистами учреждений культуры.

Если в традиционных сообществах ритуальные тексты всегда были направлены на поддержку социальной структуры и способствовали сплоченности группы [7: 180–236], то в условиях нового времени они оказывают поддержку институциональных (надлокальных) структур и внешних коммуникаций; срабатывает защитный механизм традиционной культуры, обеспечивающий ее жизнеспособность.

Новые формы согласуются с опытом прошлых поколений и утверждаются при соблюдении принципов социальной преемственности<sup>58</sup>. К. В. Чистов определял такие формы как «вторичные», нередко имеющие более сложные связи с предшествующими (или же не имеющими их) [10: 55]. Как видим, изменения касаются функциональности таких текстов, балансирующих на стыке локальных и надлокальных практик.

Эффект «узнаваемости» обеспечивается возможностью «взаимывыводимости значений и сквозной метафоричности» [1: 11], которые, как видим, могут использоваться не только для воспроизведения утраченных элементов, но также и для создания новых, не существовавших ранее форм.

---

<sup>57</sup> Что подтверждает тезис К. В. Чистова о существовании в традиции разновременных «по своему происхождению» элементов. См.: [11: 110].

<sup>58</sup> См. об этом [15: 2].

### Список информантов

Полтавская область, Пирятинский район, с. Крячковка  
Безугла Анна Федоровна, 1926 г. р.  
Безугла Анну Максимовна, 1938 г. р.  
Липа Евдокия Ивановна, 1928 г. р.  
Гольска Нина Владимировна, 1968 г. р.

Участники фольклорного ансамбля «Древо», жители с. Крячковка:

Галина Акимовна Попко, 1930 г. р.  
Надежда Никитична Роздабара, 1936 г. р.  
Алла Владимировна Дмитренко, 1968 г. р.  
Нина Михайловна Рева, 1949 г. р.  
Галина Ивановна Савенко, 1945 г. р.  
Галина Александровна Наталока, 1950 г. р.

### Литература

1. *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / РАН, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). СПб.: Наука, 1993. — 237 с.
2. *Дей О.* Народно-пісенні жанри. Київ: Музична Україна, 1983. Вип. 2. С. 20–23.
3. *Мертон Роберт К.* Социальная теория и социальная структура / [пер. с англ. Е. Н. Егоровой и др.]. М.: АСТ: Хранитель, 2006. — 873 с.
4. *Неклюдов С. Ю.* «Этнографический факт» и его фольклорные экспликации // Фольклор и этнография: к 90-летию со дня рождения К. В. Чистова [сборник научных статей] / Российская акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН; [отв. ред. А. К. Байбурин, Т. Б. Щепанская]. СПб: МАЭ РАН, 2011. С. 40–47.
5. *Проскуров Б.* «Легендарная группа “Древо” до сих пор поет!» // День. Киев, 2015, № 207 (ноябрь).
6. *Рэдклифф-Браун А. Р.* Структура и функция в примитивном обществе: Очерки и лекции / предисл. Э. Э. Эванс-Причарда и Фрэда Эггана; [пер. с англ., коммент. и указ. О. Ю. Артемовой при участии Ю. А. Артемовой, А. Г. Артемова]. М.: Вост. лит., 2001. — 303 с.
7. *Тернер В.* Символ и ритуал / [Вступ. ст. В. А. Бейлиса, с. 7–31]. М.: Наука, 1983. — 277 с.
8. *Чистов К. В.* Русские сказители Карелии: Очерки и воспоминания. Петрозаводск: Карелия, 1980. — 256 с. : ил..

9. *Чистов К. В.* Севернорусские сказители и осознание былин общенациональным наследием русских // Чистов К. В. Народные традиции и фольклор: очерки теории / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1986. С. 83–106.
10. *Чистов К. В.* Традиционные и вторичные формы и проблемы современной культуры // Чистов К. В. Народные традиции и фольклор: очерки теории / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1986. С. 43–55.
11. *Чистов К. В.* Традиция и вариативность // Чистов К. В. Народные традиции и фольклор: очерки теории / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1986. С. 107–126.
12. *Чистов К. В.* Фольклор и культура этноса // Чистов К. В. Народные традиции и фольклор: очерки теории / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1986. С. 30–42.
13. *Шевченко Т. Г.* Зібрання творів у шести томах : (вид. автентичне 1–6 т. Повного зібр. творів у 12-ти т.) / [Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка]. Київ: Наукова думка, 2003. Т. 1: Поезія, 1837–1847. 2003. — 781 с.
14. *Щепанская Т. Б.* Ржавая сеть: к вопросу о трансформации и вариативности традиционной культуры // Фольклор и этнография: К девяностолетию со дня рождения К. В. Чистова: Сб. научных статей / отв. ред. А. К. Байбурин, Т. Б. Щепанская. СПб., 2011. С. 48–61.
15. *Hobsbawm E.* The invention of tradition / Ed. by Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Cambridge etc.: Cambridge university press, 1983. VII, — 320 с.



Фольклорный ансамбль «Древо» на празднике Ивана Купала  
(Г. А. Попко третья справа)  
Полтавская область, Пирятинский район, с. Крячковка, 2009  
Фото Е. Самойловой



Г. А. Попко  
Полтавская область, Пирятинский  
район, с. Крячковка, 2009  
Фото Е. Самойловой



Русалочка. Праздник Ивана Купала  
Полтавская область, Пирятинский  
район, с. Крячковка, 2009  
Фото Е. Самойловой



Мора. «Символ зими і голоду»  
Полтавская область, Пирятинский  
район, с. Крячковка, 2009  
Фото Е. Самойловой



Дідух. Автор Н. В. Гольска  
Полтавская область, Пирятинский  
район, с. Крячковка, 2009  
Фото Е. Самойловой



Фольклорный ансамбль «Древо» у дома Г. А. Попко  
(Г. А. Попко третья)  
Полтавская область, Пирятинский район, с. Крячковка, 2009  
Фото Е. Самойловой



Фольклорный ансамбль «Древо» в доме Н. Н. Роздабары  
(Г. А. Попко третья слева)  
Полтавская область, Пирятинский район, с. Крячковка, 2010  
Фото Е. Самойловой

*А. Б. Никаноров*

## **Звонарь как личность и хранитель традиции** (опыт археографического и этнографического исследования)

Личность звонаря в традиционной народной культуре в силу его непримечательности в обряде и непритязательности всегда оставалась малозаметной. Этот церковнослужитель, производящий звон в колокола при храме или в монастыре, обычно находится «за кадром» храмового богослужения, хотя колокольный звон не только призывает на богослужение или извещает о его окончании, но и отмечает важнейшие его моменты. В церковной иерархии звонарь — это мелкий церковнослужитель, исполняющий обычно несколько послушаний: алтарника, псаломщика, а нередко также истопника и церковного сторожа. На тех колокольнях и звонницах, где размещен большой набор колоколов, в одиночку звонарь редко когда может справиться с обязанностями, поэтому в исполнении колокольного звона здесь могут участвовать два, а иногда и несколько человек. Ведущим и координирующим все основные действия при этом, как правило, является первый штатный или ответственный звонарь, а помощники его раскачивают языки больших колоколов или их самих, осуществляя звон на других ярусах многопролетной колокольни или проемах крупной звонницы. Такой ансамбль особенно характерен для монастырей и соборов. Необходимость исполнения колокольного звона артелью звонарей иногда свидетельствует также об архаичности традиции, что наблюдать можно, например, на звонницах псковского типа и звонницах палатного типа (Северо-Западный и Владимиро-Суздальский регионы).

Вопреки сложившемуся мнению о «безымянности» звонарей, имена многих из них сохранились в исторических документах: переписных книгах XVI–XVII вв., в церковных ведомостях XVIII — начала XX в. и разных других письменных источниках. Сведений же о жизни, специфике служения, а тем более, о личностных качествах звонарей имеется крайне мало. В подавляющем большинстве, все они выходцы из нижних сословий: крестьян или мещан, реже в должности звонаря служили дети лиц духовного звания. В монастырях далеко не все звонари XVII–XVIII вв. были монахами. Ими нередко являлись наемные горожане или жители посада, служившие за жалованье, как это было, например, в Псково-Печерском монастыре в XVII в. При колокольне Ивана Великого в Московском Кремле имелось несколько десятков звонарей, проживавших в звонарской слободе — «Звонарях», которыми распоряжался и руководил староста звонарный.



В литературе и народных представлениях существует целый ряд устойчивых понятий о личности звонаря и способности его к колокольному звону. Часто о них сообщают как о людях, обладающих выделяющимся из общины редким даром обращаться к Богу посредством колокольного звона. Возможно, поэтому иногда встречаются рассказы о «звонах по нотам», которые якобы в прошлом производились на некоторых звонницах и колокольных учеными звонарями.

Традиционный комплекс способностей, в частности наличие особо развитого музыкального слуха, далеко не всегда является непременным условием для успешной деятельности колокольного исполнителя. Его действия осуществляются в первую очередь на основе зрительных, моторно-осязательных ощущений от контакта с веревками, педалями и др. средствами управления колокольным набором, в силу того, что на колокольне или в непосредственной близости от нее во время звона звучание отдельно взятых колоколов трудноразличимо. По выражению одного из старейших звонарей московского Данилова монастыря Михаила Ивановича Макарова (род. 1906), для звона слух не главное, надо «иметь музыкальность и рук, и ног», т. е. способность к координации физических движений и ритмичной игре. В то же время общеизвестное мнение о том, что звонарь, имея дело со звуком большой интенсивности, чаще всего обладает пониженным динамическим слухом, ошибочно и на практике не подтверждается. Звучание колоколов в традиционных звонах, особенно в руках опытного мастера, оказывает благотворное, порой целебное воздействие, подобно молитвенному чтению и пению.

Изредка среди мастеров колокольного звона встречаются люди, обладающие стройной индивидуальной системой воззрений на звонарское искусство. Обычно они являются практиками, наставниками менее опытных и хранителями традиций колокольного исполнительства. Нередко это мастера индивидуального (сольного) творчества. По нашему мнению, изучение деятельности церковных звонарей возможно в двух направлениях: археографическом и этнографическом. В первом есть вероятность узнать некоторые подробности жизни и быта звонарей прошлого, однако здесь требуется многое сопоставлять, даже что-то и домысливать, потому что судить о личностях звонарей можно по ограниченному количеству материалов и разрозненных фактов, запечатленных в письменных источниках. Этнографическое направление (непосредственный контакт и опрос звонарей), казалось бы, предоставляет большое поле деятельности для исследователя, но, к сожалению, не всегда может дать ответы на вопросы, касающиеся преимущества тех или иных свойств, особенностей поведения и мировоззрения. Хронологический период таких исследований серьезно ограничен.

В качестве первого образца приведем наш опыт поиска сведений о выдающемся казанском звонаре «Семене Семеновиче», известном

по воспоминаниям знаменитого исследователя древнего церковного пения Степана Васильевича Смоленского (1848–1909). В старой Казани XIX в., где родился и жил С. В. Смоленский, на сравнительно небольшой территории размещалось несколько десятков православных храмов, на колокольнях которых столетиями исполнялись традиционные звоны. Об их самобытности можно судить по его же воспоминанию: «...казанские колокольни чуть не заменяли нынешние газеты в области приходских событий. Не смейтесь, читатель! Мы, старые казанцы, умели узнавать по звонам соседних церквей, где и какого разбора был покойник, где и какого разбора престольный праздник, откуда и куда несут “Владычицу”, или откуда показался и в какую сторону поехал наш строптиво-благостный “Его Высокопреосвященство”» [2: 205]. Не приходится сомневаться, что исполнительский уровень казанских звонарей, о творчестве которых пишет С. В. Смоленский, был необычайно высок. Судить об этом ученый мог не просто как местный житель, родившийся и проживший более сорока лет в приходе Покровской церкви в самом центре Казани, но и как человек, с детства изучавший и практически осваивавший искусство колокольного звона. Будучи уже известным музыкантом и ученым, он обобщил свои наблюдения в небольшой, но очень важной для нас сейчас статье «О колокольном звоне в России», опубликованную в «Русской музыкальной газете» (1907. № 9/10. Стб. 275–281). Коснувшись разных вопросов русского колокольного звона, С. В. Смоленский впервые дал ему оценку как явлению традиционной музыкальной культуры. Последний раздел его статьи посвящен звонам Казани, где он рассказывает о своем наставнике «Семене Семеновиче» — звонаре Покровской церкви. Запечатлев живой образ этого умельца, ученый постарался передать нам и некоторые его суждения о технике и принципах организации исполнительского процесса. Он отмечал: «...речи простого мужичка-звонаря были целым курсом колокольного звона, указавшим методику и фигурации звона, как бы различные формы русского “Рондо”, примеры первоначальных “экспозиций” и дальнейших “разработок”» [2: 205].

В отличие от петербургского звонаря А. В. Смагина, а тем более, московского виртуоза К. К. Сараджева, казанский звонарь был типичным церковнослужителем, не стремившимся ни к каким нововведениям или открытиям, лишь неукоснительно следовавшим традиции, сложившемуся порядку звона и *...воле колокола*. По выражению С. В. Смоленского, «Он, как кажется, и не подозревал меры своего искусства и считал только, что он звонит “как надо”» [2: 204]. Звонарь назван и, вероятно, так и запомнился автору воспоминаний без фамилии, как *Семен Семенович*, что также подчеркивает его непритязательность и мнимую заурядность, на что указывал и сам С. В. Смоленский. Наблюдая многих превосходных звонарей и в Казани, и в других

городах, он отмечал, что искусство «покровского старца Семена Семеновича было, однако, намного выше...» [3: 72]. Записанное же от него высказывание по поводу звона: «Колокол-то, батюшка, ведь свое поет, сейчас — так, через минуту — другое, в холод — так, в тепло — иначе; значит, и его волю почитать надо» [2: 205], — безошибочно выдает опытного практика и чуткого исполнителя-инструменталиста.

Несмотря на то, что цитаты из речей казанского звонаря о колокольных звонах и комментарии С. В. Смоленского сейчас можно найти буквально в каждом campanологическом исследовании, до сих пор личность выдающегося исполнителя оставалась малоизвестной и фактически безымянной. Работая с документами Национального архива Республики Татарстан (г. Казань), нам удалось кое-что выяснить о Покровской церкви, при которой звонил Семен Семенович, ее колоколах и самом звонаре. Он действительно служил сторожем при храме, хотя в клировых ведомостях как о нем, так и о других звонарях или сторожах ничего не сказано. Это, можно объяснить, во-первых, незначительностью должности в иерархической лестнице причта и, во-вторых, — отсутствием на нее штатных сумм для приходской церкви<sup>1</sup>. Сведения о Семене Семеновиче были обнаружены лишь в «Духовной ведомости Покровской церкви за 1865 г.»<sup>2</sup>, фиксировавшей, кто был у причастия и исповеди. Наряду с другими прихожанами в ней сделана запись о стороже *Семене Семенове Толмачеве* 41 года из квартирующих мещан, проживавшем при церкви с женой Александрой Матвеевой — 30 лет и их шестерыми детьми: Владимиром — 11 лет., Аркадием — 8 лет, Марией — 6 лет, Анной — 5 лет, Евдокией — 3 лет и Пелагией — 1 г.<sup>3</sup> Следовательно, родился звонарь Семен Семенович Толмачев в 1824 г., т. е. он был всего в два раза старше С. В. Смоленского, который именовал его в своих воспоминаниях «старцем». Возможно, будучи человеком набожным, Семен Семенович отличался строгой благообразной «церковной внешностью», и казался маленькому С. В. Смоленскому почтенным человеком.

Результаты этнографического исследования попробуем проиллюстрировать на примере нашего личного опыта общения и опро-

<sup>1</sup> По-видимому, сторожа или звонаря приход нанимал и оплачивал не из штатных сумм.

<sup>2</sup> Национальный архив Республики Татарстан (далее — НАРТ). Ф. 4. Оп. 97. Д. 47. «Духовная ведомость, данная из Казанской Консистории причту Казанской Покровской церкви для записи, обретающимся при оной церкви в приходе ниже явленных членов людям, с изъявлением против коего ж до имени о бытии их в Святую Четырдесятницу у исповеди и святых тайн причастия, и кто ж исповедался токмо, а не причастился, и кто ж не исповедался».

<sup>3</sup> НАРТ. Ф. 4. Оп. 97. Д. 47. Благодарю мою коллегу этноинструментоведа Динару Булатову за помощь в разыскании сведений в этой объемной единице хранения и сделанную из нее выписку.

сов звонарей Печерского района Псковской области, выполненных в 1980-х гг. При этом заметим, что сейчас среди современных исследователей, руководителей школ и центров обучения звону, а также популяризаторов наблюдается значительное внимание к традициям русской колокольной культуры. Как правило, оно выражается в попытках обобщать, а точнее, унифицировать современный исполнительский опыт и отдельные исторические факты, что порой облекается в форму официальных, якобы, общепринятых предписаний. По большей части в основу ложится компиляция разнохарактерных материалов, а также встречаются и вымышленные факты, которые выдаются за попытки воссоздания старых традиций. Причина этого заключается вовсе не в разнообразии научных и творческих позиций, знании местных стилей, а, наоборот, в полном отрицании региональной специфики в угоду унификации и стандарту. В связи с этим, чрезвычайно актуальной становится информация, записанная от аутентичных носителей традиций: старых звонарей, церковнослужителей, членов причта и прихожан, сохранивших систему звонов и знания о них. Нами не раз уже отмечалась в публикациях и устных выступлениях уникальность Печерского района Псковской области с рядом прилегающих к нему территорий как одного из немногочисленных регионов России, где от местного (коренного) населения в начале 1980-х — 1990-х гг. еще можно было зафиксировать ценные campanологические данные. Большая часть этих земель, в том числе и отдельные населенные пункты, ныне принадлежащие современной Эстонии, в XIX в. входили в состав Псковского уезда, что позволяет рассматривать их как единый этноконфессиональный регион. Результаты наших полевых исследований показали: большинство опрошенных имеют немалый слушательский или исполнительский опыт, что позволило им изложить довольно стройную и единообразную систему взглядов на обычаи исполнения колокольного звона.

Наиболее насыщенными полезной информацией оказались беседы со звонарями, священнослужителями и насельниками Псково-Печерского монастыря, регулярно участвующими в звонах. Следует заметить, что звонари и местные жители из приходских (сельских) храмов тоже сообщали немало ценных фактов. Высказывания и ответы информантов на поставленные вопросы в основном совпадают, что позволяет говорить о единстве их представлений о традициях звона. Важно заметить, что 20–30 лет назад никто, как ныне, не насаждал «колокольные знания» и не занимался письменным или устным просветительством. Представления об особенностях колокольного исполнительства, самобытная «теория звонов» звонарями и прихожанами были сформулированы лишь на основе живой практики, преемственно сохранившейся в Печерском регионе с прошедших столетий.

Для большей системности сбора такой информации нами в ходе регулярных кампанологических экспедиций был составлен опросник, включающий три раздела: о самом звонаре (информанте), о звонах, о колокольном наборе и технике исполнения [1: 270–271]. Приведем некоторые из них:

Старший звонарь Псково-Печерского монастыря монах *о. Алексий (Нордквист)* (1930 г. р.) сообщил, что на погребение в Псково-Печерском монастыре следовало делать по одному удару в каждый колокол с дистанцией 15–20 секунд от низкого до высокого. Если умирал монах или схимник, — 40 секунд между ударами. В Большой колокол три удара, если иеродиакон — шесть, иеромонах или епископ — 12 ударов. Отпевание начиналось с 12 ударов для любого почившего. Перезвон на вынос креста и на Воздвижение по три раза от низкого к высокому, так же на Успение, когда вынос и похороны плащаницы. Сперва поочередно три больших колокола (Праздничный, Полиелейный и Вседневный) и до самого высокого, т. е. Переборы: 2-й, 3-й, 4-й, Бурлаки: 1-й, 2-й, два Динька левой руки, большая пара и 1-й Перебор, а в конце — два Динька правой руки, малая пара [№ 4, 6]. (Записано 14 августа 1991 г.)

*Отец Сергей Поспелов* (1916 г. р.), настоятель церкви Николая Чудотворца в погосте Щемерицы (село Лавры) — большой мастер колокольного звона, звонивший в колокола с детства: «Раньше трезвонили в крест», т. е. скрещивая правой и левой рукой пары веревок. «Диссонанс характерен для колоколов, но они сливаются и получается красиво». Во время звона «надо читать 50-й и 90-й псалмы». «Повествующий звон — благовест. Трезвон — во все колокола [сколько бы их ни было, пять или три, или семь] — возвешение радости». «Перезвон во время крестного хода поочередно с большого до малого. Где 5, где 1 раз [в каждый колокол]». «Слух надо для звона, хотя и в диссонансах, но и навык нужен». (Записано 27 июля 1996 г.)

Звонарь и бывший регент храма Рождества Христова в погосте Малы *Василий Яковлевич Тютяжов* (1911 г. р.), к тому же еще прекрасный гуслир, отвечая на вопрос, рассказывал: «Когда священник идет из дома — трезвонить во все. Это входит в обязанность сторожей. Когда обратно идет [после службы] звонить не надо. Звон во все — это трезвон. Если говорят звонарю “поди позвони”, значит звонить в один колокол. Перебор — вместе, то в один, то в другой колокол, а перезвона — не было. При похоронном звоне звонили только в один из средних. На Пасху звонили все, было важно “сходить позвонить, тогда весь год руки и спина болеть не будут”». (Записано 14 апреля 1985 г.)

Примерно также характеризовал традиционные звоны и протоиерей *Михаил Белавин* (1904 г. р.), настоятель того же храма Рождества Христова в погосте Малы. Он сообщил, что перезвон — с од-

ного на другой колокол редко, 1-2, 2-3, 3-4 и т. д., а перебор — все по очереди (малые). Трезвон — общий звон Большой колокол с малыми и «маленькие подстают, все какие есть». «Перебор входит в трезвон», т. е. это один из приемов общего звона, либо «перебор — малые с большими. Чаще перезвон без большого. На свадьбу не звонили. На похороны — перезвон. Священника полагалось встречать перед службой звоном. Если набат, то в большой [колокол] частые удары. Раньше с детства учились на Пасхальной неделе. Для звона нужна сноровистость, слух и практика». (Записано 12 августа 1984 г.)

Звонарь Владимирской церкви в д. Лисье *Владимир Васильевич Балайнин* (1921 г. р.): «Надо слух иметь, нет слуха — ничего не получится». Важно «подстоять к каждому колоколу», т. е. соблюдать такт. «Трезвон — во все колокола. Перезвон — поодиночке на Крестный ход по 6 раз в каждый от большого к малому». До службы ударяют в один колокол, а в несколько — значит служба началась. На свадьбу не звонили. «На похороны звонили только в средние колокола». (Записано 11 августа 1984 г.)

Звонарь храма Ильи Пророка в д. Кулье *Григорий Матвеевич Ясновидов* (1906 г. р.) также соотносил выражения «позвонить» с ударами в один колокол (т. е., благовест), а «трезвонить» — с общим звоном. «Трезвон — звон во все, звон — [удары] в один». «Большой все дает», т. е. определяет ритм и характер звона. Перезвон — в каждый колокол от самого большого к самому малому во время Крестного хода, в большие праздники, на Пасху». О порядке звона на утрени и на литургии (обедне) звонарь отвечал: «...и позвоним, и потрезвоним». По его словам, на утрени, когда запоят «Хвалите имя [Господне]» [Пс 134], следует трезвонить, а во время обедни к «Святу» — ударять в большой колокол 12 раз. «На Пасху — раньше звонили всю неделю, теперь — два-три дня». «Когда умирает священник, звонят в большой колокол». «Если венчали, звона не было». Звоном встречали только епископа. (Записано 11 августа 1984 г.)

Потомственный звонарь церкви Сорока мучеников в Печерах *Николай Степанович Ринусов* (1910 г. р.): «Перезвон — редкий звон во время крестного хода поотдельно». Если на Водосвятие, то по четыре удара. «Трезвон — большой торжественный звон. Вначале в один колокол, когда народ идет в церковь, а в начале службы трезвон — народ пришел в церковь». «К праздникам, к “Многая лета”», митрополиту — в три приема». «К “Святу”» — 12 раз в большой колокол». (Записано 27 августа 1983 г.)

Звонарь церкви Николая Чудотворца в д. Паниковичи *Андрей Емельянович Голубев* (1899 г. р.): «Трезвон — общий звон. На похороны без большого по очереди от большого колокола. Хоронили со звоном, а венчали без звона. Священника встречали, когда он шел в церковь». (Записано 13 августа 1984 г.)

Опросы показали, что среди звонарей Печерского района имеется устойчивое мнение о местном звукоидеале колокольных звонов своего региона, причем все они смогли точно охарактеризовать ряд важных деталей его структуры и принципов звукоизвлечения. Все они почти единодушно утверждают, что *трезвон* — это, прежде всего, общий звон во все колокола, возвещающий радость. *Перезвон* — одиночные удары в разные колокола, как правило, от большего, к меньшему. *Перебор* аутентичными исполнителями не выделялся в качестве самостоятельной композиции и связывался лишь с приемом поочередного использования средних колоколов в трезвоне, т. е. он является только исполнительским приемом. Часто упоминалось о встрече звоном священника перед началом богослужения. Неоднократно сообщалось, что после отдельных ударов в большой колокол при похоронном (погребальном) звоне в перезвоне он мог и не использоваться. Наконец, всеми отрицалось наличие традиционных свадебных звонов.

Все это говорит об устойчивости традиции, ее твердом знании основными носителями и возможности исторически достоверной реконструкции на основании этнографической информации. Сами же звонари представляют собой истинных знатоков своей неписанной школы и носителей опыта многих предшествующих поколений.

## Литература

1. *Никаноров А. Б.* К истории системного описания и изучения памятников отечественной колокольной культуры // Вопросы инструментоведения. СПб., 2010. Вып. 7. С. 265–273.
2. *Смоленский С. В.* О колокольном звоне в России // Музыка колоколов. СПб., 1999. С. 197–211.
3. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания. М., 2002. (Русская духовная музыка в документах и материалах; т. 4.)

## Личностное начало в нанайском фольклоре

Традиционный фольклор нанайцев, как и устное творчество других шаманствующих народов Сибири и Дальнего Востока, содержит в себе черты архаичности. Мирча Элиаде определял шаманизм как одну из *архаических* техник экстаза [10], а созданная Э. Е. Алексеевым концепция раннефольклорного интонирования [1] в полной мере применима нанайскому музыкальному фольклору. В контексте эволюционистской перспективы принято считать, что в ранних формах фольклора безраздельно господствует (и проявляется в процессе как сложения, так и исполнения текстов) коллективное начало, и что лишь на последующих стадиях его развития возрастает роль личности и выделяются отдельные талантливые певцы и сказители. В соответствии с такими представлениями доминирование коллективного начала в нанайском фольклоре следует, казалось бы, считать неоспоримым. Между тем, обстоятельное знакомство с конкретным полевым материалом и аналитическое рассмотрение его как в плане импровизационности, так и в аспекте формирования и функционирования корпуса сохраняющихся и передающихся от поколения к поколению фольклорных произведений, позволяет, напротив, говорить о значительном преобладании в нем роли личностного начала.

Преобладание в традиционном фольклоре не только нанайцев, но и других коренных народов амурско-приморского региона личностного начала обусловлено дезинтегрирующими тенденциями, распространяющимися на всю традиционную культуру. Эти тенденции определяются, в свою очередь, культом родовых духов и шаманской практикой как доминирующим и систематизирующим культуру фактором. Сама суть ритуальной практики, противопоставляющей отдельные кланы, предполагает противоречие родовых и личных интересов вовлеченных в нее лиц, а, следовательно, соперничество и относительную закрытость практикующих лиц от остального сообщества. Содержание обрядовой практики, как верили в это ее адепты, определялось частным и часто потаенным общением людей с их с личными духами. Коллективная же сфера хранения мифологических представлений и иных знаний также, несомненно, имела важное значение, но при этом не доминировала. Напротив, коллективные представления постоянно уточнялись, исправлялись и модифицировались под влиянием все нового и нового опыта, переживаемого отдельными лицами, как опыта непосредственного постижения духовной реальности. Отчасти именно этим было обусловлено отсутствие у нанайцев обучения шаманов-неофитов. Каждый «посвященный» после



болезни шаман начинал свою деятельность, опираясь на собственные «детские воспоминания и впечатления, на воспитание в родной этнической среде», и его деятельность в значительной степени «определялась личностью каждого шамана, его творческими возможностями и потребностями, фантазией» [7: 261–262].

Данное обстоятельство является решающим для формирования у каждого человека своего собственного, относительно закрытого духовного мира, далеко не все из которого он готов бывает разделить с другими людьми. Это обстоятельство также вело к тому, что среди нанайцев практиковались не только коллективные (родовые) обряды, но значительное место занимали обряды индивидуальные, адресованные личным, индивидуальным духам, «которым поклонялись для получения промысловой удачи, здоровья и счастья в жизни» [2: 115].

Тенденция к дезинтеграции проявлялась не только в обрядовой деятельности, но и в нанайском фольклоре, причем, как в мусической, так и в пластической его сфере, например, в искусстве изготовления ритуальной скульптуры. В тех случаях, когда у человека (не только у шамана) устанавливался контакт с неким духом, ему делали изображение этого духа, причем изготовитель ритуальной пластики руководствовался не только общепринятыми канонами и установленной техникой исполнения. Даже если заказчик не был шаманом, мастер непременно учитывал те личные впечатления и представления о духе, которые были вынесены заказчиком из его индивидуальных сновидений и галлюцинаций. Еще большее значение имели особенные специфические черты того изображения, который заказывался шаманом. Сообщаемые мастеру черты заказываемой ритуальной скульптуры согласовывались со специфическими, индивидуальными особенностями духовной жизни того лица, которое нуждалось в изготовлении изображения, предназначенного для того, чтобы стать вместилищем для беспокоящего его, только ему одному принадлежащего духа. Шаман, как пишет А. В. Смоляк, «видел во сне какой-то особый, неповторимый образ, заказывал мастеру и появлялись уникальные фигурки (например, изображения антропоморфного духа с саблей, вертикально стоящей на голове, или тигра с красными усами и т. п.)» [7: 70]. Опираясь на свои многочисленные наблюдения, исследователи указывают также, что и в шаманской одежде нанайцев «отсутствовали жесткие стандарты, напротив, личность самодеятельных художников в ней проявлялась многогранно» [7: 223]. Ни одежда шаманов, ни фигурки, изображающие их духов, не могли быть одинаковыми. Упомянутый обычно в исследованиях «фонд» нанайских духов «*городо, ханун, мухан, бучу, амбан, сэвэн, огингга, диулин*» [7: 70] представляет собой не названия отдельных конкретных единичных духов, но перечень обобщенных названий, отдельных классов этих духов. Так, согласно представлениям нанайцев, суще-

ствуует множество разных *городо*, большое число *сэвэнов* и т. п. Единичные конкретные духи могут наследоваться или в редких случаях переходить от одного владельца при его жизни к другому лицу. Но в один и тот же момент времени каждый дух примыкает только к одному единственному человеку. Одновременно же двум и более лицам один и тот же конкретный дух служить не может. Общими являются лишь духи более высокого разряда (*эндурь*), но в конкретной ритуальной практике к ним обращаются реже.

Одним из канонов нанайского орнаментального искусства является вышивание на полах свадебного халата невесты родового древа. Такое древо имеет особое сакральное значение и способно, согласно верованиям, влиять на будущность не только самой невесты, но и ее будущего потомства. Казалось бы, соблюдение канонов в этом случае должно быть особенно важным. Но А. Даллес обращает внимание на то, что иконография вышивки на полах нанайского свадебного халата далеко не во всем следует общепринятым канонам. Во многом она обусловлена индивидуальными особенностями каждой отдельной невесты. Так, почва, на которой вышивается на полах халата родовое древо, «указывает на то место, откуда невеста родом: это либо пологая, либо горная местность, либо место, расположенное у самой воды, и т. д. Ветви на древе представляют количество живых поколений ее семьи. Два животных у подножия родового дерева — это сакральные животные, связанные с родом невесты... Количество вышитых бескрылых птиц или птенцов представляет то количество детей, которое желает иметь данная невеста. Петухи вышиты, чтобы символизировать жертвы, которые она будет приносить духам» [11: 209].

Ориентация не только на коллективные представления, но и на личный индивидуальный духовный опыт (а иногда и в первую очередь на личный духовный опыт) распространялась в нанайской традиционной культуре из религиозной сферы за пределы обрядовой практики. Индивидуализация творчества, лишь ограничивавшаяся рамками коллективного канона, но не подавлявшаяся им, наблюдается в декоративном искусстве, в том числе и в современном. В настоящее время нанайские вышивальщицы работают, обслуживая определенные заказы, оформляя музейные экспозиции, выставки, спектакли. В этом контексте еще более расширяется простор для выражения их индивидуальности. А. Даллес утверждает, что каждая современная «вышивальщица становится художницей, содержание работ которой связано с ее личной историей. Она должна быть признана другими вышивальщицами и той публикой, которой адресованы выставляемые ею работы». Но впоследствии индивидуальные черты этих работ обретают легитимность, и черты эти оказываются включенными в традиционный фон, способствуя тем самым сохранению

традиционного искусства [11: 293]. Это наблюдение подтверждают другие исследователи. По словам Г. П. Тарвид, несомненно, что каждая из мастериц является «носителем традиций, однако их индивидуальная интерпретация традиционного художественного наследия становится определяющей» [8: 124].

Что касается исторической динамики соотношения индивидуального и коллективного начал в изобразительном искусстве нанайцев, то, по мнению Г. Т. Титоровой, следует говорить о том, что, по крайней мере в современном народном приамурском искусстве возрастает роль «индивидуальных качеств мастера, значения его личности в сложении новой орнаментальной стилистики, новых орнаментальных форм» [9: 67]. Поэтому исследовательница считает возможным говорить «об изменении соотношения коллективного и индивидуального начал в традиционном искусстве в сторону возрастания роли личностных творческих качеств и представлений мастера» [9: 129]. Между тем, заключение Титоровой относится, подчеркиваем, к современному искусству, и его вряд ли следует считать противоречащим значению личностного начала в традиционном искусстве нанайцев. Оно вовсе не указывает на предполагаемое эволюционное движение от преобладания коллективного к усилению индивидуального начала. Постсоветские трансформации во многом выводят декоративное искусство за пределы традиции и сближают нанайское народное творчество с профессиональным искусством и с его совершенно иным пониманием роли индивидуальности и востребованности личностного начала, неповторимости и оригинальности в произведениях искусства.

В сфере традиционного мусического фольклора преобладание личностного начала над коллективным проявляется еще более заметно. Понятие «личная песня» широко используется при анализе фольклора чукчей, эвенков, ханты и других народов. Понятие же «нанайская личная песня» нигде не встречается, что можно считать, на мой взгляд, недоразумением. Если не принимать во внимание те песни, которые стали общераспространенными, благодаря внедрению в песенный обиход отдельных немногочисленных текстов из репертуара художественной самодеятельности [5: 117–124], можно с уверенностью говорить, что нанайская лирическая песня соответствует всем признакам, позволяющим назвать традиционные песенные импровизации личными песнями.

Личностное начало проявляется и в том, что в нанайском музыкальном фольклоре отсутствуют коллективные формы исполнения каких-либо текстов, что обусловлено во многом исключительным преобладанием (в обрядовой и лирической сфере) импровизационности над повторением. Традиционные и обрядовые песни исполняются только одним лицом. В случае же, если, например, в обрядовом пении

по некоторым крайне редким причинам требуется совместное пение двух или трех шаманов, то каждый из них поет так, словно бы не слышит пения других. Совместно поющие шаманы даже ударяют в бубен абсолютно нескоординированно, как будто вовсе не обращая внимания на то, что делают в это же самое время лица, поющие одновременно с ними. Из-за отсутствия согласованности, которая хоть в какой-то степени обеспечивала бы некое единство, такое пение вряд ли можно назвать ансамблевым, коллективным.

Значение индивидуального начала в нанайском устном творчестве, и особенно в музыкальном фольклоре, столь велико, что коллективная его основа видится как непроявленная и, более того, можно считать спорным само ее наличие [4]. Практика фиксации текстов и передачи их от одного исполнителя к другому отсутствует. Импровизация замещает собою обычную вариативность даже при попытках «повторить» уже спетую ранее песню. Даже функция слушателей оказывается в таких условиях отличной от консолидирующей роли аудитории, охваченной и увлеченной восприятием одного и того же текста. Обрядовые тексты часто бывают малопонятными. Как песенные импровизации, так и даже интонируемые напевной речью и поющиеся сказки далеко не всегда адресованы слушателям. Нанайцами практикуется исполнение сказок в одиночестве, без единого слушателя. Факт отсутствия аудитории или понимание под «аудиторией» неких духов также является дезинтегрирующим фактором фольклорной традиции. Принцип кодирования сообщений, адресованных слушателям, но при этом несущих зашифрованные скрытые сообщения, выстраивает затрудняющие понимание и несовпадающие семантические факторы восприятия текста. Таким образом, интегративная, объединяющая функция фольклора, позволяющая людям осознавать себя как единую общность, оказывается иногда слабо выраженной, а в отдельных случаях и вовсе отсутствующей.

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 тех исполнителей, которые являются одновременно создателями этих текстов. Это, например, индивидуальные (преимущественно автобиографичные песни, не имеющие религиозной подоплеки), а также личные песни (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 [6]. Поскольку каждый автор-исполнитель пользуется своими собственными излюбленными словес-

ными 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, но скрываемых от аудитории целей. Поэтому он маскирует свой рассказ, используя общепринятые для используемого им жанра клише (нейтральные имена персонажей, включая представление самого себя как одного из эпических персонажей, клишированные зачины, концовки и т. п.).

Коллективное начало такого индивидуального творчества проявляется «лишь на глубинном и сущностном его уровне. Коллективное начало проявляется во всеобщности песенного творчества, охватывавшего в свое время практически все население. Оно сказывается также в наличии общераспространенных закономерностей, ограничивающих творческую свободу исполнителя, а также в объединении индивидуальных текстов по родовому принципу, то есть в соответствии с местом исполнителя в социуме и принадлежности его к тому или иному нанайскому роду. Это позволяет рассматривать традиционное песенное творчество нанайцев не только как индивидуальное, но в определенных пределах и как коллективное, и, хоть и близкое к границам собственно фольклора, но все же не выходящее за его пределы» [4: 33].

Таким образом, роль личности автора-исполнителя оказывается решающей именно в момент создания эпического произведения. Коллективное же его бытование становится лишь последующим результатом, той средой, в который оно сохраняется и транслируется из поколения в поколение, усиливая бессознательную общественную

поддержку обществом изначально индивидуальных идей и целей создававших произведения лиц.

## Литература:

1. *Алексеев Э. Е.* Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект / ВНИИ искусствознания. М.: Советский композитор, 1986. — 238 с.
2. *Березницкий С. В.* Вера и ритуалы коренных народов юга Дальнего Востока: этнокультурные компоненты и современное состояние: вторая половина XIX–XX в.: дис. ... доктора исторических наук: 07.00.07. Владивосток, 2005. — 460 с. + Прил. (с. 461–623; ил.).
3. *Булгакова Т. Д.* Камлания нанайских шаманов / РГПУ им. А. И. Герцена. Фюрстенберг, 2016. — 311 с.
4. *Булгакова Т. Д.* На грани фольклора и индивидуального творчества: коллективное начало в традиционной нанайской песенной импровизации // Музыка и время. 2019. № 12. С. 33–36.
5. *Булгакова Т. Д.* Типология музыкально-речевого интонирования в нанайском фольклоре: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Л., 1985. — 150 с.
6. *Венстен-Тагрина Э. В.* Феномен личной песни в традиционной культуре чукчей: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. СПб., 2008. — 234 с.
7. *Смоляк А. В.* Шаман: Личность, функции, мировоззрение: (Народы Нижнего Амура) / отв. ред. Ю. Б. Симченко, Э. П. Соколова. АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. М.: Наука, 1991. — 276 с.
8. *Тарвид Г. П.* Женское искусство народов Приамурья. Эволюция в контексте мифологии: автореф. дис. ... канд. исторических наук: 07.00.07 / Ин-т истории, археологии и этнографии народов Дал. Востока ДВО РАН. Владивосток, 2004. — 25 с.
9. *Титорева Г. Т.* Художественные особенности орнаментального искусства нанайцев дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2004. — 280 с.
10. *Элиаде М.* Шаманизм. Архаические техники экстаза: Пер. с английского. Киев.: София, 2000. — 480 с.
11. Dalles, A. Transformations de l'utilisation rituelle de la vodka chez les Nanaïs du Bassin de l'Amour, Sibérie Extrême-Orientale, Russie. Paris, 2019.

*Д. Ж. Амирова*

## **Личность и традиция в казахской песенной лирике**

Проблема личности в последнее время приобретает особую актуальность для всех, кто занимается изучением традиционной культуры на постсоветском пространстве. Этому очевидно способствует освобождение исследователей от старых идеологических канонов, в рамках которых долгие годы официальная фольклористика культивировала концепцию так называемой коллективности народного творчества<sup>1</sup>. Особенно искусственно выглядело ее применение по отношению к монодическим музыкальным традициям кочевых (и полукочевых) этносов, населявших Советский Союз. Основанные исключительно на сольном исполнительстве, которое было обусловлено общественным укладом<sup>2</sup>, такие традиции самим фактом своего существования опровергали коллективность как определяющий признак народного творчества<sup>3</sup>. Разумеется, речь не идет о широком понимании коллективности как отчасти смыслового аналога традиционности в аспекте поколенческой (общинной) преемственности.

Традиционное общество казахов-кочевников базируется на гибком соподчинении родового и персонального. Это отчетливо проявляется в различных аспектах социальной жизни и ментальности казахов<sup>4</sup>. В искусстве казахской песенной лирики такой дуализм проявляется, с одной стороны, как неукоснительное следование носителя закона традиции, с другой же — как свободное творческое самопроявление личности. Более того, в песенной лирике казахов отчетливо проявляется смыслообразующая и генерирующая взаимосвязь индивидуально-личностного и традиционного. Как показывает анализ материала, такая взаимосвязь прослеживается и в фольклорном, и в устно-профессиональном песнетворчестве казахов, что позволя-

---

<sup>1</sup> Многочисленные теоретические дискуссии по поводу трактовки понятия коллективности и определяемых им свойств фольклора, занимавшие значительное место в советской науке, преодолевались в исследовательской практике, о чем свидетельствуют работы, посвященные носителям традиций.

<sup>2</sup> Сольное исполнительство в традиционной музыкальной культуре казахов во многом обусловлено дисперсным типом жизнедеятельности, а также отсутствием артельных форм труда у кочевников и связанных с ними видов совместного музицирования.

<sup>3</sup> Согласимся, что «дефиниция должна раскрывать содержание посредством четко мыслимых признаков. При нарушении данного правила возникает ошибка “определение неизвестного через неизвестное”». — [4].

<sup>4</sup> См., в частности: [1].

ет рассматривать ее в качестве важного жанрообразующего начала, свойственного лирике как особому жанрово-стилевому феномену.

Устно-профессиональная песенная лирика — это историческое явление в казахской культуре, которое полностью охватывается периодом, включающим XIX столетие и первую треть XX в.<sup>5</sup> В казахской народной терминологии носители песенной лирики обозначены как *сал, сері, әнші*<sup>6</sup>. Активная фаза этого высокоразвитого позднестилевого явления угасает уже в 20–30-е гг. XX в., когда в казахской степи фактически происходит разрушение социокультурных механизмов, обеспечивавших бытование традиционного института певцов-лириков в условиях патриархального кочевого общества. Такие условия подразумевают:

- обучение в системе «учитель-ученик»;
- регулярные публичные выступления;
- участие в состязаниях-айтыс'ах;
- образ жизни странствующего певца;
- цеховые братства (сал-серілер).

Весь последующий период развития казахской традиционной культуры, вплоть до настоящего времени, связан с культивированием исполнительской ветви песенно-лирического искусства. Разумеется, речь не идет о полном исчезновении устно-профессиональной лирики казахов. Она до сих пор бытует, но только как наследие мастеров в виде устойчивого исполнительского репертуара казахских певцов, причем в трех региональных песенных школах Центрального (*Арқа*), Западного (*Батыс*) и Юго-Восточного (*Жетісу*) Казахстана. Вместе с тем нельзя не отметить, что, по-видимому, смена условий бытования устно-профессиональной лирики — в особенности переход к постепенной ее «академизации»<sup>7</sup> — стала одной из причин консервации творческих традиций и нивелирования индивидуально-личностного креативного начала. Другую причину отмеченной тенденции можно усматривать в том, что лирика оказалась как бы «слабым звеном» в системе казахской традиционной песенной культуры, в противоположность *ақын*'скому<sup>8</sup> (импровизаторскому) творчеству, которое,

---

<sup>5</sup> Подробнее см.: [2].

<sup>6</sup> *Біржан-сал Қожағұлұлы (1834–1897), Ақан сері Қорамсаұлы (1843–1913), Балуан Шолақ (настоящее имя Нурмағамбет Баймырзаұлы; 1864–1919), Ыбырай Сандабайұлы (1860–1930), Жаяу Мұса Байжамбайұлы (1835–1929), Естай Беркымбайұлы (1874–1946)* и др.

<sup>7</sup> Песенно-лирическое искусство казахов с 30-х гг. XX в. прочно закрепилось в системе республиканских концертно-филармонических организаций, а передача традиций осуществлялась параллельно в народной среде и в музыкально-образовательных учреждениях. Такая тенденция постепенно привела к почти полной академизации устно-профессионального песенного творчества.

<sup>8</sup> *Ақын* — поэт-импровизатор.



возможно, в силу своей социальной отзывчивости, злободневности и публицистичности было адаптировано в системе советской пропаганды (яркий пример — Жамбыл Жабаев). Примем во внимание и то, что в начале XX в. в Казахстане стала формироваться *письменная поэтическая традиция*<sup>9</sup>. Интересно, что именно поэты такой, условно говоря, «новой волны» еще творили отчасти в системе традиционной лирики, создавая замечательные песенные образцы и таким образом осуществляя органичный переход между устно-профессиональной и письменной традициями казахской лирики. В их числе — Ахмет Байтурсынов («Аққұл»), Сакен Сейфуллин («*Tau ishinde*»), Магжан Жумабаев («*Сен сулу*»), творчество которых трагически оборвалось в период сталинских репрессий (30-е гг. XX в.).

Сложное сочетание всех отмеченных факторов, отразившееся на судьбе казахского устно-профессионального песенного искусства, составляет исторический контекст, который необходимо учитывать при его изучении. Вместе с тем существует некая устойчивая *стилеобразующая основа* данного явления, которая выражается на эмоционально-эстетическом уровне жанра и реализуется в самом музыкально-поэтическом тексте лирической песни. Такая основа во многом, если не главным образом, обусловлена особым соотношением личности и традиции в песенно-лирическом творчестве казахов. Это соотношение может рассматриваться в разных аспектах, одним из которых представляется тип личности певца-лирика.

Для устно-профессионального песенного творчества казахов приоритетным является *харизматический*<sup>10</sup> *тип носителя традиции*. Такие исходные значения понятия харизма, как милость и божественный дар, достаточно точно определяют символический статус казахского певца-лирика (*сал'а*), который идентифицирует себя в первую очередь как носитель особого дара, имеющий покровительство высших сил<sup>11</sup>. Показательна в этом смысле символика головного убора певца-лирика — отороченная мехом шапка украшена своеобразным султаном в виде пучка перьев филина (*үкі*), выполнявшего функции оберега и знака принадлежности к особой социальной

---

<sup>9</sup> Ее предпосылки связаны с творчеством Абая Кунанбаева (1845–1904).

<sup>10</sup> «Харизмой следует называть качество личности, признаваемое необычайным, благодаря которому она оценивается как одаренная сверхъестественными, сверхчеловеческими или, по меньшей мере, специфически особыми силами и свойствами, не доступными другим людям. Она рассматривается как посланная богом или как образец» — [3, 139].

Гр. charisma — милость, дар; исключительно одаренный, покоряющий сердца масс [7].

<sup>11</sup> Мы опускаем здесь немаловажный вопрос, связанный с генезисом сал'ов, требующий отдельного подробного рассмотрения.

группе<sup>12</sup>. Харизматичность певца-лирика маркируется его внешнеповеденческим образом: красочное, богато декорированное одеяние, особый головной убор, породистый конь-иноходец (*жорга-ат*) — верный спутник странствующего певца, сочетание изящества и доходящего до вызывающей эксцентричности артистизма, выраженное своеобразие.

Возвращаясь к вопросу о взаимосвязи индивидуально-личностного и традиционного в лирическом творчестве, мы впервые обращаем внимание на то, что характерная субжанровая группа *песен-самопредставлений*, которые ранее рассматривались нами исключительно в системе устно-профессиональной лирики, имеет свой аналог в женской обрядовой и бытовой лирике. Сопоставим две традиции.

Феномен песен-самопредставлений в казахской устно-профессиональной лирике связан с самоидентификацией певца-лирика как творца, концентрируя *личностную идею*, являющуюся доминирующей, и выражается различными способами. Прежде всего это касается поэтики данного субжанра, которая обладает рядом устойчивых признаков, в числе которых:

- Особая номинация песни в виде упоминания имени певца-создателя, автора («*Жаяу Мұса*», «*Біржан сал*», «*Ғазиз ақын*») или по типу «песня такого-то» («*Ақылбайдың әні*», «*Қанапияның әні*», «*Иманжүсіптің әні*»);
- Обращение от первого лица, своего рода самопрезентация певца («Я — такой-то»);
- Наличие биографических эпизодов («*Иманжүсіптің әні*», «*Хаулау*» *Жаяу Мұса*), констатация факта создания данной песни;
- Идея личностного самоутверждения певца;
- Символическая антропоморфизация певческого голоса — обращение к голосу как к живому существу;
- Идентификация голоса, конкретнее — певческого голоса, с человеком (голос как звуко-тембровый знак личности). Неслучайно в народной памяти хранятся отчетливые описания голосов знаменитых певцов-лириков (*БЫрая*, *Әмре* и других)<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> О сакральных функциях үкі см.: [6; 8].

<sup>13</sup> Хорошо иллюстрирует все сказанное текст песни «*Біржан сал*»:

*Баласы Қожағұлдың Біржан салмын,  
Адамға зияным жоқ жүрген жанмын.  
Байлыққа, мансапқа да құмар емен,  
Өзім сал, өзім сұлқым, кімге зармын.  
Жасым бар жиырмада жасырмаймын,  
Басымнан дұшпан сөзі асырмаймын,  
Басымнан дұшпан сөзі асып кетсе,  
Сен түгіл патшаға да бас ұрмаймын.*

Отмеченные особенности поэтики песен-самопредставлений отчетливо отражают в целом исключительный статус устно-профессиональной лирики в системе традиционной музыкальной культуры казахов и, по-видимому, в силу своей значимости постепенно приобретают символический смысл. В таком качестве они обнаруживаются во многих образцах устно-профессиональной лирики.

С особой поэтикой данной группы песен связана и характерная музыкально-исполнительская ее стилистика, включающая:

- интонационные клише зачинно-кличевого, призывного типа в верхне-регистровой зоне;
- демонстрацию певческого диапазона;
- усиленную громкостную динамику, сопряженную с приподнято-эмоциональным состоянием исполнителя.

Столь характерная стилевая выраженность поэтики песен-самопредставлений в устно-профессиональной лирике казахов удивительным образом перекликается с мотивами женского песнетворчества, причем в наиболее архаичной, обрядово-бытовой его сфере. Данная область этнической песенной культуры сегодня почти не сохранилась. Вместе с тем значительный архивный музыкально-этнографический материал, все еще малоизученный, позволяет обнаружить много интересного.

Подробнее остановлюсь на особой тематической группе женских свадебных песен. В связи с рассматриваемой в статье проблемой соотношения личностного и традиционного важно подчеркнуть семантическую ориентированность казахской традиционной свадьбы на погребальную обрядность, что находит свое отражение в первой части свадебного цикла, которая представляет собой прощание и проводы невесты (*калындық*). Напевы невесты были прочно закреплены в традиции как формульные и плачевые в своей основе (тип *сыңсу* — напев-жалоба, от казахского *сыңсыйды*, то есть плачет, жалуясь). Вместе с тем наблюдается закономерная ориентированность таких напевов на лирическую песенность, с присущей ей эмоциональной выразительностью. Можно заметить, что в упомянутой прощальной части свадебного цикла существуют особые лирические «прорывы».

---

Я Биржан сал, сын Кожанула,  
Я — человек, никого не обидевший.  
Не стремлюсь к богатству и положению.  
Я — сал, щеголь, ни в ком не нуждаюсь (свободный человек).  
Мне двадцать, не скрываю своих лет,  
Не допущу оскорблений от врагов,  
А коль такое случится,  
Не склоню голову ни пред врагом,  
Ни пред самим царем.  
(подстрочный перевод наш. — Д. А.)

Именно подобного рода лирические эпизоды казахской свадебной обрядности и позволяют проводить аналогии с песнями-самопредставлениями.

Невеста как центрообразующее ядро традиционного свадебного цикла дважды осуществляет символический переход из личного состояния во внеличное и обратно (через проводы-прощание-уход-замужество как обретение новой жизни). Кульминацией такого перехода является ее *прощальная песня* (*қоштасу*), представляющая собой квинтэссенцию лирического в обрядовом цикле. Типовой формульный напев в данной части цикла уступает место импровизационному лирическому высказыванию, которое порождает песню! Показательно использование таких типично «лирических» стилизованных приемов, как распев и алексизмы. Кроме того, в песнях невесты (назовем их все же песнями) нередко встречаются характерные *клише-автоупоминания*. Невеста часто именуется через обращение к любящему отцу, перечисляя его добродетели, нередко приводя детали своей девичьей жизни, в отдельных случаях она прямо упоминает себя по имени. Песни-коштасу демонстрируют особый статус дочери в традиционной казахской семье — девочка воспитывается как «гостя», как временно пребывающая в лоне родной семьи. Отсюда — особое, ласковое, обращение отца с дочерью, который балует девочку и допускает шалости и некоторые вольности в ее поведении в добрачный период. Неслучайно в текстах прощальных песен клишированным стало упоминание такой характерной позиции девушки-дочери. В условиях свободного самопроявления, разумеется, ограниченного общими этическими рамками, с детских лет формируется личность казахской женщины в кочевом обществе.

Наиболее совершенные по своей художественной и музыкально-стилевой выразительности прощальные песни невесты вошли в историю казахской традиционной лирики с указанием авторства (!). Заметна тенденция к персонификации невесты через упоминание ее имени в словесном тексте. Как будто девушка напоследок, прощаясь, стремится оставить свое *имя* в памяти родных и близких. *Идея личностной самоидентификации* — отличительная особенность жанровой поэтики такого рода песен, которая позволяет рассматривать их природу как *лирическую*.

В сравнении с *сыңсу* и другими аналогами плача невесты, с его специфическим интонированием, кантиленное, протяжное пение, включающее в себя внутрислоговой распев, выступает в таких песнях невесты (*қоштасу*) как носитель лирического смысла. Такое пение определяется казахским понятием *өлең айту, өлең салу* (петь, складывать песню). Характерна и эмоционально-выразительная смысловая особенность словесного ряда таких песен — призыв «спеть хотя бы одну песню на прощание»: «*Ән салш(ы)-ай бір гана-ай*» (песня «*Бір*

бала»). Жанрово-стилевые признаки прощальных песен совпадают с устойчивой моделью простонародной лирической песни *қара өлең*. См. пример 1.

В числе казахских традиционных женских песен — колыбельные<sup>14</sup>, сочетающие утилитарно-функциональную обыденность типовых формульных напевов с поиском лирического самовыражения женской натуры. Есть отдельные образцы, в которых такое сочетание проявляется удивительным образом. Один из них обнаружен нами в книге Б. Г. Ерзаковича «У истоков казахского музыкознания» [5: 134–135]. Данный образец представляет собой интересный случай лирической интерпретации колыбельной песни. Для типовых казахских колыбельных характерны признаки, обусловленные жанровой функцией (убаюкивание, укачивание ребенка). К ним относятся равномерный формульный напев, основанный на 7–8-сложнике (жыр), ситуационно обоснованная повторность, простая строфичность и принцип открытой формы. В данном случае мы видим сочетание признаков простонародной лирической песни *қара өлең* и колыбельной: достаточно развернутую по своему мелодическому диапазону и законченную песенную форму, в основе которой — 11-сложник, внутрислоговые распевы и простое припевное дополнение на основе 7–8-сложника. При этом выровненная, размеренная, как бы «покачивающаяся» ритмика напева выдержана «в стиле колыбельной». Своеобразное совмещение жанровых признаков, которое так органично проявляется в песне, позволяет обозначить ее как особую разновидность лирики — женской (см. пример 2)!

Возможно, именно в женском песнетворчестве казахов жанровый изоморфизм проявляется наиболее ярко в силу ограниченной социальной роли женщины-матери. Данный образец — судя по всему, уникальный авторский вариант колыбельной песни, записанный в 1909 г. в Каркаралинском уезде Семипалатинской области. Как указывает Б. Г. Ерзакович и как видно из текста песни, в котором остался «автограф» в виде самопредставления и упоминания биографических фактов, а также, что немаловажно, музыкального инструмента — гармони, на которой играла девушка до замужества, автором ее была Зулкия Оспанова, известная в конце XIX в. певица. Личная драма талантливой женщины объясняет традиционную женскую тему несчастного замужества, оплакивания девичьей доли в ее песнях<sup>15</sup>. Песня становится для женщины формой личного лирического высказывания.

---

<sup>14</sup> Варианты наименований казахских колыбельных — *Бала уату* (буквально «утешать ребенка»), *Бесік жыры* (от каз. *бесік* — колыбель, люлька и *жыр* — в одном из значений песня), *Әлди* (припевное слово в колыбельных напевах).

<sup>15</sup> К сожалению, до нас дошла лишь одна приводимая здесь нотная запись песни Зулкии Оспановой.

В исконной песенной культуре казахов именно лирика становится той жанрово-стилевой областью, в которой идея личностной самоидентификации реализуется в наибольшей степени. Диапазон традиции предоставляет ее носителю широкое смысловое и креативное поле. Этномузыковедческая задача — определить его.

## Литература

1. *Алимбай Н.* Кочевая община казахов: проблемы этносоциологической реконструкции // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена № 96. 2009. С. 317–326.
2. *Амирова Д. Ж.* Казахская профессиональная лирика устной традиции (песенное искусство Сарыарки). – Авторф. дис. ... канд. иск. Ленинград, 1990.
3. *Вебер М.* Харизматическое господство // Социологические исследования. 1988. № 5. С. 139–147
4. *Воробьева С. В., Бочаров В. А., Маркин В. И.* Дефиниция / Гуманитарная энциклопедия: Концепты [Электронный ресурс] // Центр гуманитарных технологий, 2002–2020 (последняя редакция: 08.02.2020). URL: <https://gtmarket.ru/concepts/7315>.
5. *Ерзакович Б. Г.* У истоков казахского музыкознания. Алма-Ата: Наука, 1987.
6. *Ерофеева И. В.* Институт батыров в структуре военной организации казахов-кочевников // Роль номадов евразийских степей в развитии мирового военного искусства. Научные чтения памяти Н. Э. Масанова. Алматы: ЛЕМ, 2010. С. 322–352.
7. *Комлев Н. Г.* Словарь иностранных слов, 2006. URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-komlev/index.htm>.
8. *Тохтабаева Ш. Ж.* Семантика казахских украшений. — URL: [http://journal.iea.ras.ru/archive/1990s/1991/no1/1991\\_1\\_090\\_Tokhtabaeva.pdf](http://journal.iea.ras.ru/archive/1990s/1991/no1/1991_1_090_Tokhtabaeva.pdf)

## Нотные примеры

### 1. Прощальная песня невесты [Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. Алма-Аты: Наука, 1966. С. 65.]

#### Сұлұғай (Припевное слово)

Зап. Талиги Бекхожайы 1962.

Умеренно  $\text{♩} = 32$



Ау-лым кон-ган Ке-кен тау е-те-гі-не, А-хау-тағ-дыр-дың  
Кыз-дан сор-лы жал-ған-да жан бар-ма е-кен а-хау, - мал бер-ген

7  
бар-ма ша-ра е-те-рі-не, Сү-лұ-ғай кыз-ке-  
миң-ке-те-ді же-те-гін-де.

12  
-те-ді(ай) ру-ғай а-мал-жоқ мой-ын бұ-ру-ғай.

### 2. Колыбельная [Ерзакович Б. Г. У истоков казахского музыкознания. Алма-Ата: Наука, 1987. С. 134–135.]

#### Бесік жыры (колыбельная)

Зап. Н.А.Лебедева, 1909 г.

Andantino



Ос-пан бай-дың қыз-зйе-дім мен Зұл-ки-я, ұс-та-ға-ным ко-лы-ма  
Ел-кы-дыр-ған ба-я-ғы е-сер-шак-та, боз-ба-ла-мен бо-лып ем

6  
гар-мо-ни-я әл-ди-ай! Кой, кой бө-пем  
кам-па-ни-я, әл-ди-ай!

9  
кой бө-пем жы-ла-ма бө-пем әл-ди, әл-ди-ай!

З. О. Джумакулиева

## Индивидуальное и коллективное начала в туркменской традиционной инструментальной культуре

Туркменская традиционная классическая музыка занимает промежуточное положение между коллективным народным и индивидуальным композиторским творчеством.

Коллективное начало в ней очень сильно. Авторские варианты песен-*айдымов* и инструментальных пьес-*сазов* постоянно претерпевают изменения, рождаются все новые и новые исполнительские версии. На протяжении длительного исторического периода история и динамика текста туркменской народной музыки была в основном независимой от авторов.

Вместе с тем нельзя отрицать и значение индивидуального начала. Не случайно в памяти исполнителей народной музыки бережно сохраняются имена авторов исполняемых ими произведений. И не только: у туркмен сильна традиция сохранения имен музыкантов-создателей новых вариантов уже существовавших пьес и даже новых версий их исполнения.

Туркменскими музыкантами из поколения в поколение, из уст в уста передаются довольно точные и подробные сведения о творцах прошлого, целых исполнительских школах-*yollar* и направлениях-*ugurlar*. Значительная часть народно-инструментальных произведений связывается с именами конкретных авторов — знаменитых музыкантов прошлого, живших в период, охватывающий конец XVIII — начало XX в. Здесь стоит упомянуть тот факт, что главные герои туркменских эпосов и дестанов, как правило, являются прекрасными музыкантами, мастерски владеющими искусством пения и игрой на каком-либо инструменте.

Основная часть исполняемых в настоящее время инструментальных произведений сопровождается легендами, связанными с историей их создания. Вопрос о времени рождения легенд и достоверности излагаемых в них событий по отношению ко многим пьесам остается открытым. Порой легенд бывает не одна, а несколько, впрочем, так же, как и имен авторов сазов; упоминаемое в них время рождения пьес в одних случаях совпадает, в других — может быть различным. В качестве примера приведу версии о предполагаемых авторах «*Goňurbaş mukamu*» и легенды, связываемые с происхождением этого произведения.

Наиболее распространенной является та, в которой авторство приписывается известному туркменскому музыканту Шукур-бахши



(1831/33–1929). В ней говорится о том, что, возвращаясь издалека в родные края ранним весенним утром, Шукур-бахши был восхищен красотой пробуждающейся природы. Легкое дуновение ветерка чуть волновало траву, покрывающую склоны гор. Вдохновленный увиденным, музыкант выразил свои чувства в музыке.

Другие сведения приводятся в монографии Ш. Гуллыева «Туркменская музыка (наследие)». В частности, он приписывает авторство мукама известному ахалскому дутарчи Сейитмаммет усса (1797–1867), имя которого связывают с созданием многих других дутарных пьес [2: 128].

Еще одну версию о возможном создателе мукама находим на страницах книги «Туркменская музыка» В. Успенского и В. Беляева: «Шукур-бахши, сообщая В. А. Успенскому о самых древних песнях, которые он знал — “Чувал серпен” (сочинение Аба-Сопи), “Мукамлар баши” (“Главначальствующий”), “Айралык” (“Расставание”), “Джерен бокиши” (“Импровизатор”, буквально: скачущий как джейран) и “Конгур баш («Goňurbaş» — З. Дж.)”, сообщил ему о некоем дутарчи Зайиде из аула Аманша, сочинявшем для Бегли-хана охотничью музыку для дутара. Если этот Бегли-хан есть каракитайский Тедж-ед-дин Билге-хан, отарский владетель, отправленный Ала-ед-дин Мухаммедом в 1210 году за восстание против Хорезма в ссылку в местечко Ниса (ныне аул Багир), то здесь мы имеем свидетельство первостепенной важности, а именно, свидетельство о туркменском композиторе начала XIII века» [3: 128].

Композитор и этномузыковед Б. Худайназаров утверждает, что название «Goňurbaş mukamu» идет от имени туркменского племени, создавшего этот мукам [4: 128].

Дутарист Мыллы Тачмурадов (1885–1960) относит это произведение к числу мукамов, прославляющих героизм туркменского народа. Рождение мукама связывается с победой туркмен, предводительствуемых легендарным полководцем Кеймир-Кёром, в битве против жестокого иранского шаха Недира (1-я половина XVIII в.). По совету Кеймир-Кёра туркменские нукеры во время сражений надевали тельпеки (головные уборы из овечьей шкуры) коричневого цвета (goňur — коричневый, baş — голова). Этот «защитный» цвет позволял им быть незаметными издалека. Если нукеров-иранцев по цвету их головного убора называли «красноголовыми» (перевод буквальный), т. е. *gyzylbaş*, то воинов-туркмен стали называть соответственно «коричнеголовыми», или *goňurbas*. Мукам был создан известным сазанда и бахши, служившим в войске Кеймир-Кёра. Посвященный победе, мукам стал своеобразным гимном воинов-туркмен.

Особой популярностью в народе всегда пользовались соревнования музыкантов в исполнении одной и той же пьесы. Каждый выступавший старался превзойти соперника в создании лучшего варианта,

в мастерстве, изобретательности, в виртуозной технике. Победитель получал ценный приз «ала гайыш» («пестрый пояс», украшение). Слава о нем распространялась далеко за пределами края и нередко определяла дальнейшую судьбу музыканта.

Отдельного внимания заслуживает сложившийся на Востоке в эпоху раннего средневековья своеобразный творческий метод — искусство высокохудожественного подражания, следования, соотношения с каким-либо образцом. Этот метод обозначается по-разному: *незире* (араб. — «ответ»), *татаббуг* (араб. — «следование»), *тавр* (араб. — «в стиле, манере»). Суть незире как творческого метода в том, что какое-либо художественное произведение, признанное образцом, становится источником вдохновения для другого автора. В результате этого рождается новое произведение, созданное наподобие произведения предшественника (или современника) и являющееся своеобразным творческим ответом-вариацией на первоначальный источник.

В музыкальном искусстве туркмен традиция незире непосредственно связана с явлением многовариантности. В туркменской музыке мы находим многочисленные примеры, когда какой-либо высокохудожественный образец пробуждал созидательный талант одного или нескольких музыкантов, а порой — представителей не одного, а нескольких поколений различных школ. В результате такого творчества возникали их собственные аналогичные произведения — они могли быть одноименными, одножанровыми, одноладовыми. Примеры:

- *одноименные* сазы: пьеса «Яндым, Лейли» («Ýandym, Leýli»), состоящая из трех разделов, являющихся одновременно самостоятельными произведениями: «Ýandym, Leýli»-1, «Ýandym, Leýli»-2 и «Ýandym, Leýli»-3, или цикл «Jelil», две части которого могут исполняться и вместе, и раздельно (1-я часть — «Garry Jelil», 2-я — «Leýli Jelil»);

- *одноладовые* сазы: семь частей цикла «Кырклар» («Gyrklar»): «Garry gyrk», «Ýandym gyrk», «Döwletýar gyrk», «Selbiniýaz gyrk», «Keçeli gyrk», «Dilim gyrk», «Mendag gyrk»;

- *одножанровые* сазы: пьесы цикла «Мукамлар» («Mukamlar»): «Erkeklik mukamu», «Goňurbaş mukamu», «Gökdepe mukamu», «Aýralyk mukamu», «Berkeli çokaý», «Näler göründi», «Burnaşak».

К числу больших, многочастных циклических произведений, создававшихся в русле традиции незире, относится и дутарный цикл «Салтыклар» («Saltyklar»). Основой всего цикла, источником, первоначальным образцом, давшим импульс к рождению остальных пьес, считается его первая часть — «Saltyk-I». Она родилась как инструментальная версия песни «Artyknyýaz atly ýarum amanmy?» («Здорова ли моя любимая Артыкнияз?»), авторство которой предписывается музыканту родом из туркменского племени «салтык», жившего

примерно во 2-й половине XVIII в. Каждый из последующих разделов («Saltyk-II», «Saltyk-III», «Saltyk-IV», «Saltyk-V», «Saltyk-VI», «Saltyk-VII») является отдельной версией — творческим подражанием-незире, переработкой начального образца, своего рода вариацией на заданную тему.

Пьесы, входящие в цикл «Салтыклар», демонстрируют еще одну примечательную особенность классической туркменской музыки, а именно: авторизацию произведений, т. е. указание в их названиях имен создателей. Все версии персонифицированы — рождение каждой из них связывается с именем одного из знаменитых старых музыкантов и носит его имя: Салтык Шихы-бахши, Салтык Гулгельды-сазанда, Салтык Хемра шиха, Салтык Амангельды Гёнибека, Салтык Гулпак-бахши, Салтык Мамеда-бахши. Все это — музыканты, жившие и творившие в исторический период, охватывающий, предположительно, конец XVIII — начало XX в. Таким образом, цикл в своем нынешнем полном виде формировался постепенно — на протяжении как минимум одного столетия.

Цикл примечателен еще и тем, что в нем представлен целый арсенал различных способов введения в авторский текст заимствованного материала, синтезирует в себе художественные средства различных авторов и даже различных локальных стилей (в частности, здесь ярко выражено смешение стилей ахалской и марыйской дутарных школ).

Нередко первоначально небольшие по объему образцы инструментальной музыки в результате неоднократной творческой обработки другими музыкантами (среди них могли быть как современники, так и представители последующих поколений) разрастались до крупных (но не циклических) многораздельных сочинений. В таких случаях нередко каждый новый раздел носит название своего создателя. Среди произведений подобного рода: «Burnaşak», «Наjygolak», «Ýandym», «Teşnit», «Jereni kyblam» и др.

Крупная дутарная пьеса, мукам «Berkeli şokaý» — яркий образец произведения, родившегося и формировавшегося в условиях устной профессиональной традиции. История этой пьесы позволяет проследить процесс создания монодийных образцов.

Общие отличительные особенности туркменских мукамов заключаются в следующем:

- многораздельность внутри одночастности;
- постепенное, поэтапное завоевание регистров — начиная от нижнего в направлении к самому верхнему, кульминационному (*ширван*);
- выстраивание каждого из мукамов на основе самостоятельной темы-импульса, излагаемой первоначально в нижней регистровой зоне;

• завершение мукамов особым разделом, называемым «мукам-лама бёлеги» («*mukamlama bölegi*»), в основе которого лежит общая, регламентированная для всех пьес цикла ладоинтонация — попевка в ладу *кырклар* (лад минорного наклонения с увеличенной секундой между II<sup>-</sup> и III<sup>+</sup> ступенями). В каждом мукаме она обыгрывается, импровизируется по-своему. Но импровизации эти строго фиксированы: они не рождаются сиюминутно в процессе исполнения, а закреплены за пьесой.

Ряд исполнителей народной музыки относят к мукамам и саз «*Ybraýum şadilli*». Авторство его приписывается знаменитому музыканту XIX в. текинцу Амангельды Гёнибеку (1830/34–1874/79/81), погибшему в одном из двух Геок-тепинских сражений (1879-го либо 1881-го годов).

«*Ybraýum şadilli*» по ряду структурных компонентов существенно отличается от мукамных пьес. В частности, экспозиционный раздел (*heň bölümi*) рассматриваемого саза начинается в зоне среднего регистра, который в мукамах включается в действие лишь на втором, предкульминационном, (*ösüş bölümi*) этапе. Кроме того, в сазе отсутствует раздел мукамлама.

Без учета перечисленных выше признаков, текстуальное сравнение выявляет большое сходство (как в композиционном, так и в интонационном плане) «*Ybraýum şadilli*» и «*Berkeli çokaý*». Это особо подчеркивается народными исполнителями: «*Olar ikisi dogan*» («Они — два брата»).

Сходство, по-видимому, не случайно. На наш взгляд, «*Berkeli çokaý*» появился на свет как незире пьесы «*Şadilli*».

При этом в незире-вариации, т. е. собственно в «*Berkeli çokaý*», происходит жанровое перерождение первоисточника: в отличие от своего прототипа, незире завершается импровизацией на попевку-кырклар (заключительный раздел мукамлама), тем самым приобретая наиболее существенный жанровый признак мукамов:

#### Пример 1. «*Berkeli çokaý*», попевка-кырклар



Автор этой пьесы — Беркели-бахши (ок.1852–1905/1910). Он занимался и сапожным делом, изготовлял чокай — национальную обувь туркмен, отсюда в названии пьесы приставка к его имени — «чокай».

Вместе с тем незире, как и пьеса-источник, начинается сразу же в средней зоне диапазона дутара и с кочующей, регламентированной попевки, включение которой в дутарной музыке знаменует обычно начало раздела, подготавливающего кульминацию произведения. Т. е. по-прежнему незадействованной остается нижняя регистровая зона (с нижним устоем), с которой начинаются остальные мукамы.

Пример 2. *Кочующая попевка, вводящая в раздел подготовки кульминации*



Пример 3. *Тема-импульс (с устоем a-d)*



Лучшим исполнителем и «хранителем» наиболее «правильной», канонизированной версии мукама «Berkeli çokaý» по сей день считается Мыллы Тачмурадов, чье творчество является уже для нескольких поколений туркменских сазанда непревзойденным образцом искусства игры на дутаре.

В середине XX в. рождается новая версия «Berkeli çokaý». Ее создатель — Пурли Сарыев (1900–1971). В данном варианте произведение в еще большей степени приближается к мукамам: его экспозиционный раздел расширяется путем введения новой темы, звучащей в зоне с нижним устоем *e-a*, в которой экспонируются темы-импульсы всех мукамов.

Пример 4. *Новая тема, введенная П. Сарыевым*



Тема-импульс (с устоем *a-d*) первой версии «Berkeli çokaý» (пр. 3) усложняется:

Пример 5. Обновленный вариант темы-импульса из первой версии  
мукама

The image displays a musical score for a piece titled "Example 5: Updated variant of the impulse theme from the first version of the muqam". The score is written in a single system with ten staves, organized into five pairs. Each pair consists of a melodic line (top staff) and a harmonic accompaniment line (bottom staff). The music is in 3/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The melodic lines feature a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The accompaniment lines consist of chords and dyads, providing a harmonic foundation for the melody. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings, indicating phrasing and emphasis. The overall structure is a continuous sequence of musical phrases, with some measures containing complex rhythmic figures and others being more chordal in nature.

В настоящее время эта версия мукама живет самостоятельной жизнью. Исполнители так и называют ее: «Pürli aganyň «Berkeli şokaýu» («Беркели чокай» Пурли-ага).

Таким образом, постепенное творческое обновление произведения-первоисточника, коим является саз «Ybraýym şadilli» (в данном случае на протяжении 70–80 лет — ориентировочно последняя четверть XIX — 1-я половина XX в.), привело к рождению нового монодийного образца с иной жанровой принадлежностью — мукама «Berkeli şokaýu». Производные из пьесы-источника варианты обрели самостоятельный статус, параллельно сосуществуя с моделью, от которой они инспирированы.

Приведенный пример подтверждает справедливое высказывание узбекского ученого Т. Гафурбекова: «Рождение самобытного варианта, обретение в этом творческом процессе нового семантического облика и тем более закрепление в таком виде в памяти исполнителей — вечный диалектический закон бытия народной музыкально-творческой мысли» [1: 63].

Сравнение двух версий мукама «Berkeli şokaýu»: канонизированной в исполнении М. Тачмурадова и обогащенной в исполнении П. Сарыева — позволяет утверждать, что еще во второй половине XX в. оставалась живой традиция совершенствования, творческой обработки народно-профессиональными музыкантами исполняемых ими образцов.

В настоящее время эта традиция, к сожалению, в связи с рядом объективных обстоятельств уходит в прошлое. Современные туркменские музыканты видят свою задачу в первую очередь в сохранении образцов национальной монодии в их «первозданном», канонизированном виде. Т. е. превалирует приверженность музыкально-творческой мысли к сохранению традиций, при ослаблении другой важной тенденции — непрерывного обновления традиций. Вероятно, свою роль в этом процессе сыграла возможность аудио- и видеофиксации лучших исполнительских вариантов народных произведений и их самостоятельного (т. е. вне непосредственного контакта с создателем известной художественной модели) и достаточного точного воспроизводства.

А между тем движущей силой восточной (в том числе и туркменской) монодии, основополагающим фактором ее жизнеспособности является именно постоянное стремление к художественному совершенству, создающее «ту благоприятную атмосферу, которая пробуждает фантазию, вызывает желание творческого самовыражения, индивидуального проявления личности» [1: 58].

## Литература

1. *Гафурбеков Т.* Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. Ташкент: Фан, 1987. — 108 с.
2. *Гуллыев Ш.* Туркменская музыка: наследие. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2003. — 208 с.
3. *Успенский В. А.* Туркменская музыка: Статьи и 115 пьес туркмен. музыки: [В 2-х т.] / под общ. ред. В. Беляева. 2-е изд. Ашхабад: Туркменистан, 1979. Т. 1. 1979. — 381 с. ил., нот.
4. *Худайназаров Б.* Туркменские мукамы // Макомы, мукамы и современное композиторское творчество: Межресп. науч.-теорет. конф., Ташкент, 10–14 июня 1975 г. / [ред.-сост. Д. А. Рашидова]. Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1978. — 259 с.



## Роль личности в формировании различных исполнительских школ тибетского Цам

*Цам* (*Чам*) — феномен, распространенный в буддийском мире. Это религиозная мистерия, сформировавшаяся в Тибете и названная **Цам** (тиб. Чам — игра, танец, «Цянму» — транслитерация тибетского слова «цам» («чам», «cham»), буквально означает «прыжок»).

Цам — это искусство, если говорить точнее, — религиозное искусство. С одной стороны, с точки зрения художественных форм, цам включает в себя танец, музыку, использование костюмов и масок, а также другие виды искусства и приносит эстетическое наслаждение; с другой стороны, с позиции передаваемого содержания, эта мистерия является ритуалом жертвоприношения в тантрическом буддизме Тибета, то есть имеет религиозную природу. В связи с этим цам обладает как религиозными характеристиками, так и присущими искусству особенностями.

Взгляды исследователей на происхождение цам различаются, и единого мнения по этому вопросу не сформировано. В целом существуют три ключевых точки зрения: 1) цам берёт начало в бон — древней тибетской религии; 2) источник цам — буддизм Индии; 3) ритуал цам возник в результате слияния религии бон с пришедшим извне индийским буддизмом. Автор склоняется к третьему взгляду и полагает, что цам появился из идей древних тибетцев о существовании божеств и чудовищ, а также на основе верований в дхармапал (защитников буддийского учения) и богов — то есть возник через соединение тибетского вероучения бон с буддизмом Индии.

В начале VII века н. э. буддизм из Индии проник в Тибет через Непал и завоевал расположение Сонгцэна Гамбо (33-го правителя династии Тубо)<sup>1</sup>. Царь поклонялся изваяниям Будды и возводил буддийские храмы, а увязанная с буддизмом политика позволяла добиться мира и благоденствия в государстве, процветания в обществе и стремительного развития культуры. Однако «вторжение» буддийского вероучения в конце концов поставило под угрозу права и положение исконно тибетской религии бон. По этой причине в середине VIII века нашей эры (755 год н. э.) влиятельная, придерживавшаяся древней религии аристократия, окружавшая юного Тисонга (Трисонга) Децэна, который был назначен 38-м царём Тибета, инициировала антибуддийское движение, что повлекло за собой недовольство правителя.

---

<sup>1</sup> Династия Тубо (618–842 гг. н. э.) — политический режим, в древности установленный тибетцами на Цинхай-Тибетском нагорье и просуществовавший более двухсот лет.

Достигнув своего совершеннолетия, Тисонг Децэн начал всеми возможными путями развивать буддизм. В это время последователи тибетской религии и высокие служители культа начали выражать свой протест: «Нет буддизму, да — религии бон!» Чтобы продемонстрировать «беспристрастность», Тисонг Децэн позволил буддизму и бон вступить в теоретические прения. Спор приверженцев буддизма брал начало в возвышенном, и их аргументы отличались незаурядностью, а адепты религии бон черпали возражения из низменного и дурного, потому их доводы были слабы [8: 38].

В связи с этим наконец было принято решение продвигать буддизм. Такой результат был неизбежным. Хотя казалось, что Тисонг Децэн старался подавить власть и могущество вероучения бон, в действительности во время нахождения у власти правитель стремился избавиться от сил аристократии, исповедовавшей тибетскую религию. Стоит, однако, отметить, что догматические ограничения бон создавали массу помех стремительному развитию царства Тубо. Национальная религия придавала значение жертвоприношениям, а буддизм говорил о доброте и отказе от мирской суеты — в рассматриваемый период идеи этой религиозной доктрины в большей степени соответствовали требованиям власти. Чтобы постепенно стабилизировать положение буддизма и укрепить собственное место в политике, в середине VIII века (763 год н. э.) Тисонг Децэн специально пригласил из Тяньчжу (современная Индия) прославленного Падмасамбхаву (Рождённого из лотоса) — учителя буддийской тантры, который стал проповедовать буддизм в Тибете.

Приехав в Тибет, гуру Падмасамбхава<sup>2</sup> столкнулся с укоренившимися верованиями бон. Придерживаясь мягких методов воздействия, он позволил буддизму перенять некоторые практики нацио-

---

<sup>2</sup> Падмасамбхава (санскр. padma-sam·bhava, тиб. pad ma 'byung gnas, Рождённый в лотосе Будды Амитабхи) — индийский йогин Ваджраяны VIII–IX вв., один из «отцов» буддизма в Тибете, основоположник школ ньингма и дзогчен, автор нескольких трудов, вошедших в Тенгьюр. В школе ньингма Падмасамбхава приписывается авторство собрания сочинений, превосходящих по объёму Слово Будды (Кангьюр) и посвящённых особому направлению, так называемой внутренней тантре — ануттара йога-тантре. Её высший отдел — ати-йога, или дзогчен, — обучал адептов достижению Просветления в течение одной жизни. Сам Падмасамбхава причислен к лику будд и зачастую величается «Вторым Буддой», единственным появившимся на земле не из лона женщины, а из цветка лотоса. Считается, что он умел укрощать злобных божеств, летать по воздуху, узнавать прошлое и будущее, легко превращать трупы в груды золота, творить чудеса посредством магии заклинаний. Падмасамбхава был махасиддхой, овладевшим восемью садханами видьядхар, которые ему даровала дакини Кармендрани. Падмасамбхава объединил их в единую систему тантрической практики, называемой «мандалой восьми Херук», и передал её своим главным тибетским ученикам.

нального тибетского вероучения: многие божества<sup>3</sup> религии бон стали дхармапалами, защитниками учения Будды. «Он объявил двенадцать бонских богинь Тенма<sup>4</sup> дхармапалами (богини-защитницы Тибета Тенма Чуньи). Каждому божеству — духам гор, вод, озёр, было отведено место среди дхармапал. Принятие некоторых ритуалов религии бон привело к тому, что буддизм приобрёл местные характерные черты» [7: 278]. Гуру Падмасамбхава, использовав танцы тантрического направления Ваджраяны в индийском буддизме и объединив их с практиками жертвоприношения в религии бон, создал «Цянму» (цам) — внутреннюю тибетскую практику Ваджраяны. Подобная интеграция обусловила многообразие особенностей мистерии цам: например, Яма — буддийское божество, распорядитель ада; Махакала — божественное существо, защищающее дхарму — учение Будды; Лакшми — богиня благополучия и процветания; Ацзары — истоки всех этих божеств можно проследить в Индии. Атрибуты дхармапал: ваджра — алмазный скипетр, трезубец, алмазная дубинка — всё это также пришло из Индии [1: 54]. Вместе с тем, цам вобрал в себя также скелеты, яков и других духов религии бон. (*Ситипати, или читипати, — владыки кладбищ, изображаемые в виде скелетов, в том числе во время мистерии цам; як в настоящее время является центральным элементом цам, например, в тибетском монастыре Дзонкар Чоде.*) В цам вошли фигуры, танцующие в масках и с барабанами, равно как и некоторые звери из ритуальных танцев: например, сражение льва и тигра, танец оленя, танец с масками птиц и других животных, танец «гэн»<sup>5</sup>, танец Дакини<sup>6</sup>, танец ацзаров и т. д., став «элементами в наибольшей степени тибетского стиля» [2: 38].

Во многих памятниках тибетской литературы сохранились записи о «цянму», созданном гуру Падмасамбхава. В «Наставлениях Падмасамбхавы» написано, что рожденный из лотоса «первым использовал форму танца, чтобы представить покорение демонов» [5: 167]. «Наставления в пяти частях» гласят: «Падмасамбхава, первым использовал танец в обрядах укрощения злых демонов» [9: 86]. «Записки царских сановников Тибета» содержат в себе следующее:

---

<sup>3</sup> Божество — одна из религиозных идей — высшее сверхъестественное существо, обычно не имеющее физического тела, но обладающее образом своего физического облика.

<sup>4</sup> Двенадцать богинь Тенма — духи земли, обитающие в разных частях Тибета; у каждой из богинь есть своё тайное имя, которое указывает на место, где она живёт. Обычно богинь делят на три группы: «великие демоницы», «великие якшини», «великие менмо». Первая богиня в каждой группе обычно играет главенствующую роль.

<sup>5</sup> «Гэн» — (почжут) — демон, прислужник или посланник божеств.

<sup>6</sup> Танец Дакини исполняется перед мандалой молодым облачённым ламой со звонким и чистым голосом.

«Лотосорождённый подчинил всех восьмерых божеств (дхармапал), принудил их дать клятву, установил то, что может приноситься в жертву богам, молвил умиротворяющие злобу слова и в пустоте исполнил алмазный танец (ваджра)» [6: 73].

Падмасамбхава совершил мудрый шаг, благоприятный для укрощения тибетских богов и вместе с тем способствовавший распространению и укреплению влияния алмазного танца. В результате этого цам укоренился в Тибете, начал расти и развиваться, а буддизм одержал окончательную победу над религией бон, заняв доминирующее положение в регионе. Кроме того, продвижение буддийских ритуалов подношения божествам в алмажном танце Ваджраяны самым подходящим образом удовлетворяло политические потребности Тисонга Децэна<sup>7</sup>.

Историю развития тибетского буддизма можно разделить на два этапа: ранний период «цянхунци» и поздний период «хоухунци». «Цянхунци» берет свой отсчет с момента восхождения на престол Сонгцэна Гампо в середине VII века и длится чуть менее двухсот лет до 841 года, когда тибетский правитель Ландарма (*последний правитель тибетской династии Тубо, правил в 838–842 гг. н. э.*) отменил буддизм. «Цянхунци» характеризуется тем, что буддизм укореняется в Тибете. Именно в этот период начинает формироваться направление тибетского буддизма *Ньингма* как самобытное религиозно-художественное явление.

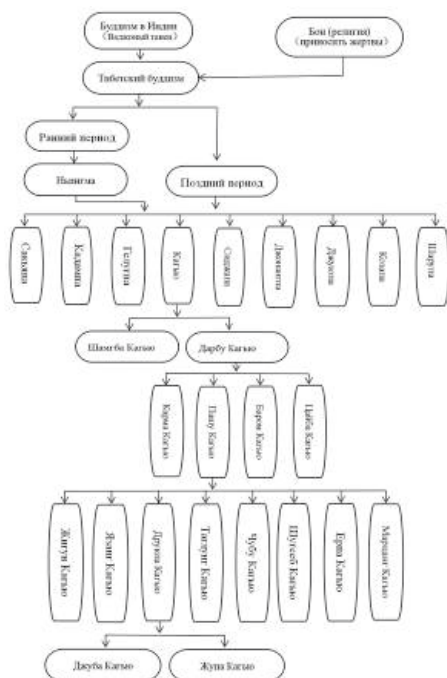
«Хоухунци» начинается во второй половине X столетия и длится примерно пять веков до основания самой крупной школы *Гелугпа* в XV веке. После запрета буддизма правителем Ландармой, почти столетнего подавления и тишины эпохи «уничтожения закона» верование стало возрождаться вновь. Из двух регионов — Докана (современный район провинции Цинхай) и округа Нгари буддизм проник в У-Цанг (центральные и западные области исторического Тибета), начав вторую фазу своего развития в Тибете. Этот период характеризуется тем, что формируется несколько направлений внутри Цам, своего рода исполнительских школ:

*Кагью, Сакья, Кадам, Гелугпа, Шидже, Джонанг, Чод-юл, Кодрагна и Шальван-гэгээн.* Среди них основными школами тибетского буддизма стали четыре: не утратило своего назначения направление *Ньингма*, сложившееся еще в период «цянхунци» в XI веке; *Кагью*, основанное Кхьюнпо Налджором (990–1140); *Сакья*, основоположником которого в 1073 году стал Кхон Кончог Гьялпо (1034–1102);

---

<sup>7</sup> После многовекового «сотрудничества» с буддизмом Бон приобрел сходные с ним черты: канонические тексты (Кангьюр), храмы, монастыри, священнослужители и т. д.

*Гелугпа*, учрежденное Цонкапа (1357–1419) в 1409 году. Вследствие различий в одежде и головных уборах представителей этих школ, а также особенностей в исполнении Цам они стали называться *хунцзяо* (красная секта), *байцзяо* (белая секта), *хуацзяо* (узорная секта) и *хуанцзяо* (желтая секта). Каждая секта-школа при исполнении Цам, придавая особое значение алмазному танцу (*ваджра*), привносила собственные отличительные черты, адаптировала систему догматов, ритуалов, привнося в них местные элементы. В конечном итоге сформировался ритуал буддийского религиозного цам со своей конкретной спецификой. Это позволило буддизму полностью укорениться в Тибете наиболее компромиссным, гибким и приемлемым образом. В то же время сложились и яркие характерные особенности, присущие именно тибетскому буддизму: они по-своему истолковывают буддийские учения, тантрические культы, институт земных воплощений божеств и учителей прошлого в действующих проповедниках. Возможно, чтобы их учение отличалось от буддийского, тибетцы ритуально обходят святыни против солнца, буддийские мантры читают с конца и т. д. Отметим своеобразие тибетского буддизма и в многообразии божеств, костюмов, а также порядке проведения мистерий, что привело, в свою очередь, к появлению разнообразных и блестящих произведений искусства Цам и зарождению и развитию разных направлений этого удивительного феномена. На представленной ниже схеме наглядно прослеживается исторический процесс формирования Цам в различных буддийских религиозно-художественных школах:



## 1. Цам школы Ньингма

Ньингма — раннее направление тибетского буддизма, обладающее наиболее длительной историей существования. Поскольку представители этого направления носят красные шапки, Ньингма называют также «красной сектой». Догматическая система данного направления сформирована на основании секретов учения Падмасамбхавы. До XIV века духовным центром направления Ньингма оставался монастырь Самье<sup>8</sup>. В связи с этим цам этого направления получил свое развитие на основании цам, утвержденного наставником Падмасамбхавой (*Гуру Ринпоче*).

Король-тертон<sup>9</sup> школы ньингма Гуру Чованг в соответствии с распространяемым им учением «Лама Сангду» («Лама — Собрание Тайн» — *Учение по практике Гуру (Ладруб), где содержится известная Семистрочная Молитва-призывание Гуру Падмасамбхавы*) и на основании оригинального цам, сложившегося в монастыре Самье, создал «Танец восьми явлений Падмасамбхавы», который связан с восемью проявлениями «Рожденного из лотоса». Танец предполагал, что монахи должны были переодеваться в явления Падмасамбхавы и выходить поочередно в разных одеяниях. Монахи двигались в танце вокруг статуи Гуру Ринпоче, символизируя слияние восьми проявлений с Драгоценным Учителем, возвращение к целому и истоку. После того как «Танец восьми явлений Падмасамбхавы» был показан в монастырях Дэнцансы и Самье, Гуру Чованг значительно расширил его содержание, добавив перед выходом восьми проявлений самого Драгоценного Учителя и дхармапал (*божеств, охраняющих дхармы*), а также их танцевальные движения, утвердил текст и мелодию каждого отрывка, а также дополнил их аккомпанементом таких инструментов, как барабан (гу), горн (хао), малые тарелки (бо) и язычковый духовой инструмент (сона). В результате сложилась объемная, захватывающая, многоуровневая, масштабная мистерия цам с величественным содержанием — «Практики десятого дня» [З: 326], посвященная жизни гуру Падмасамбхавы. Согласно легенде, каждый раз в этот день Драгоценный Учитель возвращается на радуге. В этот день люди должны встать очень рано, чтобы приветствовать пришествие Падмасамбхавы.

«Садханы восьми херук Ньингма» означают тексты восьми существ-йидамов<sup>10</sup>, т. е. канонические книги Ваджраяны пяти немир-

---

<sup>8</sup> Монастырь Самье находится в поселке Самье уезда Джананг района Шаньянь Тибетского автономного района на северном берегу реки Ярлунг-Цанпо у подножия горы Ахав.

<sup>9</sup> Тертон — счастливые последователи Падмасамбхавы, обнаружившие его учения и каноны.

<sup>10</sup> Йидам — манифестации просветленного ума и/или существа, воплощающие те или иные качества Просветления, с которыми отождествляется в медитации практикующий Ваджраяну.

ских и трех мирских просветленных божеств. К первым относятся просветленные проявления Будды, среди которых Манджушри (божество тела), Авалокитешвара (божество речи), Ваджрапани (божество разума), Самантабхадра (божество действия), Ваджрасаттва (божество качества)<sup>11</sup>. В число последних трех входят гневные формы мирского просветления Падмасамбхавы, призванные защищать буддийскую веру, — это гневный Акасагарбха (божество призыва и посылки), гневный Кшитигарбха (божество мирских подношений и хвалы) и гневный Майтрейя (божество гневных мантр).

Мистерии цам школы *Ньингма* характеризуются весельем и радостью, наличием большого количества танцевальных движений, а также их красотой. Помимо указанных «Практики десятого дня» и «Садхан восьми херук Ньингма» существуют также следующие мистерии: «Танец с ваджрным кинжалом», «Победа истинной веры Манджушри», «Сто мирных и гневных божеств», «Поднесение цветов в главном зале», «Принесение в жертву пяти сокровищ на пике Хутоуфэн» и др.

## 2. Цам школы *Сакья*

Основатель школы *Сакья* Кхон Кончог Гьялпо (1034–1102) принадлежал к аристократическому клану Кхон<sup>12</sup>, представители которого первоначально относились к *Ньингма*. Сам Кхон Кончог Гьялпо поначалу также изучал доктрины ньингма, однако позднее обратился к изучению новой доктрины «Ламдре» («Путь — плод») <sup>13</sup> у Дрокми Лоцавы Сакья Еше (998–1074)<sup>14</sup>. В 1073 г. в Тибетском уезде Сагья был основан монастырь Сакья<sup>15</sup> и учреждено одноименное направление. Стены монастыря были покрашены в три цвета — красный, белый и синий, поэтому направление стали называть «узорной сектой». Основоположник школы Кхон Кончог Гьялпо первоначально отно-

---

<sup>11</sup> Ваджра — оружие, ставшее впоследствии ритуальным и мифологическим в индуизме, буддизме и др. ведических религиях; в переводе означает «молния» и «алмаз». Создавалось из меди, серебра, дерева, слоновой кости и других материалов.

<sup>12</sup> Род Кхон — древний аристократический клан в Тибете (берет свои истоки в начале VIII в.), один из шести крупнейших кланов Тибета, к которому принадлежали Сакья Тридзины (*традиционный титул настоятелей монастыря Сакья, одновременно являющихся главами школы сакья тибетского буддизма*).

<sup>13</sup> «Ламдре» («Путь — плод», lam-vbras-bu-dang-bcas-pa) — это доктрина и практические указания пути достижения просветления в тибетском буддизме сакья.

<sup>14</sup> Дрокми Лоцава Сакья Еше (994–1078) — в молодости познавал учение Будды в Индии, примкнув к буддистскому университету Викрамашила, имевшему «Шесть ворот добродетели», где стал хранителем Восточных ворот.

<sup>15</sup> Монастырь Сакья (1073) находится в округе Шигацзе, в уезде Сакья, это главный монастырь школы тибетского буддизма сакья.

сился к школе Сьингма, и в «Истории родословной сакья» указано, что прежде чем основать школу, он отправился в Чжолун, где близко познакомился с традициями цам школы Ваджраяны Ньингма. Глубоко познав цам Ньингмы, он предложил свою адаптацию этой основы, внес поправки и отредактировал цам «Победы истинной веры Манджушри». Таким образом, истоки цам школы Сакья такие же, как у школы Ньингма. Она развила свои особенности на основе цам, созданного гуру Падмасамбхавой.

Цам, традиции которого продолжает школа Сакья, основан в большей степени на «Танце с ваджрным кинжалом». Все буддийские монахи в возрасте с 6 до 9 лет изучают эту мистерию, поэтому «Танец с ваджрным кинжалом» значительно превосходит другие виды цам и занимает доминирующее положение среди всех мистерий цам школы Сакья. Ваджракила (букв. «Ваджрный Кинжал») первоначально означал инструмент колдовского укрощения злых духов, а позднее эволюционировал в йидама. В процессе формирования школы Сакья, расширения ее влияния и укрепления могущества наибольшее значение сыграли «пять патриархов Сакья» («Пятью Достопочтенными Высшими Мастерами»), в числе которых сын Кхон Кончог Гьялпо — Сачен Кунга Ньингпо (1092–1158), второй и третий сыновья Сачен Кунга Ньингпо — Лопон Сонам Цемо (1142–1182) и Джецун Дакпа Гьялцен (1147–1216) соответственно, внук Сачен Кунга Ньингпо — Сакья Пандита (1182–1251), а также племянник последнего — Дрогон Чогьял Пхагпа<sup>16</sup> (1235–1280).

На основании этого можно заключить, что опорой школы Сакья был клан, передающий учение из поколения в поколение. В начале XIV века в роду Кхон произошел раскол и были основаны четыре династические линии или резиденции «ладранг» Читог Ладранг<sup>17</sup>, Ринченганг Ладранг, Лхакханг Ладранг и Дучо Ладранг. Первые три династические линии прекратили свое существование, и сохранилась лишь четвертая резиденция Дучо, разделившаяся также на дворцы Долма Пходранг<sup>18</sup> и Пунцок Пходранг. Эти дворцы утвердили собственных божеств-защитников — дхармапал: к первому относилась Лакшми или Палдэн Лхамо, а ко второму — дхармапала Джамсарана или Бегцэ (букв. «покрытый броней»). Эти божества являлись главными героями цам этих дворцов.

---

<sup>16</sup> Дрогон Чогьял Пхагпа — пятый патриарх тибетского направления буддизма сакья, уроженец г. Сагья, первый наставник императора Юаньской династии, определивший место и предложивший проект г. Пекин.

<sup>17</sup> Ладранг — в тибетском языке означает буддийский зал, т. е. место, где живет Великий Лама. В истории Тибета резиденции постепенно сформировались в организации (группы) во главе с тем или иным Великим Ламой.

<sup>18</sup> Пходранг в тибетском языке означает дворец, т. е. резиденцию Живого Будды — Тулку. Например, дворец Потала — это пходранг Далай-ламы.



В XVI веке Живой Будда Нгагчанг Кунга Ринчен<sup>19</sup> (1517–1584) определил новый порядок и стандарты цам школы Сакья, утвердив ритуалы цам — «Июльскую пуджу»<sup>20</sup> и «Великую зимнюю пуджу». «Июльская пуджа» была разделена на две части: к первой относилось «Совершенное постижение», а ко второй — «Пляска духов, защищающая от демонов». Первая часть «Совершенное постижение» означает, что «на крайнем пределе жизни следует жертвовать своим телом, но не проявлять слабость сердца». Движения этого танца красивы, а шаги быстрые, что является его главной особенностью. Вторая часть «Пляска духов, защищающая от демонов» устанавливает воинственные и жестокие движения тела, бесстрашные и сильные ноги (танцевальные шаги) подавляют всю нечистую силу, демонов, злых духов. Таким образом, на сцене сформировалось 63 различных движения танца духов, включая «чо», «чада», «гома», «дамуцин», «пужу» и др.

«Великая зимняя пуджа» проводится с 23 по 29 число 11 месяца тибетского календаря. Содержание цам заключается в масштабном религиозном танце почтения и преклонения перед Хеваджрой (*один из йидамов тантрического буддизма, эманация будды Акшобхьи, гневное божество-охранитель*), изгоняющим зло. Это пышное торжественное действо. Семидневная мистерия цам посвящена подношению трем великим драхмапалам Сакьи и сопровождается выступлениями монахов — танцами бессмертных, а также исполняемыми мирянами танцами воинов в древних одеяниях и плясками оборотней. Выступление одной группы на сцене может включать в себя 108 человек. После проведения мистерии начинается «Торговый съезд» (ярмарка), который длится несколько дней и демонстрирует возрождение могущества направления Сакья.

В монастырях регионов, помимо Сагья, например в монастыре Гьегу (провинция Цинхай) и др., в период проведения наиболее крупных обрядов пуджа устраиваются пышные мистерии цам, среди которых «Сандэ», «Сяна», «Сясун», «Цечжо» и др. Их отличительной чертой является особая пластика — широта и плавность движений, а также безудержность и энергичность, что тесно связано с региональными и культурными особенностями этого края.

### 3. Цам школы *Кагью*

Кагью<sup>21</sup> — одна из наиболее многочисленных школ среди ответвлений тибетского буддизма, получившая название «белого учения»

---

<sup>19</sup> Нгагчанг Кунга Ринчен (1517–1584) — представитель резиденции Дучо Ладранг, наиболее известный потомок рода Кхон XVI столетия.

<sup>20</sup> Пуджа — в тибетском языке означает «поклонение и подношение».

<sup>21</sup> «Кагью» с тибетского может переводиться как «передача», поскольку первый слог указывает на буддизм, а второй — на преемственность. («Кагью» иногда

благодаря белым монашеским одеяниям, соответствующим традициям индуизма. После того как в XII веке Гампопа<sup>22</sup> (1079–1153) основал монастырь Дак Лха Гампо, несколько его знаменитых учеников сформировали «четыре великих» школы Кагью: Пагдру Кагью, Цалпа Кагью, Баром Кагью и Карма Кагью. В Пагдру Кагью впоследствии выделились восемь подшкол: Дрикунг Кагью, Таглунг Кагью, Друкпа Кагью, Язанг Кагью, Тропху Кагью, Шугсеб Кагью, Ерма Кагью и Марцанг Кагью. Некоторые ученые считают, что в Кагью с многообразием ответвлений, обилием песен и танцев изначально было две великих школы: Шангпа Кагью и Дагпо Кагью.

Результаты современных исследований свидетельствуют о том, что ритуал цам в школе Кагью берёт начало от Джигтена Сумгёна (Сумгона, 1143–1217)<sup>23</sup>, однако его практика цам унаследована из Ньингма. По легенде Владыка Победителей Гьялва Ринчен Пунцог<sup>24</sup> основал монастырь в Яргане<sup>25</sup>, а затем создал систему изучения восьми учений и гар чам (*категория более медленных и спокойных танцев мирных божеств, для которых, прежде всего, характерны стилизованные движения рук*). В работе «Маски духов — исследование тибетских ритуалов» приводится сравнение старого и нового гар чам в Дрикунг Кагью. Древний гар чам, основанный на измененных практиках Ньингма, состоял из двенадцати частей: «странствующий монах», «танец барабанов», «четыре небесных царя», «дух цам», «молодой олень», «буйвол», «необычайный Будда», «шесть шагов», «колдовской танец», «старцы», «танец переправы», «танец урагана». Новый гар чам сформировался на основе секретных практик новых школ и включал в себя одиннадцать частей: «маска обезьяны», «дхармапала», «Ачи Чокьи Дролма», «четыре дхармапалы», «вечно бодрствующий сын неба», «скелеты», «подданные», «малая маска», «начальный танец», «конечный танец» [3: 326].

Согласно Чогел Ринчен Пелцану (1421–1469), настоятелю монастыря Цурпху<sup>26</sup>, в молодые годы седьмого Кармапы Карма Кагью

---

*интерпретируется как сокращение от «кабаб жиу гью па» — «Линия четырех передач».)*

<sup>22</sup> Гампопа (1079–1153) родился в Ньяле (сейчас уезд Лхюндзе, городской округ Шаньнань, Тибет); известный буддийский учитель, врач, основатель школы Дрикунг Кагью.

<sup>23</sup> Джигтен Сумгён (Сумгон) — современник зарождения школы Кагью, знаменитый учёный, великий буддийский мудрец.

<sup>24</sup> Владыка Победителей Гьялва Ринчен Пунцог (1509–1557) — Шестнадцатый настоятель монастыря Дрикунг Тил, основатель монастыря Янригар.

<sup>25</sup> Ярган — деревня в уезде Мэджокунггар, городской округ Лхаса, Тибет.

<sup>26</sup> Монастырь Цурпху находится в 60 километрах к западу от Лхасы, на северо-западе уезда Дёлунгдечен, в верхнем течении реки Цурпху на высоте 4300 метров. Главный храм Карма Кагью.

Чёдраг Гьямцо (1454–1506) в монастыре ещё не существовало обычая пляски духов. Занимавший «пост» Кармапы проводил торжественные церемонии и возносил молитвы божествам. Каждый год в период пуджи приезжали тысячи паломников, а по окончании религиозного обряда монахи исполняли танцы, восхвалявшие свершения Дхармараджи, повелителя закона<sup>27</sup> в минувшие столетия. Такие театрализованные представления, в равной мере служившие для развлечения зрителей, ещё не оформились в ритуал цам. Только к концу жизни этого Тулку (*одно из трёх тел Будды, форма проявления Будды в обыденном мире*) начали проводиться пуджи с танцами «торма 29-го» (ночь пятнадцатого дня первого лунного месяца по тибетскому календарю) и ритуалы изгнания злых духов<sup>28</sup>, ставшие прецедентом появления цам в монастыре Цурпху. Церемония, в которой участвовали около 500 монахов, длилась до 7 дней. Основной её целью было совершение подношений и прославление трёх дхармапал монастыря: великий милосердный Тхудже Ченпо, великий чёрный Гонпо Ченпо и любящий защитник Майтрейя. В Цурпху существовала и летняя пуджа, «танец яка», происходивший от древних тайных ритуалов ньингма. Пуджа включала в себя два вида цам: «гуру в десятый день» и «танец ваджры».

#### 4. Цам школы Гелуг

Школа Гелуг — наиболее поздно сформировавшееся направление в тибетском буддизме. Основатель — Чже Цонкапа (1357–1419). Поскольку монахи носят одежды жёлтого цвета, Гелуг называют также «жёлтой сектой». Цонкапа объединил всё лучшее, что было в других учениях, изучив широкий спектр открытых и тайных религиозных доктрин. В 1409 г. гуру Цонкапа основал монастырь Ганден<sup>29</sup> — к этому времени школа Гелуг уже была окончательно сформирована. В 1416 г. Джамьян-чойдже Ташин Палден, ученик Чже Цонкапы, основал монастырь Дрепунг<sup>30</sup>, а в 1418 г. другим учеником, Сакья Еши, был основан монастырь Сэра<sup>31</sup>. Ганден, Дрепунг и Сэра стали тремя

<sup>27</sup> Дхармараджа — одно из почтительных обращений к Будде; впоследствии стало использоваться в значении «живой Будда» для обращения к бодхисатвам, видья-раджам, Ямарадже и т. д.

<sup>28</sup> Выбрасывать духов и пищу — ритуал выбрасывания подношений из лепёшек цамба для изгнания всех злых духов из старого года, всех невзгод и бедствий, пожелания урожая, увеличения поголовья скота и благосостояния.

<sup>29</sup> Монастырь Ганден располагается на горе Вангбур на южном берегу реки Лхаса в уезде Дагдзе городского округа Лхаса.

<sup>30</sup> Монастырь Дрепунг находится примерно в десяти километрах от Лхасы на южном склоне горы Гампо Утце. Это самый крупный монастырь тибетского буддизма.

<sup>31</sup> Монастырь Сэра расположен на горе Сэра Утсэ в трёх километрах к северу от Лхасы — один из шести главных храмов школы Гелуг. Вместе с монастырями

ключевыми храмами школы Гелуг. Начиная с XVII в. это направление буддизма приобрело политическую власть в Тибете, где на сегодняшний день Гелуг остаётся крупнейшим буддийским течением.

Хотя монастыри Ганден, Дрепунг и Сэра стали главными храмами школы *Гелуг*, в них ещё не проводилась мистерия цам. Причиной тому может быть чёткое разделение, проводимое школой *Гелуг* между «открытыми» экзотерическими и тайными эзотерическими учениями. С момента основания *Гелуг* Чже Цонкапа установил принцип изучения сначала экзотерического, а затем — эзотерического. Приоритетной задачей храмов было обучение открытому религиозному знанию, и только ограниченное число людей, прошедших через первый этап, могло быть допущено к эзотерическим учениям. Таким образом, мистерия цам, относившаяся к эзотерической Ваджраяне, не была предназначена для открытой демонстрации в трёх главных монастырях, что, однако, отнюдь не означало полное отсутствие этого ритуала в школе Гелуг.

Важной вехой для цам был обряд *гутор* («отбрасывание препятствий» в 29-й день последнего лунного месяца), проведённый четвёртым панчен-ламой Чокьи Гьялценом в монастыре Ташилунпо<sup>32</sup> в 1645 г. и «ставший началом практики цам в жёлтой школе». Около 1846 г. Седьмой панчен-лама добавил к храмовой практике тантрического ритуала цам действие «Симоциньбо цянму (цям)»<sup>33</sup>, проходившее в других монастырях в восьмой лунный месяц по тибетскому календарю и включавшее пляски духов. Восьмой панчен-лама удлинил продолжительность выступлений от одного дня до трёх. Девятый панчен-лама вдвое увеличил темп танца, добавил специально изготовленные музыкальные инструменты и пышные костюмы, полностью преобразив облик представления, заигравшего новыми красками. В дацане Намгьял дворца Потала подготовка и тренировки к ежегодной церемонии «Намгьял торма 29-го» проходили с 9-го дня девятого лунного месяца и продолжались вплоть до 22-го дня двенадцатого лунного месяца, когда начиналась сама церемония. Однако в первые дни смотреть на происходившее не разрешалось: участники ритуального танца действовали без посторонних свидетелей, и лишь в последний день, — 29-й день двенадцатого лунного месяца, выступали на

---

Ганден и Дрепунг входит в число трёх великих монастырей Гелуг; был построен последним из трёх храмов.

<sup>32</sup> Монастырь Ташилунпо находится на горе Нийсэри в городе Шигадзе вместе с «тремя великими» храмами Ганден, Дрепунг и Сэра он образует «четыре великих монастыря» школы Гелуг.

<sup>33</sup> Праздник Симоциньбо (в кит. транскрипции), также называемый праздником пляски духов, — это религиозная церемония, уже ставшая традиционным праздником, проходящим в Шигадзе на 4–6 день восьмого лунного месяца по тибетскому календарю.

городской площади в Лхасе — только на этом представлении могли присутствовать городские жители. Церемония цам в школе Гелугпа посвящена молитвам Ямарадже (воплощение Ваджрабхайравы) через «линг (линга)», фигурки духов, совершаются подношения пищи, основными божествами являются дхармапалы, возглавляемые изначально почитаемым школой Гелуг Ваджрабхайравой и отгоняющие злые силы.

Таким образом, рассмотрев историю формирования и особенности художественных средств различных школ тибетского Цам: Ньингма, Кагью, Сакья и Гелугпа, мы особое внимание уделяем выявлению значения роли личности гуру в формировании различных религиозно-художественных школ. Это, прежде всего, легендарный Падмасамбхава, гуру Чованг, Кхьюнпо Налджором, Кхон Кончог Гьялпо, Цонкапа. Они жили в разное время, но их объединяют общность религиозных и эстетико-мировоззренческих установок и стилистических особенностей исполнения мистерии цам. Каждый из них был проводником системы тибетского буддизма (не только религиозно-мировоззренческих, но и художественно-стилевых принципов) и обладал незаурядным талантом организатора и, как сейчас бы сказали, художественного руководителя огромного творческого коллектива. Будучи творческими лидерами, ставшими главой школы и его последователей, они смогли создать феномен религиозно-художественных школ Цам как системное направление тибетской культуры.

## Литература

1. Го Цзин. К вопросу об истоках «танцев божеств» в мистерии цам в тибетских монастырях. Литературно-художественные исследования. Пекин. 1996. С. 54. (郭靖, 《论西藏寺院神舞“羌姆”的起源》文艺研究. 北京.1996; 第54页.)
2. Го Цзин. Маска духа. Шанхай: Книгоиздательство «Саньянь», 1998. С. 38. (郭净, 《心灵的面具》, 上海: 三联书店, 1998; 第38页.)
3. Го Цзин. Маска духа: исследование тантрических ритуальных выступлений. Шанхай: Книгоиздательство «Саньянь», 1998. С. 326. (郭净, 《心灵的面具: 藏密仪式表演的实地考察》, 上海: 三联书店, 1998; 第326页.)
4. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни. Пер. Цюй Дун, Цзи Чжэ. Шанхай: Народное издательство Шанхая, 2006. С. 76. (涂尔干. 宗教生活的基本形式 [M]. 渠东, 汲喆, 译. 上海: 上海人民出版社, 2006; 第76页.)
5. Жизнь и освобождение Падмасамбхавов. Глава 60. Обуздание тибетских злых духов. (《བད་མ་བཀའ་ཐང་།》དྲག་པ་ལུ་བཅུ་ལམ་ལུགས་ལག་བསྟར་བྱས་མེད་མ་ཐུང་། རི་གཞན་བཅན་ལྟ་།.)



*Б. Бабижан*

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

Жетысу — казахское название Семиречья, географической области Центральной Азии. По мнению востоковеда 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 Коксу<sup>1</sup> [5].

20–28 августа 2018 г. автором статьи была осуществлена фольклорная экспедиция в Меркенский район Жамбылской области (территория юго-западной части Жетысу Казахстана).

Расположенный в предгорьях Кыргызского хребта Тянь-Шаня, Меркенский район на востоке имеет общую границу с Кыргызстаном, на севере — с Мойынкумскими песками, на северо-востоке — с Чуйским, на юго-востоке — с Рыскуловским районами Жамбылской области. Основные типы ведения хозяйства — пастбищное и полукочевое животноводство и земледелие.

Среди респондентов, с которыми нам удалось встретиться, наибольшее внимание привлекла яркая, творчески одаренная жительница села Мерке Несипгуль Калтайкызы<sup>2</sup>.

Калтайкызы Несипгуль родилась 14 апреля 1938 г. в ауле Кенес Меркенского района Жамбылской области. Музыкальные способности унаследовала от своего отца, Калтая Андабайулы, сочинявшего песни. Он был также известен как яркий исполнитель старинных фольклорных напевов, которые озвучивал без домбрового сопровождения. Одна из самых ярких и сложных его песен — «Халлилият-тым» [1: 80], исполненная нам во время записи Несипгуль Калтайкызы. Младший брат ее (по отцу) Досымбек Андабаев также известен как певец, репертуар которого состоит из народно-профессиональных песен Сары-Арки (Центрального Казахстана). Владелец природного поставленного голоса (баритон), он перенял эти песни от народного артиста РК Кайрата Байбосынова, слушая его исполнение по радио. В настоящее время Досымбек — артист районного Дома культуры.

---

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

<sup>2</sup> Ряд песен в ее исполнении вошли в «Золотой фонд» Казахского радио. В экспедиции ею было воспроизведено семь песен. (Большинство ее односельчан исполняли от от одной до пяти песен.)

Выйдя замуж в семнадцатилетнем возрасте, Несипгуль Калтайкызы впоследствии стала матерью семерых детей, двое из которых умерли в малолетнем возрасте. С 1950-го по 2000-е гг. Несипгуль работала в школе преподавателем по домоводству, поэтому неудивительно ее навыки рукоделия — народного прикладного творчества.

Несипгуль Калтайкызы, обладающая густым тембром голоса, исполняет преимущественно образцы бытового песенного фольклора (кара олен)<sup>3</sup>. Благодаря импровизаторскому таланту, она воспроизводит песни со своими вариантами поэтического текста<sup>4</sup>.

Так, песня-посвящение к трагически погибшему жениху Ыбырайымулы Даулетбаю поется Н. Калтайкызы на мелодию распространенной в Жетысу песни «Қаракозым» (Черноглазая), оригинал которой представляет собой обращение юноши к девушке; песня-обращение к гостям на свадьбе младшего сына — на мелодии акынской речитации и песни бытового фольклора «Агугай» (припевное слово). В этой песне исполнительница рассказывает о своей непростой судьбе, характеризует своих детей — трех дочерей и сына. Будучи богобоязненным человеком и согласно казахским традициям, респондент благодарит в своих песнях Аллаха, выражая покорность его воле.

К образцам-обращениям относится и песня, адресованная сватье из Кыргызстана, возникшая спонтанно, как укор родственнице за несоблюдение обычаев гостеприимства. Этот образец также исполняется на мелодию жетысуйской песни.

В репертуар Несипгуль Калтайкызы входят и образцы кыргызской песенной культуры. В ее исполнении была записана песня кыргызского народно-профессионального певца-композитора XX в. Аширали Айталиева «Нарыннан хат», звучащая в оригинале с другим поэтическим текстом, что указывает не только на владение Н. Калтайкызы родственным тюркским языком, но и на способность сочинять на нем импровизации. Содержание песни представляет собой критическое обращение к юноше-кыргызу, не выполнившему обещание.

Несипгуль видоизменяет не только поэтический текст, но и музыкально-поэтическую форму жетысуйских напевов; она нередко присоединяет к основным частям известных бытовых песен Жетысу совершенно другие («не родные») припевы. Этот факт указывает на ярко индивидуальную черту музыкально-поэтического мышления этнофора. В 1920 гг., при составлении сборника «1000 песен казахского

---

<sup>3</sup> Зафиксированный в ее исполнении один пример обрядовой песни ритуала проводов невесты — прощание «сынсу» — был идентифицирован нами как один из поздних (современных) ее вариантов.

<sup>4</sup> Факты миграции поэтических текстов из одной песни в другую кара олен отмечались многими филологами, но в данной поездке нам посчастливилось встретиться с автором импровизаций.



народа», музыкальным этнографом А. Затаевичем подтекстовывались только припевные разделы песен, которые считались их наиболее константными частями. Большую устойчивость припевов песен в памяти носителей традиции отмечала и известный исследователь казахских традиционных песен А. Тлеубаева (Байгаскина) [7: 171]. По отношению к материалу, напетому Н. Калтайкызы, вышеупомянутая точка зрения несколько теряет свою актуальность. В жетысуйской традиции имеются случаи адаптирования инорегиональных песен с «коррекцией», приближением именно припева к местному типу этого раздела.

Парадоксально, что, обладая столь выдающимися способностями к импровизации, Несипгуль Калтайкызы не принимала участие в кайым-айтысах (фольклорная форма музыкально-поэтических состязаний), которые были широко распространены в южных областях Казахстана. Как и ее отец, Калтай Андабайулы, Несипгуль не владеет игрой на домбре, что отличает ее от младшего брата Досымбека, освоившего инструмент по радиозаписям одновременно с песнями<sup>5</sup>. Более того, при ярко выраженных импровизаторских способностях — поэтических, музыкальных — певица сочиняет текст поэтических состязаний письменно. Возможно, это связано с тем, что Н. Калтайкызы предпочитает уединенное письменное поэтическое творчество. Содержание ряда песен отличается от текстов других респондентов своей глубиной, знанием истории религии, этноса, устного творчества. Очевидно, что в условиях состязания автор стремится к наиболее полной демонстрации своих творческих способностей. Здесь можно вспомнить имена некоторых представителей народно-профессионального искусства (Ахан серэ, Молда Муса и др.), учившихся в медресе или у аульных мулл и освоивших арабскую графику, на которой письменно обращались к другим акынам.

В связи с глубокой образной содержательностью исполняемых Н. Калтайкызы песенных текстов уместно привести некоторые примеры. Так, в песне «Ахау, қалқам» [1: 23], выполняющей функцию «тойбастар» (песня открытия свадебных торжества), есть поэтические строки, в которых рассказывается о том, что празднование свадебного обряда началось с празднования свадьбы дочери пророка:

Бір жұлдыз бар аспанда айдан қалған,  
Бір кедей бар Арқада байдан қалған.

*На небе есть звезда, оставшая от  
луны.*

*На Арке<sup>6</sup> живет бедняк, оставший от  
богатых.*

---

<sup>5</sup> Сама носительница традиции считает, что они с братом обладают аналогичными по тембровой окраске голосами.

<sup>6</sup> Арка, или Сарыарка, — название областей Центрального, Северного и частично, Восточного Казахстана.

Пайғамбардың бір қызы келін болып,  
Той бастамақ, той қылмақ содан қалған.

*Одна из дочерей Пророка стала  
невесткой,*

*С тех пор празднуются торжества.*

(Перевод авт.)

В песне «Агугай», характеризуя своих дочерей, Н. Калтайкызы сравнивает их с соболями и со звездами — устойчивыми эпитетами обрядовых прощаний невест с родными «Қорысу» (сынсу):

Еркеледім бір қыздай,  
Жағаға басқан құндыздай.

Енді бір кетіп барамын,

Үркерден<sup>7</sup> қашқан жұлдыздай.

*Ластилась к вам как дочь,*

*Как соболю, ступающий на берег,*

*Теперь ухожу от вас,*

*Как звезда, отходящая от созвездия.*

(Перевод авт. [6: 147])

Необходимо отметить, что в большей части записанных в Меркенском районе песен, этнофорами используется именно этот вид 11-сложника. В казахском этномузыкальном знании давно устоялось мнение о том, что предтечей появления данной разновидности размера «кара өлен» является форма «жыр»: 7+4 [2: 68; 4: 58–59]. Учитывая этот факт, можно предположить, что тип поэтического размера 4+3+4 в данном регионе мог появиться в результате взаимодействия обрядовых, необрядовых песен, а также музыкально-речитативных жанров.

По причине интонационной разнородности образцов нам не удалось пока сгруппировать примеры песен Н. Калтайкызы по соответствующим типам, однако, при рассмотрении внутреннего строения мелострок совершенно очевидно тяготение исполнительницы к песням с одноцезурными строками [3: 69–72]. К их числу относятся: «Қудагига арнау», «Ахау, қалқам», «Гашығына арнау», «Тойбастар». Примеры с бесцезурным строением строк: «Нурлығайын», «Сынсу» и «Халлилияттым».

Последняя из перечисленных песен, сочиненная отцом певицы Калтаем Андабаевым, требует отдельного рассмотрения, так как будучи рожденной в *Жетысу*, по своей музыкально-поэтической структуре она приближается к стилю народно-профессиональных *аркинской* традиции<sup>8</sup>. Об этом в первую очередь свидетельствуют объемный алексический припев<sup>9</sup>, широкий диапазон звукоряда с продолжительным распевом верхних звуков 2-й октавы и трехэлементное строение музыкальной строфы в основной части.

В творчестве Несипгуль Калтайкызы — яркой представительницы фольклорной традиции *Жетысу* — проступает многосторонняя, одаренная личность. Неопровержимые тому свидетельства: импро-

<sup>7</sup> Созвездие Плеяд.

<sup>8</sup> Пример песни помещен в конце текста доклада.

<sup>9</sup> Он напоминает припевные разделы ряда песен Биржан сала, Укили Ибрая и др.

визированные поэтические тексты на мелодии известных местных и казахских общенациональных мелодий («Ахау, қалқам» исполняется также в Центральном и Южном Казахстане), осознание глубины их содержания; импровизации на киргизском языке; сочинение и присоединение к основным частям местных песен своих, новых припевов, с изменениями и в стихотворном тексте, и в мелодии. Исполнение песен преимущественно сложной формы, которую нередко использовали салы и серэ, также указывает на понимание Несипгуль структурных особенностей народно-профессиональных песен.

В репертуар исполнительницы, главным образом, вошли бытовые напевы «кара олен» (ведущий песенный жанр казахов Меркенского района Жамбылской области), а также «Сынсу», и народно-профессиональная «Халлилияттым», перенятая Несипгуль Калтайкызы, как и все остальные песни, от своего отца. «Халлилияттым» является примером, демонстрирующим межрегиональные музыкально-поэтические связи.

Музыкально-поэтическая структура и свойства музыкального языка песен из репертуара Н. Калтайкызы отражают многие аналогичные особенности других образцов, собранных в Меркенском районе Жамбылской области, и поэтому, по ряду показателей, становятся репрезентантами местного фольклорного песенного стиля.

## Литература

1. *Бабижан Б.* Песенный фольклор Меркенского района. Алматы, 2019. — 100 с.
2. *Байгаскина С.* Ритмика казахской традиционной песни. Алматы, 2003. — 207 с.
3. *Бердибай А. Р.* Музыкально-поэтическая структура казахских традиционных песен. Дис. ... доктора PhD. Алматы, 2017. — 162 с. (Рукопись.)
4. *Елеманова С.* Казахское традиционное песенное искусство. Генезис и семантика. Алматы. Дайк-Пресс. 2000. — 187 с.
5. *Жетысу* // Уикипедия — ашық энциклопедиясынан алынған мәлімет. URL: <https://kk.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B5%D1%82%D1%96%D1%81%D1%83> (Дата обращения: 20.02.2021).
6. Казахская музыка. Антология: В 5 т. Т 1. Древний музыкальный фольклор. Алматы: Казакапарат, 2005. — 516 с.
7. *Тлеубаева А. Е.* О припевах в казахских народных песнях // Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата: Казахстан, 1967. С. 171–185.

*А. Бекен*

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

Казахская домбровая музыка известна своими разнообразными региональными традициями. Различают домбровые кюи Западного, Восточного, Центрального, Южного регионов Казахстана. Внутри каждого из них сложились местные домбровые школы выдающихся представителей, таких как Курмангазы, Даулеткерей, Казангап, Таттимбет, Сугур и др. Одна из них связана с именем Курмангазы (1818–1879), великого кюйши, прозванного в народе *Күй атасы* (отец кюйев) [7: 23]. Созданная им школа домбристов — одна из самых многочисленных и влиятельных во всём Казахстане.

Как известно, в 2018 г. мировая общественность отмечала 200-летие со дня рождения выдающегося кюйши. По всей республике проходили музыкальные фестивали, конференции, круглые столы и другие торжества, приуроченные к данному событию.

У Курмангазы было много учеников и последователей в разных поколениях музыкантов. Среди них восемь учеников, непосредственно перенявших его кюи (Дина, Мамен, Кокбала, Мендигали, Ергали, Конаш, Менетай, Толекен) [8: 77–78]. Кроме того, необходимо назвать и последователей (около сорока), живших приблизительно в то же время, что и кюйши, а также позже (до середины XX в.). Речь идет о таких музыкантах, как К. Жантилеуов, М. Оскенбаев, Г. Матов, Н. Букейханов, Т. Аршанов и др. [7: 79]. На протяжении всего творческого пути Курмангазы передавал свои кюи, учил уникальным приемам игры, тонкостям исполнительского мастерства. Ученики и последователи донесли до нас творческое наследие Курмангазы, что имеет важное значение для сохранения и развития традиционной музыкальной культуры в целом. У каждого ученика — свой индивидуальный стиль игры, и каждый из них был по-своему талантлив. Ученики и последователи не только исполняли кюи своего выдающегося учителя, но и создавали новые образцы. Если творчество корифеев казахской домбровой музыки — Курмангазы, Даулеткерей, Дины, Сейтека, Таттимбета — достаточно хорошо изучено, во многом благодаря трудам А. Жубанова, П. Аравина, Н. Тифтикиди и др. ученых [1; 18], их кюи нотированы в сборниках [11; 2; 13; 17; 6], то их учеников и последователей, хотя и исследовалось, но еще не в достаточной степени. К сожалению, информации о некоторых из них очень мало или она

отсутствует. Вместе с тем сами эти музыканты, их творческо-исполнительская и общественная деятельность представляют интерес для современной этномузыковедческой науки в Казахстане. Несмотря на то, что многие их кюи звучат на концертной сцене, они до сих пор не стали предметом специального анализа.

Данная работа посвящена изучению личности и творческой деятельности Ергали Есжанова (1864–1949) — известного домбриста, кюйши, видного представителя домбровой школы Курмангазы. Его творчество пока мало изучено. В статье будут рассматриваться следующие вопросы:

- Краткие биографические сведения, характеристика личности музыканта.
- Ученики и последователи.
- Общий обзор творческо-исполнительской деятельности.

В работе используются труды казахстанских ученых, этномузыковедов (А. Жубанов, П. Аравин, Б. Сарыбаев) и кюеведов (Б. Аманов, А. Мухамбетова, С. Утегалиева, П. Шегебаев, А. Райымбергенов), а также работы, специально посвященные творчеству Ергали Есжанова (Л. Капашев, У. Алимгерей, К. Сахарбаева), в которых приводятся ценная информация, фотографии кюйши, опубликованы его кюи. Особое значение имеют сведения, полученные от знатоков, носителей традиции, а также родственников, в том числе Гилмана Хайрушева (1914–1989), Бакыта Ергалиева (1943 г.), его внука и близких музыканта. Привлекаются и музыкальные материалы (кюи Курмангазы и Ергали Есжанова), опубликованные в сборниках [19; 5].

Ергали Есжанов родился в 1864 г. в Атырауской области, Прикаспийском районе, в селе Ганюшкино [14: 100]. Большую часть своей жизни он провел на рыбном промысле в пятидесяти километрах от Астрахани. С детства играл на домбре и владел русским языком.



Ергали Есжанов [7]. Смагұл Кошекбаев  
1937 г.

В то время в крупных селах открываются русско-казахские школы, и отец (Есжан) отдает своего сына в школу в Тельячине. Затем Ергали учится в шестилетней гимназии, но ее не заканчивает, а переезжает в Астраханскую область, пос. Камызяк и устраивается подрядчиком на рыбный промысел [9: 15]. По исследованию Л. Капашева у Ергали Есжанова было восемь сыновей и три

дочери. Сыновья — Сапиолла, Хабиболла, Шарапи, Халел, Ади, Камал, Габбас, Гани, дочери — Гулмай, Гулаф, Гулай. [20: 77].

Интерес представляют встречи и общение Ергали с великим кюйши. Имеются сведения, что он с детства был знаком с Курмангазы [9: 15]. Это произошло где-то в начале 70-х гг. XIX в., когда музыкант был у них в гостях. Маленький Ергали просит Курмангазы взять его с собой в дорогу. Кюйши забирает мальчика, а к отцу отправляет посылного с уведомлением, что его сын в безопасности, и он его вернет обратно. Они вместе ездят по аулам, музицируют. Молодой музыкант обучается кюям, перенимает их от своего учителя. Так Ергали приобщается к большому искусству. Несмотря на разницу в возрасте, они становятся друзьями [9: 16].

Вторая встреча с Курмангазы произошла позже, после его возвращения из Астраханской тюрьмы. Как известно, местный генерал-губернатор в очередной раз отправляет Курмангазы в тюрьму. Там он знакомится с героем Калмыкии Саранжапом [6: 100]. Позже, благодаря ходатайству М. Бекмухамбетова, известного государственного и общественного деятеля той эпохи, их освобождают из Астраханской тюрьмы. «Макаш поехал к Астраханскому генерал-губернатору В. М. Лазаревскому, выхлопотал для друга охранную грамоту... Как только Курмангазы и Саранжап получили эти защитительные документы, они прибыли в дом Макаша» [15: 127].

После получения «белого паспорта» Курмангазы два месяца гостит у Ергали Есжанова. Они много музицируют, Ергали перенимает у великого музыканта его кюи. Он по праву считается любимым учеником Курмангазы. Как известно, в традиции встречаются разные типы носителей [16]. Ергали относится к типу синкретического творца: он является прекрасным исполнителем и создателем кюев, занимательным рассказчиком, знатоком музыкальной традиции. По рассказам музыкантов, Ергали играл кюи Курмангазы без изменений. Ему в большой степени удавались пьесы спокойного, философского, лирического характера.

В честь 200-летия Курмангазы 4 апреля 2018 г. состоялась церемония передачи копии домбры великого кюйши, а также домбры Ергали Есжанова в Музей народных музыкальных инструментов имени Ыхласа (г. Алматы). В мероприятии принял участие уральский музыкант, домбрист, двухкратный призер республиканского конкурса «Үкілі домбыра» Едиге Набиев. На домбре Курмангазы он исполнил кюй Даулеткерейя «Байжума», а на домбре Ергали Есжанова — его кюй «Қоштасу» [11].

Если охарактеризовать домбру Ергали, то она изготовлена в соответствии с некоторыми образцами западноказахстанских домбр, имеющих небольшую талию и длинную шейку. На инструменте видны 12 навязных ладков (перне). Резонаторное отверстие небольшой

треугольной формы расположено на деке, основная подставка низкая. Год создания инструмента неизвестен. Звук домбры мягкий и глубокий.



Рис. 2 Домбра  
Ергали Есжанова.  
2018 г.

#### Ученики и последователи Ергали Есжанова.

Ергали внес свой существенный вклад в сохранение и передачу творческого наследия Курмангазы. В его репертуаре было свыше 100 кюев. Из них около 50 кюев Курмангазы. Одним из учеников Ергали был его близкий родственник — Гилман Хайрушев (1914–1989) [7: 79]. Он перенял от него кюи Курмангазы, а также сочинения самого Ергали.

Гилман Хайрушев — известный домбрист, сын Убиша, родного брата Ергали. Он родился в Атырауской области, в Исатаевском районе, в поселке Забурын. Гилман занимался просветительской деятельностью, являлся обладателем ордена «Знак Почета» [20: 78]. В 1958 г. Гилман Хайрушев приезжает в Алма-Ату. Здесь он исполняет несколько кюев Курмангазы — «Назым», «Балкаймак», «Айда Булбул, Айжан-ай», «Булбулдын кургыры» и ряд других [8: 35–36]. Благодаря Гилману кюи Курмангазы и Ергали Есжанова в 60-е гг. XX в. были записаны А. Жубановым, Х. Тастановым, преподавателем кафедры домбры бывшей Алма-Атинской государственной консерватории [7: 79; 19: 325].

Есть сведения о том, что в 1937 г. в Алма-Ату приезжал домбрист, местный учитель Гурьевской (ныне Атырауской) области С. Кошекбаев. Во время поездки в Астрахань он встречается с Ергали Есжановым и перенимает у него такие кюи Курмангазы, как «Буктым-буктым», «Лаушкен», «Машина», «Маната», «Арба соккан». Он привез с собой фотографию Ергали Есжанова [8: 31].

Одним из учеников Ергали был известный музыкант Жанбырбай Бекмагамбетулы (1877 г. р.) [19: 85]. В 30-х гг. XX в. с Ергали тесно общался и перенял от него кюи знаменитый домбрист Шамшиден Шарипов (1922–1974). По сведениям Л. Капашева, внук Ергали — Бакыт Халелулы Ергалиев (1943 г. р.), хотя и не стал музыкантом, тем не менее предоставил важную информацию о своем деде [20: 77].





Гылман Хайрушев [20].

## Кюи Ергали Есжанова «Бозашы» и «Коштасу» (опыт стилизового анализа)

У Ергали Есжанова имеются два своих кюя — «Бозашы» и «Коштасу». Оба кюя были созданы в начале XX в. В 1905 г. Ергали отправляется в Мангистаускую область. Прощаясь со своей родиной, он сочиняет кюи. Название первой пьесы связано с местечком Бозашы, имеющимся в Мангыстауской области [19: 84]. По сведениям народных музыкантов, у Ергали был еще один кюй «Мангыстау», который создан им во время его приезда на родину в Астраханскую область [20: 78].

Как показывает анализ кюев Ергали «Бозашы» и «Коштасу» созданы в лучших домбровых традициях Западного Казахстана. По своему характеру они близки кюям Курмангазы, отличаются масштабностью и стройностью формы. Кюи имеют буынное строение. В них кульминационные разделы (I сага) представляют особую сложность.

Обратимся к кюю «Бозашы», который функционирует в исполнительских версиях Г. Хайрушева и Р. Габдиева. Мы рассматриваем вариант Г. Хайрушева. Кюй имеет философский характер, исполняется в среднем темпе, не спеша. По своей форме он относится кюям-толке (Западный Казахстан), имеет бас буын, орта буын, I сага (начальное — серединное звенья — кульминация). Кульминационный раздел, а также орта буын повторяются дважды в вариантном изменении, что способствует расширению формы, логическому завершению общего развития. В строении кюя прослеживаются элементы симметрии. Преобладает размер 6/8, но встречается метрическая переменность — 7/8, 8/8, 9/8, 12/8. Основной ритмический рисунок  перемежается с другим . Периодическое появление шестнадцатых динамизирует общее звучание.

Обращает на себя внимание, что кюй начинается с утверждения и обыгрывания модальной опоры *e-a* переходом к модальной опоре *e-h*.

Показательно движение к секунде *a-h*, отличающееся особой выразительностью. Начальный раздел кюя (бас буын) с модальной опорой *e-a* и *e-h* напоминает такие кюи Курмангазы, как «Балкаймак». Эта модальная опора начала осваиваться первоначально в творчестве Курмангазы, потом у Дины. Она определяет иной «тональный» строй всей пьесы. Использование в бас буыне *fis* (мажорное наклонение) придает звучанию пьесы более современный характер. *Основной интонационный ритмический комплекс* (ОИРК — сокращенно, термин С. Утегалиевой) [4] в кюе, формирующийся после звучания бас буын,



**БОЗАШЫ** Ергали

Органа, сазықты

**ҚОШТАСУ** Ергали

Окпана, органна

переходы между разделами тесно связаны с интонационным строем кюев Букеевских музыкантов (Северо-Западный регион Казахстана).

Кюй «Коштасу» — контрастный по своему характеру и звучанию в сравнении с «Бозашы». Он имеет модальную опору *d-a*.

В нем звуковой диапазон, как и в кюях Курмангазы, расширяется до звука *d*<sup>2</sup>. Используются хроматические звуки *b*, *h*, *fis* на коротком временном промежутке, что способствует изменению интонационно-ладовой окраски в звучании кюя. Особой выразительностью отличается переход из зоны I сага к ОИРК и бас буын. Здесь кюйши использует унисонную связку (*a*<sup>1</sup>-*a*<sup>1</sup>) в верхнем регистре, что редко встречается даже в современных кюях.

Речь идет об одном из новаторских приемов, введенных кюйши. Этот прием, как и другие, свидетельствует о его мастерском владении инструментом.

В заключение отметим, что Ергали Есжанов не только усвоил традиции своего учителя Курмангазы, но и внес свой вклад в развитие домбрового кюя. Об этом свидетельствует введение новых модальных опор, интересных переходов, ряда новаторских приемов, которые он использовал в своих сочинениях.

## Литература



1. *Аравин П. В.* Даулеткерей и казахская домбровая музыка XIX в. Алматы: Онер, 2008. — 240 с.
2. Дәулеткерей. Жігер / Құраст. Қ. Ахмедьяров [Ноты]. Алматы: Онер, 1996. — 96 б.
3. Дина. Әсем қоңыр. Күйлер. / Құраст. Қ. Ахмедьяров, Ғ. Ахмедьяров [Ноты]. Алматы: Өлке, 1997. — 128 б.
4. *Есенұлы А., Елеусізқызы Г.* Күй керуені. Алматы: «Өлке», 1997. — 160 б.
5. *Әбуғазы М.* Қазақтың домбыра өнері. Алматы: «Нұрсәт», 2016. — 480 б.
6. *Жубанов А.* Ғасырлар пернесі. Дайк-Пресс, 2002. — 328 б.
7. *Жубанов А. К.* Струны столетий: Очерки о жизни и творческой деятельности казахских музыкантах композиторов. Алматы: Казгосиздат худ. литературы, 1958. — 395 с.
8. Курманғазы. Жинақ: Ұлы күйшінің өмірі мен шығармашылығы туралы зерттеулер, естеліктер, жаңа деректер, мақалалар. Алматы: «Қазақ энциклопедиясы», 1998. — 544 б.
9. *Қапашев Л.* Дина мен Сейтек Алматы: «Арыс», 2015. — 128 с.
10. Құрманғазы домбырасының көшірмесі // “Turkistan” халықаралық газеті. <https://turkistan.kz>.
11. Құрманғазы. Сарыарқа. Күйлер [Ноты] / Құраст. Қ. Ахмедьяров. Алматы. Онер, 1995. — 192 б.
12. Құрманғазы. Сарыарқа. Күйлер [Ноты] / Құраст. Қ. Ахмедьяров. Алматы. Онер, 1995. — 192 б.
13. *Мерғалиев Т.* Жаңа дәуір жыршысы. Алматы: Қазақ ССР ғылымының баспасы. — 128 б.
14. *Өтепберген, Ә.* Күй күмбез: [Құрманғазы мектебінен тәлім алған күйші, домбырашылар туралы әселер мен очерктер]. Алматы: Онер, 1997. — 144 б.
15. *Ромодин А.* Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. СПб: РИИИ, 2009. — 288 с.
16. *Сахарбаева К.* Атырау — Ән-күй мұхиты. Алматы: Дайк-Пресс, 2001. — 784 б.

17. Тәттімбет. Сарыарқа саздары. Тәлеміндегі күйлер жинағы. [Ноты] / Б. Ысқақов – Алматы: Атамұра, 2007. — 440 б.
18. *Тифтикиди Н. Ф.* Проблемы музыкального фольклора и композиторского творчества: сб. науч. тр. Алма-Ата, 1991. — 210 с.
19. *Утегалиева С.* Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). М.: Композитор, 2013. — 528 с., нотн. пр., схемы, ил.
20. *Шалахметов Г.* Пятый сон. (Правда и фантазия) М.: «Художественная литература». 2017. — 272 с.

*Н. В. Сербина*

## **Личность Авраама Гребня как одного из наиболее ярких представителей украинского лирництва**

Украинское лирництво до первой трети XX в. представляло собой живое явление. Проявлялось это в том, что в каждом селе мог быть далеко не один лирник; были мастера и подмастерья, а также мастера-изготовители колесной лиры. Музыкальная традиция странствующих одиноких музыкантов, уходящая корнями в раннее европейское средневековье, жила и на сельской улице, и приносилась в дома (гостями-лирниками), и передавалась в процессе обучения мастерами молодых незрячих крестьян. Поэтому сам факт присутствия лирника в украинском селе никого не удивлял. Разнились лишь степень дарования народного музыканта и масштаб его личности. Известно, что были лирники, не отличавшиеся выдающимися музыкальными способностями, и потому они и зарабатывали немного, и не запомнились односельчанам. Но фигура Авраама Гребня — человека, прожившего нелегкую жизнь; музыканта, обладавшего прекрасными способностями и воспроизводившего традицию не пассивно, но творчески, осваивая новые произведения, создавая свою, новую, музыку в рамках традиционных канонов — не могла быть обойденной вниманием современников — как слушателей, так и музыковедов, и потому вошла в историю.

Творчество Авраама Гребня известно нам, прежде всего, по аудиозаписям 1930–1950-х гг., и сегодня его изучают как лирники-артисты, так и любители лирницкой музыки. При жизни музыканта приглашали на научные конференции как в Украине (Киев), так и в России (Москва) с целью представить украинскую эпическую традицию.

Остановлюсь подробнее на личности этого человека. Родился Аврам Гребень в 1878 г. на Черниговщине, в семье крестьянина. В двенадцать лет, как и многих других крестьянских детей, его отдали в обучение к сапожнику. Но из-за тяжелых условий жизни в годы ученичества у нескольких мастеров-ремесленников здоровье его было подорвано. Наступила слепота. А это, как мы знаем, во многих странах с древних времен было предпосылкой и даже условием попадания в клан особых людей — странствующих музыкантов. Надо сказать, что для сельской среды музыкант-мультиинструменталист — явление привычное (живой пример и поныне — западноукраинский народный музыкант Михаил Тафийчук, который и делает инструменты, и играет на них, не видя ни в том, ни в другом большого труда). А если в его семье были музыканты — отец, дед — то их сын, внук часто перенимал умение играть. Так и Аврам Гребень еще в детстве

научился играть на скрипке у своего деда. Поэтому к моменту полной потери зрения его уже знали как талантливую скрипача. Замечу от себя, что один из известных последних волынских лирников, Иван Власюк, также владел игрой на скрипке, и возможно, потому в его лирных «партиях» было столь заметным влияние скрипичного материала. То есть, лира не просто «вторила» пению (часто в терции) либо «гудела» квинтами, либо имела импровизационные проигрыши, но звучала характерно, виртуозно-скрипично, что было присуще далеко не каждому лирнику.

Музыка была его светом и отдушиной. И, как в сказках, «в один прекрасный день» в дверь дома Гребней постучался известный тогда лирник и кобзарь Терентий Пархоменко. И не просто так, а с предложением Гребню стать его учеником. Сложно утверждать, правда ли, что, как писал биограф А. Гребня А. А. Юсов, «перспектива стать нищим пугала парня» [3: 2], но выбора у него не было, и он пошел в обучение к мастеру музыки. Возможно, именно от него Авраам перенял обширный традиционный репертуар. К примеру, у Пархоменко было восемь дум, а от Гребня записали шесть, также были исторические песни, псалмы, сатирические произведения, танцевальные наигрыши. Уже у Т. Пархоменко, учителя Гребня, присутствует стремление к дополнению старинного репертуара новыми произведениями из издания Бориса Гринченка 1887 г. «Думы кобзарские»: это невольничий плач, смерть Богдана Хмельницкого, дума о сестре и брате, Федор Безродный, козак Голота. Пархоменко-учитель принял в свой репертуар и произведения из записей Н. Лысенка, П. Чубинского и П. Безсонова. Кроме А. Гребня бывший поводырь Т. Пархоменко В. Потапенко стал кобзарем и организатором кобзарской школы в Киеве.

Итак, молодой музыкант Авраам Гребень попадает в науку к более опытному и, по словам Ф. Колессы, «концертному музыканту». К слову сказать, советские, да и большинство постсоветских этномузыковедов резко отрицательно относились к такой «вариации традиции», считая, что, став концертным, лирник начисто забывал о своих традиционных песнях и пел только произведения о вождях и партии. На самом же деле на примере репертуара Гребня мы наблюдаем симбиоз или даже мутуализм традиции и нового. Можно говорить о якобы недостойном «приспособлении» лирника к советской жизни, но кто знает, как именно повели бы себя в той опасной для жизни ситуации сами критикующие?

Интересным моментом является то, что современные исследователи лирничества хвалят А. Гребня за то, что в его репертуаре осталось шесть дум — их мы знаем по аудиозаписям. Как отмечалось выше, он мог перенять их от своего учителя. Но, вчитываясь в биографию Пархоменко-учителя, написанную известным украинским музыкантом и общественным деятелем Игнатом Хоткевичем, я узнаю, что из-

начально дум он не знал, что объясняется как тем, что в Черниговской губернии и вообще очень мало сохранилось дум, так и замкнутостью самих кобзарей. Поэтому Пархоменко завел себе грамотного поводыря, читавшего ему книги, и из них лирник разучивал тексты, сочинял к ним музыку сообразно канонам местной традиции того времени и приспособлял их к своему стилю так, что дума в его устах совершенно не имеет книжного вида.

Таким образом, Гребень год учился у Пархоменко, с первого же дня обучения сопровождая учителя в его музыкальных походах. Как и было принято в те времена, даже освоив лиру, но еще не сдав экзамена-посвящения, он отдает выручку за публичную игру мастеру. А успешно сдав экзамен мастерам-лирникам, Авраам получает официальное разрешение ходить и играть за деньги самостоятельно. Уже через год он женится, покупает небольшую хату, впоследствии воспитывает двоих сыновей, тоже музыкантов: скрипача и «басолиста» (басоля — вариант виолончели), и продолжает ходить с лирой. При этом Авраам не оставляет скрипку и периодически играет на свадьбах как скрипач.

Несмотря на трудности условий и жизненных обстоятельств, судьба была на удивление благосклонна к этому воистину «ходившему под Богом» музыканту. Хотя бы в том, что в 1911 г. люди защитили его от гнева урядника, разозлившегося на сатирическую песню о нем. Тогда они встали стеной, и Авраам Гребень успел убежать и укрыться от преследования. А годом раньше его учителя в подобной ситуации просто убили.

Общеизвестный факт: лирников и кобзарей преследовали не только при советской власти, но и при царе, и видимо, поэтому Гребень оказался в плену революционных идей и участвовал в деятельности подпольной революционной организации (в 1905–1907 гг.), якобы разнося листовки. Сейчас сложно понять, правду ли описали советские биографы, но однажды он сослепу швырнул листовки во двор начальнику полиции, и здесь ему снова повезло: сыщики не нашли виновного.

Спорным фактом для меня является также тезис биографов об антирелигиозной пропаганде, которой занимался лирник. Родившийся в селе, в XIX в., в среде набожных людей, на мой взгляд, он не мог быть неверующим. Да и другой тезис — об отсутствии в его репертуаре кантов и псалмов как религиозных песен — на деле не подтверждается, так как сделанные уже в советское время аудиозаписи демонстрируют известные псалмовые сюжеты: «О Лазаре» и «Та нема в світі правди».

Продолжая о репертуаре Авраама Гребня, хочу отметить, что он (репертуар) представлен довольно широко хотя бы по жанровому составу. Это своего рода репертуарная «хрестоматия» для современ-

ных лирников. Из выделенных мною лирнических жанров (не только у Гребня, но в принципе украинских лирников) — кантов, псалмов, дум, исторических песен, богослужебных напевов, календарных песен, бытовых и лирических, чумацких, балладных песен, шуточных и сатирических, инструментальных наигрышей и «новоделов» (то есть с новыми словами от самого лирника) в записях от Авраама мы видим практически все, кроме богослужебных напевов (в советское время их просто не смогли бы записать и сохранить).

Оставшиеся в записях псалмы «Про Лазаря» (правда, в объявлении ведущего концерта на записи он назван кантом, но по музыкальному стилю это псалма) и «Та нема в світі правди», среди дум — «Про дівку Марусю-Богуславку» и «Про трьох братів Азовських», «Про козака-бандуриста», «Плач невольників», «Дума про вдову»; исторические — «Про Морозенка», «Максим козак Залізняк», «Про Кармелюка», «Про Конашевича», «Гей, ну-те, хлопці»; лирические представлены чумацкой «Да ішов чумак з Дону», солдатской «Закурила, замела очень люта зима», «Летів пугач та й понад водою»; интересна и необычна шуточная и одновременно лирическая бытовая (по поэтическому тексту), пародирующая в музыкальном отношении думу: «Ой ви, хлопці, превдали молодці»; есть также сочиненная, видимо, самим Гребнем новая песня «Про Вкраїну», и инструментальные наигрыши «Гопак», «Гречаники», «Дудочка», «Козачок», «Комаринська». Видимо, уже в 1950-е гг. (лирник умер в 1961 г.) был записан и «Рождественский стих» с упоминанием Христа, который Гребень просто рассказывает без лиры.

Ниже приведен пример «шуточной думы» в исполнении лирника, которая нигде мною не встречалась в записях.

*Из репертуара А. Гребня  
Шуточна «Про тещу»*

Ой ви, хло-пці, пре-вда-лі мо-ло-дці, в цей день пре-свя-тий, в цей день пре-свя-тий шо-ран-ку да ши-нку ха-дїть, та шмо-ла не-сво-ла, там шмо-ла не-сво-ла, ад ра-нку дай до не-чо-ря, ад ра-нку дай до не-чо-ря там мо-жа при-бути.

І по-ї-хав О-хрім та не ку-пив хме-лю, та ку-пив я-чме-ню. А за ці-ї сім кїл да ті-льки а-дну жме-ню!

Ох пек, по-го мак, як я то-ро-ва-вся, не т-хав до-до-му, жі-нок по-бо-я-вся. Т-хав до-до-му жі-нок бо-я-вся, щоб не на-лу-пи-ла.

Как пример танцевального наигрыша из репертуара А. Гребня приведу следующий, «Дудочка»:

"Дудочка". Исполняет Аврам Гребень

Творческий и жизненный путь талантливого представителя украинской лирничьей традиции Авраама Гребня представляет собой яркую страницу народной музыкальной жизни Украины. Одаренный музыкант, смелый гражданин, хранитель традиций и новатор, он стал своего рода «классиком» лирничьей музыки.

## Литература

1. *Крист Е.* Кобзари и лирники Харьковской губернии. Харьков: Типография Печатное дело кн. К. Н. Гагарина, 1902. — 15 с.
2. *Петров П. Е.* К репертуарам лирников. Вып. 1. Нежин: Типо-Литография наслед. В. К. Меленевского, 1913. — 20 с.
3. *Юсов А. А.* Лирник Гребень. М.: Советский композитор, 1961. — 46 с.



*И. В. Королькова, В. Е. Столярчук*

**Екатерина Фёдоровна Евстигнеева —  
хранительница песенной традиции  
д. Апонасково Велижского района  
Смоленской области**

Одно из главных свойств фольклора — коллективность. Оно характеризует не только способ создания произведений фольклора, но и их исполнение. Как правило, собиратели стремятся зафиксировать образцы традиционной песенной культуры в ансамблевой версии, считая ее наиболее полноценной. Однако не меньший интерес представляют те случаи, которые отражают иные формы осмысления человеком себя в рамках народно-песенной традиции. Многим исследователям и любителям фольклора знакомы имена таких исполнительниц народных песен, как Ольга Владимировна Трушина, Ольга Федосеевна Сергеева, Аграфена Ивановна Глинкина. Эти певицы-самородки отличаются от односельчан и проявляют индивидуальное начало в творчестве. Подобные им народные певцы-солисты могут быть активными участниками деревенского ансамбля и знатоками песенной традиции, но могут и остаться не принятыми остальными исполнителями из-за своего непохожего тембра или певческого стиля, а также в силу каких-либо личностных причин.

Исполнителей-солистов можно встретить и в наши дни. В 2017 г. в ходе экспедиции Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова в Велижский район Смоленской области состоялось знакомство группы собирателей (И. В. Королькова, Д. К. Гаглоева, М. И. Чуракова) с Екатериной Федоровной Евстигнеевой 1935 года рождения. Сейчас она является единственной жительницей д. Апонасково — своей родной деревни. В течение двух экспедиций (2017–2018) от Екатерины Фёдоровны было записано 78 образцов музыкального фольклора, среди которых — свадебные, жнивные, масленичные, толочные песни, свадебные и похоронные причитания.

Особый интерес представляет сфера лирических песен. Именно через их исполнение оказывается возможным установить связь с жизненным опытом и личными переживаниями Екатерины Федоровны, что приводит к особой эмоциональной окрашенности исполнения и прочному укоренению песен этого жанра в ее репертуаре. От Е. Ф. Евстигнеевой было записано 12 лирических песен. Все песни она выучила от матери. Екатерина Фёдоровна вспоминала, что не пела их совместно с другими жителями деревни, поэтому предста-

вила собирателям ту версию, которая сложилась в их семейной практике. Это обстоятельство привело к отсутствию сведений о времени бытования данных песен или какой-либо сезонной приуроченности, типичной для лирических песен данного региона. При этом календарные и свадебные песни четко осознаются Екатериной Фёдоровной в контексте соответствующих обрядов и связываются с коллективными формами исполнения.

Поскольку песни, напетые Екатериной Фёдоровной, являются единственными материалами, записанными в д. Апонасково, необходимо рассмотреть их в рамках локальной традиции и установить степень распространенности сюжетов и напевов, выявить особенности, выделяющие эти песни среди других.

В качестве сравнительного материала были привлечены записи, сделанные экспедициями Ленинградской (Санкт-Петербургской) государственной консерватории в Велижском районе в 1964 и 2017–2018 гг.; записи из Усвятского и Велижского районов, представленные в изданиях Е. Н. Разумовской; публикации, содержащие записи лирических песен Смоленщины.

В силу своего характера и жизненных обстоятельств Екатерина Фёдоровна тяготеет к песням с балладными сюжетами. Как правило, каждая песня подкреплена личной историей и воспоминаниями из жизни исполнительницы. Например, после исполнения песни «Как пойду я молода коло Дуная» от Екатерины Фёдоровны собиратели слышали такие комментарии: *«Пела моя мамуля. Она была Настенька, и пела всё со слезами. Бывало, что-нибудь делает: вяжет, ти что, и поёт тихонько. Я зато их как пою, так я и в поле пою, хоть тихонько. Наплачусь вволю и всё»* [ОАФ № 333-А038].

Песни д. Апонасково различны по поэтическому содержанию. Среди них — балладные и молодецкие песни, а также те, в которых раскрываются темы девичьей воли и женской доли.

Песни из репертуара Екатерины Фёдоровны можно разделить на три группы по степени распространенности и значимости в традиции лирических песен Смоленской области: общесмоленские, велижские и песни д. Апонасково.

К песням, называемым нами общесмоленскими, относятся те, которые имеют широкое распространение практически на всей территории Смоленской области. Варианты этих песен встречаются в большинстве публикаций и часто исполняются носителями традиции для собирателей во время экспедиций. В репертуаре Екатерины Фёдоровны есть пять песен, которые можно отнести к этой группе. Среди них — «На синем море всё погодушка», «Зеленый дубочек» и другие.

К велижской группе относятся песни, по предварительным наблюдениям, имеющие распространение именно в данном районе. Наи-

более яркой среди них является песня «Хорошо тому на свете жить». Ее вариант, записанный от Е. Ф. Евстигнеевой, сохранил в себе такие характерные особенности песенного типа, как: сюжет, близкий к притчанию (бужения умершего молодца), девятисложная тоническая структура стиха, двухстрочная композиция строфы, широкообъемность звукоряда (большая нона), роль верхнекварттовой ячейки в ладовой основе напева.

Тем не менее, в исполнении Екатерины Фёдоровны песня приобрела черты, отличающие ее от других велижских вариантов: изменилась слогоритмическая структура и временная протяженность девятисложной строки, нижний тон звукоряда приобрел значение побочной ладовой опоры, появились мелодические отличия, связанные с интонационным строением начального возгласа.

В третью группу объединены песни, которые не представлены в публикациях по Смоленской области и не найдены в экспедиционных журналах консерватории среди песен, записанных в Велижском и близлежащих районах. Несмотря на то, что в этих песнях реализуются широко распространенные общеизвестные сюжеты, они имеют некоторые нетипичные для общесмоленских песен особенности, наличие которых не позволяет определить их принадлежность какому-либо известному нам песенному типу.

Эти песни были записаны только от Екатерины Федоровны в д. Апонасково. И именно они, как никакие другие, отражают восприятие своей жизни исполнительницей. Никто, кроме Екатерины Фёдоровны, не пел этих песен и по тому, что она пела их одна на протяжении всей жизни, мы можем судить, насколько актуальны они были для этой женщины.

#### Пример 1.



Исп.: Евстигнеева Екатерина Фёдоровна, 1935 г. р. Зап.: Королькова И. В., Гаглоева Д. К., 27.08.2018. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 333-А038-30. Расш.: Столярчук В. Е.

Песня «Ой, никто меня не любит» опирается на слогоритмическую модель 8-сложного двухакцентного стиха (в ней можно усмотреть черты тонического стихосложения либо рассмотреть ее как вариант двухстопного пеона третьего разряда). Своеобразно мелодическое развитие напева: его начальная попевка, представляющая собой

нисходящее движение по всем тонам звукоряда, нетипична для лирических песен Велижского района. В напеве ощущается плачевая природа. Неудивительно, что Екатерина Фёдоровна часто исполняла эту песню, вспоминая о своем любимом брате, с которым она виделась очень редко и тосковала по нему.

### Пример 2.



Исп.: Евстигнеева Екатерина Фёдоровна, 1935 г.р. Зап.: Королькова И. В., Гаглоева Д. К., Чуракова М. И., 20.08.2017. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 328-004-38. Расп.: Столярчук В. Е.

Песня «Было у Катюши дуже деток много» имеет мелодически развитый напев, основу которого составляет яркая квинтовая интонация. Композиция песни трехчленна, с учетом повтора второго 6-сложного звена. Интересно, что протяженность последней слоговой группы укрупняется в два раза, по сравнению с первым и вторым звеньями. Упомянем о том, что трехчленная композиция в сочетании со стихом 6+6 слогов является характерной для обрядовых жнивных песен этого региона. Возможно, этот признак указывает на принадлежность данной песни к более глубокому историческому слою лирических песен, очень тесно связанных с календарной обрядностью. Екатерина Фёдоровна даже сейчас, будучи в преклонном возрасте, засеивает небольшое поле овсом (она кормит им своих коз) и в конце лета выходит жать. Группа собирателей при первом знакомстве застала ее именно за этим занятием. Возможно, благодаря следованию традиционными формам земледелия в жизни исполнительницы, сохранилась в памяти и связанная с жатвенной обрядностью песня.

### Пример 3.



Исп.: Евстигнеева Екатерина Фёдоровна, 1935 г.р. Зап.: Королькова И. В., Гаглоева Д. К., Чуракова М. И., 20.08.2017. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ №328-004-70. Расп.: Столярчук В. Е.

Наибольший интерес представляет песня «Как отдал батька дочку». Ее поэтический текст является версией балладного сюжета о дочке-пташке.

Напев этой песни обладает совокупностью характеристик, которые в целом не типичны для лирических песен местной традиции. Среди них:

- лад, опирающийся на терцовую ячейку с субквартой и тремя опорными тонами — основным, секундовым и субквартовым;
- одностроичная композиция, основанная на силлабическом стихе с составом 6+6 слогов;
- принцип строения напева с вариантным повтором одной попевки;
- почти полное отсутствие слогораспевов (количество слогонот равно количеству счетных долей);
- интонационное родство с причитаниями.

Эти свойства позволяют видеть связь песни «Как отдал батька дочку» с формами эпического повествования. Можно предположить, что эта песня принадлежит к другому стилизовому пласту и историческому слою, нежели остальные лирические песни, рассмотренные нами.

В целом, в песенном репертуаре исполнительницы представлены образцы, которые восходят к раннему слою смоленской песенности — это балладные песни и песни с чертами эпического повествования. Только благодаря тому, что Екатерина Фёдоровна запоминала песни, которые пела ее мать, мы имеем возможность услышать и изучать песни раннего исторического пласта. Образцы, записанные от Екатерины Фёдоровны, дают нам возможность сделать предположения о существовании локальной традиции д. Апонасково и, что самое главное, позволяют оценить вклад исполнительницы в песенную традицию Велижского района. Жизнь Екатерины Фёдоровны убеждает нас в том, что сольное исполнительство не является исключением из правил традиционной культуры, а существует как вполне допустимая практика, позволяющая человеку найти себя, пользуясь традиционными формами музицирования.

## Литература

1. Мехнецова К. А. Лирические песни и баллады Духовщинского района Смоленской области. Хрестоматия для студентов, преподавателей средних и высших учебных заведений и др. / науч. ред. серии доцент Г. В. Лобкова; Санкт-Петербург: СПб. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова: Скифия принт, 2015. — 72 с.
2. Песни Псковской земли (по материалам фольклорных экспедиций Ленинградской консерватории) / сост., ред., и предисл. А. М. Мехнецов. Л.: Советский композитор, 1989. — 295 с.

3. Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 3. Сезонно приуроченные лирические песни / РАМ им. Гнесиных; отв. ред. О. А. Пашина. М.: Индрик, 2005. — 671 с.
4. Традиционная музыка Русского Поозерья / сост. и коммент. Е. Н. Разумовская. СПб.: Композитор, 1998. — 237 с.



Е. Ф. Евстигнеева. Август 2018 г.

*С. В. Кученатова*

## Солисты в цыганских хорах XIX — начала XX века

Цыганские хоры появились в России в XVIII в., расцвет их деятельности пришелся на XIX — начало XX в. 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, Шипкины, Панковы, Мосальские, Лебедевы, Дулькевичи и многие др. Отдельные фамилии прослеживаются в хорах на протяжении столетия [1: 52–58]. Приезжих из таборов брали в хор, если они имели явный талант — хороший голос, слух или обладали красивой внешностью.

Многие артисты прославились исполнением одной-двух песен, которые им особенно удавались. Например, Варя из хора Петра Осиповича Соколова была известна благодаря исполнению песни «Травушка»<sup>1</sup>. Цыганка Саша (Александра Ивановна Панина, пела в хоре Ф. И. Соколова и И. В. Васильева, позже она сама возглавляла хор и в «Яре», и в «Стрельне») известна песней «Лён»<sup>2</sup>. А. Н. Плещеев писал о ней: «...в Москве, в ресторане “Стрельна”, поет Саша из хора Васильева. Ее прославило когда-то исполнение песни “Лён ты мой, лён”, от которой купечество с ума сходило...» [5: 10]. В хоре Ивана Васильевича Васильева (ум. в 1870-х гг.) его «сестра Мария славилась исполнением “Не уезжай” и “Что так жадно глядишь на дорогу”»; жена Ивана Васильевича — Аграфена (первое сопрано) вместе с Марией, известной по прозвищу Козлик, славилась исполнением “Ох, болит” на переключку и “Не будите меня молодую”. <...> Из мужского персонала в этом хоре был превосходный тенор... Петр Алексеев, прозываемый Биркой, он неподражаемо пел песню Бантышева “Молодость”» [4].

Учились в хорах на слух (молодые «снимали» манеру исполнения со старших), поскольку большинство не знало ни грамоты, ни нот. Для хористов устраивали репетиции, на которых уже старые цыгане, отличавшиеся в прошлом исполнением какого-то произведения (песни или инструментального наигрыша), обучали молодых секретам мастерства. «...Тональность песен устанавливалась особой

---

<sup>1</sup> Слова Н. Г. Цыганова (1833), музыка А. Варламова.

<sup>2</sup> Известна в аранжировке А. Дюбюка. Исполнялась в пьесе Л. Н. Толстого «Живой труп» (1900).

терминологией: старик — исполнитель забытой песни или дирижер говаривал, что эту песню надо начинать с “Махорки” или с “Малярки”, — были такие песенки» [4]. То же рассказывает и Е. А. Сорокина: «Когда в хоре начинали разучивать какую-нибудь новую песню, писать текст и ноты не имело смысла: певицы не умели читать, а гитаристы не знали нот. Слова и мелодию женщины перенимали на слух от кого-нибудь, кто эту песню знал. Гитаристов тоже на слух обучал дирижер хора, сам не всегда знакомый с нотной грамотой. Прослушав мелодию, музыканты спрашивали: “С чего, стало быть, начинать будем?” — то есть с какой ноты начинать аккомпанемент. Дирижер отвечал: “С «Малярки»” или “С «Рощи»”. Это значило, что мелодию следовало исполнять с того звука, с которого начинается та или другая всем знакомая старая песня. <...> Манеру исполнения молодые цыганки “снимали” со старых, в точности подражая им, перенимая вместе с их мастерством и чисто внешние традиционные формы выступления» [10]<sup>3</sup>.

Чтобы стать солисткой, певица, даже если обладала выдающимися вокальными данными, должна была пройти школу с отдельным гитаристом и хором. «Многие из певиц учились отдельно от хора у таких ветеранов-цыган, как — в Петербурге — Капитолина Григорьевна Соколова, которая, уже будучи восьмидесятилетней старушкой (умерла в 1918 году), продолжала передавать тайны своего пенья и гитары. Чудными педагогами для цыганской молодежи были: Федор Иванович Губкин (гитара) и Николай Дмитриевич Дулькевич (пенья и гитара); в Москве такими педагогами были: Мария Николаевна Пухина и Егор Иванович Панин» [4].

Н. А. Панков рассказывал историю поступления в хор своего брата Александра. У мальчика был сорван голос, но он «владел тонким слухом и немного “царапал” (играл) на гитаре. Приняли, предварив, что в хоре он должен пока лишь слушать и смотреть, как играют гитары. Играть можно лишь в цыганской комнате в свободные часы, но так, чтоб никак не мешать взрослым. Через некоторое время И. П. Макаров спросил мальчика, приглядывается ли он к гитарам и чья игра ему нравится. Он не одобрил вкуса мальчика и указал: “В аккомпанементе и в игре второй гитары смотри на игру Алексея

---

<sup>3</sup> Сорокина Е. А. Записки цыганской певицы. Запись и литературное оформление Р. Р. Волковской. Машинопись. 1963 год. Всего в машинописи 123 л. Фрагменты «Записок» были опубликованы в журнале «Наш современник» (1966. № 3. С. 93–102). Здесь «Записки» цитируются по машинописи, хранящейся в семейном архиве Сорокиных. Приносим благодарность ее внучке Н. И. Литвинской за любезное предоставление этих материалов. Как отмечает сама Е. А. Сорокина, ее сведения относятся к 20–30 семействам, которые составляли ядро старейшего петербургского цыганского хора.



Васильевича Грачева, а вести хор, пожалуй, учись у меня”. На этом кончилась беседа, а через полгода устроил Саше смотр: как владеет гитарой, какие знает аккорды, с какого аккорда начинают ту или другую хоровую песню. Он уже успел постичь одну из тайн цыганского аккомпанемента — это делить ноту на аккорды полунот. Вот так проходило обучение, причем одному позволялось вступить на положение гитариста через год или два, а попытки других пресекались навсегда. Допущенный к работе гитарист работал под особым зорким присмотром старых “волков” хора. При малейшем промахе останавливали игру такого гитариста, а ошибки строго обсуждались потом» [4].

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.

Выступали на крупных ярмарках, в ресторанах (в общей зале и в кабинетах), на полковых праздниках, в богатых частных домах, в закрытых великосветских концертах. Цыганские хоры приглашались на празднование окончания Лицея, училища правоведения Пажежского корпуса (в Петербурге).

Недалеко от московского ресторана «Яр», на Петербургском шоссе, находился ресторан «Стрельна», при котором был зал с эстрадой. В конце XIX — начале XX в. эти рестораны в Петровском парке стали центром цыганского пения. Хор выступал в общем зале, а потом было принято приглашать хористов, а иногда отдельных исполнителей в кабинеты. Там гость мог заказать специально ту песню, которую хотел услышать. «...За каждый номер платили ту сумму, которая полагалась. Наиболее знаменитые и славные солисты приглашались за гостевой стол. За свое присутствие в застолье приглашенные получали тоже особую плату. Хор продолжал оставаться на своих местах — стульях, расставленных перед столом» [8: 41]. В кабинетах пела и Варя Панина. Нередко артисткам дарили дорогие подарки. Денежные подарки и вещи назывались «лапками». По свидетельству Н. А. Панкова, «лапки» должны были «сдаваться в хор, или “дро пэр”, т. е. “в общий котел”. <...> Сданные подарки продавались, а деньги, вырученные от продажи, делились по паям, как общий заработок» [4]. А. А. Игнатъев вспоминал: «Пропев несколько песен, хор обыкновенно просил пойти закусить, что означало требование дать денег “чявалам” якобы для выпивки и закуски; в действительности же цыганы пили обычно чай, а деньги вносили в общую кассу, делившуюся по паям, в зависимости от старшинства и значения в хоре» [2: 159]. Е. А. Сорокина писала: «...в промежутках между номерами молодые цыганки обходили зал, собирая у посетителей “на ноты”, кто сколько даст. Весь сбор шел дирижеру, который выплачивал потом

деньги хористам» [10]. «Старосты зорко следили за тем, чтоб не утаил кто подарок. Обычно после отъезда гостей устраивалась торжественная клятва (совэл). Каждый участник хора по очереди подходил к столу старосты и или сдавал подарок, или произносил торжественно клятву, что сегодня подарков не получал» [4]. Позже «участники хора добились разграничения: что из подарков подлежит сдаче в хор, что сохраняется за человеком, получившим подарок; стало иметь значение место, где получен подарок: в ресторане или дома, т. к. нередко желавший послушать цыган вне ресторанной обстановки приезжал к кому-нибудь из цыган просто на квартиру, и туда являлся иногда целый хор, а иногда лишь гитарист и один-два певца или певицы. За тем было решено, что сдаче в “мир” подлежат лишь подаренные деньги, подаренные вещи оставались в пользу лица, получившего их. Подарки мужчинам делились лишь среди мужчин. Клятвы были почти отменены, и надо было подсмотреть момент дарения и место дарения: даны ли деньги в кабинете ресторана или вне его» [4]. По воспоминаниям И. И. Ром-Лебедева, «лапки» в общий счет не шли, их распределяли в тот же вечер. Остальные деньги, заработанные хором за полмесяца, делились на всех [8: 92]. «Избранный хором степенный и деловитый цыган... торжественно клал на стол книгу, в которую аккуратно вписывал все виды заработка за каждый вечер. В этой книге велся учет: сколько было спето песен хоровых, сколько романсов, сколько было плясок, потому что на каждую песню, романс или пляску была своя расценка. Указано было, и сколько гости давали сверх расценки. <...> Сумма делилась на пай. Каждый участник получал пай, положенный ему дирижером и солистами хора. Больше всех паев получали дирижер и солистки хора, исполнительницы романсов. Гитаристы получали от одного пая до двух с половиной. Хор отчислял часть паев на бывших, состарившихся солисток и плясунов, которые когда-то блистали в хоре. В зависимости от прежней их популярности они получали от четверти до половины пая» [8: 92]. Н. А. Панков подтверждает информацию о том, что ветераны хора (их называли «хвостами»), как и дети, находившихся на иждивении, получали полпая: «Хористы получали “половик” (полпая) и пай; солисты — полтора и два. К 900-м годам пай отдельных солистов возросли до семи паев, а за хористами оставался все тот же пай. <...> На пай приходилось не меньше трех рублей; а были солисты, получавшие до семи паев, да выторгованные при поступлении на родственников паев до трех; таких солистов жизнь была более чем благополучная» [4]. Е. А. Сорокина вспоминала о петербургских хорах: «Полученную за концерты плату дирижер делил между участниками хора по паям. Лучшие исполнители получали по 10–12 паев, другие — 7–8, остальные еще меньше. На пай приходилась каждый раз другая сумма, в зависимости от оплаты концертов. В некоторых хорах, но не везде, старые цы-

ганки, уже оставившие по возрасту работу, получали за свои прежние заслуги перед хором пенсию 1–2 пая. Это зависело от решения дирижера и общего согласия хора» [10]. Если хористка выходила замуж за своего же хориста, ее спокойно отпускали из хора. Если же она выходила замуж за чужого, то хор требовал за нее выкуп — в счет возмещения убытков из-за ухода певицы.

Чтобы привлечь удачу и более богатых слушателей, хористы прибегали к колдовству «вроде того, что искали на земле следы щедрых господ, веря, что стоит перетащить такой “счастливый след”, и дела пойдут. Вот услышат, что в таком-то ресторане у цыган от гостей отбоя нет, и отправится один-два человека, чаще девушки, искать след гостя. Но беда, если кто накроет кого-нибудь за таким делом: скандалов, ругани не оберешься» [4]. Вообще, чары на след — распространенная магическая практика (порча — плюнуть на след, приворот — привороженный теряет свой след и т. д.).

Репертуар составлял как бы личную собственность — это касалось многих сольных романсов, которые заучивались в семье с голоса родственниц. 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).

«Репертуар тоже переходил из поколения в поколение, причем и в этой области образовались и действовали свои неписанные, но строго соблюдавшиеся правила: хоровые песни были у всех одни и те же, на них собственности не было, а вот многие сольные романсы и песни, заученные певицами с голоса бабушек, матерей, старших сестер, составляли как бы личную собственность. Исполнять песни чужого репертуара нельзя было, это считалось некрасивым, неэтичным поступком. Только если умирала последняя исполнительница, не оставив после себя законных преемниц, любая певица имела право “взять на себя” этот репертуар целиком или частично, после чего он снова становился частной, неприкосновенной собственностью новой владелицы. Появлялись, конечно, и новые романсы, иногда вдруг выплывали откуда-то забытые старые песни, иногда кто-нибудь из композиторов писал музыку на стихи известных поэтов, но и в отношении этих произведений действовал все тот же строгий обычай — певица, первой исполнившая эти вещи, в дальнейшем являлась как бы владелицей их» [10].

Многие исполнители были известны по прозвищам. У цыган вообще было принято иметь официальное имя — для чужих, и прозвище — для своих. Иногда цыгане даже не знали официального имени хористов. Часто прозвище давалось по названию особо удававшейся исполнительнице песни.

Певицу Женю Сизову (начало XX в.) за сильный и необычно высокий для цыганки голос окрестили Свистком [8: 13]. У Вари Паниной было прозвище Иерихонская Труба — за ее низкий голос (низкое контральто). Прасковью Шишкину звали Курским Соловьем. Александра Федорова имела прозвище Саша Ветерок, или Саша Ветерочек, — по романсу «Ветерочек чуть-чуть дышит»<sup>4</sup>. В хоре Ф. И. Соколова была певица Малярка, «вторка», — «ее настоящее имя утрачено, в памяти цыган сохранилось лишь ее прозвище, идущее от названия той песни, с которой она пришла в хор» [4].

В хоре Петра Осиповича Соколова особенно славилась Катя Хлебникова (контральто). Она «неподражаемо пела русскую песню “Сарафанчик-расстегайчик”<sup>5</sup>; в честь “Кати” в Москве в трактирах в моду пошли пироги “растегай”» [7: 426]. В другой книге М. И. Пыляев связывает появление расстегаев с именем цыганской певицы Стеши: «Из любопытной карты кафе-ресторана И. И. Излера, помещавшего тоже на Невском, в доме Армянской церкви, видим, что в Великий пост здесь пекли особенные пирожки-растегай, которые у нас вошли в моду в 1807 г., когда в Москве цыганка Стеша своим соловьиным голосом действовала на сердца и карманы своих слушателей и поклонников: особенно хорошо она пела романс “Сарафанчик-растеганчик”; в честь последнего и стали печь расстегаи» [6: 10]. Разумеется, это народная этимология: и сами пироги, и их название были известны в России задолго до исполнения цыганской певицей этой песни. А на конфетных этикетках появился и портрет Кати Хлебниковой, которая чудно исполняла «песенку, называемую “Конфеткой”» [4].

Первой широко известной в России цыганской певицей была легендарная Стеша (Степанида Солдатова, 1784–1822), происходившая, вероятно, от крепостных цыган графа Орлова. В 16 лет Стеша услышала в концерте госпожу Терезу Манжорлетти (примадонна итальянской оперы дала в Москве несколько концертов весной 1803 г.), «она почувствовала свой талант и — недостатки. К счастью, познакомилась она тогда с одним богатым любителем и знатоком музыки. Он употребил все средства к образованию ее необыкновенных способностей и вкуса» [9: 401]. Степанида выступала в сопровождении своей собственной труппы, состоящей из двух мужчин и трех женщин. Мужчины играли на скрипке и на гитаре, а женщины вторили [9: 395]. В ее репертуаре, в частности, был романс «Мой друг, хранитель, ангел мой» на музыку князя С. С. Голицына, «Боже, спаси царя!» на голос «God save the King». Стеша исполняла и необыкновенно популярную в те годы кантату (Н. А. Панков в своих записках называет ее гимном)

---

<sup>4</sup> Песня известна на музыку С. Гердаля (переложение с напева цыган).

<sup>5</sup> Слова А. И. Полежаева, музыка Ю. К. Арнольда. Издана в 1840 г.

«Ты возвратился, благодатный...»<sup>6</sup>. Ходила легенда, «что слава ее известна была и самому Наполеону. По приказанию его Лесепс посылал отыскивать Степаниду ее единоплеменников, обещая им за то знатное вознаграждение. Но она в то время находилась в Ярославле...» [9: 401–402] Эту историю пересказывает также И. Ром-Лебедев: «Имя Стеши было известно Наполеону. В 1812 году, стоя под Москвой, он приказал найти ее, обещая за это награду. Стеша же в это время была в Ярославле и пела москвичам» [8: 49].

В очерке «Русская Каталани» упоминается, что итальянская певица Анджелика Каталани, бывшая в Москве на гастролях в 1820 г., подарила Стеше перстень в 1000 рублей. Н. А. Панков пересказывает эту историю и добавляет: «Каталани подарила ей перстень в 1000 рублей и шаль, полученную Каталани от кардинала или даже самого папы» [4].

Другой знаменитой певицей была цыганка Таня (Татьяна Демьянова, 1808–1877), которую любил слушать А. С. Пушкин, ей восхищался Н. М. Языков, о ней записал рассказ Б. Маркевич. По воспоминаниям А. В. Мещерского, именно после ее успешного исполнения романс «Соловей»<sup>7</sup> стал «любимым и неизбежным номером в составе каждого концерта решительно всех без изъятия дебютанток в России из первоклассных иностранных певиц» [3: 115].

Еще одна известная цыганская певица — Пиша (Олимпиада Николаевна Федорова, 1856–1889), контральто, с 12 лет выступала в хоре Ф. И. Соколова (1835 — после 1889), его племянница. Знаменитая полька Ф. И. Соколова «Что за хор певал у “Яра”, он был Пишей знаменит. Соколовская гитара до сих пор в ушах звенит» исполнялась не одно десятилетие. Е. А. Сорокина в своих воспоминаниях писала, что большой портрет Пиши долго висел у них в столовой [10]. Н. А. Панков передает историю, что на одном из выступлений Пиши присутствовал Николай Рубинштейн. Он «настойчиво приглашает ее поступить учиться в консерваторию. ...Но, конечно, Пиша не пошла учиться в консерваторию». «Подношения ей были сказочными: целые дома, редкостные жемчуга и бриллианты подносились к ногам Пиши» [4]. Про выступавшую в «Яре» Пишу говорили, что «одних бриллиантов ей подарено было тысяч на сто» [8: 55].

В хоре Ф. И. Соколова начинала выступать и Варя Панина (Варвара Васильевна Панина, 1872–1911).

Валентина Евграфовна Панкова (1881–1924) была певицей (низкое контральто), выступала как дирижер хора и аккомпаниатор (ги-

---

<sup>6</sup> Слова Г. Р. Державина, музыка Ф. Антолини; написана на возвращение Александра I с войсками из-за границы после заключения Парижского мира и в честь победы в Отечественной войне 1812 г.

<sup>7</sup> Музыка А. А. Алябьева, слова А. А. Дельвига.

тара). Н. А. Панков писал, что эта гитара была подарена ей К. Г. Соколовой, внучкой Тани Демьяновой, и что сама Таня Демьянова играла на ней: «Валентина Евграфовна с ликвидацией ресторанов и хоров осталась не у дел; гордо замкнулась от всех, не ища ни работы, ни поддержки, ни каких бы то ни было разговоров о поступлении в новые хоры; вскоре заболела, а перед кончиной была единственная ее просьба: сжечь соколовскую гитару и приготовить на ней поминальную кутью. Тяжелое распоряжение ее было выполнено родственниками умершей» [4].

Катюша Сорокина (Екатерина Александровна Сорокина, 1898–1979) по материнской линии происходила из рода хоровых цыган Шишкиных–Дулькевичей. Пик ее карьеры, наибольшая популярность пришлось на 1911–1917 гг. Она с хором не работала, но выступала в качестве основной концертантки в сопровождении гитар брата и дяди (Сергея Сорокина и Николая Дмитриевича Дулькевича). Как вспоминает Е. А. Сорокина: «В нашем роду работа была для всех одна: чуть выйдя из детского возраста, девочки начинали плясать и петь в хоре, мальчики становились гитаристами. <...> еще лежа у материнской груди, ползая по полу, крошечные дети жили среди пенья и музыки. Их убаюкивали романсами, будили плясовыми песнями. В 2–3 года, еще плохо выговаривая слова, малыши начинали петь; учась ходить, они тянулись к украшенной лентами гитаре. Другой жизни и другой работы никто себе и не представлял» [10]. Ее бабушка — Гликерия Александровна Шишкина пела в цыганском хоре до замужества. Она рано овдовела (ей было около 35 лет), оставшись с семьей детьми на руках. Чтобы прокормиться, она организовала («взяла на себя») хор, который выступал в Рязани и выезжал на гастроли в другие города — Пензу, Тамбов. В этом хоре выступала и мать Катюши Сорокиной — тоже Екатерина Дмитриевна. В 1891 или 1892 г. Г. А. Шишкина ликвидировала хор, и семья перебралась в Петербург, на Черную речку. Екатерина Дмитриевна вышла замуж, однако продолжала поддерживать связь с хором: на праздники, которые у цыган иногда затягивались на неделю, в дом собиралась вся семья (человек 30–35). Все это сопровождалось хоровым и сольным пением, плясками. Дети учились тут же: Катюша Сорокина — пению, ее брат Сергей — игре на балалайке, перестроив ее на гитарный лад. В 1910 г. московский заводчик Беляев предложил дать Катюше и Сергею стипендию в консерватории. Однако Александр Михайлович Давыдов, солист Мариинского театра, который в роли эксперта прослушивал пение Катюши и игру Сергея, выступил категорически против: «...голос тебе повысят, станешь обыкновенным сопрано, как сотни и тысячи других, — кому ты тогда нужна будешь. Всю жизнь пропоешь хористкой или, в лучшем случае, в провинциальных труппах будешь работать, а это такая тяжелая судьба, какой никто тебе не пожела-

ет. А как исполнительницы цыганских песен — ты готовая певица с характерным репертуаром, хорошим исполнением, да еще твой возраст — публика тебя на руках носить будет» [10]. В том же 1910 г. двенадцатилетняя Катюша и Сергей были приглашены выступить перед гостями в одном богатом доме. На светском вечере среди гостей была Медея Ивановна Фигнер. Выслушав романсы, она заключила, что «чтобы стать настоящей певицей, надо учиться в Италии. — А потом добавила: — Впрочем, для ее жанра достаточно хорошо и так» [10]. За этот концерт девочке заплатили 25 рублей. На сцену Катюша вышла в 1911 г., ей было 13 лет. К этому времени она знала множество цыганских романсов, а ее брат Сергей был уже приличным гитаристом. В мае 1911 г. умерла Варя Панина. Поскольку голос Катюши был от природы очень низким (низкое контральто) и приближался по тембру к голосу Паниной, было решено выпустить ее поскорее «в репертуаре Паниной, пока этот репертуар не перешел к кому-нибудь другому» [10]. Дядя Катюши — Н. Д. Дулькевич, дирижер цыганского хора, предложил, чтобы девочка спела на эстраде ресторана «Аквариум». Однако от этой идеи отказались, поскольку после этого направление деятельности изменить было бы невозможно (пришлось бы выступать с хором). И вот 29 октября 1911 г. Катюша в первый раз выступила в Малом зале Консерватории. За этот концерт певица получила 448 рублей (40 % чистой прибыли, а 60 % шли антрепренеру) (для сравнения: А. Д. Вяльцева (1871–1913) за свой первый концерт в Малом театре «Цыганские песни в лицах» в 1893 г. получила лишь 15 рублей). Во время концерта певице дарили подарки: игрушки, цветы, конфеты. Е. А. Сорокина вспоминала, что «в те времена это было обычаем. Более того, приготовленные цветы в корзинах, букеты, ювелирные изделия выставлялись сначала в витрине магазина, где они были заказаны, а потом в фойе театра или концертного зала, чтобы, прогуливаясь в ожидании начала спектакля или концерта, все зрители их видели, читали надписи, знали, кто что преподнес. Это была, конечно, реклама, но настолько общепринятая, что не делать этого казалось невозможным. Да и лица, преподносившие подарки, сами были подчас довольны, когда слышали похвалы красоте и богатству подношения» [10]. Дальше начались концерты в Москве, Петербурге, Гатчине, Царском Селе, Риге, Эдинбурге (ныне Дзинтари — Юрмала, Латвия), в курортных местах по Финляндской железной дороге между Озерками и Райволой (ныне Роцино), в Пскове, Тамбове, Вологде, Киеве, Одессе, Харькове. В Москве в Большом зале консерватории, в январе 1912 г., в концерте участвовали артисты Императорских театров: артисты балета (официально в частных антрепризах они выступать не имели права, и в афишах их имена заменяли звездочками: Е. В. \*\*\* и А. А. \*\*\* (Е. В. Лопухова и А. А. Орлов)), артистка Алексан-

дринского тетра Н. Д. Мириманова, балалаечник Б. С. Трояновский (солист оркестра русских народных инструментов В. В. Андреева).

Через год после закрытия «Самарканда», в 1913 г., цыганский хор А. В. Шишкина (60 человек певцов и восемь гитаристов) и Катюша Сорокина выступали в одном концерте на сцене Мариинского театра.

Концерты и увеселительные вечера, в которых принимали участие цыганские хоры, чаще всего были сборными. Помимо цыганских исполнителей в них принимали участие различные оркестры, хоры, отдельные артисты эстрадных жанров. Так, например, в афише Большого музыкального и увеселительного вечера, который прошел 20 июля 1850 г. в Заведении искусственных минеральных вод (Новая Деревня, Санкт-Петербург), кроме хора московских цыган выступали оркестр И. Гангли, оркестр Кавалергардского ее Величества полка и жонглер Мартини [1: 82]. В музыкальном вечере в Русском трактире на Крестовском острове 19 января 1864 г. были представлены: хор московских цыган под управлением Матвея Петрова, оркестр музыки под управлением Г. Зеленова, квартет еврейской музыки и хор русских песенников [1: 85]. Имена цыганских артистов — солистов, которые были известны и любимы, — выделялись в афишах особо. Например, в афише концерта в «Аквариуме» (Санкт-Петербург) от 2 августа 1886 г. было указано, что «смешанные хоры московских цыган под управлением Николая Шишкина с участием известного тенора Дмитрия Шишкина, певицы Ольги и других первых солистов цыганских хоров исполняют два отделения» [1: 99].

Поскольку Е. А. Сорокина выступала сольно, ее имя и имена сопровождавших ее гитаристов всегда обозначались в афишах. Кроме того, в программках указывались и романсы, которые исполняла певица. Приведем в пример одну из таких программок:

**«27 июля 1912 г. Эдинбург»<sup>8</sup>**

Эдинбургский морской павильон.

В пятницу 27-го июля 1912 г.

Концерт юной исполнительницы цыганских романсов Катюши Сорокиной.

I-ое отделение:

Комические рассказы. Исп. г. М. Ф. Кельх.

Ки-ка-пу<sup>9</sup>. Исп. г-жа \*\*\* и г-н \*\*\*.

1. Вчера ожидала я друга.

2. Дивно прекрасные.

---

<sup>8</sup> Ныне Дзинтари (Юрмала, Латвия).

<sup>9</sup> Ки-Ка-Пу (Kikaroo) — популярный салонный американский танец. Известен как сочинение (возможно, фортепианная интерпретация) артиста Императорских театров Н. Н. Яковлева, музыка М. Мишина.



3. Распашол.

Исп. Катюша Сорокина.

II-ое отделение

1. Сабатьер<sup>10</sup> (sic! — *С. К.*). Исп. г-жа \*\*\* и г-н \*\*\*.

2. Комические рассказы. Исп. г. М. Ф. Кельх.

1. Плакучие ивы.

2. Мы вышли в сад.

3. Любовь — есть сфера для цыганки.

Исп. Катюша Сорокина.

Аккомпанировать на гитарах будут: Сережа Сорокин и Н. Д. Дулькевич».

Как и солистки хора, которые пели в сопровождении аккомпаниаторов, Е. А. Сорокина выступала в сопровождении своего брата и дяди. Так же, как и хористы, она гастролировала. Выступала в концертах с другими исполнителями. Однако выступление вне хора сразу же сделало ее солисткой.

## Литература

1. *Бауров К. А.* Репертуары цыганских хоров Старого Петербурга. СПб., 1996. — 120 с.
2. *Игнатьев А. А.* Пятьдесят лет в строю. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 1. — 597 с.
3. Из моей старины. Воспоминания князя А. В. Мещерского // Русский архив. 1901. Кн. 1. С. 97–120.
4. *Панков Н. А.* Записки старого цыгана о цыганских хорах. Рукопись. 1959 (Кабинет рукописей РИИИ. Ор. хр. 173. 141 л.).
5. *Плещеев А.* Цыгане (Из жизни старого Петербурга) // Столица и усадьба. Пг., 1915. № 38–39. С. 10–11.
6. *Пыляев М. И.* Старое житье: Очерки и рассказы о бывших в отшедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1892. — 319 с.
7. *Пыляев М. И.* Старый Петербург. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1889. — 496 с. Репринтное издание: М.: ИКПА, 1990.
8. *Ром-Лебедев И. И.* От цыганского хора — к театру «Ромэн»: Записки московского цыгана. М.: Искусство, 1990. — 271 с.
9. Русская Каталани // Отечественные записки. М., 1822. Ч. 12, № 32. С. 394–402.
10. *Сорокина Е. А.* Записки цыганской певицы. Запись и литературное оформление Р. Р. Волковской. Машинопись. 123 л.

---

<sup>10</sup> Сабатьер — французский крестьянский танец. В качестве вставного танца был использован в ряде балетов и опер.

## **О взаимосвязи уровня исполнительского мастерства и степени интерпретации произведения в туркменской народно-профессиональной инструментальной музыке**

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

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

Современные исследователи туркменской народно-профессиональной музыки столкнулись с проблемой многовариантности мелодий, живущих с одним названием. При изустной форме передачи информации на протяжении столетий этот фактор объясняется изменением сути сообщения в процессе его длительного освоения и может быть связан с состоянием памяти информаторов или их предшественников. Но существуют мелодии, которые, при схожести начальных, тематически экспонирующих разделов, отличаются процессом развития интонационных комплексов и как следствие, общей композицией. В таких случаях уместно говорить о воздействии исполнителя на процесс формообразования пьесы. Чем выше профессиональное мастерство музыканта, чем богаче арсенал освоенных им исполнительских приемов, тем шире возможности вариантного преобразования мелодии. Мы предполагаем рассмотреть несколько инструментальных мелодий, представленных в различных вариантах в расшифровках различных специалистов: пьесы для дутара «Gurmuзу» в исполнении Мыллы Тачмырадова и Пурли Сарыева (в расшифровке Язмурада Реджепова), «Nar agaju» в исполнении М. Тачмырадова и К. Якубова (в расшифровке Ч. Ахунова), пьесы для тьюдука «Owadan gelin», записанная В. Успенским в расшифровке В. Беляева, и «Овадан гелин», зафиксированная от Бақы Машакова (расшифровка И. Клычевой).

При сравнительном анализе данных сочинений ярко выявляется роль личности исполнителя в процессе передачи образно-эмоционального пласта и связанного с ним формообразования.

Туркменская народная мелодия для тьюдука «Owadan gelin» [«Прекрасная девушка»] (запись и расшифровка В. Успенского, В. Беляева) является инструментальным вариантом песни, создан-

ной на стихи классика туркменской поэзии XIX в. Молла Кемине. Лирическая направленность поэтической основы отразилась в образном строе мелодии, выстроенной на основе поступенного движения с опорой на терцовые ходы, с постепенным расширением диапазона звучания (пример 1). Пьеса написана в простой двухчастной репризной форме и открывается с традиционного для тьюдуковой музыки вступления<sup>1</sup>. Каждая часть композиции состоит из трех предложений. В основе каждого предложения лежит музыкальный материал, который излагается в объеме квинты. В первом предложении интонационное развитие связано с мотивом вступления. Основная тема представлена в диапазоне квинты  $f^1-c^2$  при основном устое  $g$ . Второе предложение является продолжением развития мелодии на другом высотном уровне ( $g^1-d^2$ ), что способствует просветлению окраски звучания. Третье же предложение носит резюмирующий характер, объединяя в себе экспозиционный материал первого и развивающий раздел второго предложений. В нем закрепляется минорность мелодии первой части. Вторая часть начинается с трехтактового вступления на репетициях самого высокого звука мелодии  $d^2$ , что напоминает о начале ширвана в дутарных сазах или песнях бахши. Первое предложение носит ярко мажорный характер. Мелодия более активна в изложении благодаря обилию интонаций в пунктирном ритме, опоре на звуки, в сумме образующих созвучие  $f-a-c$ . Второе и третье предложения почти идентичны со сходным разделом формы первой части. В них возвращается минорность звучания, мягкость мелодического рисунка и утверждается ладовый устой  $g$ . В целом форма пьесы, принципы развития мелодического материала очень органичны жанровой подоснове — любовная лирика. Мелодия льется легко, не перегружая восприятие обилием вариантных изменений.

Совершенно иного плана другая композиция пьесы «Овадан гелин», записанная от Баки Машакова (расшифровка И. Клычевой). По характеру тематизма и приемам его развития данное произведение следует отнести к образцам оригинальных инструментальных пьес для тьюдука. Форму пьесы можно обозначить как простую трехчастную с вариантным развитием внутри каждой части (пример 2).

Схема:

<p><b>A</b></p> <p><b>a a<sub>1</sub> a<sub>2</sub></b></p>	<p><b>B</b></p> <p><b>b b<sub>1</sub> b<sub>2</sub></b></p>	<p><b>A</b></p> <p><b>a<sub>3</sub> a<sub>1</sub> a<sub>2</sub></b></p>
-------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------

<sup>1</sup> В тьюдуковой музыке существует несколько вариантов вступления, выполняющих функцию настройки слушателя на восприятие мелодии. Их включение в композицию пьесы не является однозначным, и выбор вступления варьируется самим исполнителем.

такты:	4 6 6	2 6 6	5 6 6
устои:	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>a</i>

---

Как видно из схемы, в начале каждого раздела предлагается исходное интонационное ядро, вариантно развивающееся впоследствии. В первой части — это четырехтакт, основанный на опевании устоев *c-a* с утверждением последнего. Интонационно-ритмическое преобразование исходного ядра связано с расширением амбитуса мелодии, ритмическим дроблением, насыщением мелизматикой. Во второй части начальный мелодический импульс утверждает модальный центр *e*, а последующее развитие мелодического истока моделирует лад в объеме квинты. Расширение репризы связано с нарочитым утверждением побочного устоя *c*. В целом интонационный материал первой части в репризе повторяется без изменений.

По степени разработанности тематического материала, по характеру становления и развития тематизма, по уравновешенности всех средств выразительности данное произведение представляет профессиональный пласт туркменской народной музыки. Расширение разделов формы не отразилось на ухудшении драматургии пьесы. Такой ярчайший исполнитель, как Бақы Машаков, представил новый вариант знакомой мелодии, не обеднив ее содержания. Но такое происходит не всегда.

Если сравнить две расшифровки мелодии «Бады-саба» (В. Успенского, В. Беляева — начало XX в. и А. Язмурадова — начало XXI в.), то можно отметить, что при практической идентичности мелодий сокращены разделы формы. Структура пьесы в варианте В. Успенского и В. Беляева (пример 3):

Вст.      А В А<sub>1</sub> В С В D В А<sub>2</sub> В

предполагает более широкое преобразование тематического материала по сравнению со структурой пьесы в варианте А. Язмурадова (пример 4):

А В С В С (сокр.)

Уже из представленных схем видно, что в процессе сокращения материала изменилась форма произведений — в варианте А. Язмурадова пьеса имеет сложную двухчастную форму. Важно и другое — изменился объем разрабатываемого тематизма (отсутствие эпизода D, измененного эпизода А<sub>1</sub>). Вероятно, профессиональный уровень исполнителя — информатора исследователей начала XX в. — был значительно выше, чем тот исполнительский материал, который послужил основой расшифровки А. Язмурадова. Возможно, что руководствуясь

методическими задачами, А. Язмурадов намеренно сократил пьесу. Тогда следует отметить, что в данном случае сокращение неоправданно, т. к. противоречит логике композитного развития.

Не только тьюдуковая, но и дутарная музыка претерпевала значительные преобразования в зависимости от уровня профессиональной подготовки исполнителя. Сравним композицию пьесы «*Gyrmyzy*» в исполнении Мыллы Тачмырадова и Пурли Сарыева. Оба произведения расшифрованы одним исполнителем — Язмурадом Реджеповым, что важно для одинакового понимания всех мелодических оборотов и их одинаковой записи.

В истории исполнительства на туркменских народных инструментах данной мелодии приписывают магические свойства. Она исполнялась при заболевании людей корью, краснухой. Возможно, с этим связана нетрадиционная регистровая последовательность тематического развития. В отличие от большинства пьес в данной трактовке звучание начинается сразу с высокого регистра, с большой степенью эмоционального напряжения. Если предположить, что произведение исполнялось в присутствии очень больного человека, то для того, чтобы сконцентрировать внимание больного на музыке, исполнитель начинал играть почти на пределе возможностей инструмента: регистровых, темповых, ритмических. Углубляясь в образный мир сочинения, эмоционально переживая его вместе с исполнителем, больной человек переключал свое внимание с недуга на внешний образ, возможно, переживал эмоциональный стресс, что приводило к отступлению болезни.

Среди музыкантов-профессионалов исполнение произведений народного творчества Мыллы Тачмырадовым принято считать классическим. В связи с этим первоначально проанализируем пьесу «*Gyrmyzy*» в исполнении М. Тачмырадова (пример 5).

В композиции пьесы прослеживаются черты рондальности. Каждый из разделов примерно одинаков по объему. Но внутри разделов интонационный материал неоднороден, он сменяется в калейдоскопическом потоке и в то же время своей повторяемостью в различных разделах скрепляет форму.

Схема пьесы в исполнении М. Тачмырадова (205 тактов)

Форма:	А	С	А <sub>1</sub>	Е	А <sub>2</sub> - кода
Тематизм:	а - в	с - д	а - в	е - в	а - с
Такты:	1 - 65	66- 98	99-123	124-150	151-205
Ладовые устои:	а-G-e	d-a		e-h	а

Наибольший по объему первый раздел рондо. В нем экспонируются два главных тематических ядра: «а» и «в». Оба мотива представлены в развитии и в нескольких вариантах. Мотив «а» звучит шесть

раз в развитии и в трех вариантах (а, а<sub>1</sub>, а<sub>2</sub>). Мотив «в» — также шесть раз и в трех вариантах. Сам раздел «А» разделен на две фазы: экспонирующая (до такта 33) и развивающая (такты 34-65), в качестве разделительного барьера введен «аралык какув» — настройка на свободных струнах. Каждый последующий раздел рондо имеет примерно такие же размеры (в пределах тридцати тактов), исключение — заключительный раздел, объединенный с кодой.

Интонационное развитие мотива «а» связано с постепенным восходящим диатоническим движением «с-е» и активными репетициями на верхнем звуке. В процессе дальнейшей эволюции эта попевка развивается секвенционно и методом вычленения отдельного элемента и его обыгрывания. Мотив «в» представляет собой нисходящий хроматизированный оборот «g-fis-f-a», его секвенционное восходящее преобразование и расширение состава звуков в мотиве. В развивающей фазе раздела «А» в качестве исходного элемента для разработки использованы варианты основных мотивов.

После довольно энергично разработочной фазы рефрена «А» эпизод «С» звучит спокойнее, давая возможность снять напряжение. Первый эпизод представлен двумя новыми мотивами. Мелодическая линия мотива «с» изысканно прихотлива. Она связана с опеванием двух устоев: звук «d» опевается верхним диатоническим тоном, а звук «а» — верхним хроматическим ходом. Мотив «d» интонационно близок мотиву «а», так как представляет его ракоход: постепенное движение от «е» к «с». В процессе дальнейшего развития интонации обоих мотивов переплетаются друг с другом, образуя единую тему.

Рефрен «А<sub>1</sub>» вновь возвращает звучание в высокий регистр, а степень достигнутого напряжения в развитии тем дает возможность говорить о подготовке кульминационного раздела — эпизода «Е». Новый мотив «е» представляет как бы расширенный вариант одного из элементов мотива «с» — нисходящий хроматический ход по звукам «h-a-as-g-ges-f-e-d-e». Впервые этот хроматический элемент появился в мотиве «в», затем был введен в мотив «с» и вот получил свое полное завершение в мотиве «е». Создается ощущение как бы нанизывания бус на нить, цвета бусинок различные, но в нити они создают целостную органичную линию.

Заключительный раздел пьесы синтезирует весь тематический материал. Он интересен с точки зрения ладового варьирования: поочередно звучат различные виды тетракордов, связанных с пониженными ступенями: сначала — понижение второй ступени, затем — понижение второй и третьей ступеней, после него — тетракорд с пониженными четвертой и второй ступенью, завершается развитие в зоне звучания тетракорда с пониженной второй ступенью. Каждое новое ладовое наклонение вносит новый оттенок в звучание музыкального материала. И введение тетракорда фригийского лада после умень-

шенного тетрахорда воспринимается как оптимистичное завершение произведения.

Несколько иная композиция в пьесе «Gurmuzy» в исполнении Пурли Сарыева (пример 6). В его трактовке при сохранении основного тематического материала разделы формы расширены (общий объем — 285 тактов). Это связано с интенсивным развитием внутри не только разделов, но и в экспонировании мотивов. Исполнитель достигает большей степени напряжения звучания за счет интенсивного и длительного использования репетиций на кульминационных звуках внутри мотивов; широкого секвенционного развития; изменения отдельных элементов внутри мотивов и их обыгрывания.

Схема пьесы «Gurmuzy» в исполнении П. Сарыева (285 тактов)

Форма:	А	С	А	Е	А-	кода
Тематизм:	а-в	с-д	в	е-а	с	
Такты:	1-110	111-143	147	196-243	244	261
Ладовые устои:	а-е	д-а	Г	h-e-a	д-а	а

Как видно из схемы, при сохранении общих контуров пьесы в исполнении М. Тачмырадова и П. Сарыева разделы внутри расширены в варианте П. Сарыева. Если в исполнении М. Тачмырадова тематический элемент «а» сохранял в рефренных зонах свое ведущее значение, в исполнении П. Сарыева на первый план выступает мотив «в». Исполнитель позиционирует его как связующий элемент всего произведения и подвергает наиболее интенсивному развитию. В процессе разработки мотива «в» использованы различные методы, но музыкант не выходит из общего плана, сохраняя целостность регистрового развития. Это показательно для анализа строго регламентированной импровизационности.

Мелодия «Nar agajy» очень популярна в Туркменистане. Знайки народного искусства любят ее в исполнении М. Тачмырадова и К. Якубова, а меломанам, не знакомым с народным исполнительством, она полюбилась в качестве темы Вариаций для скрипки и фортепиано Н. Халмамедова.

По своим композиционным признакам пьеса относится к малым формам туркменской народной инструментальной музыки. Она представляется интересной с точки зрения рассмотрения принципов внутритематического развития, определения ладовых основ и модуляционного плана произведения.

В структуре пьесы в исполнении М. Тачмырадова (расшифровка Ч. Ахунова) можно отметить пять разделов, первые два имеют индивидуальный тематический материал, а последующие связаны с повторением какого-либо из тематических разделов в варьированном виде (пример 7). Произведение начинается со вступительного раздела, ос-

новной функцией которого является настройка инструмента на открытых струнах  $e^1-a^1$  (8 тактов). Первый раздел композиции основан на мотиве «а» и его преобразовании. Мотив — трехтакт — представляет собой движение в рамках терции « $e^2-d^2-e^2-c^2-d^2-e^2$ » с постоянной опорой на устоя « $a^1$ », выступающий в качестве бурдолирующего тона. Начальный и конечный тоны мелодической линии мотива «а»-« $e^2$ », подчеркивающий вопросительное начало в интонации, ее незавершенность. Второе проведение мотива (2 такта) еще ярче подчеркивает вопрос « $e^2-d^2-e^2-c^2-d^2-f^2$ », в третьем проведении (2 такта) интонации вопроса синтезируются « $e^2-d^2-e^2-c^2-e^2-d^2-e^2-f^2$ » и лишь в четвертом проведении (3 такта) исполнитель предлагает ответ « $e^2-d^2-e^2-c^2-d^2-c^2-d^2-e^2-d^2-c^2-h^1$ ». При этом уже во втором проведении происходит расшатывание бурдона, в результате чего «ответ» заканчивается на тритоне, требующем своего разрешения. И это разрешение вырастает в дополнительную каденцию, построенную на заключительных интонациях мотива «ответа» (7 тактов). В каденционном завершении происходит не только интонационное, но и ладовое развитие, выраженное в постоянной смене тонов «h-b» — «свет и тень» и, в конечном итоге, утверждение фригийского начала. В процессе развития мотива формируется лад данного раздела, но уже при первом экспонировании выделяются три устоя, два из которых — проекция звучания открытых струн ( $e^1-a^1$  в проекции  $a^1-d^2$ ) и обращение настройки открытых струн ( $e^1-a^1$  в обращении  $a^1-e^2$ ). В итоге опорными тонами выступают:  $a^1-d^2-e^2$ . После промежуточной связки (аралык какув) данный раздел полностью повторяется с изменениями только в каденционном участке, связанном с расширением диапазона на секунду вверх и не влияющим на ладовое решение.

Второй раздел композиции звучит в более высоком регистре, основан на новой теме и в новом ладовом оформлении. На фоне бурдолирующего звука  $e^1$  во второй октаве раздается новый мотив «в», близкий интонационно мотиву «а». Их похожесть заключается в диапазоне звучания (терция h-g), в нисходящем направлении движения, в его размерах (2 такта), в принципах его развития: вариантном изменении при каждом проведении. Если в развитии мотива «а» было отмечено четыре варианта, то у мотива «в» их только два. При этом бурдон «е» не меняется. Данный раздел также дважды повторяется. В процессе развития складывается звукоряд эолийского  $e$  с опорными тонами:  $e^1-g^2-h^2$ . Несмотря на их терцовое последование, ощущение полноценного тонического созвучия не складывается, так как практически при каждом звучании терцового тона прилагается верхний форшлаг со звуком  $a$ , приобретающим значение устойчивого вспомогательного тона. Интересен переход от данной части к следующему разделу, основанный на модуляционном движении от  $e$  к  $a$  через нижний тетракорд и опевание устоя  $C$ . В последующем дважды повторяется раздел «а»,



в сокращенном варианте «в» и завершающем звучании «а». Сохраняются все варианты изложения мотивов, модуляционный переход от раздела «в» к «а».

Если снять повторения частей, то структура пьесы близка песенным формам. И именно в таком варианте звучит мелодия «Nar agajı» в исполнении Гурта Якубова (расшифровка О. Гандымова). В нем также присутствуют две темы. Но, в отличие от исполнения М. Тачмурадова, структура и интонационное наполнение тем различны.

Прежде всего, в мелодии «Nar agajı» в исполнении Гурта Якубова обращает на себя внимание изменение начальной интонации и связанное с этим изменение формы построения (пример 8). Секундовый зачинный ход в первом варианте мелодии заменен на терцовый, в качестве опор выступают звуки « $d^2-f^2$ », меняется лад — нижний тетрахорд  $d$  минора. В данном варианте можно говорить о проявлении тонального мышления и попытках тональной модуляции, на которой основано дальнейшее развитие. Мелодическая фраза (4 такта) дважды повторяется без изменений. Второе предложение (2 фразы по 4 такта) развивает интонационную мысль в рамках другого лада —  $a$  фригийского. В данном случае представлены два мелодических варианта, отличающиеся ритмическим дроблением начального субмотива. Вторая часть мелодии представляет собой незначительно измененную в интонационном плане первую часть. Развитие перенесено на квинту вверх. И тот намек на ре минор, прозвучавший в начале пьесы, становится понятным. Вторая часть проходит в рамках  $d-g$  фригийского. Реприза без изменений повторяет первую часть.

Сравнивая два варианта одной мелодии «Nar agajı», можно сделать следующие выводы: в исполнении М. Тачмурадова мелодия по характеру, приемам тематического экспонирования и развития, диапазону звучания приближена к инструментальному типу. В исполнении Гурта Якубова мелодия звучит в вокальном варианте, чем и продиктовано упрощение ее интонационного и формообразующего планов. При этом в варианте исполнения М. Тачмурадова ладовое и мелодическое развитие тесно взаимосвязаны. Лад формируется в процессе развития мелодии. В варианте исполнения Г. Якубова эти категории также взаимосвязаны, но ладовая сторона определена изначально и ей подчинено развитие мелодии.

Подводя итоги проведенным анализам, можно сделать следующие выводы: а) в произведениях народно-профессионального пласта форма одного и того же сочинения может быть варьирована. Это связано с уровнем мастерства исполнителя, его эстетической позицией, его знаниями о законах формообразования; б) в пьесах, как правило, сохраняется идентичный тематический материал на уровне экспозиции мотивов, развитие мотивов зависит от творческих устремлений исполнителя; в) при всей разности подходов к формообразованию

и внутреннему развитию тематического материала исполнитель сохраняет регистровое распределение разделов формы, принятое его предшественниками; г) в вариантах пьесы, как правило, сохраняется общий план ладового развития.

Современные исполнители туркменской народной музыки сохранили традицию вариантного представления одного и того же произведения. Более того, у одного и того же исполнителя произведение может прозвучать в различных транскрипциях, что чаще всего связано с его эмоциональной настроенностью. Разность интерпретаций произведения продиктована как локальными особенностями исполнительских направлений в стране, так и степенью профессиональной подготовки самого исполнителя.

## Литература

1. *Сапармурадова М. Г.* Туркменская туюдуковая музыка. Ашгабат. 2015 г. (Рукопись. Архив автора).
2. *Успенский В., Беляев В.* Туркменская музыка. Т.1. Ашхабад: Туркменистан, 1979. — 384 с.

# Нотное приложение

## Пример 1

### Owadan gelin

Туркменская народная мелодия

Запись и расшифровка В. Успенского и В. Беляева

Moderato ♩=144

ýdük

1 1 5 3 10 2 15 20 25 30 35 40 45

Пример 2

Owadan gelin

türkmen halk sazy

nota geçiren Ç.Jumaýew

Allegro moderato

*p* *mf*

7

12

16

22

*f*

27

31

*mf*

37

41

46

*p*

Пример 3

Bady-saba (Kuyamat 1)

türkmen halk sazy

Moderato  $\text{♩} = 80$  nota geçiren W.Uspenskiy

10

20 *Meno mosso* *a tempo*

27 *Tempo di valse*  $\text{♩} = 80$

32

39

44

49



Пример 4

Bady-saba

türkmen halk sazy

nota geçiren A.Ýazmyradow

Andante

Musical score for 'Bady-saba' by A.Ýazmyradow. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. It consists of ten staves of music. The tempo markings are Andante (measures 1-13), Moderato (measures 14-16), Andante (measures 17-22), Moderato (measures 23-28), Andante (measures 29-41), Moderato (measures 42-44), and Andante (measures 45-50). The piece features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes trills (tr) and accents (>). The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Пример 5

# Gyrmyzy

*Myly Täçmyradowyň çalan ýazgysy boýunça  
nota geçiren Ýazmyrat Rejepow*

*Allegretto*

The musical score for "Gyrmyzy" is written in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a tempo marking of "Allegretto". The piece consists of 25 measures, divided into several systems. The first system contains measures 1-3, the second system measures 4-6, the third system measures 7-9, the fourth system measures 10-12, the fifth system measures 13-15, the sixth system measures 16-18, the seventh system measures 19-21, the eighth system measures 22-24, and the ninth system measures 25. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as "V" (forte) and "V V" (fortissimo) are placed above the notes. The key signature is one sharp (F#), and the piece concludes with a double bar line and repeat dots.





65

69

72

75

78

81

85

88

91

94

98

*f*

*sf*

101 *V V*  
 104 *sv*  
 107 *sv V V*  
 110 *V V*  
 113 *V V*  
 116 *3*  
 119 *V V*  
 122 *sv V V V V*  
 125 *V V*  
 129 *sv*  
 132 *sv*



174

177

180

184

188

191

194

197

200 sv

203

Пример 6

## Gyrmyzy

Pürli Saryýewiň çalan ýazgysy boýunça  
nota geçiren Ýazmyrat Rejepow

Allegretto

7

10

14

18

22

25

28

33



78

81

84

87

92

96

100

104

109

113

117

The image shows a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. The measures are numbered from 78 to 117. The key signature changes from one flat to two flats. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. There are also some performance markings like 'V' and 'p'.



121 *V*  
 125  
 129  
 133  
 137 *3* *V*  
 140 *V*  
 145 *V*  
 149 *V*  
 153 *V V*  
 158

162

165

168

172

176

181

184

187

190

194

The image shows a page of musical notation for a piano piece, consisting of ten staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piece is in 3/4 time. The measures are numbered 162 through 194. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: *sv* (sforzando) and *V* (accents). There are also some performance instructions like *3* (triplets) and *3* (triplets). The notation includes slurs, ties, and various articulation marks. The piece concludes with a double bar line at measure 194.

Musical score for guitar, measures 199-238. The score is written in a single system with ten staves. It features a complex rhythmic pattern with frequent changes in time signature (3/4, 2/4, 3/8, 6/8, 9/8, 12/8) and various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings like 'sv' and 'bV'.

243

247

252

256

261

265

269

273

277

282

## Пример 7

### Nar agajy

*Türkmen halk sazı*

*Nota geçiren*

Çarymyrat Ahunow

Allegro moderato (aram çalt)

Dutar

4

7

10

13

16

19

22

25

28

31

34

37

40

43

46

49

52

55

58

61

64

67

70

73

Musical score for guitar, measures 76-100. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature changes from 2/4 to 3/4 at measure 79, then to 2/4 at measure 82, and finally to 3/4 at measure 85. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout. Measure 76 starts with a sixteenth-note triplet. Measures 77-78 continue with similar patterns. Measure 79 introduces a 3/4 time signature. Measures 80-81 show further rhythmic development. Measure 82 changes to 2/4 time. Measures 83-84 continue in 2/4. Measure 85 changes to 3/4 time. Measures 86-87 continue in 3/4. Measure 88 has a 3/4 time signature with a triplet. Measures 89-90 continue in 3/4. Measure 91 has a 3/4 time signature. Measure 92 has a 3/4 time signature. Measure 93 has a 3/4 time signature. Measure 94 has a 3/4 time signature. Measure 95 has a 3/4 time signature. Measure 96 has a 3/4 time signature. Measure 97 has a 3/4 time signature. Measure 98 has a 3/4 time signature. Measure 99 has a 3/4 time signature. Measure 100 has a 3/4 time signature.



103

106

109

112

115

118

121

124

127



Musical score for guitar, measures 157-181. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 157, 160, 163, 166, 169, 172, 175, 178, and 181 are indicated at the beginning of their respective staves. The score includes several slurs, ties, and dynamic markings such as accents (^) and breath marks (v). Fingering numbers (1-3) are present above certain notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 181.

Musical score for three staves, measures 184-190. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 184 features a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests. Measure 185 continues with similar patterns, including a triplet of eighth notes. Measure 186 shows a change in the rhythmic pattern, with a triplet of eighth notes and a quarter note. Measure 187 features a triplet of eighth notes and a quarter note. Measure 188 shows a triplet of eighth notes and a quarter note. Measure 189 features a triplet of eighth notes and a quarter note. Measure 190 concludes with a triplet of eighth notes and a quarter note.

Пример 8

"Nar agajy"

IV bolum

Gurt Yakubowyn  
yerine yetirmegi boyunca  
nota gecirildi

Dutar

4

7

10

13

16

19

22



*Г. Т. Альпеисова*

## **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. Понятие «кюйши» исходит от слова «кюй» (в переводе «состояние, настроение»). Кюй — пьеса, предназначенная для исполнения на народном инструменте. Кюйши — носитель инструментальной традиции, чей профессионализм «заключался в первую очередь в мастерском владении инструментом, посредством которого он должен был (и мог!) выразить всю палитру человеческих чувств и переживаний, вводя слушателя во множество самых разных эмоционально-психических состояний, медитацию и даже транс» [8: 259].

Исследователи выделяют два этапа в искусстве кюйши: ранний, называемый фольклорным (анонимный), и более поздний — профессиональный (авторский). Расцвет высокого профессионального инструментализма в казахской культуре приходится на XVIII–XIX вв. «В деятельности профессионала-кюйши индивидуальное начало проявляется в той мере, в какой традиционные элементы подчинены общему замыслу. Композиторы по-разному раскрывают свою индивидуальность благодаря умению сочетать и подчинить эти традиционные элементы неповторимо своеобразному, характерному для данного произведения и в целом стилю кюйши» [14: 186].

Во второй половине XX в. в развитии традиционной инструментальной исполнительской традиции произошли существенные изменения. Переход на письменную форму обучения музыкантов-исполнителей устной традиции в корне изменил бытование этого вида творчества. Академическая система музыкального образования стала формировать новый тип музыкантов-домбристов, функционирующих как исполнители, в основном, в оркестровых или ансамблевых коллективах. Сегодня же традиция угасает, уступая место мощному наплыву музыкальной индустрии, в основе которой лежит производство востребованных обществом музыкальных продуктов. Исполнители-домбристы плавно переходят из оркестрово-ансамблевой формы деятельности в шоу-бизнес либо совмещают эти формы творчества. Сформировалось поколение этноинструменталистов, которые изменили звучание домбры на электротембр, тем самым создавая ансамблевые композиции в разных стилях массовой культуры (этно-рок, этно-фьюжен, этно-поп-рок и др.).

Тем не менее, в современной музыкальной культуре функционирует прослойка исполнителей и любителей традиционной инструментальной музыки. Сохранение и «восстановление» сущностных сторон традиционного профессионального инструментального искусства занимают умы многих деятелей и ученых республики. Основоположниками этой научной и подвижнической деятельности явились Б. Аманов и А. Мухамбетова [2]. В своих трудах они расширили представление о казахской инструментальной традиции и, по сути, «создали новую парадигму искусствоведческой науки» [14: 183].

В казахской культуре сформировалась система хранения и развития традиционной музыки (устная традиция: учитель-ученик, преемственность). Соответственно, функционирование профессиональной музыки выработало свои формы музыкально-слуховых представлений, обусловленных принципиальным отличием — бесписьменностью. В условиях устного бытования инструментальной музыки ее определяющими компонентами являются 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 оказывается способность к импровизации, при которой проявляется особый зрительный аспект: зрительная фиксация штрихов, аппликатуры, положения руки на грифе инструмента. Это определяет надежность освоения музыкального произведения в рамках контакта учитель — ученик. В профессиональном обучении, представляющем собой процесс «информативных контактов» индивидуальностей 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.

Нотная запись, исторически развившаяся в недрах европейской музыкальной культуры, представляет собой знаковую систему, на-



глядную фиксацию музыки. На основе внутренних слуховых представлений нотная запись адекватно преобразуется в реально звучащую музыкальную ткань. Внутренние слуховые представления лежат в основе воспроизведения нотной записи голосом или игрой на музыкальном инструменте. Для любой музыкальной деятельности, будь то игра на инструменте, пение, слушание музыки, внутренние слуховые представления имеют огромное значение.

Рассмотрим механизм музыкально-слуховой деятельности в европейской культуре. Формирование цепи от наглядной записи (ноты) через представления в музыке (внутренние слуховые представления) к исполнению произведения (воспроизведение голосом) образует трехзвенную модель: *ноты — ВСП — вокальная моторика*. Так выглядит трехзвенная модель музыкально-слуховой деятельности европейской культуры, в которой внутреннее напевание нотных текстов есть прямое проявление внутренних слуховых представлений.

Многочисленные определения и формулировки внутреннего слуха сводятся к единому пониманию его как способности к представлению и переживанию музыки без опоры на внешнее звучание, «способности произвольно оперировать музыкальными слуховыми представлениями» [11: 242]. По существу, любая музыкальная деятельность невозможна вне слуховых представлений.

Музыкально-слуховые представления связаны с двигательными моторными моментами и при игре на инструменте, например, замечено, что у исполнителей нотная фиксация текста зачастую вызывает внутренние слуховые представления, при которых пальцы совершают те же движения, что и при игре на инструменте. В этом случае моторные моменты играют важную роль в работе внутренних слуховых представлений, и музыкальную деятельность можно воспроизводить такой моделью: *ноты — ВСП — моторно-двигательный акт*.

Б. Теплов [11] на основе исследования музыкального слуха приходит к выводу, что участие вокальных движений в слуховых представлениях является фактором более универсальным, чем двигательная моторика, которая возможна только у тех, кто играет на музыкальных инструментах. Своего образа соколебания голосового аппарата возникают в любом виде музыкально-слуховой деятельности, и присутствуют у музыкантов всех специальностей в виде вокальных реакций типа подпевания. Поэтому в академическом сольфеджио умение чисто и ритмично интонировать является непременным условием достижения развитого слуха. «Чистота интонирования есть не только результат воспитания, к которому надо стремиться, но также одно из условий успешного слухового воспитания вообще» [6: 165].

Как писал Б. Асафьев, музыка устной традиции ориентируется на навыки восприятия и сохранения музыки только на слух, и «сво-

еобразии ее форм и даже характер во многом обусловлены ее устностью» [5: 30].

Глубоко изучив традиционное музыкальное мышление казахских кюйши, С. Утегалиева [12] приходит к выводу о том, что основой целостности музыкального восприятия служит взаимосвязь слухового и визуального факторов в бесписьменной культуре казахов. Восприятие музыки в условиях устного профессионализма предстает как собственный творческий акт. Функция восприятия в музыкально-слуховой деятельности традиционных музыкантов совмещается одновременно с функциями и передатчика, и соавтора произведения. В этом глубокое отличие от европейской культуры, где музыкально-слуховая деятельность строго дифференцирована (композитор-исполнитель).

Отличия восприятия и художественного отображения мира двух типов музыкальных культур особенно отчетливо проявились в сфере музыкального обучения. Воспитание музыканта в обеих традициях решает одни и те же задачи: организацию музыкального слуха и обучение активному использованию слуха в музыкальной деятельности. В академическом музыкальном образовании одна из дисциплин музыкально-теоретического цикла — сольфеджио призвана усовершенствовать музыкальный слух для его использования в исполнительской, творческой деятельности. Трехзвенная модель музыкально-слуховой деятельности определяет методические принципы процесса обучения, который, в свою очередь, также имеет аналогичное трехчленное строение (*ноты-ВСП-моторика*). Воспитание музыкального слуха требует активного развития внутренних слуховых представлений, что делает участие двигательных моментов особенно существенным. Б. Теплов [11] утверждает, что внутренний слух необходимо развивать, опираясь на вокальную моторику. Необходимость интонирования в академическом сольфеджио обусловлена и историко-культурными факторами. В дореволюционной музыкальной практике сольфеджио воспринималось как обучение беглому, ровному пропеванию нот, так как оно исторически сложилось в практике подготовки церковных певчих, где чистое интонирование нотного текста связано, в первую очередь, с вокальной моторикой. Поэтому задача чистого, выразительного, ритмичного интонирования мелодии по нотам имела первостепенное значение.

С. Утегалиева приводит ряд высказываний народных музыкантов, из которых видно, что умение слушать они понимают как глубокое постижение домбрового кюя. «Способность слушать имеет важное значение как для воспринимающей среды (“творит народ, который умеет слушать”), так и для исполнительства. В обучении музыкантов умение слушать равнозначно глубинному постижению домбрового кюя» [13: 69].

В традиционной системе учитель-ученик важным представляется и творческий контакт, когда от мастера ученик перенимал не только художественные и эстетические взгляды, но и исполнительские приемы, осваивал импровизационный метод. В диссертации А. Раимбергенова, посвященной исследованию творчества кюйши Казангапа XIX в., раскрываются вопросы становления личности музыканта в контексте системы обучения «Устаз-Шакирт» (учитель-ученик). В работе отмечается, что первые уроки на домбре Казангап получил от деда Ырсета, который «учил перенимать кюи с одного проигрывания, следил за точностью штриховой техники и четкостью формы» [10: 8]. Интересным в диссертации представляется исследование домбровой школы Казангапа, что позволило вскрыть жизнь его кюев в творчестве последователей. Автор прослеживает, как в течение 150 лет кюи Казангапа переходили из поколения в поколение, и какие при этом происходили изменения: «Кюй приобретает первые варианты уже в процессе исполнения самим автором. Остальные варианты возникли в исполнении кюя другими домбристами. Кюй жив в импровизации, но не свободной, а строгой, закономерной» [10: 18].

Решающим фактором в процессе устного обучения является психомоторная память. «Главная причина столь быстрого запоминания заключалась в знании порядка развертывания музыкального материала, т. е. формы кюя. Важным моментом запоминания нового кюя являются штрихи: кистевые удары правой руки вверх и вниз. В прямой зависимости от штрихов, от чередования и последовательности сильных и слабых ударов создаются те или иные образы в домбровой музыке» [10: 18]. Психомоторная память обусловлена также набором определенных норм постановочного аппарата, отшлифованных исполнительской техникой. При классической постановке пальцев левой руки «большой палец приходится на нижнюю струну, остальные удобно ложатся на соответствующие пере-перевязи верхней струны» [14: 38], П. Шегебаев определил их как аппликатурно-интонационный комплекс. Повторяясь на той или иной высоте кюя, он меняет внутреннее наполнение и ладовую опору, что связано со сменой позиции левой руки (перемещение по грифу).

Возрождение музыкально-слуховых представлений казахских кюйши в новых исторических условиях получило реализацию в курсе «Этносольфеджио». На основе исследования специфики казахской музыкальной культуры, ее устного характера, импровизационной природы была определена концепция этносольфеджио, которая ставила своей целью изучение музыкального языка домбровых кюев, умение воспроизводить существенные характеристики музыки устной традиции — импровизационность, активное творческое начало.

Преподавание этого курса апробировано историческим опытом, который насчитывает более 40 лет и связан с научно-педагогической

деятельностью Б. Аманова. Курс имел название «Домбровое сольфеджио» и велся на специальности казахских народных инструментов в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Б. Аманов сформировал мощную методологическую базу, которая позволила адаптировать формы и методы традиционного устного обучения музыкантов (их он глубоко знал изнутри) в систему академического образования домбристов, ориентированного на нотную письменность и требования музыкальной культуры XX в. Позже курс получил название «Комплексный курс сольфеджио» для факультетов народных инструментов, и в его разработку включились молодые преподаватели кафедры гармонии и сольфеджио. В программе курса определены следующие задачи: «...развитие и совершенствование традиционного музыкального слуха; выработка у студентов способности слухового определения и осознания всех элементов музыкальной речи в кюях различных домбровых стилей; развитие музыкальной памяти и аналитического мышления; углубленное изучение методов и техники музыкальной импровизации; воспитание стилевых ориентиров» [4: 430]. Все формы работы глубоко связаны с развитием музыкально-слухового мышления как художественного феномена, отражающего сущностные свойства казахского музыкального языка.

Дадим краткий анализ формам работы комплексного сольфеджио. Домбровый диктант — одна из основных форм работы. Диктанты пишутся как непосредственно с исполнения иллюстратора, так и с магнитофонной ленты, т. е. в естественном тембральном звучании. Запись с иллюстратором больше соответствует традициям и способствует одновременной активизации слуховых, моторно-двигательных и зрительных навыков восприятия музыки, так как студенты имеют возможность наблюдать движения рук исполнителя. Запись с магнитофона является более сложной ступенью и опирается на развитые мыслительно-слуховые представления. Хотя этот способ вводится позже, тем не менее, в первое время студентам разрешается пользоваться инструментом. Домбровому диктанту предшествует подготовительный этап, во время которого студенты осваивают комплекс упражнений, включающих определение элементов музыкального языка, творческие задания на их закрепление, сочинение определенного раздела кюя, запись известных кюев. Непосредственно перед диктантом под руководством педагога проводится теоретический анализ кюя, а после — разбор ошибок. Практикуются различные виды диктантов: на фиксацию темы и освоение формы; на метроритмические и штриховые сложности, связанные со стилем.

Твердое освоение композиционных форм-схем кюев Западноказахстанской традиции в рамках диктанта позволяет перейти к другой важной форме работы как — импровизация. Эта форма-схема имела универсальное значение и выступала в роли общеязыковых норм.

Следовательно, происходит освоение канонического «словаря» каждой локальной традиции. При этом авторы рекомендуют обратиться к терминологии, выработанной самими носителями традиционной музыки и введенной в научный обиход Б. Амановым [3]. Применение народной терминологии и понятий создает определенный настрой в слуховой оценке, позволяет акцентировать существенные свойства музыкального материала, что в комплексе с другими компонентами способствует развитию традиционного музыкального мышления. В процессе внедрения в учебный процесс этой совершенно новой формы работы решается ряд принципиальных проблем, среди которых малая изученность стилей домбровой культуры, необходимость разработки методики группового обучения импровизации и т. д.

На начальном этапе студенты обучаются точному воспроизведению на домбре заданного музыкального примера. На следующем этапе главное внимание уделяется анализу композиционной структуры кюев, который сопровождается проигрыванием на домбре всех канонизированных разделов формы, аппликатурных стереотипов и т. д.

Первые импровизационные задания носят четко определенный конкретный характер — упражнения на освоение форм-схем; на отдельные разделы форм-схем; на заданную тему. В дальнейшем задания на импровизацию постепенно усложняются и расширяются: на формы кюев; на типы начальных ладовых опор; на типичные жанры; на стиль кюйши. Работа по импровизации завершается сочинением студентом собственного кюя, который выносится на экзамен.

Прекрасно разработанная авторами система творческих форм — импровизации, сочинения — является одной из наиболее содержательных для практического освоения закономерностей казахского музыкального языка домбровых кюев. Импровизации стимулируют внутренний слух, активизируют и оттачивают музыкальную память, развивают инициативное и творческое воображение будущего исполнителя.

Еще одной формой работы домбрового сольфеджио является расшифровка, которая направлена на выработку у будущих домбристов навыков нотировки музыкального текста. Авторы программы предлагают ввести расшифровку в конце курса, когда студент уже подготовлен к ней в предыдущих формах работы. Предварительно проводятся несколько занятий по ориентации в технике расшифровки. Расшифровка кюя не просто письменная копия звукового явления, а знаковый эквивалент музыкального оригинала, который в идеале содержит структуру, язык, смысл, философию естественного звучания. Обязательная фиксация легенды выявляет исторические корни, красоту, внутреннюю природу, т. е. раскрывает кюй как процесс, сотканный во времени. Для будущих исполнителей важно восприни-

мать кюй как историю мысли, изложенной в звуковых образах, как целостную систему мышления, дошедшую из глубины веков. Проникновение в сущность кюя, изучение общих закономерностей музыкального языка, принципа музыкальной организации оказываются неотъемлемой частью всестороннего развития музыкального мышления домбристов-исполнителей.

Еще одним значительным достижением научно-педагогического коллектива является разработка методических принципов группового обучения импровизации. Учебная работа в курсе отражает природу устного профессионализма казахской инструментальной музыки, что, по нашему мнению, способствует прочному усвоению музыкального материала. В формах работы над импровизацией, устным воспроизведением музыкальных фрагментов опорой оказывается двухзвенная модель музыкально-слуховой деятельности (*ВСП — моторно-двигательный акт*). Современное музыкальное образование внесло коррективы в состояние, в существование казахских музыкальных традиций, и учебный процесс не может их игнорировать. Обучение специальности по нотам, подготовленность обучаемых в рамках академического образования (*ДМШ — музыкальный колледж*) наложили отпечаток на становление домбрового сольфеджио. В связи с этим в него включены такие формы работы, как запись диктанта, расшифровки, анализ по нотам. Они основаны на нотной фиксации, являющейся способом сохранения музыкальной информации. Как известно, именно на ней основывается музыкально-слуховая деятельность в европейской культуре, имеющая трехзвенную модель. Совмещение разных форм работы в курсе домбрового сольфеджио отражает взаимодействие трехзвенной европейской модели музыкально-слуховой деятельности и двухзвенной модели казахского традиционного обучения.

Овладение двумя формами обучения при главенстве двухзвенной модели значительно обогащает музыкально-слуховую деятельность будущих домбристов. Усвоение механизмов казахского традиционного искусства формирует практические навыки по импровизации, сочинению кюев, закладывает знания теоретических основ домбровой музыки, истории исполнительских стилей казахских кюйши, что способствует расширению кругозора. Все это значительно активизирует умственно-слуховую деятельность домбристов. С другой стороны, привлечение форм работы академического сольфеджио развивает профессиональные навыки нотной записи, умение аналитически осознать музыкальный текст и отразить его в письменном виде. Это решает важные задачи по подготовке отряда нотировщиков-исследователей казахской традиционной музыки. Подготовка специалистов по расшифровке кюев именно среди домбристов имеет свои преиму-

щества; владение инструментом, исполнительские навыки, знание о традиционной музыке позволяют домбристу адекватно отразить услышанное в нотном тексте.

На рубеже XX–XXI вв. описываемая дисциплина получила название «Этносьольфеджио» и была утверждена в Государственном стандарте образования. В кандидатской диссертации автора настоящей статьи [1] рассмотрены историко-культурные предпосылки становления и развития курса «Этносьольфеджио» и обоснованы теоретико-методические принципы освоения казахского музыкального языка. На основе глубокого изучения специфики казахской музыкальной культуры, ее устного характера, импровизационной природы родилась новая концепция этносьольфеджио, которая заключена в освоении музыкального языка традиционной музыки, умении воспроизводить ее сущностные характеристики — импровизация, сочинение. Курс направлен на воспитание навыков слухового освоения казахского музыкального языка в совокупности составляющих его компонентов — пространственно-временных, визуальных, вербальных. Этносьольфеджио — это дисциплина, «формирующая совокупность музыкальных знаний, умений, навыков, на основе которых функционирует казахский музыкальный язык в фольклоре, самодеятельном и профессиональном творчестве. Регуляция учебно-слуховой работы будущих музыкантов на основе казахского музыкального языка служит формированию способности целенаправленного слушания произведений казахской музыки, умения использовать полученные слуховые представления в конкретной музыкально-исполнительской и композиторской деятельности» [1: 5].

Таким образом, этносьольфеджио направлено не только на воспитание профессионального музыкального слуха, но и является формой сохранения и развития ценностных качеств казахского традиционного музыкального искусства. Перемены в музыкальной культуре, в состоянии науки, развитии музыкознания predeterminedелили резкий поворот в подходе к музыкальному образованию: казахская традиционная музыка понимается не как дополнение, а как основа содержания курса. Идея возрождения традиционных норм музыкально-слуховой деятельности в новых исторических условиях, зародившись в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, успешно функционирует уже более 40 лет в музыкально-образовательных учреждениях республики. «Асия Ибадуллаевна (Мухамбетова. — Г. А.) вместе со своими учениками отстаивала свою точку зрения на развитие музыкальной культуры. Предмет “Этносьольфеджио”, на разработку которого ушли годы труда энтузиастов музыковедов и домбристов (он и сейчас продолжает развиваться и совершенствоваться), официально признан и преподается в соответствующих учебных заведениях. Для музыкантов-народников — это школа интеллектуального осмыс-

ления традиционной музыки, овладения искусством импровизации и создания новых кюев, для музыкантов других специальностей — это вхождение в мир национальной музыки, поэзии и культуры» [9: 17].

## Литература

1. *Альпеисова Г.* Теоретические и практические аспекты этносольфеджио в Казахстане. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Алматы, 2003. — 28 с.
2. *Аманов Б., Мухамбетова А.* Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002. С. 359–389.
3. *Аманов Б.* Композиционная терминология домбровых кюев // Б. Аманов, А. Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-пресс, 2002. С. 217–229.
4. *Аманов Б., Мухамбетова А., Омарова Г., Раимбергенова С., Утегалиева С.* Программа этносольфеджио для студентов народного факультета // Б. Аманов, А. Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-пресс, 2002. С. 429–450.
5. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. — 376 с.
6. *Гейнрихс И.* Музыкальный слух и его развитие. М., 1978. — 80 с.
7. *Жубанов А.* Эң-күй сапары. А., 1976. — 395 с.
8. *Омарова Г. Н.* Музыкальные традиции Запада и Востока сегодня // Вестник КазНУ. Серия филологическая. № 1(131), 2011. С. 258–261.
9. *Раимбергеновы Абдулхамит и Сайра.* Устаз // Традиция в современной культуре и искусстве. Материалы международной научной конференции, посвященной 70-летию доктора искусствоведения, профессора Мухамбетовой А. И. Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова, 2012. С. 11–18.
10. *Раимбергенов А.* Домбровая школа как институт сохранения и развития традиции. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Бишкек, 2019. — 27 с.
11. *Теплов Б.* Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947. — 335 с.
12. *Утегалиева С.* Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1987. — 23 с.
13. *Утегалиева С.* Стилиевые ориентиры музыкального мышления казахских кюйши // Сборник памяти И. Дубовского. А., 1990. С. 67–79.
14. *Шегебаев П.* Казахская домбровая музыка: вопросы теории, истории и методологии. Астана, 2017. — 302 с.



## Заключение

Материалы, включенные в данное коллективное исследование, позволяют судить, сколь многопланово можно (и должно) расширять научный подход к изучению феномена творческой личности в традиционной культуре.

Проблема соотношения культуры и личности была и остается центральной для мировой этнологической (антропологической, этнографической) науки. Индивидуальное выражение в фольклорной традиции находится в неразрывном единстве с коллективным началом. Между тем автономность, коллективность, безличность фольклорного творчества стали расхожими штампами, о которых нередко даже и не задумываются. Однако живая практика народной культуры опровергает категоричность подобных суждений, ибо в фольклоре необычайно велика роль личностного творческого выражения, а коллективность сознания и коллективное авторство, обычно отмечаемые как институциональные качества фольклорной культуры, вовсе не означают отрицания роли личности в этой культурной системе. В данном исследовании на конкретном этническом материале рассматриваются различные формы проявления индивидуальности в фольклорной музыкальной культуре. Среди этих форм как традиционные, так и сравнительно новые, обусловленные современными социокультурными процессами. Как показывает опыт многолетних наблюдений фольклористов-собираателей, в любой традиционной культуре не только действуют некие (более или менее жесткие) коллективные нормы, но и проявляются яркие творческие индивидуальности, которые в существующих общепринятых рамках находят возможности и формы личностной самореализации. Взаимоотношения личности и коллектива в традиционной культуре носят ярко выраженные черты гармоничности, которые проявляются на разных уровнях социокультурного целого. По-видимому, речь следует вести о сложном взаимоотношении коллективного и индивидуального начал, о специфических формах обнаружения личной творческой активности, а также, вероятно, об особом типе личности носителя традиционной культуры. Это чрезвычайно актуальное и многообещающее направление существенно важно для обеспечения реальных сдвигов в антропологическом изучении традиционной культуры. Каждая статья, вошедшая в данное издание, основана на конкретных этнических материалах, добытых в экспедиционных поездках. Рассматривается целый ряд вопросов: разнообразные проявления творческой личности в фольклорной традиции, изучение творческой личности, ее художественное воплощение в современности, диалог и общение исследователя с носителем традиции, роль личности в современных фольклорных ансамблях,

музыкальное мышление личности и другие. Их изучение открывает перспективу постижения уникальных феноменов культуры — творческой личности в традиционной музыке. Исследование содержит как важнейшие теоретические основы, так и практическую направленность. Обилие примеров из полевых этнографических записей, нотаций, схем дает исследованию необходимую фундаментальность и практическую значимость. Междисциплинарный характер работы также является одним из его важнейших достоинств.

Книга основана на материалах Восьмой международной школы молодых фольклористов, состоявшейся в Российском институте истории искусств 29 октября — 2 ноября 2018 г., и является продолжением выпущенной ранее серии изданий по материалам предыдущих Школ: «Механизм передачи фольклорной традиции» (2004), «Фольклорная традиция: фиксация и интерпретация» (2013), «Фольклор и этнокультурная идентичность» (2014), «Межэтнические связи в фольклоре» (2016), «Смех и плач в традиционной культуре» (2020). «Творческая личность в традиционной культуре» станет достойным вкладом в отечественную этномузыкологию, дополнит образовательные программы по направлениям этномузыказнания, инструментоведения, антропологии, найдет применение в творческой практике исполнительских коллективов, в экспедиционной практике исследователей-фольклористов, музейной работе специалистов-краеведов, специалистов широкого круга гуманитарных дисциплин.

## Сведения об авторах

- Альпеисова Гульнар Туякбаевна**, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой «Музыковедение и композиция», Казахский национальный университет искусств (Астана, Казахстан)
- Амирова Дина Жусупбековна**, кандидат искусствоведения, доцент, Казахская национальная консерватория им. Курмангазы (Алматы, Казахстан)
- Бабижан Баглан Жолдасовна**, PhD (Доктор философии), Заведующий научно-исследовательской фольклорной лаборатории, старший преподаватель кафедры «Народное пение», Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы (Алматы, Казахстан)
- Бекен Аида Алмабеккызы**, студентка, 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)
- Ван Ли**, аспирант сектора фольклора, Российский институт истории искусств, научный руководитель — кандидат искусствоведения, профессор Н.Н. Глазунова (Китай)
- Джумакулиева Зульфья Оразовна**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Туркменская национальная консерватория (Ашхабад, Туркменистан)
- 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)
- Малдыбаева Раушан Сабиржановна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции, Казахский национальный университет искусств (Астана, Казахстан)
- Никаноров Александр Борисович**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)
- Осипова Елена Павловна**, кандидат искусствоведения, доцент, Туркменская национальная консерватория (Ашхабад, Туркменистан)

**Ромодин Александр Вадимович**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующий 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)

**Столярчук Валентина Евгеньевна**, выпускница СПбГК, магистрант Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, научный руководитель - кандидат искусствоведения И. В. Королькова (Санкт-Петербург)

**Шивлянова Виктория Константиновна**, кандидат искусствоведения (Санкт-Петербург)

# **Творческая личность в традиционной культуре**

Материалы VIII Международной Школы молодых фольклористов

Редактор В. А. Фролов  
Верстка: В. А. Фролов  
Корректор С. П. Минин

Подписано к печати  
Формат 70x100/16. Бумага «SvetoCору». Гарнитура «SchoolBook».  
Тираж 60 экз. Усл. печ. л. 13,5  
Редакционно-издательский комплекс  
Российского института истории искусств  
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5  
[www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru)

