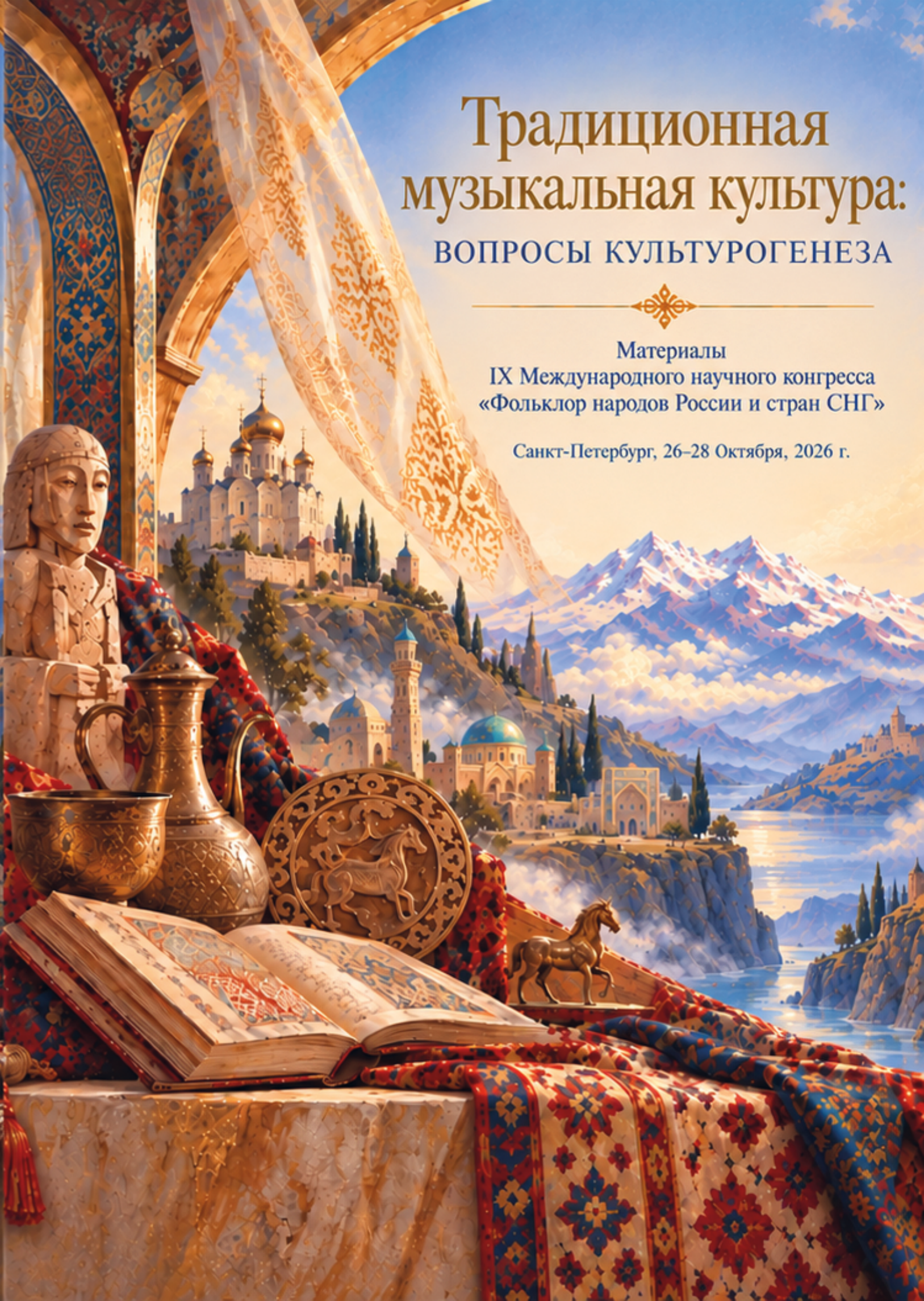


Традиционная музыкальная культура: ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОГЕНЕЗА



Материалы
IX Международного научного конгресса
«Фольклор народов России и стран СНГ»

Санкт-Петербург, 26–28 Октября, 2026 г.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ



**Традиционная музыкальная культура:
вопросы культурогенеза**

**Материалы IX Международного научного конгресса
«Фольклор народов России и стран СНГ»**

26–28 октября 2026 г.



Санкт-Петербург
2026

ББК 82.3(2)
УДК 398.890

Руководитель проекта «Фольклор народов России и стран СНГ»

Глазунова Наиля Нигматовна — кандидат искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств, заслуженный деятель искусств Туркменистана

Ответственный редактор и составитель Н. Н. Глазунова

Рецензенты: кандидат искусствоведения Д.А. Булатова
кандидат искусствоведения Н. Ю. Альмеева

Традиционная музыкальная культура: вопросы культурогенеза. Материалы IX Международного научного конгресса «Фольклор народов России и стран СНГ» (Санкт-Петербург, 26–28 октября 2026 г.) / Российский институт истории искусств; составитель и ответственный редактор Н. Н. Глазунова. Санкт-Петербург, 2026. 44 с.

Сборник основан на материалах Международного научного конгресса: содержит тексты докладов и тезисов. Представляет междисциплинарный характер исследований, объединяющих достижения археологии, этнографии, фольклористики, этномузыкознания, истории, филологии, этнолингвистики, социологии и других гуманитарных наук. Ориентирован как на специалистов указанных областей знания, так и на широкий круг читателей, интересующихся вопросами этнической истории, культуры, искусства.

Дизайн обложки: С. В. Глазунова

ISBN 978-5-86845-340-3

© РИИИ, 2026

© Н. Н. Глазунова, составление, 2026

© Коллектив авторов, 2026

От составителя

Настоящий сборник научных трудов подготовлен по материалам IX Международного научного конгресса «Фольклор народов России и стран СНГ», проходящего 26–28 октября 2026 года в Санкт-Петербурге на базе Российского института истории искусств и посвящённого теме «Традиционная музыкальная культура: вопросы культурогенеза».

Проведение конгресса в 2026 году, объявленном в Российской Федерации Годом единства народов России, приобретает особое значение. Обращение к вопросам этнической истории, культурогенеза и исторической преемственности позволяет не только глубже осмыслить богатство и многообразие культурного наследия народов России, но и рассмотреть его в широком контексте многовековых исторических, духовных и культурных связей с народами стран Содружества Независимых Государств.

Исторические судьбы народов России и стран СНГ на протяжении столетий складывались в условиях тесного взаимодействия, взаимного влияния и постоянного культурного обмена. Миграционные процессы, торговые пути, общность исторических событий, развитие языковых контактов, религиозных и мировоззренческих представлений, художественных традиций и форм общественной жизни способствовали формированию сложного и многослойного пространства межкультурного общения. В этом пространстве происходило не только распространение культурных форм и смыслов, но и их творческое переосмысление, обогащение и адаптация к особенностям локальных этнических традиций.

При всём многообразии исторического опыта, языков, верований и культурных практик народы России и стран СНГ объединяет богатое наследие многовекового сосуществования и взаимодействия. Его изучение позволяет выявить как своеобразие отдельных этнических культур, так и общие закономерности их исторического развития, проследить механизмы формирования культурных традиций, их устойчивости, трансформации и передачи от поколения к поколению.

В современных условиях обращение к этому наследию приобретает особую актуальность. Процессы глобализации, технологических преобразований, расширения информационного пространства и одновременно возрастающего внимания к вопросам культурной идентичности ставят перед научным сообществом новые задачи. Сохранение исторической памяти, уважение к этнокультурному своеобразию и развитие межкультурного диалога становятся важнейшими условиями устойчивого общественного развития.

Вместе с тем современные отношения между народами России и стран СНГ определяются не только исторической близостью и сложившимися культурными связями. Они развиваются в соответствии с реалиями времени, отражая объективную необходимость укрепления сотрудничества на различных уровнях — от межгосударственного и институционального взаимодействия до научных, образовательных, творческих и непосредственных человеческих контактов. Такое сотрудничество отвечает взаимным интересам, способствует сохранению культурного многообразия, расширению гуманитарного диалога и формированию пространства доверия и взаимопонимания.

Особое место в этих процессах принадлежит науке. Совместные исследования, научные экспедиции, обмен архивными и полевыми материалами, развитие междисциплинарных подходов и профессиональных контактов создают условия для более глубокого и объективного изучения историко-культурных процессов. Научное сотрудничество позволяет преодолевать ограниченность локальных исследовательских перспектив, выявлять широкие культурно-исторические взаимосвязи и формировать целостное представление о развитии традиционных культур Евразийского пространства.

Именно в этом контексте определяется научная направленность IX Международного конгресса «Фольклор народов России и стран СНГ». В центре внимания его участ-

ников находятся фундаментальные проблемы этнической истории и культурогенеза, теоретико-методологические подходы к изучению культурного наследия, вопросы историко-археологической реконструкции, эволюции культурных форм, архитектоники культуры, межкультурной коммуникации, а также соотношения традиций и инноваций в историческом развитии общества.

Особую значимость представляет междисциплинарный характер исследований, объединяющих достижения археологии, этнографии, фольклористики, этномузыкологии, истории, филологии, этнолингвистики, социологии и других гуманитарных наук. Такое взаимодействие открывает возможности для комплексного осмысления традиционной культуры как динамичной системы, в которой историческая память, коллективный опыт, символические представления и художественное творчество образуют взаимосвязанные уровни культурного бытия.

Материалы, представленные в настоящем сборнике, отражают многообразие исследовательских подходов и научных интересов авторов. Объединённые общей проблематикой, они позволяют рассмотреть традиционную культуру не как неподвижное наследие прошлого, а как живой исторический процесс, в котором преемственность и обновление, устойчивость и изменчивость, локальная самобытность и межкультурное взаимодействие находятся в постоянной взаимосвязи.

Представляется особенно важным, что обращение к общим страницам истории и культурного наследия не предполагает нивелирования национального своеобразия. Напротив, именно признание уникальности каждой этнической традиции, уважение к её историческому опыту и культурным ценностям создают прочную основу для содержательного диалога и взаимного обогащения.

В этом смысле изучение традиционной культуры выходит за рамки сугубо академической проблематики. Оно становится важным средством сохранения исторической памяти, укрепления взаимопонимания между народами и развития гуманитарных связей, востребованных современным обществом.

Выражаем надежду, что настоящий сборник внесёт вклад в дальнейшее развитие научных исследований в области этнической истории и традиционной культуры, послужит расширению профессиональных контактов между учёными России и стран СНГ, станет основой для новых совместных исследовательских инициатив и будет способствовать укреплению многогранного культурного сотрудничества.

Н. Н. Глазунова, канд. искусствоведения, профессор

Наиля Юнисовна Альмеева

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств

Nailya Yu. Almeeva

PhD in Art History Senior Researcher at the Folklore Sector,
Russian Institute of Art History

**Ритмические структуры казахских напевов свадебного обряда
в контексте фольклора волго-уральских тюрков**

**Rhythmic structures of Kazakh wedding ceremony tunes in the context
of folklore of the Volga-Ural Turks**

Кыпчакский слой в истории Волго-Уральского региона давно описан учеными как поздний тюркский слой региональной культуры (наряду с древнетюркским). Следы присутствия кыпчаков, отпечатавшиеся в культурах и языках народов Поволжья и Приуралья — известный научный факт, располагающий к сравнительным исследованиям. При этом обрядовый песенный фольклор тюрков-кыпчаков Великой степи, потомками которых сегодня являются казахи, исторически расселенные в пограничных с Россией регионах Евразии, до сих пор не подлежал сравнительному рассмотрению с фольклором нескольких вместе взятых тюркских народов волго-уральского региона: татар-мишарей, татар-кряшен, башкир, чуваш. Между тем такое сравнение показывает свою продуктивность при исследовании фольклора свадебного и похоронно-поминального комплексов (последний — у казахов), хотя сравниваемые здесь культуры в основе своей имеют различные хозяйственные типы: предки казахов вели традиционный — кочевой — образ жизни все обозримое историческое прошлое вплоть до начала XX века (кочевое и полукочевое скотоводство); по образу жизни и типу хозяйствования им исторически наиболее близки башкиры (полукочевое скотоводство), расселенные в ареале Южного Урала, непосредственно граничащего с расселением предков казахов; жизнь деревенских семейных общин татар и чувашей Среднего Поволжья и Предуралья определялась типом их традиционного стационарного хозяйствования (оседлый земледельческо-животноводческий тип). Но, как показывает сравнительный анализ напевов, на основе предложенного аналитического сопоставления возможно говорить о единых принципах ритмоинтонационного формообразования и родстве музыкальных качеств песенного фольклора названных этнографических групп тюркских этносов. В первую очередь рассмотрению подлежит их ритмическая типология. В докладе будут сопоставляться ритмические структуры предельно формульных песенных мелодий, входящих в свадебную обрядность (в основном это причитания невесты), но также и редкие казахские напевы похоронно-поминальной традиции. Речь идет о сходстве ритмической формульности в обрядовых жанрах песенного фольклора тюрков Урало-Поволжья и казахов, а именно — об оформлении четырехстрочной стихотворной строфы ритмоинтонационными формулами, основанными на количественных блоках. Объективным материалом сравнений здесь выступают ритмические структуры, которые показали свою устойчивость в культурах названных народов. Ключом для выявления сходства выступают типичные формульные комбинируемые ритмические блоки, образующие ритмические клише в масштабах двухстрочного мелодического периода в пределах стиховой полустрофы. Исследование опирается как на нотные публикации обрядового фольклора, так и на собственные экспедиционные записи автора.

Литература

1. Альмеева Н. Ю. Песни татар-кряшен. Выпуск 1. Пестречинская (примёшинская) группа. Нотное издание. Полевые звукозаписи, нотировки, вступительная статья, комментарии, переводы текстов песен и рассказов этнофоров Н. Ю. Альмеевой. Санкт-Петербург — Казань, 2007. — 316 с.: со звуковым прил.
2. Альмеева Н. Ю. Песни татар-кряшен. Вып. 2. Молькеевская группа. Нотное издание. Полевые звукозаписи, нотировки, вступительная статья, комментарии, переводы текстов песен и рассказов этнофоров Н. Ю. Альмеевой. Под общей ред. И. И. Земцовского. Санкт-Петербург-Казань, 2012. — 472 с.: со звуковым прил.
3. «Башкирское народное музыкальное искусство»: IX том (часть первая) «Песни северо-восточных башкир» (локальные особенности жанровой системы), Уфа, 2005; X том (часть первая), Песни юго-западных башкир (локальные особенности жанровой системы), Уфа, 2005. Составитель Р. Сулейманов.
4. Бекхожина Т. 200 Казахских песен: (музыкально-этнографический сборник) / ответ. ред. Б. Г. Ерзакович; Ин-т литературы и искусства... им. М. О. Ауэзова акад. наук Казахской ССР. Алматы: Наука, 1972. — 231 с., ноты; текст на казахском, русском языках.
5. Нигмедзянов М. Н. Татарские народные песни. Нотный сборник. М., 1970. — 184 с.
6. Песни низовых чуваш. Составитель М. Г. Кондратьев. Чебоксары, кн.1, 1981. — 144 с.; кн. 2, 1982. — 174 с.

Венера Мамановна Асилбекова **(Бишкек, Кыргызстан)**

Кандидат искусствоведения, доцент Академии художеств Кыргызской Республики имени Т. Садыкова; докторант «Российский институт истории искусств» (РИИИ, Санкт-Петербург)

Venera Mamanovna Asilbekova **(Bishkek, Kyrgyz Republic)**

Candidate of Art History, Associate Professor at the T. Sadykov Academy of Arts of the Kyrgyz Republic; Doctoral Student at the Russian Institute of Art History (RIAH, St. Petersburg)

Моделирование этнокультурных процессов в изобразительном искусстве Кыргызстана

Modeling of ethnocultura processes in the fine arts of Kyrgyzstan

Введение

Этнокультурные основания — это фундамент, на котором строится визуальный, музыкальный и литературный язык любого национального искусства. Когда мы исследуем этнокультуру в арт-пространстве, мы изучаем уникальный процесс: как традиционный образ жизни, быт и ритуалы народа трансформируются в профессиональное творчество художника. Сегодня в профессиональном творчестве этнокультурные аспекты проявляются через два ключевых фильтра: живой язык традиции и глубинное мировоззрение автора.

В данном исследовании предпринимается попытка системной интеграции этнокультурного контекста и актуальных художественных практик через призму четырех-

уровневой модели, что позволяет по-новому взглянуть на архитектуру национального пластического языка. Она позволяет перейти от простого описания национального искусства к системному анализу его внутренних этнокультурных оснований. Мы стремимся понять не только что изображено, но и почему это выражено именно таким художественным языком.



Рисунок 1. Четырехуровневая методическая модель верификации этнокультурной специфики искусства.

- **Первый уровень — Этнокультурный базис.** Это пласт народной памяти, мифопоэтические архетипы и великий эпос «Манас». Он задает главные координаты национального мышления.
- **Второй уровень — Художественная репрезентация.** Этап индивидуального авторского сознания, на котором художник отбирает народные основы и превращает их в живые образы.
- **Третий уровень — Художественный язык.** Пространство материального воплощения образа, где композиция, ритм, цвет и линия работают как единый символ.
- **Четвертый уровень — Эволюция искусства.** Историческое развитие традиций вплоть до наших дней.

В качестве материала для проверки этой модели было выбрано изобразительное искусство Кыргызстана. Сформировавшись за короткий исторический срок на стыке академической школы, эпоса и кочевых ремесел, оно представляет собой репрезентативное пространство для анализа. Опыт его развития показывает, как этнокультурная основа сохраняет свою устойчивость, естественно входя в пространство мирового модернизма и постмодернизма.

Территория нынешнего Кыргызстана оказалась в самом центре Великого шелкового пути. В связи с этим наша культура активно взаимодействовала с наследием других народов и трансформировала внешние импульсы, полностью сохранив при этом свои коренные автохтонные основы и национальную самобытность.

Во-первых, это наскальные рисунки Саймалуу-Таша. Их развитие показывает, как кочевое мышление веками стремилось к лаконичной, простой форме. Древний знак «Кун-бала» (мальчик-солнце) сегодня используется современными авторами как основа национальной самобытности в живописи и дизайне.

Во-вторых, это каменные изваяния балбалы. Древняя монументальная пластика находит прямое продолжение в академической скульптурной школе Тургунбая Садыкова. Известный термин «упругая пластика» отражает скрытую внутреннюю силу формы: современная скульптура держит пространство вокруг себя точно так же, как древний балбал удерживал пространство степи.

В-третьих, это оберег «тумар». Его история полностью подтверждает нашу модель: от древнего космогонического треугольника, через религиозную трансформацию на-

полнения аятом из Корана, к композиционному модулю курака в современном дизайне одежды и интерьера.

Итогом этой линии в двадцать первом веке стал кураторский проект «Уя» в Музее имени Гапара Айтиева. На слайде представлены экспонаты выставки, фиксирующие переход от утилитарных предметов к концептуальному этнофутуризму:

- Панно «Витраж» Маншук Есдаулет интерпретирует модульную сетку курака в плоскости модернистской абстракции.
- Инсталляция Чынары Ниязовой «Забытые плетения кос» осуществляет семиотический синтез пластики юрты, балбала и ритуала, выводя традиционный войлок в трехмерную среду.

В заключение отмечу: разработанный в исследовании подход доказывает устойчивость национального пластического мышления. Современный номадический стиль — это не слепое подражание западным течениям, а закономерное эволюционное развитие нашего собственного древнего визуального знака в мировом арт-пространстве.

Литература

1. Асилбекова В. М. Комплекс петроглифов Саймалуу-Таш – уникальный памятник искусства мирового значения // Наука, образование и культура. 2020. № 6 (50). С. 100–107.
2. Асилбекова В. М. Культура и искусство тюркоязычных стран: преемственность, инновации и перспективы интеграции // Проблемы искусства и культуры (РАС). 2026. № 2. С. 64–74.
3. Будаичиев Б. Д. Становление и развитие национальной скульптурной школы Кыргызстана // Бишкек: Илим, 2019. 280 с.
4. Грачева С. М. Современное изобразительное искусство России в контексте глобализационных процессов // Искусствоведение. 2019. № 3. С. 3–14.
5. Широкогоров С. М. Этнос: исследование основных принципов изменения этнических и этнографических явлений. Шанхай: Сибпресс, 1923. 134 с.

Асылбек Апасович Бакиров
(Бишкек, Кыргызстан)

Кандидат филологических наук, доцент Кыргызско-Российского Славянского университета имени Б. Н. Ельцина

Asylbek Apasovich Bakirov
(Bishkek, Kyrgyzstan)

Candidate of philological sciences, associate professor Kyrgyz-Russian Slavic University named after B.N. Yeltsin

Отражение традиционных верований кыргызов в героическом эпосе «Манас»

The representation of traditional kyrgyz beliefs in the heroic epic Manas

Героический эпос «Манас», формировавшийся на протяжении многих веков, сохранил в своих строках отголоски многих религиозных верований, игравших важную роль в духовной жизни кыргызского народа на различных этапах его исторического развития.

Одной из наиболее ранних форм религиозных представлений является, как известно, тотемизм. К древним тотемическим истокам восходит образ Айчүрөк, жены Семетея, одной из главных героинь эпоса «Манас», которая обладала способностью перевоплощаться в белую лебедь. С образом Айчүрөк связан архаический мотив «оживления или исцеления мужа», который встречается в эпическом творчестве тюркских народов Саяно-Алтая. Узнав о тяжелом ранении Семетея, Айчүрөк превращается в белую лебедь и летит к месту происшествия. Найдя Семетея, она принимает свой девичий облик, и перепрыгивает через него, и случилось чудо: пуля, застрявшая в теле сама вырвалась и упала возле богатыря. Данный мотив еще раз подчеркивает божественные, тотемические истоки образа Айчүрөк.

Примером тотемических воззрений может служить мотив вскармливания будущего героя самкой какого-нибудь животного. Например, в древнетюркской легенде повествуется о том, как волчица вскормила своим молоком младенца и вырастила его, а впоследствии родила от него сыновей, один из которых стал основателем великой Тюркской державы. В «Манасе» встречается эпизод, в котором повествуется о том, как самка белого архара (Ак Марал), кормит своим молоком младенца Семетея, сына Манаса. Известно, что такие животные, как архар, олень, волк, барс и др. были основными тотемами кыргызских племен, которым они поклонялись.

Одним из древнейших культов у кыргызов был культ богини Умай (Умай эне). Богиня Умай принимает деятельное участие в эпизоде «Рождение Манаса». Она появляется во время родов, и легким шлепком помогает младенцу выйти из утробы матери. Богине Умай поклонялись древние тюрки, запечатлев ее имя в рунической надписи в честь Тоньюкука: «Небо, (богиня) Умай, священная Родина (Земля-Вода) — вот они, надо думать, даровали [нам] победу» [1. с. 68]. Контекст надписи указывает на то, что в древности богиня Умай, очевидно, была связана с войной, ибо ей надпись приписывает одержанную тюрками победу. В последующем, в связи с разложением родового строя и развитием патриархальных отношений, воинственные функции богини Умай были утрачены, и сохранились черты женского материнского культа. В «Манасе» богиня Умай помогает при родах, и выступает в роли хранительницы потомства и домашнего очага.

С утверждением отцовского рода и развитием патриархальных отношений, на смену тотемическим воззрениям приходит культ предков (ата-бабалардын арбагы). Каждый член рода должен был знать и помнить имена семи своих предков по отцовской линии и почитать их, стремясь заручиться их расположением и избежать их недовольства. По объяснению Ч. Ч. Валиханова, изучавшего религиозные воззрения кыргызов, после смерти человек становился «арвахом» (арбак- кырг.), то есть, духом. «Благополучие его в том мире зависело от того, как родственники исполняли обряды поминок. Если поминки были исправны, он был спокоен и покровительствовал всем родным, не то он становился врагом и вредным» [2.с. 472].

Таким образом, культ предков был тесно связан с погребальным культом и циклом поминальных обрядов, из которых особое значение придавалось проведению поминок на сороковой день (кыркы) и через год после смерти человека — (аш).

В «Манасе» описанию устройства и проведения поминок посвящен отдельный крупный эпизод под названием «Поминки по Кёкөтёю» в котором с эпическим размахом изображена картина проведения грандиозного аша, устроенного Бокмуруном по своему отцу, Кёкөтёю.

Бокмурун, при поддержке Манаса и других вождей кыргызских племен, делает все возможное, чтобы провести поминки по своему отцу на должном уровне, ибо, как мы указывали выше, поминки являлись важной частью культа предков.

Как видим, в эпосе «Манас» сохранились отголоски многих религиозных воззрений кыргызов, которые играли в прошлом важную роль в духовной жизни народа. Многие поверья кыргызов имеют прямые аналогии в религиозных верованиях других

народов Южной Сибири, Центральной и Средней Азии, что говорит о том, что в древности кыргызы имели тесные этногенетические и историко-культурные связи с народами вышеуказанных регионов.

Литература

1. Малов С. Е. Памятники древнетюркской письменности. М.; Л.: АН СССР, 1951. – 451 с.
2. Ч.Ч. Валиханов Собрание сочинений, т. I. Алма-Ата, 1961. – 615 с.

Екатерина Валерьевна Балакшина
(Санкт-Петербург, Россия)

Российский институт истории искусств, аспирантка

Ekaterina Valeryevna Balakshina

Russian Institute of Art History, PhD student

Традиционная музыкальная культура Лужского района Ленинградской области в полевых записях С. М. Слонимского

Traditional Musical Culture of the Luzhsky District of Leningrad Oblast in the Field Recordings of S. M. Slonimsky

Сергей Михайлович Слонимский — одна из ключевых фигур петербургского поколения композиторов-шестидесятников, стоявшая у истоков нового всплеска интереса к народной музыке в 1960-е годы. Важной составляющей его творчества стало изучение и художественное переосмысление фольклора. За пятнадцать лет композитор совершил шесть фольклорных экспедиций, преимущественно по Северо-Западу России. Его интересовали не только народные мелодии, но и сами исполнители, их судьбы и повседневная жизнь. Особое место в исследовании фольклористической деятельности Слонимского занимает экспедиция 1975 года в Лужский район Ленинградской области — последняя в его практике и первая, в которую он отправился вместе с супругой Раисой Николаевной. Экспедиция проходила с 1 по 12 августа. Подготовить поездку помогла фольклорист Наталья Львовна Котикова, предоставившая адреса и контакты народных исполнителей, с которыми ранее работала сама. Исследователи остановились в Луге и ежедневно выезжали в окрестные деревни и населённые пункты на рейсовых автобусах. За двенадцать дней они посетили пятнадцать населённых пунктов и записали 164 народных напева и наигрыша. Основой исследования стали разнообразные архивные материалы: нотные тетради, полевые дневники и записи текстов песен, фотографии, аудиозаписи, газетные публикации и рукописные заметки композитора. Их изучение позволило восстановить обстоятельства экспедиции и особенности работы Слонимского в полевых условиях.

Полевые записи демонстрируют характерный для композитора подход к фиксации фольклора. Стремясь сохранить услышанное во всей полноте, он делал быстрые рукописные заметки, записывал мелодии, тексты песен, сведения об исполнителях, а также наблюдения о деревенской жизни. В тетрадях встречаются имена и годы рождения певцов, места записи и другие подробности, позволяющие соотнести музыкальный материал с конкретными людьми и обстоятельствами исполнения. При этом записи различаются по степени детализации: одни мелодии зафиксированы полностью, другие представлены отдельными фразами или мотивами. Наряду с музыкальными материалами Слонимский оставлял личные комментарии, отражающие его интерес к социаль-

ной среде, отношениям между людьми и судьбе традиционной культуры. Таким образом, полевые тетради представляют собой не только собрание музыкальных образцов, но и своеобразную хронику экспедиции.

Результаты поездки получили продолжение в исследовательской и творческой деятельности композитора. Собранные материалы вошли в публикации, в том числе в сборник «Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области в записях 1960–1980 годов» (2008), а в 1978 году фирма «Мелодия» выпустила пластинку, посвящённую исполнительнице Евдокии Фёдоровне Исаевой из деревни Торошковичи. По инициативе Слонимского в Ленинграде также состоялись концерты народных исполнителей из Лужского района. Непосредственное отражение экспедиционный материал получил в сочинении «Праздничная музыка для балалайки, ложек и народного оркестра»: основной его главной темой стал наигрыш «Новгородская припевка», записанный от Евдокии Исаевой. Изучение экспедиции 1975 года позволяет проследить путь народной музыки от полевой записи до концертного исполнения и авторского произведения, а также глубже понять особенности композиторского метода Слонимского и его отношение к фольклору как к живому источнику музыкального и человеческого опыта.

Фархад Фаритович Бахтияри
(Казань, Республика Татарстан, Россия)

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института языка, литературы и искусства имени Г. Ибрагимова

Farhad Faritovich Bakhtiiari
(Kazan, Republic of Tatarstan, Russia)

Candidate of Art History, Researcher, G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art. +79017048482; fbf@ya.ru

Новый взгляд на традиционную музыку в современной композиторской практике

A New Perspective on Traditional Music in Contemporary Compositional Practice

Обращение композиторов к традиционной музыке имеет длительную историю. В академической композиции XX века традиционный материал, как правило, рассматривался прежде всего как источник музыкальных элементов, подлежащих дальнейшей авторской переработке. Композитор мог заимствовать мелодию, ритмическую или ладовую модель, характерный тембр, а затем включать их в новую композиционную систему посредством гармонизации, ритмической трансформации, стилизации или фактурного преобразования. В результате традиционная музыка оказывалась своего рода исходным материалом, тогда как произведение композитора — результатом его переосмысления.

Представляется, что в XXI веке такой подход нуждается в расширении. Показательным в этом отношении может служить опыт Альбана Берга, который в «Воццеке» переосмысливает сами принципы исторических жанров: инвенция может быть построена на одном звуке, рапсодия — на предельно ограниченном материале и т. д. Здесь важен не столько непосредственный характер исходного материала, сколько возможность превратить традиционную категорию в принцип организации нового произведения.

Аналогичным образом может быть переосмыслена работа с традиционной музыкой. Сегодня композитору не обязательно существенно изменять её лад, ритм или тембр. Традиционный текст может сохраняться максимально близко к оригиналу, а основное композиторское преобразование может осуществляться за счёт изменения его контекста, фактуры, пространственной организации, акустической среды или взаимодействия с электронной и академической музыкой.

Теоретически продуктивной основой такого подхода является концепция музыкально-культурной традиции (МКТ) Дж. К. Михайлова. МКТ определяется как «специфический социокультурный комплекс, включающий определённое музыкальное явление вместе со всей совокупностью средств его жизнеобеспечения». В таком понимании музыкальное явление существует не изолированно, а внутри системы, включающей фонд музыкальных текстов, правила их организации и оценки, систему подготовки музыкантов, формы организации аудитории и материальное обеспечение музицирования.

Следовательно, при обращении к традиционной музыке композитор взаимодействует не только с отдельным музыкальным текстом, но и с более широкой системой его культурного существования. Это особенно актуально в XXI веке, когда интернет и цифровые технологии существенно изменили среду бытования традиционной музыки. Она существует не только в локальном сообществе, но также на концертной сцене, в городской культуре, академической среде, звукозаписи и цифровых медиа. Примером подобного процесса может служить соединение традиционного исполнительства с электроникой, как в выступлении ансамбля «Кыл саха» на ВДНХ в 2023 году.

Однако расширение способов взаимодействия с традицией создаёт и проблему культурной ответственности. Ориентация исключительно на медийную эффективность способна привести к деконтекстуализации традиционного материала и изменению его первоначальной функции. Особенно существенен этот риск при работе с духовными, ритуальными и обрядовыми формами. Музыкальный текст, лишённый связи с системой своего существования, может получить у массового слушателя принципиально иное значение.

Таким образом, современную композиторскую работу с традиционной музыкой целесообразно рассматривать как переход от простого цитирования и стилизации к диалогу с музыкально-культурной традицией. Задача композитора заключается не только в переработке традиционного материала, но и в создании условий для его нового художественного существования при сохранении понимания его первоначального культурного смысла.

Динара Айдаровна Булатова
(Санкт-Петербург, Россия)

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств

Dinara Aidarovna Bulatova

Candidate of Art History, Senior Research Fellow in the Department of Organology at the Russian Institute for the History of the Arts

**Музыкальные инструменты музейных коллекций
в контексте этнической истории
(на материале смычковых хордофонов тюркских народов)**

Musical Instruments in Museum Collections within the Context of Ethnic History (Based on Bowed Chordophones of Turkic Peoples)

Музыкальные инструменты и традиции инструментального исполнительства служат свидетельствами этногенетических и социокультурных процессов, позволяя реконструировать этапы этнической истории. Как отмечает И. В. Мациевский, «они способны довольно долго сохранять древнейший родоплеменной субстрат даже при полной этнической ассимиляции» [3, с. 24].

В современных музейных коллекциях представлена инструментальная культура различных этапов этнической истории тюрков Евразии. Наиболее ранние свидетельства бытования у них струнных хордофонов содержат памятники музыкальной археологии: изображения на петроглифах и каменных изваяниях, а также сами археологические инструменты, относящиеся к культуре предков современных тюркских народов — древнетюркских племен. Так, музыкальный инструмент, обнаруженный в могильнике тюрков-кочевников золотоордынского периода (XIV в.), хранится в Саратовском областном музее краеведения [1, с. 154].

Формирование фонда музыкальных инструментов тюркских народов в российских музейных собраниях связано с периодом вхождения государств Центральной Азии в состав Российской империи в XIX веке. Поскольку этот процесс завершился во второй половине столетия, данные артефакты исторически вошли в состав музыкального инструментария народов России. В музейных коллекциях представлены смычковые инструменты, отражающие культуру как кочевых, так и оседлых народов (Тургайская и Семиреченская области, Хивинское ханство и другие регионы).

В советский период коллекции пополнялись смычковыми хордофонами тюркских этносов, проживавших на территории СССР. Благодаря этому фонды сегодня включают экземпляры инструментов казахов, киргизов, узбеков, туркмен, карачаевцев, балкарцев, гагаузов и других народов. Со второй трети XX века музеи стали целенаправленно собирать модифицированные инструменты, которые создавались в русле национальной политики по активному внедрению коллективных форм музицирования.

Таким образом, смычковые инструменты тюркских народов, хранящиеся в музейных собраниях, выступают материальными свидетелями этнической истории. Они позволяют не только проследить ее ключевые этапы, но и выявить принадлежность артефактов к различным цивилизационным пластам — кочевому, мусульманскому и советскому [2]. Подобный подход помогает избежать неточностей при этнической атрибуции инструментов и их соотнесении с современными тюркскими этносами.

Литература

1. Булатова Д. А. Смычковые инструменты древних тюрков (на основе данных археологии) // Вопросы инструментоведения: исследовательская серия. Вып. 12: Статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–23 октября 2019 г.) / Российский институт истории искусств; редкол.: И. В. Мациевский (отв. ред.); Д. А. Булатова, А. Б. Никаноров, А. А. Тимошенко. СПб., 2020. С. 143–163.
2. Джани-заде Т. М. По следам Великого шелкового пути: исламская музыкальная классика узбекской и таджикской национальных культур и сарты Русского Туркестана // Оазисы Шелкового пути: современные проблемы этнографии, истории и источниковедения народов Центральной Азии. К 100-летию доктора исторических наук Балкис Халиловны Кармышевой (1916–2000): Сб. науч. ст.; Отв. ред. Т. В. Котюкова М.: Исламская книга, 2018. С. 368–393.

3. Мациевский И. В. К проблеме финно-угорского субстрата в традиционной инструментальной музыкальной культуре восточных славян и балтов // Мациевский И. В. В пространстве музыки. СПб.: РИИИ, 2013. Т. 2. С. 24–34.

Татьяна Диомидовна Булгакова

(Санкт-Петербург, Россия)

Доктор культурологии, профессор кафедры этнокультурологии РГПУ им. А. И. Герцена

Tatyana Diomidovna Bulgakova

(St. Petersburg, Russia)

Doctor of Cultural Studies, Professor of the Department Ethnocultural Studies of the Russian State Pedagogical University named after. A. I. Herzen

Роль информационной стратификации шаманствующего общества в формировании эпических нарративов

The Role of Informational Stratification in a Shamanistic Society in the Formation of Epic Narratives

В силу различия, а порой и конфликтности интересов составляющих шаманствующее общество представляет собой социум с непрозрачной социальной стратификацией. Для него характерна практика сегментации информации, когда одни и те же ритуально значимые сведения интерпретируются и структурируются по разным социальным уровням (или между разными шаманствующими лицами) в соответствии с теми или иными их интересами. Наиболее компетентная «информационная элита» (или одно какое-то обладающее подлинными сведениями лицо) для достижения своих (как правило магических) целей нуждается в коллективной поддержке как можно большего числа неосведомлённых потребителей информации. В традиционном обществе удовлетворение такой потребности проявляется в фольклоре, в практике сказывания новых эпических сюжетов, базирующихся, с одной стороны, на традиционных бытующих в данной социальной среде нарративах, а с другой стороны на преобразовании этих нарративов под новые смыслы, оказавшиеся нужными сказителю в тот или иной момент. Решающую роль играет при этом благосклонность аудитории, поддерживающей сказителя несмотря на то, что она, как правило, не понимает до конца содержание повествования, в котором подлинные смыслы зашифрованы и скрыты. Коллективная поддержка слушателей, потребителя эпических сказаний необходима для достижения исполнителем (создателем нового сюжета) его тайных целей и в то же время способствует в дальнейшем стабильному укоренению нового сказочного сюжета, закреплению его в традиции.

Рамиль Миргасимович Валеев

Доктор исторических наук, профессор. Кафедра китаеведения и азиатско-тихоокеанских исследований. Казанский (Приволжский) федеральный университет

Ramil Mirgasimovich Valeev

Doctor of History, Professor. Department of Chinese and Asian-Pacific Studies. Kazan (Volga region) Federal University

Роза Закариевна Валеева

Кандидат педагогических наук, доцент, декан факультета иностранных языков и межкультурной коммуникации, заведующий кафедрой иностранных языков в профессиональной сфере. Казанский инновационный университет им. В. Г. Тимирязова

Roza Zakariyeva Valeeva

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Dean, Faculty of Linguistics and cross-cultural communication. Kazan Innovative University

Дмитрий Евгеньевич Мартынов

Доктор исторических наук, профессор. Кафедра китаеведения и азиатско-тихоокеанских исследований. Казанский (Приволжский) федеральный университет

Dmitry Evgenyevich Martynov

Doctor of History, Professor. Department of Chinese and Asian-Pacific Studies. Kazan (Volga region) Federal University

Юлия Александровна Мартынова

Кандидат исторических наук, доцент. Кафедра китаеведения и азиатско-тихоокеанских исследований. Казанский (Приволжский) федеральный университет

Yulia Aleksandrovna Martynova

Candidate Hist. Sci., Associated Professor. Department of Chinese and Asian-Pacific Studies. Kazan (Volga region) Federal University juliemartynova82@gmail.com

Валентина Николаевна Тугужекова

Доктор исторических наук, профессор Хакасского государственного университета им. Н. Ф. Катанова

Valentina Nikolaevna Tuguzhekova

Doctor of History, Professor, Nikolai Katanov Khakass University
vtuguzhekova@yandex.ru

**Профессор Н. Ф. Катанова и его рукописное дневниковое наследие
по итогам путешествия в Южную Сибирь и Синьцзянь (1889–1892 гг.):
К 165-летию со дня рождения**

**Professor N. F. Katanov and his handwritten diary entries based on his
travels to Southern Siberia and Xinjiang (1889–1892):
On the 165th anniversary of his birth.**

На современном этапе актуальными остаются дальнейший поиск, изучение, систематизация и введение в научный оборот архивного наследия профессора Казанского университета Н. Ф. Катанова (1862–1922) — одного из ярких и колоритных национальных ученых и мыслителей российской науки, образования и культуры и выдающегося представителя хакасского народа. Данная исследовательская работа над архивным наследием Н. Ф. Катанова обусловлена необходимостью поиска его разнообразных руко-

писных материалов в архивных центрах Казани, Москвы, Санкт-Петербурга и ряда зарубежных институтов (Венгрия, Турция, Германия). Следует указать на необходимость соотнесения архивных материалов с опубликованными работами ученого. Во многом выявленное авторами данного доклада архивное наследие (дневники, письма, незаконченные рукописи и др.) Н. Ф. Катанова несет в себе общественно-политическую и исследовательскую печать эпохи конца XIX — первых десятилетий XX века. Поиск и введение в научный оборот рукописей и историко-этнографического и фольклористического наследия Н. Ф. Катанова позволят выявить направления и особенности его исследовательской работы и сформировать объективную базу для подготовки академической биографии классика отечественной тюркологии и продолжить публикацию рукописных дневников. Рукописное наследие Н. Ф. Катанова содержит ценнейшие сведения о тюркских языках, фольклоре, этнографии и культурах тюркских народов Восточной Сибири, Семиречья и Сибирского Алтая.

В докладе основное внимание уделено разнообразным фольклорным материалам двух дневников 1890 и 1891 годов из личного фонда Н. Ф. Катанова в Государственном архиве Республики Татарстан: «Путешествие по Сибири, Дзунгарии и Восточному Туркестану»: Дневник путешествия, совершенного по поручению Императорского Русского Географического Общества в 1890 г. ...» (издано авторами в 2017 году) и «Поездка в Семиречье и Тарбагатай. Дневник путешествия, совершенного в 1891 г. ...» (подготовлен к печати).

Наиля Нигматовна Глазунова
(Санкт-Петербург, Россия)

Кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Туркменистана, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств

Nailya N. Glazunova
(Saint Petersburg, Russia)

Candidate of Art History, Professor, Honored Artis of Turkmenistan, Senior Researcher at the Folklore Department of the Russian Institute for the History of Arts

**Культурогенез как особый тип историко-культурной динамики
музыкального наследия Центральной Азии:
к постановке проблемы**

**Culturogenesis as a Distinct Type of Historical-Cultural Dynamics
in the Musical Heritage of Central Asia:
Framing the Problem**

Современный этап развития культурознания (на всех своих уровнях: философии культуры и искусства, культурологии и искусствоведения) характеризуется настоящей необходимостью в осмыслении накопленного опыта культурогенетических исследований. Это связано в первую очередь с наличием в специальной литературе весьма различающихся между собой разноаспектных подходов в изучении культурогенетических процессов. В центре внимания исследователей комплекс проблем: генетика культуры, теоретико-методологические аспекты культурогенеза, историко-археологическая реконструкция процессов культурогенеза, многолинейность траекторий политогенеза

в процессах культурогенеза, архитектоника культурного наследия. Необходимость изучения процессов, происходящих в культуре, в двадцатых годах прошлого века, обосновал Н. Марр, введя для подобных исследований понятие «генетика культуры». Под генетикой культуры ученый понимал и «синтетическую дисциплину», изучающую культуру, и сами «генетические механизмы культуры». Термин «культурогенез» в отечественной науке начал использоваться начиная с 70-х годов прошлого столетия. (Э. Маркарян, А. Окладников, В. Массон, А. Флиер и др.). Значительный вклад в означенную проблему вложил в свои труды Л. Н. Гумилев. Процессы эволюции культуры и культурогенеза в древности, в том числе и на конкретно-историческом примере Центральной Азии, разработаны в работах В. М. Массона. Согласно концепции В. М. Массона (на историко-археологическом материале), диалектическое сопряжение традиций и инноваций является основным механизмом, «порождающей сердцевиной» культурогенеза, им обоснована концепция пульсирующих ритмов культурогенеза. Такая концепция представляется интересной и для этномузыкознания, изучающего музыкальное наследие как одного из предметов комплексного подхода в изучении культурогенеза. Изначальная бинарность центрально-азиатской культуры, в сочетании с дальнейшими сложными путями развития народа, создали «полифонию» стилей, знаков, орнаментов, обрядовых форм как родоплеменного, так и территориального характера. Эта полифония была определенным образом канонизирована в образах и символах наиболее важных явлений материальной и духовной культуры, которые стали важнейшими источниками по этно- и культурогенезу народа. Роль такого, своего рода, маркера принадлежит музыкально-обрядовым жанрам, ставшим наряду с другими символами для народов Центральной Азии знаком этнического и родоплеменного самоопределения. Музыкально-обрядовый фольклор — действительно уникальный феномен культурогенеза, зафиксировавший в своем звучании, структуре, поэтическом содержании, — культурно-хозяйственный тип этноса, его эстетические и художественные вкусы, философию, верования, связи с другими народами.

Писать об истории культуры того или иного народа, ограничиваясь рамками современных государственных границ нельзя. Как в древности, так и в средневековый период на всем азиатском пространстве проходили региональные и локальные «переселения» народов. Шло активное смешение народов и их культур, распадались и вновь образовывались этносы.

Так, например единообразие туркменской, узбекской, казахской киргизской, таджикской культур, как мы их рассматриваем в настоящее время, есть явление достаточно позднее, сложившееся в результате слияния двух основных генетических линий этих народов: кочевой и оседлой, ираноязычной и тюркоязычной, доминирующая роль, которой в регионе приобрели явные черты лишь в первом тысячелетии н. э. Народы, населяющие территорию Центральной Азии на своем долгом историческом пути перенесли значительные испытания, повлиявшие на изменения их быта, психологии, веры, языка, этнической принадлежности. В. М. Массон рассматривал Центральную Азию как зону уникального динамического синтеза двух культурных миров. Археологический контекст региона четко разделен на две зоны, которые постоянно взаимодействовали: оседлоземледельческую (оазисы) и степную зону (номады). Постоянный обмен, торговля и военные столкновения между степью и оазисами выступали мощным катализатором культурного генеза для обеих сторон.

Если системы жанров обрядового фольклора, представляющего, своего рода мозаику субкультур, рассматриваются по родоплеменному и территориальному принципу, то культурный пласт профессиональной музыки устной традиции: эпическое сказительство (манасчи, бахши, акыны, жырау), сложнейшие вокально-инструментальные циклы (макомы и шашмакомы), разнообразная инструментальная музыка исследуются не только этническими показателями, но и по принципу формирования исполнитель-

ских школ, связанных с эпическим и поэтическим наследием Музыкальная память поколений передавалась методом «халипа-шагирд» (учитель — ученик). Это обеспечивало вариативность исполнительства, где каждая новая интерпретация становилась актом микрокультурогенеза. Заметим, что уникальность культурогенеза Центральной Азии заключается в феномене живой эпической традиции, существовавшей веками и передаваемой от учителя к ученику.

Многолетние исследования в области традиционного музыкального искусства привели автора к убеждению в том, что в музыкальном наследии различных народов не только обозначается генотип этноса, но и «отпечатаны» его этнокультурные контакты, ибо многие явления музыкального фольклора обладают особой устойчивостью и представляют собой базисное явление в истории каждого народа, но при этом, позволяющие проследить родственные связи между этносами, в настоящее время обитающими друг от друга на значительном расстоянии. На материале традиционного музыкального наследия народов Центральной Азии, Кавказа, Гагаузии, Турции можно обнаружить конкретные черты сходства как в жанровой, так и в ладоинтонационной, метроритмической системах. Эти данные создают важный контекст для культурогенетических интерпретаций, однако сами по себе не объясняют механизмов культурной преемственности, которые могут быть вы что позволяет рассматривать традиционную музыку не только как форму художественного выражения, но и как важный индикатор культурогенетических процессов.

Т. о., согласно выдвигаемой концепции нашего исследования, проблемы культурогенеза — пласты культурного наследия участвуют в культурогенезе в процессе наложения, напластования друг на друга, что и сохраняет значение культуры как хранилища и своеобразной лестницы смыслов, как своего рода отложения макроритмов процессов культурогенеза на микроуровне. Преемственность и культурная трансформация, происходившая на основе развития этих пластов культурного наследия, объединивших наследие городского и степного образа жизни, ираноязычной и тюркоязычной культур будут предметом разработок будущих исследования.

Выявление особенностей культурогенетических процессов народов Центральной Азии сквозь призму традиционного музыкального наследия позволит обозначить пласты культурного наследия, объединяющие для конкретных эпох целые системы культур, близких по традиционным параметрам музыкальной культуры, бытовых особенностей и интеллектуального бытия.

Литература

1. Абубакирова Н. Н. Народные песни Западного Туркменистана. Дис. на соиск. канд. искусствоведения. Л., 1982.
2. Авеста в русских переводах (1861–1996). СПб., 1998.
3. Бабаков О. Антропологический состав туркменского народа в связи с проблемой этногенеза. Ашхабад, 1977.
4. Массон В. М. Средняя Азия и Древний Восток. М.; Л., 1964.
5. Массон В. М. Культурогенез Древней Центральной Азии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006.

Наталья Ксенофоновна Данилова
(Якутск, Республика Саха, Россия)

Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН. Старший научный сотрудник, кандидат исторических наук

Эпическая карта как палимпсест: мифогеографический анализ пространственных кодов народа саха

The Epic Map as a Palimpsest: A Mythogeographical Analysis of the Spatial Codes of the Sakha People

В условиях современного гуманитарного знания проблема соотношения мифа и исторической географии приобретает особую актуальность. Нарративные тексты выступают не просто как памятники словесности, но как своеобразные «архивы» коллективного опыта, где зашифрованы «отзвуки былых времен». Известно, что форма народного сознания сохраняется в кристаллизованных образах былин, позволяя ретроспективным анализом восстановить прошлое историческое бытие.

Эмпирической базой выступает героический эпос-олонхо «Дугуйа Беҕе» оймь-конской локальной традиции (4221 поэтическая строка). Уникальность источника заключается в том, что он был записан С. И. Боло дословно со слов 73-летнего сказителя М. Ф. Аммосова без литературной обработки. Исследование проведено путем историко-когнитивного анализа геопространственных единиц. Использование дискурс-анализа ментальной карты позволяет реконструировать не только кодированный текст пространства, но и саму картину мира древнего народа саха, зашифрованную в геокультурных образах. Пространство рассматривается не в его физическом измерении, а как семиотическая система, отражающая динамику миграций, конфликтов и культурных контактов.

Анализ ключевых локусов карты выявляет их прямую корреляцию с реальными географическими объектами Евразии VI–XIII веков, подтверждая гипотезу о сохранении памяти о южных прародинах:

Сакральный Юг и политогенез. Локус *Үрүн Айыы Тойон* («Живущий на небе с девятью небесными сферами») выделен золотым цветом, определяющим связь с культом Солнца. отождествление Солнца и коня формирует семантическое поле номадизма, где верховное божество-демиург представлено через солярную символику белой лошади.

Империя Кытай/Кытад. В юго-восточной стороне карты локализуется страна Кытай. Этноним *кидани* в тюркской транскрипции читается именно как кыдат. Исследователи отмечают уникальный синтез оседлого и кочевого миров у киданей, а также особый культ железа. Это находит отражение в теониме *Кыдай Бахсы* (божество-покровитель кузнецов в якутской мифологии). Название империи переводится с китайского как «железная», что объясняет важность металлургии для воинственных кочевых племен, запечатленную в эпосе.

Страна Хоро (Хоро сирэ). Промежуточный локус соотносится с Приамурьем и Приморьем (земли чжурчжэней-удигэ или хори-бурят). Улуу Хоро составляет третий компонент генеалогии якутов наряду с Омогоем и Элляем.

Центр мироздания — Байкал. Примечательно, что персонажи данного олонхо центром Срединного мира считали озеро Байкал. Это подтверждает теорию о байкальском периоде этногенеза. Образ Байкала-моря транслирует метафору Юга; именно из этой «глубокой туюлгэ» началось постепенное продвижение предков саха в сторону северного края.

Река-коридор жизни. Гидроним *Абыс үөстээх Арылыа далай* однозначно реконструируется как река. На карте она омывает зеленую долину, место обитания людей айыы, соединяя южные истоки с северной конечной точкой миграции.

Нижний мир (Үтүгэн) и гора Отюкен. Мир демонов абаасы расположен в черном секторе карты. Семантика термина *Үтүгэн* («пропасть», «бездна», «вулканическое извержение») отсылает к сакральной горе *Ötükän* древнетюркских каганов, имеющей вулканическую природу.

Проведенный анализ доказывает, что беспокойная эпоха межплеменных столкновений V–XIII веков, пройдя фильтрацию поколений, сохранилась в памяти народа с поразительным реализмом. Эпическая карта «Дугуйа Бөбө» функционирует как когнитивная схема освоения Евразийского пространства. Каждый топос — от Золотой Орды до Охотского моря — отражает реальные исторические гегемонии, сыгравшие роль в становлении этноса.

Чарыяр Джумаев
(Ашхабад, Туркменистан)

Доктор искусствоведения, преподаватель Туркменской национальной консерватории им. М. Кулиевой, заслуженный артист Туркменистана

Charyar Jumavew

Doctor of Art Studies, instructor at the M. Kuliyeve Turkmen National Conservatory, Honored Artist of Turkmenistan

Гарягды Сарыев
(Ашхабад, Туркменистан)

Заслуженный бахши Туркменистана

Garyagdy Saryev

Honored Bakhshi of Turkmenistan

Гаргы туюдук и туркменская народная музыка

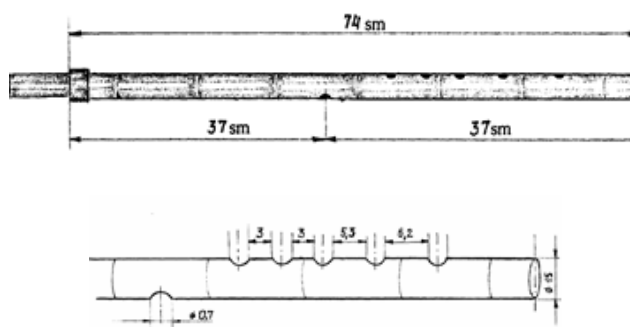
Garg tuyduk and traditional turkmen musik

В истории формирования туркменского музыкального искусства большую роль сыграл духовой музыкальный инструмент гаргы — туюдук (продольная флейта). В туркменском народе, как и многих других народов существует легенда о происхождении гаргы — туюдука, связанная с именем Александра Македонского («говорящий тростник»). По данным археологических открытий, письменных свидетельств средневековья, задолго до Македонского, еще во времена Шумера (III тыс. до н. э), в древнем Египте существовал инструмент, во многом схожий с гаргы — туюдуком.

Гаргы туюдук изготавливается из гаргы камыша. Поэтому существует убеждение, что название инструмента связано с названием камыша. Но, вместе с тем, слова «**гаргы**», «**гаргыш**», «**гаргамак**», «**гаргыша галмак**», известны у многих тюркоязычных народов означают «проклятие», «проклинание» и т. д.

Скорее всего, название инструмента гаргы имеет связь с «каргыраа», «хархыра» стилем гортанного двухголосного пения северных тюркоязычных народов (хакасов,

якутов и тувинцев), поскольку в звучании гаргы — туйдука есть много общего со своеобразным двухголосным пением каргыра.



Диапазон гаргы-туйдука включает три регистра:

1. Самый низкий регистр — «не рабочий», туйдукисты не используют его во время исполнения мелодий. Этот регистр включает звуки малой октавы: соль (извлекается с трудом), ля, си и первой октавы: до, до-диез, ре, ми.

2. Практически используемый регистр — это те же звуки, что были названы в «не рабочем» регистре, но октавой выше.

3. Высокий регистр — сложен для исполнения. Наиболее употребимый диапазон: от «ми» второй октавы до «си», редко «до».

Репертуар народных мелодий для гаргы туйдука, в основном можно разделить на две группы: пьесы, созданные специально для гаргы туйдука и песенно — инструментальные варианты.

В настоящее время репертуар гаргы туйдука пополняется произведениями композиторов Туркменистана. Древнейший музыкальный инструмент может звучать под аккомпанемент фортепиано, оркестра народных инструментов; созданы также произведения с симфоническим оркестром.

При выступлении с докладом авторы озвучат некоторые народные мелодии и произведения туркменских композиторов.

Дилья Суиенгалеевна Дуиесинова
(Астана, Казахстан)

Заведующая кафедры «Музыковедение и композиция» Казахского национального университета им. М. Байсейитовой

Dilya Suiyengaleevna Duiyessinova

Head of the Department of Musicology and Composition Kulyash Baiseitova Kazakh National University of Arts

Казахское музыкальное наследие в пространстве межкультурного диалога: традиции, преемственность, современные интерпретации

Kazakh musical heritage in the context of intercultural dialogue: traditions, continuity, and contemporary interpretations

Казахское музыкальное наследие — это система художественных ценностей, которая отражает историческую память, мировоззрение и эстетические принципы наци-

ональной культуры. В условиях глобализации особенно важно изучать механизмы сохранения этнокультурной идентичности при взаимодействии музыкальных традиций.

Цель исследования — выявить особенности функционирования казахского музыкального наследия в пространстве межкультурного диалога, механизмы его преемственности и трансформации.

Методологическую основу составляют историко-культурный, сравнительно-типологический и интонационно-семантический подходы, которые позволяют рассматривать музыкальное наследие в взаимосвязи его художественных и социокультурных характеристик.

Научная новизна этого исследования заключается в комплексном анализе преемственности казахского музыкального наследия через три взаимосвязанных аспекта: структурный (сохранение музыкально-языковых характеристик), семантический (трансляция и переосмысление культурных смыслов) и коммуникативный (механизмы передачи и современные формы функционирования музыки). Такой подход помогает увидеть соотношение традиционного и инновационного в интерпретации национального наследия.

В казахской музыкальной культуре преемственность обеспечивалась устной передачей опыта, исполнительскими школами и наставничеством. Кюй, традиционная песня и эпическое искусство были носителями коллективной памяти, сохраняющими музыкальный текст и культурный контекст его бытования.

Становление казахской профессиональной композиторской школы в XX веке обозначило новый этап межкультурного взаимодействия. Освоение европейских академических жанров шло рука об руку с переосмыслением национального музыкального материала. Традиционные интонационные модели стали частью новых композиционных структур, приобретая новые выразительные функции. Здесь стоит обозначить фигуры композиторов, которые применяли форму кюя и его метроритмическую основу в своих симфонических произведениях (Е. Рахмадиев, Б. Кыдырбек, В. Стригоцкий, А. Токсанбаев, Е. Хусаинов и др.). Существует ряд переложений для классических инструментов, например, переложение кюя Мурата Оскенбаева для струнного оркестра, выполненное А. Токсанбаевым.

Современные интерпретации казахского музыкального наследия расширяют пространство межкультурного диалога. Академические обработки, этномузыкальные проекты таких групп как Туран, Улытау, Алдаспан и др., а также цифровые формы представления способствуют распространению национальной музыки за пределами её традиционной среды. Но сохранение внешних признаков традиции не всегда гарантирует сохранность её культурных смыслов.

Таким образом, преемственность музыкального наследия определяется не неизменностью художественных форм, а устойчивостью культурно значимых смыслов в процессе их преобразования. Рассмотрение структурного, семантического и коммуникативного аспектов позволяет разграничить воспроизведение традиции, её художественную адаптацию и смысловую трансформацию, открывая перспективы сравнительного изучения музыкальных культур Евразии.

Кервен Курбанназарович Ёвбасаров
(Ашхабад, Туркменистан)

Заслуженный бахши Туркменистана, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры туркменской музыки Туркменской национальной консерватории имени М. Кулиевой

Kerven Gurbannazarovich Yovbasarov

Honored Bakhshi of Turkmenistan, Candidate of Art Studies, M. Kuliyeva Turkmen National Conservatory, Senior Lecturer of the Department of Turkmen Music.

О сохранении традиций исполнения туркменских эпосов и дестанов

On Preserving the Traditions of Performing Turkmen Epics and Destans

В современном Туркменистане изучению национального культурного наследия уделяется особое внимание. Необходимость развития национальных эпических традиций неоднократно подчеркивалась в выступлениях национального лидера Аркадага Гурбангулы Бердымухамедова. Искусство эпических сказителей, составляющее часть национального музыкального искусства туркмен, широко распространено в народе. Искусство туркменских бахши неоднородно, оно складывается из отдельных локальных школ, которые, в свою очередь, подразделяются внутри себя на различные стилевые направления. В докладе представлены основные параметры изучения техники дестанного сказительства дашогузских бахши, представителей эпической школы северного региона Туркменистана. Предпринята попытка воссоздания последовательности передачи традиций дестанного исполнительства от наставника к ученику, что в свою очередь способствует установлению характерных особенностей дестанного пения, отличающих представителей дашогузской локальной школы.

Дашогуз — северный регион Туркменистана, центр эпического сказительства. Одной из локальных особенностей искусства бахши Дашогузского вelaya является использование в качестве сопровождающих пение сказителя инструментов — дутара и гиджака (в отличие от дутара в Марыйском регионе). Исполнения дестанов разными дашогузскими бахши в определенной степени различаются друг от друга. Это касается не только стилевых признаков, но и поэтического текста, а также интонационных оборотов мелодий и особенностей инструментального сопровождения. Объектом исследования является изучение техники дестанного сказительства дашогузских бахши, представителей эпической школы северного региона Туркменистана. На основе собственного исполнительского опыта, автор раскрывает особенности стилевых направлений дашогузских бахши и предпринимает попытку описания методов передачи традиций дестанного исполнительства от наставника к ученику.

Раушан Исмаиловна Каргабекова

Магистр искусствоведения, старший преподаватель кафедры «Искусствоведение» Казахского национального университета искусств им. Куляш Байсеитовой (КазНУИ)

Raushan Kargabekova

Kulyash Baiseitova Kazakh National University of Arts, Senior Lecturer at the Department of Art Studies

**Предметно-пространственный синкретизм и семантика декора
в творчестве Абдихалыка Нугыметуллы и Бейитжан Киндикбайкызы**

Object-Spatial Syncretism and the Semantics of Decor in the Work of Äbdikhalyk Nughymetuly and Beiitzhan Kindikbaikyzy

Экспедиционные материалы 2012 года, собранные в центральных и западных регионах Монголии (Дархан-Уул и Баян-Улгий аймаки), фиксируют уникальный феномен этнокультуры казахской диаспоры. В условиях относительной географической изоляции здесь сохранились архаичные степные каноны, подвергшиеся самобытной художественной трансформации. Центральной точкой этого ландшафта выступает дом-юрта народного мастера Абдихалыка Нугыметуллы (1944 г. р.), представляющий собой синкретический ансамбль декоративно-прикладного искусства, созданный в соавторстве с супругой, мастерицей Бейитжан Киндикбайкызы

Архитектоника пространства и полиматериальность

Собственноручно возведенная мастером юрта функционирует как целостная экспозиционная среда, где деревянная пластика органично взаимодействует с текстильным убранством. Творческий метод Нугыметуллы базируется на синтезе утилитарной формы предмета и подчеркнуто реалистической, повествовательной пластики. Вместо строгой абстракции классического орнамента автор обращается к детальной проработке флоры и фауны. Это прослеживается как в резьбе по дереву (анималистический цикл из 12 зодиакальных знаков на чаше, динамичная сцена погони лисы за зайцем на посуде для птиц), так и в уникальном текстильном фонде семьи, меняющем представление о каноне казахского ковроделия.

Сакральная семантика бакана и религиозный синкретизм

Уникальным элементом интерьера, не имеющим аналогов в казахской традиции, является деревянный ивовый *бақан* (опорный шест для поднятия шанырака), установленный в начале 1990-х годов и выкрашенный в красный цвет. Автор вырезал на нем геральдическую композицию из четырех баранов (*қошқар*). Сюжет воспроизводит исламскую легенду о жертвенном агнце Пророка Ибрахима (*көкқошқар*). Свобода от жестких религиозных догматов ислама в данной местности позволила художнику обойти запрет на реалистичные изображения.

Мастер намеренно соединил исламский нарратив с кочевническим почитанием барана как священного животного. Четыре фигуры символизируют стороны света и соотносятся с благопожеланием «*Төрт құбылаң тең болсын*». Использование голубого цвета для тел агнцев и синего для спиралевидных рогов визуально манифестирует их небесное, сакральное происхождение.

Флоральный и орнитоморфный код в вышивке *тұскиіз*

Особое место в интерьере занимают настенные ковры — *тұскиізы*. Наряду с традиционными П-образными композициями (с мотивами *түйе табан* и *қошқар мүйіз*), в юрте зафиксированы инновационные сюжетные полотна. Эскизы к ним создавал сам Абдихалык, а вышивала тамбурным швом его супруга Бейитжан. На старинном черном атласе расцветают реалистичные гроздья винограда, хризантемы, тюльпаны и маки.

Два ковра на *кереге* коренным образом отличаются от текстиля казахов Монголии своей нарративностью: на них изображена горделивая райская птица Самурык с алым хохолком и фантастические синие птицы в окружении «танцующих» стеблей. Творчество семьи Нугыметуллы демонстрирует переход от канонического ремесла к яркому авторскому стилю, сочетающему степную архаику с живописным реализмом.

Константин Александрович Кожев
(Санкт-Петербург, Россия)

Заслуженный артист РФ, аспирант Российского института истории искусств

Konstantin Aleksandrovich Kozhev
(Saint Petersburg, Russia)

Honored Artist of the Russian Federation, PhD student at the Russian Institute for the History of Arts

**От Шекспира к гиньолю и постпанку: традиции и инновации
в спектакле Руслана Кудашова «Гамлет. Ширма» (БТК, 2018)**

**From Shakespeare to Grand Guignol and Post-Punk: Tradition and
Innovation in Ruslan Kudashov's Production Hamlet.
The Screen (BTK, 2018)**

В докладе приводится анализ режиссуры на материале спектакля Руслана Кудашова «Гамлет. Ширма» (Большой Театр Кукол, 2018) в контексте взаимодействия театральной традиции и современных постановочных практик. Режиссерское прочтение шекспировской трагедии строится на соединении различных элементов сценической поэтики, благодаря чему классический сюжет приобретает черты постмодернистской деконструкции.

Традиционное начало спектакля связано с обращением к театру маски, вахтанговской игровой традиции, методологии Михаила Чехова, принципам аттракционов театра С. М. Эйзенштейна, а также к традициям площадного кукольного театра Петрушки и гиньоля. Важным межтекстовым ориентиром становится «Гамлет» Ю. П. Любимова (Театр на Таганке, 1971), в том числе использование ширмы как самостоятельного элемента сценического действия. Кудашов обращается также и к принципам театра Мейерхольда через игру актера с вещью и предметом.

Особое место занимает гиньольная традиция грубого комизма, гротеска и подчеркнутой телесности. Персонажи Шекспира намеренно упрощены и гипертрофированы: их образы сведены к примитивным потребностям и телесным инстинктам. Эта стилизация соединяется с элементами дадаизма, для которого характерны разрушение устоявшихся художественных норм, абсурд и предельное упрощение выразительных средств.

Инновационность постановки проявляется прежде всего в радикальной трансформации шекспировского текста. Связная речь практически отсутствует, монологи и диалоги заменяются отдельными словами, выкриками и пантомимой. Даже знаменитый монолог «Быть или не быть» подвергается деконструкции. Драматургическая структура строится из коротких эпизодов — «гамлетонов», созданных этюдным методом и соединенных по принципу контраста.

Сценическая поэтика спектакля определяется также взаимодействием актера живого плана с маской, вещью и куклой. Ширма становится самостоятельным действующим персонажем и одновременно пространством перехода между жизнью и смертью. Кукольный театр здесь соединяется с эстетикой постпанка: заявленный создателями жанр Postpunkpuppetshow объединяет постпанковскую атмосферу отчуждения, бунта и минимализма с кукольной условностью, пантомимой и гиньольной жестокостью.

Таким образом, «Гамлет. Ширма» представляет собой синтез традиционных форм русского и европейского театра и инновационных приемов современной режиссуры. Кудашов не отказывается от театральной традиции, а подвергает ее деконструкции и переосмыслению, превращая шекспировскую трагедию в современное кукольное представление, где классический текст существует через его разрушение, цитирование и трансформацию.

Илья Александрович Крончев
(Санкт-Петербург, Россия)

Российский институт истории искусств, аспирант

Ilia Kronchev

Russian Institute for the History of Arts, Postgraduate Student

**Маска и кукла как модели человека:
от традиционной культуры к цюрихскому дадаизму**

**Mask and Puppet as Models of the Human:
The Transformation of Traditional Forms in Zurich Dada**

Доклад посвящён трансформации функций маски и куклы при переходе от традиционной культуры к художественной практике цюрихского дадаизма. В центре исследования находится не столько поиск прямых фольклорных прототипов произведений дадаистов, сколько сама проблематика преемственности культурных механизмов, посредством которых искусственный объект способен замещать человека, создавать персонажа и преобразовывать идентичность.

В структурной антропологии Клода Леви-Стросса значение маски определяется не только её пластической формой, но и системой отношений с другими масками, мифами и ритуальными функциями (1). Бахтинская теория карнавала позволяет рассматривать маску как форму метаморфозы, нарушения устойчивого тождества и временного выхода за пределы повседневного порядка (2). В теории ритуала В. Н. Топорова существенна синтетическая природа ритуального действия, объединяющего предмет, костюм, жест, движение, голос и пространство (3).

Особое значение для исследования имеет предложенное Екатериной Васильевой понимание традиционной маски как инструмента артикуляции и персонификации. Маска не только скрывает лицо, но придаёт форму неопределённому и создаёт персонажа. Васильева характеризует традиционную маску как способ превращения безличного и бесформенного в персонифицированную фигуру, связывая её с формированием представления об индивидуальности (4). В масках Марселя Янко, использовавшихся в выступлениях «Кабаре Вольтер», эта традиционная функция одновременно сохраняется и инвертируется: искусственное лицо создаёт новую сценическую идентичность, но делает неустойчивой прежнюю индивидуальность исполнителя. Маска определяет его жест, пластику и способ телесного поведения (5).

Вторым примером становятся марионетки Софи Тойбер-Арп. Юрий Лотман рассматривает куклу как особую культурную модель, связанную одновременно с фольклорным, мифологическим и игровым миром и с образами автоматизма, псевдожизни и машинной цивилизации (6). Марионетки Тойбер-Арп сохраняют игровой и театральный принцип традиционной куклы, однако подчёркнутая геометричность и сочленённость превращают зависимость искусственного тела от внешнего управления в самостоятельную художественную проблему (7).

Сопоставление маски и куклы показывает, что взаимодействие дадаизма с традиционной культурой происходило не только на уровне внешних заимствований. Авангард наследует перформативные функции этих форм — способность искусственного объекта занимать место человека, производить роль и организовывать телесное действие. Однако в дадаизме эти функции используются для постановки нового вопроса: насколько устойчивы лицо, тело и индивидуальность, если человеческий образ может быть создан посредством маски, куклы, костюма и движения?

Литература

1. Леви-Стросс К. Путь масок. М.: Республика, 2000.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965; Бахтин М. М. Идея карнавала // Собрание сочинений. М.: СП «Старт», 1992. Т. 4 (2). С. 611–615.
3. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 7–60.
4. Васильева Е. Маска и мистерия: бесформенное, артикуляция и культура карнавала // «Новая норма»: гардеробные и телесные практики в эпоху пандемии. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 159–161.
5. Adamowicz E. Dada Bodies: Between Battlefield and Fairground. Manchester: Manchester University Press, 2019. P. 33–37.
6. Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 377–380.
7. Hoch M. Interplay of the Arts on Stage: The King Stag Marionettes and Stage Sets // Sophie Taeuber-Arp: Living Abstraction / eds. A. Umland, W. Krupp, E. Reifert. New York: The Museum of Modern Art; Munich: Hirmer, 2021. P. 95–98.

Мурад Какаджанович Курбанов (Ашхабад, Туркменистан)

Старший преподаватель кафедры История музыки Туркменской национальной консерватории им. М. Кулиевой

Murad Kakajanovich Gurbanov

Senior lecturer at the Department of Music History, Turkmen National Conservatory named after M. Kuliyeva

Джамиля Азимовна Курбанова (Ашхабад, Туркменистан)

Кандидат искусствоведения, начальник Управления нематериального культурного наследия Министерства культуры Туркменистана

Jamilya Azimovna Gurbanova

Head of the Department of Intangible Cultural Heritage, Ministry of Culture of Turkmenistan, Candidate of Art History

Типология жанров туркменского фольклора

Typology of genres in Turkmen folklore

Туркменская музыка в своих звуковых образах сохранила память о далеком прошлом, когда на протяжении веков возникали, развивались и достигали высокого расцвета разнообразные жанры и виды устного народного творчества. Центральным жанром туркменского фольклора является песня, в большинстве случаев исполняемая женщинами. Понятие «пения» в народной среде многогранно и пересекается с понятием «речь». Пройдя длительный путь эволюции, образцы песенного фольклора развивались и совершенствовались в плане мелодики, структуры, исполнительских особенностей.

Фольклорные жанры эволюционировали от простых форм, состоящих из одной-двух нот, до богатейшей системы жанров. Вершиной этой эволюции стало искусство туркменских бахши. Устная исполнительская традиция народных музыкантов — туркменских *бахши* и *сазанда* — донесла до наших дней древнейшие тембровые и ритмоинтонационные элементы; тогда как в фольклорных жанрах сохранились эмоциональный настрой, энергия и сила утверждения исполняемых образцов национального творчества.

Настоящее исследование посвящено изучению культурно-исторических предпосылок, оказавших воздействие на формирование различных особенностей фольклорных жанров туркмен. В качестве анализируемых образцов в работе использованы записи народных песен из архива Туркменской национальной консерватории имени М. Кулиевой, собранные в ходе музыкально-этнографических экспедиций по всем регионам Туркменистана.

Современное состояние жанров устного творчества обусловлено многими историческими факторами и условиями бытования музыкальных образцов. Процесс формирования жанров туркменской музыки идет от этапов всеобщего синкретизма до последующего разветвления во множество жанровых разновидностей с соответствующими функциями. Архаичные песенные образцы, изначально возникшие в контексте религиозных обрядов, со временем трансформировались в жанры, приуроченные к определенным датам и обычаям. Угасание ритуально-магических практик фольклора привело к исчезновению многих обрядовых песен, на основе которых появились уже необрядовые жанры, с их развлекательной функцией.

Переход от магической функции к развлекательной создал принципиально иную систему жанров, их содержания и музыкально-выразительных средств. Сохранившиеся до наших дней исполнительские традиции свидетельствуют о разнообразии жанров музыкального фольклора; эти формы возникли как отклик на социальные и практические потребности народа. До сегодняшнего дня народный быт характеризует появление новых песенных и инструментальных жанров, рожденных современной действительностью.

Наиболее распространенным жанром в Туркменистане являются колыбельные песни, популярны также свадебные, игровые и девичьи лирические песни и детский фольклор. Многие жанры туркменского фольклора (трудовые песни и обряды вызывания дождя) утратили свои первоначальные функции и трансформировались в формы, ориентированные на зрелищность и развлечение. Песенно-танцевальный обряд «Куштдепди» возник на основе ритуального зикра и, пройдя длительный путь эволюции, обрел новый смысл, превратившись в жизнеутверждающий танец.

Музыкальные жанры, имеющие общие истоки, со временем дифференцировались в зависимости от той роли, которую они выполняли в жизни. Снижение значимости фольклора с течением времени повлекло за собой изменения в семантике жанров, их функциях и особенностях исполнения.

Фольклорные жанры в туркменской музыке можно классифицировать по ряду признаков: их функциональной принадлежности, технике исполнения, темброво-регистровым особенностям, ритмическим и ладово-мелодическим особенностям, а также исходя из композиционной структуры. Опираясь на принципы классификации жанров у тюркских народов, образцы туркменского фольклора, исходя из выполняемых функций, можно условно классифицировать на две основные группы: *обрядовый* и *бытовой* фольклор.

Многие жанры вышли из употребления, тогда как от других сохранились лишь отдельные элементы. Некоторые фольклорные образцы исполняются в архаичной манере, с элементами заклинаний или речитатива (например, разделы Куштдепди). Для ряда фольклорных песен (в основном, трудовые и песенно-игровые жанры) характерны специфические тембральные и регистровые особенности, без зафиксированной высо-

ты тона. Следующую группу песен составляют образцы, не имеющие устойчивой высоты, отличающиеся частыми ладовыми смещениями и основанные на двух-трех звуках («Süýtgazan», «Ýa, Remezan!», «Aýterek — Günterek»). Колыбельные, свадебные и лирические песни характеризуются высокой степенью сложности и соответствующим уровнем исполнительского мастерства.

Наиболее ранние, архаичные образцы народного творчества представляют собой неразвитые в структурно-интонационном и композиционном плане модели. В то же время, искусство пения туркменских бахши — это вершина эволюционного пути народной песни; их творчество выходит на новый уровень, представляя собой область устного профессионального наследия. Классификация образцов туркменского фольклора позволяет проследить развитие народно-песенных жанров от архаических форм до высокохудожественных образцов и раскрыть особенности культурного взаимодействия народа на протяжении истории.

Байрта Барбаевна Манджиева
(Элиста, Республика Калмыкия, Россия)

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела фольклора и литературы Калмыцкого научного центра РАН

Bayrta Barbaevna Mandzhieva

Doctor of Philological Sciences Leading Researcher at the Department of Folklore and Literature, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences

Героический эпос «Джангар» калмыков России и ойратов Китая в сравнительном аспекте

The heroic epic «Jangar» of the Kalmyks of Russia and the Oirats of China: A comparative perspective

Героический эпос «Джангар» является достоянием культуры монгольских народов: калмыков России, западномонгольских ойратов Монголии и синьцзянских ойратов Китая. В настоящее время науке известны три национальные версии «Джангара»: калмыцкая, монгольская и синьцзян-ойратская.

Синьцзян-Уйгурский автономный район (СУАР) является самой большой провинцией современной Китайской Народной Республики, состоящей из пяти автономных округов: Или-Казахский, Чанцзи-Хуэйский, Бортала-Монгольский, Кызылсу-Киргизский, Баянгол-Монгольский, а также семи районов и многих других административных единиц (кюрэ, сумн, хошун, отг и т. д.). Большинство современных ойратов СУАР КНР являются потомками откочевавших в 1771 году из Российской империи калмыков, которые проживают в основном Баянгол-Монгольском, Или-Казахском, а также в Бортала-Монгольском автономных округах Китая.

Синьцзян-ойратская версия эпоса «Джангар» в силу объективных причин долгое время оставалась малоизвестной науке. Начало письменной фиксации песен ойратской версии эпоса «Джангар» было положено в 1978 году прошлого столетия. Джангароведами Китая была развернута полномасштабная работа по выявлению и записи джангарчи по всем районам Синьцзян-Уйгурского автономного района (СУАР).

Анализ синьцзян-ойратской версии «Джангара» показал, что Перлян Рампиль был одним из наиболее ярких джангарчи Хобуксара. Этот одаренный исполнитель, несмо-

тры на пережитые трудности, сумел перенять эпические песни от нескольких учителей (Хулбар Баира, Кёке Гюнзяна и Икрин Аля) и прославиться. Его эпический репертуар впервые был записан в 1977–1978 годах учеными из Университета Внутренней Монголии, а затем дополнялся записями других исследователей в 1980–1982 годах. Наиболее полно его творчество было зафиксировано джангароведом Д. Тая в 1991 году, который записал семнадцать глав эпоса. Наследие джангарчи представляет собой выдающийся образец эпического творчества, служит доказательством высокой степени сохранности и культурной значимости эпоса «Джангар» для ойратов Синьцзяна. Разнообразие репертуаров и мастерство исполнителей, свидетельствуют о богатстве и жизнеспособности эпического наследия ойратов.

В результате проведенного синоптического сопоставления двух текстов калмыцкой и ойратской эпической традиции «Джангара» образовалось 2485 строчных позиций. Синоптическая «развертка по вертикали» и сопоставление паритетных стихов выявили 217 стихов, совпадающих текстуально и позиционно. Для 289 стихов соответствия нашлись не рядом. В половине общего объема текста стихи различаются в разной степени, но все же совпадают между собой, варьируя одну и ту же основу. Ойратский джангарчи Перлян Рампиль следовал канонам калмыцкой эпической традиции, используя традиционный и стандартизированный набор сюжетов, стилистических и композиционных приемов. Но вместе с тем, оставаясь в пределах эпического знания, джангарчи находил свой путь трансляции, добавляя или убавляя художественные детали, представляя темы и подтемы, воплощая изложенное в художественную синонимию.

Анна Андреевна Михеева
(Москва, Россия)

Кандидат исторических наук, научный сотрудник Института этнологии и антропологии РАН

Anna Andreevna Mikheeva

Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences, Research Fellow,
PhD in History

**Архитектура, обряд и повседневность:
материальные маркеры культурогенеза христианских общин
Средней Азии (IV–XIII века)**

**Architecture, Ritual and Everyday Life:
Material Markers of Cultural Genesis in the Christian Communities of
Central Asia (4th–13th Centuries)**

Появление христианских общин в Средней Азии фиксируется по письменным источникам с начала III века, по археологическим данным — не ранее IV столетия. Именно материальная культура становится ключом к пониманию того, как глобальные религиозные каноны адаптировались к локальным условиям, формируя уникальную этнокультурную традицию. В докладе рассматриваются три группы источников: культовая архитектура, погребальный обряд и предметы личного благочестия.

Строительство христианских церквей и монастырей подчинялось канонам, пришедшим из Ирана, Ирака и Византии. Однако перенос этих образцов в чистом виде был невозможен, что привело к формированию уникальной локальной архитектурной традиции. На территории Средней Азии известно четыре памятника, достоверно ин-

терпретируемых как христианские культовые сооружения: церковь Хароба-Кошук в Туркмении (V–VI веков), монастырь близ Ургута в Узбекистане (IX — начало XIII века), и два комплекса на городище Ак-Бешим в Семиречье — церковь с кладбищем (VIII век) и монастырский комплекс (X–XI века). Местные зодчие использовали привычные материалы — сырцовый кирпич, пахсу, традиционные техники кладки, — но сохраняли необходимую сакральную планировку: алтарную апсиду, ориентацию храма, определенные пропорции. Таким образом, культовое сооружение становилось символом синтеза: органично вписываясь в местный архитектурный ландшафт, оно функционировало строго по христианским правилам.

Важнейшим маркером этноконфессиональной идентичности выступал погребальный обряд — христиан хоронили по обряду трупоположения, головой на запад. В условиях нехристианского окружения христиане зачастую совершали захоронения на зороастрийских или мусульманских кладбищах. Прослеживается и обрядовый синкретизм: в некоторых случаях христиан могли хоронить по зороастрийскому обычаю в сосудах-костехранилищах. Это указывает на сложное взаимодействие культурных традиций в повседневной жизни средневекового населения. На территории Согда и Юго-Западного Семиречья захоронение христиан по обряду трупоположения прослеживается с VIII века. С XIII столетия в Юго-Западном и Северо-Восточном Семиречье фиксируются отдельные христианские некрополи.

Находки керамических плакеток со штампованными крестами, металлических крестов и подвесок свидетельствуют о тесном взаимодействии христианских общин Мерва, Согда, Хорезма, Чача, Уструшаны и Семиречья. Эти предметы служили визуальными маркерами этноконфессиональной идентичности. Нательные кресты из Согда и Чача имеют прямые аналогии с находками в Юго-Западном Семиречье (VIII–XIV века). Преобладают формы равностороннего креста с расширяющимися ветвями и перлами на оконечностях, а также кресты с удлиненной вертикальной ветвью. Объемные кресты со сложнопрофилированными ветвями и крестовключенные подвески чаще встречаются в Семиречье, что указывает на локальные производственные традиции.

Археологические данные убедительно показывают, что мы имеем дело не с механическим заимствованием чужой религии, а с глубоким процессом культурогенеза. Христианство стало неотъемлемой частью культурного ландшафта региона, оставив материальное наследие, которое продолжает изучаться современной наукой.

Фазиля Рамиз кызы Набиева
(Баку, Азербайджан)

Доктор философии по искусствоведению. Главный научный сотрудник «Центра Науки, Творчества и Международных отношений» Азербайджанской Национальной Консерватории

Fazilya Ramiz gizi Nabiyeva

Doctor of Philosophy (Ph.D.) in Art History Azerbaijan National Conservatory Chief Researcher, «Center for Science, Creativity, and International Relations», Azerbaijan National Conservatory

Общие факторы в этнохореологии тюркских народов

Semantic code in the ethnochoreology of turkic peoples

Массовые танцы в этнохореографии тюркских народов, исполняемые круговыми формами, связаны с их общей исторической памятью. Различные источники содержат

определённую информацию о таких танцах. Как местные, так и зарубежные исследователи проводили изучение возникновения и истории развития круговых игровых танцев. Однако в азербайджанской музыковедческой науке сравнительных исследований, посвящённых их семантике, не появлялось. Настоящая статья является одним из первых шагов в направлении сравнительного изучения массовых танцев, характерных как символы культа Солнца и огня, в этнохореографии азербайджанцев и анатолийских турок. Общие корни этих коллективных танцев и их происхождение от древних обрядов и церемоний придают теме научную актуальность. Круговые танцы, широко распространённые в фольклоре обоих народов, обладают различными особенностями в соответствии с их темпераментом. Всё это проявляется в хореографии фольклорных произведений, музыкальном языке, метроритмических характеристиках, строении ладов и т. д. Семантический код в этнохореографии братских тюркских народов определяет научную новизну данного исследования. Вера в культ огня, как одну из форм поклонения «Небесному Богу», прослеживается в современном фольклоре азербайджанцев и анатолийских турок. Это можно наблюдать в Азербайджане в традиции хождения по кругу вокруг огня во время праздника «Новруз», а в Турции — в фольклорной игре, известной как «Симсим» или «Синсин». Общие черты в настоящее время также присутствуют в этнохореологии других тюркоязычных народов.

Александр Вадимович Ромодин
(Санкт-Петербург, Россия)

Кандидат искусствоведения, заведующий сектором фольклора Российского института истории искусств

Aleksandr V. Romodin

Russian Institut for History of the Arts, Head of Folklore Department, PhD

Личностное начало в становлении северобелорусской этнокультурной традиции

The Personal Element in the Formation of the North Belarusian Ethnocultural Tradition

Северобелорусская традиция, находящаяся на российско-белорусском пограничье, содержит следы различных эпох, отражает разные этапы этнокультурной истории. Этому уникальному региону предпосылались те или иные географические названия: Подвинье, Поозерье. Этнокультурный фундамент составляют древние формы, имеющие дохристианское происхождение: календарные, свадебные песни, причитания, зовы. В целом же традиция распадается на две основные зоны: восточную и западную. При этом «граница, отделяющая стиль восточного Поозерья от центрального и западного, в значительной мере совпадает с границей расселения смоленских и полоцких кривичей (по наблюдениям белорусского этнографа М. Я. Гринблата)»¹. Западный регион, например, отличают, по сравнению с восточным, артикуляционные черты большей певческой протяженности, оказывающие воздействие и на становление форм. Между тем, и напевы, и обряды не только отображают дошедшие до нашего времени этнокультурные различия, но предопределяют и разнообразие черт музицирования, и психический склад

² Варфоломеева Т. Б. О некоторых итогах регионального изучения традиционной свадьбы белорусско-русского пограничья // Музыка русской свадьбы. М., 1987. С. 57.

личности. Представители северобелорусской традиции сохранили в себе особый антропологический тип, с присутствием в нем мифологического сознания и использованием древнейших форм творчества. Разделение на основные зоны, отражая древние племенные различия, как бы продолжается в музыкально-инструментальной культуре региона. Здесь, однако, просматриваются стилистические черты более поздних исторических периодов, связанных с пограничным положением этих территорий, с непосредственной близостью Речи Посполитой. Для западной северобелорусской зоны, например, характерна особая — синкопированная манера игры, напоминающая о польской стилистике. Музицированию в восточной зоне присуща резкость, наступательность ритмического движения. На Западе известны, в особенности, польки, мазурки, обэрки; на Востоке — Русского, Скобаря, Расхожие. Объединяет обе зоны присутствие в них разветвленной системы свадебной инструментальной ритуальной музыки. Образуется напластование разных по времени возникновения фольклорных жанров и форм. Однако не только собственно в музыкальном материале, и даже не только лишь в манере исполнения проявляются черты несходства. В чертах личности, в психологическом складе отображаются и напластования различных человеческих природных свойств. Особенности, присущие тому или иному сообществу, локусу, группе в разные исторические эпохи, сохраняются, претерпевая изменения, в глубоких личностных структурах. Ментальные черты, свойственные представителям той или иной традиции, эту традицию собственно и создают. Человек оказывается встроенным в становление культуры. Он сам, с присущими ему характером, темпераментом, талантом, умениями, оказывается причастным к историческим преобразованиям внутри своего традиционного мира. В творчестве, искусстве традиционное *типическое* раскрывается с особенной силой. Но выявляется оно именно в *личностном* плане. Стилистические черты форм музыки и музицирования, традиционное отношение к звуку вырастают из индивидуальных импульсов, которые предстают важнейшим инструментом становления этнокультурной традиции.

Алла Николаевна Соколова
(Майкоп, Республика Адыгея, Россия)

Доктор искусствоведения, профессор Адыгейского государственного университета

Alla Nikolaevna Sokolova

Dr. of Arts. professor Adyghe State University

Постсоветский фольклорный ренессанс на Северном Кавказе

The Post-Soviet Folklore Renaissance in the North Caucasus

Сразу после распада СССР как грибы после дождя на Северном Кавказе стали появляться фольклорные коллективы. Феномен массового появления фольклорных коллективов на Северном Кавказе в 1990-е годы — это прямое следствие распада советской идеологической системы и сопутствующих социально-политических процессов.

В советский период фольклор был строго регламентирован: он должен был демонстрировать «дружбу народов» и счастливую жизнь в единой семье, часто в отрыве от сакральных и ритуальных смыслов. Традиционные обряды и ритуалы не отмечались на государственном уровне, хотя в семьях многие из них сохранялись в тайне или в определенном усеченном виде. С распадом СССР исчезла объединяющая коммунистическая идеология. В условиях парада суверенитетов, межэтнических напряжений и вооруженных конфликтов (Чечня, осетино-ингушский конфликт) фольклор стал для наро-

дов Кавказа главным инструментом легитимизации собственной истории, восстановления исторической памяти и конструирования новой этнической идентичности.

В 1990-е годы рухнула жесткая вертикаль государственного финансирования культуры. На смену ей пришла пестрая модель «финансового сопровождения». Если в СССР любой фольклорный коллектив мог существовать в системе бюджетного финансирования, то в новых условиях коллективы могли получать финансирование от муниципальных или республиканских властей, от министерств культуры до глав районов. Для них поддержка фольклорных ансамблей была витриной региональной стабильности, выступала инструментом «мягкой силы». Кроме того, местные предприниматели и кланы вкладывали деньги в коллективы для повышения собственного статуса и влияния в общине. Для народов с большими диаспорами (адыги/черкесы, чеченцы, осетины) основным источником средств стали фонды и частные пожертвования из Турции, Иордании, Сирии и стран Европы.

Параллельно с процессами рождения тех или иных ансамблей шло возрождение традиционного инструментария, уточнялись детали костюмов, воскрешались забытые песни, танцы и ритуалы. При этом очевидно, что в приоритете находились танцевальные ансамбли, так как еще со времен СССР танец оставался преимущественно притягательным по своим зрелищно-эстетическим характеристикам и отсутствием внешнего идеологического наполнения.

Однако «переизбыток» фольклорных коллективов имел и обратную сторону. В аулах, селах и деревнях появилось много «суррогатного» материала, основанного на копиях того, что делали профессиональные коллективы в филармониях. У некоторых танцевальных коллективов был скудный репертуар, основанный на пликативных кавказских танцах, не привязанных к какой-либо локальной традиции. Появились «кавказские танцы», «дагестанские танцы», стилизованные «лезгинки» или сюжетные композиции по типу «Праздник в ауле», «Рассвет в горах», «Ингушский праздничный танец», «Дагестанский танец» и т.п. На скудность песенного и танцевального репертуара влияли не только прерванность традиции, увлечение молодежи новыми музыкальными течениями и трендами, но и отсутствие фольклорных научных работ, фактическое отсутствие этномузыкологов и этнохореологов. интеллектуальной среды отрицательно влияло на художественную практику. Доклад будет сопровождаться конкретными примерами и видеоматериалами.

Доклад подготовлен в рамках выполнения государственного задания по теме «Практики культурной жизни полиэтнических регионов России и проблемы формирования общегражданской идентичности», номер государственной регистрации: 124012800530–4

Иван Михайлович Струтинский
(Санкт-Петербург, Россия)

Кандидат искусствоведения младший научный сотрудник Института славяноведения Российской академии наук

Ivan M. Strutynsky

PhD in Art History Junior Research Fellow at the Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences

Традиционная культура славяно-романского пограничья (по результатам экспедиции 2026 г. в долину р. Сучавы)

В августе 2026 г. состоялась моя экспедиция в Южную Буковину. С 6 по 25 августа я посетил 4 села с румынским населением: Викову де Сус, Викову де Жос, Стра-

жа, Ватра-Молдовицей; 10 сел с украинским населением: Конунское, Бук, Лупчина, Молдова-Сулица, Негостина, Кичера, Беня, Чумырна, Ульма, Нисипиту; 2 села со смешанным населением: Милишэуць, Бродина. В каждом селе мною были взяты интервью о погребально-поминальной, свадебной и календарной обрядности. Кроме того, была осуществлена запись игры музыкантов, принимающих непосредственное участие в погребальной обрядности: музыка флуерашей, играющих вечером у гроба (рум. *la priveghi*, укр. диал. на *привеке*) на кавале (рум. *caval*) либо флоере (укр. *довга флоєра*); музыка трембитащей, играющих во дворе накануне похорон и во время самих похорон на трембитах (рум. диал. *trâmbița*, укр. *трембіта*) либо тромпетах (трубах). Похоронные обряды румын и украинцев, проживающих в долине реки Сучавы, а в летний период выпасающих скот на соседних пастбищах в районе г. Магуры, характеризуется чрезвычайным сходством: как в румынских, так и в гуцульских (украинских) селах перед похоронами украшают калачами, яблоками и сладостями специальное деревце, которое несут впереди погребальной процессии перед гробом с покойным в церковь, где либо отдают священнику либо раздают «*de romană*» / «*за прости́би*» собравшимся на отпевание, подобное деревце изготавливают на поминки на седьмой год после смерти; телегу, на которой везут покойного с четырех сторон украшают елочками; деревце, подобное свадебному, несут на могилу неженатого парня / незамужней девушки и в гуцульских, и в румынских селах. При этом музыкальное наполнение обрядов в украинских и румынских сёлах существенно отличается. Ряд музыкантов, которых зовут играть на трембите и в гуцульские, и в румынские села могут сыграть «в тугу́» в одних сёлах «по-гуцулски», в других — «по-волоски». Отличаются и наигрыши на флоере, исполняемые у гроба. Основным днем поминовения усопших на кладбище в большинстве посещенных сел является престольный праздник (храм / *hramu satului*).

Календарные обряды славянского и романского населения, занимающегося отгонным скотоводством в верховьях реки Сучавы, во многом идентична: и румыны, и гуцулы в день св. Георгия Победоносца украшают ворота *юрінка́ми* (рум. *calciu*, лат. *Caltha palustris*) и разводят костры, на Троицу (рум. *Rusalii*, укр. диал. *Світá Нугі́лі*) украшают дом, ворота, хлев ветвями березы и рябины, собирают целебные травы в день Рождества Иоанна Крестителя, в первую очередь подмаренник настоящий (рум. *sânziene*, лат. *Galium verum*). На Рождество в гуцульских селах колядуют только мужчины, в румынских — и мужчины, и женщины. Накануне Нового года в день св. Мелании Римляныни (укр. Маланка, рум. *Malanca*) и в гуцульских, и румынских селах и даже городах молодежь участвует в театрализованных представлениях, которыми обходят дворы, а в городах — Дом культуры, здание горсовета и т.д. В румынских селах на Маланку разыгрывают, как правило, гайдуцкие драмы, посвященных Бужору, Груе Новаку, Тудору Владимиреску.

Галина Валентиновна Тавлай
(Санкт-Петербург, Россия)

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств

Galina Valentinovna Tavlay
(Saint Petersburg, Russia)

PhD in Art History, Senior Research Fellow in the Folklore Department at the Russian Institute for the History of the Arts

**Мобильность интерпретации категории жанра в разветвленном цикле
весенних обрядовых песен белорусов**

The Fluidity of Interpreting the Category of Genre within the Extensive Cycle of Belarusian Spring Ritual Songs

Белорусские песенные традиции весенне-летнего сезона отличаются чрезвычайным диалектным разнообразием в своей приуроченности к разным датам христианского и подвижного натурального «природно-погодного» календаря. Причем многие из песенных типов, включая их музыкальную и текстово-поэтическую составляющие, музыкально-слоговую форму-структуру, систему ладово-звуковысотной организации, особенности артикуляции, саму по себе певческую манеру, способы группового и сольно-индивидуального донесения могут быть обозначены в одних локально-региональных песенных традициях применительно к одному и тому же типовому напеву как весна, в других ареалах — как Купала. В иных, локусах, применительно уже к другому типовому напеву, — с равной степенью вероятности — как Троица-Купала-весна. в третьей группе местных традиций одной локально-региональной зоны в качестве Стрелы или как весенний песенный тип. В этом плане наибольшей стабильностью, казалось бы, отличаются приуроченные к Великодню волочебные песни. Но и здесь, в этом замкнутом жанровом образовании отдельные песни-сюжеты в отдельных локальных зонах проживания белорусов (Белосточчина, Республика Польша) бытуют просто как весенние песни.

Подчас, в региональных песенных собраниях в оглавлениях в ряд идут песни Юрья, Купала, Троицы, «на Духа» или, более того, Купала и жниво образуют в них единый раздел «летних» песен. При этом не учитываются структурные и смысловые связи названных жанровых подразделов, их четко выверенное место в регионально-локальной календарной песенной системе, в сравнительном знании, в соотношении ее с песенным богатством других регионов республики Беларусь.

Насколько важна жанровая атрибуция песенного материала, насколько безупречна и не противоречива сама категория жанра в раннетрадиционном песенном искусстве? Здесь есть как жестко узнаваемые, смыслонесущие жанровые обозначения (коляда, свадьба, похоронный плач, отдельные региональные типовые напевы Купалья), хотя и в этом перечне известны собственные локально существующие взаимные переклечения, скажем, волочебных и колядных песенных материалов, взятых в их целостном виде.

Согласно широко распространенной в этномузыковедческих кругах высказыванию классика отечественного этномузыкального знания Е. В. Гиппиуса о том, что жанр — есть функция, реализованная в структуре», требует в нашем случае уточнений: ведь функционально весенние заклички и отдельные группы Юрьевских песен бывают предельно близки: их поют, взбираясь на крыши хлевов, призывая весну / Юрья скорее прийти в село. Таким образом — это один жанр или разные жанровые подразделы? Или Купалье и Стрела — и тут и там жгут костры, располагая вокруг них в виде лучей солнца человеческие тела?

Рассуждая об уровнях рассмотрения универсалий, предложенный И. И. Земцовским: тон-интонация-жанр-традиция, расположение которых по вертикали или по горизонтали, как считает автор, «не принципиально, ибо все аналитические уровни сосуществуют в Антропологии Музыкального Существования» (1: 214), хотелось бы все же заменить слово «жанр» в этой последовательности на словосочетание «пучок подобных жанров», ориентируясь на всю раннетрадиционную культуру определенного этноса.

Для нашего исследования представляется крайне важным и обобщающим, знаковым наблюдение Т. А. Агапкиной, реализуемое не только на уровне паремий, филологических сюжетобразующих констант и этнографических сообщений, но, на наш взгляд, насущным для всего комплекса обрядовой синкретической информации, в том

числе — музыкально-песенной, свойственной разным жанровым подгруппам весенней белорусской обрядовости. Делаемый ею вывод касательно чрезвычайной распространенности этнографического нарратива — мотива «отбирания молока» в ночь накануне календарного праздника как одного из важных элементов славянской весенней мифологии и кажущийся, на первый взгляд, частным и закрепляемым «за разными персонажами / именами славянской демонологии, причем **сам персонаж / имя как будто бы не привносит в исследуемый мотив никакой специфики**». Умозаключение, к которому справедливо приходит исследовательница, в равной степени может быть спроецировано и на музыкальный обрядовый весенний белорусский материал, объясняющий возможные номинационные переключения-переходы типовых обрядовых формульных напевов из одного весеннего жанра в другой: «мотив / функция в известном смысле автономны по отношению к персонажу» (с. 395). И чуть далее — в продолжение той же мысли: «При смене календарной даты, к которой приурочено «отбирание молока» (Юрьев день / Страстной четверг / Благовещение / день св. Войцеха, Купалье и др.) в характере и способах этого злокозненного действия, если судить по мифологическим рассказам, ничего не меняется. Переменные величины, релевантные для мотива отбирания молока, как-то: календарный праздник, на который приходится «пик» демонологической активности, конкретный персонаж / имя, которому приписывается эта функция, способ отбирания молока, формы оберега от ведьм и ряд других сопутствующих мотивов, — все они **обусловлены ареальным фактором и определяются мифологическим словарем местной этнокультурной системы**» (2: 39).

Особая духовная сущность, трансцендентальность обрядовой песенной музыки, «сверхтонкая природа, роднящая ее с телепатией и иными экстрасенсорными феноменами» [1: 467], вера в ее магичность, действенность отражают жизнь народа в определенный, уже ушедший исторический период, способствуя ее непередаваемости, неполной трансляции в другие исторические эпохи. Исчезает, меняется сам ее глубинный обрядовый контекст, становятся сугубо внешними, неполными и неминуемо искаженными ассоциации, которыми она наполнилась в соответствующем временном континууме. Глобализация как процесс всемирной экономической, политической, культурной, информационной интеграции, когда границы между странами становятся менее заметными, а мир стремится превратиться в единую систему с единой музыкой, мышлением, общими популярными брендами, художественными идеями, не дают возможности до конца осознавать тонкие материи собственной этничности, упрощая и огрубляя само отношение к традиции, навязывая и целенаправленно унифицируя, в том числе, различные проявления звуко-акустического песенного искусства и его восприятие. Речь идет об осознании этнической культуры не только обыденным сознанием, но и специализированным, профессиональным.

Традиционная календарная песня, включая не только ее поэтический текстовый сюжетный строй, но и, в неменьшей степени, — типовой обрядовый напев, его музыкально-стиховую структуру, характер присущей ему музыкальной выразительности, ареалы распространения песенного типа как некоего комплекса поэтических сюжетов, распеваемых на данный обрядовый напев, являются важными свидетельствами глобальных историко-этнических, а также внутри этнических процессов формирования диалектов, их обусловленности субстратными вливаниями, межэтническими связями, возможной близкой общностью, близкородственными контактами групп населения, сохраняющих в своей памяти подобные значимые знаковые песенные образцы или группы сходных песен.

Функциональная направленность весенних обрядов, песен, внешнее и внутреннее их содержание, оформление определяются отзвуками единой евразийской семантической модели.

Литература

1. Земцовский И. И. Антропология Музыкального Существования. Книга об универсалиях. СПб., 2023.
2. Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний период. М., 2002.

Татьяна Алексеевна Титова
(Казань, Республика Татарстан, Россия)

Доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры археологии и этнологии Института международных отношений, истории и востоковедения Казанского (Приволжского) федерального университета

Tatiana Alekseevna Titova

Doctor of Historical Sciences, Professor, Professor of the Department of Archaeology and Ethnology, Institute of International Relations, History and Oriental Studies, Kazan (Volga Region) Federal University

Елена Геннадьевна Гущина
(Казань, Республика Татарстан, Россия)

Кандидат исторических наук, доцент кафедры археологии и этнологии Института международных отношений, истории и востоковедения Казанского (Приволжского) федерального университета

Elena Gennadievna Gushchina

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Archaeology and Ethnology, Institute of International Relations, History and Oriental Studies, Kazan (Volga Region) Federal University

Традиционная русская свадьба в Казанском Поволжье и ее трансформация в XX в.

Traditional Russian Wedding in the Kazan Volga Region and Its Transformation in the 20th Century

На основе полевых материалов авторов, исторических источников и трудов советских казанских этнографов в докладе рассматривается трансформация традиционной свадебной обрядности в XIX–XX веков у русского населения Казанского Поволжья. Большую роль в изучении этой темы сыграл Н. В. Зорин, детально описавший структуру региональной русской свадьбы, последовательность действий, роли участников, символы и атрибуты ритуала, а также другие компоненты. Вместе с тем, до настоящего времени эволюция русского свадебного обряда в Казанском Поволжье в XX веке не становилась темой отдельного исследования. В фокусе внимания авторов доклада находится традиции сельской свадьбы на территории современной Республики Татарстан. В работе анализируются ключевые этапы трансформации ритуала, выявляются причины утраты одних элементов (например, свадебные ритуальные блюда, величальные песни), редукции других (например, предсвадебные обряды) и устойчивости третьих (например, сватовство, выкуп невесты, символы невесты — репей, коса, битье

горшков). Особое внимание уделяется влиянию социально-экономических и идеологических факторов советского периода на структуру и символику свадебного торжества.

В результате исследования авторы приходят к выводу, что при всей очевидной трансформации свадебного ритуала у русского населения Казанского Поволжья сохранился целый ряд традиционных элементов, устойчиво бытовавших вплоть до 1970–1980-х годов. Так, несмотря на уход от религиозных догм, обряд благословения новобрачных в XX веке сохранялся во многих семьях и продолжал восприниматься сельским населением как обязательный, культурно значимый элемент свадебного торжества. Тем не менее, функциональная направленность данных компонентов претерпела изменения: десакрализация ритуалов привела к их трансформации в зрелищно-игровые формы (например, ряженые, сырный стол, битье горшков, поедание блинов женихом у тещи на второй день свадьбы). При этом они сохранили свою нормативную значимость, оставаясь в сознании сельской общины главным показателем того, что свадьба сыграна «как надо» и по правилам.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 26-18-00117, <https://rscf.ru/project/26-18-00117/>

Минян Шао

Аспирант 1-го курса Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Mingyang Shao

First-year postgraduate student, Department of Ethnomusicology, Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory. Research specialty

Ирина Степановна Попова

Кандидат искусствоведения, доцент, заведующая отделом подготовки кадров высшей квалификации, профессор кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, старший научный сотрудник РИИИ.

Irina Stepanovna Popova

Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department for the Training of Highly Qualified Personnel. Professor at the Department of Ethnomusicology, Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory; Senior Research Fellow at the RII

Преемственность и трансформация погребальных традиций ханьцев: по материалам из провинции Шаньдун (Китай)

Continuity and Transformation of Han Chinese Funeral Ritual Traditions in Southern Shandong Province, China

Погребальная обрядность Китая является важной составляющей традиционной культуры и имеет многовековую историю. Первые письменные свидетельства о похоронных обычаях относятся к династии Чжоу (около 1046–256 гг. до н. э.). В эту эпоху произошла систематизация ритуальных норм погребения, что получило отражение в классических текстах, в том числе в «И ли» (《仪礼》, «Церемонии и ритуалы»).

Погребальная обрядность отражает глубинные представления людей о жизни, смерти и потустороннем мире, в ней раскрываются важнейшие этические и нравственные нормы поведения, религиозные верования.

В традиционной китайской системе существовало пять категорий обрядов, из которых погребальные образовывали отдельную группу, называемую *траур* (凶礼, сюнли). В погребальных традициях ханьцев отразились религиозно-философские идеи конфуцианства, буддизма, даосизма и локальные народные представления. В докладе рассматривается связь системы пяти этапов траура (уфу, 五服) с иерархией внутрисемейных и родственных отношений, в том числе обряды хуотан (擗汤), сун паньцзянь (送盘缠) и цылин (辞灵).

Погребальные обычаи играли важную роль в поддержании родственных связей и общественного порядка. Особое внимание уделено роли конфуцианских представлений о сыновней почтительности, о душе умершего и ее месте в загробном мире.

В провинции Шаньдун, в особенности в ее южной части, сохранилось богатое историко-культурное наследие. Современные погребальные обычаи этого региона представляют ценный источник для изучения традиционной культуры ханьцев. В докладе выявляются локальные особенности этнических погребальных традиций, обусловленные связанными, в том числе, межрегиональными культурными контактами. В разработке материалов исследования применяются методы историко-документального анализа, включенного этнографического наблюдения и комплексного изучения средств музыкальной выразительности. Фокус внимания авторов сосредоточен на музыкальных традициях погребения в их современном бытовании с учетом древнейших письменных источников.

На основе разнородных исторических и экспедиционных материалов устанавливается ведущая роль в системе погребения инструментального ансамбля *гучуй* (鼓吹合奏), в состав которого обычно входят духовые (*суоны, шэн, дицзи*) и ударные музыкальные инструменты (*ча, юньлуо*). Рассмотрены исполнительские традиции современных погребальных ансамблей *гучуй* из южной части провинции Шаньдун, установлена роль музыкального компонента в ритуальной системе погребения с учетом современных трансформаций, выявлен актуальный репертуар.

Анализ традиционных ритуальных норм и религиозных представлений, сопоставление исторических источников и этнографических материалов позволяет проследить динамику преобразований погребальных обычаев в современном обществе, а также выяснить характер взаимодействия различных историко-культурных элементов в местной обрядовой традиции.

Доклад сопровождается показом полевых материалов, собранных в период с 2024 по 2026 годы и презентаций. В числе сравнительного материалы используются древнекитайские ритуальные тексты оплакиваний, краеведческие публикации, местные исторические хроники и данные из научной литературы.

Виктория Константиновна Шивлянова
(Элиста, Республика Калмыкия, Россия)

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН

Victoria K. Shivlyanova

PhD in Art History, Senior Researcher Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences Elista, Russian Federation)

**Преемственность в сохранении традиционной жанровой системы
калмыцкого песенного фольклора и ее обновление как следствие
этнической истории**

Continuity in the preservation of the traditional genre system of Kalmyk song folklore and its renewal as a consequence of ethnic history

Калмыки — потомки ойратов, вследствие миграции, начавшейся в середине XVII в. и продолжавшейся на протяжении двух столетий, обрели новую родину в составе российского государства на обширной территории в междуречье Волги и Дона и предгорий Северного Кавказа. Исходя из понимания принадлежности калмыцкого фольклора к общей традиции фольклора монгольских народов, а шире фольклору кочевых народов Центральной Азии в данном выступлении предлагается опыт жанровой систематизации калмыцкого фольклора в общемонгольском контексте. Общность жанрового состава песенного фольклора монгольских народов — калмыков, монголов и бурят, характеризуется существованием старинных песен, связанных со скотоводческой обрядностью (песен-приручений животных), магталов-восхвалений природных объектов — горных вершин и рек, конкретных местностей, исторических песен о легендарных личностях и событиях, связанных с общими для истории этих монгольских народов героев, лирических песен, в которых посредством типичного для монгольского стихосложения смыслового и синтаксического параллелизма стихотворных строк образ коня, верного спутника кочевника, или же природного явления способствуют передаче чувств и переживаний человека, а также песен-гимнов (шаштров или частров), посвященных буддийским божествам. В фольклоре монгольских народов сложились особые национальные жанровые формы, определяющие этническую самобытность каждой фольклорной традиции. Существование цикла «*найрын 32 айзам*» из 32 айзамных (церемониальных) песен, связанных с определенными торжественными обрядами у монголов, древних хороводных песен *нэръээнэй дуунууд*, древних охотничьих песен *урданай ангуушадай дуунууд* у бурят, буддийских молитвенных песен и напевов обряда «*Мацг Өдр*» (День поста) у калмыков являются следствием сохранения в фольклорной практике этих народов того или иного традиционного жанра в качестве национального.

Не оспаривая сложившиеся в фольклористике традиции жанровой систематизации калмыцких и в целом монгольских и бурятских народных песен, основанной на текстологическом изучении песенного фольклора, но исходя, прежде всего, из понимания того, что народная песня представляет собой музыкально-поэтическое явление, предлагается разделение песенного фольклора калмыков, также как и монголов и бурят на две крупные мелодико-стилистические группы — *ут дун* (протяжные песни) и *ахр дун* (короткие песни) у калмыков, *уртын дуу* и *богини дуу* у монголов, *ута дуун* и *богини дуун* у бурят, каждой из которых соответствует жанровый состав. Протяжными песнями, следует отметить, являются старинные песни, своими корнями уходящие в магическую обрядность, а короткими песнями — поздние по времени появления в фольклоре монгольских народов, которые принято называть «шинэ дун» (новые песни).

Особенность протяжного пения, проявляется в богатстве голосового потока, изобилующего вибрато и тремолированием, широте внутрислоговых распевов, динамическим напряжением в начальной в мелострофе интонации, метроритмической свободой. Искусству протяжного пения обучались специально, в конце XIX — начале XX века были известны «профессиональные школы» певцов протяжных песен. Для исполнения коротких песен напротив не требуется особенной подготовки, для этих песен куплетной формы, имеющих четкий ритм, характерна мелодическая простота, строгая периодическая структура.

Разделение на две крупные группы песен, различные по своей песенной стилистике, имеет параллели в фольклорной практике калмыков и в целом монгольских народов, так и тюркских, например: у якутов — *дъэрэтии ырыа* (плавная, протяжная песня) и *дэгэрын ырыа* (размеренная песня), татар — *озын кай* (протяжная песня) и *кыска кай* (короткая песня), тувинцев — *узун ыр* (медленная протяжная песня) и *кыска ыр*

(быстрая песня). Такое деление песен в фольклоре монгольских и тюркских народов основывается на разных параметрах — мелодических, ритмических, темповых, а также интонационных и артикуляционных.

Два важнейших мелодических стиля в калмыцком песенном фольклоре — *ут дун* и *ахр дун*, соотносимые с системой жанров, являются основой национальной музыкальной культуры. За более чем трехсотлетнее пребывание в составе России калмыки не утратили свою самобытность, сохранили не только богатый жанрами традиционный песенный фольклор, но и разнообразие исполнительских практик, характерных для той или иной этнической группы калмыков — дербетов, торгутов, хошутов и др.

В то же время в калмыцком фольклоре заметно влияние фольклора соседних народов — русских, татар, народов Кавказа, с которыми у калмыков происходили постоянные контакты на хозяйственно-административном уровне, возникали этнокультурные взаимодействия. В результате в фольклоре калмыков стали популярны новые танцевальные песни в более подвижном темпе и ритме, отличающиеся от песен и танцев западных монголов, новые музыкальные инструменты — домбра и саратовская гармонь, а соответственно и новые темброво-акустические особенности в исполнительской практике народных музыкантов.

Литература

1. Биткеев Н. Ц. Калмыцкий песенный фольклор. Элиста: «Джангар», 2005. 214 с.
2. Борджанова Т. Г. Магическая поэзия калмыков: Исследование и материалы. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1999. 182 с.
3. Дорджиева Г. А. Протяжные песни калмыков: история одного сюжета. Исследование и тексты с аудиоприложением на CD. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2018. 128 с.; нот.+ CD-ROM.
4. Коваева Б. М. Калмыцкая народная песенная поэзия: традиция, современное состояние и формы бытования. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. иск. Майкоп, 2017. 22 с.
5. Кульганек И. В. Мир монгольской народной песни. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2001. 224 с.
6. Меняев Б. В., Борлыкова Б. Х. К вопросу изучения поэтического фольклора хошутов Калмыкии На основе полевых и архивных материалов рассматриваются образцы поэтического фольклора хошутов Калмыкии // Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 2023. № 9 (182). С. 142–151.
7. Оконов Б. Б. Калмыцкие народные исторические песни XVII–XVIII вв. // Калмыцкая народная поэзия. Элиста, 1984. С. 30–58.
8. Песенный фольклор. Том VI. Памятники фольклора монгольских народов: в 10 т. / гл. ред. Н. Ц. Биткеев, А. Н. Биткеева; предисл. И. В. Кульганек; сост. В. К. Шивлянова, Н. Ц. Биткеев, А. Н. Биткеева, Л. Д. Дашиева, С. Д. Гымпилова, А. Алимаа, М. Билгуунчимэг; отв. ред. П. Ц. Биткеев. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 576 с.; ил.
9. Руднев А. Д. Мелодии монгольских племен и народов // Сборник в честь семидесятилетия Григория Николаевич Потанина (С портретом, 7 таблицами, 5 рисунками в тексте, нотами и картой). С.-Петербург, 1909. С. 395–430.
10. Теегин айсмуд. Хальмг улсин урдк болн өдгэ цага дуд. (Степные мелодии. Калмыцкие народные и современные песни. Сборник. На калм. яз. Сост.: Н. К. Волькович и Н. Ц. Эрендженев, муз. ред. П. О. Чонкушов). Элиста: Калм. кн. изд-во, 1982. 107 с.
11. Тритуз М. Л. Музыкальная культура Калмыцкой АССР. М.: Музыка, 1965.
12. Хабунова Е. Э. Калмыцкая свадебная обрядовая поэзия: исслед. и материалы. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1998. 224 с.

13. Хорло П. Народная песенная поэзия монголов. (Проблема жанрового состава.) Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1989. 150 с.
14. Цебигов Л. И. Сто калмыцких народных песен. Элиста.: Калмыцкое книжное издательство, 1991. 128 с.
15. Шивлянова В. К. Калмыцкий обряд «Мацг Одр» («День поста») и проблема структурно-стилистического единства молитвенных напевов // Mongolica-V. Посвящается К. Ф. Голстунскому. Сб. ст. / Сост. И. В. Кульганек. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2001. С. 113–118.

**Традиционная музыкальная культура:
вопросы культурогенеза.
Материалы IX Международного научного конгресса
«Фольклор народов России и стран СНГ»**

Верстка: В. А. Фролов

Подписано в печать 23.10.2026. Формат 60х90/8
Объем 5,5 п. л. Тираж 20 экз.
Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
www.artcenter.ru