



ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СВОЕОБРАЗИЯ КУЛЬТУР НАРОДОВ РОССИИ И АЗИАТСКО-ТИХООКЕАНСКОГО РЕГИОНА

**МАТЕРИАЛЫ ВСЕРОССИЙСКОЙ
(С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ)
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

**Улан-Удэ
2023**



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО «ВОСТОЧНО-СИБИРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

**Проблемы сохранения
музыкального и хореографического
своеобразия культур народов России
и Азиатско-Тихоокеанского региона**

материалы Всероссийской
(с международным участием)
научно-практической конференции

Улан-Удэ
Издательско-полиграфический комплекс
ФГБОУ ВО ВСГИК
2023

УДК 008:061.3
ББК 71л0
П 781

Утверждено
Редакционно-издательским советом
ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный
институт культуры»

Ответственный редактор
д.и.н., проф. И. С. Цыремпилова

Научный редактор
к.ист.н., доц. О. А. Русинова

Редакционная коллегия:
д.филол.н., проф. Серебрякова З. А.,
к.филол.н., доц. Шойбонова С. В.,
к.филол.н., доц. Ринчинова А. В.,
к.филол.н., доц. Сангадиева Э. Г.,
к.филол.н., доц. Хобракова Л. М. (переводчик)
доц., Н. И. Решиков

П 781 Проблемы сохранения музыкального и хореографического своеобразия культур народов России и Азиатско-Тихоокеанского региона : материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции / М-во культуры Рос. Федерации, Вост.-Сиб. гос. ин-т культуры ; отв. ред. И. С. Цыремпилова ; науч. ред. О. А. Русинова. — Улан-Удэ : Издательско-полиграфический комплекс ФГБОУ ВО ВСГИК, 2023. – 168 с. – ISBN 978-5-89610-339-4.

В сборник материалов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции вошли статьи, посвященные решению насущных проблем изучения, сохранения, трансляции историко-культурного наследия. Материалы могут быть полезны для исследователей, педагогических работников вузов и колледжей культуры, школ искусств, студентов и аспирантов, руководителей учреждений культуры.

УДК 008:061.3
ББК 71л0

ISBN 978-5-89610-339-4

© ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский
государственный институт культуры», 2023.

От редколлегии

В настоящее издание вошли материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Проблемы сохранения музыкального и хореографического своеобразия культур народов России и Азиатско-Тихоокеанского региона», состоявшейся на базе Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Восточно-Сибирский государственный институт культуры».

Конференция проходила в смешанном формате – онлайн и офлайн, в режиме пленарного и трех секционных заседаний, серии мастер-классов. В работе конференции приняли участие научно-педагогические работники, студенты, магистранты, аспиранты высших учебных заведений, преподаватели школ искусств, специалисты центров народного творчества и др. География участников была представлена Монголией, Китаем, США, Узбекистаном, Россией (Республика Бурятия, Республика Саха (Якутия), Оренбургская, Белгородская, Кемеровская, Новосибирская, Иркутская области, Забайкальский край).

Многогранность тематики докладов, представленных на конференции, выявила широту исследовательских направлений и богатство практического опыта участников. Ряд докладов сопровождался презентацией музыкального и хореографического иллюстрационного материала.

Конференция стала дискуссионной площадкой, позволившей обсудить широкий круг теоретических, организационно-управленческих и методических вопросов и апробировать результаты научных исследований, а также способствовала актуализации обозначенной проблематики.

Материалы настоящего издания сгруппированы в три раздела «Проблемы изучения и интерпретации культурного наследия в современных условиях», «Формы сохранения этнокультурных традиций в социально-культурном пространстве», «Актуализация традиционной культуры в профессиональном музыкальном и хореографическом искусстве». Содержание публикуемых статей отражает точку зрения их авторов, которая может отличаться от мнения редакционной коллегии.

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

УДК 793.31

Ромм В. В.

доктор культурологии, академик МСА.
г. Новосибирск, Россия

ТАНЕЦ, ВЗЫВАЮЩИЙ К НЕБЕСАМ

Статья посвящена рассмотрению генезиса народных танцев. Основываясь на методике палеохореографического анализа, являющегося инструментом фактуальной трактовки древнейших памятников культуры человечества, автор выявляет семантическое и функциональное значение движений, поз, композиции артефактов и направление их трансформации в выразительные средства народного танца.

Ключевые слова: палеохореография, шаманские пляски, магические танцы, народные танцы, танцевально-музыкальная терапия.

Romm V. V.

Doctor of Cultural Studies, academician of the ISA.
Novosibirsk, Russia

DANCE CALLING TO HEAVENS

The article is devoted to the genesis of folk dances. On the basis of the methodic of paleochoreographic analysis as a tool of factual interpretation of the oldest cultural monuments of mankind, the author identifies the semantic and functional significance of movements, poses, compositions of artifacts and the direction of their transformation into expressive means of folk dance.

Keywords: paleochoreography, shamanic dances, magic dances, folk dances, dance and music therapy.

Проблемы сохранения музыкального и хореографического своеобразия культур народов России и Азиатско-Тихоокеанского региона, которые рассматриваются на нашей конференции, не новы.

Задача сохранения и точного воспроизведения обрядовых, магических, лечебных, народных танцев стояла перед человеком всегда. Не случайно древнегреческий философ Платон первый из своих знаменитых законов идеального государства посвятил танцам: «Никто не должен петь или плясать вопреки священным общенародным пляскам и всем в совокупности хороводным пляскам молодежи. Этого надо остерегаться еще более, чем покушений любого другого закона» [1, с. 1].

Идеологи нового разбойного капитализма России убеждали население, что есть одна ценность – деньги. Но пришла пандемия ковида и показала, что есть ценность намного важнее – здоровье человека, которое не купишь ни за какие деньги. Одной из причин катастрофы со здоровьем, на мой взгляд, является то, что народный танец ушел из повседневной жизни населения России. Танец – это индикатор здоровья не только отдельного человека, но и здоровья нации.

Я лично считаю, что народная музыка и народный танец родились для оздоровления народа. Музыка через свои энергетические вибрации способна входить в резонанс с локальными, региональными и даже космическими духовно-энергетическими центрами. Эту гипотезу я выдвинул в книге «Введение в танцевально-музыкальную терапию»: «Первобытный человек получил способность издавать различные звуки. «Люди палеолита начали замечать, что какие-то звуки им особенно нравятся, вызывают особые ощущения лёгкости. Постепенно составила комбинация звуков определённой высотной, ритмической и темповой настройки, которые вызывала реакцию восторга...» [3]. Я предполагаю, что энергетические настройки этих комбинаций не просто входили в резонанс с ближайшим духовно-энергетическим центром, а создавали мощный оздоровительный канал связи с ним. По этому каналу Высшие силы Природы проверяли здоровье человека, вносили коррективы, исправляли появившиеся проблемы.

Здоровье населения каждого региона настроено на свой духовно-энергетический центр, который имеет свои особенные частоты. Открыть лечебный канал может музыка и танцы только этого

региона. Каждый народный танец как бы вызывает к небесам. Но малейшее отклонение от необходимых музыкально-ритмических настроек, искажения музыки и лексики танца могут не позволить открыть эту связь.

В конце XX века появилось новое научное направление «Палеохореография». Оно быстро завоевало признание и популярность в археологии и истории. Основные положения «Палеохореографии» были разработаны мною в сотрудничестве с учёными института археологии Сибирского отделения Российской Академии наук, в тесном контакте с замечательным советским археологом, доктором исторических наук В. Е. Ларичевым [2, с. 1-14]. Палеохореография дала ученым инструмент фактуальной трактовки древнейших памятников культуры человечества. До этого времени анализ этих артефактов носил чисто умозрительный характер и допускал многочисленные трактовки. Новое направление в археологии предлагало конкретную методику унификации и интерпретации движений, скрытых в артефактах палеолита, неолита, используя методы точных наук, практические, экспериментальные и логические доказательства.

В 1994 году состоялась первая Всероссийская конференция по «Палеохореографии». Она прошла в Новосибирском государственном хореографическом училище. В 1995 году прошла вторая, уже международная, конференция в Новосибирском государственном техническом университете [4].

На конференциях были показаны расшифровки 15 композиций магических танцев, записанных на статуэтках Мальты, Бурети, Малой Сии – древнейших археологических памятниках человечества возрастом 25-40 тысяч лет. Пирамиды Древнего Египта, скульптуры Античности, храмы Индии, по сравнению с этими памятниками, кажутся почти нашими современниками.

Демонстрировали реконструированные композиции танцев палеолита ученики Новосибирского государственного хореографического училища. Каждая из этих композиций открывала новые аспекты истории, демонстрировала неожиданные возможности танца.

Особое внимание вызывали расшифровки записей палеолитических статуэток, найденных на берегах Байкала. Эти статуэтки неожиданно донесли до нас самую раннюю из известных письменностей человечества, возрастом около 30 тысяч лет. Это казалось тогда и кажется теперь невероятным. Все ученые по-прежнему уверены, что первая письменность человечества появилась только 3 тысячи лет назад. Но в регионе Байкала сохранилось множество артефактов древности, петроглифов, скульптур, которые доносят нам танцы людей далёкого прошлого [6].

Наиболее полно была расшифрована знаковая система статуэтки Юпитера. Она не только описывала композицию танца, но содержала синодический и сидерический календари планеты Юпитер. Записанный древним скульптором фрагмент танца в варианте короткого прочтения занимает 4-5 минут [5, с. 115-120]. Полная же композиция, характеризующая 12-летний цикл Юпитера, длится более часа.

Танец Юпитера за 25 тысячелетий не утратил своих магических свойств: он оказывал мощное лечебное воздействие, и даже способность управления погодой. Очевидно, в палеолитической древности шаман духа Юпитера, исполняя этот танец, обладал большим набором воздействий, таких, которые мы сегодня даже не можем представить.

Вопросы лечения, оздоровления человека всегда являлись главными в обрядовых и народных танцах. В ходе исследования особенностей танцев народов Северных областей Европейской и Азиатской России, Сибири и Азиатско-Тихоокеанского региона, я пришел к пониманию непосредственной связи шаманских и региональных танцев. Шаманские танцы больших обрядов были по силу только подготовленным исполнителям [7], но облегченные наборы лечебных фрагментов того или иного танца разрешалось танцевать на обрядах всем присутствующим. Эти фрагменты и становились традиционными танцами той или иной народности, а иногда, и всего народа. Не надо далеко ходить, вспомним тот же Ёхор.

Если народные танцы мы связываем с влиянием того или иного регионального духовно-энергетического центра, святого места, то классический танец я связываю непосредственно с Космосом.

Бездумное равнодушие к разрушению музыкального и хореографического своеобразия культур народов России ведёт к деградации духовного и физического здоровья населения страны, которое сегодня находится в состоянии разрушительного Хаоса.

Если верить космогонии индуизма, то есть проверенный и надёжный способ победить это зло, ведь Шива победил Хаос магическим танцем, которым и создал Мир. Если удастся вернуть народный танец в повседневную жизнь населения, то удастся вернуть и здоровье. Танец в очередной раз спасёт мир!

Примечания

1. Платон. Полное собрание творений : в 15 т. Петербург : Academia, 1923. Т. 14. 272 с.
2. Палеохореография : тез. докл. и сообщ. междунар. науч. конф. / [отв. ред. Е. Я. Букина]. Новосибирск : НГТУ, 1995. 78 с.
3. Ромм В. В. Введение в танцевально-музыкальную терапию. Изд. 2-е, испр. Новосибирск : Окарина, 2013. 244 с.
4. Ромм В. В. К методике палеохореографического анализа : [моногр.]. Новосибирск : НГТУ, 1994. 129 с.
5. Ромм В. В. Танец и секреты древнейших цивилизаций / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2002. 452 с.
6. Ромм В. В. Танец живота сибирской Венеры // Этногенез и цивилизационные перспективы в образовании России : материалы междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск : Изд. НГПУ, 2004. С. 584-589.
7. Ромм В. В. Новый взгляд на механизм шаманского воздействия. URL: http://slavzso.narod.ru/k/3.html#_Toc217005218 (дата обращения: 21.11.2021).

УДК 39-055.2(=512.1)

Николаева Д. А.
г. Улан-Удэ, Россия

РОЛЬ ЖЕНЩИНЫ В СТАНОВЛЕНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ТЮРКО-МОНГОЛЬСКИХ НАРОДОВ

Автор полагает, что роль и значение женщины в становлении музыкально-инструментального искусства тюрко-монгольских народов было обусловлено мифоритуальными воззрениями древних людей, связанными с культом Богини-матери. Это относится к молитвам, песням, танцам, струнным музыкальным инструментам, которые выполняли посвященные, апотропейные и космогонические функции в целях организации благополучной жизнедеятельности социума.

Ключевые слова: женский культ, музыкально-инструментальная культура, посвященные, апотропейные, космогонические функции.

Nikolaeva D.A.
Ulan-Ude, Russia

WOMAN'S ROLE IN THE FORMATION OF MUSICAL AND INSTRUMENTAL CULTURE OF THE TURK-MONGOLIAN PEOPLES

The author believes that the role and importance of a woman in the formation of the musical and instrumental art of the Turk-Mongolian peoples was conditioned by mythological and ritual views of the ancient peoples connected with the cult of the Mother goddess. This refers to prayers, songs, dances, stringed musical instruments that performed dedicatory, apotropaic, and cosmogonic functions with the aim of organizing the prosperous life of society.

Keywords: female cult, musical and instrumental culture, dedicatory, apotropaic, cosmogonic functions.

Выявляя роль и значение женщины в становлении важнейшей составляющей народной художественной культуры тюрко-монгольских народов – музыкально-инструментального искусства – следует сказать, что эта связь была обусловлена мифоритуальными воззрениями древних людей, связанными с культом Богини-матери. Согласно этим представлениям, считалось, что Великая Богиня-праматерь с функциями плодородия и деторождения даровала это свойство земным женщинам, которые своими песнопениями и танцами устанавливали с ней двустороннюю взаимосвязь в целях организации благополучной жизнедеятельности общества.

Эту прокреативную программу женщины выполняли в случаях ритуального и символического рождения *нового*, связанного, в том числе с идеей сакрализации и о-своения *чужого*. Причем это отражается как на сакрально-значимых обрядах и праздниках (календарные, жизненного цикла,okka-

зиональные), так и на ежедневно-бытовом уровне. К последним, например, можно отнести не только благопожелания, молитвы и обращения к божествам домашнего очага, но исполнение колыбельных песен. Считалось, что эти песни через мелодию, интонацию, ритм и текст способствовали формированию, с одной стороны, психического здоровья ребенка. На эту тему существует следующее высказывание: «этот человек несчастный, потому что не слышал колыбельных песен матери», в вариантах это звучит так, «а, понятно, мать не пела ему колыбельных песен». С другой стороны, эти песни моделировали будущее ребенка. Так, в бурятских улигерах эпический богатырь с колыбельных песен матери знал, какая у него будет судьба, где искать суженую, какие он совершит подвиги и пр.

У бурят женские круговые танцы с песнями, т.е. ехор, помимо выполнения основных магических, шаманских, космо- и социогонических и других функций, способствовали выздоровлению заболевшего человека, вызывали во время засухи дождь. Дореволюционные путешественники и исследователи отмечали, что в этих случаях поют и танцуют только «девки и молодые бабы». Бурятский исследователь-этнограф Д.-Н.С. Дугаров показывал нам фотографию начала XX в., где молодые женщины исполняют ехор в состоянии транса. Он сравнивал трехчастное исполнение ехора с космической ракетой, которая, постепенно ускоряясь, устремлялась в космос. Тем самым женский песенный танец помогал шаману совершать свои космические путешествия в *ином* мире, где он разыскивал душу заболевшего человека, духов или божеств местности и т. д.

Также женщины выполняли свои посвятительные и апотропейные функции благодаря древнейшему струнному смычковому инструменту морин хууру (моринхуур, хуур, хур). Следует отметить, что в научной литературе о струнных инструментах больше всего работ посвящено именно морин хууру. Ученые, изучая данный инструмент, выявляли самые различные его функции, тогда как другие виды струнных инструментов только упоминались.

Несомненно, морин хуур занимал и занимает особое место в жизни кочевников, что отмечают все исследователи традиционной музыкальной культуры (Бадмаева, Батчулунгийн, Демин, Каратыгина, Шастина, Халтаева, Дашиева и др.). Они выявляли его значение и функции в ритуальной практике, в военных походах, на охоте, в фольклоре, в повседневном быту и пр. Так, во-первых, считалось, что он выступал в качестве непосредственного звукового средства общения с миром предков [1, с. 76 ; 2, с. 60].

Во-вторых, с помощью инструмента можно было сообщить о весьма значимых радостных или печальных вестях. Например, сохранилось предание о том, что, когда в результате несчастного случая на охоте погиб единственный сын грозного повелителя и люди боялись рассказать об этом отцу, музыкант взял в руки морин хуур, заиграл и старый хан понял, что больше никогда не увидит своего любимого сына.

В-третьих, инструмент являлся звуковым средством введения человека в состояние измененного сознания. Данное свойство отметил Э. Эмсхаймер, обнаруживший у Марко Поло упоминание о монгольском обычае играть перед битвой на морин хууре. Он пишет: «Когда они изготавливаются и ждут битвы, ... поют они, играют и веселятся, поджидая схватку ... » [3, с. 33]. Можно предположить, что они праздновали предстоящую тризну. Веселье, поразившее путешественника, было ритуальным. Это символизировало радость грядущей встречи с предками, демонстрацию перед ними своей удали, доблести, а также готовность присоединиться к ним в боевой ситуации. В то же время веселье и пение под звуки морин хуура, свидетельствовало о том, что они находятся в состоянии транса.

Исследователи отмечали влияние инструмента на психоэмоциональное состояние людей не только перед битвой, но и в целом. Например, искусство музыканта смягчило сердце Чингис хана, который в результате простил и пощадил провинившегося музыканта-хуриста. Существуют китайские свидетельства о том, что при игре на морин хууре сисцы («си» – название одного из ответвлений восточных монголов дунху) слушают его (хур), у них текут слезы» [3, с. 35].

Удивительное свойство инструмента распространялось при этом как на людей, так и на животных. Например, для того чтобы умиротворить нрав дикого молодого жеребца, ему специально играли на морин хууре; верблюды, слушая игру на инструменте, плакали; а строптивая верблюдица подпускала к себе чужого верблюжонка-сироту.

И, наконец, этот инструмент служил средством сакрализации, гармонизации и освоения окружающего пространства. Согласно сохранившемуся поверью, морин хуур приносит в дом счастье, и лишиться его значило лишиться в жизни самого светлого и доброго [4, с. 130]. Считалось, что семья без этого инструмента живет плохо.

Рассматривая инструмент с точки зрения гендерных аспектов, обратим внимание на генезис струнных инструментов. У тюрко-монгольских народов существует большое количество устно-

поэтических мифологических произведений, указывающих на причины создания данного инструмента. Это различные варианты сюжетов, в которых основой инструмента выступал волшебный крылатый конь, голова любимого сына грозного правителя или простого человека-пастуха.

Но только в западно-бурятской культуре есть космогонический миф, в котором говорится, что во время приготовления ритуальной пищи (кумыса) женщина, через помешивание черпаком, вначале сотворила новую Вселенную, а позже из этого черпака сделала морин хуур и вручила его первому улигершину, верифицировав, тем самым, его на дальнейшую профессионально-творческую деятельность. Как видим, западно-бурятский космогонический миф является наиболее древним упоминанием о происхождении инструмента. Это связано с тем, что западные буряты менее всего подверглись влиянию мировых религий и поэтому сумели сохранить архаические следы этнокультурного наследия.

Таким образом, существует связь между морин хууром и женским культом. Эту связь можно проследить на самых разных уровнях. Так, в архаические времена данный инструмент изготавливался только *удаганками* – пожилыми, опытными женщинами – жрицами огня («уд» – огонь), являющимися воплощением образа матери-прародительницы, для проведения посвященных обрядовых действий [5, с. 29]. Тогда же он наделялся ими сакральной субстанцией и посвящался Праматери всего сущего в *этом* мире – Солнцу.

Данный аспект можно проследить во внешнем оформлении инструмента. В современной культуре существует большое разнообразие в его корпусе и головке, выполненной в виде голов лошади, дракона, человека, лебедя и т.д. Однако мы обращаем внимание на корпус инструмента. Наиболее древней считается квадратная форма, а прямоугольная и трапециевидная появились в более позднее время. Но все же архаическая форма – черпаковидная/ овальная.

По нашему мнению, варианты не противоречат друг другу. В обоих случаях присутствует гендерная и пространственная стратификация. Так, в первом случае, обратимся к шаманскому призыванию: «Отец – Круглое Небо, Мать – Квадратная Земля». Мы видим, что в инструменте маркируются такие космологические аспекты картины мира как «верх/ иной/ верхний мир» и «низ/ земной/ женский (квадратный) мир».

Во втором случае мы выделяем две темы. Первая тема связана с женской утварью. Так, несмотря на то, что инструменты имеют разные названия – найрын хуур (найр – “празднество, пир, веселье”), цудгур хуур (цудгур – “черпак”), луу шанаган хуур / шангийн хуур (луу – “дракон”, шанага – “ковш”), матаар хуур (матаар – “чаша”) и эхэл хуур (эхэ – “мать”) [5, с. 26], в них, так или иначе, варьируется название посуды округлой формы. Согласно архаическим воззрениям, посуда округлой формы обладала проницательной символикой, в которой происходили космогонические процессы перевода субстанции (человека) из одного качества в другое, из одного статуса в другое (сырое/вареное, жидкое/твердое, неживое/живое, больной/здоровый и т.д.). Такой посудой могли пользоваться только женщины.

Вторая тема связана с собственно овальной формой инструмента. Напомним космогонический миф об изготовлении женщиной инструмента из черпака, но мы обращаем внимание на исследование С.Б. Болхосоева, который связывает форму морин хуура с телом лебедя – матери-прародительницы [6, с. 85-86]. Таким образом, корпус инструмента и головка грифа носят орнитоморфные черты.

Рассматривая взаимосвязь инструмента и женского культа, остановимся на термине “морин хуур”. Обычно в названии выделяют слова морин (“лошадь”) и хуур (“солнце”). Напомним, что головка грифа традиционно изображает лошадиную голову. Исследователи прослеживали связь инструмента с солярным культом [7, с. 30] и культом коня [4, с. 141]. Мы обращаем внимание на то, что в архаической культуре бурят сохранилось представление об образе солнца как праматери. С этим понятием связано еще одно шаманское священное призывание: “Эхэ эсэгэ хоёр – наран хара хоёр” (“мать и отец – солнце и луна”).

В этой связи следует отметить традицию ежегодного обновления морин хуура во время весеннего праздника Гуний урс, суть которого заключается в натягивании новых струн и просушивании инструмента на крыше дома, т.е. сушится на солнце. Мы полагаем, что во время календарного обряда инструмент набирался сил и энергии от матери-солнца для космических путешествий, а с другой – он посвящался солнцу-прародительнице. Таким образом, термин “морин хуур” (“солнечная лошадь”), можно интерпретировать в значении женского солярного культа.

Под этим углом можно рассмотреть взаимосвязь женского солярного культа и лошадей белой масти. Эти представления были широко распространены у кочевников с древнейших времен. Об

этом, описывая сако-массагетов и сарматов, сообщал еще Геродот [цит. по: 8, с. 44]. Остальные виды оформления инструментов (дракон и другие образы) появились позже, и они не противоречат указанию на верхний *иной* мир.

К вышесказанному можно добавить следующее. В традиционной культуре для изготовления корпуса и смычка выбирались не просто священные породы деревьев – береза, ель, бук, клен [7, с. 32], сосна и ель, а те, в которые ударила молния, т.е. они были дополнительно очищены и освящены. Конский волос для струн и смычка выдергивали (по одному) из хвоста здоровой спящей лошади, т.е. находящейся в состоянии покоя, причем предпочтение отдавалось волосу белого цвета. Считается, что благодаря этому инструмент будет обладать особым звучанием, иметь долгую жизнь и будет служить сакральным средством для выполнения жизненно важных целей в традиционном обществе. Поэтому нельзя было использовать срезанные у живой лошади волосы, и, тем более, брать их у мертвой.

И, наконец, предполагалась строгая профессиональная и половая принадлежность исполнителя. Считается, что морин хуур – это инструмент мужчин – глав семейств (домохозяев), т.е. защитников своих семейств, посредством обращения к своим предкам. Тогда как женщины могли играть только на хучире. Но мы обращаем внимание на труды исследователей, которые упоминали, что хучир – это инструмент улигершинов, сказителей-хурчи, шаманов [7, с. 30 ; 9, Т. 1 с. 302 ; 10, с. 272]. Как видим, прерогатива для исполнения на этом музыкальном инструменте была только у наиболее сакральных и значимых членов социума, связанных с сакральными силами Вселенной.

Таким образом, функции женщин в генезисе и развитии музыкально-инструментальной культуры были ориентированы на космогонические процессы, проецирующие мифическое время, соединяющее прошлое, настоящее и будущее, выполняя функции организации благополучной жизнедеятельности социума на космическом уровне.

Примечания

1. Каратыгина М. И. Отражение мировоззрения монголов в традиции игры на морин-хуре // Музыкальные традиции стран Азии и Африки : сб. науч. тр. М. : Изд-во МГК, 1986. С. 61-82.
2. Халтаева Л. А. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1991. 24 с.
3. Демин А. Г. Музыкальный инструментарий монголов в эпоху Великой империи (XII–XIV вв.). Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГИК, 2000. 45 с.
4. Дашиева Л. Д. Традиционная музыкальная культура бурят. Улан-Удэ : Респ. тип., 2005. 187 с.
5. Николаева Д. А. Связь женского культа и струнного инструмента Морин хуур в традиционной культуре монгольских народов // Этнографическое обозрение. 2012. № 1. С. 24-31.
6. Болхосоев С. Б. Семантика названия монгольского музыкального инструмента «морин хур» // Известия лаборатории древних технологий. 2020. Т. 16, № 2. С. 81-86.
7. Китов В. В. Оркестр бурятских народных инструментов: история оркестрового исполнительства на бурятских народных инструментах. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2001. 311 с.
8. Самбуева С. Б. Символика традиционного бурятского женского костюма. Улан-Удэ : Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2004. 124 с.
9. Хангалов М. Н. Собрание сочинений : в 3 т. Улан-Удэ : Респ. тип., 2004. 3 т.
10. Дугаров Д. С. Бурятские народные песни. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1980. Т. 3 : [Песни западных бурят]. 280 с.

РИТУАЛЬНАЯ ИГРА И ХОРОВОД КАК СОСТАВЛЯЮЩИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СТАРООБРЯДЦЕВ ВОСТОЧНОЙ СИБИРИ

Статья посвящена рассмотрению сущности и функций ритуальных и хороводных игр и игроплясок, выявлению их значимости в контексте традиционной культуры семейских Восточной Сибири. Автор подчеркивает черты общности этих явлений, что позволяет выявить и зафиксировать традиционные танцевальные элементы культуры изучаемого этноса.

Ключевые слова: игра, хоровод, танец, ритуал, ритуальное действие, хороводные игры, традиционная культура, старообрядцы, семейские, Сибирь.

Popova T.V.
Ulan-Ude, Russia

RITUAL GAME AND ROUND DANCE AS COMPONENTS OF TRADITIONAL DANCE CULTURE OF THE OLD BELIEVERS OF EASTERN SIBERIA

The article considers the essence and functions of ritual and round dance games, identifies their significance in the context of the traditional culture of the Semeiskiye of Eastern Siberia. The author emphasizes common features of these phenomena that allow to identify and fix the traditional dance elements of the culture of the ethnos under study.

Keywords: game, round dance, dance, ritual, ritual action, round games, traditional culture, the Old Believers, Semeiskiye, Siberia.

В культурном наследии прошлого хороводам и хороводным играм принадлежит особое место. Являясь результатом многовекового развития культуры разных народов, они отражают становление духовного сознания человека.

Однако сведения о традиционной танцевально-игровой культуре семейских в литературе весьма ограничены и фрагментарны, а впечатления о ней нередко предвзяты и субъективны. Характерно в этом отношении свидетельство М. Александрова, наблюдавшего в 1827 г. празднества сельских жителей: «Прислушайтесь к мурлыканью сельских девушек, когда они в праздничные дни разводят свои хороводы: их напев отзывается тюремными вздохами, их слова выражают тоску изгнания, самое движение ног их какое-то невольное, тяжелое, как будто они недавно освобождены от вериг, тяготевших на ступнях» [2].

Конечно, восстановить движения хоровода и его композицию по отрывочным записям невозможно. Очевидно только то, что танцевальные традиции в Забайкалье были гораздо богаче и ярче, чем приведенное описание. Об этом свидетельствуют небольшие статьи И. И. Слуцкера [3] и А. С. Фомина [4], в которых приводятся примеры нескольких плясок игрового характера, правда, без подробного их описания и ссылки, в каком селе записаны и к какой локальной группе русского населения Забайкалья они относятся. Ведь, кроме семейских, в Забайкалье проживают несколько локальных групп русского этноса: это казаки, старожильческие крестьяне-сибиряки, карымы. Но несмотря на то, что отрывочные сведения не дают нам представления о том, как водились хороводы, в какой последовательности в них происходили действия и какими движениями они сопровождались, эти сведения являются важным источником, дающим возможность судить о том, какого характера были эти хороводы.

Наибольший интерес для нас представляет работа А. М. Станиловского [5], опубликованная в 1912 г., где дается краткое описание хороводов, игр и плясок, записанных собирателем в селах Забайкалья в 1905 г., а также приводятся тексты песен, сопровождающих хороводы. А. М. Станиловский наблюдал пляску в окружении поющих песню «Ты взойди, взойди, солнце красное»: «Пляшут попарно – мужчина и женщина. Пары всё время меняются. То мужчины, то женщины, устав, сходят со сцены, на их место являются тотчас же новые танцоры. Во время танца притопывают в такт пению, делают размашистые жесты руками, держатся друг друга то в пол-оборота, то боком, то спиной с обёрнутою назад головою и всё время меняются местами» [6].

Общеизвестно, что хороводы пришли к нам из глубины веков и несут в себе информацию, которую можно расшифровать по формам движений, представляющих собой рудименты древних культур. Но о структуре русских хороводов мы имеем лишь отрывочные сведения.

В исторических источниках постоянно варьируются даже сами понятия: «хороводы», «хороводы-игры», «игровые песни», «игровые хороводы», «игры-пляски», «песни-игры», «хороводные песни», «хороводные игры», «хороводные пляски», «хороводно-орнаментальные песни», «хороводно-игровые песни» и так далее. Даже перечислить все эти термины затруднительно, настолько их много. В различных источниках, а часто и в одной работе, обнаруживается обозначение одного и того же явления различными терминами. Требуется конкретизация терминов «игра», «хоровод», «танец», выявление их сходства и различия.

По определению С. И. Ожегова, «...народная игра – движение людей по кругу с пением и пляской, а также вообще кольцо взявшихся за руки людей – участников какой-нибудь игры, танца... движения «ведущего» или «ведущих», как правило, воспроизводят содержание текста исполняемой песни. Игры этого типа относятся к хороводам» [1]. Игры (хороводные) характеризуются лирико-драматической тональностью и являются неким молодежным развлечением, которое проводилось, чаще всего, без посторонних зрителей.

К собиранию и изучению хороводов обращались специалисты различных областей фольклористики, этнографии, искусствоведения, и широкий круг затронутых ими проблем, связанных с этим сложным явлением, до сих пор содержит дискуссионные положения. Среди них гипотезы семантики и функционального происхождения: хоровод как первородное синкретическое действо, как отражение космогонических представлений, как архаическая форма отражения солярной символики, как символ смерти и возрождения, как выражение аграрной магии, как прообраз инициальных, переходных ритуалов, как отражение трудовых процессов, как драматизированное воплощение мифических представлений.

Многие фольклористы пытались выстроить классификацию хороводов, выявляя их специфику в рамках отдельного вида народного творчества, но сталкивались с проблемой их систематизации. Е. М. Рогачевская пишет, что «во время дифференциации они стали распадаться на всякого рода смешанные и промежуточные типы» [7], которые, в силу многоаспектности характеристик, не укладывались в заготовленную схему «игра, танец, музыка и слово». В результате она пришла к выводу, что систематизацию разновидностей хороводных игр надо строить на основании наличия в них «драматических признаков» [7]. Предлагаемые ею признаки классификации – не что иное, как кинетические: (движенческие) признаки, поскольку перечисляются исключительно параметры движения: 1) *форма исполнения* хороводов (круговая, двухлинейная, линейная) и ее соотношение с сюжетно-тематической характеристикой; 2) драматургия игрового действия (распределение его между участниками игры, соотношение действия и *формы исполнения* игры); 3) связи *формы исполнения* с игровыми целями, если таковые есть (например, величание, выбор пары и т.п.) [7]. Перечисленные признаки являются атрибутами, определяемыми этнохореологами как «движения» или «действия».

По мнению Е.М. Рогачевской, несмотря на то что все компоненты в хороводах органически слиты, в целях классификационного анализа допустимо выделить ведущий компонент их структуры. Таким общим компонентом, считает автор, является игровое или танцевальное действие. Под термином «действие» автор понимает «образное, зримое воспроизведение музыкально-поэтического содержания песни в разыгрывании или танце» [7].

В.Н. Всеволодский-Гернгросс считает, что воспроизведение действия – это подражание, которое свойственно двум видам действия – игровому и плясовому. Н. М. Бачинская относит к основным элементам хороводов «хореографический (движение участников хоровода) и драматический – разыгрывание сюжета исполняемых песен. Из сочетания этих элементов создаются разнообразные виды хороводов». То есть Бачинская также основой для выявления видов хороводов считает именно хореографические движения и разыгрывания, то есть действия.

«Танцевальное действие» («хореографическое действие») часто сводится к «проходке», «припляске», но в таких случаях вес «игрового действия» значительно возрастает. Существенным признаком для разграничения «игровых действий» и «танцевальных действий», как верно подметил А.А. Соколов-Каминский, является различие отношения к ритму, а не характер действий. Часто, пытаясь подчеркнуть игровой характер хороводов, авторы используют термины «драматическое действие» или «драматическая образность», «драматургия игрового действия» и т.п.

Выделение «драматических действий» предпринимается часто для того, чтобы показать, что хоровод обретает свойства театральности, что он разыгрывается действующими лицами и разверты-

вается в форме диалога («Мак», «Коршун», «Костромушка» и др.). По всей вероятности, термины «драматические действия», «игровые действия», «сюжетные действия», «иллюстративные действия», «подражательные действия», «разыгрывания», «актерская игра», «диалог действующих лиц», «танцевальные действия», «плясовые действия», «мимика» и др. используются для определения качественно-эстетических, зрелищно-выразительных аспектов действий хороводов.

В данном вопросе мы разделяем мнение О. Ю. Фурман о том, что «за всеми этими терминами стоит движенческий аспект хороводов, поскольку любое действие предполагает движение, перемещение в пространстве посредством основной движенческой единицы, хороводов – «шага», «ходьбы». О. Ю. Фурман выделяет такие элементы, как «стоять», «лежать», «сидеть» как ключевые в движенческом инвентаре хороводов.

Воспроизведение текста песни при помощи различных перемещений, шагов, жестов, ритмически организованных и неорганизованных действий и движений (выбор пары, поклоны, погоня, потасовка, поцелуи, сужение либо расширение круга, прохождение через «воротца» и др.), имеют исключительно движенческую (кинетическую) основу. Эти действия и движения образуют кинетическое пространство хороводов и являются их кинетическими элементами.

О. Ю. Фурман считает, что подражательные, игровые действия, выделяемые по признакам перевоплощения, «разыгрывания», подражания, имитирования, изображения состояний, также не являются исключением, так как «махать руками-«крыльями», ходить гусем, прыгать зайцем, бодаться», изображать спящего, больного, умершего – эти элементы в хороводе реализуются только через движения/действия. Диалоги и пение в хороводах можно также рассматривать через их кинетические характеристики. То есть все то, что в хороводе выражается через глагольную форму, может рассматриваться в качестве элементов кинетического текста» [8].

Кинетическая форма обычно открыта для наблюдения, но ее простые, на первый взгляд, проявления требуют формального аппарата описания, свободного от произвольности и интуитивных интерпретаций, ведь часто за одним и тем же термином скрываются совершенно разные кинетические реалии. Так, например, информатор О.Ю. Фурман, уточняя сведения о заговорном ритуале глаголом «зачерчивать», показывала то круговые, то крестообразные движения рукой. Другой пример: под термином «ходить венчиком» одни информаторы имеют в виду «хождение по кругу», другие – «хождение завиваясь», когда вереница участниц, проходя через «воротца» рук по кругу, закручивается так, что руки их оказываются в скрещенном состоянии.

Часто при уточнении направления перемещения участников по кругу в хороводе информаторы путаются и говорят, что идут «по солнцу», а при воспроизведении оказывается наоборот. «Действие, называемое семейскими «пущать стрелу», обозначает прохождение вереницы участников, соединенных за руки, под «воротцами» рук, «зигзагами» вдоль улицы.

Действие, называемое у семейских «скрутить козла», обозначает самый сложный элемент в парной пляске, который исполняется в центре круга, когда пара, соединив между собой обе руки, делают повороты под ними в разных направлениях, при этом, не разъединяя рук и одновременно вращаясь в паре» [8].

Итак, под одним названием действия могут быть скрыты совершенно разные движенческие реалии, пространственные формы хороводов и способы их воспроизведения, то есть скрываться существенная или, точнее сказать, *сущностная* разница.

Опираясь на данные исследования О.Ю. Фурман, в процессе сбора, описания и текстологического исследования хороводных игр семейских удалось выделить их наиболее устойчивые элементы и определить некоторые закономерности их синкретической природы, что позволяет раскрыть генетические корни и семантику хороводных игр.

При синхронном рассмотрении кинестофографами и финестофографами, удалось определить, что такие хороводные игры семейских Забайкалья, как «я вокруг столба хожу», «сидит дрема», «под кустом олень», «костромушка», «коршун», «каравай» и другие имеют общие черты. В результате сопоставления обнаружилось, что все они состоят преимущественно из одинаковых элементов – формул, но различно реализованных.

Анализ разных вариантов хороводной игры «я вокруг столба хожу» в контексте календарных обрядов позволил выявить некоторые закономерности. По материалам первоисточников, *первый* вариант исполнения был на святках, второй – на троицу (вокруг березы), третий – на пасху (согласно поэтическому тексту – вокруг дубового столба), четвертый – на свадьбах и святках. Выстраивается цепочка взаимосвязанных действий во время календарных и бытовых обрядов вокруг почитаемых

деревьев, прообразом которых во всех выступает «столб» (мировое древо), которому оказываются знаки почтения.

Традиция ходить по улицам с песнями и плясками, играть «карагодьи», «круговые», устраивать вечёрки, игрища между селениями, шумные свадебные гулянья с плясками ряженных пришла из глубины веков, из языческой Руси и осознается старообрядцами, как неотъемлемая часть их самобытной культуры.

Несмотря на внешнее разнообразие, хороводы строятся и развиваются по одним и тем же правилам. Чаще всего в наиболее распространенных у семейских «круговых» хороводах – игроплясках – действия начинаются с медленной ходьбы по кругу и разыгрывания содержания песни. Далее в рамках сюжета мог возникнуть диалог между персонажами («Коршун», «Костромушка», «Под кустиком олень», «На горе-то мак» и др.); затем темп постепенно ускоряется и хоровод превращается в пляску, все начинают хлопать в ладоши, приплясывать, а в середине круга возникают либо погоня, либо поцелуйный финал. Это хороводы типа «Я вокруг столба хожу», «Зайныка, пойдём в лес», «Дрёма», «Каравай», «Девки сеяли капусту», «На горе-то мак», «В хороводе были мы» и др. Многие из них уже не бытуют, оставшись в памяти старожилов от святок, девичников, Троицких гуляний, вечёрок и детских развлечений.

Запись проводилась от подлинных носителей традиции в естественных условиях бытования. Поэтические тексты сохраняют лексические и фонетическо-диалектные особенности речи исполнителей. Все приведенные хороводы исполнялись без музыкального сопровождения.

В заключение хотелось бы отметить, что танцевальная культура старообрядцев Восточной Сибири представляет собой совокупность ритуальных игровых форм и хороводно-обрядовой практики. Если исходить из сути объекта нашего исследования, наиболее приемлемым названием мог бы послужить термин «танцевально-игровые формы». Таким образом, основываясь на исторических источниках, опубликованных материалах и проведенных нами исследованиях, представляется возможным сделать вывод о том, что ритуальные танцевально-игровые формы старообрядцев Восточной Сибири можно разделить на две составляющие – это хороводно-игровые формы и игро-пляски.

Примечания

1. Довженок Г. В. Игра народная и игра драматическая // Восточно-славянский фольклор: словарь научной и народной терминологии. Минск : Наука и техника, 1993. С. 88-89.
2. Александров М. Иркутск летом 1827 г. // Сборник историко-статистических сведений о Сибири и сопредельных ей странах. Т. 1. СПб, 1875. С. 247.
3. Слущер И. И. Русские народные пляски Забайкалья // Быт и искусство русского населения Восточной Сибири : [сб. ст.]. Новосибирск : 1975. Ч. 2 : Забайкалье. С. 176-148.
4. Фомин А. С. Традиционный танец русских Сибири // Традиции и инновации в быту и культуре народов Сибири. Новосибирск : Наука, 1983. С. 127-137.
5. Станиловский А. М. Записки Антона Михайловича Станиловского : с биограф. его очерком. Иркутск : тип. Т-ва печ. дела, 1912. 191 с. (Труды Восточно-Сибирского отделения Императорского Русского географического общества (ВСОРГО) № 7).
6. Песни игровые, хороводные и плясовые : [записаны А. М. Станиловским 02.02.1905 г. в с. Гремяченское Прибайкальского р-на Бурятии] // Записки Антона Михайловича Станиловского : с биограф. его очерком. Иркутск : тип. Т-ва печ. дела, 1912. С. 146. (Труды Восточно-Сибирского отделения Императорского Русского географического общества (ВСОРГО) № 7).
7. Рогачевская Е.М. О русском хороводном творчестве // Актуальные проблемы современной фольклористики : сб. ст. и материалов / сост. В. Е. Гусев. Л. : Музыка, 1980. С.119-130.
8. Фурман О. Ю. Хороводно-игровая традиция старообрядцев Забайкалья рубежа XIX-XX веков : опыт морфологического исследования : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 2009. 24 с.

**ЭТНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МИРА
В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ БУРЯТ**

Статья посвящена рассмотрению песенного творчества бурятского народа, в котором наглядно отражаются ценности духовной культуры, миропонимание и менталитет народа. В статье раскрывается специфика этнической картины мира, формируемая различными культурными смыслами и символами, в частности народной песенной традиции бурят.

Ключевые слова: язык, культура, картина мира, буряты, народные песни, символика.

Shoibonova S. V.
Ulan-Ude, Russia

**ETHNIC IMAGE OF THE WORLD IN THE BURYATS'
SONG CREATIVITY**

The article considers the song creativity of the Buryat people, in which the values of spiritual culture, worldview and mentality of the people are clearly reflected. The article reveals the specifics of the world ethnic picture formed by various cultural meanings and symbols, the Buryats' folk song tradition, in particular.

Keywords: language, culture, picture of the world, the Buryats, folk songs, symbols.

На современном этапе развития языкознания проблема взаимоотношения языка и культуры является одной из актуальных и значимых. Язык является хранителем культурной памяти народа, его истории и духовных ценностей.

Известно, что картина мира – это целостный образ мира, возникающий в процессе познания человеком особенностей внешнего мира. В формировании этнического образа мира принимают участие различные языковые данные, музыкальные произведения, песенное творчество, различные ритуалы, этикет, изобразительное искусство и др. Человек познает окружающий мир, осмысливает его, и в результате этих процессов у него возникает образ мира.

Устное народное творчество помогает сохранить в памяти народа лексические единицы языка, имеющие историко-культурное значение и отражающие национальный колорит, глубину родного языка. В этой связи представляет большой научный интерес народное песенное творчество.

Как известно, народные песни появились в глубокой древности. В этих песнях отражается душа народа, его заветные чаяния и надежды. В них поэтически обобщены трудовой опыт народа и его борьба с природой, с социальными силами, отражены различные чувства, переживания, его мечты и ожидания.

Как справедливо утверждают исследователи М. И. Гомбоева, О. Ш. Дарижапова, «важное значение имеет этнокультурологическая значимость народной песни, прямо или косвенно указывающая на происхождение народа, его родственные и исторические связи и культурные взаимоотношения с другими народами. Именно песня является этнокультурным маркером, она выступает этноидентифицирующим фактором наличия единых протокультурных основ, каковым является монгольское наследие. Это особенно ярко проявляется у хоринских бурят, проживающих достаточно длительное время (более девяноста лет), в трех соседствующих странах: Китае, России, Монголии. Хоринские буряты трех стран поют одинаковые старинные песни» [1, с. 122].

Действительно, одним из ярких фольклорных памятников хори-бурят является их музыкально-песенное творчество. «В нем запечатлена многовековая история народа, его духовная жизнь, его думы, чаяния и ожидания, его эстетические идеалы, его борьба за лучшее светлое будущее» [2, с. 9]. Д. С. Дугаров выделяет такие жанры музыкально-песенного творчества хори-бурят, как улигерные напевы, заклинание овцы, прославление победителя, песни кольца, бурятский хоровод, обрядовые и др. [2]. В качестве примеров обратимся к фрагментам песен из уникальных сборников Д. С. Дугарова «Бурятские народные песни».

Национальной чертой всех монголоязычных народов является особое почитание детьми родителей, особенно матери. В бурятском народно-песенном творчестве эта тема занимает одно из ведущих мест, и подобные песни составляют целый цикл. К примеру, бурятская песня «*Эжыл намдаа эрдэни*» («*Мать для меня драгоценность*»). В данной песне отмечается особое место матери в жизни каждого человека.

Урдал хадын энгэртэ
Оюун шулуун эрдэни.
Уураг сүүтээ хүхүүлсэн
Эжыл намдаа эрдэни.

На солнечном склоне южной горы
Бирюзовый камень – драгоценность.
Молоком своим вскормившая,
Мать для меня – драгоценность.

Прославление победителя-коня – соло дуудалга. Следует сказать, что лошадь для кочевых народов была постоянным спутником в дороге, неотъемлемой частью воинского снаряжения, предметом увлечений во время праздников. Не случайно в художественном творчестве монгольских народов образ коня занимает важное место. К примеру, соло, представляющий собой хвалебный гимн коню-победителю на скачках. Обратимся к соло «Слава коню». В данном восхвалении конь уподобляется драгоценному камню. Его называют богатырским конем.

Дүрбэн хурса туруунһаань,
Дүүен тооһо татааша,
Дүрмэгэр хурса шэхэнһээн
Дүлэ татан ерээшэ,
Хүрэгшэ гүүнэй унаган
Хүндэлэн энэ байгааша,
Хүжэ хүдэ хабиргаар
Хүлэг эрдэни энэ гээшэл!

За копытами его за острыми
Пыль тянется столбом,
Из ушей его из острых
Пышет пламя дивное
Бурой кобылицы жеребенок,
Вот стоит он перед вами,
сильный крепкий
Стройный, богатырский конь –
хүлэг, не конь, а драгоценность!

В песне «*Сэржэмэйл дээжы үргүүлээрэй*» («*Лучше водкой окропи*»), говоря «*Унаган боролааным хыдхүүлээрэй*» («*Молодого серо-буланого моего развевай*») имеют в виду «Хий морин» (досл. «Воздушный конь»). Хий морин представляет собой важный элемент традиционной буддийской культуры, который призван охранять человека от различных ситуаций и событий. Хий морин вывешивается ежегодно, согласно направлению по году рождения человека.

Уулал үндэрэй оройдо
Унаган бороолааным хыдхүүлээрэй.
Уужам сагаан орон дайдадам
Унданайл дээжы үргүүлээрэй.
Шэлэл үндэрэй оройдо
Шэлдэг боролааным хыдхүүлээрэй.
Сэлгээ лэ сагаан орон дайдадам
Сэржэмэйл дээжэ үргүүлээрэй.

На вершине высокого холма
Священное полотнище развевай.
Широкому светлому краю родному
Лучшую часть вина воздай.
На вершинах высоких гор,
Священное полотнище развевай
Краю родному, прохладой овейанному,
Лучшей частью вина воздай.

«*Төөнтэйхэн хүрин*» («*Бурый с пятном на лбу*»). В данной песне описывается древний обычай бурят. Согласно бурятской традиции самому уважаемому и почетному гостю преподносят *төөлэй* (вареная баранья голова), исполняя специальную песню. Обратим внимание на то, что действие происходит в свадебный день, присутствуют на празднике почетные гости, которым будут торжественно вручать *төөлэй*.

Төөнтэйхэн хүрин
Түрын газарые зорие.
Түрын түрүү таанартаа
Төөлэйн зугаа барие.
Хатартайхан хүринөөрөө
Хуримай газарые зорие.
Худын түрүү таанартаа
Хониной төөлэй барие.

На буром коне с пятном на лбу
К месту свадьбы направимся.
Почтенным предводителям свадебного пира
Песню төөлэй споём.
На рысистом буром коне
К месту свадьбы направимся.
Почтенным предводителям сватов
Төөлэй поднесем.

«Шалсаана Буурал Баабайн магтаал». В бурятском музыкально-песенном творчестве можно выделить также религиозные песнопения – буддийские магтаалы (восхваления). Один из магтаалов посвящен святыне Кижингинского района Республики Бурятия – горе Челсана (Шалсаана).

Необходимо сказать, что в традиционном миропонимании кочевых народов культ гор занимал исключительно важное место. Горы являлись сакральным центром этнической территории и средством пространственно-временной ориентации. С древних времен и до настоящего времени люди поклоняются святой горе Шалсаана Буурал Баабай. Там ежегодно проводится обоо.

Безусловно, существует много интересных легенд, песен, стихов, сказаний, былей о горе Челсана. К примеру, автор книги «Бэлигүүн толи» («Зерцало мудрости») Э.-Х. Галшиев во время учебы в Тибете отличался особыми способностями и талантом. Ему было присвоено высокое ученое звание «Дооромбо». Он завоевал почет и уважение у тибетских лам. Но не всем ламам понравились успехи чужеземца. И решили они избавиться от Галшиева, придавив его камнем. Узнав об их злобном помышлении, Э.-Х. Галшиев обратился за советом к своему Учителю. Тот дал ему следующий совет: «У тебя на родине есть бог-спаситель «Буурал баабай». Помолись ему». Галшиев всю ночь молился священной горе Челсане, его хозяину Буурал Баабай. На следующее утро его увели на казнь. Стоя у большого камня, он в душе прощался со своей родиной. Вдруг кто-то воскликнул: «Смотрите, смотрите!». Собравшиеся здесь увидели на крыльце дацана белобородого старика на белом коне. Он готов был выстрелить из лука. Все, испугавшись, разбежались. Так спас его от казни Челсана Буурал Баабай. О том, что это был действительно Буурал Баабай, свидетельствуют три следа копыт его коня на крыльце учебного дацана Брайбун в Лхасе.

«Обряд почитания горы Шалсаны привлекал внимание многих исследователей. Имеются записи, сделанные в свое время этнографом Ц. Ж. Жамцарано, фольклористом С. П. Балдаевым, а также писателем Х. Н. Намсараевым, уроженцем Кижинги. Х. Н. Намсараев от старожилов записал призывание хозяину горы Шалсаны Буурал-бабаю. Текст призывания написан на бурятском языке и озаглавлен «Шалсанын Буурал-баабайн ороходоо хэлэдэг үгэ». Это призывание – это образец шаманского фольклора, в нем нет более поздних буддийско-ламаистских напластований. В призывании при помощи гиперболических приемов воссоздан древний тотем хори-бурят – образ птицы хун-шубуун (лебедя), прилетающей на свою родину» [3, с. 142-143].

Следует заметить, что бурятские писатели для решения художественных задач активно используют тексты народных песен. Например, Б. Санжин в своем романе «Путь праведный» обращается к следующей лирической песне:

Сэлэнгын эрьедэ
Сэгээхэн үнгын эсэг лэ.
Шэлбынгээ нарииханда
Хиисэн хиисэн найгана.

На берегу Селенги
Цветы васильки.
Из-за тонкого стебелька
Развеваясь, колыхаются.

По контексту данную песню исполняет старый Мунко-хурчин, который в плену скучает по родным местам. Картина родной природы, столь лирически воспеваемая пленником, свидетельствует не только о глубокой тоске, но и трогательной любви героя к родине. Народные песни, зафиксированные в бурятских художественных произведениях, помогают охарактеризовать персонажей, отразить их душевное состояние и отчасти выступают географическим ориентиром. Совершенно очевидно, что в подобных случаях уместно говорить о том, что песенное творчество народа способствует созданию национального образа мира.

Таким образом, песенное творчество бурят представляет собой образное отражение традиционного миропонимания, национально-культурной специфики и значимый элемент в этнической картине мира.

Примечания

1. Гомбоева М. И., Дарижапова О. Ш. Историко-культурная преемственность традиционной песни хори-бурят // Гуманитарный вектор. 2010. № 3(23). С. 122-124.
2. Дугаров Д. С. Бурятские народные песни. Т. 1 : Песни хори-бурят. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1964. 443 с.
3. Дугаров Р. Н. Культ горы Шалсаны // Исследование по исторической этнографии монгольских народов. Улан-Удэ : БФ СО АН СССР, 1986. С. 142-143.

РОЛЬ А. А. АРСАЛАНОВА В СТАНОВЛЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА БУРЯТИИ

Статья посвящена анализу многоаспектной деятельности А.А. Арсаланова. Материалом статьи послужили опубликованные о нем очерки и рецензии, а также личные воспоминания автора статьи. Рассматриваются и обобщаются творческие и педагогические достижения дирижера, выявляется его роль в становлении музыкального искусства Бурятии.

Ключевые слова: национальное искусство, Бурятский театр оперы и балета, оркестр бурятских народных инструментов, Бурятская телерадиокомпания, Улан-Удэнское музыкальное училище им. П. И. Чайковского.

Ivanova O.D.
Ulan-Ude, Russia

A. ARSALANOV'S ROLE IN THE FORMATION OF THE MUSICAL ART OF BURYATIA

The article is devoted to the analysis of A. A. Arsalanov's multidimensional activity. The essays and reviews published about him and also the personal memoirs of the author of the article have been chosen as the material. The conductor's creative and pedagogical achievements are considered and summarized, his role in forming the musical art of Buryatia is revealed.

Keywords: national art, the Buryat Opera and Ballet Theater, orchestra of the Buryat folk instruments, the Buryat broadcasting company, Ulan-Ude musical college named after P. I. Tchaikovsky.

В судьбе каждой страны большую роль всегда играли яркие, сильные духом, харизматичные личности. Зачастую именно они определяли направления развития последующих поколений. Были такие люди и в Бурятии. Назовем лишь представителей музыкальной культуры: Павел Берлинский, Гомбо Цыдынжапов, Бау Ямпиллов, Лхасаран Линховоин, Лариса Сахьянова, Петр Абашеев, Элеонора Оганджанова, Людмила Дадиева, Аюша Арсаланов.

Аюша Арсаланович Арсаланов служил искусству своей республики более полувека. Его деятельность была плодотворной: он сумел внести значительный вклад в развитие национального искусства. Аюша Арсаланович Арсаланов – первый дипломированный национальный дирижёр, педагог, общественный деятель. Он руководил симфоническим оркестром Бурятского театра оперы и балета, оркестром бурятских народных инструментов Бурятской телерадиокомпания, двумя оркестрами Улан-Удэнского музыкального училища им. П.И. Чайковского: учебным симфоническим оркестром и оркестром бурятских народных инструментов.

Творческий путь его начался с практического музицирования: пения бурятских народных песен и игре по слуху на мандолине. Родился Аюша Арсаланович 25 февраля 1930 года в селе Цокто-Хангил Агинского Бурят-Монгольского национального округа Читинской области. Выступая на смотре художественной самодеятельности, он обратил на себя внимание зрителей и жюри своей музыкальностью и эмоциональной открытостью. Творческая одаренность привела его в Агинский окружной драматический театр, где он с четырнадцати лет служил в качестве артиста [1].

В 1946 году Аюша Арсаланович поступил в Бурят-Монгольское театральное-музыкальное училище по классу кларнета, который вел А. П. Кудрявцев. Успешное выступление на Всероссийском конкурсе учащихся музыкальных училищ (1950) повлекло за собой предложение продолжить учёбу в Казанской государственной консерватории на оркестровом, а затем на дирижёрско-хоровом факультете у известного дирижера С. А. Казачкова.

Определяющую роль в его жизни сыграли 1958-1959 годы: в республике началась подготовка к проведению Второй декады бурятского искусства и литературы в Москве. Аюша Арсаланов стал заниматься симфоническим дирижированием, постепенно овладевая азами сложного искусства. За два месяца до декады Аюша поступил на дирижёрско-симфонический факультет Ленинградской консерватории [4].

Вторая декада посвящалась 300-летию добровольного вхождения Бурятии в состав России и состоялась в ноябре-декабре 1959 года. Открылась она оперой «Побратимы», специально созданной к этому событию композиторами Д. Д. Аюшеевым совместно с Б. С. Майзелем. Дирижирование спектаклем было доверено молодому музыканту. За успешную постановку оперы А. А. Арсаланов был награждён медалью «За трудовое отличие». Как отмечалось в прессе тех лет, от первой (1940 г.) до второй декады (1959 г.) республикой был пройден огромный путь к зрелому профессиональному искусству [2].

Казалось бы, достигнутый творческий и карьерный уровень был вполне достаточен, но Аюша Арсаланович так не считал, и в 1960-1965 гг. прошёл обучение на кафедре оперно-симфонического дирижирования Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова в классе доцента Б. Я. Тилеса [4].

С 1965 по 1973 гг. он был главным дирижёром Бурятского государственного театра оперы и балета. Под его руководством были осуществлены постановки ряда новых опер, среди которых назовём следующие: «Мазепа» П. И. Чайковского, «Искатели жемчуга» Ж. Бизе, «Богема» Д. Пуччини, «Тарас Бульба» Н. И. Лысенко, «Дуэнья» С. С. Прокофьева, «Аида» Д. Верди, были возобновлены спектакли «Энхэ-Булат батор» М. П. Фролова и «Трубадур» Д. Верди.

Под его управлением шли спектакли русской и зарубежной классики: оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бизе, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Чио-Чио-сан» Д. Пуччини, «Тропою грома» Кара Караева, «Эсмеральда» Ч. Пуни, музыкальные комедии «Кето и Коте» В. Долидзе, «Весёлая вдова» Ф. Легара.

В 1969 году Аюша Арсаланович за вклад в развитии национального искусства был удостоен звания «Заслуженный деятель искусств Бурятской АССР», в 1970 году награжден медалью «За доблестный труд».

В 1973 году ему было предложено руководство оркестром бурятских народных инструментов при Комитете по телевидению и радиовещанию. Аюше Арсалановичу удалось значительно расширить репертуар коллектива, развить технические возможности, что подняло на более высокий уровень исполнительское мастерство музыкантов.

Новой гранью деятельности А. А. Арсаланова стала работа по изготовлению и усовершенствованию бурятских народных инструментов. По признанию Аюши Арсалановича, изготавливать и ремонтировать инструменты ему пришлось в силу производственной необходимости. Постоянная забота о формировании инструментария оркестра заставляла осуществлять постоянное тесное общение с музыкальными мастерами Бурятии.

В 1976 году Аюша Арсаланович был приглашен на работу в музыкальное училище им. П. И. Чайковского (ныне Колледж искусств) для руководства учебным симфоническим оркестром. Чтобы добиться безукоризненного исполнения сложных произведений, он терпеливо, не жалея личного времени, подолгу отдельно занимался с каждой оркестровой группой, а затем так же тщательно и скрупулезно работал со всем коллективом. Кропотливая работа с участниками оркестра, забота о профессиональном росте учащихся позволила поднять исполнительский уровень на новую ступень и исполнять сложные произведения Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, С. В. Рахманинова.

В 1978 году А. А. Арсаланов назначается на должность заведующего отделением бурятских народных инструментов и руководителем оркестра Музыкального училища. И на этой стезе проявились его профессионализм и высокие человеческие качества. В доказательство приведем слова народной артистки Республики Бурятия Намгар Лхасарановой: «...почти с каждым из ребят он лично вёл беседу об учёбе, нерешённых вопросах, о дальнейших планах. Насколько это было важно для нас, молодых, в большом городе! Всегда подтянутый, красивый, интеллигентный, в прекрасном рабочем настроении каждый день! Нас поражал его острый ум и желание помочь каждому студенту. Редкое умение не только для педагога, но и для любого человека – находить время для общения с каждым из нас. Он боролся за судьбу каждого студента. Не помню, чтобы кто-то оставил учёбу, бросил музыку. Теперь, когда многие из его учеников являются прекрасными музыкантами и педагогами, понимаю, какую плеяду замечательных людей и музыкантов он взрастил, ведь Национальный оркестр Бурятии состоит из выпускников музыкального училища, где преподают ученики Аюши Арсалановича!» [3].

В работе на отделении бурятских народных инструментов открывается новая страница деятельности А. А. Арсаланова: для расширения репертуара оркестра он делает собственные переложения классической и современной музыки. Инструментовки Аюши Арсалановича отличаются богат-

ством тембровых красок, колоритностью звучания, тонкостью динамики оркестровых голосов. С восторгом вспоминали слушатели увертюру из оперы «Кармен» в переложении для национальных инструментов, звучание которой производило необычное и яркое впечатление.

В 2020 году к 90-летию со дня рождения Аюши Арсалановича изданы два сборника инструментов для оркестра национальных инструментов «Хүгжэмэй нангин мэдэрэл». Набор нотного текста и исполнительскую редакцию с рукописного варианта осуществила его ученица С. Табхарова, руководитель оркестра бурятских народных инструментов «Арюун домог» колледжа искусств, заслуженный деятель искусств Республики Бурятия.

Оркестр, руководимый А. А. Арсалановым, принимал участие в конкурсах, стал дипломантом Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах в г. Ленинград. Программа выступления была записана на радио, Всесоюзная студия грамзаписи выпустила грампластинку «Молодые исполнители Бурятии». Далее были победы на конкурсе имени Н. Будашкина (Чита), Зональном конкурсе исполнителей на народных инструментах (Красноярск).

В 1978 г. в Улан-Удэнском музыкальном училище, благодаря совместным усилиям его директора З. Б. Тогочевой и А. А. Арсаланова, был открыт класс ятаги, где первым педагогом стала В. Ц. Дамбуева (1939-2003). А. А. Арсаланов руководил ансамблем ятагисток, который под его руководством принимал участие во многих мероприятиях города и достойно представлял республику на всероссийских конкурсах и фестивалях, таких, как Всероссийский конкурс исполнителей на народных инструментах (Ленинград), Днях литературы и искусства Бурятской АССР в Москве.

По инициативе Аюши Арсалановича был заключен договор между Улан-Удэнским музыкальным училищем им. П. И. Чайковского и музыкально-хореографическим училищем г. Улан-Батор, благодаря чему в наше училище были приглашены преподаватели по классам морин-хуура, лимбэ, шударга (монгол шаанза). Возглавляя отделение бурятских народных инструментов, он добился значительных результатов: при нём вводились новые специальности, разрабатывались методические основы преподавания игры на бурятских народных инструментах, значительного роста достигло профессиональное мастерство исполнителей.

Плодотворная деятельность А. А. Арсаланова отмечена Почётными грамотами Президиума Верховного Совета Бурятской АССР (1967, 1973, 1981, 1985). В 1996 году в связи с 50-летием творческой и организационной деятельности талантливому музыканту, преподавателю и дирижёру Аюше Арсалановичу было присвоено Почётное звание «Заслуженный деятель искусств Российской Федерации» [1].

За долгие годы работы Аюша Арсаланович воспитал целую плеяду музыкантов, которые успешно трудятся на артистическом и преподавательском поприщах. В настоящее время академическое исполнительство на бурятских народных инструментах представлено сольной, ансамблевой и оркестровой формами, высокий уровень мастерства подтверждается победами на творческих конкурсах.

Заслугой А. А. Арсаланова является то, что в Бурятии сложилась система профессионального обучения на бурятских народных инструментах: школа – суз – вуз. Подготовленные им музыканты публикуют методические разработки, программы, пособия, работы исследовательского характера. Традиции А. Арсаланова воплощаются и в укреплении связей с Монголией, и в расширении сольного, ансамблевого, оркестрового репертуара. Отрадно, что бурятские композиторы проявляют желание создавать музыку для бурятских народных инструментов, ведь на разножанровых произведениях исполнители на бурятских народных инструментах обучаются исполнительской технике, расширяются и углубляются их интерпретационные навыки.

Таким образом, Аюша Арсаланович Арсаланов стоял у истоков возрождения национального инструментального искусства и был творцом этого процесса. Талантливейший человек, мастер своего дела, Аюша Арсаланович Арсаланов отдал всю свою жизнь становлению и развитию бурятского музыкального искусства.

Примечания

1. Аюша Арсаланов – один из первых бурятских дирижёров, блестящий педагог // Бурятия. 2010. № 217.

2. Гуревич П. С. Оперный театр Бурятии. Улан-Удэ : Буркнигиздат, 1964. 191 с.

3. Интервью с народной артисткой Республики Бурятия Н. Лхасарановой и музыковедом Г. П. Халбаевой // Личный архив О. Ивановой.

**ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В РИТУАЛЬНО-ОБРЯДОВОЙ КУЛЬТУРЕ
КОРЕННЫХ МАЛОЧИСЛЕННЫХ НАРОДОВ СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА**

В представленной статье рассматриваются танцевальные традиции коренных малочисленных этносов Сибири и Дальнего Востока. Выявляются особенности хореографической пластики и лексики, отражающие быт, обычаи, ритуалы и обряды, связанные с зооморфными и антропоморфными представлениями этих народов.

Ключевые слова: танцевальное искусство, коренные малочисленные народы Севера, подражательная пластика, ритуал, обряд, имитационно-подражательные пляски.

Buksikova O.B, Koltsova Ye.A.
Belgorod, Russia

**DANCE PLASTIQUE ELEMENTS IN THE RITUAL CEREMONIAL CULTURE
OF THE INDIGENOUS PEOPLES OF SIBERIA AND THE FAR EAST**

The article considers the dance traditions of the indigenous ethnic groups of Siberia and the Far East. The features of choreographic plastique and lexis reflecting everyday life, rituals, rites connected with zoomorphic and anthropomorphic ideas of these peoples are revealed.

Keywords: dance art, indigenous peoples of the North, imitation plastique, ritual, rite, imitation dances.

В настоящее время стремительно уходят из общественной жизни исконные, своеобразные традиционные игры и танцы, поэтому необходимо прилагать все усилия для тщательного анализа имеющихся образцов культурного наследия народов Сибири и Севера, выявления их неповторимого своеобразия, локальных образцов и семантических аспектов.

Представителей коренных этносов Дальнего Востока по праву можно назвать мастерами имитационно-подражательных танцев. Как и многие представители северной цивилизации, они верили, что все в мире имеет душу и проявляет различные чувства (радости и страдания, обиды и благодарности). Поэтому человеку необходимо стремиться жить в гармонии и уметь находить общий язык с окружающей его природой. Своими имитационно-подражательными плясками люди стремились задобрить или отблагодарить добрых духов природы, отпугнуть злых и привлечь удачу и благополучие [1].

Береговые коряки устраивали празднества начала и окончания сезона охоты. Во время их проведения совершались ритуалы, включавшие обрядовые пляски. В знак благодарности за удачную охоту духам посвящался особо почитаемый праздник «Добыча первой нерпы». Во время праздника женщины и мужчины импровизировали, танцуя с горящими головнями вокруг нерпы, вытасченной на берег. Женская групповая обрядово-ритуальная пляска «Нерпа» построена на подражательной пластике. Женщины мастерски подражают повадкам нерпы: заныривают, плывут, высматривают из воды добычу и т.д.

Кроме нерпы, береговые коряки подражали множеству морских и прибрежных животных: лахтаку (морскому зайцу), медведю, различным морским птицам (чайкам, топоркам, уткам), нерестовым рыбам. Во многих регионах Камчатки была распространена обрядово-ритуальная пляска, посвященная добыче лахтаки. Она интересна тем, что главную роль в ней играли мужчины, отсюда и характерные движения – прыжки, повороты и подражательная пластика.

Чайка – одна из наиболее часто встречающихся прибрежных птиц на Дальнем Востоке. Именно поэтому у береговых этносов Дальнего Востока очень часто встречаются подражательные танцы, связанные с созданием ее пластического образа. Танец «Якяхх» («Чайка») особенно популярен у коряков. Как правило, такой танец исполняется только девушками и женщинами в медленном темпе под аккомпанемент бубна и женских голосов, имитирующих крики чаек. Лексически подобная пляска состоит из движений изображающих жизнь чаек: полет, ныряние их в воду, чистку перьев,

прыжков, покачиваний их на воде. Главной особенностью этой пляски является звукоподражание крику чаек, которым виртуозно владеют корякские девушки [6, с. 16].

В отличие от береговых народов коряки-оленьеводы исполняли подражательные танцы оленей, воронов, волков. Если у коряков танец «Чайка» является сугубо женским, то у эскимосов такие танцы, как «Полет чайки против ветра», «Танец ворона» и «Морской топорок», исполняют только мужчины. В мужских танцах эскимосов движения четкие, резкие, отрывистые. Мужской танец «Морской топорок» сопровождается хоровым исполнением песни «Топорок» под аккомпанемент национального инструмента сегулайке (бубна). Он состоит из восьми действий: «Топорок летит над морем», «Топорок садится», «Топорок идет по воде», «Топорок нырнул и вынырнул», «Топорок показывает свой гребешок», «Топорок отплывает от берега», «Охотник берет на мушку топорка, но не стреляет – ему жалко, топорок маленький», «Топорок улетает» [4, с. 71-78]. Подобная многочастность характерна для танцев чукчей и эскимосов, их подражательная хореография представляет собой историю, которую исполнитель рассказывает с помощью определенной, строго канонизированной лексики.

Уникальными по своей природе являются нивхи – коренной малочисленный народ, проживающий на территории Сахалинской области. Танцевальное искусство нивхов очаровывает своей строгой простотой, в нем нет бесшабашной удалы, внешней экспрессии, хореографическая пластика нетороплива, отличается тягучей негой. Визитной карточкой подражательной хореографии нивхов можно назвать обрядовый танец «Тигдь», исполняемый на празднике медведя, где движениям и повадкам медведя подражает женщина. В этом танце женщина изображает медвежьи телодвижения: встает на задние лапы, резвится в лесу, играет или мечется в клетке. Сам танец являлся импровизацией, исполнявшийся женщинами в сопровождении ритмичной музыки, которую выстукивали на «музыкальном бревне» – тятя чхар – тоже только женщины [3, с. 10]. Таким образом, данный обрядовый танец исполнялся по традиции только женщинами.

Культ медведя широко распространен в культуре народов Сибири и Севера. Опираясь на труды Н.Б. Дашиевой, исследователь традиционной танцевальной культуры О.Б. Буксикова отмечает, что в мифологии этих народов на раннем этапе образ медведя связан с идеей предковости по материнской линии, а в более позднем периоде – по отцовской. В качестве творца – демиурга медведь участвует в космогонии. Нередко отголоском его космогонических функций является происхождение затмений. Медвежьи праздники включали миметические игры и танцы, обрядовое поедание мяса животного для приобщения к его духу [2, с. 93].

Неотъемлемой частью танцевального искусства коренных народов Севера является имитация трудового процесса, который сопровождал людей в повседневной жизни. Женщины чаще всего изображали выделку шкур, свежевание добытых морских животных, заплетение кос, приготовление пищи, сбор трав или ягод и т. д. Мужчины инсценировали в танце процесс охоты, рыболовства. У науканских эскимосов сохранилась сидячая пляска – инсценировка «Охота на кита». Данная пляска имеет единую сюжетную линию, которая связывает между собой отдельные части танца, такие как: «Спуск байдары в море», «Гребля на веслах», «Поднятие паруса», «Загарпунивание кита» [5, с. 19-20]. Несмотря на то, что в разделке кита женщины участия почти не принимают, они в своих танцах-инсценировках очень точно изображают повседневные занятия, например: «сбор съедобных дикоросов», «заготовка жира», «процесс пошива одежды», «езду на байдарке», «разделявание кита».

Нельзя не упомянуть уникальные древнейшие пляски гримас, характерные для этносов Камчатского и Чукотского полуострова. Такой танец можно встретить у чукчей [7]. У этого народа он называется «Рультынтэгнык» (дословно «корчить гримасы»). Своими движениями чукчи изгоняли «земляного духа», который обычно изображался с искаженным лицом. Во время танца исполнители, как будто дразнят злого духа, гримасничают, высовывают язык и плюют в воздух, используя мимику лица и пластику верхней части тела (резко поворачивают голову то в одну, то в другую стороны, размахивают руками, наклоняют корпус влево и вправо).

Таким образом, в статье выявляется, что танцевально-пластические элементы коренных малочисленных народов Сибири и Дальнего Востока тесно связаны с обрядами жизненного цикла и промыслово-охотничьей деятельностью. Семантика этих древнейших подражательных танцев восходит к культу священных животных и птиц. Необходимо отметить, что они сохранили свою неповторимую самобытность до наших дней благодаря бережному отношению этих народов к исконным традициям своих предков.

Примечания

1. Арктическая энциклопедия. Коренные и малочисленные народы. : в 2 т. М. : Паулсен, 2017. Т. 1. 301 с.
2. Буксикова О. Б. Традиционные игры и танцы в хореографическом искусстве народов Восточной Сибири: семантика и интерпретация. Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. 185 с.
3. Горошко А. Н. Нивхский танец : метод. пособие руководителям национальных коллективов народов Сибири и Дальнего Востока. Южно-Сахалинск : Обл. центр нар. творчества, 2012. 24 с.
4. Жорницкая М. Я. Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири. М. : Наука, 1983. 150 с.
5. Нилов В. Н. Северный танец: традиции и современность. М. : Северные просторы, 2005. 176 с.
6. Беляева М. Е., Уварова А. А., Гиль Е. Е. Сюжетный подражательный танец «Якъяк» (Чайка) / сост. М. Е. Беляева. Нижний Новгород : Камчатский центр народного творчества, 2015. 32 с.
7. Танцы Чукотки : методические рекомендации для руководителей национальных коллективов / сост. Л. Тимашева. Магадан : Магадан. обл. метод. каб., 1974. 46 с.

УДК 787

Уранбилэг С.
г. Улан-Батор, Монголия

КЛАССИФИКАЦИЯ И ТИПЫ СТРУННЫХ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: ЙОЧИН

Йочин является одним из традиционных музыкальных инструментов, используемых монголами с древних времен. Хотя существует множество гипотез и исследований о происхождении йочин, традиции и развитие инструмента, связанные с монгольской музыкой, нашли отображение во многих исторических источниках [1].

Согласно исследованиям, около 150 струнных и ударных инструментов берут начало от одного древнего струнного инструмента. Струнные и ударные инструменты, включающие 4 группы: сантур, дульцимер, цимбалы, янчин, были распространены на Ближнем Востоке, в Юго-Западной Азии, Юго-Восточной Азии, Центральной Европе, Австрии, Баварии, на Балканском полуострове, Восточной Европе, в скандинавских странах, Великобритании, Америке и на других континентах.

Цель нашей статьи – определить происхождение струнно-ударных инструментов на основе подлинных материалов, включая археологические находки [2], первоисточники [3] и произведения изобразительного искусства [4], а также выявить тот факт, что монгольский йочин принадлежит к струнно-ударным инструментам.

Ключевые слова: классификация музыкальных инструментов, перкуссионные инструменты, струнно-ударные инструменты, музыкальный музей.

Uranbileg S.
Ulaanbaatar, Mongolia

CLASSIFICATION AND TYPES OF STRING PERCUSSION, YOCHIN¹

The yochin is one of the traditional musical instruments used by the Mongols from the ancient time. Although there are many hypotheses and studies on the origin of the yochin, the instrument tradition and development connected with the Mongolian music have been recorded in many historical sources [1].

According to the research, about 150 stringed and percussion instruments originate from one ancient stringed instrument. The stringed and percussion instruments including 4 groups of santur, dulcimer, cimbalom and yanchin were spread in the Middle East, Southwest Asia, Southeast Asia, central Europe, Austria, Bavaria, on the Balkan peninsula, in East Europe, Scandinavian countries, Great Britain, America and other continents.

¹ Примечания приведены в авторской редакции

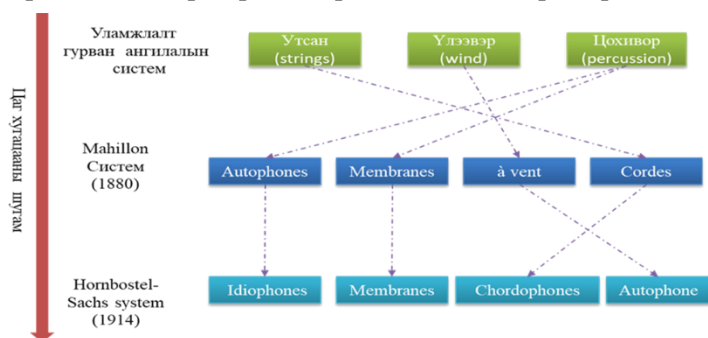
The purpose of the article is to define the origin of the stringed and percussion instruments on the basis of the original materials including archaeological findings [2], primary sources [3] and fine arts works [4] and also to reveal the fact that the Mongolian yochin belongs to the stringed and percussion instruments.

Keywords: classification of musical instruments, percussion instruments, string percussion instruments, musical museum.

Хөгжмийн зэмсэг бол бүтээлийг илэрхийлэх чадвартай биет (*объект*) бөгөөд түүнийг ахуйн ойр зуурын хэрэглээ, байгалийн гаралтай эд, юмсыг ашиглан бүтээдэг юм. Мөн түүнтэй харьцах олон арга, аргачлал (*цохих, дэлдэх, үлээх, шударх, үрэх г.м.*) нь хөгжмийн зэмсгийн ангиллын системийг тодорхойлох хүчин зүйлс бөгөөд хөгжлийн явцад уламжлал, хөгжил дэвшлийн үйл явцад баяжигдан шинэчлэгдсээр байна.

Эрт үеэс судлаачдын хөгжмийн зэмсгийн бүтэц, шинж чанар, түүнтэй харилцах онцлогийг тодорхойлох, ангилал нь харилцан адилгүй байсан. Тухайлбал: Хятадууд чулуу, мод, торго, төмөр гэх мэт материалаар ангилдаг бол Грек-Ромын үед үлээвэр, чавхдас, цохиур хэмээн гурван үндсэн бүлэгт ангилсан байдаг. Тухайлбал: XIX зууны сүүл хүртэл хөгжмийн зэмсгийн ангиллыг ихэвчлэн wind (духовые), strings (струнные) and percussion (ударные) хэмээх тодорхойлдог байсан бол XIX зууны эхээр Бельгийн хөгжим урлаач, судлаач Виктор-Чарльз Махиллон (Victor-Charles Mahillon) нь дуу авианы онцлогоор autophones, membranophones, aerophones, chordophones дөрвөн үндсэн ангилалд тодорхойлсон байна.

XIX зууны сүүлчээр Hornbostel, Sachs нар Виктор-Чарльз Махиллон (Victor-Charles Mahillon)-ы хөгжмийн зэмсгийн дуу тембр, материаллаг шинж чанараар нь ангилсан дөрвөн системд тулгуурлан Hornbostel-Sachs ангиллыг үндэслэсэн байна. Энэхүү хөгжмийн ангиллыг оновчтой, шинжлэх ухааны үндэслэлтэй хийгдсэн хөгжим судлалын хүрээнд хүлээн зөвшөөрөгдсөн, өнөөг хүртэл ашиглагдсаар ирсэн систем юм. Hornbostel, Sachs нар нь Mahillon-ны хөгжмийн ангиллыг дараах байдлаар өөрчлөн органиологи салбарт дараах системийн тогтоосон байна².



Hornbostel-Sachs system болон түүний өмнөх үеийн дээд түвшний ангиллууд

Ингэхдээ чавхдаст хөгжмийн ангиллыг Hornbostel-Sachs system нь “Хөгжимт нум”³ (musical bow), лира, арфа, лютия, цитра зэрэг тухайн зэмсгийн хийц бүтэц, хэлбэр дүрс, зэмсгийн биетийн онцлог, чавхдасны тоо ширхгийн онцлогоор дөрвөн төрөлд, нумт (*контрабас, хийл, хийл*), товших (*банжо, гитара, ятга, мандолина, укулеле*), цохих (*төгөлдөр хуур, дулькимер, клавиборд*) үйлээр гурван төрөлд тус тус ангилан тодорхойлсон байна.

Hornbostel-Sachs-ын чавхдаст

хөгжмийн ангилал

Хүснэгт 1

№	Нэршил	Онцлог	Зураг	Байршил	Он тоолол
1	Луле	Тусгайлан бэлдсэн хөндий биетээс босоо чиглэлд чавхдасыг татсан сунгасан таваас дээш чавхдаст хөгжмийг хуруугаар татах, гогодох, бусад зүйлээр цохих		Khafajeh-ийн Эртний гүрэн II үеийн Ур хот	around 2500 BCE
2	Харп	Амьтны эд эсээр эрчилсэн олон чавхдасыг хавирган сар хэлбэртэй нуман хэлбэрт биетэд сунган татсан чавхдасыг хуруугаар татах		Урук III Чога Мишийн тамганы дүрслэл	late 4th millennium BCE (3100 BCE)

² Sachs, Curt. 1914. “Die Hornbostel-Sachs’sche Klassifikation der Musikinstrumente.” Die Naturwissenschaften. 2, no. 51: 1056-9

³ https://en.wikipedia.org/wiki/Musical_bow

3	Луте	Дуут царнаас нарийн ишээр холбогдсон хоёр тэнхлэгт сунган татсан чавхдасыг гараар болон бусад биетээр товших, татах, гогодох, үрэх, шудрах		Месопотами Урук хот (Урук Жемдет Наср) III,	late 4th millennium BCE (3100 BCE)
4	Зитер	Хөндийлөн угсарсан дугуй, хавтгай биетэд олон тооны чавхдасыг сунган татаж хуруу болон тусгай биетээр татах, гогодох, цохих		Грек	МЭӨ1600

Дээрх чавхдаст хөгжмийн ангиллын дөрөв дэх айд хамрагдах Цитра “Ziter”-ийн бусад чавхдаст хөгжмөөс ялгарах онцлог нь хавтгай биет олон тооны чавхдаст хөгжимдүүр юм. Энэхүү хөгжимдүүрийг Hornbostel-Sachs-ын чавхдаст хөгжмийн ангилалд bar zithers, tube zithers, raft zithers, board zithers, trough zithers хэмээн ангилсан байна.

Hornbostel-Sachs-ын чавхдаст хөгжмийн ангилал Хүснэгт 2

№	Нэршил	Онцлог	Зураг	Байршил	Он тоолол
1	Bar zithers (нуман хэлбэрт)	Нуман хэлбэрт 1-4 чавхдастыг нумаар хөрөөдөх, саваагаар цохих үйлээр хөгжимдөнө.		Swaziland, Africa, Madagascar, Réunion	МЭӨ 13000
2	Tube zithers (хөндий биет)	Хөндий биетэд шонгийн тусламжтай тогтоосон чавхдасыг хуруугаар татах үйлээр хөгжимдөнө.		Madagascar, India, Southeast, Asia, Taiwan	МЭӨ7000- 10000
3	Raft zithers (хавтгай биет)	Хавтгай биетэд тэвх дамнуулан татсан чавхдасыг татах үйлээр хөгжимдөнө.		Congo, Other African, Nigeria, East Africa	Тодорхойгүй
4	Board zithers (хөндий хавтгай биет)	Хавтгай хөндий биетэд тогтоосон олон тооны чавхдасын татах, дарах хосолсон хосолсон үйлээр хөгжимдөнө.		Хойд болон Өмнөд Америкт, Европ, Германы өмнөд бүс нутаг	МЭӨ1600
5	Trough zithers	Хонхойлон ухсан гонзгой биетэд тогтоосон чавхдасыг хуруугаар татах, дарах үйлээр хөгжимдөнө.		East and Central Africa, mainly Rwanda and Burundi	Тодорхойгүй

Эртний “Зитер”-ийн ижил төст асар олон хөгжмүүдийн нэг бол төгөлдөр хуурын өвөг⁴ хэмээх тодотголтой дөрвөлжин, зууван, трапец хэлбэрт, цохих үйлээр авиа, эгшиг гаргах, чавхдаст цохивор ёочин, ёочин төст хөгжмийг Хорнбостеля и Закса ангилал дахь “Raft zithers”-ын орчин цагийн хувьсал хэмээн бид үзэж байна.

Энэхүү ёочин, ёочин төст хөгжимдүүрийг хөгжмийн ангиллын системд ихэнхдээ чавхдаст хөгжмийн төрөлд цохиворын айд хамруулан авч үздэг ч зарим тохиолдолд цохивор хөгжмийн айд хамруулсан нь байдаг. Тухайлбал: Оросийн хөгжмийн зохиолч, судлаач Антонин Модр нь ихэнхдээ чавхдаст хөгжмийн айд хамрагдах ёочин, ёочин төс хөгжмийг Цохивор хөгжмийн ангилалд (*простым приспособлением төрөл*) хамруулсан байна.⁵

Антонин Модрины цохивор хөгжмийн ангилал

⁴ W. Galpin. 1911. Old English Instruments of music. London, Methuen

⁵ Модр А. Музыкальные инструменты / А. Модр. М.: Госмузиздат, 1959. 267 с.

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ										
	рукой		простым приспособлением					механикой		
	мембраны		свободные тела		язычки	струны		св. тела		струны
	натянутые	массивные	трубчатые	выпуклые	бьющие	натянутые	пластины	массивные	струны	
без резонанса		треугольник картина ксилофон гамбанг	тринг колокола тубафон	колокол тарелка гонг кастаньеты	трещетка		флексатон			
труба			вибрафон							
коробка	бубен дойра							колоколь- чики		
жесткая	доли					монохорд пымбалы чанг сантур	барабан доол тамбурин			
молоточная	ларбука	маримба					диплито нагора литавра			фортепиано

хөгжмийн зэмсэг нь хийц бүтцийн хувьд уламжлалт найман аялгууны аймагт ангилдаг байна⁶. Үүнд: Төмөрлөгийн, чулууны, чавхдаст, хулсны, хулын, шорооны ширийн модны аялгууны аймаг хэмээн тус бүрээр ангилдаг байсан ч энэхүү ангилалд чавхдаст цохивор хөгжмийн талаар хараахан дурлагдаагүй байдаг⁷.

Монголын ардын хөгжмийн зэмсгийг Ч. Лодойбамба “Монголын хөгжмийн соёлын тухай товч” бүтээлдээ “... Монгол ардын дуу тогтвортой аялгууны эргэлтээр онцгой бөгөөд Монгол хөгжмийн зэмсэг нэн олон төрөл боловч түүний онцлог хэдэн бүлэг болгож үзэх нөхцөл буй” хэмээн **чавхдаст хөгжим, шудрах хөгжим, дэлдэх утсан хөгжим, дэлдэх хөгжим, үлээвэр** хэмээх таван ангиллыг тогтоож “... Эл хөгжмийн зэмсэг цөм таван дуут тогтолцоонд тохирч байна” гэж тэмдэглэсэн⁸ байхад урлаг судлаач Ж. Чулуунцэцэг “Монголын уламжлалт хөгжмийн зэмсэг судлал” бүтээл дэх хөгжмийн ангилалд Монголын төрийн их найрал хөгжмийн бүрэлдэхүүнийг чавхдаст, үлээвэр, дэлдэх хэмээн ангилж нэр, нэршлийг боловсронгуй болгон зэмсгийн төрөл зүйлийг баяжуулахын зэрэгцээ зэмсэгтэй харьцах үйл хөгжимдөх арга, таван эгшгийн шүтэлцээний онцлогт тулгуурлан авч үзсэн байна.⁹ байна.

Орчин цагийн ардын хөгжмийн ангилал

Хүснэгт 4

Ч. Лодойбамба (1965)			Ж. Чулуунцэцэг (2008)		
Чавхдаст хөгжим	Нумт хөгжим	Морин хуур Шанаган хуур Хуучир (хигил) Ховз	Чавхдаст зэмсэг	Чавхдаст нумт зэмсэг	Бяцхан хуучир, дунд хуучир, аргил хуучир, морин хуур, дунд хуур, их хуур
	Шудрах хөгжим	Шударга		Чавхдаст товшвор зэмсэг	Шударга, ятга, биба, хобис
	Дэлдэх утсан хөгжим	Ёочин Утаст тогшуур		Дэлдэх чавхдаст зэмсэг	Ёочин
Үлээвэр	Үлээвэр	Лимбэ Бүрээ Гандан бишгүүр, Эвэр бүрээ	Үлээвэр зэмсэг		Бяцхан лимбэ, дунд лимбэ, Бишгүүр “А”, бишгүүр “Б”, эвэр бүрээ, их бишгүүр, цордон бүрээ, их бүрээ
Дэлдэх	Дэхдэх хөгжим	Хэнгэрэг, Бөмбөр, Цан Дэншиг	Дэлдэх зэмсэг		Хэнгэрэг, дунд хэнгэрэг, бөмбөр, цан, дэншиг, мод, гурвалж төмөр (хүрий)

Дээр дурдагдах чавхдаст цохивор хөгжмийн айд хамрагдах ёочин хөгжим нь хөгжмийн Монгол дахь түүхэн эхлэл тодорхойгүй ч XIX зууны сүүлч XX эхэн үе хүртэл ёочин хөгжим нь хот суурин газрын айл гэр, ордон өргөөнд маш цөөн хүний хүрээнд ардын цөөхүүл хөгжимтэй хамсран

⁶ Оюунчимэг Л. Шударгын арван найман ая хө. УБ., 2005. Х16.

⁷ Чулуунцэцэг Ж. Монголын уламжлалт хөгжмийн зэмсэг судлал. УБ., 2008. Х9.

⁸ Лодойбамба Ч. Монголын хөгжмийн соёлын тухай товч. УБ., 1965. № 1.

⁹ Чулуунцэцэг Ж. Монголын уламжлалт хөгжмийн зэмсэг судлал. УБ., 2008. Х15.

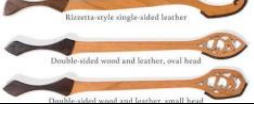
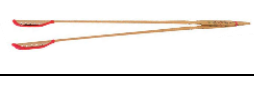
тоглогддог байсан хэмээгээд “Ёочин” нэрийг талаарх судалгааг <<XIX зууны эхэн үеэс ёочин хэмээн нэрлэх болсон бөгөөд энэ нь бийвлэг гэдэг өөр нэгэн нумт, чавхдаст хөгжмийг Хятадаар Юэ-чин буюу саран хуур гэж нэрлэдгээс шилжиж ирсэн сунжирсан нэр юм. Угтаа Монголоор янчин гэх бөгөөд таван чавхдаст цохивор хөгжим нь янчир буюу ёочингийн эртний загвар юм. Мин улсын үед Хятадад нэвтэрсэн Араб, Персээс Өрнө дахинд уламжлагдан ирсэн.^{10>> хэмээн урлаг судлаач Ж. Бадраа нь “Монгол ардын хөгжим” бүтээлдээ ёочин хөгжмийн нэрийн талаар анх тэмдэглэсэн байдаг.}

Мөн дулсимер судлаач Кеттлевел (Kettlewell D) Ази, Дорно дахины улс орны Yang-qin гэх нэрийг гаднын хөгжим гэх ухагдахуунаар “Гадаад хуур” хэмээн онцолсон бөгөөд уг хөгжимдүүр нь Зүүн Ази, Төв Азын нутаг орноор тархах явцдаа тухайн нутаг орны хэлний аялгуу, орчуулгыг даган дуудагдах нарийвчлалаас шалтгаалан өөрөөр хувьсан дуудагдах нь илбэг юм хэмээн тодотгож, Монгол ёочингийн нэрийг [ju:tsin] yoochin, Mongolia (Eng.) хэмээн Англи галигаар тэмдэглэсэн¹¹ байна.

Аливаа улс оронд хөрш зэргэлдээх үндэстэн угсаатнаас тархан нутагшсан хэмээгдэх ёочин төст хөгжимдүүрийг түүхэн уламжлал, газар зүйн байршил, цаг хугацаа, хийц бүтээцээр бид Сантур (Santur), Долсимер (Dulsimer), Цимбал (Cimbalom), Янчин (Yang-qin) хэмээх дөрвөн бүлд хамруулан авч үзэж байна.

Ёочин төст дөрвөн бүл зэмсэг

Хүснэгт 5

№	Нэршил	Онцлог	Зураг	Байршил	Он тоолол
1	Santur (сантур)			Баруун Ази (West Asia)	669 B.C
2	Dulsimer (долсимер)			Европ (Northern Europe)	605/604-562 BCE
3	Cimbalom (цымбал)			Зүүн европ (Eastern Europe)	XIII-XIX зуун
4	Yang-qinn (янчин)			Зүүн Ази (East Asia)	XV зуун

Эдгээр дөрвөн бүл хөгжимдүүрийн түүхэн эхлэл, тархац, хувьслыг тив дэлхийн эрдэмтэн судлаачид өөр өөрийн өнцгөөс талбарлан тэмдэглэсэн байдаг.

Бид энэ удаа эдгээр хөгжмийн нэр, нэршлийн талаарх судалгааг судлаачдын үзэл баримтлалд тулгуурлан авч үзсэн билээ. Тухайлбал:

Эртний гэх тодотголтой “Сантур” нь чавхдаст цохивор хөгжмийн түүхийн явцад түгээмэл байр суурь эзэлсээр ирсэн бөгөөд ёочин төст хөгжмийн эртний шинж чанарыг хадгалсан зэмсэг хэмээн ихэнх судлаачид үздэг байна.

SANTUR. Per.Santur. Нэр томьёо. Сантур нь Энэтхэгт үзэсгэлэнтэй сайхан гэсэн ойлголт мэдрэмжийг агуулдаг бөгөөд шувууны шүглийн нэр болгон ашигладаг байна¹². S, n, t, r гэсэн гийгүүлэгчээс бүрдсэн нэршил нь эгшиг солигдон олон тооны аялгууны хувилбараас хийсвэрлэн хэрэглэгдсээр ирсэн байна¹³.

Сантур (Santur) нэрийн ангилал

Хүснэгт 6

№	Нэр	Үгийн язгуур	Үгийн өөрчлөлт	Нэршил
1	Sant	Santúr	- úr	Turkish, Frankish
2		Santoor	- oor	Ind ¹⁴ , Kashmir
3		Santuri	- uri	Gk, Georgia
4		Santouri, Santóuri	- ouri, óuri	Gk

¹⁰ Бадраа. Ж. Монгол ардын хөгжим. УБ., 1998. X101-129, 139.

¹¹ Kettlewell, D. (1976). Dulcimer, Doctoral Thesis - Loughborough University of Technology.(London)

¹² Ethel ROSENTHALL The story of Indian Music and its Instruments (London, 1928)

¹³ Kettlewell, D. (1976). Dulcimer, Doctoral Thesis - Loughborough University of Technology. – London,

¹⁴ Peggy HOLROYDE Indian Music (London, 1972) (George Allen & Unwin)

5		Sandouri, sanduri	- dour, duri	Gk
6		Santir, pisantir	- tir, pi...tir	Egyp, Georgia
7		Santar	- ar	Ind
8		Sanatira	- atira	Egyp, Syria
9	Pe, pi	Pesantir	- Pe	Arab
10		Suntur, sunturi,	- ur, uri	Gk
11	бусад	sintir	- sintir	Egyp
12		senterija		Slovenia

Европын ёочин төст хөгжмийн бүлд хамрагдах Долсимер (dulsimer)-ын гарал үүслийг эрдэмтэн, судлаачид олон янзаар өөр өөрийн өнцгөөс тайлбарласаар ирсэн. Бид энэ удаа эдгээр хөгжмийн нэр, нэршлийн талаарх судалгааг түлхүү авч үзсэн билээ.

ДУЛСЕМЕЛОС, Lat. *Dulcemelos* Нэр томъёо: *Dulce* гэдэг нь Латин хэлнээс гаралтай чихэрлэг, сайхан сонсогдох гэсэн утгатай *dulcis* гэдэг үгийн саармаг хэлбэр *melos* гэдэг нь Грек гаралтай хөгжим, аялгуу гэсэн үг¹⁵ юм.

Дулсимер нь Европын орнуудад тархаж нутагших цаг хугацааны явцад dulsimer нэрийн олон хувилбарт дуудлага (d'ls'm'l, d'ls'm, d's'm'l, d's'm)-д нэрлэгдсээр ирсэн байна.¹⁶

Дулсимер (Dulsimer) нэрийн ангилал

Хүснэгт 7

Дулсимор /dulsimer/-ын үг зүйн язруур үндэс			
d'ls'm'l	d'ls'm	d's'm'l	d's'm
dulcemele, Sp. dulcemele, It. dulcemel, Sp. /14thC/ dulcimel, Eng. /17thC/ doulcemele, OFr. doulcemelle, OFr. dolcemela, It. dolcemele, Sp. dolcemelle, It. dolcimela, It. dolcimelo, It.c. /1600/ dolcimello, It. /1732/	dulcimer, Eng. (1599) US, (1717) dulcemere, Eng. /1662/ dulcimore, Eng. US dulcimor, Eng. +17thC. dulcemore, Eng. dulcymore (Appalachian dulcimer) US dulcimur, Eng.c. + 1660 dulcema, Sp. doulcemer, OFr. doulz de mer, OFr.	douce-mello, Fr. 14th&15thC8 Doulze de mer- doulcemel, OFr.26 dwsmel, Welsh, c./1470- 18thC/	Doucemer, Eng. /1506/ Doucimer Eng./16thC/ doussemer, Eng. /1506/ ducymer, Eng. /1502/ dusymer, Eng. /1502/ dwsmer, Welsh. /16thC/27 dowcemere, Eng.c. /1400/ dowcemeris, Eng /1474/ dowcemer, Eng. /16thC/ dowsemer, Nid. Eng./19thC/

Зүүн Европ дахь цимбалын гарал үүслийн нөлөө цыгануудын нүүдэлтэй салшгүй холбоотой бөгөөд тэд бол Энэтхэгийн хойд Пенжаб (Punjab) мужаас гаралтай гэх боловч МЭ VIII-X зууны хооронд Европт, XI зуунд Перс, XIV зуунд Европийн зүүн өмнөд хэсэг, XV зуунд баруун Европт тархан нутагшсаныг судлаачид ерөнхийдөө хүлээн зөвшөөрдөг¹⁷ байна.

Англи хэл дээр cimbalom хэмээх үг нь хамгийн түгээмэл хэрэглэгддэг¹⁸ бөгөөд энэ нь Австри-Унгарын хэлнүүдээс гаралтай cimbál, cimbal, cimbule, cymbalom, cymbalum, țambal, tsymbaly and tsimbl гэсэн хувилбаруудаас гаралтай

Цимбал хэмээх энэхүү нэр нь хэл шинжлэлийн үүднээс үг зүйн 31 хувилбарт бичигддэг¹⁹ байна.

Цимбал /cimbalom/ нэрийн ангилал

¹⁵ Walter SKEAT. (1879) An Etymological Dictionary of the English Language (Oxford)

W.D. Whitney (1889-1904) "The Century Dictionary (London)

¹⁶ Kettlewell, D. (1976). Dulcimer, Doctoral Thesis - Loughborough University of Technology. London,

¹⁷ Emília Horváthová, Cigánina Slovensku (Bratislava: Vydateľstvo Slovenskej Akadémie Vied 1964). P. 33.

¹⁸ The Norton Grove Concise. (1988). Encyclopedia of Music, Macmillan Press Ltd. London, Stanley Sadie, Alison Latham, eds., P. 156.

¹⁹ Kettlewell, D. (1976). Dulcimer, Doctoral Thesis - Loughborough University of Technology. (London)

Хүснэгт 8

Цимбал /cimbalom/ нэрийн ангилал			
Tsimbalom:	Cimbalom, Hung 1567 Kiscimbalom, small cimbalom (зөөврийн), nagy cimbalom, large (концертны) cimbalom, pedalcimbalom, Cymbalom, American, Hungarian Czimbalom, Hung 1876, 1916; Zimbalom, Hung 1910, 1932 izimbalom, Hung 1780	Tsimbil:	Cimbel Ger zimbel Russ zymbel Russ
		Isimbali:	isimbali Little Russia
Tsimbal	Cimbal, Ger 1715, 1732 Cimbal, Hung Cymbal, Germ 1720, 1932 Cymbal, Swed 1861, 1870 Pol, Zimba, l Ger /pedal cimbalom, large cimbalom/ Slovakia maly cymbal, Czech, Russ /small cymbal/, /veliky cymbal/, /large cymbal/, (104, 107) Zymbal Ger ²⁰	Tsambal:	tambal Rom tambal mic, Rom. 'small tamba1'; I J I *tambal mare, 'large tambal'; tsambal, Moldavia II tambala cembalo, It
		Tsembalo	cembalo It, cimbalo ongarese It
Tsimbali	Cimbali Russ cimbalj Ukraine cimbalj, Ukraine cymbali Russ tsimbaliBeloruss	Sambalon:	cembalon Fr
		Tsimbauki:	Cimbauki Pol cymbauy Russ ²¹
		Tsimbalo:	Cimbalo Serb Cymbalo Hung Tsimbalo, Gk (concert cimbalom) Zimbalo, Hung 19thC

Ази тивийн ёочин төс хөгжмийн бүлд хамрагдах Хятадын судалгааны академиуд Зүүн Ази дахь хятад хөгжмийн соёлоос Янчины гарал үүслийн Хятадын, Шинжааны бүсийн хэмээх хоёр төрөлд хуваадаг ч Хятад (*Mandarin Chinese*) хэлний янчин (yang-ch'in) хэмээх нэр томъёог ихэвчлэн гадны, гадаад гэсэн утгад ашигладаг бөгөөд эдгээр нь аялгуунд шилжүүлж, хэрэглэж буй галиглах системээс хамааран асар их ялгаатай байдаг. Энд барууны хэлбэрүүд нь илэрхий дуудлагын дагуу бүлэглэгдсэн байдаг боловч англи хэлний үндсэн фонемууд дорно дахины аялгууг хуулбарлахыг хичээдэггүй бөгөөд эдгээр үгс нь арав гаруй ба түүнээс дээш утгатай байж болох юм²².

Янчин (Yangqin) нэрийн ангилал

Хүснэгт 9

Yangqin нэрийн язгуур үгийн ангилал			
Нэр	Нэршил	Нэр	Нэршил
Yang chin	China, Tibet Yang č'in (Ger.) Yang khîn, (Fr.) Jachin, (It.) Yang tschin (Ger.) Yang tjin (Ger.)	Yeung-kum	Yeung-keum, Cantonese Chin (Eng.)
Yang kin	Chin	Yeungk'am	Cant. Chin (Eng.)
Van kin	Japan	Yenjing	C.Asian Uighurs (Eng.)

²⁰ Martin ROST 'Psalterium und Hackbrett: Ein Beitrag zur Analyse ihres Klangerkennzeichens' Instrumentenbau Zeitschrift (June 1963).

²¹ Eva Dzbirkovska, discussion 1974.

²² Letters & Discussions, Spring 1976; Sir David Trench had recently returned from some years in the Civil Service in Hong Kong.

Yang kôm	Korea yang keum, Korea (Eng.)	Y"oochin Yaoqin	Mongolia (Eng.) Окинава Ryukyu
Yang kum,	Korea (Eng.)	uncertain pro- nunciation:	hyokin, unknown prov duong cam Vietnam (Fr.)
Yang gum,	Korea (Eng.)		hyokin, unknown prov, duong cam Vietnam (Fr.)
Yeunchin	Mand.Chin (Eng)	Yeûngk'âm	*Хонг-Конго-д ердийн төгөлдөр хуурын зориулалтаар ашигладаг

Ийнхүү олон улсын ардын хөгжмийн урлагийн салшгүй нэгэн төрөл бол эртний уламжлалт ёочин төст хөгжмийн орчин цагийн шалгарал нь тухайн хөгжмийг уламжлан өвлүүлэх сургалт заах арга зүйн өндөр чадамж, мэргэжлийн өндөр түвшний ур чадвар, уран бүтээл, урын сангийн бүтээлч чадавхыг өөрийн орны онцлогт тулгуурлан хөгжүүлж өөриймшүүлэх улс, үндэстний хөгжмийн соёлын үндэсний өвөрмөц байдлаар тодорхойлогддог байна.

Ёочин төст дөрвөн бүл хөгжимдүүрийн орчин цагийн нэршил

Хүснэгт

Сантур (<i>Santur</i>)	Яанчин (<i>Yangqin</i>)	Цымбал (<i>Tsymbaly</i> /цимбалы)	Дулсимер (<i>Dulcimer</i>)
<i>santūr, Santoor, Santour</i>) in Iran (سنتور), Afghanistan, Armenia, Turkey, Pakistan, Iraq, and India (<i>Shatantri vina</i> in ancient sanskrit writings) Salterio in Italy, Spain (also <i>dulcémele</i>), and Mexico Saltério in Brazil (Brasil) and Portugal <i>Santoor, sandouri</i> , or <i>santouri</i> (σαντούρι) in Greece	<i>yángqín, yang qin</i> , or <i>yang ch'in</i> (扬琴 from 揚琴) in China and Tibet; also a silk-strung version <i>hudie qin</i> (蝴蝶琴) <i>Chang</i> in Uzbekistan Yanggeum 양금 in Korea <i>Yoochin</i> in Mongolia Khim (خم) in Thailand, Cambodia and Laos <i>Tam-thap-luk</i> or đàn tam thâpluc in Vietnam <i>Darushimaa</i> ダルシマー in Japan דולצימרפטישים in Israel	Tsym-balyor dulcimer (Дульцимер) in Russia Tsymbaly in Belarus (Цымбалы), and Ukraine (цимбали), Moldova, and Poland (<i>cymbaly</i>) <i>Tsimbal</i> (цимбал) in Serbia Tsimbl in Yiddish communities Cimbalom , <i>cimbalom</i> , <i>cymbalum</i> , <i>ţambal</i> in Hungary (Magyarország) Cimbal in Slovakia <i>Ţambal</i> in Romania Tiompan (Scottish Gaelic) or <i>tiompán</i> (Irish) in Scotland and Ireland <i>Psaltérion</i> and <i>tympanon</i> in France <i>Cimbal, cimbale</i> in Croatia <i>Cimbál</i> in Czech Republic <i>Cimbalai, cimbolai</i> in Lithuania <i>Cymbal, cimbole</i> in Latvia (Latgalia) <i>Cimbale, oprekelj</i> in Slovenia	<i>Hammered dulcimer</i> in England, United Kingdom, United States, <i>Whamdiddle, Whamdiddle, Lumberjack Piano</i> in Early North America Hackbrett <i>Hackbrett</i> Austria (Osterreich), Switzerland (Schweitzer) and Bavaria (Bayern, in southern Germany) <i>Hakkebord</i> in Belgium <i>Hakkebræt</i> in Denmark (Danmark) <i>Hakkebord</i> in the Netherlands <i>Hakkebrett</i> in Norway <i>Hackbrüde, hammarhara</i> in Sweden

Эртний нэг чавхдаст хөгжимдүүрээс 150 орчим чавхдаст цохивор хөгжимдүүр бий болж уламжлагдан, хувьсан өөрчлөгдсөөр эдүгээ ирсэн ба ойрх Дорнод, баруун өмнөд Ази, зүүн өмнөд Ази, төв Европ, Австри ба Бавари, Балкан, зүүн Европ, Скандинавын арлууд, их Британи буюу Америк зэрэг тив дэлхийд Сантур (santur), Долсимер (dulsimer), Цымбал (cimbalom), Янчин (yangqin) хэмээх 4 бүлд хувьсан тухайн нутаг орны газар зүйн байршил, зан заншил, нийгэм, соёлын онцлогт тулгуурлан өөр өөрийн хэв маяг, хэлбэр дүрс, эгшиглээний харилцан адилгүй шинжийг агуулан уламжлагдсаар иржээ.

Бидний үзэж байгаагаар монгол ёочин болон Сантур (santur), Долсимер (dulsimer), Цымбал (cimbalom), Янчин (yangqin) хэмээх дөрвөн бүл хөгжимдүүр нь үүсэл, гарвал, хийц-бүтээц, хэлбэр дүрс, хөгжимдүүрийн ангилал, төрлийн хувьд хөгжмийн ангилал судлалын хүрээнд чавхдаст хөгжимдүүрийн бүл хөгжимдүүр бөгөөд тэр дундаа чавхдаст цохиворын айд хамрагдаж буй нь бидний судалгаанаас харагдаж байна.

НОМ ЗҮЙ

1. Бадраа Ж. Монгол ардын хөгжим. Улан-Батор, 1998. Х. 101-129.
2. Бадрах Г. Монголын хөгжмийн түүхээс. Улан-Батор, 1960.
3. Дашдорж Д., Цоодол С. Ардын дуу хөгжмийн суу билэгтнүүд. Улан-Батор, 1971.
4. Равдан. С Дэмбэрэл Д. 20–30 аад оны соёлын ажилтнууд. Улан-Батор, 2007.
5. Смирнов. Б. Монгольская народная музыка : Вокальные и инструм. Произведения. М. : Сов. композитор, 1971. 365 с.
6. Энэбиш Ж. Монгол ардын хөгжим. Улан-Батор, 1983. Х. 24-25.
7. Dumbrill R. The Archaeomusicology of the Ancient Near East. 2005. P. 179.
8. Bo Lawergren. "The Origin of Musical Instruments and Sounds". 1988. P. 36.
9. Sachs Curt. The History of Musical Instruments. New York : W. W. Norton & Company, 1940. P. 56–57.
10. Aufrecht Walter E. "A Legacy of Syria: The Aramaic Language" // Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies. 2001. № 36. P. 145–155.
11. Gifford Paul. The Hammered Dulcimer: A History. Lanham, MD: The Scarecrow Press, Inc., 2001.
12. Sybil Marcuse. Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary. New York, 1964. 158 p.
13. Karl Stowasser, Moukhtar Ani. A Dictionary of Syrian Arabic. Georgetown University Press, 1964. 269 p.
14. Carl Engel. The Music of the Most Ancient Nations. Books for Libraries Press, 1864. P. 43-45.
15. Henry George FARMER. Turkish Instruments of Music in the 17th century as described in the Siyahanatnama of Ewlyachelebi, translation edited with notes (Glasgow). Civic Press, 1937.
16. Montagu, Jeremy. Origins and Development of Musical Instruments, Rowman & Littlefield Publishing Group, Incorporated, 2007. P. 1.
17. Galpin, F. W. (1936). Шумерчууд ба тэдний шууд залгамжлагчид Вавилончууд ба Ассирийн хөгжим. Кембридж: Кембрижийн их сургуулийн хэвлэл, 1955. Дахин хэвлэгдсэн Страсбург : University Press, Librairie Heitz
18. Rault Lucie. Musical Instruments: A Worldwide Survey of Traditional Music-making. Thames & Hudson Ltd, 2000. 34 p.
19. Bo Lawergren (). "The Origin of Musical Instruments and Sounds". Anthropos (83 ed.). Nomos Verlagsgesellschaft mbH. 1988. Vol. 83 (1/3). P. 36.
20. Walter Eugene Victor. *Placeways: A Theory of the Human Environment*. Chapel Hill, North Carolina : UNC Press Books. 1988. P.89.
21. Galpin Society Journal. xvii, 100 Eliot HIGGINTON, ed. Foxfire 3 (New York 1975).
22. Campen, Ank van. "The music-bow from prehistory till today". Harp History. info. Retrieved March 26, 2015.
23. Richard J. Dumbrill. The Archaeomusicology of the Ancient Near East. Reviewed in the United Statesp. 2005. P. 231.
24. Dumbrill R. The Archaeomusicology of the Ancient Near East. London, 2005. P. 195.
25. Lawergren B and O. R. Gurney. Sound Holes and Geometrical Figures: Clues to the Terminology of Ancient Mesopotamian Harps // Iraq. 1987. Vol. 49. P. 37-52.
26. Tong Kin-Woon. Shang Musical Instruments. Asian Music, Vol. XIV-2, XV-1, and XV-2 (1983-4). The qin is discussed in Chapter Seven, Stringed instruments and other wooden instruments. XV-2. Pp.80.

27. Huang Xiangpeng. () Qin Han shangheyueqi 'zhu' de shoucifaxian ji qi yiyi // Kaogu. 1994. № 8. Pp. 722-726.
28. Jcnny F. So Music in the Age of ConfuciuPublished by the Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Institution, Washington, D.C. Distributed by the University of Washington Press, Seattle and London, The find is reported in Wenwu 1984, 1. P.10-26.
29. Mahillon Victor-Charles. Catalogue Descriptif&Analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles: Précédé d'un Essai de Classification de Tous les Instruments Anciens et Modernes. Ghent : C. Annoot-Braeckman. 1880.
30. W. Galpin. Old English Instruments of music. London : Methuen, 1911.

УДК 781.7(575.1)

Юлдашев А. М.
г. Коканд, Узбекистан

УЗБЕКСКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА: ЖАНРОВЫЙ ОБЗОР

Музыкальное искусство играет значительную роль в социокультурном развитии общества. После обретения Узбекистаном независимости возрождается интерес к национальному духовному наследию. Приоритетным направлением становится сохранение, изучение, популяризация узбекского музыкального фольклора. В статье предпринята попытка обзора важнейших песенных и песенно-инструментальных жанров узбекского народного творчества.

Ключевые слова: народная музыка, традиционные музыкальные жанры, фольклорные исполнительские традиции, маком, достан, алла, лапар, ялла.

Yuldashev A.M.
Kokand, Uzbekistan

UZBEK FOLK MUSIC: GENRE REVIEW

Musical art plays a significant role in the socio-cultural development of the society. After Uzbekistan gained independence, the interest in the national spiritual heritage is revived. The priority direction is preservation, study, popularization of the Uzbek musical folklore. The article attempts to review the most important song and song instrumental genres of the Uzbek folk art.

Keywords: folk music, traditional musical genres, folklore performing traditions, makom, dostan, alla, lapar, yalla.

Узбекская музыкальная культура представляет собой многоуровневую систему, компонентами которой являются традиционная и современная музыка, система музыкального образования и система распространения, трансляции, которая представлена отдельными исполнителями, творческими коллективами, СМИ, радио и телевидением, интернетом. При этом каждый уровень имеет особенности, связанные с историческими периодами развития. Так, например, современная музыкальная культура включает в себя творчество композиторов, самодеятельное творчество, массовую популярную музыку. Фундаментом узбекской музыкальной культуры являются уникальные формы и стили фольклорного музыкального искусства: народного творчества и профессионального искусства устной традиции – нашего классического музыкального наследия.

Образцы узбекского фольклора являются нашим бесценным наследием, которое передавалось из поколения в поколение и веками обновлялось, выражая культуру и духовность народа. Поэтому глава нашей страны Шавкат Миромонович Мирзиёев сказал: «У нас великая история, которой стоит позавидовать. У нас есть великие предки, которые общались с творческими людьми, писателями и художниками. У нас несравненные богатства, которым стоит позавидовать. И я верю, что и, если доведется, у нас будет великое будущее, прекрасная литература и искусство, которым стоит позавидовать», – сказал он, добавив, что это напрямую относится к фольклору (2017).

Действительно, одним из приоритетов музыкальной науки и образования является бережное отношение к национальным ценностям, их фиксация, расшифровка и превращение их в объект научных исследований. Поэтому в нашей стране проводится большая работа, направленная на то, чтобы

наши нынешние и будущие поколения смогли наследовать высокие образцы искусства и литературы, духовное богатство нашего народа, прошедшее испытание временем.

Благодаря обретению независимости в Узбекистане в процессе реформ приоритетными направлениями стали ориентация на наши национальные духовные ценности, возрождение наших забытых традиций в исторически короткий период времени, обновление ради непрерывного развития. Важное значение приобрели также усилия в развитии культурных связей со странами ближнего и дальнего зарубежья.

Суть искусства – окружающая нас действительность, человек и его внутренний мир – его мысли и чувства. Искусство по сравнению с другими видами человеческой деятельности воплощает действительность через создание художественных образов. Кажется, что искусство воссоздает мир таким образом, чтобы напрямую влиять на эмоции и сознание человека. Однако художник не копирует жизнь, события и вещи. Он выбирает самые общие, типичные черты, воплощает их в виде картин, стихов и музыки. Безусловно, работа любого художника сохраняет личностный облик автора, ведь объективный материал внешнего мира переработан в сознании художника и воссоздан как оригинальное творение. Но в то же время результат творчества является продуктом общественного сознания, так как отражает определенную социальную психологию. Социальная сторона искусства проявляется в том, что человек через художественные образы чувствует связь со своими современниками, со всем человечеством.

Для каждого вида искусства характерны свои средства выражения. Музыка – это искусство интонации, художественное отражение действительности, выраженное в звуках. Оно уникальным образом отражает чувства и настроения, внутренний мир человека, обогащает и помогает изменить его. Но музыкальные образы способны рисовать и природные ландшафты, и события общественной жизни, воплощать образы движения, имитировать звуки природы (пение птиц, гром).

Тесная связь музыки с другими видами искусства проявляется в ее интонационно-ритмической природе, родственной искусству поэзии и литературы, темпоритмическая природа сближает ее с искусством танца, гармоничность архитектоники соответствует принципам и формам архитектуры. Не случайно основой для музыкальных произведений часто служат произведения литературы, изобразительного искусства, скульптуры

Музыкальное наследие узбекского народа уходит своими корнями в древние времена. Отражение разных сторон жизни народа обусловило формирование разных музыкальных жанров. Как и у других народов Востока, жанры песен и инструментальных композиций классифицируются в зависимости от времени исполнения на «исполняемые в определенное время, при определенных обстоятельствах и исполняемые в любое время, независимо от обстоятельств» [3].

Профессиональная музыка устной традиции представляет собой единство сочинения и исполнения развернутых музыкальных композиций. Известны имена прославленных музыкантов VI-VIII вв. Барбата, Ибрахима аль-Маусили, его сына Исхака аль-Маусили, а также теоретиков музыкального искусства аль-Фараби (IX-X вв.), ибн Сины (X-XI вв.), Хорезми (XI в.), Махмуда аш-Ширази (XIII в.), Абдул Кадира Мараги (XIV в.), Абдурахмана Джами (XV в.). Было много и анонимных авторов XVI-XIX вв. [4].

Музыкальный текст и сложившиеся традиции его интерпретации были настолько сложными, что овладение ими требовало от исполнителей – и певцов и инструменталистов – многолетней подготовки.

Жанровым ядром профессиональной музыки устной традиции являются *макомы*. Эти жанры музыки Центральной Азии уникальны по нескольким причинам: во-первых, они возникли задолго до европейских циклических жанров; во-вторых, являют собой синтез разных по исполнительскому стилю разделов – распеваемого поэтического текста и инструментальных интермедий; в третьих, отличаются сложностью композиции, ведь каждый раздел состоит из нескольких частей, строящихся по строгой схеме контраста развитых и куплетных фрагментов.

Развитость музыкальной культуры Узбекистана обусловила стилистическое различие макомов разных географических зон: бухарский цикл макомов называется *шашмаком*, так как состоит из 6 макомов: «Бузрук», «Рост», «Наво», «Дугох», «Сегох» и «Ирок». Он исполняется на стихи классиков восточной поэзии Хафиза, А. Навои. Это наследие узбекского и таджикского народов, некоторые его части распространены в Ферганской долине и в Ташкенте. Хорезмский цикл состоит из тех же 6 макомов, но отличается структурой целого, так как соотношение частей меняется из-за введения развитых инструментальных пьес. Подчеркнем, что эти макомы записаны при помощи хорезмской нотации [3].

К профессиональной музыке устной традиции фергано-ташкентской зоны относятся песни жанра *катта-ашула* (большая песня) или *паньис-ашула* (буквально – песня, исполняемая с подносом). Они характеризуются сольным либо ансамблевым (до четырех человек) исполнением без инструментального сопровождения, импровизационностью, декламационным характером мелодии, широтой диапазона – около трех октав, свободой композиции, развёрнутостью формы. Ф. Батыршин приводит сведения, что происхождение жанра восходит к традиции зикров – распевания дервишами текстов из Корана с гортанными восклицаниями, вздохами и танцами. В перерывах между радением звучало *яккахонлик* (сольное пение) [2].

Важное место в музыкально-поэтическом наследии узбекского народа занимают *достоны*, или *дастаны* – эпические сказания. Наиболее известные из них – «Горогли», «Алпомиш», «Кунтугмиш», «Шахсенем и Гариб». Достоны представляют собой развернутые композиции, включающие разножанровые компоненты: речитативные, кантиленные, звукоизобразительные, инструментальные. Песенные фрагменты отличаются простотой куплетного строения. Исполнители достонов называются *бахши* или *шаиры* [3].

К жанрам, исполняемым в определенное время, относятся обрядовые, трудовые, семейно-бытовые и детские песни. К обрядовым жанрам относятся: празднично-обрядовые (День весеннего равноденствия «Навруз») и семейно-обрядовые (свадебные: «Ёр-ёр», «Келин салом», «Улан» и похоронные плачи: «Йиги», «Садр»); семейно-бытовые: колыбельные («Алла»); трудовые (молотильные «Майда», сенокосные «Ёзи», песни женщин у ручной мельницы «Яргучок»); детские игровые песни.

Примеры свадебных песен «Ёр-ёр» широко освещены в книге Музайяна Алавии [1]. Песни «ёр-ёр» отличает широкий круг тем: веселых, с легким юмором, иногда с юмором горьким. Это связано со многими аспектами, ситуационными и исполнительскими. Например, подводя невесту к жениху, куплеты песни «ёр-ёр» поют мать или родственница невесты, хваля ее положительные качества, хорошие манеры и красоту. Когда «ёр-ёр» исполняют подруги невесты, то основным содержанием становится горе девушки, потеря родителей, семьи, в которой она родилась и выросла, принудительный брак, отсутствие любви.

Узбекский «ёр-ёр» можно разделить на несколько видов в зависимости от стиля исполнения: ферганский, зерафшанский и хорезмский. Каждый из них отличается своей мелодической структурой, характером мелодии, ритмом, стилем исполнения, диалектом и эмоциональным воздействием. Общими чертами является узкий объем мелодий и регулярность ритма.

Трудовые песни поются во время трудовых процессов: вспашке земли, уборке урожая, сбора хлопка или фруктов, прядения, во время охоты. Особенностью является поэтический параллелизм: труд человека сравнивается с природными явлениями.

«Алла» – это жанр колыбельных песен. Этимология названия до сих пор дискутируется, но основная версия определяет генезис слова, как «покачивание, колебательное движение». Исследователь жанра М. Якуббекова дифференцирует «Алла» на четыре группы соответственно их содержанию [6]. Это песни, обращенные к ребенку: выражающие любовь, наставительные, песни-пожелания. Есть и песни, отражающие душевные переживания матери: сетования на разлуку с любимым, на жестокость родителей, продавших девушку в рабство. Современные «алла» имеют совершенно иное содержание. Эти песни поют матери, бабушки, сестры, усыпляя дитя. Разница между «алла» и другими песнями в том, что их можно петь младенцу в любое время.

Песни, исполнение которых не связано с определенным временем, отличаются разнообразием образно-тематического содержания. К ним относятся популярные жанры: *терма*, *кошук*, *лапар*, *ялла*, *ашула*.

Жанр «*Лапар*» отличается синкретичностью, сопровождаясь танцами и играми. Его особенность – диалогичность исполнения в виде соперничества двух певцов. В Хорезме так называют песни, исполняемые одним певцом как бы от лица двух исполнителей. В некоторых районах термин *лапар* применяется к свадебным песням «Улан», которые исполняются, как диалог мужчины и женщины [5].

Тексты включают темы любви, отношений детей и родителей, которые освещаются и лирически, и юмористически, и даже иногда сатирически. Современные песни этого жанра посвящены событиям трудовой жизни земледельцев, нередко насмешки над лентяями. Пример: «*Кора соч*», «*Билазуку*» [2].

В состав жанра входят стихи на разные темы, исполняемые поэтами-музыкантами, артистами на свадьбах, фестивалях и вообще в общественных местах. Но большинство компонентов – поучительные песни о жестокости мира, взлетах и падениях, добре и зле, призывы к стойкости и спра-

ведливости. Мелодии характеризуются речитативностью, узким диапазоном и компактностью формы.

Структура песни основана на чередовании обособленных куплетов, при этом к каждому стиху адаптирована полная мелодическая структура. Характерен прием повторения куплетов. Эта песня – один из самых популярных жанров, который отличается разнообразием и многогранностью своего содержания.

Особое место в жанрах узбекской музыки занимает «Ялла». Обычно их исполняют в сочетании с танцами, в сопровождении дутара и дойры. Содержание их лирико-юмористическое. Начинает песню солист, припев подхватывается хоровым унисоном. Фактура варьируется: если сначала поет ансамбль, то в среднем разделе, который выделяется высоким регистром, поют отдельные исполнители. Кульминационный раздел отличается постепенным увеличением числа поющих от одного до четырех человек. Пример: «Эй, нозанин!» [2]. Жанр ялла включает два вида песен: мелодия узкого диапазона, а запев – соло одновременно с танцем. Танцевальный характер мелодий жанров лапар и ялла предусматривает их исполнение в сопровождении шуточных танцев [5].

Куплетное строение отличает и песенный жанр Газал. Содержание – бытовое, отражается мелодией небольшого диапазона.

Жанры узбекской инструментальной музыки также характеризуется большим разнообразием. Они формировались в практике свадебных обрядов и народных гуляний и праздников. По характеру исполнения они выступают как сольные и аккомпанирующие. Совмещение этих функций происходит в оркестровом исполнении. Распространены ансамбли и однородного состава: «Дуторчилар ансамбли», «дойрачилар кул ансамбли», «созчилар карнай сурнай ансамбли», «макомчилар ансамбли», ансамбли нестабильного исполнительского состава – «узбек халк чолгу ансамбли».

Примечания

1. Алавия М. Узбекские народные песни. Ташкент : Фан, 1959.
2. Батыршин Ф. Ф. Узбекские песенные жанры и музыкальные инструменты. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/uzbekskie-pesennye-zhanry-i-muzykalnye-instrumenty/viewer> Батыршин (дата обращения: 20.10.2021).
3. Кароматов Р. М. Узбекская музыка. URL: <http://art.niv.ru/doc/encyclopedia/music/articles/1040/uzbekskaya-muzyka>. (дата обращения: 20.11.2021).
4. Умарова Г. Жанры и формы народного музыкального искусства Узбекистана. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanry-i-formy-narodnogo-muzykalnogo-iskusstva-uzbekistana-1/viewer> Умарова (дата обращения: 20.11.2021).
5. Хамраева Х. Х. Об особенностях узбекского народного танца. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ob-osobennostyah-uzbekskogo-narodnogo-tantsa?ysclid=l5ci47_vhrl449264134Хамраева (дата обращения: 20.11.2021).
6. Жанровая специфика и поэтические особенности узбекских народных колыбельных песен «Алла» : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ташкент, 1990. 23 с.

ОСОБЕННОСТИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ УСТНОГО НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

В статье рассматривается один из аспектов функционирования узбекских музыкальных инструментов в качестве аккомпанирующих пению. Описываются происхождение и виды инструментов, приводится характеристика фольклорных жанров, производится дифференциация национальных музыкальных инструментов в зависимости от фольклорного жанра.

Ключевые слова: узбекские народные инструменты, эпос, достон, бахши машшок, танбур, рубаб, дойра, дутар, най, кош-най, чанг-арфа, халфа.

Kurbanova M.M.
Kokand, Uzbekistan

PECULIARITIES OF INSTRUMENTAL ACCOMPANIMENT OF THE WORKS OF ORAL FOLK CREATIVITY

The article considers one of the aspects of functioning of the Uzbek musical instruments which accompany singing. The origin and types of instruments are described, the characteristic of folklore genres is given, the differentiation of national musical instruments depending on folklore genre is made.

Keywords: the Uzbek folk instruments, epic, doston, bakhshi mashshok, tanbur, rubab, doira, dutar, nai, kosh-nai, chang-harp, khalfa.

Известно, что возникновение устной традиции музыкального народного творчества относится к далекому прошлому. Образ жизни обусловил жанровую дифференциацию произведений на эпические сказания и сказки, обрядовые, трудовые, календарные, бытовые песни, в число которых входили и колыбельные, и лирические, и шуточные. Исполнялись песни и сольно, и в составе ансамблей. «Первобытные люди думали, что музыкой руководят сверхъестественные силы. Они считали, что музыка оберегает человека от внешних воздействий, а также приносит благополучие и успех начатой работе. И поэтому они с большим уважением относились к музыке и очень дорожили ею» [1].

Характерной особенностью вокального творчества был его синтез с творчеством инструментальным: пение сопровождалось игрой на разных инструментах. Уже в раннем средневековье большой популярностью в Центральной Азии пользовались прославленные создатели и исполнители песенных и песенно-инструментальных жанров выдающиеся музыканты VI-VIII вв.: Барбат, Ибрахим аль-Маусили, его сын Исхак аль-Маусили и другие [1].

Важная часть музыкального наследия узбекского народа – *дастаны (достоны)* – эпические жанры, отличающиеся масштабами композиций. Как и в культурах других народов, дастаны представляют собой конгломерат различных жанров, отражающих разные событийные и эмоционально-психологические ситуации. Так, следует отметить использование народных песенных жанров: *куй, терма, лапар, ялла, кошук, ашула*, а также жанров профессиональной музыки устной традиции: *катта ашула, маком*.

Уникальные узбекские свадебные традиции отражаются в жанрах *лапар* и *улан*. Лапар – песня о любви, ее ожидании, о пришедшем чувстве, о любви обманутой, о перипетиях женской судьбы и желанном счастье. Лапар может быть песней-размышлением, либо задорными сюжетными куплетами. Своей энергетикой и динамической драматургией выделяется диалогический лапар – переключка мужчины и женщины. Тогда лапар превращается в музыкальный спектакль, задорную и лукавую игру.

Улан – это тоже свадебная песня, исполняемая в процессе свадебного обряда. Это прославление невесты, ода самой красивой и желанной женщине. Лапар и улан, так же, как и другие вокальные жанры, исполняются в сопровождении ударных, струнных инструментов.

Происхождение узбекских национальных инструментов также относится к далекому историческому прошлому. По данным исторических источников самыми древними инструментами являются ударные инструменты. Для их изготовления люди использовали камни, кости, шкуры животных.

«Одним из музыкальных инструментов, изображенных на крутых скалах, является ударный инструмент *даф*. Этот инструмент представляет собой большой камень с отверстием посередине и обмотанный кругом шкурой. В раскопках древнего города Сангин найден памятник Силены-Марсии – богини красоты, воды и растительности, которая играет на кушнае. Это свидетельствует о том, насколько развивалась музыкальная культура в этих областях» [2].

В дальнейшем появились духовые инструменты, которые делали из камыша и слоновой кости. Историческим источником о древних обрядах, которые проходили под аккомпанемент плекторных музыкальных инструментов, является петроглиф *Саймали тош*.

Существует теория происхождения музыкальных инструментов, соответственно которой родиной многих из них является регион, называемый сегодня Узбекистан. Родиной лютни и арфы считается, например, Ферганская долина, ставшая центром распространения первых музыкальных инструментов в Центральной и Средней Азии. Аргументация данной теории приведена в труде театроведа М. Рахманова «Узбек театри»: «...с этого времени активизировались торговые отношения между Китаем и Ферганой, Бактрией и Парфией. Активны были экономические и культурные связи Средней Азии и Кушанского царства, которое было основано в I веке до нашей эры» [6].

Театровед высказывает гипотезу о влиянии музыкальной культуры Центральной Азии на Китай: «Долгие века искусство народов Центральной Азии проникало в Китай через певцов, танцоров и музыкантов. Они также приносили с собой музыкальные инструменты, показывали игры и сцены. В китайских источниках много информации о том, что в китайскую столицу вместе с артистами были привезены различные музыкальные инструменты и песни. В своем труде японский историк Исэ Сентаро написал об инструментах *ципа* (*уд*), *кунхо* (арфа) из западного региона (Ферганы) того времени. Эти инструменты способствовали развитию китайского музыкального творчества» [3]. Таким образом, узбекское народное искусство, сыгравшее важную роль в развитии культуры и искусства Азии, шлифовалось и влияло на развитие музыкальной культуры соседних стран.

Источниками информации о музыкальных инструментах могут быть и биографические данные о представителях гератской, бухарской и самаркандской школ миниатюры XV-XVII вв. По ним можно составить определенное представление о конкретных ситуациях и местах ансамблевых выступлений и исполняемых при этом музыкальных жанрах.

Например, *карнай*, *ногора* и *даф* использовались в военных маршах, процессах боев и охоты, но также и в народных гуляниях, публичных церемониях и торжествах. Нежные звуки танбура, рубоба, гиджака, уда, чанг-арфы украшали дворцовые церемонии, встречи влюбленных и дружеские вечеринки [4].

Великий средневековый центральноазиатский философ Абу Наср аль-Фараби в своей книге «Великая книга» разделил музыкальные инструменты на две группы по типу исполнения: инструмент сопровождает человеческий голос либо имитирует его без его присутствия. По его словам, имитировать человеческий голос и пение птиц могут такие инструменты, как *най*, *сурнай* и *кушнай*. В своем произведении аль-Фараби дал подробную характеристику таким музыкальным инструментам того времени, как *уд*, *танбур*, *най*, *рубаб*, *чанг*, *канун* [4].

Разнообразие жанровой структуры узбекского фольклора, различие ритуально-обрядовой культуры и музыкальных традиций разных регионов отражаются в разнообразии наименований исполнителей: *бахши*, *поэты*, *лапары*, *санновы*, *халфы* и другие. Однако образцы устного народного творчества разных регионов Узбекистана имеют общую особенность: инструментальное сопровождение вокальных мелодий. Функцию инструментального сопровождения могут выполнять все старинные узбекские национальные музыкальные инструменты, хотя можно выявить дифференциацию их по жанрам. Фольклорные песни, которые считаются образцами устного народного творчества, украшают такие инструменты как *кобиз*, *чанковуз*, *домбра*, *дойра*, *кайракташ*, *сибизга*, *най*, *кошнай*. В качестве аккомпанирующих инструментов могут выступать и различные духовые инструменты.

Для аккомпанемента песням достона используются *кобиз*, *домбра*, *датор*, *тор*, *гармон*, *соз*. Для сопровождения ансамбля певцов используются такие инструменты, как *булламон*, *гиджак* и *дойра*. Инструмент *кобиз* очень древний, он является основным аккомпанирующим инструментом каракалпакских *джиравов*.

Домбра является основным инструментом поэтов-бахши и широко распространена в основном в Кашкадарьинской, Сурхандарьинской, Самаркандской и Навоийской областях. Почти все бахши перед началом исполнения произведений «Домбирам» или «Нима айтай» рассказывали о

домбре. Бахши распевали эпические поэмы под мелодию домбры, или исполняли инструментальные интермедии, чтобы дать голосу немного отдохнуть [5].

Хорезмские женщины-халфы пели лапар-яллы по кругу, хлопая в ладоши или стуча пиалами. Нежный звук пиал сочетался со звонкими и мягкими голосами халф, создавая неповторимую звуковую атмосферу.

В середине XVIII в. в Хорезм русскими купцами был завезен инструмент «Гармон» [7]. Внедрение данного инструмента позволило разнообразить звучание и развить композицию «халфачилик» в хорезмском исполнении. Халфы играли на гармонах и пели яллы, эпосы и лапары. Даже сегодня женщины-халфы Хорезма вносят свой вклад в развитие хорезмской школы бакшичилики, читая народные лапары и эпосы с помощью таких музыкальных инструментов, как гармон, тар, чанковуз.

Лапарчилики в Ферганской долине также имеют уникальные традиции. В долине певцы пели в основном под аккомпанемент таких инструментов как дойра, кайракташ, най. Эти традиции продолжают и по сей день.

Таким образом, древние узбекские национальные музыкальные инструменты продолжают функционировать в разных сферах исполнительского искусства.

Примечания

1. Иброҳимов О., Худоев Ф. Мусиқа тарихи. Ташкент : Турон иқбол, 2018.
2. Қурбонова У. Фольклор кўшиқ ижрочилиги. Ташкент : Турон иқбол, 2018 .
3. Мадримов Б. Ўзбек мусиқа тарихи. Ташкент, 2016. URL: <https://fayllar.org/ozbek-masiqa-tarihi.html>-Мадримов Бахор (дата обращения: 12.11.2021).
4. Матёкубов Б. Достон навалари. Ташкент : Мухаррир нашриети, 2009.
5. Матякубов О. Оғзаки анъанадаги профессионал мусиқа асосларига кириш» = Введение в основы профессиональной музыки устной традиции : [учеб. пособие]. Ташкент : Укиувчи, 1983. 64с.
6. Раҳмонов М. Ўзбек театри: Қадимий замонлардан 18 асрга қадар. Ташкент : Фан, 1975. 286б.
7. Салихов Б., Матёкубов Б. Ўзбекистонда дамли ва зарбли чолғулар ижрочилиги тарихи. Ташкент : Мухаррир нашриёти, 2007.

КОКАНДСКАЯ ШКОЛА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУТАРЕ КАК ЧАСТЬ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ УЗБЕКИСТАНА

В сохранении нематериального наследия узбекского народа большое значение имеют традиции инструментального исполнительства. Статья раскрывает роль кокандской дутарной школы в развитии исполнительского мастерства на узбекском дутаре. Освещены аспекты истории кокандской школы дутара, тенденции исполнения, выделены выдающиеся исполнители, рассматриваются некоторые инструментальные жанры.

Ключевые слова: дутар, исполнительские традиции, стиль исполнения, уху, харрак, косахона, Тановар.

Ismoilova M.M.
Kokand, Uzbekistan

KOKAND SCHOOL OF PERFORMANCE ON THE DUTAR AS PART OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF UZBEKISTAN

Instrumental performance traditions are of great importance in preserving the intangible heritage of the Uzbek people. The article reveals the role of the Kokand dutar school in the development of performing skills in the Uzbek dutar. The aspects of the history of the Kokand dutar school, performance trends are highlighted, outstanding performers are distinguished, some instrumental genres are considered.

Keywords: dutar, performing traditions, performance style, ear, kharrak, kosakhona, Tanovar.

«...Каждое суверенное государство имеет свою уникальную историю и культуру. Истинным творцом этой истории и культуры по праву является народ этой страны» – сказал президент Республики Узбекистан Шавкат Миромонович Мирзиёев [1]. Одной из характерных черт национального музыкального наследия Узбекистана является традиция инструментального исполнительства, занимающая особое место в народной музыке.

В ряду наиболее популярных инструментов узбекского народа значительная роль принадлежит *дутару* – струнному щипковому музыкальному инструменту. Дутар распространён у туркмен, иранцев, таджиков, узбеков, уйгуров, каракалпаков, проживающих в Узбекистане и соседних странах, например, в Афганистане. У всех этих народов дутар является одним из основных традиционных музыкальных инструментов.

По внешнему виду дутар приближается к лютне с длинной шейкой. Общая длина инструмента составляет 90-130 см, корпус долблённый или клеёный. Дека грушевидной формы, делается из дерева. Она должна быть тонкой, не более 3-х миллиметров толщиной, с резонаторными отверстиями. Дека плавно переходит в шейку с грифом. На шейке 13 навязных или резных ладков.

Диапазон дутара – полторы октавы при квартовой настройке. Наиболее распространённая настройка: ми – ля малой октавы. Звукоряд хроматический с большой секундой сверху, в пределах большой ноты. Звук дутара тихий, нежный, что связано с материалом струн: они традиционно изготавливаются из шёлка [4].

Используется дутар как сольный и аккомпанирующий инструмент. Наибольшее значение имеет в музыкальной культуре туркмен в качестве сольного инструмента: исполнитель-дutarчи играет на нём виртуозные программные пьесы, и инструмента, сопровождающего пение фрагментов из дастанов: певец-бахши аккомпанирует себе на дутаре. С середины 30-х годов XX века входит в состав узбекских, таджикских и туркменских оркестров народных инструментов [5].

Исполнительство на дутаре является олицетворением древних традиций. Дутар, или дутор – это персидское слово, означающее «двухструнный». Левая рука управляет звуковой завесой. У узбеков, как и у других народов, компоненты дутара по-разному выражаются на местном диалекте разных регионов, но термины «кулок», «харрак», «косахона» стабильны [8].

В Республике Узбекистан сохранены разные стили исполнения на дутаре. В этом, конечно, огромное значение имеет деятельность наших мастеров-музыкантов, учителей: Беназира, Арифа Ка-

симова, Фахриддина Содикова, Махмуда Юнусова, Комилджона Джабборов, Абдурахима Хамидова, Ахмаджона Абдурахимова, Гуломджона Кочкарова, Малики Зияевой, Тургуна Алиматова, Бакиджона Рахимджанова, Ходжибайева.

В современной музыкальной практике традиционные стили исполнения на дутаре находятся в центре внимания специалистов. Как и у других восточных народов, наследие узбекского народа включает два слоя традиционной культуры: народное искусство и профессиональную музыку устной традиции. Каждый из них отличается по стилю, мелодике, композиции, способу исполнения. В музыке для дутара эти пласты тесно переплетаются, и структура музыкального произведения определяется социальными функциями и музыкальным стилем [4].

Музыка для узбекского дутара отличается широким разнообразием жанров и форм и может быть разделена на мужские и женские жанры в зависимости от их функции. Помимо разнообразия жанров, отличаются местные стили исполнения, методические приемы обучения игре. Раньше мужскую дутарную музыку играли в чайных, на вечеринках в отелях, на собраниях типа «Токма», «Гап», «Гаштак», а теперь ее играют на свадьбах и различных представлениях. Среди женщин дутарную музыку исполняли на собраниях «Кыз йигар», «Юз очар», «Келин оши», «Чаллар».

Традиции изучения передаются от учителя к ученику, бережно сохраняясь. В школе инструментального исполнения очень важна роль учителя, так как именно он является модератором передачи традиции. Учителя популяризировали исполнительские традиции Бухары и Ферганской долины, а также классическую музыку, такую, как хорезмский маком.

Самые ранние письменные сведения о дутаре можно найти в трактате Зайхуллобиддина аль-Хусейни Навои «Научные и практические правила музыки». Источники сохранили имена таких музыкантов, как Юсуф Мавдуди Дуторий (Герат) и Миркули Дуторий (Мешхед), творивших в XVI-XVII веках под псевдонимом «Дуторий» [2].

Многие источники свидетельствуют о разнообразии стилей исполнения на дутаре в Фергано-Ташкентском оазисе, включающем города Коканд, Андижан, Наманган и Маргилан. В них формировались отдельные стили исполнения на дутаре, игравшие важную роль в появлении школ исполнительского мастерства. Особую роль в объединении эстетических и стилевых норм сыграл Кокандский регион.

Коканд – один из центральных городов Ферганской долины – славился прекрасной школой пения и инструментального исполнительства, своеобразным стилем игры. В основе исполнительского стиля лежат интерпретация Дутерте, разнообразие ударов, ловкость левой и правой рук и кантиленность. Эталонным исполнением на дутаре славились Зоксиджон Обидов, Фахриддин Содиков, Махмуд Юнусов, Ориф Касимов, Тургун Алиматов, Гуломжон Кочкаров и другие.

Развитие музыкальной практики связано с приездом в Фергану мастера Худойберди (1868-1916) – виртуоза игры на танбуре и дутаре, завоевавшего признание публики своим высоким исполнительским искусством. В Коканде под его руководством была создана школа по закреплению и развитию традиций игры на узбекских инструментах, освоению бухарского шашмакома [7].

Одним из самых популярных произведений кокандских исполнителей давно стала песня «Коканд». Это произведение исполняется на многих инструментах, не только на дутаре, но и на танбуре. Удивительна интерпретация этой песни Тургуном Алиматовым, исполнившим «Коканд», синтезировав все приемы игры на дутаре и на танбуре.

Песню «Коконча» исполняли все певцы и музыканты Кокандского ханства. Поскольку город Коканд был культурным центром ханства, в нем концентрировались талантливые исполнители, которые служили ханам и выступали для них. В их репертуаре были образцы классической музыки, макомы, редкие фольклорные произведения.

Мелодия «Коконча» также известна как «Тановар» (Тановар). Она широко распространена в Ферганской долине, поэтому ее исполнителями в основном являются выходцы из Андижана, Маргилана, Коканда и Ферганы. Исполнялась «Тановар» профессиональными певцами-мужчинами и женщинами. Исполнение «Тановар» при проведении состязания поэтов способствовало созданию ее новых вариантов. Эргаш Хафиз из Ферганской долины мастерски исполнял около восьми вариантов «Тановар». Новые оригинальные варианты «Тановар» создал Тургун Алиматов, мастер игры на дутаре и танбуре. Он отмечает: «Тановар» – это величайшая мелодия! Я считаю, что она стоит на одном уровне с нашими макомами и имеет мировое значение» [2].

Новые варианты «Тановар» удалось создать Боборахиму Мирзаеву, несколько вариантов «Тановар» с большим мастерством исполняла Адолхон ая, играя на дутаре, вместе с женщинами-певицами из Коканда Халимахон, Хурматхон, Ёдгорхон (мать известного певца Комилджона Барато-

ва), Бедамхон, Кароматхон ая (жена народного поэта Хамзы Хакимзаде Ниязи). Один из вариантов «Тановар» – «Сумбула» играла на дутаре и при этом танцевала Бедамхон ая. Большой популярностью пользовалась у зрителей-слушателей пьеса «Зебунисо». Роль Зебунисо играла Холихон ая. В этой роли она настолько одухотворенно исполняла один из вариантов кокандского «Тановар» – «Эй, вой санам», играя на дутаре, что ее стали называть Зебунисо [3].

Слово «тановар» состоит из двух частей: «тан» (душа) и «овар» (наслаждение), которые используются как в узбекском, так и в таджикском языках. Однако в музыке слово «тановар» обрело философское значение и стало означать такие понятия, как «самопожертвование», «дарование». «Тановар» и по сей день волнует сердца слушателей задушевностью узнаваемых фольклорных мотивов. Считается, что все варианты «Тановар» в какой-то степени тесно связаны друг с другом, являясь лирическими произведениями, полными внутреннего переживания, грусти и радости, светлых мечтаний о возлюбленном и горечи разлуки с ним.

История дутара свидетельствует о его большой популярности в древнем Коканде. О роли дутара в духовной жизни народов Центральной Азии можно судить по литературным произведениям – прозаическим и стихотворным. Например, Абдулла Кадири не только описал влияние хазан-тона дутара на людей, но и описал характер Наво, который заставлял людей плакать, и Савта, который делал людей счастливыми. В своем романе «Последние дни» Абдулла Кадири так описывает впечатление от звуков дутара: «Отабек... неожиданно начал с «Савти наво». Как только зазвучала мелодия, его тело онемело, затем он выпил чашу и невольно поддался заунывному звуку дутара. Голос дутара звучал так, как будто выражал какую-то печаль» [6].

Следует отметить, что в начале XX века народная музыка и пение стали популярными как вторая или третья профессия, а профессиональные музыканты и певцы выступали только во дворцах. Это свидетельствует о широком распространении традиций инструментального исполнительства в Узбекистане.

Примечания

1. Мирзиёев Шавкат. Выступление на совместном заседании Олий Мажлиса Республики Узбекистан, посвященном церемонии инаугурации Президента Республики Узбекистан // Адолат : газета. 2016. 16 дек. С. 1.
2. Абдуллаев Р. Узбекская традиционная музыка как часть современности // Узбекская музыка на стыке столетий (XX-XXI вв.): тенденции, проблемы. Ташкент, 2008. С. 9-39.
3. Ганиева И. Песня «Тановар» создана во «внутренней женской среде» // uzbekwoman. URL: <https://uzbek-woman.livejournal.com/31788.html> (дата обращения: 17.10.2022).
4. Зияева М. Роль дутара в исполнении узбекской традиционной музыки и школы исполнения // Вестник науки и образования. 2019. № 11-2(65). С. 103-105.
5. История узбекской музыки. Ташкент : Фан, 1981.
6. Кадири А. Последние дни. Ташкент : Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1994.
7. Матякубов О. Феномен узбекской классической музыки – маком. Ташкент : Янги аср авлоди, 2018.
8. Мирпаязов Б. Инструментарий узбекской музыки // Наука, техника и образование. 2019. № 8 (61). С. 73-75.

**ВСЕМИРНАЯ ТАБЛИЦА ХОРЕОГРАФИИ
В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРНО-ТВОРЧЕСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТОВ**

В статье рассматривается разработанная автором концепция художественно-творческого развития обучающихся средствами хореографического искусства. Предлагается новая модель и методика преподавания хореографии, рассматриваются принципы работы педагога-хореографа, направленные на формирование танцевальной и музыкальной культуры обучающихся, как части их общей духовной культуры. Анализируется проведение урока хореографии. Выявляется значение Всемирной таблицы хореографии в процессе формирования культурно-творческих компетенций обучающихся.

Статья подготовлена в рамках Государственного задания Министерства просвещения Российской Федерации ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования» № 073-00008-21-01 на 2021 год.

Ключевые слова: Всемирная таблица хореографии, традиционная хореография, профессиональная и любительская сценическая хореография, музыкально-хореографическое наследие, пластико-интонационная форма, содержание урока хореографии.

Nilov V.N.
Moscow, Russia

**WORLD TABLE OF CHOREOGRAPHY IN THE FORMATION OF THE STUDENTS'
CULTURAL AND CREATIVE COMPETENCIES**

The article considers the conception of learners' artistic and creative development by means of choreographic art developed by the author. The new model and methodics of teaching choreography are suggested, the principles of choreographer-teacher's work aimed at the formation of dance and musical culture of the learners as part of their general spiritual culture are considered. Conducting a choreography lesson is analyzed. The importance of the World table of choreography in the process of forming the students' cultural and creative competencies is revealed.

The article is written within the framework of the State task of the Ministry of Education of the Russian Federation of the FSBSI «Institute of art education and cultural studies of the Russian academy of education» № 073-00008-21-01 in 2021.

Keywords: World Table of choreography, traditional choreography, professional and amateur stage choreography, musical and choreographic heritage, plastique intonation form, choreography lesson content.

Прежде чем приступить к формированию культурно-творческих компетенций студентов под руководством педагога-хореографа, необходимо рассмотреть Всемирную таблицу хореографии, которая является новой моделью и методикой преподавания хореографического искусства. Автор настоящей статьи стал первым, кто поднял вопрос о содержательности хореографического искусства. Если раньше танец служил одухотворению, вдохновению, здоровью, налаживанию взаимоотношений, взаимодействию, обучению и развлечению, то сегодня он в основном служит развлечению, нацелен на впечатление и является зрелищем, служит созданию стоимости, а не ценности. В желании заработать на постановке танца или на его преподавании нет ничего плохого, вопрос в другом: на каком танце мы хотим зарабатывать, какой танец мы создаем, на какой методической основе мы преподаем его нашим детям? Эти вопросы важны еще и потому, что раньше человек был участником, соучастником, сотворцом танца, сегодня же, как правило, человек лишь зритель.

Мы забыли действительный смысл и значение танца, и как следствие, танец фактически исключен из повседневной жизни человека. Изучается и транслируется традиционная хореография (фольклор) и сценическое хореографическое искусство (профессиональное и самодеятельное, любительское), а роль пляски с ее одухотворяющими свойствами практически забыта и фактически замалчивается.

Последующие примеры раскроют, что произошло и происходит с танцем, и как теперь он воспринимается.

Пример первый. Автор статьи задумался о смысловом содержании танца, когда, благодаря своему отцу, изобретателю и шахтеру, выехал с танцевальным коллективом в Финляндию. Мы исполняли русскую мужскую пляску с присядкой и разножкой. После выступления представитель посольства через переводчика хвалил нас и озадачил вопросом: «Какой прекрасный танец, какие красивые движения. Эти движения нужны вам для того, чтобы советский человек мог быстро согреться»? Тогда я не знал ответа на вопрос, зачем мы выполняем именно такие элементы в нашей пляске.

Пример второй. В 1975 году за Полярным кругом мы наблюдали групповую пляску перед костром. Когда мы обратились к местному жителю с просьбой рассказать, что они делают и почему пляска именно такая, он сказал, что танцующие просят у Бога удачной охоты. Уже к вечеру, в общении с шаманом, мной была услышана другая версия: «Конечно, мы обращаемся к Богу, но по-настоящему просто тренируемся перед охотой, приводим в порядок ноги и руки, вырабатываем слаженность, чтобы победить и самим остаться жить».

Пример третий. Первые юношеские Олимпийские игры включали брейк-данс, и, соревнуясь в этом новом олимпийском виде спорта, победил восемнадцатилетний Сергей Чернышев из России. В своём интервью он сказал: «Я всегда воспринимал танец, как спорт! Когда учился брейк-дансу и исполнял вращения, у меня из ушей текла кровь, но, преодолевая страхи и боль, я достиг результата». Прослушав интервью, автор задумался, зачем же нужен такой танец, когда из ушей течет кровь? Очевидно, всё просто: брейк очень зрелищный и впечатляющий танец, на нём можно и заработать, и сжечь излишнюю энергию.

Надеюсь, представленные примеры наглядно показали, что перерождение танца уже произошло, изменились его свойства и смысл.

Что же такое ВСЕМИРНАЯ ТАБЛИЦА ХОРЕОГРАФИИ? Каковы ее фактические и методологические свойства? Ее автор дает такое определение: Всемирная таблица хореографии позволяет переосмыслить весь ход исторического развития хореографического искусства, взглянуть на пляску и танец не только как на инструменты самовыражения и приобретения навыков прикладного применения в повседневной жизни, но и признать танец насущной потребностью для сохранения и укрепления психического и физического здоровья человека. Благодаря объединению в танце свойств музыки, ритма и пластики рождается новое качество – танец участвует в создании и развитии многогранной гармоничной личности. Исследователь этнохореографии народов Севера Мария Яковлевна Жорницкая отмечает: «Для тех, кто выбрал для себя хореографию профессией, Всемирная таблица хореографии явилась информационной, структурной, практической основой в их труде, творчестве и постановочной работе: как индивидуально, так и в хореографическом коллективе» [4, с. 129-139].

Всемирная таблица хореографии – это новая модель и методика преподавания хореографии. Для ее применения следует обратить внимание на стартовые понятия. Что есть человек? Если мы осознаем, что человек – это духовно-телесная сущность, тогда наше сознание покидают тревоги и опустошенность. Благодаря танцу мы начинаем рассматривать себя в полном спектре, понимая своё предназначение. Рассмотрим таблицу по ступеням:

Первая ступень – осознание. Человечество прошло большой путь от ритмических движений до современного танца, и в результате эволюции танец стал бессодержательным! В Таблице зафиксировано поступательное усложнение пляски и танца, расширение его выразительных средств: ритма, звука, пластики, образа, ритмической формы, пляски, танца. Само длительное существование танцевально-пластической деятельности свидетельствует о том, что она является насущной потребностью человека. Балет и современные направления хореографии ведут к стандартизации танца, вытесняют из него содержательность. Разделы таблицы подробно описывают ступени эволюции танца, что в дальнейшем позволит педагогу и хореографу обращаться к представленным группам самостоятельно, расширяя свои представления, соотнося их с узнанной и осмысленной информацией [7].

Вторая ступень: данность, необходимость, потребность.

Осознать и принять, что танец – это данность, необходимость и потребность, изначально очень сложно, потому что человек сегодня моделируется лишь только как потребитель и зритель. Его готовят к постоянному ожиданию удивления и впечатления, а не сотворчеству и радости труда.

Третья ступень: время года, время суток, события.

Одной из табуированных тем является выявление функции пластики в обрядах жизненного цикла, в традиционной бытовой культуре народов. Поразительный факт, но нам предлагается рассматривать танец как услугу или продукт вне времени года, вне времени суток, что является грубейшей ошибкой, так как цикличность природы находит свое отражение во всем: и в нас самих, и в созданных нами танцах.

Четвертая ступень: осознаем и размышляем. В сегодняшнем мироустройстве нашей жизни нет потребности освоения новых навыков. В идеологии разделения труда любой дополнительный навык у человека воспринимается как угроза гармонии, как нестабильность, как претензия, потому что гармоничный человек, владеющий разнообразными навыками, во многом независим и не может быть легко интегрирован в социальный конструктор.

Пятая ступень: смыслы, значения и свойства.

Содержательный танец – это образы, смыслы и навыки, а значит, обладание свойствами. Бессодержательный танец – это лишь демонстрация и развлечение. Бессодержательный танец выгоден, так как рождает бесконечные цепочки создания стоимости и не осознаётся зрителем как эмоциональный суррогат, утилизирующий время.

Шестая ступень: изменилась музыка. Для того, чтобы воспринимать музыку, как целостный организм, следует рассмотреть составляющие звука:

- 1) Акустика (стандартная высота тона).
- 2) Камертон (эталон высоты).
- 3) Высота звука.

В 1939 году был предложен, а в 1955 и 1975 гг. был принят и установлен стандарт ISO 16 (International organization for standardization) [12], которому необходимо следовать всем производителям и настройщикам инструментов. Принятый строй 440 Гц стал основным – универсальным [13]. В наши дни музыка, которую транслируют телевидение, радио и Интернет, воспринимается на этой частоте. Однако при этом не осознается, что музыка перестала служить одухотворению и здоровью человека, так как изменила чистый тон – вибрационную основу природы, благотворную целительную энергию звука, служащую и способствующую естественной вибрации. Дело в том, что естественная настройка нашего организма – 423 Гц (звук «ля»).

Седьмая ступень: новая модель и методика преподавания хореографии. Всемирная таблица хореографии уникальна в том, что сама таблица и является методикой. Научившись рассматривать её пошагово, вы пройдёте путь от сути и сущности человека через пляску и танец до хореографии, как осознанного вида искусства, так необходимого человеку в его здоровье, в повседневной жизни, жизнедеятельности, осмысленном и творческом сосуществовании [8, с. 220-226].

Рассматривая процесс формирования культурно-творческих компетенций обучающихся на уроке хореографии, необходимо проанализировать этапы развития танцевальной (исполнительской) и музыкальной культуры как части общей духовной культуры, что является главной задачей педагога-хореографа. Необходимо следовать принципу развивающего обучения, поскольку обучающиеся не только должны быть потребителями культурного наследия, а должны стать и носителями культуры, и её продолжателями.

Именно сейчас, когда роль культуры и художественно-творческих способностей студентов в хореографическом образовании понимается утилитарно, необходимо вновь возвратиться к искусству, как науке о человеке, выражаемой художественным языком символов и образов. В культурно-творческом развитии обучающихся, по мнению автора, именно музыкально-хореографическое наследие сохраняет и передает всю полноту художественной идеи проверенных временем человеческих ценностей. Воспринимая художественный образ как раздражитель, обучающиеся под руководством педагога проникают в ценностное содержание хореографического наследия, задумываясь над противоречиями: для чего балетмейстер так выстроил пластические символы, выбрав именно эту музыку, почему появился этот замысел?

На протяжении всего процесса учебной деятельности обучающиеся на уроке хореографии вместе с педагогом не только проживают путь освоения музыкально-хореографического наследия, соприкасаясь с заложенными в нем духовно-нравственными идеями, но также учатся чувствовать и творчески переживать. Этот опыт эмоционального общения обучающихся и педагога формирует творческие способности только тогда, когда накапливается творческий потенциал и творческая активность и когда «человеческая мысль будет продвигаться в будущее и развивать общественную культуру, нравственность и мораль» [5, с. 87-88].

При этом общая дидактика не всегда применима к педагогике хореографического искусства. Точнее, общедидактические понятия применимы лишь в самом общем смысле. Например, знакомство обучающихся с музыкально-хореографическим наследием преподаватель хореографии начинает с беседы, задает им вопросы о балетмейстере, композиторе и художнике, об исполнителях и о самом хореографическом произведении (*словесный метод*); по ходу беседы показывает и дает возможность просмотреть и прослушать фрагменты хореографических произведений (*наглядно-слуховой метод*);

сообщает интересные сведения об истории создания хореографической пластики или об её обстоятельствах исполнения (*стимулирующий метод*). Педагог даёт прослушать музыку учащимся, демонстрируя хореографическую пластику, для сравнения и анализа её отдельных фрагментов (*наглядно слуховой метод, метод анализа и метод сравнения и обобщения*) [2, с.174]. Всё это определяет систему пластико-интонационного (музыкального) содержания урока.

В силу отмеченной специфичности, важным является переосмысление всех составляющих системы обучения, начиная с дидактических **критериев целеполагания**. Если педагогическим условием формирования урока хореографии является понятие цели, как планируемого результата учебной деятельности, то мы вводим понятие смысла обучения, как более емкого по отношению к цели обучения.

Взяв за основу понятие **смысл обучения**, педагог-хореограф должен видеть идею обучения, ставить цель, прогнозировать результат и наполнить этим смыслом весь процесс обучения. Ему необходимо так же знать: для чего и с какой целью проводится данный урок, уметь планировать и вести его, какой пластический и музыкальный материал надо дать. Связав в один узел мотивационное, ценностное, познавательное и преобразующее начало, мы получим понятие **смысла урока** хореографии, который в творческом педагогическом процессе становится основным ориентиром целостной системы. Тем более, что понятие смысла в хореографическом искусстве имеет непосредственное отношение к музыкально-хореографическому наследию.

Именно воздействие музыкального и хореографического искусства на личность ученика формирует личностное отношение к изучаемому, и развивает творческие способности обучающихся. Обоснование смыслового компонента мы строим на интеграции теорий «личностного смысла» (А. Н. Леонтьев), «поиска смысла» (В. Э. Франкл), «пассионарности» (Л. Н. Гумилев).

Формирование духовной культуры как части общей культуры обучающихся в контексте авторской концепции развития художественно-творческих способностей учащихся средствами хореографического искусства становится целью обучения [8, с. 224]. Это обусловлено тем, что «человеческое в человеке» нельзя рассматривать в отрыве от формирования общей культуры. Обучающиеся, осмыслив пластико-интонационное содержание урока, «пропускают» его через себя в концентрированном, обобщенном виде, что в нашем понимании и означает формирование у обучающихся общечеловеческих духовных ценностей. В основе развития культуры и художественно-творческих способностей лежит особое отношение человека к действительности. Поэтому одной из важнейших задач в педагогических условиях, реализующих принципы целостности, становится формирование у обучающихся художественно-эстетического отношения к действительности, благодаря которому и происходит проявление способностей к художественному творчеству.

Развитие художественно-творческого начала подразумевает актуализацию процесса восхождения личности студента к ценностям культуры, стремление через ценности хореографического искусства идти к поиску и самореализации смысла собственной жизни, своего творческого пути [3]. Содержание эстетического отношения отличает «чувство сопричастности миру («Все во мне и я во всем!»), Ф.И. Тютчев), отношение ко всему, как к живому, чувство самоценности и неповторимости всего существующего», то есть ощущение гармонии во всем и в самом себе. Причем гармонии внутреннего плана, не привносимой извне, а личностно осмысленной и присвоенной.

В связи с этим актуальным становится формирование осмысленного отношения студентов к хореографическому искусству. В науке существуют две трактовки понятия «осмыслить»: первое, от слов «мышление», «мыслить», и в этом случае «осмыслить» отождествляется с «осознавать»; второе от слова «смысл» – придать чему-то определенное значение, уяснить что-либо». В отличие от «осознать», трактовка «придать определенное значение» несет в себе характеристику личностного присвоения информации, т.е. придает значение «личностного смысла» [2, с. 360]. Понятие личностного смысла связано с творческим преобразованием полученной информации, поскольку на любом уроке хореографии знания, которые несет педагог-хореограф, должны быть не только освоены и осознаны, но и присвоены, чтобы стать личностно значимой информацией для обучающегося. Таким образом, в процессе осмысления содержания урока хореографии с последующим творческим преобразованием и присвоением этого смысла обучающимися под руководством педагога, происходит формирование культурно-творческих компетенций и их проекция на предметы и явления окружающего мира.

В формировании художественно-творческих способностей учащихся под руководством педагога мы исходим из сложной структуры данного феномена, содержательную сторону которого составляет отношение к миру прекрасного со стороны растущего человека – человека, приобретающего жизненные ориентиры, ищущего свое место в жизни. Мы пришли к выводу, что эти отношения

направлены на осмысление художественной деятельности, включают установку сознания на рост личности, вызывая самодвижение в творческой деятельности: внешний компонент – это ориентация на ценности хореографического искусства, внутренний – ценностно-смысловая ориентация, которая соотносится с личностью обучающегося. Психологический опыт утверждения общечеловеческих ценностей в индивидуальном сознании (Т.М. Бяukas, О.Г. Зевина) показал, что современный человек для сознательного существования в мире должен поместить себя в мир общечеловеческих ценностей, чтобы сформировать свое ценностно-смысловое пространство. Обучающийся, проживая внутри себя ценности хореографического искусства, способен развивать свои возможности так, чтобы состоялось «рождение» собственного пути.

Рассмотрим проблему целостности урока хореографии через реализацию диалектического закона единства содержания и формы. Поскольку урок хореографии – это, в первую очередь, урок искусства, он должен через пластику-интонационное наследие возвышать обучающихся до содержательных высот, художественных идей. Исходя из этого, любой урок хореографии станет содержанием искусства, с которым преподаватель хореографии идет в класс. А точнее, *художественная идея*, основанная на хореографической пластике и его духовно-нравственных категориях, является основной линией урока. Только в таком случае становятся понятны и принципиально важны слова Н.И. Тарасова о том, что «...как бы тщательно ни был проработан план урока, как бы ни был обилен заготовленный материал, сколько бы эффектных фактов ни подобрал он из литературы и собственного жизненного опыта, сколько бы ярких и убедительных цитат ни припас, – не получится урока, если не осознана идея, основная мысль, которую преподаватель хочет внушить своим ученикам, ради которой он сегодня выходит перед ними и берет на себя смелую ответственность вести с ними разговор. Мало знать, *о чем* ты поведешь этот разговор и *как* ты его поведешь, – надо знать, *во имя чего* решил ты его повести!» [9, с. 15-16].

Повторим, что понятие содержания в искусстве занимает определяющее место. Если воспользоваться известным марксистским определением идеального («оно есть материальное, перенесенное в человеческую голову и преобразованное в ней»), то можно понять, что содержание музыкально-хореографического наследия – это и есть жизнь, перенесенная в хореографическое произведение и преобразованная в нем. В связи с этим, а также в противовес сложившейся научной методике, когда происходит отрыв содержания от формы, мы считаем, что урок хореографии в его научном выражении – это процесс прослеживания того, как содержание определяет форму, а форма определяет содержание. Этот анализ осуществляется не «по очереди», не отдельно – сначала о средствах выразительности, о формальной структуре, а только затем задаемся вопросом, что данная хореографическая пластика может выражать. Он протекает одновременно в противоположных направлениях – «от содержания к форме и от формы к содержанию, в нем осуществляется анализ через синтез и синтез через анализ, частное понимается через общее, а общее через частное» [1, с. 479].

Работая с пластику-интонационным содержанием урока хореографии, педагог-хореограф, чтобы познать целое, вынужден всегда прибегать к аналитическому разбору. Анализ (с греческого «разложение») – в самом общем значении этого слова есть процесс мысленного или фактического разъединения чего-то целого на составные части. Так, в процессе изучения пластику-интонационного и эмоционально-смыслового содержания урока, жанровой природы, его гармонии, его фактуры и драматургии, образности и композиции, педагог рассматривает отдельно друг от друга. Говоря об анализе урока хореографии, мы имеем в виду и следующую фазу познания – синтез, который представляет собой объединение отдельных элементов хореографической пластики. Такой анализ подводит к пониманию целого как системы, в которой значение одних пластических элементов определяется другими, а целое возникает лишь в их взаимосвязи.

Но данный подход, при всей системности, на наш взгляд, все-таки рассматривается, как конгломерат, набор средств выразительности, из которых целое составляется путем простого сложения, а содержание выводится, как следствие. В нашем же понимании, целое должно присутствовать при работе над хореографической пластикой изначально, как предпосылка, как гипотеза и рассматриваться на протяжении всего разбора как цель, единственное назначение всего задуманного анализа. Только в этом случае целостность урока хореографии будет держаться на стержне художественной идеи и образно-эмоционального содержания. При этом исполнительская техника на уроке хореографии должна быть рассмотрена и расценена с точки зрения сопричастности и раскрытия содержания хореографического произведения, поскольку «содержание и глубина хореографического произведения могут быть верно и полно раскрыты только с помощью исполнительской техники танца. Где нет

отработанной техники танца, там нет подлинного искусства. И никакой высокохудожественный, идейный замысел и увлекательный сюжет не могут заменить исполнительскую технику» [9, с. 50].

Из этого следует, что любой урок хореографии, если он претендует на целостность, должен быть построен как разбор содержательной формы, где все элементы, конструкции хореографической пластики будут выведены и определены художественной идеей урока, его содержательной стороной. И нередко в этом случае анализ принимает оборот детального обсуждения исполнения конкретных движений, вырванных из среды их существования – из живой ткани хореографического произведения. Содержание хореографической пластики сразу теряет свою художественность, а урок хореографии превращается в набор движений и вновь вместо содержательной формы перед нами «содержание» и «форма». Подобная подмена недопустима на уроке хореографии, который будет целостным лишь в том случае, когда при разборе его частей, структур, взаимосвязей исходных моментов будет учитываться художественная идея, объективная оценка адекватного воплощения в каждой детали формы. Только в этом случае возникший в сознании детальный анализ хореографического урока будет иметь четкую структуру взаимосвязи и взаимообусловленности изначально заданным целым, а синтез станет не механическим сложением, а вытекающим и фактически самопроизвольным моментом формирования урока.

Итак, *художественная идея* как исходный момент в понимании содержания произведения искусства, а значит и содержания урока хореографии, является не только абсолютным условием художественного освоения предмета и ценностного присвоения информации личностью, но должна непременно витать на уроке как предпосылка и цель. И поскольку урок разворачивается как «хореографическая ткань» художественного мышления педагога-хореографа, что отражено в единстве содержания – идеи и формы – пластическо-интонационно-стилевой организации хореографического пространства, его можно представить, на наш взгляд, как демонстрацию проявления единого в многообразии.

Конечно, огромное множество вариантов изложения педагогом хореографом своей мысли не позволит нам, по всей видимости, унифицировать, привести к общему знаменателю технологии построения урока. Но ясно, что это процесс исследования проблемы будет решаться на очень высоком философском, идейно-смысловом уровне, данном нам через символы и музыкально-хореографическое наследие. Педагог-хореограф должен строить диалог со студентами по пути «восхождения» от абстрактного – вечной ценности, «предельного обобщения», к рождению мыслей, переживаний внутри каждого обучающегося в их, лишь человеку присущем, многообразии и противоположности.

Основываясь на диалектике как логике познания и опираясь на универсальный *метод содержательного анализа*, предлагаемый Л. В. Школяр [11], которым она обозначила целостность педагогической системы, где метод содержательного анализа становится и предпосылкой, и целью развития художественного образования, как системы эстетического развития учащихся в общеобразовательной школе.

Изложенная теоретическая база, а также необходимый и достаточный практический опыт изучения автором развития и формирования художественно-творческих способностей обучающихся на уроке хореографии в музыкально-хореографических классах общеобразовательной школы [8], позволил обратить внимание на ряд принципов целостной педагогической системы, выдвинутые Е. А. Травиной [10], которые представлены *принципами целостности, адекватности и образности*. Эти принципы, по нашему мнению, должны быть ведущими в творческо-педагогическом процессе на уроке хореографии.

Принцип целостности. Целостность рассматривается как следствие и лежит в основе всех явлений действительности. Принцип рассматривается в процессе разворачивания содержания урока хореографии от целого к его частям и обратно, к воссоединению познанного целого на качественно новом уровне. Иными словами, организуя процесс творческого погружения в интонационно-пластическое содержание урока хореографии. В свою очередь студенты, присвоив это содержание, формируют свои творческие способности и эстетическое отношение к окружающему его миру.

Принцип адекватности органично вытекает из принципа целостности, конкретизируя его как основу методологии. Только исследуя предмет или явление во всей его сложной организованности, совокупности всех частей, обусловленных внутренней взаимосвязью, мы приближаемся к подлинному отражению этого предмета или явления. Хореографическое искусство по природе своей диалектично, а это значит, что диалектика должна стать методом познания искусства. Искусство – вершина творческой деятельности человека, а значит, урок хореографии должен стать исследователь-

ской деятельностью по выявлению особенностей этого процесса и выявления особенностей художественного творчества. Такое отражение предмета будет углублять знания о хореографическом искусстве.

Принцип образности диктует необходимость построения урока хореографии на уровне обобщений-образов: «искусство не думает мелочами». Понятие художественного образа – центральное в педагогике искусства. Будучи «конкретной реальностью сущности», «художественный образ» преобразует действительность, сохраняя ее самобытность и целостность, «проявляя заложенные в этом образе эстетические возможности» [3, с. 9]. На занятиях, нацеленных на раскрытие идеи хореографического произведения, художественный образ или образы, которые формируют мышление студентов, постигающих тайны создания хореографических произведений, реализуются все те высокие задачи, которые ставит перед собой хореограф. Творческий диалог на языке образов должен строиться с самых первых уроков хореографии. Только такой подход сможет поднять студента на должный уровень восприятия искусства.

Кроме вышеперечисленных принципов, автор обращает внимание на принципы, развивающие творческие способности студентов под руководством педагога средствами хореографического искусства:

Принцип необыденности, в отличие от **принципа повседневности**, также должен стать ведущим в технологии целостности. Как было отмечено выше, каждый урок хореографии должен нести высокое духовно-нравственное содержание. Важнейшей задачей формирования эстетического отношения и развития культурно-творческих способностей студентов является формирование категории прекрасного в истинном, глубоком и противоречивом ее смысле. Именно в той плоскости, где художественное смыкается с эстетическим («красивое всегда полезно») и лежит процесс формирования художественной идеи. Только музыкально-хореографическое наследие, отобранное и проверенное временем, становится объектом изложения творческой мысли хореографа и композитора. Именно оно может и должно формировать внутренний мир студентов.

Принцип творческого напряжения. Сущность этого принципа обуславливается необходимостью постоянно поддерживать творческий интерес у обучающихся, чтобы творческая активность могла проявлять себя в каждом моменте урока хореографии. Только таким образом выстроенный процесс будет наиболее эффективно развивать творческие способности студентов. Задействовав все виды культурно-творческой активности, такие как *познавательная* (любопытство), *мотивационная* (внутренний стимул), *преобразующая* (потенциальная тяга к творчеству, созиданию) с помощью специально организуемой на уроке хореографии творческой ситуации, необходимо держать обучающихся в творческом напряжении, подобно тому, как драматургическая линия хореографического произведения держит в напряжении воспринимающего в ожидании развязки, наполненной глубоким нравственным смыслом. Таким образом, драматургия урока должна напряженно вести обучающихся к кульминационной «точке кипения», чтобы разрешить все поставленные уроком хореографии творческие противоречия.

Здесь педагогу-хореографу приходит на помощь понимание того, что эффективно зажечь мысль, заинтересовать, оживить мыслительную деятельность студентов можно всегда через проблему. **Проблемный метод** сталкивает противоречия и заставляет пытливый ум обучающегося строить гипотезы, выдвигать предположения. А это всегда толчок к разворачиванию процесса исследования, художественному диалогу и той самой деятельности по творческой интерпретации оформленных «мыслей-переживаний». А проблемы-побуждения могут быть самые разные: от общих – «почему такая пластика», «почему она так исполняется», «почему создается такой образ» – до столкновения противоположных мотивов.

Каждый урок хореографии, актуализируя творческую активность и ценностную ориентацию обучающегося, приводит к решению проблемы, позволяя сделать самостоятельное открытие. В связи с этим возникает необходимость определения метода, который будет соответствовать всем перечисленным требованиям. Такой метод представлен во Всемирной таблице хореографии, которая является новой моделью и методикой преподавания. Она является одним из методов художественного открытия [6, с. 220]. Это технология, позволяющая выстроить процесс содержания урока хореографии, активизировав творческий потенциал студентов. Говоря о необходимости такого метода, мы предполагаем, в первую очередь, наличие в его основе проблемности, суть которой состоит в осознании ценности и постоянной новизны в хореографическом искусстве, а значит, отказе от стандартных решений, стремлении к поиску оригинальных, неповторимых его вариантов.

Метод художественного открытия выступает как своеобразная игра, смысл которой не столько в достижении цели, сколько в свободном выражении своих творческих сил, в возможности познавать и решать художественные задачи легко, «играючи», освободившись от утилитарных целей. Такая ситуация на уроке хореографии – результат сложного взаимодействия студента с педагогом. При этом материал как бы задает сферу творческого поиска и самовыражения участников учебно-творческого процесса, а те, в свою очередь, неизбежно реконструируют это содержание, извлекают из него актуальные жизненные смыслы.

Стремление к самостоятельности и самоутверждению влияет на профессиональные интересы обучающихся. Знание разных направлений хореографии – народной, классической, балльной, спортивной, военной и современной – открывает возможности повысить авторитет у сокурсников. Поэтому вопрос педагога-хореографа: «Нужна ли нам традиционная хореография?», безусловно, вызывает споры. Столкновение различных точек зрения создает проблемную ситуацию, которая разрешается в последующей дискуссии, захватывающей весь курс, не оставляя равнодушных. В процессе дискуссии обучающиеся активизируют весь свой опыт в области хореографического искусства, отстаивают свою точку зрения, а педагог помогает студентам сравнивать, противопоставлять разные мнения, не навязывая своего. Он побуждает их делать выводы о правильности той или иной позиции, приводить примеры из разных направлений хореографического искусства. Чрезвычайно важно не только то, что в дискуссии формируются взгляды и убеждения обучающихся, но и то, что в процессе мыслительной деятельности развиваются те функции мышления, которые необходимы в дальнейших формах творческой деятельности.

Таким образом, формирование культурно-творческих компетенций обучающихся всех направлений хореографического искусства требует осознанного подхода педагога-хореографа к построению урока, используя совокупность методов, принципов и основ целеполагания.

Примечания

1. Ванслов В. В. Содержание и форма // Балет : энцикл. / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М. : Сов. энцикл., 1981. С. 479.
2. В мире искусства : словарь основных терминов по искусствоведению, эстетике, педагогике и психологии искусства / сост.: Т. К. Каракаш, А. А. Мелик-Пашаев. М. : Журн. "Искусство в школе", 2001. 384 с.
3. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте : психологический очерк. 3-е изд. М. : Просвещение, 1991. 93 с.
4. Жорницкая М. Я. Развитие современного хореографического искусства народов Севера // Народы Советского Севера. М. : Наука, 1991. С. 129-139.
5. Ильенков Э. В. Диалектическая логика. Очерки истории и теории. М. : Политиздат, 1974. 271 с.
6. Нилов В. Н. Хореография в системе художественного воспитания школьников: теория и практика : дис. ... канд. пед. наук. М. : МГУКИ, 1998. 214 с.
7. Нилов В. Н. Новое в хореографическом образовании: всемирная таблица хореографии // Педагогика искусства. 2018. № 4. С. 220-226.
8. Нилов В. Н. Хореографическое искусство в художественном образовании и воспитании школьников: прошлое и настоящее // Модернизация художественного образования: проблемы и решения : коллективная моногр. М. : ФГБНУ ИХОиК РАО, 2019.
9. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. М. : Искусство, 1981. 479 с.
10. Травина, Е.А. Целостность урока музыки как предпосылка развития креативности учащихся : дис. ... канд. пед. наук. М., 2008. 194 с.
11. Школяр Л. В. Концепция художественного образования как фундамента системы эстетического развития учащихся в школе // Искусство в школе. 1991. № 1. С. 8-15.
12. ISO 16:1975. Acoustics – Standard tuning frequency (Standard musical pitch) // ISO. International Organization for Standardization. URL:<https://www.iso.org/standard/3601.html> (дата обращения: 12.11.2021).
13. By [Shaunacy Ferro](#). Why Do Orchestras Tune to an A Note? // Mental Floss. URL:<http://mentalfloss.com/article/547437/why-orchestras-tune-to-440-hertz-a-note> (дата обращения: 12.11.2021).

**СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИОННОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
НАРОДОВ КУЗБАССА: ШОРЦЕВ И ТЕЛЕУТОВ**

Статья обобщает опыт исследовательской, творческо-педагогической и проектной работы автора и преподавательского коллектива Кемеровского государственного института культуры в сфере традиционной танцевальной культуры народов, проживающих в регионе Кузбасса. Определяется роль хореографии в сохранении, развитии и преобразовании культурного наследия национальных общественных объединений Кузбасса в современных условиях.

Рассматривается проект «Школа традиционной национальной культуры», направленный на возрождение, сохранение и развитие традиционного танцевального творчества в этнических сообществах Кузбасса. Реализация этого проекта способствует популяризации и обогащению народной культуры Кузбасса в целом, появлению новых форм развития и пропаганды народной культуры, в которой национальная хореография занимает одно из ведущих направлений.

Ключевые слова: Школа традиционной национальной культуры, репертуар национальных хореографических коллективов, проблемы сохранения традиционной танцевальной культуры, перспективы развития национальной хореографии.

Paliley A.V.
Kemerovo, Russia

**PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF TRADITIONAL CULTURE
OF THE PEOPLES OF KUZBASS: SHORTS AND TELEUTS**

The article summarizes the experience of research, creative, pedagogical and project work of the author and the teaching staff of Kemerovo state institute of culture in the field of traditional dance culture of the peoples living in the Kuzbass region. The role of choreography in the preservation, development and transformation of the cultural heritage of the national public societies of Kuzbass in modern conditions is determined.

The project «School of traditional national culture» aimed at the revival, preservation and development of traditional dance creativity in the ethnic communities of Kuzbass is considered. The project implementation contributes to popularization and enrichment of the folk culture of Kuzbass on the whole, appearance of the new forms of development and promotion of folk culture where national choreography occupies one of the leading positions.

Keywords: School of traditional national culture, repertoire of national choreographic collectives, problems of preserving traditional dance culture, perspectives of the national choreography development.

Процесс освоения новым поколением истории развития народного хореографического творчества в XXI веке дает возможность прямо или косвенно познакомиться с танцами разных народов мира. Следовательно, различные формы танца, его выразительные средства, обусловлены, прежде всего, неповторимой, самобытной средой существования каждого этноса в регионах России, спецификой их культуры и творчества.

В условиях процесса глобализации ориентация общества на возрождение национального танца народов, проживающих в каком-либо регионе России, предполагает активный культурный обмен и регулярное, углубленное изучение видов и форм народного, национального танца, приемов его сохранения и передачи следующим поколениям, что является актуальной задачей органов региональной власти, учреждений культуры, науки и образования, отслеживающих пути сохранения и развития культурного своеобразия своего народа и его продвижения в мировом социокультурном пространстве.

В 2000-е годы проблеме сохранения культурного национального наследия уделяется большое внимание государственными, общественными организациями, исследователями этнографии и фольклора, работниками культуры и искусств как на региональном, так и на государственном уровне.

В научных трудах Татьяны Ивановны Чаптыковой, С. М. Широкогорова, С. А. Арутюнова, Ж. Т. Тощенко, Н. Н. Чебоксарова, В. Попкова, М. В. Шнирельмана, В. А. Тишкова рассматриваются термины «этнос» и «диаспора» с точки зрения их адаптации в современной социокультурной среде. Так, термин «этнос» рассматривается как исторически сложившаяся общность [1, с. 8]. Определение понятия диаспоры рассматривается как пребывание значительной части этнической общности вне страны своего происхождения, которая, с одной стороны, пытается сохранить культурные особенности своего этноса, с другой – вынуждена адаптироваться к социокультурной среде проживания в другом государстве [6].

Рассматривая роль хореографии как фактора межкультурного взаимодействия, необходимо знать природу танца и помнить о социальной значимости народной хореографии.

Согласно общепринятому определению, «танец (пол. *taniec*, от немец. *tanz*) – вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения, жесты танцовщика и положения его тела.

В основу танца входят разнообразные жесты, движения, которые основываются на взаимосвязи бытового жизненного уклада народа, трудовых процессов и их эмоционального воплощения на праздничных народных гуляниях. Постепенно танцевальные движения видоизменялись, подвергаясь художественному обобщению, возникали новые формы танца и «в конечном результате – сформировалось искусство танца как одно из древнейших проявлений народного творчества» [2].

Исторический путь народной культуры показал, что танец обрел свое направление традиционной танцевальной культуры и со временем приобрел особый вид сценической профессиональной деятельности. Веками шлифовались и модернизировались танцевальные движения, формы и виды танца, выстраивая при этом определенную систему танцевальных движений, индивидуальный художественно-пластический, выразительный язык. Изменяясь в период исторического культурного развития, танец и танцевальные движения определенной эпохи выражали характер народа, его национальные черты.

Жан Жорж Новерр – выдающийся хореограф XIX века, реформатор балета, в своей книге «Письма о танце» пишет о специфике воплощения балетмейстером на сцене традиций народной культуры: «Балет представляет собой картину или, вернее, последовательный ряд картин, связанных в одно целое действием. Сцена, если можно так выразиться, – это холст, на котором запечатлевает свои мысли балетмейстер – тот же живописец. Хорошо сочиненный балет должен являть собой живую картину страстей, нравов, обычаев, обрядов и бытовых особенностей какого-нибудь народа. Следовательно, о каком бы жанре не шла речь, он должен говорить с душой зрителя» [4].

Приведенный пример показывает, что трансформация народной танцевальной культуры в сценическое искусство предполагает профессиональный подход к диалогу балетмейстера и исполнителя, балетмейстера и зрителя.

Исследования традиционной танцевальной культуры народов мира констатируют, что не у всех народов существует система преемственности танцевального опыта, передачи его новому поколению, что является причиной безвозвратной потери культурного наследия. Современные условия глобализации общества требуют идентификации традиций танцевальной культуры, так как приобщение к своей, исконно родной танцевальной культуре или к танцевальной культуре другого народа посредством невербальной деятельности очень важно для выстраивания более близкого взаимопонимания этносов, диаспор, проживающих в том или ином регионе страны.

Работа по сохранению этнического культурного наследия по всем направлениям проводится и в Кузбассе. Кемеровская область – многонациональный регион. Представители разных этнических групп волей судьбы обрели в Кузбассе свою вторую родину. Удаленность этих групп от своей исторической родины накладывает определенный отпечаток на сохранение и развитие традиционной танцевальной культуры.

С целью сохранения и развития народного, национального традиционного творчества в Кузбассе созданы и продолжают создаваться многие проекты, ориентированные, прежде всего, на обращение к исконным народным духовным традициям, обычаям, обрядам и более активное использование их в социокультурном пространстве.

Одним из таких проектов является Школа традиционной национальной культуры. Школа функционирует под управлением Министерства культуры и национальной политики Кемеровской области. Основная цель школы заключается в оказании практической помощи руководителям творческих коллективов по организации учебно-педагогического и творческого процесса в национальном коллективе, расширению жанрового диапазона, основанного на исконно национальном материале.

Одним из направлений содержания данного проекта является возрождение, сохранение и развитие традиционного танцевального творчества в этнических сообществах Кузбасса.

Данное направление основывается на исторически сложившихся формах научно-методической и творческо-педагогической деятельности руководителей любительских коллективов, в том числе и хореографических. Эти формы используют в своей работе преподаватели школы.

Отражая конкретный период жизни людей, передаваясь из поколения в поколение, танцы не только обогащаются новыми элементами, но и нередко несут в себе совершенно новое содержание. Сохраняя лучшие прогрессивные традиции, многие танцы по сей день доставляют эстетическое наслаждение зрителю. Учитывая эти моменты, преподаватели школы в своей творческо-педагогической и исследовательской деятельности в области народного танцевального творчества опираются на традиции, изначально присущие данному этносу, в которых он существеннее всего воплощает свой образ жизни, свои чувства, способ мышления, отношение к труду, природе и т.д. Это обстоятельство обусловило проведение многогранного исследования хореографического искусства Кузбасса.

Шорцы – тюркоязычный народ, живущий в юго-восточной части Западной Сибири, на юге Кузбасса, а также в смежных районах Республики Хакасия и Республики Алтай.

Телеуты – народ монголоидной расы, сохранивший свое этническое самосознание только в пределах нескольких населенных пунктов Кемеровской области. Телеуты включены в состав народов Севера, хотя исконные их земли располагались в южно-сибирских степях и предгорьях Алтая.

Первыми обучение в школе традиционной национальной культуры прошли руководители творческих коллективов коренных народов Кузбасса – шорцев и телеутов. Причиной тому послужило отсутствие надлежащего исследования образцов традиционного танцевального творчества шорцев и телеутов. Предпринятая преподавателями школы попытка сбора, систематизации и анализа найденных танцевальных образцов дала положительные результаты. Исполняемые в быту ритуальные танцы, связанные с семейно-бытовыми обрядами, охотой, похоронами, сбором урожая, а также обряд шамана, пляска «Тандар», групповая пляска «Крестик» и другие легли в основу программы обучения руководителей национальных танцевальных коллективов шорцев и телеутов.

Одним из главных компонентов проекта является то, что содержание образовательного процесса, реализуемого преподавателями национальной школы, призвано способствовать формированию личности участника коллектива, как достойного гражданина страны, следующего национальным традициям своего народа и создающим культурные ценности.

Данный проект призван способствовать выполнению следующих задач:

социализации молодого поколения национальных меньшинств по месту рождения и проживания; возрождению национального самосознания как важнейшего фактора формирования духовных и нравственных основ личности; реализации гарантированного права на получение комплекса знаний о природе, истории, экономике и культуре народов, проживающих в Кузбассе.

Еще один важный момент – предложение рекомендаций преподавателям ДШИ и общеобразовательных школ включить в программу хореографического образования детей в учреждениях дополнительного образования изучение национальной хореографии коренных народов Кузбасса. В этом случае, педагогам необходимо решать ряд задач.

Цели обучения в хореографическом классе:

- воспитание детей средствами национальной художественной культуры;
- развитие у детей национального самосознания, уважения к своему народу, приобщение ребенка к своей национальной культуре;

Задачи:

- * развивать у детей активное восприятие музыки средствами национальной хореографии;
- * научить детей мыслить средствами и образами национальной хореографии;
- * сформировать у детей комплекс танцевально-исполнительских навыков;
- * приобщать к историческим и культурным ценностям общества;
- * развивать творческие, общие и специальные способности детей;
- * развивать природные задатки;
- * осуществлять профориентацию наиболее одаренных детей;
- * создать в коллективе воспитательную среду, помогающую детям успешно осваивать учебный материал, заниматься творчеством, организовывать свой досуг;
- * создавать ситуации успеха для всех детей на каждом занятии, помогать преодолеть неуверенность в себе при выполнении заданий;

* формировать интерес к национальной культуре и уважение к другим народам и культурам.

В процессе приобщения к национальному культурному наследию шорского и телеутского народов на занятиях по хореографии необходимо:

- концентрировать внимание учащихся на эмоционально-привлекательных сторонах жизни и быта шорцев и телеутов, традициях, обрядах, обычаях, культуре и т.д.;
- обогащать знания школьников доступными для их понимания сведениями о жизни и быте шорского и телеутского народа, уникальным и необычным по своему содержанию;
- объяснять огромную значимость сохранения уникальной культуры шорцев и телеутов;
- включать учащихся в активную творческую деятельность, направленную на изучение, исполнение шорских и телеутских национальных танцев;
- дать учащимся элементарные знания о шорском и телеутском национальном танце, привить навыки и умения исполнения танцев, ознакомить с основными техническими приемами их освоения;
- развивать творческие способности учащихся.

Художественный руководитель шорского и телеутского национального коллектива должен владеть знаниями по таким важным разделам:

1. Общая характеристика жизненного уклада шорцев и телеутов.
 - история становления и развития телеутского и шорского народа, их жизненный уклад, бытовые условия (жилище);
 - традиционные хозяйственные промыслы, охота;
 - материальная культура шорцев и телеутов (одежда бытовая и праздничная, зимняя и летняя, их национальное название – у шорцев «шабыр» – халат, «кур» – кушак, украшения и т.д., у телеутов шуба «тон», кафтан «телен» платье «кунек», воротник «акча» и т.д.).
2. Место народной хореографии в обычаях, обрядах телеутского и шорского народа.
 - семейно-бытовые обряды и праздники (свадьба, пайрам, ольгу-дек, чил-пажи);
 - народные игры, танцы, например, у телеутов игры «ручеек», «чертеки», «шестерка», «тандырлер».
3. Основные виды шорского и телеутского народного танца:
 - ритуальные танцы: шамана «кам» – избранника духов;
 - групповые танцы: у шорцев «Тандар» (у телеутов – «Тандыр», «Крестик», медленный массовый танец «Буран», у телеутов «Таабыр».
4. Влияние русской народной культуры на развитие национальной культуры шорцев и телеутов.

Все перечисленные компоненты изучаются художественными руководителями творческих коллективов – шорских и телеутских, а также руководителями творческих коллективов диаспор, проживающих в Кузбассе.

В последующие годы руководители проекта проводили занятия с народными коллективами: телеутским фольклорным ансамблем «Солоны» села Беково Беловского района, образцовым хореографическим коллективом «Кунучек» г. Белово, народным чувашским национальным фольклорным коллективом «Цвет черемухи» деревни Терехино Топкинского района, участниками Кемеровской областной общественной благотворительной организации Армянской общины «Урарту»; белорусским фольклорным семейным ансамблем «Лявониха» села Большая Талда Прокопьевского района, мордовскими фольклорными коллективами: «Эрзянка» – поселка Индустрия Прокопьевского района, «Ялгам» – поселка Николаевка Чебулинского района; национальным телеутским коллективом, ансамблем «Телекей» поселка Шанда Гурьевского района.

Особое внимание на занятиях в школе уделяется подбору репертуара и принципам работы над ним. Участникам вокальных коллективов даются некоторые рекомендации по постановке голоса и показываются принципы работы над чистотой интонации в сольном и ансамблевом исполнении, осваиваются основные танцевальные движения, характерные для плясовых, хороводных песен, которые впоследствии используются в репертуаре. Самодеятельным артистам танцевальных коллективов даются рекомендации по учебно-тренировочной работе у станка и на середине зала, вносятся коррективы в танцевальные композиции, уделяется внимание принадлежности национальной лексики.

Отрадно отметить немаловажный факт, что многие коллективы свято чтут традиции преемственности в сохранении и развитии народных традиций обрядовой культуры, исполнения песен и танцев и передают свой опыт и знания детям. Такая работа проводится в хореографическом коллективе «Армяне Кузбасса», белорусском фольклорном коллективе «Лявониха» с Большая Талда Про-

копьевского района, мордовском фольклорном коллективе «Ялгам» поселка Николаевка Прокопьевского района, образцовом хореографическом коллективе «Кунучек» микрорайона Телеут г. Белово.

Обучение в школе как руководителей, так и участников творческих коллективов дает положительные результаты: появляются новые темы, идеи, перестраивается учебно-воспитательная работа, новыми произведениями обогащается репертуар, создаются новые творческие коллективы. Так, например, дополнили свой репертуар новыми вокально-хореографическими произведениями такие коллективы, как народный чувашский национальный ансамбль «Цвет черемухи» (деревня Терехино Топкинского района), шорский фольклорный ансамбль (народный коллектив) «Отчегаш» (г. Мыски), вокально-инструментальный ансамбль «Алтын Кай» (г. Новокузнецк), телеутский фольклорный ансамбль (народный коллектив) «Солоны» (село Беково), мордовский фольклорный коллектив «Эрзянки» (поселок «Индустрия» Прокопьевского района).

Реализация этого проекта способствует популяризации и обогащению народной культуры Кузбасса в целом, появлению новых форм развития и пропаганды народной культуры, в которых национальная хореография занимает одно из ведущих направлений. Так, Министерство культуры и национальной политики Кемеровской области ежегодно в период празднования Дня народного единства проводит Областной фестиваль национальных культур «Мы живем семьей единой», который не только подводит итоги работы школы традиционной национальной культуры, но и способствует межкультурному взаимодействию национальных общественных организаций, развитию интереса к народным национальным традициям, выявлению новых самобытных национальных коллективов и отдельных исполнителей.

Вторым, не менее значимым мероприятием, способствующим укреплению межнациональных связей, поддержке ярких талантов во всех жанрах народного творчества, сбережению культурного наследия народов, проживающих в Кемеровской области, развитию и пропаганде народной культуры и преемственности поколений стал детский областной фестиваль «Родники Кузбасса», где национальная хореография является одним из основных направлений.

Возрождаются традиционные народные праздники коренных народов Кузбасса – шорцев и телеутов: шорский Албаа-Пайрам, Ольгудек-Пайрам, телеутский Теле-Каан, татарский Сабантуй и др.

В настоящее время поддержке национальной культуры народов Кузбасса посвящены следующие исследовательские и публицистические издания: журнал «Кузбасс – регион согласия», буклеты «Творческие национальные коллективы Кузбасса», «Кузбасс многонациональный», «Традиции национального танца коренных народов Кузбасса в творческой деятельности балетмейстеров» [5], «Традиционная обрядовая культура и песенно-танцевальный фольклор мордвы и белорусов Кузбасса» [7], «Народная песня: от бытового фольклора к сценическому воплощению» [3], отдельные статьи, посвященные конкретным творческим коллективам.

В рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012-2018)» на сцене Государственной филармонии Кузбасса им. Б.Т. Штоколова осуществлена постановка этнобалета «Шория» в исполнении артистов Губернаторского театра «Сибирский калейдоскоп» (автор идеи В. А. Селиверстов). Это подтверждает огромную заинтересованность органов региональной власти, учреждений культуры, науки и образования в развитии национальной культуры Кузбасса.

В период проведения мастер-классов для руководителей национальных коллективов и непосредственной работы над репертуаром с участниками данных любительских коллективов преподаватели школы выявили ряд проблем, которые негативно влияют на учебно-воспитательную, творческую работу всех национальных коллективов:

- отсутствие единого центра национального хореографического искусства по координации деятельности творческих песенно-танцевальных коллективов;
- нехватка квалифицированных кадров в национальных любительских коллективах по направлениям: хореография, вокал, этнография, музыка, в также концертмейстеров;
- недостаточное количество научно-исследовательской и учебно-методической литературы по специфике учебно-методической работы в национальных хореографических, вокальных коллективах.

Таким образом, определяя роль хореографии в сохранении, развитии и преобразовании культурного наследия национальных общественных объединений Кузбасса в современных условиях, необходимо актуализировать на региональном уровне обозначенные выше проблемы функционирования национальных коллективов Кузбасса, а также рассмотреть традиционную обрядовую и танцевальную культуру народов Кемеровской области с момента возникновения и развития данной культуры до ее трансформации в условиях бытования в том или ином населенном пункте Кузбасса.

На наш взгляд, при обращении к народному творчеству у руководителей творческих национальных коллективов возникает необходимость постоянного повышения профессиональной народно-певческой и танцевальной исполнительской культуры.

В современном социокультурном пространстве Кузбасса необходимо не только сохранять образцы национальной традиционной песенно-танцевальной, обрядовой культуры, но и проводить научно-исследовательскую работу с целью дальнейшего культурного развития этносов. Недостаточно использовать только музейные функции сохранения традиционной культуры: без развития и трансформации в современных условиях национальная культура просто исчезнет. Национальную музыку надо обновлять современной аранжировкой, песни, танцы – сценической обработкой. Обрядовые фольклорные образцы, художественное творчество национальных коллективов должны фигурировать не только на сцене, но и в творчестве музыкантов, хореографов, хормейстеров. Национальная культура этносов Кузбасса должна становиться все более действенным фактором развития современной культуры Кузбасса как составной части современной культуры России.

Примечания

1. Арутюнов С. А. Этничность – объективная реальность // Этнографическое обозрение. 1995. № 5. С. 7-10.
2. Балет : энцикл. / под ред. Ю. Н. Григоровича. М. : Совет. энцикл., 1981. 623 с.
3. Бородина Е. М., Стенюшкина Т. С., Палилей А. В. Народная песня: от бытового фольклора к сценическому воплощению : учеб.-метод. пособие. Кемерово, 2013. 156 с.
4. Новерр Ж. Ж. Письма о танце / пер. с фр., под ред. А. А. Гвоздева. 2-е изд., испр. СПб. : Лань : Планета музыки, 2007. 384 с.
5. Палилей А. В. Традиции национального танца коренных народов Кузбасса в творческой деятельности балетмейстеров : учеб.-метод. пособие для рук. самодеят. танцев. коллективов. Кемерово, 2007. 180 с.
6. Тощенко Ж. Б., Чаптыкова Т. И. Диаспора как объект социологического исследования // Социологические исследования. 1996. № 12. С. 33-42.
7. Палилей А. В., Орлова А. П., Кимеева Т. И. Традиционная обрядовая культура и песенно-танцевальный фольклор мордвы и белорусов Кузбасса : метод. рекомендации для руководителей творческих коллективов : [в рамках реализации проекта "Школа традиционной национальной культуры"]. Кемерово : Примула, 2012. 107 с.

АКТУАЛЬНОСТЬ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО И ПРАКТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ТУВИНСКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

В статье рассматриваются основные аспекты изучения национального народного танца, что может способствовать углублению понимания культуры Тывы. Определены способы сценической обработки народного танца, методы преподавания тувинского сценического танца, структура построения занятий в образовательных учреждениях.

Ключевые слова: национальный танец, методика преподавания, пластическая культура, сценический танец, танцевальные традиции.

Mongush N. M.

Scientific supervisor: Ph.D. in Pedagogy, associate professor Palilei A.V.
Kemerovo, Russia

ACTUALITY OF THE THEORETICAL AND PRACTICAL STUDY OF THE TUVAN STAGE DANCE AT PRESENT

The article considers the main aspects of studying national folk dance in order to deepen the understanding of the culture of Tuva. The ways of stage processing of folk dance, methods of teaching the Tuvan stage dance, structure of conducting classes in the educational institutions are determined.

Keywords: national dance, teaching methods, plastic culture, stage dance, dance traditions.

Народный танец – это танец, созданный этносом и распространенный в быту, обладающий национальными особенностями, проявляющимися в характере, типе координации движений, музыкально-ритмической и метрической структуре, манере его исполнения [2]. Разностороннее изучение народного танца необходимо по многим причинам. Во-первых, изучение танца, который сопровождает обряды, дает возможность судить о социальных отношениях; во-вторых, в танцевальном искусстве отражается эстетический уровень этноса; в-третьих, костюмы, предметы, используемые в танце, музыкальные инструменты служат источником для изучения материальной и духовной культуры; в-четвертых, народное танцевальное искусство помогает лучше понять этнические процессы, связи с соседними народами и т.д. [1]. Таким образом, можно констатировать: изучение стратиграфии танцевального языка этноса является ценным источником для историков и этнографов, искусствоведов и хореографов, так как в культуре каждой, даже самой малочисленной народности, в большей или меньшей степени присутствует танцевальное искусство.

Вопросы методики преподавания тувинского сценического танца, его сценической обработки и воплощения требуют профессионального подхода к образовательному процессу в учебных заведениях всех уровней подготовки.

При формировании основных образовательных программ по направлениям подготовки среднего и высшего профессионального образования в области хореографического искусства и хореографического любительского творчества учитывается профессиональная направленность. К примеру, предпрофессиональная общеобразовательная программа дополнительного образования детей в области хореографического искусства предполагает расширенный спектр общеразвивающих и профессиональных хореографических дисциплин, что требует соответствующей подготовки руководителей детских коллективов республики [8].

Изучение тувинского сценического танца, особенностей его исполнения, манеры, характера, стиля дает возможность приобрести необходимую технику исполнения, развить координацию движений, артистизм, обогатить творческую фантазию, помогает естественному, органичному сценическому самочувствию [9].

В программу учебной дисциплины «Тувинский сценический танец и методика его преподавания», наряду с изучением теоретического материала об истоках и жанровом разнообразии тувинского народного танца, входит освоение основных движений сценического танца для приобретения по-

движности и ловкости, ориентировки в пространстве и в целом общей пластической культуры [5]. Сохранившиеся образцы различных видов тувинского народного танца дают возможность будущему хореографу использовать их в своей педагогической деятельности по степени возрастания эмоциональной, выразительной и технической сложности. Будущие специалисты, изучая народную лексику, должны не только «пропустить» исполняемые движения через свое индивидуальное восприятие, но и почувствовать душой самые даже небольшие нюансы в характере танца [4].

Эффективным учебным материалом может быть репертуар театра «Саяны». Первым шагом к его освоению должны быть отдельные фрагменты из танцевальных композиций ансамбля. Важно соединить их с музыкальным сопровождением, имеющим своеобразный ритмический рисунок.

В работе с любительскими коллективами часть постановок осуществляется, как правило, на основе местных танцевальных традиций. Поэтому знание местного хореографического фольклора во всех его тонкостях и нюансах является одним из обязательных условий обучения и воспитания, успешной творческой деятельности.

При разработке тренировочных упражнений на середине зала использован опыт преподавателя Е. М. Салчак и опыт преподавателей классических, характерных и народных танцев: А. Я. Вагановой «Основы классического танца», Н. И. Тарасова «Классический танец, школа мужского исполнительства», А. Лопухова, А. Ширяева, А. Бочарова, изложенный ими в книге «Основы характерного танца», Т. С. Ткаченко «Народный танец».

Особую значимость имеют методические пособия преподавателей Кемеровского государственного института культуры, представляющие примеры работы с национальным материалом: А. В. Палилея «Традиции телеутского национального танца в творческой деятельности балетмейстеров» [7], «Традиции шорского национального танца в творческой деятельности балетмейстеров» [6], «Школа тувинского танца А. И. Шатина» [9] и Н. Г. Калкиной «Танцы голубых гор» [3].

Структура урока по тувинскому сценическому танцу включает следующие элементы: изучение позиций ног, различные виды поклонов, группировка пальцев, позиции рук и их положения. Используется методика изучения наиболее сложных танцевальных элементов на основе региональных, обрядовых, традиционных особенностей тувинского танца, образцов из репертуара ансамблей тувинской народной хореографии.

Рассмотрим виды поклонов в тувинском народном танце, постановку корпуса и головы.

Поклоны:

Простой поклон на месте

Музыкальный размер – 2/4. Исходная позиция ног – 1-я свободная. Руки в подготовительном положении. Движение занимает 2 такта.

1-й такт. Корпус от талии плавно, без рывков, согнуть вперед.

2-й такт. Корпус выпрямить.

Поклон с продвижением вперед

Музыкальный размер – 2/4. Исходная позиция ног – 1-я свободная. Руки в подготовительном положении. Движение занимает 4 такта.

1-й такт. «Раз-и» Шаг правой ногой вперед; «Два-и» Шаг левой ногой вперед;

2-й такт. «Раз-и» Шаг правой ногой вперед; «Два-и» Левую ногу приставить к правой в 1-ю свободную позицию;

3-й и 4-й такт. Простой поклон.

Поклон сценический в женском характере

Музыкальный размер – 2/4. Исходная позиция ног – 1-я или 5-я свободная. Руки в подготовительном положении. Движение занимает 2 такта.

1-й такт. «Раз-и» – правая нога открывается вперед, руки в подготовительном положении. «Два-и» – корпус переносится на правую ногу, одновременно руки из подготовительного положения через 1-ю позицию рук открываются: правая рука в 3-ю позицию рук, а левая во 2-ю позицию рук в заниженном положении.

2-й такт. «Раз-и» – левую ногу приставить назад к правой ноге в положении «sur le cou-de-pied» на шею ноги на щиколотке сзади, одновременно руки закрываются в 1-ю позицию. «Два-и» – поклон головы с полуприседанием, одновременно правая рука чуть отрывается от ладони левой руки и сгибаются кистью в вниз.

Поклон сценический в мужском характере

Музыкальный размер – 2/4. Исходная позиция ног – 1-я свободная. Руки в подготовительном положении. Движение занимает 2 такта.

1-й такт. «Раз-и» – правая нога открывается вперед, руки в подготовительном положении. «Два-и» – корпус переносится на правую ногу, одновременно руки из подготовительного положения через 1-ю позицию рук открываются в 3-ю позицию рук.

2-й такт. «Раз-и» – корпус чуть сгибается вперед, а правая нога одновременно выполняет полуприседание. «Два-и» – корпус выпрямляется, левая нога приставляется к правой ноге, руки одновременно закрываются вперед к грудной клетке, голова выполняется поклон.

Постановка корпуса и головы

Постановка корпуса и головы изучается одновременно с изучением позиций ног и рук. Это способствует развитию хорошей устойчивости, формированию правильных форм и линий тела. Привычка держать корпус подтянутым – это исполнительный навык.

При выполнении танцевального хода в тувинском танце корпус может покачиваться с боку на бок («на ногу»). Плечи остаются прямыми и неподвижными. Корпус занимает вертикальное положение, пояс без прогиба. Ось проходит от центра головы через позвоночник и крестец в пятки ног. Колени и бедра предельно вытянуты, ягодичные мышцы подтянуты, напряжены. Лопатки тянутся вниз, к пяткам, лежат плоско. Плечи опущены и раскрыты. Нужно следить, чтобы голова не выходила вперед, поднимая подбородок. Должно быть ощущение «насадки» головы на вертикальную ось.

Следовательно, при проведении занятия преподаватель должен суметь донести до обучающихся все нюансы изучаемого хореографического материала. Важен метод практического показа каждого упражнения под музыку, его четкая метрическая раскладка. Желательно сохранить единый темп ведения занятия. Объяснение упражнения не должно быть продолжительным, так как затянувшаяся пауза между разучиваемыми движениями приводит к переохлаждению физического аппарата обучающихся. Это особенно важно учитывать при проведении занятий в зимнее время года. Слишком высокий темп проведения занятия, большое число повторений комбинаций также недопустимы, так как это может привести к перезагрузкам тех или иных групп мышц. Основным критерий хорошего темпа практических занятий – сохранение высокой работоспособности обучающихся на протяжении всего занятия.

Предлагаемый материал будет полезен преподавателям тувинского сценического танца и обучающимся в профессиональных и любительских коллективах.

Примечания

1. Биче-оол В. К. Страницы истории танцевальной культуры Тувы // Новые исследования Тувы. 2012. № 2. URL: https://www.tuva.asia/journal/issue_14/4835-biche-ool.html. (дата обращения: 28.11.2021).

2. Бочкарева Н. И. Русский народный танец: теория и методика : учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусств. Кемерово : Кемеров. гос ун-т культуры и искусств, 2006. 179 с.

3. Калкина Н. Г. Танцы голубых гор. Горно-Алтайск : Юч-Сюмер- Белуха, 2003. 72 с.

4. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. Изд. 4-е. СПб : Лань, 2010. 343 с.

5. Монгуш С. Д. Тувинские танцы. Кызыл : Тувин. кн. изд-во, 1974. 70 с.

6. Палилей А. В. Традиции шорского национального танца в творческой деятельности балетмейстеров. Кемерово : Кемеров. гос. ин-т культуры, 2007 53 с.

7. Палилей А. В. Традиции телеутского национального танца в творческой деятельности балетмейстеров. Кемерово : Кемеров. гос. ин-т культуры, 2008. 55 с.

8. Ткаченко Т. С. Народный танец : учеб. пособие для театр. и хореогр. учеб. заведений. 2-е изд. М. : Искусство. 1967. 655 с.

9. Школа тувинского танца Анатолия Шатина / сост. Н. Б. Чаш. Кызыл : Тувин. кн. изд-во, 2004. 63 с.

Жамбаева Т. И.
г. Улан-Удэ, Россия
Лю И
Харбин, КНР

К ВОПРОСУ О ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ТАНЦА

В статье представлен опыт изучения роли историко-бытового танца в хореографическом искусстве в ходе обучения в вузе культуры в г. Улан-Удэ. Раскрывается специфика дисциплины, ее основные компоненты. Приводится вывод о том, что изучение исторического танца во многом определяет уровень профессионализма балетмейстера, что является неотъемлемой частью хореографического образования.

Ключевые слова: балет, Бурятия, исторический танец, музыка, преподавание, ритм, стиль.

Zhambaeva T.I.
Ulan-Ude, Russia
Liu Yi
Harbin, China

TO THE ISSUE OF THEORY AND PRACTICE OF STUDYING A HISTORICAL DANCE

The article presents the experience of studying the role of historical and everyday dance in the art of choreography during training at the higher educational institution of culture in Ulan-Ude. The specifics of the discipline, its main components are revealed. It is concluded that studying historical dance largely determines the level of professionalism of a ballet master and is an integral part of choreographic education.

Keywords: ballet, Buryatia, historical dance, music, teaching, rhythm, style.

В системе хореографического образования историко-бытовой танец является одним из важных составляющих в воспитании будущих артистов классического балета. Его изучение позволяет расширить знания, касающиеся исторической эпохи, танцевальных стилей, исторического костюма, что составляет определенную специфику в процессе создания и исполнения как небольшой танцевальной композиции, так и целого спектакля.

В истории хореографического искусства постепенно возрастала роль историко-бытового танца. Очевидно, что в балетном спектакле исторический танец создает масштабность и красочность сюжетной линии, является ярким звеном в балетном действии. Огромную роль играет музыка, сопровождающая исторический танец. Музыка исторического танца вносит колоритный оттенок, несет представление о характере народа, страны, красочно дополняет сценические образы. В сочетании с историческим костюмом и его атрибутами, характерный ритмический рисунок и мелодическая линия передают музыкальный стиль эпохи. Кроме балетных спектаклей, историко-бытовой танец широко применяется в других видах искусства, как опера и оперетта, драматический спектакль и кино; нередко используется руководителями самодеятельных коллективов. Таким образом, понимание специфики исторического танца во многом определяет уровень профессионализма балетмейстера, являясь неотъемлемой частью хореографического образования.

Значение и роль исторического танца в хореографическом искусстве исследована в меньшей степени по сравнению с классическим танцем, часто внимание уделяется отдельному спектаклю или сольным классическим партиям. Вопросы истории формирования историко-бытового танца, а также методики преподавания, постановки и исполнения историко-бытового танца на сегодня еще мало исследованы. Можно отметить небольшую комплектацию методической литературы по историко-бытовому танцу для учащихся младших классов хореографических училищ, что свидетельствует о преобладании устной традиции передачи опыта и знаний, с помощью наглядных практических примеров.

Одна из первых книг в России в области хореографического искусства вышла в 1948 г., автор Н. П. Ивановский «Бальный танец XVI-XIX вв.». В качестве учебного пособия для педагогов начальных классов хореографических училищ выходит работа И. А. Ворониной «Историко-бытовой танец»

(1980). Историческая систематизация историко-бытового танца представлена в работе О. В. Кветной «Историко-бытовой танец» (1997).

Особо можно подчеркнуть учебное пособие М. В. Васильевой-Рождественской «Историко-бытовой танец» (1987 г.), на сегодня оно является основным источником изучения историко-бытового танца в теоретическом и практическом плане. В пособии структурированы ведущие европейские историко-бытовые танцы, они объединены в четыре группы, каждая сопровождается графическими рисунками танцевальных композиций и исторической справкой о стилях.

Из изданий последних лет можно отметить работы «Самые знаменитые мастера балета России» О. А. Амиргамзаевой и Ю. В. Усовой (2002), «Мариус Петипа», составленную А. Игнатенко и включающую мемуары балетмейстера, статьи и публикации о нем (2003). О синтезе двух видов искусства – музыки и хореографии – защищена диссертация А. В. Занковой «Взаимодействие музыки и хореографии в отечественных балетах первой трети XX века» (2008).

Следует упомянуть учебное пособие по «Истории хореографического образования в России» Т. А. Филановской (2016). В 2013 г. С. А. Ивановой защищена диссертация на тему, близкую по значимости теме нашего исследования: «Организационно-педагогические условия совершенствования преподавания народно-сценического танца в старших классах хореографических училищ: личностно-деятельностный подход».

О балете Бурятии написано диссертационное исследование и монография Л. И. Протасовой «Бурятский балет: истоки, этапы развития, взаимодействие национальной традиции и классического танца» (2007). О развитии историко-бытового танца в Бурятии долгое время не проводилось отдельных исследований, в 2000-х гг. написаны статьи преподавателем Бурятского республиканского хореографического колледжа (г. Улан-Удэ) М. Б. Даниловой. Обобщая опыт преподавания историко-бытового танца в Восточно-Сибирском государственном институте культуры, Л. И. Протасовой выпущено учебно-методическое пособие «Историко-бытовой танец и методика его преподавания» (2011).

Система хореографического образования в России заслуженно считается одной из лучших в мире. Ее традиции связаны с двумя центрами – Танцевальной школой Императорского величества в г. Санкт-Петербург (1738 г.), с 1991 г. Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой и Московским государственным хореографическим институтом, основанным как танцевальный класс при московском воспитательном доме (1773 г.). «Многие аспекты истории хореографического образования в России не до конца изучены по причине придворного статуса ведущих учебных заведений, их закрытого режима жизни, по причине сохранения традиций устной передачи профессионального мастерства» [2, с. 3].

Историко-бытовой танец многократно исполнялся на сцене театра Оперы и балета г. Улан-Удэ (БГАТОиБ) в таких балетных спектаклях: «Спящая красавица» (1957 г.) – вальс; «Лебединое озеро» (1948 г., 1962 г.) – полонез, мазурка; Бахчисарайский фонтан» (1943 г., 1963 г.) – полонез, «Ромео и Джульетта» (1981 г.) – Танец с подушками, «Щелкунчик» (2016 г.) – гротеск и др.

В республике два ведущих образовательных центра – это Бурятское государственное хореографическое училище и кафедра хореографического искусства Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ). Кафедра имеет богатый опыт работы с иностранными студентами из КНР. Так, студентка Лю И последовательно проходит ступени хореографического образования: уровень бакалавриата, магистратуры, аспирантуры. Будучи выпускницей кафедры по направлению подготовки «Артист балета», она изучала историко-бытовой танец под руководством педагога Л. И. Протасовой; обучаясь в магистратуре по направлению «Изящные искусства» и в настоящее время в аспирантуре, продолжила тему исследования, посвященную роли и значению исторического танца в хореографическом искусстве.

Отметим основные моменты в становлении и развитии историко-бытового танца. Как самостоятельный вид танцевальной культуры он формируется в XV-XVII вв. Проявилась его роль связующего звена между народным танцем и танцами придворного балета. При этом придворные танцы вобрали характерные черты местности, народные движения и музыкальный ритмический рисунок. В то же время, сформировались такие черты, как четкий регламент последовательности движений, с соблюдением этикета поклона. Большой шаг был сделан в XVIII в., когда музыкальные сочинения начали не столько сопровождать, но и формировать характер исполнения танцев. Для этого времени характерна усложненность фигур и композиций, появление более подвижной техники.

В течение нескольких веков Франция поставляла всему миру новые танцы и диктовала манеру их исполнения. Так было до 40-х годов XIX в., потом с Парижем стали соперничать Вена и

Москва. Завоевали популярность танцы: вальс, мазурка, краковяк, полька. Во второй половине XIX в. зарождается новое соотношение музыки и хореографии, связанное с эпохой симфонизации балета, что повлияло и на подход к сценографии, к стилизации исторического сценического костюма, на масштабность и развернутость сценического действия; постепенная облегченность мужского и женского исторического сценического костюма повлияли на развитие свободных прыжков, сочетания шага и полупальцев, вращения.

В целом, постепенная демократизация историко-бытовой хореографии повлияла на проявление естественности, эмоциональной выразительности. Например, «Менуэт» из оперы В. Моцарта «Дон Жуан», балетмейстер М. Петипа, «Романеска» из балета А. Глазунова «Раймонда», балетмейстер М. Петипа, «Танец с подушками» из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», балетмейстер Л. Лавровский, «Сарабанда» из балета Б. Асафьева «Пламя Парижа», балетмейстер В. Вайнонен и др.

В Восточно-Сибирском государственном институте культуры (г. Улан-Удэ) изучение историко-бытового танца является неотъемлемой частью хореографического образования профиля «Балетная педагогика». Программа преподавания, основанная на методике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, разработана кандидатом искусствоведения, профессором Л. И. Протасовой. Дисциплину студенты изучают четыре семестра, два раза в неделю. Занятия направлены на подготовку будущих педагогов как классического, так и историко-бытового танца.

Урок строится на чередовании медленных плавных и быстрых ритмичных движений. Практическая часть строится на изучении базовых фигур у станка, на середине зала, в том числе на материале сцен из спектаклей. «В результате реализации программы обучающиеся должны знать: основные виды историко-бытовых танцев; базовые фигуры историко-бытовых танцев; позиции ног и рук классического танца, правила постановки корпуса; основные упражнения на середине зала; танцевальные термины: танцевальный шаг, переменный шаг, боковой шаг, подскоки и т.д.; навык выворотного положения ног, устойчивости, координации движений...» [1, с. 6].

В методике преподавания историко-бытового танца следует выделить: теоретическую часть со сведениями об эпохе, костюме, нравах и этикете, что позволяет достичь эмоционального настроения, творческого воображения; далее, музыка как составная часть учебного процесса дает возможность почувствовать ритмические особенности мелодической линии, акценты, синкопирование, выдерживание пауз, общий характер музыкального звучания согласно танцевальному жанру. Поэтому особое внимание необходимо уделять принципу музыкального оформления практических занятий по историко-бытовому танцу и использованию ярко выраженного, характерного репертуара, от камерных сочинений до оркестровых переложений для фортепиано музыки из балетных спектаклей. От понимания музыкального звучания зависит умение учащихся выразительно двигаться, слышать сильные доли, определять музыкальный размер, а также чувствовать ускорение или замедление музыкального движения, завершение музыкальных фраз.

В ходе посещения уроков по историко-бытовому танцу в Бурятском республиканском хореографическом колледже им. Л. П. Сахьяновой и П. Т. Абашеева и беседы с преподавателем М. Б. Даниловой, были отмечены некоторые детали ведения данной дисциплины. «Преподавание историко-бытового танца младшим классам сложнее в том плане, что в силу возраста (12-13 лет) они несколько зажаты и стеснительны, поэтому сложно найти танец, который они могли бы полностью прочувствовать. Я считаю, что основной задачей первого года обучения является умение педагога заинтересовать детей, вовлечь их в учебный процесс, используя различные приемы и методы. По освоению программы учащиеся в некоторой степени опережают изучение классики, так как уже в младших классах дети занимаются на середине зала, изучают движения классического танца, например, *demi-plie*, учатся соблюдать рисунок композиции и чувствовать музыкальное сопровождение. В целом, программа рассчитана на изучение десяти танцев, в последующие годы диапазон видов историко-бытовых танцев расширяется. (Из беседы с М. Б. Даниловой от 24.05.2019).

В программе урока учащихся второго года обучения насчитывалось шесть композиций на середине зала. Открывала урок композиция, построенная на базовых фигурах танца полонез: выход по парам по кругу и диагонали, с полуприседанием. Учащиеся должны прочувствовать ритм танца полонез в размере 3/4 и торжественное сочетание шестнадцатых, должны держать ровные ряды, равномерное боковое расстояние, в передвижении по кругу шаги не должны быть большими, *plie* плавное, без резкого опускания вниз.

Вторая композиция – французская кадрили – состояла из двух фигур: в первой фигуре в подвижном темпе в 2/4 учащиеся исполняют движения *pas chasse* стаккатирующими лёгкими движениями, во второй фигуре содержались элементы первой и новое движение *Balance*.

Все движения польки должны исполняться на полупальцах, колени вытянуты и стопы выворотны, особенно третья и пятая позиция ног и *sou-de-pied*.

Шакон – композиция подчеркнута плавная, в медленном темпе и размере 4/4, с исполнением главного элемента – шага через *sou-de-pied*. Вальс – главная задача этой композиции – парное движение по кругу с ощущением размера 3/4 и сильной первой доли.

Таким образом, исполнение историко-бытового танца – это неотъемлемая часть гармоничного замысла хореографической постановки. Введение историко-бытового танца в сюжетную линию зачистую представляет масштабное и красочное действие, являясь украшением любого спектакля. Постановка историко-бытового танца отражает понимание художественного стиля эпохи, характерных музыкальных мотивов и ритмического рисунка, а также знание исторического костюма. Изучение историко-бытового танца позволяет выразить красоту танца через поклоны, жесты, приемы исполнения и характерные движения.

Таким образом, в изучении исторического танца выделяются три составляющие: 1) теоретическая часть – сведения об эпохе, костюме, нравах и этикете создают грамотное понимание историко-художественного образа; 2) практическая часть обучает приемам исполнения базовых движений историко-бытового танца различных эпох, знание терминов танцевальных упражнений и движений; 3) музыкальная выразительность исполнения создает ритмический характер движений и их аккуратное завершение, передает эмоциональный настрой танца.

Примечания

1. Протасова Л. И. Историко-бытовой танец : учеб.-метод. пособие. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГИК, 2011. 32 с.

2. Филиновская Т. А. История хореографического образования в России : [учеб. пособие для вузов]. СПб ; М. ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2016. 316 с.

УДК [792:781.65](571. 54)

Манзарханов Э. Е.
г. Улан-Удэ, Россия

ТРЕНИНГ «ДЖАЗ-ИМПРОВИЗАЦИЯ» И ДРУГИЕ ФОРМЫ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ТЕАТРЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ «ЧЕЛОВЕК» ИМ. Н. П. ДУГАР-ЖАБОН

В статье анализируются методы и неканонические формы пластической выразительности в творчестве театра пластической драмы «Человек» им. Н.П. Дугар-Жабон. Применяя сравнительно-сопоставительный метод анализа, автор приходит к выводу, что джаз-импровизация является универсальным тренингом, так как позволяет осваивать другие виды пластических тренингов и контактных импровизаций.

Ключевые слова: джаз-импровизация, пластический тренинг, пластическая импровизация, Нелли Петровна Дугар-Жабон, пластический театр «Человек».

Manzarkhanov E. Ye.
Ulan-Ude, Russia

TRAINING «JAZZ IMPROVISATION» AND OTHER FORMS OF PLASTIQUE EXPRESSIVENESS AT THE PLASTIQUE DRAMA THEATRE «PERSON» NAMED AFTER N.P. DUGARZHABON

The article analyzes the methods and non-canonical forms of plastique expressiveness in the creativity of the plastique drama theater «PerSon» named after N.P. Dugarzhabon. Applying the comparative method of analysis, the author comes to the conclusion that jazz improvisation is universal training as it allows to master other types of plastique trainings and contact improvisations.

Keywords: jazz improvisation, plastique training, plastique improvisation, Nelly Petrovna Dugar-Zhabon, plastique theater «PerSon».

В российском сценическом пространстве современный танец в последние годы не только бурно развивается, но и становится доступным широкой публике. Такие термины, как «экспериментальная хореография», «деконструированная хореография», «концептуальный балет», «контактная импровизация», «танцевальный авангард», «танцевальный перформанс», «контемпорари» становятся привычными для творческой и театральной общественности. У российской публики постепенно формируется понимание данного явления, появляется умение его анализировать. По всей стране проводятся мастер-классы, фестивали современного танца, концептуального балета, в телевизионных шоу демонстрируются достижения отдельных мастеров и танцевальных коллективов в танце джаз-модерн и в современной хореографии.

Известно, что история появления современного танца на отечественной сцене восходит еще к 80-м годам прошлого столетия. Такие имена, как Вадим Юрьевич Никитин, Антон Долин, Евгений Панфилов, Антон Адасинский и другие известны многим отечественным театроведам, балетмейстерам, знатокам современной сценической пластики и хореографии. Их эксперименты, просветительская и образовательная деятельность принесли свои плоды, которые очевидны сегодня.

В последние годы в постановках балетного и драматического театров России пластика и движение в свободной, неканонической форме преподносятся как нечто революционное, свежее и новое. Творческие работы отечественных хореографов Татьяны Багановой, Софьи Гайдуковой, Константина Матулевского, Олега Глушкова, Тараса Бурнашева и многих других вызывают большой интерес у профессионального сообщества и имеют широкий резонанс в прессе, у критиков, в социальных сетях. Влияние современной хореографии в форме авангардной или так называемой свободной пластики можно увидеть в спектаклях таких мэтров, как Роман Виктюк, Анатолий Васильев, Юрий Бутусов, Римас Туминас, а также у представителей современной режиссуры Кирилла Серебренникова, Константина Богомолова, Максима Диденко.

В Бурятии в начале 1990-х годов подобный пластический язык демонстрировали актеры театра-студии «Аз-арт» и театра пластической драмы «ЧелоВек» под управлением И. Л. Григурко. В то время – двадцать пять лет назад – их техника сценической пластики была авангардной. Данная техника осваивалась на основе тренинга под названием «джаз-импровизация». Активным внедрением данного тренинга в программу пластического воспитания студентов театральных специальностей факультета искусств ВСГИК занимались педагог кафедры театрального искусства ВСГИК Нелли Петровна Дугар-Жабон (1944-1999) и ее ученик, преподаватель кафедры режиссуры эстрады и театрализованных представлений Игорь Леонидович Григурко.

В рамках метода «школа тигра», основные принципы которого описаны в методическом пособии «Движение, дыхание, рождение душевного импульса: пластический тренинг на основе синтеза традиций театральных школ Японии и Китая», тренинг «джаз-импровизация» использовался для поиска знака через жест. Тренинг являлся составной частью метода «школа тигра» и служил для выполнения главной его задачи «...вооружить актера универсальным экзерсисом, чтобы он мог постоянно совершенствовать эти качественные проявления, мог их сохранять» [2, с. 25].

Большой опыт работы с методом джаз-импровизации имел курс актеров пантомимы Игоря Леонидовича Григурко, изучавший его с первых дней учебы, в 1992 году. Тренингом занимались почти каждый день. Параллельно студентам преподавались и другие разделы пластического воспитания: акробатика, пантомима, классический танец.

На втором курсе, по мере освоения тренинга, джаз-импровизации уделялось еще больше времени. На этом этапе студенты стали более свободными в движении и начали контактировать с партнером или партнерами. Игорь Леонидович, отталкиваясь от музыки, задавал темы. Студенты должны были уловить их и пластически точно выразить. В четвертом семестре наступал следующий этап освоения тренинга: джаз-импровизация начинала использоваться для творческих задач создания пластического рисунка, поиска характера образа. Параллельно студенты продолжали изучать акробатику, пантомиму, степ, классический танец, танец модерн под руководством Елены Анатольевны Горячкиной. По contemporary dance несколько мастер-классов дал Артур Ощепков [1].

Результатом такой подготовки стал учебный спектакль «Игра в фанты» по рассказам А. П. Чехова (1994). Спектакль доказал, что джаз-импровизация на драматической основе может стать для актера пластического театра одним из способов решения творческих задач, связанных с созданием образа, пластического решения роли, поиска жеста, пластики и т. д.

После успешного показа спектакля один за другим начинают выпускаться уникальные пластические спектакли, вошедшие затем в репертуар студии «Аз-арт», впоследствии театра «ЧелоВек». Это «Анаморфозы шутов на фоне Сальвадора Дали» по картинам знаменитого испанского художника

(1994), «Мотыльки» по мотивам японской эротической поэзии Рубоко Шо и фрагментам романа Юкио Мисима «Золотой храм» (1996).

На втором курсе, при работе над рассказами А. П. Чехова, владение пластической импровизацией стало настолько органичным для студентов, что трудностей в способах выражения через пантомиму и пластику не возникало. Другое дело, когда надо было найти нужный жест и затем стилизовать его, подобрать музыкальный материал, костюмы, погрузиться в образ, в тему. Поэтому каждая инсценировка была не похожа одна на другую. Рассказы «Тссс...», «Случай на отдыхе» были поставлены в жанре русской драматической пантомимы и использованием классической техники школы «mime pure», тогда как «Хористка» была сыграна только через мизансцены, через точные оценки, характерные жесты и пластику. Инсценировка рассказа «Ненастье» больше походила на танцевальный театр, это был синтез танца модерн с пластическим театром. Также и другими постановками: спектакль «Анаморфозы шутов» – это и пантомима, и цирк, и акробатика, и авангардная пластика, эффектные костюмы, зрелищные сценические эффекты с декорациями и музыкой [1].

Спектакль «Мотыльки» был выдержан в восточном стиле, но «по-григурковски»: за счет костюмов, художественного света, авангардной музыки, выглядел, как всегда, зрелищно и эффектно. Каждый эпизод также был не похож один на другой. Сцены с самураем и его возлюбленной проявляли сочетание кабуки и современного танца. Массовые сцены, такие как «Встреча», «Смерть ребенка», «Ритуал самоубийства», а также сольные исполнения «Предсказание», «Бамбуковый веер» были решены через танец и ритуальную пластику.

У Нелли Петровны джаз-импровизация проходила несколько иначе. Тренинг приближался к драматической импровизации и проводился практически без музыки. Следуя своей методике «школа тигра», Нелли Петровна дополняла тренинг техниками восточных практик: медитацией, дыхательной гимнастикой, чтением мантр, стилизованными движениями из восточного театра и акробатикой [2].

Несмотря на несколько скептическое отношение со стороны курса к методу педагога, связанное с ментальностью студентов и культурными традициями, такой подход все же принес свои плоды. Перед сдачей экзамена по сценическому движению в работе над сложнейшим материалом – трагедией Шекспира «Ричард III», Нелли Петровна сумела в кратчайший срок мобилизовать курс, за неделю собрать необходимый лексический материал и соединить его с шекспировским текстом. Этот экзамен оставил тогда яркое впечатление как у самих студентов, так и у педагогов курса, раскрыл их потенциал, показал эффективность применяемых Нелли Петровной восточных техник в овладении драматургическим материалом Шекспира.

В тот период Нелли Петровна находилась под большим влиянием творчества зарубежных мастеров, известных своими новациями в театре и современной хореографии: Ежи Гротовского, Пины Бауш, Мориса Бежара, Тадаси Сузуки. Она мечтала, чтобы такие же экспериментальные явления появились и в театральном искусстве Бурятии. Актеры театра-студии пантомимы «Аз-арт» И. Л. Григурко благодаря своей специальной подготовке более других подходили для достижения этой цели.

Однако не следует забывать, что задачи тренинга «джаз-импровизация» неотделимы от целей и задач, которые ставил еще основатель предмета «Основы сценического движения» Иван Эдмундович Кох. Закладывание фундамента основ пластической культуры актера, дальнейшее развитие мелодики пластики и жеста должно было вести к «...созданию возможности творить физическое поведение в роли подсознательно, но целиком выполняя все требования, предъявляемые к профессиональному драматическому, оперному и опереточному искусству» [3, с. 82].

Для Нелли Петровны Дугар-Жабон было главным развить в актере способность к универсальному пластическому мышлению и выразительности, умение сочинять свои движения, находить индивидуальный пластический рисунок, соответствующий своему темпераменту и стилю.

Параллельно с освоением тренинга «джаз-импровизация» решались задачи воспитания чувства ритма, развития координации, реакции, реактивности, расширения движенческого кругозора, накопления ценного опыта в пантомиме и танце. Но на начальном этапе основной задачей тренинга был разогрев и подготовка пластического аппарата актера к дальнейшей работе, в особенности на занятиях по пантомиме и сценической пластике. Во время тренинга у практикующих начинает активно развиваться интуиция. Интуитивно возникшее, спонтанное движение всегда точнее и сильнее по психическому воздействию, чем выстроенный, хорошо отработанный, но не наполненный психическим содержанием элемент, трюк, пластический прием, каким бы он эффектным и зрелищным не казался, как говорится «мимо, все мимо».

Тренинг «джаз-импровизация» изначально был ориентирован на драматическое существование актера. Одна из главных задач тренинга – это выйти на характерный жест, на знаковый или

обобщающий жест, на символ. Когда актер уже достаточно опытный, то с помощью джаз-импровизации он может самостоятельно сочинять пластический рисунок своего героя. Через знаки, символы уметь выражать суть происходящего, находить и раскрывать новые смыслы. Когда ищется новая лексика, здесь нет каких-либо ограничений, актер отталкивается от того, что подсказывает ему его интуиция. В этом можно увидеть сходство с контактной импровизацией Стива Пэкстона, с балетом Пины Бауш. На этом этапе джаз-импровизация выступает как перформативный метод создания образа на сцене, сценического произведения в виде пластического номера, мимодрамы и даже перформанса.

Данный метод был успешно апробирован в театре-студии «Аз-арт» и в пластическом театре драмы «ЧелоВек» им. Н. П. Дугар-Жабон в период с 1992 по 1999-й годы и доказал свою эффективность. Благодаря такому подходу актерам театра пантомимы удалось впервые познакомить улан-удэнского зрителя и зрителей соседних регионов с новой сценической пластикой, с новым непохожим тогда ни на один театр в России представлением пластическо-драматического театра на основе достижений театральных традиций Запада и Востока.

Таким образом, тренинг «джаз-импровизация» дает возможность практикующему приобрести и расширить кругозор в области движения, пластики, достичь некоей универсальности. У актера появляется способность вникать в другие методики, пластические тренинги, быть открытым для всего нового, неизведанного. По замыслу педагогов, упор на самостоятельное изучение достоинств и недостатков своего тела, осознанность каждого движения должны были раскрыть внутренний потенциал актера.

Примечания

1. Пластическое воспитание: методика Н. П. Дугар-Жабон «школа тигра» : учеб.-метод. пособие для студентов, обучающихся по специальностям 52.05.01 «Актерское искусство» 52.05.02 «Режиссура театра», направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура» профильный модуль «Руководство любительским театром» / сост. Э. Е. Манзарханов. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2013. 62 с.

2. Манзарханов Э. Е. Метод Н. П. Дугар-Жабон «Школа тигра» как инновационный подход к обучению современного актера пластике // Эра пантомимы. Лаборатория изучения евразийской театральной культуры XX-XXI вв. : [материалы II Междунар. науч.-практ. конф.]. Вып. 2. М. : Миттель Пресс, 2015.

3. Кох И. Э. Основы сценического движения. СПб : Планета музыки : Лань, 2010. 512 с.

**ПЕВЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ СЕМЕЙСКИХ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВСГИК
(НА ПРИМЕРЕ НАПРАВЛЕНИЯ ПОДГОТОВКИ 05.03.04
ИСКУССТВО НАРОДНОГО ПЕНИЯ)**

Проблема адаптации в современной исполнительской практике песенного фольклора в его традиционном распеве остается актуальной. Стремление к его глубокому изучению диктует необходимость внедрения специальных учебных курсов, позволяющих сформировать современного носителя народной певческой культуры с высоким уровнем этнопевческих навыков. На примере учебной дисциплины «Певческое искусство старообрядцев Забайкалья», включенной в образовательные программы по направлению подготовки 53.03.04 Искусство народного пения в ФГБОУ ВО ВСГИК, рассматриваются некоторые методологические подходы к обучению студентов исполнительским навыкам многоголосного семейского распева.

Ключевые слова: народно-певческое образование, старообрядцы Забайкалья (семейские), певческие традиции семейских, народная песня, диалектное пение, народная манера пения.

Reshchikov N.I.
Ulan-Ude, Russia

**SINGING TRADITIONS OF THE SEMEISKIYE IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF
ESSIC (ON THE EXAMPLE OF SPECIALTY 05.03.04 ART OF FOLK SINGING)**

The problem of adaptation in the modern performing practice of song folklore in its traditional chanting remains relevant. The desire to study it deeply is dictated by the necessity to introduce special educational courses that allow to form a modern bearer of folk singing culture with a high level of ethno singing skills. On the basis of the academic discipline «Singing Art of the Old Believers of Transbaikalia», included in the educational programs of specialty 53.03.04 Art of folk singing at FSBEI HE ESSIC, some methodological approaches to teaching the students the performing skills of polyphonic chanting of the Semeiskiye are considered.

Keywords: folk singing education, the Old Believers of Transbaikalia (Semeiskiye), singing traditions of the Semeiskiye, folk song, dialect singing, folk manner of singing.

Певческое искусство старообрядцев Забайкалья (семейских) – одна из ярких страниц отечественной музыкальной культуры. Оно имеет ярко выраженный самобытный характер, характеризуется многовековой устойчивостью музыкально-фольклорных типов (мелодических, ритмических, ладовых, фактурных), способов исполнения. Все, кто впервые сталкивается с пением семейских, отмечают его оригинальность, отсутствие прямых аналогов в русском народном музыкальном творчестве.

Обладая ярко выраженными музыкально-стилевыми особенностями, певческие традиции семейских составляют неотъемлемую часть содержания образовательных программ по народному пению в высших и средних учебных заведениях культуры и искусства. Воспроизводимый в процессе обучения «семейский распев», имеющий многоголосный склад, своеобразную ладотональную окраску, переменный размер, множество дополнительных внутрислоговых вставок и огласовок, позволяет расширить музыкальное мышление обучающихся, совершенствовать этноинтонационную и вокальную подготовку и вместе с тем способствует сохранению и популяризации песенного фольклора семейских.

В ФГБОУ ВО ВСГИК изучение певческих традиций старообрядцев Забайкалья осуществляется на отделении народно-певческого искусства кафедры хорового дирижирования и вокального искусства, реализующем образовательные программы «Сольное народное пение» и «Хоровое народное пение» по направлению подготовки 05.03.04 «Искусство народного пения». Первичное знакомство с певческим искусством семейских происходит на младших курсах в рамках учебных дисциплин «Ансамблевое пение», «Региональные певческие стили», «Методика собирания и расшифровки записей народных песен». Более углубленное его изучение осуществляется на старших курсах посредством специальной учебной дисциплины «Певческое искусство старообрядцев Забайкалья».

Данная дисциплина призвана расширить профессиональные компетенции выпускников для решения художественно-творческого и культурно-просветительского типов задач профессиональной деятельности. Главными целями ее являются: а) формирование у обучающихся целостного представления о народно-певческом искусстве забайкальских старообрядцев (семейских); б) воспитание эмоционально-ценностного отношения к традиционному семейскому распеву как уникальному явлению в музыкальной культуре; в) развитие навыков работы с региональным музыкальным фольклорным материалом и его адаптации в современной народно-певческой практике.

Для достижения названных целей Н. И. Решиковым и В. С. Решиковой разработаны учебно-методические материалы, включающие учебную программу дисциплины, выстроенную по линии постепенного усложнения материала по жанрам и вокальному мастерству; нотную хрестоматию, содержащую образцы песенного фольклора семейских и характеристику основных певческих стилей; подборку аудио- и видеозаписей аутентичного исполнения семейских песен.

В соответствии с программой основной формой организации учебной деятельности обучающихся являются групповые занятия, в ходе которых изучаются и осваиваются подлинные образцы музыкального фольклора семейских в его жанровом и стилевом многообразии. Учитывая, что для певческой традиции семейских типичной исполнительской формой бытового музицирования является пение небольшими группами (от 5 до 12 человек), то такая форма организации учебной деятельности как ансамбль, безусловно, является наиболее продуктивной, т.к. способствует, с одной стороны, большей индивидуализации подголосков (как в традиции), а с другой – развитию творческих способностей обучающихся.

В содержание учебной дисциплины входит знакомство с историей и этнографией старообрядцев Забайкалья, изучение жанровых и характерных особенностей песенного фольклора семейских, фонетических и диалектных особенностей говора, ладового строения, многоголосия и певческих стилей семейских. Важнейшими источниками научных сведений по вопросам истории и этнографии, говоров, песенной культуры, структуры певческих стилей старообрядцев Забайкалья, ладовой организации семейской песни являются исследования А.М. Селищева, Ф.Ф. Болонева, Н.И. Дорофеева, Т.Б. Юмсуновой, А.П. Майорова, Т.М. Зенковой, В.Х. Назаровой и других ученых.

Певческое воспитание базируется на методологии, предложенной фольклористами И.В. Мациевским, Н.Н. Гиляровой, Г.Я. Сысоевой, Т.В. Шестиной, Т.М. Зенковой и апробированной ими в многолетней педагогической практике. В ее основе лежит концепция глубокого погружения в локальную традицию, уже хорошо изученную со стороны логики музыкального мышления. Основным учебным материалом служат экспедиционные видео- и аудиозаписи. Многократное воспроизведение последних дает возможность детального прослушивания отдельных вокальных линий в многоголосном звучании, выявления фонетических и тембральных особенностей.

В работе со звуковым материалом практикуются два способа: точные нотировки по аудиозаписям с их постоянным прослушиванием и безнотировочный (устный) метод. И в том, и в другом случае применяется метод слухового анализа, позволяющий глубже проникнуть в диалектную сферу, без которой трудно представить певческие традиции в их подлинном виде. Подобный подход, используемый в освоении песенного фольклора семейских с его ладотональной переменностью, неустойчивой метроритмической организацией показал, что метод слухового анализа является одним из наиболее продуктивных способов вхождения в народные звуковые представления.

Важнейшей предпосылкой к овладению певческим искусством семейских является изучение фонетических и диалектных особенностей говора старообрядцев Забайкалья. В ходе учебных занятий обучающиеся получают опыт работы со звучащей диалектной речью, учатся различать ее синтаксические, морфологические и фонетические особенности. Особое внимание уделяется слуховому восприятию живой речи семейских, в которой сохранилось множество метафорических слов и выражений. Кроме того, ученые-лингвисты выявляют в ней древние языковые пласты, восходящие еще к праславянской эпохе. Примером является распространенное в говоре забайкальских старообрядцев слово *уро́к* в значении «болезнь, вызванная, по суеверным представлениям, колдовством, наговором». Архаичность этого слова, по мнению М.Б. Матанцевой, доказывают соответствия, встречающиеся в ряде славянских языков: болг. *уроки*, *уроци* мн. «колдовство», «сглаз», польск. *urok* – «сглаз», «порча» и др. [2, с. 96].

Наиболее трудной задачей является формирование у обучающихся особого типа музыкального мышления, опирающегося не на тональное, а на модальное восприятие музыки. Как известно, ладовое строение семейских песен отличается чрезвычайным разнообразием. В частности, широко используются различные виды ладотональной переменности, в результате чего происходит смещение

опорных тонов лада в напеве. Первоначальный опорный тон, выявленный в сольном зачине, постепенно вытесняется в хоровой развивающей части другим опорным тоном, что создает в процессе многоголосного развертывания напева типичную секундовую или квартовую переменность опорных тонов лада. Колебания ладовой окраски также во многом связаны с мерцающей неустойчивостью отдельных ступеней, которые в пределах одной строфы интонируются певцами то как натуральные, то как пониженные.

Для того, чтобы обучающиеся привыкли к ладовому мышлению, присущему народной музыкальной культуре и её носителям, используются различные формы работы: слуховой анализ, сольфеджирование, интонационная работа, ритмическая работа, ладовая работа, воспроизведение на инструменте или голосом вертикалей (гармонических последовательностей, кластеров). Конечной целью является выработка понимания, что каждый звук напева способен быть центром ладовой микро-системы. Но она не рассматривается с позиций классического звукоряда, т.е. последовательности главных и второстепенных звуков, расположенных по высоте в восходящем или нисходящем порядке. Напротив, воспитывается понимание, что лад (ладовое зерно) каждой песни являет собой единую систему взаимодействия равно значимых звуков, имеющих функциональное значение.

При освоении многоголосного распева центральное место занимают протяжные лирические песни. Именно в них более всего проявляются особенности семейского народно-певческого стиля: ладовая переменность, импровизационно-вариативный характер исполнения, особые вокально-исполнительские приемы, «текстовая полифония».

Для многоголосной фактуры семейских песен характерна контрастная полифония с двухголосной основой, представляющая собой рельефное противопоставление голосов вокальной партитуры в ритмическом и интонационном плане. В ней нижний голос составляет мелодическую и интонационную основу напева, а верхний – носит либо вспомогательное значение по отношению к нижнему голосу, либо существует как самостоятельная мелодическая линия. В ансамблевом исполнении (при составе более двух певцов) голоса взаимодействуют между собой по принципу подголосочной полифонии – перекрещиваются, свободно включаются и выключаются, образуя многоголосные созвучия, как консонансы, так и диссонансы.

Основными методическими приемами, используемыми в обучении многоголосному пению, являются: а) анализ партитуры, представляющей собой нотную расшифровку фольклорно-экспедиционной записи; б) тренинги на основе типовых приемов, применяемых семейскими песельниками в многоголосном пении; в) выучивание подголосков (в некоторых случаях доскональное, иногда – приблизительное, допускающее междустрофное мелодическое варьирование).

Последнее является характерным свойством, отличающим пение лучших семейских исполнителей. Междустрофные разночтения проявляются в различных приемах варьирования напева. Мелодические изменения происходят за счет понижения или повышения ступеней лада, свободного использования мелодических фигураций напева. Ритмическое варьирование находит свое выражение в применении внутрислогового распева, синкоп, пунктирного ритма.

Серьезное внимание уделяется овладению исполнительской манерой, свойственной певческим традициям старообрядцев Забайкалья. Характеризуя манеру пения семейских, исследователи отмечают открытый способ звукообразования, максимальное использование грудного регистра, довольно прямой и резкий посыл звука и сохранение в пении естественной разговорной артикуляции («фактически, рот открыт не более чем при разговорной речи»). Поскольку речь и пение семейских представляют собой единую форму голосовой активности, поэтому в вокальной речи сохраняются все фонетические особенности местного диалекта. Стиль исполнения сдержанный, без излишних эмоций, жестикulyций. В пении сохраняется спокойное выражение лиц, лишённое нарочито «эмоционально-выразительной» мимики и артикуляции. Женщины поют, как правило, строго и собранно в довольно низком регистре; мужчины – в предельно высокой тесситуре.

Освоение певческого искусства семейских невозможно без учета тембровых характеристик певческих голосов, тем более что одним из путей вхождения в традицию, как известно, является осознание неразрывной связи традиционных строя, мелодики и тембра. Хорошо известно, что многие семейские песельники обладают редким, своеобразного тембра голосом. Особенно важна для достижения эстетического, а главное – достоверного, с точки зрения традиции, звучания ансамбля тембральная окраска верхнего выводящего голоса. Не случайно в певческой традиции семейских функция «вывода» поручалась далеко не каждой певице, даже если она обладала высоким голосом.

Целый раздел в учебной дисциплине «Певческое искусство старообрядцев Забайкалья» посвящен изучению локальных традиций, самобытные черты которых представлены в местных певче-

ских стилях сел Большой Куналей, Бичура и т.н. «чикойских» сел. По мнению фольклориста Н.И. Дорофеева, указанные певческие традиции, обладая определенной общностью приемов распева, в то же время заметно различаются между собой [1, с. 33]. Так, например, главные черты большекуналейского певческого стиля – наличие плотной и весьма развитой подголосочно-полифонической фактуры, наполненной жестким звучанием диссонирующих созвучий (неприготовленных и не разрешаемых увеличенных интервалов), обилие дополнительных вставок в слова, которыми обрастает почти каждый слог песенного текста, использование в многоголосном распеве специфических приемов (паузирование, перекрещивание голосов). Особенностью бичурского стиля является преобладание традиции женского распева, наличие в многоголосной фактуре функционального двухголосия с четко выраженными вертикальными сопряжениями голосов в ансамбле, сходство с казачьей манерой пения. Самобытность чикойской традиции заключается в наличии в ней элементов южнорусской и севернорусской традиций. Присутствие последней имеет более выраженный характер и проступает в подголосочно-полифоническом складе многоголосия с преобладанием терцового параллелизма и ведущей роли нижнего голоса.

Подводя итог вышесказанному, признаем, что певческое искусство семейских по всем параметрам представляет собой традиционный тип художественного творчества, для которого характерна многовековая устойчивость мелодических, ладовых, фактурных типов и способов исполнения. Его передача от поколения к поколению в естественной бытовой среде осуществляется непроизвольно. В условиях современного народно-певческого образования данный процесс специально организован. Хочется надеяться, что введение в образовательные программы по направлению подготовки 05.03.04 «Искусство народного пения» специальной учебной дисциплины «Певческое искусство старообрядцев Забайкалья» позволит сформировать этнопевческую культуру студентов вуза, расширить их профессиональные компетенции и воспитать эмоционально-ценностное отношение к традиционному семейскому распеву как уникальному явлению в музыкальной культуре.

Примечания

1. Дорофеев Н. И. Русские народные песни Забайкалья. Семейский распев. М. : Сов. комп., 1989. 456 с.
2. Матанцева М. Б. К истории некоторых лексико-семантических архаизмов праславянского происхождения в говорах забайкальских старообрядцев // История, культура и язык старообрядцев Забайкалья : тез. регион. науч.-практ. конф. (19-20 окт. 2000 г.). Улан-Удэ : Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2000. С. 94-99.

ПОДГОТОВКА РУКОВОДИТЕЛЕЙ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ АНСАМБЛЕЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В СРЕДНИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ БУРЯТИИ

Статья основана на личных воспоминаниях автора о работе в Бурятском республиканском училище культуры и искусств (далее БРУКиИ). Проанализированы содержание учебных планов и программ, выделены принципы успешной работы преподавательского состава. Важнейшим механизмом оптимизации учебных достижений выявляется творческая деятельность обучаемых.

Ключевые слова: изучение народно-певческого искусства, песенное наследие казаков и семейских Забайкалья, творческая деятельность студентов.

Plotnikova G.V.
Ulan-Ude, Russia

TRAINING OF THE LEADERS OF AMATEUR FOLK SONG ENSEMBLES IN SECONDARY EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF BURYATIA

The article is based on the author's personal memories of working at the Buryat republican school of culture and arts (further BRSCA). The content of curricula and programs is analyzed, the principles of successful work of the teaching staff are highlighted. The most important mechanism for optimizing educational achievements is the students' creative activity.

Keywords: study of folk singing art, song heritage of the Cossacks and the Semeiskiye of Transbaikalia, students' creative activity.

Роль среднего профессионального образования в подготовке специалистов сферы народной музыкальной культуры и, в частности, народного певческого искусства велика. Для молодых людей, интересующихся народной культурой и народным пением, обучение сольному и хоровому народному пению в средних специальных учреждениях культуры и искусства является базовой основой для получения знаний, умений и навыков в области народного пения и составляет крепкую профессиональную основу для будущей творческой работы по личной интерпретации фольклора и по созданию любительских коллективов.

Во второй половине XX в. в российском обществе стал проявляться интерес к народной художественной культуре, что обусловило открытие в учебных заведениях разного уровня отделений, ориентированных на изучение фольклора и, в частности, на обучение основам народного вокального искусства.

В Бурятском республиканском училище культуры и искусств такое отделение было открыто в 1991 году по инициативе Галины Михайловны Терентьевой (Евтушенко), которая многие годы являлась бессменным хормейстером таких известных в Республике Бурятия коллективов, как народный ансамбль песни и танца «Байкальские зори», муниципальный театр народной музыки и танца «Забава». Именно Галина Михайловна и стала руководителем отделения народного хорового творчества [1].

Заслугой Г. М. Терентьевой стало формирование педагогического состава – профессионально подготовленных, ответственных и любящих свое дело специалистов. Главным фактором единства коллектива была общая идейная платформа – сохранить для потомков богатства народного искусства. Основой работы всех преподавателей отделения был профессионально-ориентированный подход, объединение совместных усилий на достижение конечного результата: подготовки музыкально-грамотного специалиста, имеющего широкие познания в области народной музыкальной культуры, владеющего навыками сольного и хорового исполнительства и умеющего управлять фольклорным коллективом и солистами.

Педагоги отделения разделяли концепцию необходимости междисциплинарного подхода, поэтому программа включала не только изучение конкретных произведений русского и бурятского населения республики, но и информацию о религиозных представлениях, обрядово-ритуальных тра-

дициях, литературе, декоративно-прикладном искусстве, народном костюме. Сейчас это кажется само собой разумеющимся, в то время было новаторством.

Конечно, основное внимание уделялось вокальным занятиям – формированию правильного звукообразования и звуковедения, дыхания, принципам фразировки. Совершенствованию сольного и хорового вокального мастерства способствовали занятия сольфеджио. Учебный процесс был направлен на овладение обучающимися прочными знаниями в области музыкально-теоретических дисциплин, которые помогали приобретать и углублять Татьяна Федоровна Ляпкина, Галина Владимировна Плотникова, Галина Анатольевна Чупрова.

Учебные планы и образовательные программы позволяли готовить специалистов, владеющих фортепиано и народными музыкальными инструментами, такими, как свирель, жалейка, кугиклы, гармонь, балалайка. Педагогами, занимавшимися со студентами освоением народных инструментов, были Андрей Игнатьевич Алексеев (балалайка), Анна Альбертовна Борисова (свирель, гармонь), Сергей Федорович Лоскутников (ударные и шумовые народные инструменты) [1]. Занятия по фортепиано вела Галина Владимировна Плотникова.

Успешному усвоению учебного материала способствовало активное участие обучающихся во всех фольклорно-этнографических праздниках и мероприятиях, проводившихся в городе Улан-Удэ и Республике Бурятия: Масленица, Троица, Сагаалган, традиционном эвенкийском празднике «Большой-2009» и фестивале «Белый мой олень».

Сценической площадкой для проведения этих мероприятий был Этнографический музей народов Забайкалья, а также сцена КТЦ «Феникс», в те годы являвшаяся сценой Государственного русского драматического театра им. Николая Бестужева. Все отчетные концерты БРУКиИ, а также юбилейные концерты отделения «Народное хоровое творчество» проходили именно на этой сцене. Навыки свободного сценического поведения, сценической культуры и грамотной сценической речи были сформированы благодаря усилиям талантливейшего преподавателя сценической речи и актерского мастерства Софьи Александровны Гушиной. Комплекс приобретенных навыков обусловил плодотворную работу студентов над реконструкцией обрядов, фольклорными спектаклями и концертами.

Стремление к практической направленности обучения сформировало идею творческой лаборатории, воплотившуюся в создании студенческого фольклорного ансамбля «Живица», что стало важным этапом в истории отделения народного хорового творчества. Целью ансамбля было практическое приобщение студентов к народной хоровой культуре, популяризация народного песенного творчества и сохранение фольклорных традиций.

Репертуар ансамбля «Живица» составляли четыре стилизованных блока: русские народные песни различных регионов России, песни семейских Забайкалья, авторские произведения. Особое место занимали казачьи песни, жанровый состав которых постоянно пополнялся, включая протяжные лирические песни донских, алтайских и забайкальских казаков, походные, строевые и, конечно, шуточные и игровые песни.

За годы существования ансамбля его участники неоднократно становились лауреатами городских, республиканских, межрегиональных и международных конкурсов и фестивалей, обладателями дипломов за сохранение и пропаганду народного песенного искусства и высокое исполнительское мастерство, за сохранение исконных традиций песенного творчества семейских Забайкалья [1].

Безусловно, таких успехов коллектив добился не сразу. Первые выступления народно-певческого коллектива проходили в стенах Бурятского республиканского училища культуры и искусств на различных мероприятиях и конкурсах, среди которых было участие в фестивале «Студенческая весна»; праздниках Масленица, Святые вечера накануне Рождества, Посвящение в студенты, День работника культуры, День пожилого человека. Хорошей школой было участие в республиканском конкурсе вокалистов «Алтан гургалдай», региональном конкурсе молодых исполнителей народной песни «Надежда» (г. Челябинск), фестивале народной культуры «Дружба навеки», I открытом фестивале творческой молодежи и студентов (г. Улан-Удэ), республиканском фестивале-конкурсе «Русская песня» [2].

Повышению исполнительского мастерства, обогащению репертуара и обмену опытом содействовало тесное сотрудничество с соседним Забайкальским краем. В 2011-2013 гг. ансамбль «Живица» участвовал в межрегиональных фестивалях культуры семейских-старообрядцев «Семейская круговая», межрегиональных фестивалях народного творчества «По ту сторону Байкала» [2].

Участие в данных мероприятиях открывало перед студентами и преподавателями новые перспективы – возможности расширения своего песенного репертуара, посещения мастер-классов, де-

монстрации своих творческих возможностей и умножения опыта концертных и конкурсных выступлений. Из подобных поездок ансамбль «Живица» неизменно возвращался с дипломами лауреатов I и II степеней, благодарственными письмами в адрес участников и руководителя коллектива. В период 2007-2012 гг. хормейстерами ансамбля «Живица» в разное время были Г.М. Терентьева, Л.Е. Кириллова, Г.В. Плотникова.

Несмотря на постоянное обновление участников, ансамбль «Живица» стал дипломантом республиканского конкурса патриотической песни «Вперёд, Россия!». Высшей наградой – Гран-при – ансамбль был отмечен на международном фестивале «Ялтинские каникулы»; званий лауреатов I степени в номинации «Народный вокал» (соло) и II степени в номинации «Народный вокал» (ансамбли) коллектив был удостоен на Международном конкурсе-фестивале детского и молодежного творчества «Преображение – Рождество» (Санкт-Петербург) [3]. Ребята получили возможность продемонстрировать свои вокальные достижения в сольном и ансамблевом народном пении. В репертуар конкурсных выступлений были включены песни казаков и семейских Забайкалья и авторские произведения: «На улице ремода», «Берегите Россию», «На горе, на гороньке», «Поехал казак на чужбину», «Зима-зима», «Говорю с тобой, моя Россия».

Звание лауреатов I и II степени в номинации «Народный вокал» (соло) получили участники ансамбля Ольга Волкова и Василий Стефурак, диплом лауреата II степени в номинации «Народный вокал» (ансамбли) достался фольклорному ансамблю «Живица», и это при том, что диплом лауреата I степени в номинации «Народный вокал» (ансамбли) не был присужден никому.

Значение участия творческих коллективов в фестивально-конкурсном движении трудно переоценить: оно дает возможность руководителю коллектива и его участникам оценить сильные и слабые стороны своей творческой деятельности, проанализировать свои ошибки и стимулирует к дальнейшему совершенствованию.

О плодотворной работе отделения народного хорового творчества Бурятского республиканского училища культуры и искусств (БРУКиИ) свидетельствует тот факт, что его выпускники прошлых лет работают в известных фольклорных коллективах города Улан-Удэ и многих районов нашей республики: «Казачий Спас», «Забава», «Станица», «Черемушки».

К сожалению, стремление к оптимизации привело в 2012 г. к объединению двух учебных заведений совершенно разной направленности – Колледжа искусств им. Чайковского и БРУКиИ, что привело к обеднению учебных планов и сокращению учебных часов. Как следствие, многие преподаватели покинули образовавшееся учебное заведение.

Талантливые ребята, желающие учиться народному певческому искусству, покидают республику и уезжают на учебу в Красноярск, Новосибирск, Санкт-Петербург и другие города. Как следствие, ВСГИК потерял возможность принимать базово подготовленных обучающихся в свои ряды – их просто не стало.

Открывшаяся в 1998 г. при дирижерско-хоровом отделении Музыкального училища (ныне БРУКиИ) специализация «Руководитель народного хора» акцентирует свое внимание на работе с носителями бурятской певческой традиции, кроме того, поступающие во ВСГИК выпускники демонстрируют недостаточность музыкально-теоретической и музыкально-исторической подготовки [3].

А между тем республика испытывает необходимость в специалистах народно-певческого искусства: руководителях народных коллективов, исполнителях-солистах, преподавателях, обеспечивающих овладение традициями народного пения в детских школах искусств, детских музыкальных школах, детских хоровых школах и других учреждениях дополнительного образования, общеобразовательных учреждениях, учреждениях СПО [2].

Примечания

1. Колледж искусств им. П. И. Чайковского. URL: <http://art-college-baikal.ru/training/list-specialnosti/> (дата обращения: 13.11.2021).

2. Народное сольное и хоровое пение в образовательных учреждениях Бурятии. URL: <https://yandex.ru/search/?ext=народное+хоровое+пение+в+образовательных+учреждениях+Бурятии> (дата обращения: 19.11.2021).

3. Русинова О. А. Проблемы музыкально-теоретической подготовки кадров культуры // Региональные особенности подготовки специалистов в образовательных учреждениях культуры и искусства : материалы Всерос. науч.-практ. конф. (18 марта 2022 г.) Якутск : ККиИ, 2022. С. 11-12.

НОТОГРАФИЯ БУРЯТИИ ДЛЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Статья посвящена нотографии музыки для народных инструментов в Бурятии, знакомит с её историей, нотоводами. Представляет публикации XX-XXI столетий.

Ключевые слова: Бурятия, нотография, народные инструменты, публикации.

Kitov-Baikalsky V.V.
Orenburg, Russia

NOTOGRAPHY OF BURYATIA FOR THE FOLK INSTRUMENTS

The article is devoted to the notography for the folk instruments in Buryatia, it acquaints with its history, specialists of notography. It presents the publications of the XX-XXI centuries.

Keywords: Buryatia, notography, folk instruments, publications.

Нотография Бурятии для народных инструментов – наука молодая, ей всего 61 год. Издания произведений для русских и бурятских музыкальных инструментов представлены в ней тремя видами техники печати: с рукописных нот; с досок (с набранным нотным шрифтом); с набора в нотном редакторе (компьютерном). Готовят нотное издание (в той или иной технике) нотоводы – авторы набора, осуществляемого по правилам нотной графики (науки оформления нотного текста).

Первым изданием бурятской нотографии явился «Лимбээр наадажа хураха заабари» (самоучитель на лимбе) Ч. Генинова и Г. Дадуева (Бурятское книжное издательство – БКИ, 1960). Представленные в нём музыкальные номера были рукописными. Следующими по времени нотными публикациями в этом стиле явились партитуры для оркестра русских народных инструментов (ОРНИ): «Забайкалье моё» А. Прибылова (БКИ, 1990), «Избранные произведения для ОРНИ А. Прибылова» О. Огнева (ИПК ВСГАКИ, 1995, 1999), «Родник Вселенной» Т. Коневой (ИПК ВСГАКИ, 2000, 2002, 2011).

Второй стиль нотного набора (с печатных досок) представлен четырьмя сборниками В. Китова. Сочинения бурятских композиторов в инструментовке и нотографии для ОРНИ были опубликованы в 1984 и 1990 гг. издательствами «Советский композитор» и «Музыка».

Остальные издания для народных инструментов создавались нотоводами при помощи компьютерных редакторов (Finale и Sibelius). Пионерами этой техники набора нот в Бурятии явились участники Ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» Н. Алексеева и Е. Китова, осуществившие под руководством В. Китова издание хрестоматии «Музыка народов Северо-Восточной и Центральной Азии» в 7 выпусках (ИПК ВСГАКИ, 1998-1999). Публикация явилась первым в истории нотографии Сибири изданием партитур для оркестра бурятских народных инструментов (ОБНИ), оркестра якутских народных инструментов (ОЯНИ), музыки тувинских и монгольских композиторов в инструментовке для ОБНИ.

Благодаря двуязычию сопроводительных текстов (на русском и английском языках) с изданием сумела познакомиться и музыкальная общественность мира, о чём свидетельствует включение публикации в фонд крупнейшей библиотеки мира – Библиотеки Конгресса США.

Коллектив ансамбля также инициировал издание нотных сборников «Когда ты спишь...» (1997) и «Родник Вселенной» (2011), посвящённых памяти безвременно ушедших, талантливых участников коллектива – А. Александрюка и Т. Коневой.

Важным для истории бурятской нотографии явилось издание сборника партитур из репертуара ОБНИ им. Ч. Павлова (БГТРК, 2000), посвящённого 60-летию основания бурятского оркестра. В этом издании впервые в истории жанра была представлена ретроспектива сочинений бурятских композиторов, самые ранние из которых датируются 1940 годом.

Постепенно, на протяжении 25 лет с начала появления в республике нотных редакторов, многие профессиональные музыканты-народники Бурятии освоили их и теперь осуществляют подготовку своих нотных публикаций к изданию. Ведущими нотоводами публикаций для ОРНИ стал О. Огнев, а для ОБНИ – В. Михайлов.

Установленный размер статьи не позволяет подробно рассказать о наполненной яркими событиями истории нотографии республики. Данная тема может стать основой специального исследования. Предваряя знакомство с трудами нотоводов Бурятии, необходимо отметить ряд особенностей представленного ниже списка. Имена нотоводов в нём расположены в алфавитном порядке, с указанием их роли в работе над нотными изданиями. Нотографические сведения представляют собой сокращённые варианты описания, позволяющие создать только общее представление об издании. Нотография ведущего композитора-народника Бурятии А. Прибылова требует обстоятельного рассмотрения, поэтому в статье представлены только некоторые издания, наиболее показательные по жанру и месту публикации.

Алексеева Надежда

(составитель, автор комментариев, нотовод)

1. Музыка народов Северо-Восточной и Центральной Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» : учеб. пособие. Вып. 4 : Инструментальная музыка композиторов Бурятии для ОБНИ. Партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1999. – 186 с. – русский и английский языки.

2. Музыка народов Северо-Восточной и Центральной Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» : учеб. пособие. Вып. 7 : Инструментальная музыка композиторов Монголии для ОБНИ. Партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1998. – 180 с. – русский и английский языки.

Волобуева Наталия

(составитель, автор методических рекомендаций)

1. Пьесы для ансамбля народных инструментов (домра, чанза). Вып. 1. – Улан-Удэ : ИПК ВСГИК, 2020. – 100 с.

Генинов Чойжинима, Дадурев Гавриил

(авторы текста и произведений для лимбы)

1. Лимбээр наадажа һураха заабари. Самоучитель на лимбе. – Улан-Удэ : БНХ, 1960. – 52 с. – бурятский язык.

Китов Виктор

(редактор, издатель, основатель серии «Бурятские музыкальные инструменты», составитель, инструментовщик, автор текстов, нотовод)

1. Репертуар самодеятельного ОРНИ. Вып. 3 : Ж. Батуев. Бурятский танец. : партитура. – Москва : Советский композитор, 1984. – с. 90-111.

2. Репертуар клубного ОРНИ. Вып. 5 : Д. Аюшеев. Утро на Байкале : партитура. – Москва : Музыка, 1984. – с. 110-114.

3. Произведения бурятских композиторов для ОРНИ. Партитура. – Москва : Советский композитор, 1990. – 160 с.

4. Репертуар клубного ОРНИ. Вып. 7 : П. Булахов. И нет в мире очей. Русская народная песня «Вот мчитя тройка почтовая» : партитура. – Москва : Музыка, 1990. – с. 32-53.

5. Музыка народов Северо-Восточной и Центральной Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» : учеб. пособие. Вып. 2. Инструментальная музыка композиторов России для ОРНИ : партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1999. – 175 с. – русский и английский языки.

6. Музыка народов Северо-Восточной и Центральной Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» : учеб. пособие. Вып. 3. Инструментальная музыка композиторов России для ОРНИ : партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1999. – 161 с. – русский и английский языки.

7. Музыка народов Северо-Восточной и Центральной Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» : учеб. пособие. Вып. 4. Инструментальная музыка композиторов Бурятии для ОБНИ : партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1999. – 186 с. – русский и английский языки.

8. Музыка народов Северо-Восточной и Центральной Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» : учеб. пособие. Вып. 5. Инструментальная музыка композиторов Якутии для ОЯНИ : партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1998. – 180 с. – русский и английский языки.

9. Музыка народов Северо-Восточной и Центральной Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» : учеб. пособие. Вып. 6. Инструментальная музыка композиторов Тувы для ОБНИ : партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1998. – 165 с. – русский и английский языки.

10. Музыка народов Северо-Восточной и Центральной Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» : учеб. пособие. Вып. 7 : Инструментальная музыка композиторов Монголии для ОБНИ : партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1998. – 180 с. – русский и английский языки.

11. Китов, Виктор. ОБНИ : История оркестрового исполнительства на БНИ. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2001. – 312 с.

12. Моя Бурятия : Сочинения композиторов России на бурятские темы для ОРНИ. Партитура. – Улан-Удэ : Республиканская типография, 2005. – с. 212.

13. Чингис Павловой нэрэмжэтэ Буряад арадай инструментнүүдэй оркестр. ОБНИ имени Чингиса Павлова : Инструментальная музыка композиторов Бурятии для ОБНИ. Партитура. – Улан-Удэ : БГТРК, 2000. – с. 183. – бурятский и русский языки.

14. Чанза: школа мастерства : учеб. пособие. Ч. 1. История и методика игры на чанзе. – Улан-Удэ : Информполис, 2007. – 144 с.

15. Чанза: школа мастерства : учеб. пособие. Ч. 2. Сочинения для чанзы. – Улан-Удэ : Информполис, 2007. – 208 с.

16. Чанза: школа мастерства : учеб. пособие. Ч. 3. Переложения для чанзы. – Улан-Удэ : Информполис, 2007. – 116 с.

17. Ятага: школа мастерства : учеб. пособие. Ч. 2. Сочинения для ятаги. – Улан-Удэ : Информполис, 2009. – 182 с.

18. Родник Вселенной. Вып. 3. Переложения Т. Коневой для двух фортепиано оркестровых произведений. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2011. – 72 с.

Китова Елена

(редактор, составитель, автор комментариев, нотовод)

1. Александрюк А. Когда ты спишь... Избранные произведения инструментальной музыки. – Улан-Удэ : АНМ «Сибирский сувенир», 1997. – 96 с.

2. Музыка народов Северо-Восточной и Центральной Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» : учеб. пособие. Вып. 2 : Инструментальная музыка композиторов России для ОРНИ : партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1999. – 175 с. – русский и английский языки.

3. Музыка народов Северо-Восточной и Центральной Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» : учеб. пособие. Вып. 3 : Инструментальная музыка композиторов России для ОРНИ : партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1999. – 161 с. – русский и английский языки.

4. Музыка народов Северо-Восточной и Центральной Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» : учеб. пособие. Вып. 6 : Инструментальная музыка композиторов Тувы для ОБНИ : партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1998. – 165 с. – русский и английский языки.

Конева Татьяна

(поэт, художник, составитель, автор переложений и предисловий, нотовод)

1. Родник Вселенной. Вып. 1. Переложения Т. Коневой для двух фортепиано оркестровых произведений. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2000. – 88 с.

2. Родник Вселенной : учеб. пособие. Вып. 2. Переложения Т. Коневой для двух фортепиано оркестровых произведений А. Прибылова. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2002. – 80 с.

3. Родник Вселенной. Вып. 3. Переложения Т. Коневой для двух фортепиано оркестровых произведений. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2011. – 72 с.

Михайлов Виктор

(составитель, инструментовщик, автор комментариев, нотовод)

1. Михайлов В. Хрестоматия по дирижированию для ОБНИ. Вып. 1. Партитура и клавиш. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2005. – 151 с.

2. Произведения для ОБНИ. Вып. 1. Партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2015. – 81 с.

3. Произведения для ОБНИ. Вып. 2. Партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2015. – 83 с.

4. Произведения для ОБНИ. Вып. 3. Партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГИК, 2019. – 104 с.

Огнев Олег

(редактор, инструментовщик, составитель, автор комментариев, нотовод)

1. Прибылов А. Избранные произведения для ОРНИ. Вып. 1. Партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1995. – 113 с.

2. Прибылов А. Избранные произведения для ОРНИ. Вып. 1. Изд. 2-е. Партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2005. – 123 с.

3. Прибылов А. Избранные произведения для ОРНИ. Вып. 2. Партитура. – Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 1999. – 107 с.
 4. Играет Концертный русский оркестр «Забайкалье». Вып. 1. Партитура. – Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 1999. – 107 с.
 5. Играет Концертный русский оркестр «Забайкалье». Вып. 1. – Изд. 2-е, испр. и доп. Партитура. – Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2006. – 98 с.
 6. Играет Концертный русский оркестр «Забайкалье». Вып. 2. Партитура. – Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2004. – 123 с.
 7. Играет Концертный русский оркестр «Забайкалье». Вып. 3. Партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2007. – 87 с.
- Прибылов Александр**
(композитор, нотовод)
1. Прибылов А. Забайкалье моё : Сюита для ОРНИ. Партитура. – Улан-Удэ : БКИ, 1990. – 112 с.
 2. Прибылов А. Избранные произведения для ОРНИ. Вып. 1. Партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1995. – 113 с.
 3. Прибылов А. Избранные произведения для ОРНИ. Вып. 1. Изд. 2-е. Партитура. – Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2005. – 123 с.
 4. Прибылов А. Избранные произведения для ОРНИ. Вып. 2. Партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1999. – 107 с.
 5. Музыка народов Северо-Восточной и Центральной Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» : учеб. пособие. Вып. 2 : А. Прибылов А. Забайкальская частушечная. Партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1999. – С. 1-37.
 6. Музыка народов Северо-Восточной и Центральной Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» : учеб. пособие. Вып. 3 : А. Прибылов Скоморошина. Бока мои бока. Партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1999. – С. 38-73, 101-127.
 7. Моя Бурятия : А. Прибылов. Фантазия на бурятские темы. Партитура. – Улан-Удэ : Республиканская типография, 2005. – С. 81-104.
 8. Михайлов, Виктор. Хрестоматия по дирижированию для ОБНИ. Вып. 1 : А. Прибылов. Праздник в улусе. Размышление в дацане. Партитура и клавир. – Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2005. – С. 9-19, 33-48.
 9. Играет камерный русский оркестр ЧГАКИ. Вып. 4. : А. Прибылов. Весенний город. Сказание. Бурятский танец. Партитура. – Челябинск : Типография ЧГАКИ, 2008. – С. 28-88.
 10. Родник Вселенной. Вып. 2. Переложения Т. Коневой для двух фортепиано оркестровых произведений А. Прибылова. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2002. – 80 с.
 11. Родник Вселенной. Вып. 3 : А. Прибылов. Хорал павшим героям. Сказание. Переложения Т. Коневой для двух фортепиано. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2011. – 72 с.
 12. Прибылов А. Пьесы и обработки для баяна. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1996. – 108 с.
 13. Прибылов А. Избранные произведения для ансамблей баянов. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1997. – 76 с.
 14. Прибылов, А. Пьесы для русских народных инструментов : учеб. пособие. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1999. – 86 с.
 15. Прибылов А. Пьесы для баяна. – Улан-Удэ : РУМЦ, 2008. – 44 с.
 16. Прибылов А. Избранные произведения для баяна. – Новосибирск, 2018. – 169 с.
 17. Произведения крупной формы : А. Прибылов. Две сонаты для баяна. – Курган : МирНот, 2002. – 28 с.
 18. Эстрадные пьесы для баяна и аккордеона. Вып. 5 : А. Прибылов. Фантазия на темы Ли Ивэнса. – Курган : МирНот, 2003. – С. 8-11.
 19. Из фольклорного источника. Вып. 8 : А. Прибылов. Венгерский танец. – Курган : МирНот, 2008. – С. 9-11.
 20. Произведения композиторов Забайкалья для аккордеона и баяна : А. Прибылов. Сонатина No 3, Сонатина No 4. – Чита : ЗабГГПУ им. Н.Чернышевского, 2009. – С. 28-44.
- Рубанова Ольга**
(составитель, автор рекомендаций, нотовод)
1. Хрестоматия по дирижированию для ОБНИ. Вып. 1. – Партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГИК, 2018. – 78 с.

2. Хрестоматия по дирижированию для ОБНИ. Вып. 1. – Клавир. – Улан-Удэ : ИПК ВСГИК, 2018. – 40 с.

Шаренда Олег

(композитор, инструментовщик, составитель, автор комментариев и методических рекомендаций, нотовод)

1. Родник Вселенной. Вып. 3. Переложения Т. Коневой для двух фортепиано оркестровых произведений. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2011. – 72 с.

2. Хрестоматия для студентов, обучающихся по специальности 53.03.04 «Искусство народного пения» : из репертуара народного хора ВСГИК. Вып. 1. – Партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГИК, 2016. – 60 с.

3. Из репертуара народного хора ВСГИК : хрестоматия для студентов, обучающихся по специальности 53.03.04 «Искусство народного пения». Вып. 2. – Партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГИК, 2018. – 56 с.

4. Из репертуара народного хора ВСГИК : хрестоматия для студентов, обучающихся по специальности 53.03.04 «Искусство народного пения». Вып. 3. – Партитура. – Улан-Удэ : ИПК ВСГИК, 2018. – 48 с.

5. Шаренда О. Избранные произведения для БНИ : хрестоматия для студентов, обучающихся по специальности 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство», профиль: Национальные инструменты народов России. Вып. 1. – Улан-Удэ : ИПК ВСГИК, 2021. – 68 с.

В заключение выражаю признательность композиторам и нотоводам Бурятии, сотрудникам Национальной библиотеки РБ во главе с Н. Н. Хадахановой и особенно библиографам научной библиотеки ВСГИК во главе с М. П. Осокиной за помощь в сборе данных о нотных изданиях.

УДК 373.036(575.1)

Джураев И. Р.

г. Коканд, Узбекистан

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК ФАКТОР ВОСПИТАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ

В статье рассматривается проблема воспитания национального самосознания школьников в рамках учебной программы «Музыкальная культура». Описано содержание основных тематических блоков: репертуарного, жанрового, стилистического. Акцентируются задачи освоения разнообразия местных традиций, воспитания навыков их слухового различения и сравнительного анализа. Положительно оценивается факт изучения форм проявления местных музыкальных традиций в современной музыке. Однако обращается внимание на отсутствие методических пособий по воспитанию национального самосознания школьников средствами музыкального образования.

Ключевые слова: музыка, образование, воспитание, звук, певец, музыкант.

Dzhuraev I. R.

Kokand, Uzbekistan

MUSICAL EDUCATION AS A FACTOR OF DEVELOPING NATIONAL SELF-CONSCIOUSNESS

The article considers the problem of developing national schoolchildren's self-consciousness within the curriculum «Musical culture». The content of such main thematic blocks as repertory, genre and stylistic ones has been described. The tasks to acquire the diversity of local traditions, training skills of their auditory distinction and comparative analysis are accentuated. The fact of studying the forms of local musical traditions in modern music is positively assessed. However, the attention is paid to the absence of methodical manuals to develop schoolchildren's self-consciousness by means of musical education.

Keywords: music, education, upbringing, sound, singer, musician.

Значимость проблемы воспитания национального самосознания школьников аргументирует факт ее освещения в требованиях образовательного стандарта. Согласно стандарту, в 1-4 классах

учащиеся знакомятся с музыкой, как видом искусства, должны уметь охарактеризовать мелодию, для чего иметь представление о выразительных средствах музыки и основных способах ее изложения и развития.

Очень важно, что образовательный стандарт включает требование изучения национального музыкального наследия. Для решения этой задачи была разработана программа «Музыкальная культура» [3]. История музыки в Центральной Азии и нашей стране уходит своими корнями в далекое прошлое и отличается большим разнообразием музыкальных стилей и музыкальных инструментов. Узбекистан даже выделяется из остальных стран Центральной Азии.

В соответствии с программой «Музыкальная культура» обучающиеся должны иметь представление о музыкальном наследии нашего народа, знать национальные музыкальные инструменты и различать их тембровое звучание. Особое внимание уделено практическим навыкам: пению сольному и ансамблевому, слуховому освоению разных исполнительских стилей [4]. Программа рассчитана на трехлетнее обучение и охватывает период с пятого по седьмой класс. На предмет «Музыкальная культура» в 5-7 классах отводится 1 час в неделю.

В результате указанного периода обучения обучающиеся должны не только знать местный инструментальный и стиль исполнения, но и стили исполнения регионов Ферганы-Ташкента, Самарканда-Бухары, Сурхандарьи-Кашкадарьи, Хорезма.

Важное место уделено изучению жанровых разновидностей: эпоса, «больших песен», яллачилик. Специфические жанровые особенности тюркской музыкальной культуры как нельзя более ярко отражены в жанре макома. Каждый регион имеет свои особенности интерпретации этого древнего жанра, поэтому учащиеся изучают «Шашмаком». Считается, что Шашмаком, среднеазиатский стиль классической музыки, возник в городах Бухара и Самарканд в конце XVI века. Термин «шашмаком» переводится как шесть макамов и относится к структуре музыки с шестью разделами в разных ладах, аналогично классической персидской традиционной музыке [2]. Программа включает также изучение фергано-ташкентских макамов, хорезмских макамов, общих и отличительных особенностей их пения, способов игры и чтения, а также известных исполнителей.

Программа строится на принципах непрерывности и последовательности обучения, движении от простого к сложному. Например, в 5 классе групповое пение начинается с Государственного гимна Республики Узбекистан. Прослушиваются с последующим обсуждением поэмы «В праздник Навруз» (музыка А. Мансурова), «Алишер Навои» (поэтический текст А. Орипова, музыка М. Бурханова), «Мой Узбекистан» (стихи Ф. Шохисмоила, музыка Ш. Рамазонова), «Томарис» (Музыка У. Мусаева), «Сумалак» (Стихи Т. Бахромова, музыка Ш. Ёрматова). Таким образом, в первом квартале учебный процесс основан на современном музыкальном материале, звучащем в окружающей среде, и требует формирования общих представлений о популярных жанрах.

В 6 классе темой года является классическая узбекская музыка. В изучение ее исторического развития внедряется информация о выразительных средствах узбекской музыки, о композиционных принципах и исполнительских традициях. Прослушивание музыки и художественный анализ включает произведения «Гулизорим», «Бозургоний» (музыка Гаджи Абдулазиза), «Феруз 1», «Савти суво-ра», «Насрулло 1», «Ушаки Самарканд», «Гардуни бузрук», «Сайкал».

Групповое пение включает произведения классической музыки народов Востока: «Мунис гали» – гимн международного музыкального фестиваля «Шарк тароналари» (музыка Д. Омонуллаева, стихи У. Азима); «Песня о Ташкенте» (музыка и стихи К. Мамирова); «Юртим камоли» (музыка Н. Норходжаева, стихи Р. Талиба) и другие.

Согласно учебной программе, в этом классе обучающиеся изучают местные традиции классической музыки Востока, сохранение и трансформацию традиций в новых условиях. Внимания требует сложный материал о своеобразной системе музыкальных жанров и инструментальной, их параллелизме: маком, мугам, мукам; рубоб-ребоб; уд-ад-уд; гиджак-камонча; дойра-даф; сурнай-зарна; танбур-тамбур; дутор, сетор, чотор, домбра и другие [1].

В седьмом классе тема года – «Местные стили народной музыки». Изучаются музыкальные стили оазисов Кашкадарья-Сурхандарья, Самарканд-Бухара. Новым материалом являются песни их дастанов-эпических жанров. Это песни «Доппи» («Ким алди-йо шугинания»), «Алпомиш», «Горю-глы», «Самаркандские уфори», «Санаме», «Самарканд, Бухара ёр-ёри», «Бухара мавриги», «Балджувон». «Бухарская инструментальная мелодия», «Бухарская народная мелодия». Ожидается, что обучающиеся смогут различать местные стили Кашкадарьи-Сурхандарьи и Самарканда-Бухары по особенностям исполнения [4].

При изучении темы «Знакомство с музыкальными стилями Фергано-Ташкентского и Хорезмского оазисов» на уроках прослушиваются такие произведения, как народные песни «Лазги», «Галабанди», «Тановар» (в различных вариантах), «Гянджи Карабах», «Слышны напевы Савти Суворы I». Большое внимание уделено музыке Хорезмских и Фергано-Ташкентских макомов: «Чолгу йуллари», «Гардуни бузрук», «Таснифи бузрук», «Кари Наво», «Мухаммаси баёт», «Самой Дугох», «Дугох Насруллои», «Могоулчай Бузрук», «Бузрук могоулчасининг кашкарчаси», «Бузрук могоулчасининг сокийномаси», «Могоулчай Дугох», «Могоулчай Дугох талкинчаси», «Сегох» (инструментальный вариант), «Чоли ирак», «Макоми рост», «Пешрави Гардун», «Пахта зарб» («Дугох»), «Панджгох», «Рост» («Пешрав», «Сегох»), «Се усул Бузрук», «Пешрави Ирак», «Насрулло I», «Дугох Хусейн», «Сегох Ашула йули», «Ташкентский Ирак», «Ушшак» («Черные глаза»), «Макоми Наво», «Тарона», «Уфор», «Суворай Дугох», «Суворай Сегох», «Панджгохи Бузрук», «Мухаммаси Баёт» («Наво»).

В этом классе репертуар ансамблевого пения включает узбекские народные песни («Она тилим, узбек тилим», «Сокиномаи савти калон», «Бобур газали») и песни узбекских композиторов. Среди последних назовем песни Н. Норходжаева на стихи Х. Рахмата «Узбегимдан айланай», «Город Ташкент»; песни на слова и музыку К. Мамирова: «Моя мама», «Молодежная песня мастера»; песню «Верность стране» Х. Рагимова. Стихи П. Мумина лежат в основе «Сокийномаи Могоулчай Дугох», «Дугох», «Уз юртингни сайр этсанг» Ф. Алимова, «Ватангинам» – А. Мансурова. На стихи Назармат Р. Абдуллаева написала «Песню Навруза». Изучается ансамблевое исполнение не только песен, но и макомов, таких, как «Макомная дорога Фергана-Ташкент» на стихотворение Дилафгора.

Требования к уровню подготовки выпускников 7-х классов включают такие контрольные вопросы, как: местные стили в музыкальной практике и их связь с культурными и бытовыми традициями; специфика исполнительских традиций в каждом местном стиле; особенности Ферганского, Ташкентского, Самаркандского, Бухарского, Сурхандарьинского, Кашкадарьинского, Хорезмского стилей; жанры классической, народной, популярной музыки; известные певцы, бахши, яллачилар; инструментарий разных регионов. Практические задачи основаны на умении различать региональные особенности и приемы исполнения разных жанров [1].

Согласно программе, по окончании курса «Музыкальная культура» обучающиеся смогут соотносить местные музыкальные стилевые и жаровые традиции, а также традиции исполнения, с местными диалектами и местной культурой одежды, знать выдающихся исполнителей – певцов, бахши, яллы. Также обращается внимание на умение распознавать в «Шашмакоме» мелодические ядра, формулы и орнаментику. Таким образом, в учебную программу «Музыкальная культура» с пятого по седьмой класс включены материалы, направленные на воспитание у обучающихся национального самосознания. Положительным моментом является и следование принципу непрерывности обучения.

Однако недостаток данной программы видится в том, что она лишена методических указаний по разделам прослушивания музыки и пения в ансамбле. Поэтому учителя сталкиваются с трудностями при преподавании программных материалов.

Внедрение дисциплины «Музыкальная культура», основанной на изучении национального жанрово-стилистического и исполнительского музыкального наследия, способствует воспитанию у обучающихся национального самосознания через практическое освоение классических и современных произведений народного и композиторского творчества. Знание разнообразия местных музыкальных традиций коренных народов Узбекистана, их сходства и самобытности, проявление местных музыкальных традиций в сфере современной популярной музыки формирует связь прошлого и настоящего, внедряя в сознание обучающихся идею неразрывности национальной истории.

Таким образом, новое содержание образования, предлагаемое дисциплиной «Музыкальная культура», приведет подрастающее поколение к тому, чтобы стать людьми, которые смогут унаследовать сокровища нашей национальной культуры. Корни узбекской народной музыки уходят в далекое прошлое, традиции шлифуются и развиваются веками, поэтому богатая культура народа отражает наши национальные ценности, являясь неотъемлемой частью мировой музыкальной культуры.

Примечания

1. Гахаров Н., Мурадов М. Сольное пение : учеб. пособие. Ташкент, 2007.
2. Каххаров Н., Аюбов К. Основы вокального искусства. Ташкент, 2008.
3. Лутфуллаев Б. Учебное пособие. Ташкент, 2008.
4. Шарипов А. Сольное и традиционное пение : учеб. пособие. Т 1. Ташкент, 2011.

ВОСПИТАНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ ПОСРЕДСТВОМ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО И ПРАКТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена рассмотрению принципов, методов и средств формирования национальных ценностей и воспитания национального самосознания у школьников через теоретическое изучение и практическое освоение национального музыкального наследия.

Ключевые слова: музыка, перформанс, творческое наследие, образование, воспитание.

Talaboyev A.N.
Kokand, Uzbekistan

ACQUISITION OF NATIONAL VALUES THROUGH THEORETICAL AND PRACTICAL STUDY OF THE NATIONAL MUSICAL ART

The article considers the principles, methods, ways and means of acquiring national values by schoolchildren and developing their national self-consciousness through theoretical study and practical study of the national musical heritage.

Keywords: music, performance, creative heritage, education, upbringing.

Древняя богатая музыкальная культура узбекского народа веками была источником духовности. Как отметил президент И.А. Каримов, «духовное наследие, культурные богатства, древние исторические памятники служат одним из важнейших факторов формирования духовности».

Действительно, древние эпические, обрядовые, трудовые и бытовые жанры узбекской музыки с годами обогащались и развивались, сохраняя при этом свою ценностную суть – высокую нравственность и духовность. Благодаря независимости наш народ получил возможность изучать свое богатое культурное наследие, восстанавливать национальные ценности и традиции.

В настоящее время этот процесс затрагивает не только сферы создания и исполнения, сохранения и трансляции произведений национального народного и композиторского творчества, этномузыкологии, но и сферу музыкального образования. Перед нами стоит задача воспитания подрастающего поколения в национальном духе через изучение музыкальных произведений на уровне современных требований.

Однако кроме теоретического изучения и практического освоения национального музыкального наследия наши воспитанники должны быть подготовлены к фольклористической деятельности: поиску, фиксации, расшифровке и музыковедческому анализу узбекской традиционной музыки, а также использованию традиционной музыки в новых творческих сферах и распространению ее среди подрастающего поколения.

В республике начата большая работа по реализации этих задач. По словам доктора искусствоведения Р. Абдуллаева, использование современных технических средств для оцифровки и переноса уникальных музыкальных записей на аудио- и видеодиски позволит дать им новую жизнь. Это позволит включить образцы нашего музыкального и шире – культурного – наследия в образовательные программы, учебники и учебные пособия, внедрить в учебный процесс, использовать при организации научных и фольклорных экспедиций, при создании творческих работ.

Организована многоплановая работа в рамках ЮНЕСКО по изучению культурной среды Байсуна и популяризации таких шедевров, как «Шашмаком». Продолжается изучение «Хорезмской линии танбура» в современной системе обозначений, обрядовых и эпических стилей исполнения, характерных для Сурхандарьинского оазиса.

Традиции народного искусства изучаются в Ташкентском институте культуры, Хивинских музыкальных школах и в Хивинском музыкальном училище. Уникальные певческие традиции изучают в Ферганском художественном училище, Академическом лицее им. Р. Глиэра. Инструментальные и вокально-инструментальные традиции изучаются в Узбекской консерватории, региональных музыкальных колледжах. К сожалению, не во всех высших учебных заведениях, колледжах и лицеях, специальных музыкальных и средних школах эти задачи решаются на должном уровне.

Проблемы внедрения национальных традиций в сознание и практический опыт подрастающего поколения в образовательно-воспитательном процессе изучаются рядом исследователей. Так, Ф. Халилов, И. Киргизов, Р. Маматкулов, И. Нисанов, Б. Кароматова, Д. Джамолова проводили исследования методов и результатов нравственно-эстетического воспитания студентов на уроках музыки [3].

С. Аннамуратова, Т. Гафурбеков, М. Куронов, С. Файзулина, Х. Нурматов, К. Мамиров, Ф. Тураев, Б. Матёкубов, А. Кушаев, основываясь на решениях ведомств народного образования, используют в учебно-воспитательном процессе произведения фольклора и композиторской музыки, отвечающие задачам музыкально-эстетического воспитания обучающихся [2]. Однако проблема воспитания в школьниках национального самосознания средствами музыкального искусства специально не изучалась, в то время как музыкальные произведения, сочетающие в себе комплекс различных видов музыкальной деятельности, обладают способностью обеспечивать определенную образовательную направленность психофизиологических особенностей обучающихся.

Способность музыки рождать в сердцах обучающихся элементы национального духа основывается на целом комплексе факторов, важнейшим из которых является мелодика, которая сама включает в себе выразительность интонаций, метроритма, тембра. Психика любого народа реагирует прежде всего на интонационный контент: язык может обмануть, но интонация вскроет обман. Можно выучить любой язык, говорить на нем, и не всегда собеседник поймет, к какой нации принадлежит говорящий. Но звучащая мелодия обладает специфическими мелодико-ритмическими свойствами, главное из которых – именно интонация, которая и выдает происхождение музыки [3].

Поэтому музыка более других видов искусства способна воздействовать на национальное чувство слушателя. Например, японцы, корейцы и китайцы широко используют пентатонику. Каждый узбекский лад обладает собственным стилем и характером. Каждый лад имеет характерную для него интервалику, уникальную для узбеков, и на этом основано психическое состояние, которое отличает его от других народов.

В мелодической структуре узбекской музыки есть ряд важных элементов, которые можно обнаружить без промедления. Самый важный из этих элементов – исполнение мелодии лирически-нежно, как бы на одном дыхании, на вздохе. В частности, эти элементы ярко выражены в жанре колыбельных песен.

Характерной чертой узбекской мелодики является поступенность: интервалика включает в основном тоны и полутоны. Правда, мелодия в процессе развертывания иногда мягко орнаментируется вспомогательными мелкими триолями, что не нарушает ритма мелодии. В конце мелодии иногда бывают скачки на интервалы кварты или квинты.

В колыбельных песнях присутствуют элементы повествования, и это также оказывает сильное влияние на психологию ребенка. Даже если ребенок не понимает, о чем говорит мать, по ласковым интонациям он почувствует эмоциональное послание. Матери поют о том, что их ребенок вырастет достойным, отважным и добрым мужчиной.

Даст бог, мое дорогое дитя,

Слушай внимательно.

К счастью, ты вырос,

Моя сладкая баранина – алла.

Каденционные кварто-квинтовые скачки звучат, как узбекские духовые инструменты [2].

Поскольку музыкальный опыт обучающиеся от начальной школы был основан на мелодике, имеющей вышеприведенные особенности, то такие песни, как «Бойчечак», «Аист пришел, лето наступило» и «Чучвара кипит» будут восприняты ими как национальные.

Важным критерием образования, в том числе и музыкального, является не только получение определенных знаний, но также усвоение и практическое применение нравственно-этических концепций нашего народа. Условием эффективной реализации нравственно-эстетического воспитания является среда, в которой обучающиеся находятся в повседневной жизни, то есть условия жизни ребенка. Есть поговорка: «Он делает то, что видит в птичьем гнезде». Следовательно, первые уроки воспитания ребенок получает в семье. Не все родители понимают ценность музыкальной культуры. С ними требуется особая работа.

Остановимся на проблеме определения сущности национального духа.

Особенности национальной психики требует развития определенных духовно-нравственных концепций, и эти концепции успешно прививаются средствами музыкального образования.

Хорошо известно, что человек стремится удовлетворять свои материальные и духовные потребности на протяжении всей своей жизни. Хотя удовлетворение материальных потребностей явля-

ется первичным для человека, смысл жизни заключается не только в наслаждении материальными благами. Человеческая душа также нуждается в питании. Питание души – это формирование в человеке таких духовных качеств, как человечность, справедливость, милосердие, совесть, великодушие, патриотизм, просвещенность, религиозность. Высокая духовность очищает человека духовно, укрепляет его веру [1, с. 276-277].

Например, учащиеся 5-7 классов имеют возможность осознать понятие родины в гораздо более широком смысле, по сравнению с бытовым. Они могут продемонстрировать некоторый собственный опыт: чувство сострадания к Родине, чувство гордости за нее. Песни о военном прошлом страны вызывают в молодых сердцах чувства патриотизма, гражданского долга необходимости защиты Родины.

Дальнейшее обогащение понятия патриотизма основывается на понятиях территориальной целостности Родины, неприкосновенности ее границ, мира и гармонического сосуществования народов. Глубинное понимание Родины основано на важнейшей ценности народов Востока – традиции почитания родителей. Воспитательный процесс должен следовать принципу расширения данного круга: мать и отец – братья и сестры – дяди и тети – двоюродные братья и сестры – соседи – учителя и одноклассники и так далее. Чувство уважения к своим близким заставляет проявлять уважение и к другим людям, даже незнакомым. Таким образом возникают и дружеские отношения между народами. Большую роль в формировании и укреплении этого чувства уважения играют песни, посвященные отцам, мамам, дружбе, Родине, учителям.

Особое внимание следует обратить на древнюю историю нашего народа, узбекские традиции добрососедства, сходство национальных традиций и ценностей народов Узбекистана. В частности, тот факт, что некоторые песни Шашмакома поются на таджикском, а некоторые на узбекском языках, доказывает, что сходство между двумя народами существует с древних времен. Узбекское слово «Шашмаком» означает «Шесть макомов», указывает на то, что многие слова в лексиконе этих двух народов имеют много общего. Некоторые из самых популярных узбекских народных песен и поговорок называются «Олан». Слово «умереть» характерно также для казахского народа.

Происхождение узбекских музыкальных инструментов свидетельствует о доброжелательных отношениях между народами: один из любимых музыкальных инструментов нашего народа – Кашгарский рубаб. Этот инструмент, пришел к нам от кашгарцев, то есть уйгуров, и широко распространен среди нашего народа. Афганский рубаб также занимает особое место в ансамбле и оркестре узбекских народных инструментов. Это свидетельство национальных связей афганского и узбекского народов, давно живущих во взаимном сотрудничестве.

Один из богатейших музыкальных жанров узбекского народа – дастаны (былины), которые в основном исполняются под аккомпанемент барабанов. А ведь барабан – один из важнейших музыкальных инструментов казахов, киргизов и таджиков.

Хоровое пение существовало у узбеков в праздничных ситуациях. Это песни: «Йор-ёр», «Счастливая свадьба», «Песни Рамадана». Однако следует отметить тенденцию ассимиляции особенностей европейских хоровых песен, Данный процесс может сыграть роль средства, которое создает условия для развития взаимопонимания между народами.

К сожалению, рамки статьи не позволили остановиться на воспитании такой важной ценности, как отношение к своей работе.

Примечания

1. Маллабоев А. Сольное пение. Ташкент, 2009.
2. Махмудов Ж. Сцена и актёры. Ташкент, 2009.
3. Тулаганов А. Сценическая речь. Ташкент, 2008.

ФОРМЫ СОХРАНЕНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

УДК [39-051+94](571.54)“20”

Николаева Д. А.
г. Улан-Удэ, Россия

ПРОБЛЕМА ВОЗРОЖДЕНИЯ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ В БУРЯТИИ В 70-90 гг. XX в. НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ М. П. ДАНЧИНОВОЙ

Данная работа основана на воспоминаниях и впечатлениях автора о деятельности М. П. Данчиновой (1932-1995), посвятившей свою жизнь научно-просветительской, организаторской, публицистической деятельности по возрождению и пропаганде ценностей народной художественной культуры, обрядов и традиций. Прилагая титанические усилия, М. П. Данчинова смогла переломить ситуацию в обществе, актуализировать интерес к национально-культурному наследию, подготовить основу для того, чтобы, когда изменилась политика государства, в современной Бурятии национально-территориальный аспект стал ведущим направлением в самых разных областях и сферах деятельности различных учреждений.

Ключевые слова: возрождение, трансляция национальных песен, танцев, праздников, обрядов и традиций.

Nikolaeva D. A.
Ulan-Ude, Russia

PROBLEM OF REVIVAL OF FOLK TRADITIONS IN BURYATIA IN THE 70-90s OF THE XX CENTURY ON THE EXAMPLE OF M.P. DANCHINOVA'S ACTIVITIES

The article is based on the author's memories and impressions about the activities of M.P. Danchinova (1932-1995), who devoted her life to the educational, organizational, journalistic work to revive and promote the values of folk art culture, rituals and traditions. Having made titanic efforts, M.P. Danchinova managed to change the situation in the society to actualize interest in the national and cultural heritage, form the basis for the national-territorial aspect to become a leading direction in various fields and spheres of activity of various institutions when the state policy in modern Buryatia had changed.

Keywords: revival, translation of national songs, dances, holidays, rituals and traditions.

Деятельность М. П. Данчиновой в контексте возрождения национальных традиций предложила рассмотреть О. А. Русинова, к.и.н., доцент кафедры хорового дирижирования, звукорежиссуры и вокального искусства, за что я ей очень благодарна. Дело в том, что вся деятельность М.П. Данчиновой по возрождению и трансляции национальных традиций и фольклора проходила на моих глазах с детства, потому что Мария Прокопьевна – это моя мама. Поэтому данная работа основывается только на моих личных воспоминаниях и впечатлениях.

Мое внимание к данной теме проявилось в конце 60-х гг. с информации, которую я получила в начальном классе школы № 1. Во время классного часа учительница сказала, что, благодаря Великой Октябрьской социалистической революции, у бурят появились наука, культура, образование. До революции у бурят ничего не было, ни культуры, ни науки. Поэтому депутат от Бурятии в Москве с высокой трибуны сказал, что буряты отказываются от бурятского языка. Правда, «несознательные» дагестанцы за эти слова его побили прямо в гостинице. Учительница называла фамилию депутата, но я ее не запомнила.

Потрясенная, я пришла домой и стала сетовать, почему мы, буряты, такие дикие, у нас нет своей культуры, образования, науки и только благодаря революции и русскому влиянию мы стали более или менее цивилизованными. Мама не согласилась со мной, аргументируя свое несогласие тем, что у бурят была, есть и будет самобытная, уникальная и богатейшая культура. Однако мне было трудно ей поверить, так как в силу моего возраста, слова и аргументы учителя воспринимались, как более весомые и авторитетные, чем родительские.

С этого дня мама, чтобы доказать мне обратное, стала ходить в различные официальные организации, министерства, доказывая необходимость изучения фольклора, а также сама начала его со-

бирать. Она ездила по районам этнической Бурятии, записывала фольклорный материал от носителей и исполнителей фольклора, нередко приглашая их домой (с ночевкой), устраивала своего рода посиделки и записывала на магнитофон их информацию. Я помню, как она по ночам перепечатывала тексты на печатной машинке. Однажды она долго держала в руках небольшую пачку бумаг с текстом песен, сомневаясь, колеблясь, о чем-то рассуждая, но результатом раздумий стало решение не публиковать их, так как это были песни бурят-белогвардейцев. Куда она их дела, я не знаю. Тогда я была слишком мала и далека от всего этого. Но я знала, что мама помнила 1937-й год и ссылку.

Таким образом, эта подвижническая деятельность мамы началась, когда мне было 8-9 лет и продлилась на десятилетия. Я помню, как она ходила в министерство культуры и в Бурятский драматический театр им. Хоца Намсараева (находившийся тогда еще в старом здании) с тем, чтобы праздновали Сагаалган, на том основании, что первоначально это был традиционный, а не религиозный праздник. Когда, наконец, было построено новое здание театра, и я, уже будучи студенткой, подрабатывала там в гардеробе, на моих глазах все театральное начальство во главе с директором Ц. А. Балбаровым (легендарная и яркая личность) прятались от нее, когда она приходила со своими идеями и предложениями о трансляции хотя бы элементов традиционной культуры. Я помню довольно забавный случай, как один из молодых режиссеров, спасаясь от мамы, перепрыгнул через гардеробный барьер и спрятался внизу среди полок. То же было и в министерстве культуры. Она рассказывала, что министр просто «сбежал» от нее, а ей навстречу отправлял своего заместителя А. М. Герштейна, который ее выслушивал, успокаивал, а со временем стал поддерживать. Так, например, в те застойные годы, когда был сплошной дефицит, он способствовал тому, чтобы ей сшили бурятский костюм, но не стилизованный, а с этнографической точностью.

Я помню с детства, что мы всегда в семейном кругу отмечали Сагаалган, хотя он был запрещен. Мы лепили позы, наши русские соседи шепотом поздравляли нас с праздником. Мы также шепотом поздравляли их с Пасхой, которая тоже была запрещенным праздником, угощая и угощаясь то позами, то яйцами, то куличами и блинами. Когда празднование Сагаалгана было еще нежелательным, М. П. Данчинова стала организовывать встречи земляков, то есть стала инициатором проведения землячеств, в рамках которых праздновали Сагаалган.

Со временем М. П. Данчиновой удалось переломить ситуацию. Возможно, изменилось время. Так, в 1983-1984 гг., когда я работала музыкальным руководителем в детском саду «Алые паруса», неожиданно пришло указание проводить детские утренники в честь Сагаалгана. Это был шок. Мы знали, как организовывать и проводить утренники на Новый год, 8 марта, 1 мая, у нас уже были готовы стихи, сценарии, песни, игры, но Сагаалган? Пришлось сутками сидеть, сочинять стихи, текст к монтажу, писать сценарий, подбирать песни. В те годы не было никакого материала, тем более интернета. Были стихи, посвященные Бурятии, городу Улан-Удэ, но про Сагаалган не было ничего, хотя Сагаалган стал уже легитимным.

Очевидно, вопросы о его религиозном характере не оставляли в покое руководителей партии и правительства, что и обусловило его переименование в «Праздник Белого месяца». Позже первоначальное исконное название было возвращено.

Просветительская деятельность М. П. Данчиновой охватывала не только правительственные и театрально-зрелищные учреждения, но и школы. Особенно она любила школу-интернат №1, где учились дети из дальних сел и деревень, где национальные традиции еще сохранялись.

Со временем ей было разрешено выступать с лекциями на телевидении и радио. Популярностью пользовался цикл телепередач «Сэдьхэл хадак», куда она приглашала учащихся школы-интерната №1, с которыми показывала бурятские игры, танцы, урезлы, загадки, считалки, скороговорки. Позже стала писать сценарии для телепередач. При этом она интересовалась культурой разных локальных групп бурят, что подчеркивала в своих сценариях. Например, по сценарию свадебного обряда жених принадлежал к роду агинских бурят, а невеста была из Еравны. В процессе обряда каждая сторона брачующихся родов демонстрировала свою уникальную самобытную культуру и традиции. Мария Прокопьевна сотрудничала и со СМИ, где регулярно публиковала статьи о бурятских обычаях и традициях.

По вечерам в городском саду, на месте снесенного летнего кинотеатра, где осталась каменная площадка, она зажигала костер, собирала молодежь и разучивала с ними различные виды ехора. Директор городского сада нередко вызывал милицию и выгонял их. Мама объясняла его поведение конкурентным интересом: молодежь должна была танцевать современные эстрадные танцы на платной танцевальной площадке, которая, кстати, находилась под развалинами церкви, а не бесплатно использовать свободное место.

Однажды, устав от борьбы, она решила не ходить в горсад и осталась дома. К моему удивлению, молодежь, каким-то образом узнав наш адрес, пришла к нам целой компанией с вопросами, что случилось, будут ли еще занятия. Следует сказать, что на эти занятия приходила молодежь разных национальностей. Они говорили, что с Марией Прокопьевной интересно даже не столько разучивать ехор, сколько слушать незнакомую, но трогательную души информацию.

По моему мнению, этот случай дал маме такой сильный стимул, что спустя годы, когда она тяжело болела и лежала без сил, стоило пригласить ее на радио, ТВ, в школу или какую-нибудь организацию, у нее вдруг появлялись силы, энергия, голос, она мгновенно вставала, и, не реагируя на протесты домашних, протягивала руку, требуя «коня» (трость) и уезжала на встречу.

Со своими материалами она обратилась в прославленный ансамбль песни и танца «Байкал», который благодаря ей реконструировал молодежное игрище «Зоохой наадан» (Сметанная вечерка). Следует сказать, что обычно в танцевальной и театральной сферах фольклорно-этнографическое элементы использовались в форме сценической стилизации. Мария Прокопьевна же предложила именно фольклорно-этнографическую реконструкцию молодежного увеселения, чтобы показать всю палитру народного художественного творчества, причем не в обобщенно-приблизительном виде, а конкретную локально-территориальную особенность субэтнической группы.

Идея и ее воплощение были оценены в 1987 г. на II Всесоюзном конкурсе ансамблей песни и танца в Москве, когда жюри под председательством И. Моисеева присвоило М. П. Данчиновой звание Лауреата. Надо отметить, что идея опоры на этнокультурное мифопоэтическое наследие была принята коллективом ансамбля и воплотилась в дальнейшем в спектаклях Театра песни и танца «Байкал»: «Угайм сулдэ», «Эхо страны Баргуджин Тукум».

К сожалению, М. П. Данчинова «ушла» в сентябре 1995 г., а через полгода, когда республика праздновала Сагаалган, по радио вдруг раздался ее голос, который рассказывал слушателям об этом празднике, о его целях, функциях, ритуалах и церемониях. После смерти ее голос звучал по радио более десяти лет. Позже этот текст стали читать уже журналисты или ведущие. Это длилось на моей памяти еще года три, пока в семье было радио. Иногда мы видели ее в записанных телепередачах, где она рассказывала о традиционной культуре бурят, а ребята из школы-интерната №1 демонстрировали ее рассказ примерами. Мы слушали ее лекции о бурятских песнях, ехоре, улигерах, этикете, суевериях, смотрели бурятские обряды. Мы удивлялись красоте и богатству исполнения, восхищались философски глубокой и поэтически насыщенной бурятской культурой.

По моему мнению, движение возрождения, сохранения и трансляции ценностей этнохудожественного и этнокультурного наследия началось именно в 70-е гг. XX в. До этого мы столкнулись с тем, что из образовательных учреждений, из бытовой среды, в основном городской, исчез бурятский язык. Вероятно, это было связано с государственной задачей достижения этнической центростремительности. Но у бурят очень сложные процессы этно- и культурогенеза, что нашло отражение, в том числе, в большой палитре диалектов, говоров, подговоров, и как следствие, в уникальном разнообразии материальной и духовной культуры, мировоззрения, мировосприятия. Таким образом, наряду со многими проблемами, встала проблема государственного языка. Люди спорили, какой диалект должен быть положен в основу общего языка. Тогда же началось движение по сохранению национального достояния, причем это движение началось «снизу», не «сверху». Для меня, кроме М.П. Данчиновой, ярким примером является деятельность руководителя первого в республике фольклорного ансамбля «Магтаал» А. Г. Балдаевой, которая за создание ансамбля и его репертуар (именно народные песни и ехор) в 1974 г. получила выговоры по партийной линии с формулировкой «за национализм».

Таких энтузиастов, как М. П. Данчинова и А. Г. Балдаева, не понимали не только правительственные чиновники в силу их положения, но и простые люди (родственники, знакомые), которые удивлялись: что за ерундой вы занимаетесь, зачем и кому это надо? Было и такое мнение некоторых образованных людей, специалистов: бурятам не нужны простонародные песни и танцы, надо, чтобы они учили Чайковского, играли на фортепиано, скрипке, приобщаясь тем самым к мировой культуре. Однако со временем женщина, спорившая с мамой, пересмотрела свою позицию и, как талантливый человек и организатор, позже открыла в ряде музыкальных школ и культурно-просветительном училище культуры бурятские отделения.

Меня удивляет то, что у М. П. Данчиновой была семья, дети, работа, и параллельно с такой насыщенной жизнью, включавшую родительские собрания, магазины, поиск продуктов и приготовление еды, она осуществляла свой грандиозный замысел, идею, связанную с возрождением бурятской национальной культуры. Практически одновременно занимаясь научно-просветительской, организа-

торской, публицистической деятельностью, она сумела изменить мнение общества. Если в начале 70-х гг. ей приходилось убеждать и уговаривать, даже ссориться, ходить по разным организациям, рассказывая простым людям об их этнокультурном наследии, то к концу жизни ее приглашали на встречи, консультации, беседы и лекции.

Ее нет более 20 лет, но ее усилия не пропали даром. В настоящее время люди спокойно празднуют Сагаалган, появляются фольклорные коллективы, собираются землячества, и все думают, что так было всегда. Подводя итог обзору деятельности М. П. Данчиновой, можно сказать, что в 70-е – начало 90-х гг. были люди, которые возрождали народную культуру, а не только пропагандировали ее. Они не ходили с плакатами по площадям, не выкрикивали лозунгов, а создавали коллективы, собирали материалы, на собственные средства публиковали их, писали на их основе сценарии, своими силами организовывали и проводили мероприятия. Их оскорбляли, выгоняли, объявляли взыскания и выговоры. Многие из них остались безвестными.

Сегодня появилась довольно неожиданная проблема о первичности персоналий по возрождению этнокультурных традиций. Кто был первым, где и как протестовал, в какое время. По моему мнению, это свидетельствует о том, что протестное движение носило разрозненный характер. Оно было неорганизованным и разноуровневым. Очевидно, для исследования и анализа этой проблемы требуется временная дистанция, чтобы прошло время для объективного осмысления этого периода в истории культуры Бурятии. Тогда найдется человек, который соберет имеющийся материал, поработает с информантами, свидетелями и современниками и на основе анализа всех полученных сведений проведет беспристрастное научное исследование. Пока вопрос о первенстве в возрождении национальных традиций остается открытым и, по моему мнению, неважным.

С началом перестройки идеи сохранения и трансляции национального культурного наследия стали весьма актуальными и приобрели уже официальные рамки. Мы принимаем участие в таких грандиозных мероприятиях, как «Алтаргана», «Ёрдынские игры», «Один день бурята», «Ночь ехора», «Батор и Дангина». По моему мнению, здесь, наряду с реконструкцией и демонстрацией локально-территориальной самобытности бурят, произошло искажение основной задачи – сохранения этнокультурного наследия. Это связано с тем, что вместо того, чтобы демонстрировать свою уникальность и фольклорно-этнографическую, родоплеменную, территориальную самобытную ценность, коллективы вынуждены соревноваться за призовые места. Я была свидетелем откровенно безобразных сцен, как со стороны участников, так и со стороны членов жюри. Подобное извращение связано с тем, что это пошло, во-первых, «сверху», когда на официальном уровне требуют планы и отчеты, а во-вторых, связано с финансированием и ложным понятием «престижности».

К сказанному хочется добавить следующее. О. А. Русинова подняла очень серьезную проблему, связанную с современным состоянием национальной культуры, которой нанесли мощный урон европейское академическое образование и советская идеология. Причем пострадали все народы, не только малочисленные, как буряты, но и такие большие, как русские, украинцы, белорусы. Поэтому, рассматривая современное состояние национальных культур и традиций, мы можем говорить о том, что носители аутентичной традиции исполнительства, для которых этническая культура была впитанной с молоком матери, к сожалению, уже ушли. Современные мероприятия, связанные с возрождением национальной культуры, трансформировались в шоу-развлечение, потеряв внутреннее наполнение, национальную картину мира, национальное мировоззрение.

**ФОРМЫ РЕАЛИЗАЦИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПО СОХРАНЕНИЮ И РАЗВИТИЮ
ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В РЕСПУБЛИКЕ БУРЯТИЯ**

В статье рассматриваются механизмы освоения и популяризации национальных традиций, содержательные и жанрово-структурные решения научных, научно-методических, образовательных, творческих аспектов деятельности по сохранению национального языка и традиционной культуры, содействующей взаимообогащению национальных культур и сохранению единого культурного пространства России. Обозначены проблемы, требующие решения.

Ключевые слова: национальная самобытность, народная художественная культура, этнокультурные потребности.

Rusinova O. A.
Ulan-Ude, Russia**FORMS OF IMPLEMENTING THE ACTIVITIES FOR THE PRESERVATION
AND DEVELOPMENT OF ETHNO-CULTURAL TRADITIONS
IN THE REPUBLIC OF BURYATIA**

The article considers the mechanisms of mastering and popularizing national traditions, substantive and genre structural solutions of scientific, scientific methodical, educational, creative aspects of the activities for the preservation of the national language and traditional culture, contributing to the mutual enrichment of national cultures and keeping a single cultural space of Russia. The problems requiring solutions are identified.

Keywords: national identity, folk art culture, ethno-cultural needs.

Национальную самобытность каждого народа составляют главным образом язык и культура. Рост национального самосознания обусловил актуализацию этнокультурных потребностей по их сохранению. Государственная культурная политика отводит большую роль развитию народной художественной культуры, сохранению национальных традиций, а также деятельности учреждений культуры, искусства, образования, способствующих данным процессам.

Это находит отражение в появлении целого ряда проектов, имеющих федеральный статус, рождаются долгосрочные программы, не только развивающие существующие направления, но и предлагающие новые содержательные и жанрово-структурные решения.

В Бурятии реализацию этнокультурных потребностей осуществляют Министерства культуры и образования, Государственное автономное учреждение культуры Республики Бурятия «Республиканский центр народного творчества», театральные предприятия, учреждения образования, Комитет по культуре Администрации г. Улан-Удэ, Дома и дворцы культуры и творчества.

Формы реализации деятельности по сохранению и развитию этнокультурных традиций различны. Изучением народной художественной культуры занимаются Институт монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения Российской академии наук, Научно-исследовательская лаборатория теории и истории культуры Восточно-Сибирского государственного института культуры (далее – ВСГИК), преподаватели и обучающиеся высших и средних учебных заведений. Проводятся научные и научно-методические конференции, публикуются результаты исследований. Теория, история, методика НХК входит в учебные программы. Научно-творческие конференции, участниками которых были ученые и представители органов государственной власти из разных регионов Российской Федерации, Республик Бурятия, Саха (Якутия), а также ряда зарубежных стран – Монголии, Китая, стран Западной Европы, проходят и в рамках фестивального движения.

Темы, образы, язык традиционной культуры лежат в основе деятельности творческих коллективов республики. В репертуаре четырех театров г. Улан-Удэ отражаются темы истории бурят и стилистические особенности национальной культуры. В столице успешно функционируют: пионер возрождения этнокультурных традиций – Народный фольклорный ансамбль «Магтаал», Бурятский государственный национальный театр песни и танца «Байкал», детские хореографические ансамбли

«Булжамуур» и «Жемчужины Бурятии», хор «Семейские янтари», Муниципальный театр народной музыки и танца «Забава». В Республиканском центре народного творчества, кроме названного «Магтаала», успешно функционируют фольклорные коллективы «Урчал» и «Ольхон».

Фольклорные ансамбли и кружки бурятского фольклора, где дети учатся петь народные песни, изучают бурятские традиции и обычаи, функционируют в Домах культуры и школах сел и деревень республики.

Каждое образовательное учреждение считает своим долгом сформировать творческий коллектив. Ансамбли песни и танца есть во всех вузах Улан-Удэ. За пределами республики известны «Сибирский сувенир» Восточно-Сибирского государственного института культуры, «Байкальские волны» Бурятского государственного университета, «Раздолье» Бурятской государственной сельскохозяйственной академии, «Белый день» и ансамбль народных инструментов «Коробейники» Восточно-Сибирского государственного университета технологий и управления.

Несколько фольклорных ансамблей функционируют в Колледже искусств им. П. И. Чайковского, есть коллективы в других колледжах и училищах. Детские школы искусств многих городов республики также могут похвастаться и оркестрами бурятских и русских народных инструментов, и фольклорными ансамблями. Назовем, к примеру, дипломантов I Республиканского конкурса оркестров и ансамблей народных инструментов «Байгалай аялганууд» («Мелодии Байкала»): оркестры бурятских народных инструментов ДШИ №1, №4, №7, №8, Кижингинской ДШИ; оркестры русских народных инструментов МГЛ им. Д. Аюшеева, ДШИ №3, ансамбль ятагистов Кяхтинской ДШИ; 3 Ансамбля ДШИ №4: ятагистов, морин-хуристов и чанзистов; Ансамбли чанзистов и РНЛИ в ДШИ №6, Ансамбль морин-хуристов ДШИ №7, Ансамбль БНИ Петропавловской и Кыренской ДШИ; Ансамбль домристов Заиграевской ДШИ [2].

Эффективным механизмом освоения и популяризации национальных фольклорных традиций являются конкурсы и фестивали. Они стимулируют развитие музыкально-хореографической культуры, реализуя обмен опытом между творческими коллективами и исполнителями, содействуют взаимообогащению национальных культур и сохранению единого культурного пространства России.

Огромной популярностью пользуются международный национальный бурятский фестиваль «Алтаргана», имеющий кочевой характер, международный этнокультурный фестиваль «Ёрдынские игры», дислоцирующийся в Ольхонском районе Иркутской области, международный фестиваль «Голос кочевников». Позитивной особенностью фестивалей является расширение функционального пространства за счет выхода за пределы столицы республики. Так, «Голос кочевников» сменил свою локацию, «переехав» из столицы республики в Ацагатскую долину.

Постоянный статус обрел международный фестиваль «Ночь ёхора», республиканский фестиваль национальных культурных центров «Караван дружбы», продолжением которого стал мультикультурный фестиваль студентов и учащейся молодежи «Караван дружбы», межрегиональный фестиваль эвенкийской этномоды «Аяргумэ тэтэгэ» с участием ведущих эвенкийских творческих коллективов и исполнителей, фестиваль казачьей культуры «Забайкал, наш славный батюшка», а также конкурсы фольклорных коллективов, различные по уровню, масштабу, тематике, возрастным категориям.

Показательной является структурная динамика фестивалей: постоянное расширение форм участия и диапазона номинаций. Так, фестиваль «Ёрдынские игры», содержанием которого были сначала спортивные состязания «Игры баторов Срединного мира» и конкурсы традиционного кругового танца «Ёхор», включил впоследствии выборы «Красавицы Ёрдынских игр», конкурс-фестиваль этнического костюма «Нити времени», фестиваль-конкурс художников-ювелиров «Торгон Зам – Шелковый путь». А в последние годы программу состязаний дополнили якутские виды спортивной борьбы: «Кылыы» – одиннадцатикратные прыжки на одной ноге, «Ыстанга» – одиннадцатикратные попеременные прыжки с ноги на ногу, «Куобах» – скачки на лошадях по пересеченной местности.

Название «Олимпиады бурятского народа» получила в публикациях СМИ «Алтаргана» – фестиваль песенного искусства, народного творчества и спортивного мастерства потомков хори, булагатов, эхиритов, хонгодоров, сартулов и сонголов, включающий национальную борьбу, стрельбу из лука, конные скачки и традиционные спортивные игры. Программа «Алтарганы» включает более двадцати мероприятий: 15 творческих конкурсов и шесть спортивных состязаний. В ряд состязаний на «Алтаргане» включены теперь конкурсы конского убранства и снаряжений «Морин Эрдэни» и «Мориной соло» – восхваления лучших скакунов [1].

Формируется тенденция превращения фестиваля в мультикультурное мероприятие: Агинский округ включил в его программу выставки архивных материалов о трансграничных миграциях бурят и

посвященную Цыбену Жамцарано, персональные выставки работ заслуженного художника России Даши Намдакова и скульптора-оружейника Жигжита Баясхаланова, выставки сельскохозяйственных животных «Баян тала-АГАЭТНО», бурятских сундуков «Ханза», аудиокниг на бурятском языке «Буряад номой абдарһаа».

В рамках республиканского фестиваля Ночь Ёхора (Night of Yohor) проходят пять мероприятий: конкурсная программа в двух номинациях на аутентичную и современную интерпретацию ёхора; конкурс бурятских народных песен; мастер-классы по исполнению ёхора; концертные программы с участием бурятских и приглашённых артистов и коллективов регионов из России, Монголии, Внутренней Монголии (КНР); Гранд-Ёхор у фестивального костра.

Постоянное место в ряду фестивальных мероприятий завоевала такая синтетическая форма, как Фестиваль-конкурс. Назовем лишь некоторые: Межрегиональный фестиваль-конкурс «Хуурайм наадан», межрегиональный фестиваль-конкурс «Эвенкийский нимнгакан», Международный фестиваль-конкурс фольклора старообрядческих художественных коллективов «Раздайся, корогод!».

Республиканский статус имеют конкурсы фольклорных коллективов в рамках празднования Сагаалгана и подготовки к фестивалю «Алтаргана», народной песни «Живой родник», оркестров и ансамблей народных инструментов «Живи, моя Сибирь». Возрождению интереса молодежи к русской народной культуре и традициям, традиционным промыслам и народным ремёслам будет способствовать фестиваль «Брусничный дух», название которого цитирует слова гимна Республики Бурятия.

Организатором ряда фестивалей и конкурсов является ВСГИК. Это Всероссийский фестиваль-конкурс оркестров и ансамблей национальных инструментов народов России «Кубок Байкала», конкурс молодых балетмейстеров «Престиж», фестиваль искусств «Музы Белого месяца». Широкий международный резонанс получил проект профессора ВСГАКИ В. В. Китова «Звуки Евразии», воплотившийся в проведении семи международных фестивалей народной инструментальной музыки.

Популяризация национальных инструментов и национального музыкального репертуара происходит на конкурсах «Найдал», «Студенческая весна», «Байкальские струны». Национальное самосознание и толерантность воспитываются при подготовке к участию в международных, всероссийских, региональных, городских, районных и внутришкольных конкурсах. Коллективы и отдельные исполнители с успехом принимают участие в конкурсах и фестивалях, проводимых за пределами республики.

Вопросы сохранения, возрождения и развития национальной культуры народов, не составляющих большинства населения, решаются в деятельности Национально-культурных автономий и национально-культурных центров. В Улан-Удэ действует 18 национально-культурных центров (НКЦ): немецкий, польский, еврейский, корейский, татарский, азербайджанский, армянский, эвенкийский, русский. Работа центров по сохранению и обогащению национального культурного наследия непосредственно связана с художественным творчеством. Все центры участвуют в Днях национальной культуры, отмечают свои национальные праздники, важное место в которых занимает интерпретация песенного и танцевального традиционного наследия [3].

Хранителем традиционной культуры бурятского народа является Бурятский национальный театр песни и танца «Байкал». Начавший свой творческий путь в 1942 году как ансамбль, сегодня коллектив стал не только визитной карточкой Республики Бурятия, но одной из ведущих творческих команд России. Труппа театра включает в себя три творческих состава: балетную труппу, оркестр бурятских народных инструментов им. Чингиса Павлова, солистов-вокалистов.

Репертуар театра представляет не только концертные номера, песни и танцы, но и крупноформатные проекты, такие, как музыкально-хореографические шоу, включающие этно-балет и этно-оперу, поставленные по мифам и легендам монгольского народа. Настоящими праздниками для всей республики стали шоу-спектакли, реконструирующие облик традиционной культуры – песенно-танцевальные и обрядовые традиции: спектакль-легенда «Эхо страны Баргуджин Тукум», спектакль-стихия «Угайм Сулдэ – Дух Предков», спектакль «Мифы и легенды озера Байкал». «Угайм Сулдэ» в 2006 году удостоен Премии Правительства России в области культуры.

Основой реконструкции становятся и сохранившиеся письменные источники, и непосредственная полевая работа. Коллектив театра и его арт-директор Дандар Бадлуев систематически выезжают в села, деревни и дальние улусы республики для поисков носителей традиций, собирая исторические танцы и песни, наигрыши и рассказы.

Улучшению речевой, языковой, учебно-познавательной сфер призваны содействовать газеты на бурятском языке, запуск вещания круглосуточного телеканала на бурятском языке «Буряад ТВ», передачи которого рассчитаны на зрителей разных возрастов.

Перечисление творческих коллективов, содействующих трансляции и популяризации традиционной культуры, создает картину вполне благополучного состояния. Более объективный взгляд дает сравнение с соседней Иркутской областью. Для возрождения, сохранения и развития лучших традиций бурятской культуры, популяризации бурятского языка и семейно-языковых ценностей на территории Иркутской области (Эхирит-Булагатский, Осинский, Нукутский, Аларский, Баяндаевский, Боханский, Ольхонский районы) функционирует около 30 бурятских самодеятельных творческих коллективов различных жанров народного творчества.

Работу по организации и активизации самодеятельного творчества, по повышению художественного уровня исполнения ведут Министерство культуры и архивов Иркутской области, Областной центр народного творчества, «Центр сохранения и развития бурятского этноса». В Иркутской области действует 16 бурятских национально-культурных автономий в городах: Иркутск, Ангарск, Шелехов, Братск; районах: Ангарский, Боханский, Нукутский, Ольхонский, Нижнеудинский, Баяндаевский, Иркутский, Качугский, Осинский, Заларинский, Эхирит-Булагатский. Отставание Бурятии очевидно.

Потеряны традиции протяжного пения. Причин этому несколько, немаловажную роль сыграли политические установки прошлых лет: традиционное считалось «буржуазным». Осознание потери воплотилось в обращении за этой наукой в Монголию и учреждении стажировок бурятских певцов. К сожалению, до сих пор в Бурятии не слышно разливов протяжной песни. Певцы, прошедшие стажировку в Монголии, не спешат делиться с земляками полученными навыками. Понятно, что уметь петь и уметь научить пению разные вещи. Пока благородную миссию возрождения протяжной песни в республике выполняют Соелма Маншеева, доцент ВСГИК, и выпускница ВСГИК Долгор Георгенова, вступившая на преподавательскую стезю в Бурятском республиканском колледже искусств и культуры. Не прививается в Бурятии умение танцевать монгольский традиционный танец «Биэлгэ», поражающий воображение одновременным движением отдельных частей тела, который сохранили калмыки. Но если в Монгольском университете культуры этому учат, значит и у нас можно привить этот навык?

Много «белых пятен» в научном осмыслении народной художественной культуры: защищены диссертационные исследования по семантике народного костюма, головных уборов, традиционного жилища, структуре обрядности, но нет исследований по семантике народного танца; в научных работах превалирует описательность; часто контент чрезмерно наполнен цитатами либо является пересказом известного материала.

Ощущается недостаток методологического основания, что может быть ликвидировано изучением этнографии, отсутствующей в учебных планах направлений подготовки «Хореографическое искусство» и «Искусство народного пения».

Недостаточна открытость информации многих учреждений культуры. Почему на сайте Иркутской области можно легко найти полную информацию о национальных культурных центрах и автономиях, о самодеятельных коллективах – разножанровых и разновозрастных, а информация о бурятских – разрознена и неполна? Очевидно, что предстоит работа во всех указанных направлениях.

Примечания

1. Алтаргана в Аге. URL: <https://bgtrk.ru/news/society/220482/?ysclid=> (дата обращения: 12.10.2021).
2. Колледж искусств им. П.И. Чайковского. URL: <https://art-college-baikal.ru/about/news/detail.php?ID=3312&ysclid/> (дата обращения: 18.10.2021).
3. Кузнецова Я. Л. Национально-культурные центры в Бурятии: современное состояние и тенденции развития. URL: http://mion.isu.ru/filearchive/mion_publications/russ-ost/articles/31.html. (дата обращения: 27.10.2021).

**ФЕСТИВАЛИ КАК СРЕДСТВО ПОПУЛЯРИЗАЦИИ
НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ЗАБАЙКАЛЬЯ**

В статье рассматривается формирование и развитие фестивального движения в Забайкалье. Дается историко-культурологическая характеристика фестивалей, проводимых на территории Забайкальского края. Автором рассмотрены особенности становления, организации, структуры фестивального движения. Проанализирована содержательная часть, организационные этапы мероприятий, функции, выполняемые Домом народного творчества (ныне ГУК «УМЦКиНТ»). Характеристика фестивалей, представленная в данной статье, дает основание определению фестиваля как одного из средств популяризации и сохранения нематериального культурного наследия.

Ключевые слова: фестиваль, нематериальное культурное наследие, самодеятельное творчество.

Erokhina Ye.G.
Chita, Russia

**FESTIVALS AS A MEANS OF POPULARIZATION OF THE
INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF TRANSBAIKALIA**

The article considers the formation and development of the festival movement in Transbaikalia. The historical and culturological characteristic of the festivals held in on the territory of the Transbaikal region is given. The author considers the peculiarities of the formation, organization, and structure of the festival movement. The content, organizational stages of the events, functions performed by the House of folk creativity (now SIC «EMCCFC») have been analyzed. The characteristic of the festivals presented in the article gives the reason to define a festival as one of the means of popularization and preservation of the intangible cultural heritage.

Keywords: festival, intangible cultural heritage, amateur creativity.

Фестивальная практика в Забайкалье зародилась в 40-е годы прошлого столетия в форме смотров и олимпиад народного творчества. На протяжении многих десятилетий в области выделился ряд традиционных фестивалей, выполняющих функции праздника и творческих лабораторий по обмену опытом, повышению квалификации, сохранению традиционной народной культуры народов региона, объединяющих в культурном пространстве все многообразие культуры и народного творчества [1].

Отдельного внимания заслуживают фестивали народного творчества и фольклорных коллективов, которые стали проводиться в Забайкалье с 1981 года [2]. Целью было сохранение и популяризация традиционной народной культуры народов, проживающих на территории края. Задачами выступили обмен опытом по сохранению культурного наследия; поиск и поддержка самобытных коллективов в области этнической культуры.

Первый областной фестиваль прошел в Чите. Впервые в рамках фестиваля были исполнены песни, бытующие в казачьих районах края «Прощай, родимая наша сторонка», «Казак на саблю опирался», «Закукукола кукушка». Второй фестиваль организован в 1983 году, с 1984 года подобные фестивали проводились по зонам [3, с. 312].

В 1987 году на базе Красночикойского района был проведен Областной фестиваль фольклорных коллективов. Результатом фестиваля стал рост числа участников самодеятельности, творческих коллективов, увеличилось число участников художественной самодеятельности. Фестивальные программы включали работу множества площадок, концерты, выставки, игровые программы для детей, утренники, в Каларском районе – и обряды имянаречения [2, с. 44].

В рамках III Всесоюзного фестиваля в мае 1988 – феврале 1989 гг. третий фестиваль народного творчества состоялся во всех районах области. Мероприятия фестиваля проходили в различных формах, в виде дней культуры с расширенной программой, смотров-отчетов коллективов художественной самодеятельности и предполагали работу множества площадок, концертов выставок, ярмарок, фольклорных, спортивных праздников, обрядовых действий [5, с. 37].

С начала 90-х годов в целях поддержки общественного движения за возрождение казачества Забайкалья, выявления и сохранения фольклора, а также восстановления бытовых и нравственных традиций забайкальской деревни, берут свое начало фестивали казачьей культуры.

Первый фестиваль «Казачьему роду – нет переводу» прошел июне 1991 года в селе Мангут Кыринского района, старинной забайкальской станице. Одним из условий участия являлось исполнение казачьих песен, бытующих на территории проживания участников, допускались песенно-танцевальные композиции из казачьего быта. Трансляция различных направлений казачьей культуры проходила через такие формы, как смотр казачьих станиц и скачки, свадьба [4].

К середине 2000-х годов в организации и структуре фестивалей казачьей культуры произошли некоторые изменения. В результате обобщения практического опыта был учрежден межрегиональный фестиваль казачьей культуры «Забайкальскому краю – любо!». Этот фестиваль является одним из социально значимых мероприятий в Забайкальском крае в области традиционной казачьей культуры. Как показывает практика проведения, фестиваль способствует формированию воззрения на культуру казачества как органичную часть общероссийской системы ценностей, обмену опытом в области изучения и использования в современной практике исконных форм традиций народной художественной культуры казачества, сохранению культурного наследия предков.

В Забайкальском крае одним из средств популяризации и сохранения культуры семейских является Международный фестиваль культуры семейских-старообрядцев «Семейская круговая», который традиционно проводится в одном из живописных мест компактного проживания семейских – селе Красный Чикой Красночикойского района Забайкальского края [4].

Основной целью фестиваля стало сохранение и популяризация традиционной народной культуры семейских, как части мирового культурного наследия; поиск и поддержка самобытных коллективов в области этнической песенной культуры; сохранение и популяризация фольклора семейских-старообрядцев, как элемента культурной самобытности, осознание его ценности как части культурного наследия русского народа; включение детей и молодежи в сферу восстановления народных традиций, воспитание позитивного отношения к местным культурным традициям; создание позитивного имиджа территории [5].

Семейские Забайкальского края – это самобытная этноконфессиональная группа русских, продолжающая хранить в своей культуре многие черты, отличающие их от других групп русского населения. В материальной культуре их отличают некоторые особенности ведения хозяйства (хлебопашество, охота, выращивание и применение в быту конопли), приверженность к традиционной одежде, сохранение и изготовление в быту предметов утвари (самопрялки, берестяные тески, глиняные горшки, ткацкие станки и т.д.). В духовной культуре семейских сохранились религиозные мировоззренческие категории, получили широкое распространение христианские ритуальные формы обрядности с ярко выраженным мифологическим характером, сохраняются фольклорные жанры устного народного творчества, языка [6, с. 63-64].

Универсальный формат фестиваля предполагает синхронную работу множества площадок, от творческих до коммерческих, подчиненную историко-культурному наследию семейских:

- выступления коллективов, занимающихся изучением и сохранением песенной культуры семейских;
- выставка-ярмарка декоративно-прикладного творчества «Деревня мастеровая» с работой мастеров в режиме реального времени;
- творческие лаборатории по направлениям: песенное, инструментальное творчество, игровой фольклор и др.;
- реконструкция обрядов;
- круглый стол, конференции и т.д.

Фестиваль проводится в дни празднования Троицы, для участников и зрителей транслируется реконструкция этого обряда. Традиционно участие в фестивалях принимают более 800 человек, это и участники фольклорных коллективов, мастера декоративно-прикладного творчества, руководители органов управления культурой, органов местного самоуправления, известные фольклористы, ученые и т.п. В разные годы участие в фестивале принимали творческие делегации из Китайской Народной Республики и Республики Беларусь. Субъекты Сибирского Федерального округа были представлены делегациями из Республики Саха (Якутия), Республики Бурятия, Новосибирской области.

В 2020 году в связи со сложной эпидемиологической обстановкой фестиваль проводился в дистанционном формате, на специально созданной электронной площадке. Организаторы сохранили все традиционные площадки фестиваля и расширили формат за счет онлайн экскурсий.

Формат фестиваля позволил принять участие 90 коллективам и отдельным исполнителям, более 800 участникам из разных регионов России и зарубежья: Алтайского, Забайкальского, Хабаровского краев, Астраханской, Волгоградской, Нижегородской, Омской, Пензенской областей, Республик Беларусь, Бурятия, Татарстан, Удмуртия. За время работы сайт собрал более 230 000 просмотров и более 45 000 зрителей.

Организаторы фестиваля уделяют особое внимание недопущению рисков негативных изменений традиционной празднично-обрядовой культуры семейских. В качестве организаторов и основных участников выступают носители культуры семейских, ведущие специалисты в данной области, используются материалы фольклорно-этнографических экспедиций.

Сегодня фестиваль – это многоуровневая творчески-образовательная платформа, включающая определенный род знаний о жизни, быте, традициях, профессиональные знания в области искусств, что позволяет использовать данную форму в целях сохранения и популяризации нематериального культурного наследия.

Подводя итог вышесказанному, можно утверждать, что фестивали являются одним из универсальных средств сохранения и трансляции традиционной народной культуры.

Примечания

1. Колесников В. Культпросветработа в Читинской области в 1989 г. Результаты социологического исследования ОНМЦ «По развитию любительских объединений и клубов по интересам». Чита : Нерчин. районная тип., 1990. 92 с.

2. Колесников В. И. Клуб и досуг : результаты социологического исследования. Чита : Нерчин. район. тип., 1988. 44 с.

3. Малая энциклопедия Забайкалья. Культура : в 2 ч. Ч. 2 : М - Я. Новосибирск : Наука, 2009. 457 с.

4. Трацевская Н. Забайкальский подснежник // Клубный вестник № 5 / Читинский областной центр народного творчества и досуга. Чита : Нерчин. район. тип., 1994. 37 с.

5. Трацевская Н. Справочно-информационный материал о состоянии культурно-просветительной работы в Читинской области. Чита : Нерчин. район. тип., 1989. 58 с.

6. Зенкова Т. М. Сохранение, изучение и использование народной песенной культуры Забайкальского края: конец XX – начало XXI века. М. : Booksriptor, 2018. 207 с.

**МУЗЕЙ ОБЪЕКТОВ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
«ЖИВАЯ СТАРИНА ЗАБАЙКАЛЬЯ» КАК ОДНА ИЗ ФОРМ СОХРАНЕНИЯ И
ВОЗРОЖДЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ КОРЕННЫХ НАРОДОВ ВОСТОЧНОГО
ЗАБАЙКАЛЬЯ**

Музей объектов нематериального культурного наследия «Живая старина Забайкалья» вносит весомый вклад в хранение, экспонирование и актуализацию объектов нематериальной культуры народов Забайкальского края. Музей можно рассматривать как творческую лабораторию для внедрения в современное культурное пространство духовного опыта народов данного региона, а также для повышения качества деятельности образовательных и творческих – профессиональных и любительских – коллективов.

Ключевые слова: музей, нематериальное культурное наследие, традиционная культура.

Filatova A. V.
Chita, Russia

**MUSEUM OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OBJECTS «THE LIVING ANTIQUITY
OF TRANSBAIKALIA» AS ONE OF THE FORMS OF PRESERVATION AND REVIVAL
OF THE TRADITIONAL CULTURE OF THE INDIGENOUS PEOPLES OF EASTERN
TRANSBAIKALIA**

The Museum of intangible cultural heritage objects «The Living Antiquity of Transbaikalia» contributes greatly to the storage, display and actualization of the intangible heritage objects of the peoples of the Transbaikal region. The museum can be considered as a creative laboratory for introducing the spiritual experience of the peoples of the region into modern cultural space and also for improving the activity quality of educational and creative collectives – professional and amateur ones.

Keywords: museum, intangible cultural heritage, traditional culture.

Важное место в самосознании как отдельной личности, так и общества занимает осмысление своего исторического развития, обращение к глубинным пластам традиционного культурного опыта. Нематериальное культурное наследие содержит в себе важнейшие свойства и качества этнического начала, в которых находит отражение исторический путь каждого народа. Забвение традиций народа ведет к распаду этнокультурных связей (в первую очередь межпоколенных), потерей национального иммунитета, образованием чуждых природе этноса аномалий в жизни общества. Практический опыт воссоздания и сохранения нематериального культурного наследия показывает, каким действенным средством профилактики и преодоления негативных социальных явлений является народная традиционная культура, как она помогает формировать патриотические, духовные, нравственные качества человека.

В то же время с появлением новых технических и цифровых возможностей актуализируется необходимость перехода к электронным формам хранения имеющихся фондов полевых фольклорных материалов, их архивной систематизации. Данные соображения обусловили рождение идеи музея «Живая старина Забайкалья». Авторы и разработчики идеи музея руководствовались также задачей формирования новых поисковых систем, вытекающих из природы самого фольклора.

Музей объектов нематериального культурного наследия «Живая старина Забайкалья» создан в 2012 г. на средства гранта Президента Российской Федерации.

Авторами проекта выступили Надежда Николаевна Закаблуковская – кандидат исторических наук, заслуженный работник культуры Читинской области и Татьяна Михайловна Зенкова (1957-2018) – кандидат культурологии, заслуженный работник культуры Российской Федерации.

Основные цели создания музея заключались в представлении уникального нематериального культурного наследия народов Забайкальского края и этнодуховного облика современного Забайкалья как части российской культуры через отражение регионального своеобразия основных жанров традиционного забайкальского фольклора.

Созданная экспозиция, и прежде всего ее мультимедийная (виртуальная) часть, наглядно представляет духовный опыт народов Забайкальского края, и направлена на сохранение и актуализацию музейными средствами их нематериального культурного наследия. Таким образом, экспозиция музея ставит своей целью содействие осмыслению ценности нематериального культурного наследия забайкальцев, выявлению проблем в его изучении, сохранении и популяризации [1].

Источниковую базу экспозиции музея составляют образцы устного народного творчества, песенной и празднично-обрядовой культуры русского, эвенкийского и бурятского населения Забайкальского края.

К настоящему времени в результате фольклорно-этнографических экспедиционных исследований специалистов ГУК «Учебно-методический центр культуры и народного творчества» сформирован значительный фонд образцов песенной и обрядовой культуры потомков старообрядцев «семейских» и забайкальского казачества, духовной культуры коренного населения – бурят и эвенков [2]. Кроме того, в процессе работы над созданием музея в Центр был передан фольклорный архив забайкальского исследователя, кандидата филологических наук В. С. Левашова, изучение которого дает возможность дополнять экспозицию новыми объектами нематериального культурного наследия – уникальными образцами устного народного творчества – сказками, быличками, легендами, преданиями.

При создании мультимедийной экспозиции применен метод систематизации, в основу которого положен жанровый принцип классификации фольклора. Интерактивная мультимедийная экспозиция работает через систему «Музейный гид» на основе сенсорных киосков и монитора.

Тематическая структура экспозиции представлена несколькими разделами. Первый раздел посвящен истории ГУК «Учебно-методический центр культуры и народного творчества» как центру сохранения традиционной народной культуры Забайкальского края. Большая часть экспозиционного материала этого раздела представлена в мультимедийной экспозиции.

Второй раздел представляет информацию о краеведах и исследователях фольклора Восточного Забайкалья в период XIX–XXI вв. В дореволюционный период это краеведы М. А. Зензинов, И. А. Юринский, Н. И. Кашин, Ф. Д. Соседко, этнограф-писатель С. В. Максимов, этнографы-фольклористы К. Д. Логиновский и М. Н. Хангалов, историк, этнограф, фольклорист Ц. Ж. Жамцарано.

В советский период основные достижения в собирании и изучении фольклора нашего края связывают, прежде всего, с именами М. К. Азадовского, А. В. Гуревича, Л. Е. Элиасова, В. П. Зиновьева и сотрудников Бурятского института общественных наук, которыми были обследованы многие населенные пункты Забайкалья.

В современный период широко известна деятельность исследователя фольклора В. С. Левашова. В экспозиции представлены его полевые дневники, книги, подлинные фотографии. Особое внимание в экспозиции уделено носителям фольклора. Отражены материалы фольклорных экспедиций сотрудников Центра, начавшиеся в 1940 гг.

Главной задачей раздела «Устное народное творчество» является стремление показать разнообразие и нравственно-ценностные основы традиционных жанров фольклора: мифологические рассказы, сказки, пословицы и поговорки русских, бурят, эвенков. В мифологических рассказах воссоздается жизнь и быт русского старожильского населения. В них отражаются обычаи, нравы, особенности трудовой деятельности, изменения социальных отношений. В быличках все события происходят на территории нашего края, поэтому в рассказах отражается множество географических, топонимических, природно-климатических и этнографических особенностей [3].

Необходимо отметить, что в нашем крае работа по собиранию русских сказок началась только в 1960–70-е гг. и была связана с деятельностью фольклориста В. П. Зиновьева, усилиями которого был подготовлен сборник русских сказок, собранных в Восточном Забайкалье.

Раздел «Исполнительские искусства» представляет народное песенное искусство как важную часть духовной культуры, обеспечивающую возможность взаимообогащения культурных ценностей не только внутри традиции, но и в межкультурном диалоге.

Данный раздел является доминирующим экспозиционным блоком. Здесь экспонируются аутентичные образцы народной песенной культуры. Раздел включает образцы песенного творчества бурят и эвенков, русского населения, в том числе песни семейских, казаков, старожилов, ссыльных и каторжан, а также городскую песенную традицию. Неоценимый вклад в собирание образцов песенного наследия Восточного Забайкалья внесла автор музея Т. М. Зенкова. Данный раздел состоит, в

основном, из песенных образцов, собранных в разные годы в ходе фольклорно-этнографических экспедиций под ее руководством.

В экспозицию музея входит также раздел, посвященный празднично-обрядовой культуре региона. Он включает следующие темы: «Народные праздники», «Календарные обряды и праздники русского населения», «Семейно-бытовые обряды и праздники русского населения».

Наиболее интересным, на наш взгляд, представляется раздел «Техники и технологии, связанные с традиционными ремеслами». Материалы раздела знакомят с традициями ткачества семейских (старообрядцев) Красночикойского района, принципами традиционной кухни, технологиями обработки войлока у бурят.

В рамках работы музея проводятся экскурсии, лекции, мероприятия для учащихся общеобразовательных школ, студентов средних и высших учебных заведений.

В 2012 году Забайкальский край включился в работу по формированию Электронного каталога объектов нематериального культурного наследия народов Российской Федерации. Данная работа была возложена на специалистов Отдела традиционной культуры. Для создания данного каталога подготовлены несколько паспортов, в музее создан специальный раздел:

- Заговорные традиции русских Забайкалья;
- Обряд крещения новорожденных у «семейских» Красночикойского района Забайкальского края;
- Песенная традиция «семейских» Забайкальского края;
- Технология ткачества у «семейских» Забайкальского края;
- Традиционная кухня «семейских» Забайкальского края.

В настоящее время эта работа продолжается, формируется каталог объектов нематериального культурного наследия Забайкальского края. Для активизации работы по описанию объектов нематериального культурного наследия в Забайкальском крае ежегодно объявляется краевой заочный конкурс «Носители нематериального культурного наследия» среди этнокультурных центров и учреждений культуры клубного типа. Главной целью конкурса является выявление физических и юридических лиц в муниципальных районах Забайкальского края для фиксации объектов наследия и составления реестра наиболее значимых объектов народной культуры Забайкальского края.

Таким образом, музей объектов нематериального культурного наследия «Живая старина Забайкалья» заложил основу для дальнейшего процесса изучения, сохранения и актуализации образцов нематериального культурного наследия народов Восточного Забайкалья.

Примечания

1. Закаблукотская Н. Н. К некоторым вопросам создания музея нематериального культурного наследия «Живая старина Забайкалья» // Сохранение народной традиционной культуры : материалы межрегион. науч.-практ. конф. Чита, 2012. 355 с.

2. Авдеева А. В., Решта Н. П. Фольклорные экспедиции «Учебно-методического центра культуры и народного творчества Забайкальского края»: проблемы исследования и сохранения традиционной культуры старообрядцев // Семейские-староверы Забайкалья: история, культура, современность : материалы междунар. науч.-практ. конф. 17-18 июня 2011 г., г. Улан-Удэ – с. Тарбагатай. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2011. С. 36-42

3. Левашов В. С. Региональные особенности русского фольклора Забайкалья. Кн. 2 : Мифологические рассказы. Чита : ЗабГПУ, 1998. 150 с.

РОЛЬ ЦЕНТРА КУЛЬТУРЫ КОРЕННЫХ НАРОДОВ ПРИБАЙКАЛЬЯ В СОХРАНЕНИИ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ ЗАПАДНЫХ БУРЯТ

В статье рассматривается работа Центра культуры коренных народов Прибайкалья. Выявляется его роль в возрождении, сохранении и развитии традиционной культуры коренных народов региона и приобщения к ней жителей Прибайкалья, туристов и гостей Иркутской области.

Ключевые слова: центр, культура, этнос, буряты, фестиваль, праздник, конкурс.

Khamgushkeyev N. V.
Irkutsk, Russia

ROLE OF THE CENTER OF CULTURE OF THE INDIGENOUS PEOPLES OF CISBAIKALIA IN PRESERVING THE CULTURAL TRADITIONS OF THE WESTERN BURYATS

The article considers the work of the Center of Culture of the indigenous peoples of Cisbaikalia in the revival, preservation and development of the traditional culture of the indigenous peoples of the region and its introduction to the residents of Cisbaikalia, tourists and guests of the Irkutsk region.

Keywords: center, culture, ethnos, the Buryats, festival, holiday, contest.

Проблема сохранения национальных культурных традиций становится особенно актуальной в наше время, когда процесс глобализации грозит унификацией содержательных и стилевых особенностей культур разных народов. В свете данной проблемы выявляется значимость деятельности Центра культуры коренных народов Прибайкалья в возрождении, сохранении и развитии традиционной культуры коренных народов региона и приобщения к ней жителей Прибайкалья, туристов и гостей Иркутской области. История Центра культуры начинается 14 апреля 1991 года. Тогда состоялась первая учредительная конференция для обсуждения проблем сохранения и развития культуры бурятского народа. На этой конференции было принято решение о создании общественной организации «Бурятский культурный центр Иркутской области». В дальнейшем встал вопрос о создании государственного учреждения, и 13 апреля 2006 года было подписано распоряжение губернатора Иркутской области «О создании ОГУ «Центр сохранения и развития бурятского этноса». С января 2007 года Центр стал подведомственным учреждением Министерства культуры и архивов Иркутской области [1].

В соответствии с распоряжением Правительства Иркутской области от 28 ноября 2011 года № 398-рп «О переименовании областных государственных учреждений культуры» ОГУ «Центр сохранения и развития бурятского этноса» был переименован в Иркутское областное государственное бюджетное учреждение культуры «Центр культуры коренных народов Прибайкалья» [3].

Коллектив Центра культуры коренных народов Прибайкалья внес заметный вклад в решение проблем культурного просвещения населения и развития национальной культуры. Основными направлениями деятельности Центра являются: организационно-методическая, научно-исследовательская, проектная, выставочная, издательская, информационная, продюсерская. Большое внимание уделяется организации и проведению традиционных праздников, фестивалей и конкурсов, конференций, форумов [2].

Организационно-методическая работа, в первую очередь, направлена на координацию деятельности учреждений культуры региона, для чего формируется база данных общественных организаций, проводится мониторинг деятельности региональных национально-культурных автономий, осуществляется составление реестра подлинных предметов бурятской материальной культуры.

Второе важное направление работы концентрирует способы повышения качественного уровня культурной продукции: включает менеджмент услуг в сфере распространения авторских методик, программ и технологий в области народных промыслов и ремесел, декоративно-прикладного искусства, организацию мастер-классов по хореографии, режиссуре, вокалу, по технологиям уникальных традиционных художественных промыслов и народных ремесел; подготовку представителей бурят-

ского этноса для участия в творческих и общественных мероприятиях на территории Иркутской области и за ее пределами.

Научно-исследовательская деятельность реализуется в проведении экспедиционных исследований современного состояния бурятского этноса; социокультурных и маркетинговых исследованиях различных аспектов бурятской культуры, исследованиях по истории, искусствоведению, культурологии, этносоциологии, этнопсихологии, этнопедагогике.

Проектная деятельность заключается в разработке творческих проектов и консультировании создателей творческих программ.

Выставочная деятельность – организация выставок бурятских художников, фотохудожников, скульпторов, мастеров декоративно-прикладного искусства, народных промыслов и ремесел имеет своей целью популяризацию достижений бурятского профессионального и самодеятельного творчества и стимулирование интереса к творческой работе.

Издательская деятельность реализуется в переиздании редких книг, публикации классической бурятской художественной литературы и альбомов по искусству на бурятском и русском языках, в публикациях результатов научных исследований.

Информационная деятельность представляет собой полное информационное сопровождение деятельности Центра; продвижение положительного имиджа Центра и бурятского этноса в целом; создание и сопровождение информационного ресурса Центра (сайт учреждения), сотрудничество со СМИ.

Продюсерская деятельность заключается в организации проведения выступлений профессиональных и самодеятельных творческих коллективов и отдельных исполнителей разных жанров.

Самостоятельной сферой деятельности является деятельность по укреплению межрегиональных и международных связей: создание условий для осуществления межрегиональных и международных связей с представителями бурятского этноса, национально-культурными центрами, национально-культурными автономиями.

Центр стал инициатором и куратором многих творческих проектов, в числе которых создание ряда творческих коллективов. В 1998 году под руководством Оксаны Шагдаровой был образован фольклорный ансамбль «Аянга». Этот коллектив неоднократно становился участником творческих мероприятий и победителем международных, межрегиональных, областных, городских конкурсов и фестивалей. В репертуаре коллектива – бурятский фольклор, старые народные песни, различные хоровые напевы.

В 2004 году Майей Александровной Чинавлевой, Баирой Цыдыповной Аюровой, Арюной Дугаровной и Борисом Доржиевичем Дармаевыми был создан молодежный ансамбль песни и танца «Улаалзай», а в 2007 году был создан ансамбль национального танца «Ангара». Ансамбли «Ангара», «Улаалзай» и «Аянга» являются визитной карточкой исконной культуры бурятского населения Иркутской области.

Культура западных бурят в своем развитии от этнического до национального уровня прошла долгий путь, обогащаясь новыми ценностями, новым опытом, что было обусловлено не только социально-экономическим развитием региона, но и взаимодействием с другими этносами. При этом традиционная культура претерпевала определенные изменения, традиции передавались от поколения к поколению в обновленном виде.

Для сохранения культурных традиции западных бурят Центр культуры проводит фестивали, конкурсы, праздники, мастер-классы, такие как Ердынские игры («Ердын наадан») – древний религиозно-культурный праздник тюркоязычных народов Сибири. 10-12 июля 2005 года в с. Хуторук Ольхонского района состоялся II Международный этнокультурный фестиваль «Ердынские игры». В рамках игр прошли конкурсы национальных певцов, юрт, национальной кухни, ёхорных (танцевальных) коллективов и совершенно незабываемое зрелище – обрядовый ёхор вокруг горы Ерд, окружность которой составляет более 800 метров. В 2008 и 2018 гг. Центр проводил международный фестиваль «Алтаргана» в г. Иркутск [1].

В настоящее время Центр проводит такие мероприятия, как Областной фестиваль детского творчества «Алтан Туяа», праздник семьи «Живые традиции», праздник Белого месяца «В сиянии Белого месяца», молодежный фестиваль «Ёхор на Ангаре», детский Сагаалган «Шэдитэ саг», конкурс красоты «Цветок Байкала», мастер-классы, научно-практические конференции.

Таким образом, многоаспектная деятельность Центра постоянно обогащается новыми проектами, технологиями, идеями, что содействует сохранению нематериального культурного наследия бурятского этноса не только на территории Иркутской области, но и за ее пределами.

Примечания

1. Амагзаев А. А., Мункожаргалов Б. Э. «Нам три года...». Иркутск : Мегалит, 2009. 20 с.
2. ИОГБУК «Центр культуры коренных народов Прибайкалья». URL: <http://etno.buryat.bget.ru/istoricheskaya-spravka> (дата обращения: 22.11.2021).
3. Центр культуры коренных народов Прибайкалья // Иркипедия.ру Энциклопедия и новости Приангарья. URL: http://irkipedia.ru/content/centr_kultury_korennyh_narodov_pribaykalya (дата обращения: 22.11.2021).

УДК [78:398](571.54-15)

Галсанова Г. М.-Ж.

Научный руководитель Русинова О. А.
Улан-Удэ, Россия

ФОРМЫ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ: ОПЫТ ОКИНСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ

Статья рассматривает формы трансляции национально-культурного наследия в Окинском районе Республики Бурятия, уникальном в этнокультурном отношении: в этом районе произошло слияние двух культур – сойотского и бурятского народов. Материалом анализа стала деятельность ряда творческих коллективов: молодежного фольклорного ансамбля «Бадма ямбуу», фольклорного ансамбля «Уулзалга», хореографического ансамбля «Уулын суурьян», Образцового оркестра бурятских народных инструментов «Ахын Баялиг».

Ключевые слова: этническая культура, национальные традиции, духовное наследие, музыкальный фольклор, реконструкция обрядов.

Galsanova G.M.-Zh.

Scientific supervisor Rusinova O. A.
Ulan-Ude, Russia

FORMS OF PRESERVATION OF NATIONAL CULTURAL HERITAGE: THE EXPERIENCE OF THE OKINSKY DISTRICT OF THE REPUBLIC OF BURYATIA

The article considers the forms of translating the national and cultural heritage in the Okinsky district of the Republic of Buryatia, which is unique in ethnocultural terms: there has been a merger of two cultures – of the Soyot and the Buryat peoples. The activities of a number of creative collectives as the youth folklore ensemble «Бадма ямбуу», the folklore ensemble «Уулзалга», the choreographic ensemble «Уулын суурьян», the Exemplary orchestra of the Buryat folk instruments «Ахын Баялиг» have become the material for the analysis.

Keywords: ethnic culture, national traditions, spiritual heritage, musical folklore, reconstruction of rituals.

Сохранение культурных традиций – родного языка, традиционных обычаев, фольклора – цель деятельности всех учреждений культуры района. Просветительскую сеть составляют: районный культурно-досуговый центр, Сойотский национально-культурный центр, 4 сельских Дома культуры, 4 сельских клуба, Детская школа искусств, 7 библиотек: центральная межпоселенческая библиотека, детская и 5 сельских библиотек [1].

Почти в каждом учреждении культуры созданы творческие коллективы разного профиля. Самыми известными среди них являются молодежный фольклорный ансамбль «Бадма ямбуу», фольклорный ансамбль «Уулзалга», хореографический ансамбль «Уулын суурьян». Управление культуры Окинского района организует их работу, проявляет заботу о репертуаре и сценической культуре. Например, все творческие коллективы обеспечены бурятскими национальными костюмами.

Главными инициаторами различных по уровню, профилю и тематике мероприятий: конкурсов, выставок, встреч, смотров художественной самодеятельности в районе являются 56 работников культуры [1]. Показатель эффективности их труда – успешные выступления творческих коллективов района в различных республиканских, всероссийских и международных конкурсах и фестивалях.

Учреждения культуры района стремятся усилить интерес молодежи и подрастающего поколения к национальной культуре, языку и фольклору, шире пропагандировать самобытное искусство, привлекая к этому молодежь.

Основные формы трансляции традиционной культуры – реконструкция обрядов и ритуалов, исполнение танцевального и музыкального фольклора – инструментального и вокального, участие в календарных праздниках.

Молодежный фольклорный ансамбль «Бадма ямбуу», созданный в 2006 году, осуществляет контакт с информаторами и реконструирует обряды. Среди них – обряд «Мушэрэнкын наадан», основанный на материале, записанном у знатока родного края Т.А. Сыреновой. Обряд включает элементы национальной игры, народное пение, ёхор, местный диалект. Для воплощения на сцене был приглашен режиссер Б.А. Галсанов, заслуженный работник культуры Республики Бурятия. Обряд был представлен на Межрегиональном конкурсе «Алтаргана-2006», и в номинации «Арадай аман зохоолой абдарһаа» коллектив «Бадма ямбуу» был удостоен диплома.

В 2011 году ансамбль гастролировал по сельским поселениям района, а на Республиканском национальном празднике «Улуг-Даг» (2011) принял участие в театрализованном представлении [2].

Фольклорный ансамбль «Уулзалга» также реконструирует обряды. Цель реконструкций – соблюдение исторической достоверности. Для этого изучаются структура и тексты обрядовых действий, изыскиваются и применяются предметы домашнего обихода: танха, уубэй, угжа, балта и т.д. Фольклорный коллектив «Уулзалга» принял участие в республиканском конкурсе «Один день бурята» с обрядом «Үхибуугээ уубээд оруулга», где был отмечен дипломом [2].

Данный коллектив является творческой единицей клуба ветеранов с одноименным названием, созданном на базе районного культурно-досугового центра в 2004 году. Руководитель и координатор клуба – методист культурно-досуговой деятельности РКДЦ Вера Николаевна Борбуева. Фольклорный коллектив «Уулзалга» объединяет людей, знающих свой родной край, свою малую родину. Это ветераны художественной самодеятельности, ранее работавшие в разных структурах района. Среди них: В. А. Галсанова, С. Д. Биданов, ветеран Великой Отечественной войны, В. Л. Семенов, Т. А. Семенова, О. Б. Балданова, Т. Ш. Пронтеева и другие. Участники коллектива одарены не только актерски, но имеют красивые и сильные голоса. Поэтому они принимают активное участие и в вокальных конкурсах, таких как «Народная песня» (Арадай ёхорой дуун). В конкурсе 2011 года, например, они заняли практически все призовые места.

Формами деятельности фольклорного коллектива «Уулзалга» являются не только выступления и участие в конкурсах, но и встречи с молодежью в неформальной обстановке, в ходе которых пропагандируется этническая и национальная культура: рассказываются сказки, легенды, пословицы и поговорки, вспоминаются истории из жизни, описывается проведение праздников и обрядов, поются старинные народные песни, чтобы молодежь и подрастающее поколение не забывали народные традиции, обычаи и бытовой уклад, сохраняли и развивали самобытную культуру своей малой родины.

Основной сферой творческих интересов вокально-инструментального ансамбля под руководством Зоригто Аюшеевича Ринчинова, созданного в 2008 году, является эстрадная музыка. Но вместе с тем в его репертуаре немало произведений, созданных в Бурятии на основе культурно-национальных традиций. В составе ансамбля 8 человек: Кожевников Антон Андреевич – бас гитара, вокал; Будаев Сырен Цыденович (музыкальный руководитель РКДЦ) – клавишные, вокал; Гергенов Очир Александрович – соло гитара; Будаев Баясхалан Валериевич – бас-гитара; Махутов Николай Алексеевич – ритм-гитара; Цыденов Чингис Андреевич – клавишные, вокал; Цыденова Вера Александровна (режиссер народного театра) – вокал.

С 2012 года ансамбль принимает активное участие в календарных праздниках и осуществлял концертно-гастрольную деятельность по району. В репертуаре ансамбля, наряду с песнями известных российских композиторов, вокальные произведения композиторов Бурятии, такие как «Сансан шуу», «Инагта», «Сагаан харын амар мэндэ», «Бурхадта». Руководитель ансамбля Зоригто Ринчинов принял участие в Межрегиональном конкурсе исполнителей песен Н. Дамиранова и был удостоен Диплома II степени.

Активным участником всех значимых мероприятий, проводимых в районе, являлся оркестр бурятских народных инструментов «Ахын Баялиг». Он также неоднократно отстаивал честь Окинского района на различных всероссийских и международных конкурсах в Пекине, Москве, Италии, Болгарии, Франции.

«Ахын Баялиг» в переводе с бурятского означает «Гордость реки Ока». Благодаря этому коллективу о нашем родном крае узнали люди в разных уголках мира. В 2009 году оркестру присвоили звание «образцовый художественный коллектив». К сожалению, оркестр распался в 2010-х годах, но чарующие мелодии без слов о природе, о чистоте Саянских гор, о красоте гор и долин часто звучат в горной Оке.

Самобытность нашей малой родины представляет хореографический ансамбль «Уулын суурьян», который является своеобразной визитной карточкой Окинского района. На протяжении творческой деятельности ансамбля создавались оригинальные танцевальные постановки: «Хонгодоры», «Сарлыки», «Сойотский», «Ахын талада», отражающие неповторимость культуры сойотов.

Творческий коллектив был создан в 1978 году, а в 1985 году получил звание «Образцовый художественный коллектив» [1]. Сегодня ансамбль состоит из 2 возрастных групп: старшая группа – возраст от 16-17 лет, младшая группа от 8 до 11 лет. «Уулын суурьян» – это яркий коллектив, который ведет активную творческую жизнь не только в районе, но и за ее пределами. Его выступления на региональных, всероссийских и международных фестивалях и конкурсах всегда отмечается наградами и званиями.

Таким образом, можно заключить, что культурно-просветительская деятельность творческих коллективов Окинского района осуществляется в нескольких формах, основными из которых являются реконструкция обрядов и ритуалов, популяризация танцевального и музыкального фольклора.

Примечания

1. Администрация муниципального образования «Окинский район». URL: https://checko.ru/company/amoor-1020300767739?_ysclid=l7qdfpxczd142008812 (дата обращения: 28.09.2021).
2. Окинский район. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/BD> (дата обращения: 26.09.2021).

**ТРАНСЛЯЦИЯ ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ
НАРОДОВ САХА (ЯКУТИИ) В ТВОРЧЕСТВЕ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ**

Статья обобщает личные впечатления автора от знакомства с системой организации самодеятельного творчества в Республике Саха (Якутия), с которой ему посчастливилось познакомиться в процессе работы в жюри нескольких конкурсов, хотя он с 2000 года живет в США. Отмечаются следующие особенности: развитие всех жанров самодеятельного творчества, причем выявляется дифференциация по исполнительскому составу; широкий географический, этнический, возрастной диапазон; систематическое участие в республиканских, городских, улусных массовых мероприятиях; высокие результаты участия в фестивально-конкурсном движении. Деятельность учреждений, организующих развитие самодеятельного народного творчества в Республике Саха (Якутия) может служить примером плодотворной и целенаправленной работы по сохранению и трансляции национальных ценностей.

Ключевые слова: Республика Саха (Якутия), самодеятельное народное творчество, танцевально-пластические традиции, танцевальные и фольклорные коллективы.

Sakhina L. A.
Danvers, USA**TRANSMISSION OF DANCE AND PLASTIQUE TRADITIONS OF THE PEOPLES OF SAKHA
(YAKUTIA) IN THE CREATIVITY OF AMATEUR COLLECTIVES**

The article summarizes the author's personal impressions about the system of organizing amateur creativity in the Republic of Sakha (Yakutia), which she was lucky enough to get acquainted with while working in the jury of several contests, although living in the USA since 2000. The following features are noted: development of all genres of amateur creativity, and the differentiation in the performing staff is revealed; a wide geographical, ethnic, age range; systematic participation in the republican, urban, ulus mass events; high results of participation in the festival contest movement. The activities of the institutions organizing the development of amateur folk art in the Republic of Sakha (Yakutia) can serve as an example of fruitful and purposeful work to preserve and transmit national values.

Keywords: the Republic of Sakha (Yakutia), amateur folk creativity, dance and plastique traditions, dance and folklore collectives.

Процесс глобализации охватывает все сферы жизни общества. Забываются родные языки, нивелируются национальные особенности этносов, популяризируются одни и те же фильмы, компьютерные игры, модные тренды. Происходит наступление массовой культуры, для которой характерны поверхностность смыслов, однообразие жанров и тем, примитивность стиля. Противостоять негативным тенденциям может осознание необходимости сохранения культурных традиций и практическая реализация этой идеи в аспектах информационной, образовательной, творческой, просветительской деятельности.

Важность обмена информацией о практическом опыте передачи национальных традиций и перспективах такой деятельности невозможно переоценить. О перманентной работе республики Саха в этом направлении свидетельствуют параметры количества творческих коллективов и их качественный уровень.

Необходимо подчеркнуть их широкий географический, временной, этнонациональный диапазон. Практически в каждом улусе (районе) есть несколько художественных разновозрастных коллективов. Следует особо подчеркнуть, что творчеством охватывается не только население городов, но и сел. В настоящее время в республике функционируют коллективы, возникшие с середины 50-х годов до наших дней.

Этнонациональный состав творческих коллективов разнообразен и представляет разные национальности республики: якутов (назовем народные танцевальные ансамбли «Манчаары» и «Алгыс» Мегино-Кангаласского улуса); эвенков (ансамбль «Юктэ» в селе Иенгра Нерюнгринского улуса); эвенов (эвенский ансамбль песни и танца «Бээку» села Улахан – Чистай Момского улуса); юкагиров (юкагирский ансамбль песни и танца «Лондол» села Усун – Кюель Верхнеколымского улуса);

чукчей (Чукотский народный коллектив «Ярар», село Колымское Нижнеколымского улуса); русских (фольклорный ансамбль «Сударушка», город Алдан). Есть и ансамбли смешанного этнонационального состава: Эвено-юкагирский ансамбль «Нэригдэн» села Андриюшкино Нижнеколымского улуса.

В Республике Саха развиваются разные виды самодеятельного творчества: музыкальное – вокальное и инструментальное, театральное, хореографическое, музыкально-литературное – искусство сказителей – *олонхосутов*. В городе Вилуйск создан Народный самодеятельный коллектив *тойуксутов* и *олонхосутов*. В городах и многих селах функционируют народные театры, такие, как «Дэриэбинэчээн» в селе Мукучу, «Олонхо» в городе Нюрба. Инструменталисты объединены в оркестры якутских национальных инструментов [4].

В Республике Саха очень популярно хореографическое искусство, о чем свидетельствует большое количество коллективов, которым присвоено звание «народных». При этом многие традиционные жанры синтетичны, так, например, *осоухай* включает и танцевальную, и песенную компоненты.

Танцевальная культура актуализируется разными творческими коллективами. Можно выделить несколько жанровых групп: ансамбли танца; танцевально-хоровые коллективы; фольклорные ансамбли.

В группе ансамблей танца в качестве примеров назовем ансамбль якутского танца «Кустук» (город Мирный Мирненского улуса), «Булу долгуннара» из города Вилуйск; «Вдохновение» (город Ленск улуса Ленский); «Мичээр» из села Хомустаах Таттинского улуса, «Дружба» из села Ытык-Кюель Таттинского улуса; танцевальные ансамбли «Сардаана» села Казачье Усть-Янского улуса; «Хэйро» села Саскылах Анабарского улуса; «Северяночка» поселка Могсоголлоох Хангаласского улуса [4].

В группе танцевально-хоровых коллективов назовем: «Эбэрдэ» (поселок Бердигестях, улус Горный), «Осиктакан» поселок Жиганск Жиганского улуса; «Эрчим» (город Нюрба, улус Нюрбинский), «Омуор» (село Эльгэй, улус Сунтарский); «Орончикан» (поселок Оленёк, улус Оленёкский), «Солинга» (село Тополиное, улус Томпонский), «Чаран» (село Усть-Мая, улус Усть-Майский), «Нэргэдэй» (город Верхоянск, улус Верхоянский) [2].

Ансамбли песни и танца: «Нонгдан» (село Кэбэргэнэ, Абыйский улус), «Ньургубун» (село Намцы, Намский улус), «Моруол» (село Андриюшкино, Нижнеколымский улус); «Сыккыс» село Кюндя, Нюрбинский улус), детский ансамбль «Кэнчээри» (село Борогонцы, Усть-Алданский улус).

Фольклорные ансамбли: а) якутские: «Кэскил» (поселок Черский, Нижнеколымский улус), «Кылымах» (село Кюндя, Нюрбинский улус) «Кылымах» (село Кыйы, Таттинский улус), ансамбль «Тойук» (город Якутск).

б) эвенкийские: «Нэргэт» (село Сайылык, Усть-Янский улус); «Черода» (село Тяня, улус Олекминский), «Эннэкээн» (село Хатыстыр, улус Нюрбинский), «Мэрлэнкэ» (село Сэбэн-Кюель, улус Кобяйский), «Эллээйик» (село Крест-Хальджай, Томпонский улус), в Усть-Майском улусе – «Икэчик» (село Ежанцы) и «Чээчэбиль» (село Кюпцы) [2].

в) эвенский фольклорный ансамбль «Тугусил» (поселок Саккырыыр, улус Эвено-Бытантайский).

г) русские: старорусский фольклорный ансамбль «Вечерка» (село Едейцы, улус Хангаласский), фольклорный этнографический ансамбль «Русскоустынцы» (поселок Чокурдах, улус Аллаиховский), «Потеха» (город Олекминск), «Русь» (город Якутск).

Песенно-танцевальные традиции народов Саха сохраняются в деятельности коллективов, организованных в учебных заведениях различного профиля и уровня. В Якутском государственном университете функционируют танцевальный ансамбль «Кундэл», танцевальный ансамбль «Сандал». В Якутской государственной сельскохозяйственной академии – ансамбль танца «Ситим». В Вилуйском педагогическом училище – ансамбль песни и танца «Айылгы» [1].

Элементы национальной танцевально-пластической традиции проявляются в композициях коллективов, которые не относят себя к фольклорным: это ансамбли танца «Алмазный меридиан» и «МиДЭНС» (поселок Айхал, улус Мирненский), «ДИАДАНС» (город Мирный), «Радость тундры» (село Хонуу Момского улуса), «Северяночка» (город Нерюнгри), ансамбль танца «Золотинка» (поселок Усть-Нера Оймяконского улуса).

Творческие коллективы Республики Саха неоднократно становились лауреатами и дипломантами республиканских, региональных, всероссийских и международных фестивалей и конкурсов. Большое количество участников привлекает республиканский конкурс в рамках празднования *Ысыаха* в Якутске, фестивали «Праздник Терпсихоры», «Дьээбэрэн», региональный телевизионный фестиваль «Полярная звезда». Следует отметить расширение образно-стилистических рамок республиканских состязаний, о чем свидетельствуют конкурс детского авторского танца «Сир биьик» (2007) и I

республиканский фестиваль-конкурс современной [хореографии](#) «ART – DANCE». Необычный формат – фестиваль мужских танцевальных коллективов «*Сур кетебуу*» [3].

Высокий художественный уровень якутских танцевальных коллективов доказывает их участие в престижных всероссийских и международных мероприятиях: Конгрессе оленеводов мира (2005), всероссийском конгрессе «Коренные малочисленные народы на пороге XXI века: проблемы, приоритеты, перспективы» (Москва, 2005), всероссийском фестивале художественного творчества детей Севера (Хабаровск, 2000), международных фестивалях хореографического искусства «Ритмы планеты», «Хрустальная Лира», детском фестивале «*Тюрк Дьюнясы*» (Стамбул, награда Золотая медаль), международном телевизионном фестивале «Люди мира на земле Олонхо» (2005), Всемирных фестивалях фольклора в Англии, Голландии, Франции, Италии, Греции, Турции [3].

Выступления танцевальных коллективов являются непременным компонентом национальных праздников. Танцовщики из Республики Саха выезжают за пределы республики для участия в праздниках эвенкийской диаспоры: в Амурскую область на празднование «*Бакалдына*» и в Республику [Бурятия](#) на празднование «*Большаера*».

Таким образом, можно заключить, что деятельность самодеятельных коллективов носит перманентный экстенсивный и интенсивный характер, в чем немалая заслуга принадлежит Центру народного творчества Республики Саха.

Примечания

1. Музыкальные и танцевальные коллективы в Якутске // Якутск : справочник. URL: <https://iakutsk.spravker.ru/muzyikalnyie-i-tantsevalnyie-kollektivyi/?ysclid=I5ho3jtjl6535> (дата обращения: 03.11.2021).

2. [Творческие коллективы в Республике Саха (Якутия)] // Республиканский фонд развития культуры Якутии и Академия развития творчества ARTCEBEPА. URL: <https://www.fondculturay.com/p/2021.html> (дата обращения: 13.11.2021).

3. Фестивально-конкурсное движение. URL: https://yaguo.ru/files/stolichnoe_obrazovanie_no7-8_2021 (дата обращения: 20. 10.2021).

4. Ядреева А. П. Самодеятельное танцевальное творчество Якутии. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/samodeyatelnnoe-tantsevalnoe-tvorchestvo-yakutii/viewer> (дата обращения: 10.10.2021).

**СОХРАНЕНИЕ, РАЗВИТИЕ И ТРАНСЛЯЦИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ
НАРОДОВ СИБИРИ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АНСАМБЛЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ И ТАНЦА
«СИБИРСКИЙ СУВЕНИР»**

В данной статье рассматривается одна из форм сохранения, развития и трансляции этнокультурных традиций. Удачным примером их сохранения, развития и пропаганды является деятельность ансамбля народной музыки и танца «Сибирский сувенир».

Ключевые слова: культура, ансамбль, «Сибирский сувенир», этнокультурные традиции, Восточная Сибирь.

Sharenda O. G.
Ulan-Ude, Russia

**PRESERVATION, DEVELOPMENT AND TRANSLATION OF ETHNOCULTURAL
TRADITIONS OF THE PEOPLES OF SIBERIA IN THE ACTIVITIES OF THE ENSEMBLE OF
FOLK MUSIC AND DANCE «SIBERIAN SOUVENIR»**

The article considers one of the forms of preservation, development and translation of ethnocultural traditions. A successful example of their preservation, development and promotion is the activity of the folk music and dance ensemble «Siberian Souvenir».

Keywords: culture, ensemble, «Siberian souvenir», ethnocultural traditions, Eastern Siberia.

Достаточно долгое время, начиная с эпохи Просвещения, народное искусство относилось к разряду примитивного и не заслуживающего внимания. Приверженность традициям признавалась признаком отсталости. Современная ситуация демонстрирует коренное изменение отношения к данному вопросу. Трудно переоценить роль народной культуры и этнокультурных традиций в жизни человека. Созданные народом материальные и духовные ценности, передаваясь от поколения к поколению, создают мощный плацдарм для воспитания человека, его духовной связи с ценностями прошлого.

Важной составной частью народной культуры является фольклор, который, несмотря на сложные социально-политические условия прошлого столетия, смог сохранить ценность коллективного опыта многих поколений и адаптироваться к современным условиям [2, с. 94].

Наблюдаемый в настоящее время процесс глобализации, затронувший в той или иной мере все страны мира, предполагает сращивание практически всех областей жизни населяющих их народов, несмотря на различие их культурных традиций, формировавшимися в процессе исторического развития. Процесс глобализации проявляется в мощном наступлении на локальные культурные достижения, и наша страна также оказалась в радиусе его действия. В результате модернизации общественно-политического строя и смены идеологических установок в Россию стала активно проникать западная, прежде всего американская, так называемая массовая или популярная культура [3, с. 4].

Такое агрессивное давление массовой популярной культуры негативно отразилось на нравственных устоях общества и способствовало формированию потребительского отношения к культуре и искусству у современного человека. К сожалению, негативную роль играли и продолжают играть средства массовой информации, отдающие приоритет распространению материалов, в содержании которых отсутствует нравственно-воспитательная направленность.

Поэтому сегодня, когда политические, социальные, культурные силы России находятся в поиске нравственных идеалов, особенно актуальным становится обращение к традициям народного искусства, основанным на «вечных ценностях» и сохраняющим их [2, с. 3].

В Российской Федерации есть регионы, в которых сохраняется этническая культура и традиции проживающих там народов. Одним из таких регионов является Восточная Сибирь – огромная территория, на которой проживает множество народов, сохранивших свою, накопленную многими поколениями, самобытную культуру, вековые традиции и обычаи.

Противостоять процессу унификации культур очень трудно, но необходимо, и на помощь должна прийти сама культура. Существенные социально-экономические и социально-культурные

перемены в нашей стране создали благоприятные условия для роста национального самосознания населения. Актуализируется процесс обращения к своей истории, традициям и культурным ценностям, идеи этнокультурного воспитания активно и успешно интегрируются в систему образования.

Одним из учебных заведений, реализующих программу этнокультурного воспитания в данном регионе, является Восточно-Сибирский государственный институт культуры. Это высшее учебное заведение осуществляет подготовку высококвалифицированных кадров в сфере культуры и искусства, а также играет весомую роль в сохранении и приумножении культурных ценностей.

Именно здесь в 1983 году был создан ансамбль народной музыки «Сибирский сувенир». Автором идеи создания коллектива и его руководителем выступил В. В. Китов, ныне кандидат культурологии, профессор, заслуженный работник культуры РФ и РБ. С самого начала своеобразие художественного «лица» ансамбля определилось тем, что его основатели сознательно обратились к фольклорным традициям, идущим от музыкальных и танцевальных культур народов Северо-Восточной и Центральной Азии. Интернациональным стал не только репертуар ансамбля, но и его состав [5].

Благодаря идее соединить в одном творческом организме представителей разных культур сформировалась неповторимая самобытность «Сибирского сувенира», его особый художественный стиль. На протяжении двадцати лет ансамбль успешно гастролировал по многим странам Востока и Запада, по разным городам России, в том числе Восточной и Западной Сибири. За эти годы коллектив выступил в 86 городах и селах России, 244 городах 15 стран (Австрия, Болгария, Великобритания, Венгрия, Испания, Италия, Канада, Малайзия, Монголия, Польша, Румыния, США, Франция, Швеция). Он принял участие в семи всероссийских и международных конкурсах, в 78 республиканских, региональных и международных фольклорных фестивалях. Дал 537 концертов (178 в РФ, 389 за рубежом). Было осуществлено шесть часов аудио- и видеозаписей, выпущено семь компакт-дисков. Подобная творческая интенсивность редка даже у стационарных профессиональных коллективов, когда же речь идет о студенческом коллективе – она уникальна [1, с. 10].

В 2003 г. коллектив прекратил свою деятельность с отъездом В. В. Китова. Но в 2016 г. ансамбль народной музыки и танца был вновь воссоздан. Идея возродить знаменитый творческий бренд ВСГИК принадлежит проректору по творческой деятельности института В. Г. Столбовскому. Поддержанная вузом и ректором Е. Ю. Перовой инициатива получила официальное закрепление: 28 сентября 2016 г. был издан приказ о воссоздании «Сибирского сувенира» в статусе творческо-исполнительской лаборатории.

Ансамбль восстановил свою деятельность, потому что в этом была и социальная, и творческая потребность. Действительно, яркие выступления молодых артистов, исполняющих интересные композиции, в равной степени интересны и коллегам-профессионалам, и этнографам-фольклористам, и самому широкому кругу слушателей [4, с.176].

В качестве художественного руководителя возрожденного коллектива был приглашен О. Г. Шаренда, в прошлом артист данного ансамбля, а ныне уже известный композитор, аранжировщик, музыкант и педагог. Музыкальным руководителем назначен ученик В. В. Китова – Д. Г. Калашников. Руководителями творческих групп выступили ведущие педагоги института: по направлению «хореография» – Т. Б. Вампилова профессор, заслуженный работник культуры РФ и РБ, а также в прошлом солистки ансамбля Т. В. Тихомирова и А. В. Тугай, ныне доцент, заслуженный работник культуры РБ, а также Е. Ю. Грудина, заслуженный работник культуры РБ. Руководителями вокального направления стали Т. А. Зырянова, заслуженная артистка РБ, и С. Ц. Маншеева, доцент.

Концепция коллектива осталась прежней – полиэтничность исполнительского состава и репертуара, представляющего все разнообразие культур народов Сибири. Творчество коллектива по-прежнему охватывает народное музыкальное и танцевальное творчество Восточно-Сибирского региона. Состав ансамбля многонационален. В ансамбле занимаются русские, буряты, тувинцы. Также при наличии соответствующих носителей появляются возможности привлечения в коллектив хакасов и алтайцев. Два года в коллективе весьма успешно работала исполнительница хакасских народных песен О. Кызласова, а с октября 2018 года в состав ансамбля гармонично влились студенты из Алтая. С сентября 2021 года в ансамбле появилось якутское трио в составе: Н. Владимирова, А. Попова и А. Поскачина.

За пять лет работы ансамбля создано 6 концертных программ: концерт-презентация АНМИТ «Сибирский сувенир», концертная программа «Музыка и танцы народов Восточной Сибири», концертно-театрализованная программа «Сибирь многоликая», концерт солистов АНМИТ «Сибирский сувенир», концертная программа «Лучшему ВУЗу с любовью», посвященная 60-летию ВСГИК, видеоконцерт «Родина у всех одна». Кроме того, совместно с кафедрой режиссуры эстрады и театра

лизованных представлений ВСГИК были осуществлены два проекта: концертно-театрализованная программа «Славься Россия, славься в веках» и музыкальная быль «Ольга».

Ансамбль ведет активную концертную и конкурсную деятельность. В этой связи необходимо отметить очевидную динамику этих показателей: 2017 г. – 18 выступлений, 3 конкурса; 2018 г. – 31 выступление, 7 конкурсов; 2019 г. – 52 выступления, 16 конкурсов; 2020 г. – 19 выступлений, 35 конкурсов, 11 видеоклипов и видеоконцертов; 2021 г. – 36 выступлений, 7 конкурсов, 5 видеоклипов и видеоконцертов.

В активе ансамбля – участие в международных и региональных фестивалях и конкурсах, таких как: XII Международный фестиваль «Молодежь – за союзное государство» в г. Ростов-на-Дону (Диплом); Международный фестиваль-конкурс фольклора старообрядческих коллективов «Раздайся, корогод!» в г. Улан-Удэ (Лауреат III степени); VIII Межрегиональный фестиваль-конкурс эвенкийской культуры им. В.С. Гончикова в г. Улан-Удэ (Лауреат II степени); Республиканский конкурс исполнителей народного танца «Цветок Байкала» в г. Улан-Удэ (ГРАН-ПРИ); Международный фестиваль культуры в г. Сенджу (Южная Корея, IOV, Unesco-NGO) – Диплом; VIII Международный конкурс музыкального творчества «Сибириада» в г. Кемерово (Лауреат I, II, III степени); I Всероссийский молодежный фестиваль исполнителей эпоса «Эпосы народов России» в г. Якутск (Диплом); VII Всероссийский конкурс-фестиваль народной музыки «Играй, рожок!» в г. Обнинск (ГРАН-ПРИ); Межрегиональный конкурс-фестиваль вокального и хореографического творчества в г. Чебоксары (ГРАН-ПРИ); IV Всероссийский фестиваль-конкурс оркестров и ансамблей национальных инструментов народов России «Многоликая Россия» в г. Иркутск (Лауреат I степени); I Забайкальский международный молодежный фестиваль-конкурс культурного наследия «Даурия» в г. Чита (Лауреат I степени).

Коллектив продолжает добрую традицию, заложенную еще в 80е-90е годы – знакомство жителей зарубежных стран с народной музыкальной и хореографической культурой Восточной Сибири. Коллектив выступал на концертных площадках Южной Кореи (2019 г.) и Монголии (дважды в 2019 г.), а один из видеоконцертов был специально снят по просьбе одного из университетов Аргентины, где и был продемонстрирован публике.

В 2019 году АНМиТ «Сибирский сувенир» присвоено почетное звание «Народный художественный коллектив». Всего за последних 5 лет коллектив выступал 156 раз (из них 11 сольных концертов), завоевано на конкурсах и фестивалях около 100 дипломов. Создано 15 хореографических и вокально-хореографических композиций. В репертуаре ансамбля 48 вокально-инструментальных номеров. Записано 23 фонограммы. О. Г. Шаренда создана музыка к быль «Ольга». Записан первый CD-диск из серии «Любимой Бурятии», посвященный 100-летию юбилею Республики Бурятия – «Родина у всех одна», включивший песни композиторов Бурятии в исполнении солистов ансамбля «Сибирский сувенир». Ведется работа по записи ещё двух CD-дисков, готовится издание репертуарного сборника «Из репертуара АНМиТ «Сибирский сувенир».

Все эти достижения были бы невозможны без четкого планирования работы коллектива. Существует ряд нормативных документов, которые регламентируют работу ансамбля. Например, Положение о творческо-исполнительской лаборатории «Ансамбль народной музыки и танца «Сибирский сувенир». Определены виды деятельности коллектива – образовательная, учебно-воспитательная, творческо-исполнительская и культурно-просветительная. Создана программа развития творческо-исполнительской лаборатории на 2018-2022 гг., представляющая собой документ, предусматривающий комплекс мероприятий по всем направлениям деятельности коллектива.

Цель программы развития – создание условий для изучения и сохранения духовной культуры народов, проживающих на территории Восточной Сибири, а также для реализации национально-культурных мероприятий, направленных на сохранение и развитие этнокультурных традиций.

Реализация данной программы уже дала свои результаты. Сформирован стабильный, высокопрофессиональный творческий коллектив, способный решать самые сложные творческие задачи. Создана творческая атмосфера в вузе, которая способствует выявлению и реализации индивидуальных возможностей каждого участника, а также усовершенствованию профессионального мастерства артистов ансамбля. Ведется работа по созданию оригинального репертуара коллектива на основе народных традиций региона, который в последующем может быть использован в качестве учебного материала при реализации ряда образовательных программ вуза.

Все эти стремления ансамбля направлены на изучение и сохранение духовной культуры народов, проживающих на территории Восточной Сибири, и создают условия для продвижения идей духовного единства, дружбы народов, межнационального согласия.

Примечания

1. Ансамбль народной музыки «Сибирский сувенир» / ред.-сост. В.С. Орлов. Улан-Удэ : Изд.- полигр. комплекс ВСГАКИ, 2000. 242 с.
2. Зенкова Т. М. Народная традиционная культура семейских Восточного Забайкалья: история и современность : учеб. пособие. Чита : Экспресс-издательство, 2010. 152 с.
3. Китов В. В. Особенности художественной культуры: методологические подходы к изучению. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2002. 80 с.
4. Лесовиченко А. М. Ансамбль «Сибирский сувенир» как художественная эмблема мультикультурализма // Вестник культурологии. 2021. № 2 (97). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ansambl-sibirskiy-suvenir-kak-hudozhestvennaya-emblema-multikulturalizma> (дата обращения: 21.11.2021).
5. Русинова О. А. Роль личности в формировании региональной культуры // Личность, творчество, образование в социокультурном пространстве Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона : материалы Междунар. науч.-практ. конф. 17 дек. 2020 г. Хабаровск : ХГИИК, 2021. С. 65-74.

УДК 378.383(091)(571.54)

Зырянова Т. А.
г. Улан-Удэ, Россия

ТРАДИЦИОННЫЙ ФОЛЬКЛОР В РЕПЕРТУАРЕ ВУЗОВСКИХ ТВОРЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ БУРЯТИИ

Статья раскрывает роль творческих коллективов, созданных в вузах Бурятии, в сохранении и пропаганде традиционного культурного наследия народов республики. Рассматриваются теоретические и практические аспекты их деятельности: история создания, репертуарный диапазон, творческие достижения. Подробно анализируется деятельность Народного ансамбля песни и танца «Раздолье» Бурятской государственной сельскохозяйственной академии им. В.Р. Филиппова.

Ключевые слова: самодеятельное творчество, популяризация нематериального культурного наследия, фольклор, локальные традиции.

Zyryanova T. A.
Ulan-Ude, Russia

TRADITIONAL FOLKLORE IN THE REPERTOIRE OF THE CREATIVE COLLECTIVES OF HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF BURYATIA

The article reveals the role of creative collectives created at the higher educational institutions of Buryatia to preserve and promote the traditional cultural heritage of the peoples of the Republic. Theoretical and practical aspects of their activity are considered: the history of creation, repertoire range, creative achievements. The activity of the Folk song and dance ensemble «Razdolye» of the Buryat state agricultural academy named after V.R. Filippov is analyzed in detail.

Keywords: amateur creativity, popularization of intangible cultural heritage, folklore, local traditions.

Сохранение и пропаганда духовного наследия народов Бурятии – цель не только профессиональных коллективов театров и филармонии, но и самодеятельных коллективов национальных культурных центров, домов культуры, клубов, промышленных предприятий и объединений, учреждений образования – школ, колледжей, вузов. В данном сообщении хотелось бы остановиться на деятельности вузовских творческих коллективов.

Широкой известностью пользуются в Бурятии творческие коллективы Бурятского государственного университета, Восточно-Сибирского государственного университета технологии и управления, Бурятской государственной сельскохозяйственной академии им. В.Р. Филиппова, Восточно-Сибирского государственного института культуры.

Начало самодеятельному молодежному творчеству было положено в 1961 году молодыми энтузиастами: К. Улановым из сельскохозяйственного института, поэтом Д. Дамбаевым, композито-

ром-любителем С. Улахановым, хормейстером Б. Очировым. Они смогли заразить идеей создания общегородского студенческого ансамбля студентов зооветеринарного (ныне БГСХА – Бурятская государственная сельскохозяйственная академия) и педагогического институтов, учащихся музыкального, культурно-просветительного и педагогического училищ и сельхозтехникума, молодых рабочих и служащих. Ансамбль назывался тогда общегородским молодежным хором и базировался в Доме культуры железнодорожников [1].

Первым художественным руководителем ансамбля стал народный артист Бурятии Федор Сергеевич Иванов – солист театра оперы и балета, хорошо знакомый с традициями народной танцевальной культуры, один из первых постановщиков национальных народных танцев на сценических площадках. К работе в ансамбле в дальнейшем привлекались многие хореографы, известные не только в Республике Бурятия, но и за ее пределами.

Теперь ансамбль известен под названием «Байкальские волны», имеет вокальную и хореографическую группы. Ансамбль популяризирует произведения «золотого фонда» национальной хореографии: музыкально-хореографическую картину «Сон старика», которую Игорь Моисеев поставил для первого бурятского сценического произведения – музыкальной драмы Павла Берлинского «Бай-ир», «Цветок Байкала» в хореографии Михаила Заславского, «Молодёжный ёхор», «Лебеди», «Нуке-ры», «Сараны», «Песня степи».

Сегодня ансамблем руководят бывшие солисты ансамбля «Байкальские волны», выпускники БГУ Алексей Станиславович Цыремпилов и Анастасия Робертовна Санданова. Ансамбль гастролировал в Швеции, Голландии, Польше, Испании, Португалии, Франции, Венгрии, Китае, Корее, Монголии.

Кроме того, в университете существуют несколько творческих групп: этно-студия «Аядон» (руководитель – заслуженная артистка РБ Ольга Дулгаровна Шарапова); студия бального танца «Эффект» (руководитель – отличник образования РБ, заслуженный работник культуры РБ Елена Анатольевна Быргазова); ансамбль песни и танца «Байкальские самоцветы» (руководители – отличник образования Монгольской народной республики Ирина Александровна Кушнарёва и заслуженный работник культуры РБ Решиков Николай Иванович) [3].

В Восточно-Сибирском государственном университете технологии и управления функционирует ансамбль песни и танца «Белый день». Основатель и бессменный руководитель хореографической группы ансамбля – Светлана Владимировна Паданкина. В настоящее время ансамбль имеет две хореографические группы: восточную и славянскую, в которых занимаются студенты всех институтов и факультетов университета и технологического колледжа.

Образованный в 2003 году, за свою творческую жизнь ансамбль накопил богатый опыт трансляции музыкального-танцевального наследия народов Республики Бурятия. В 2005 году ему присвоено звание «народный художественный коллектив». Ансамбль неоднократно становился лауреатом и обладателем Гран-При международных, всероссийских и республиканских конкурсов и фестивалей: всероссийского фестиваля «Российская студенческая весна», международных конкурсов-фестивалей «Зимняя соната» и «На крыльях таланта»; межрегионального конкурса народного танца «Цветок Байкала» им. Виктории Абгалдаевой. Ансамбль занял 1 место на Чемпионате России по народным танцам, принял участие в церемонии открытия Чемпионата мира по боксу среди женщин (Улан-Удэ), в Фестивале монголоязычных народов в Монголии и Китае (2015), XII Международном Всебурятском фестивале «Алтаргана» (2016) [2].

Восточно-Сибирский государственный институт культуры славен несколькими творческими коллективами, среди которых особое место принадлежит ансамблю «Сибирский сувенир». Это полиэтнический коллектив, пропагандирующий народное музыкальное и танцевальное творчество народов Восточной Сибири. Творчеству этого коллектива будет посвящено отдельное выступление его руководителя.

В Бурятской государственной сельскохозяйственной академии им. В. Р. Филиппова активно функционируют несколько творческих коллективов: прославленный Народный ансамбль песни и танца «Алтан Булаг», первенец самостоятельного творчества вуза, участник всех всероссийских конкурсов и фестивалей, международных фестивалей в Румынии, Польше, Монголии, Болгарии, Бельгии, Голландии, Франции, Швейцарии, Италии, Корее и Испании. Художественным руководителем ансамбля является Людмила Лудуповна Шабаганова, заслуженный работник культуры РБ и РФ, лауреат премии Правительства Российской Федерации «Душа России», хормейстер – Саяна Бимбаевна Чимитова, балетмейстер-репетитор – Инна Владимировна Доржиева [4].

Популярна у студентов академии Студия эстрадного танца «Амвитэй», создатели которой – хореограф Сэсэг Владимировна Токмакова и балетмейстер Ольга Кишиктеевна Бадараева.

Подробного анализа заслуживает деятельность Народного ансамбля песни и танца «Раздолье». Этот студенческий любительский коллектив сохраняет и пропагандирует народную певческую и танцевальную культуру русского населения Забайкалья. Студенты академии изучают его традиции и обряды, транслируют художественное наследие старожильского населения Бурятии – семейские и казацкие народные песни и плясы.

Коллектив родился в 2000 г. по инициативе ректора БГСХА им. В.Р. Филиппова, профессора А. П. Попова и директора студенческого клуба, заслуженного работника культуры Республики Бурятия И. М. Цыбенковой. Для организации творческого коллектива была приглашена солистка муниципального ансамбля песни и танца «Забава» Т. А. Зырянова. Ею был создан вокальный ансамбль «Русская песня» на базе агрономического факультета. Затем появилась идея разнообразить жанрово-стилистическую палитру, создав в ансамбле танцевальную группу. Решить эту задачу предложили хореографу Т. Г. Давыдовой. Состав ансамбля расширился, как и его репертуар, и коллектив получил новое название Ансамбль песни и танца «Раздолье». Плодотворная деятельность ансамбля уже в 2005 году обусловила присвоение ему звания «Народный художественный коллектив».

В репертуаре ансамбля представлены разножанровые и разнохарактерные мужские и женские песни как в хоровом, так и сольном исполнении, вокально-хореографические картинки «Ремода», «Сибирская вечерочная» и другие. В основе работы вокальной группы ансамбля лежит освоение певческих локальных традиций Забайкалья, хотя участники исполняют произведения и других регионов России, аранжировки в современном стиле, не отвергая сценическую подачу материала.

Крупная сюитная форма отличает вокально-хореографические картинки «Семейская круговая», «Саратовские вечерки», «Казацья прощальная». Руководители ансамбля, бывая в экспедициях, по крупицам собирают фольклорный материал, накопленный на протяжении веков старообрядцами (семейскими) и казаками Забайкалья, обрабатывают его и мастерски передают студентам – участникам ансамбля.

Высокий художественный и исполнительский уровень коллектива обусловил приглашение для выступлений на различных городских площадках: стадионах, воинских частях, школах. В творческом активе ансамбля участие во всероссийских, международных конкурсах и фестивалях, причем выступления ансамбля всегда отмечаются высшими наградами – дипломами лауреатов I степени и Гран-При. Назовем состязания, в которых ансамбль был удостоен дипломов Лауреата I степени. На всероссийском уровне: фестиваль «Студенческая весна» (Новосибирск), фестиваль-конкурс творческой молодежи и студентов, фестиваль-конкурс аграрных вузов Минсельхоза РФ (Казань); всероссийский хоровой конкурс, всероссийский фестиваль-конкурс народного творчества «На крыльях таланта». На международном уровне: конкурс «Россия многоликая» (Москва); конкурс исполнительского искусства ART PLANET (Санкт-Петербург); конкурс исполнительского искусства «Территория успеха» (2020). На межрегиональном уровне: конкурс народного творчества «Живой родник» в номинации «Народный вокал» (Улан-Удэ, 2012); конкурс народного танца им. В. Абгалдаевой «Цветок Байкала».

Признанием высокого творческого уровня ансамбля стало присвоение звания «Лауреат года» среди лучших творческих коллективов РБ. Вместе с государственным театром песни и танца «Байкал» ансамбль «Раздолье» принял участие в составе делегации от Республики Бурятия в Дальневосточном экономическом форуме в г. Владивосток в 2020, 2021 гг., за что все участники ансамбля были награждены благодарственными письмами Главы Республики Бурятия [4].

Народный ансамбль песни и танца «Раздолье» заслужил признание зрителей не только в Бурятии, России, но и за рубежом. Дипломами лауреатов отмечены его выступления на Международном фестивале ЮНЕСКО в Шанхае (КНР 2006), Международном фестивале туризма в г. Синь-Бархуу (КНР, 2005-2007); Международных фольклорных фестивалях в Италии (2007); Бельгии (2008); Германии, Франции, Голландии (2009). Международном фестивале-конкурсе «Русская зима» в г. Улан-Батор (Монгольская Народная Республика), Международном конкурсе в г. Сеул (Республика Корея, 2018), Международном конкурсе исполнительского искусства г. Гонконг (Китайская Народная Республика, 2019).

Особое место занимает в деятельности ансамбля популяризация музыкального наследия казаков, поэтому «Раздолье» часто участвует в конкурсах и фестивалях казачьей культуры. Дипломов лауреата I степени коллектив был удостоен на региональном Всероссийском фольклорном конкурсе «Казачий круг», межрегиональном конкурсе казачьей культуры имени атамана М. И. Платова, VII

республиканском фестивале-конкурсе казачьей культуры в Республике Бурятия; Международном фестивале-конкурсе старообрядческой культуры «Раздайся, корогод!». В 2001 году на II Республиканском фестивале казачьей песни атаман Забайкальского Казачьего Войска вручил коллективу медаль за сохранение казачьей культуры и атаманские грамоты руководителям ансамбля.

Успех творческому коллективу «Раздолье» принесли его талантливые участники. Всего на сегодняшний день в ансамбле занимается около 100 студентов сельскохозяйственной академии.

Коллектив осуществляет тесное сотрудничество со многими известными деятелями культуры и искусств, среди которых композиторы и педагоги Е.А. Олерская и О. Г. Шаренда, педагог-хореограф Т. В. Тихомирова, хореограф-постановщик Н. М. Мухин. По линии Министерства культуры Республики Бурятия, на базе ансамбля «Раздолье» руководители ансамбля организуют и проводят мастер-классы для хормейстеров и хореографов Республики Бурятия и соседних регионов.

Не останавливаясь на достигнутых успехах, руководители ансамбля находятся в творческом поиске и создании сценических номеров, осваивают новый музыкальный и хореографический материал.

Новой страницей в истории ансамбля стало создание в 2017 году детской хореографической группы под руководством балетмейстера-постановщика ансамбля Т. Г. Давыдовой. В настоящее время группа является лауреатом и дипломантом республиканских, межрегиональных и международных конкурсов и фестивалей.

Народный ансамбль песни и танца «Раздолье» стремится к постоянному поиску новых форм и новых творческих решений по созданию художественных номеров, в которых ярко представлены традиции народного вокального и хореографического искусства.

Примечания

1. К 60-летию народного студенческого ансамбля .URL: <https://burunen.ru/news/culture/89317zhivite-v-pesne-k-60-letiu-narodnogo-studencheskogo-ansamblya> (дата обращения: 02.11.2021).

2. Победы творческих коллективов ВСГУТУ. URL: <https://ulanude.bezformata.com/listnews/pobedi-tvorcheskih-kollektivov-vsgutu/36001662/> (дата обращения: 06.11.2021).

3. Творческие коллективы БГУ. URL: <https://www.bsu.ru/university/social/ovsr/collectives/> (дата обращения: 28.10.2021).

4. Центр эстетического воспитания БГСХА. URL: <https://bgsha.ru> (дата обращения: 11.11.2021).

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ г. УЛАН-УДЭ
ПО СОХРАНЕНИЮ ЭТНИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ НАРОДОВ БУРЯТИИ**

Статья посвящена рассмотрению проблемы сохранения этнокультурных традиций в Республике Бурятия. Выявлено, что образовательные учреждения республики – как высшего, так и начального звена – транслируют традиционные ценности не только в процессе учебной деятельности, но и в деятельности творческих коллективов.

Ключевые слова: учебно-воспитательный процесс, этнохудожественный компонент учебных программ, детская школа искусств, Ирдынеев, Бурятия.

Dmitrieva N. I.
Ulan-Ude, Russia**ACTIVITIES OF EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF ULAN-UDE CITY IN
PRESERVING ETHNIC TRADITIONS OF THE PEOPLES OF BURYATIA**

The article considers the problem of preservation of ethnocultural traditions in the Republic of Buryatia. It is revealed that the educational institutions of the Republic, both on higher and primary level, transmit traditional values not only in the process of educational activities, but also in the activities of creative collectives.

Keywords: educational process, ethno-artistic component of curricula, children's art school, Irdineev, Buryatia.

Социокультурное состояние современного общества характеризуется, с одной стороны, развитием техногенной среды с применением IT-технологий, что создает комфортное информационное пространство мирового масштаба. С другой – происходит массовая стандартизация сознания, поведения, бытового уклада во всех областях, стирание границ в культурной жизни, в том числе нивелирование этнической принадлежности. Данная ситуация направляет каждый этнос искать пути сохранения своей идентичности, что выражается в обращении к истокам, возрождении культурно-исторического опыта в разных формах, в соблюдении тех норм и правил, которые содержатся в этнических традициях. В Республике Бурятия эта тенденция выражена в комплексе факторов: культурно-историческом, социальном, этническом, поскольку наша республика является многонациональным регионом.

Значительную роль в трансляции национально-культурных ценностей играют религиозные учреждения. По данным Министерства иностранных дел Российской Федерации в Республике Бурятия действуют 253 религиозных организаций, из них 102 прихода Русской Православной Церкви (Бурятская митрополия включает две епархии: Улан-Удэнскую и Северо-Байкальскую), 76 буддийских организаций (большинство объединены в «Буддийскую традиционную Сангху России»), 5 старообрядческих организаций, 19 организаций шаманов; 44 общины малочисленных народов (эвенкийские и сойотские); 14 национально-культурных автономий (евреев, корейцев, немцев, поляков, татар, эвенков, азербайджанцев); 22 казачьих общества, в том числе 1 окружное [2].

Важное значение в приобщении человека к материальной и духовной культуре народа, его традициям имеет учебно-воспитательный процесс в образовательных учреждениях. В систему высшего образования Республики Бурятия входят: Бурятский государственный университет, Восточно-Сибирский государственный университет технологий и управления, Бурятская государственная сельскохозяйственная академия им. В. Р. Филиппова и Восточно-Сибирский государственный институт культуры. Программы высшего образования реализует также Бурятский институт информационных коммуникаций (филиал ФГБОУ ВО «Сибирский государственный университет телекоммуникаций и информатики»).

В Улан-Удэ функционируют 170 дошкольных образовательных организаций, 47 общеобразовательных школ, 12 детских школ искусств, Музыкально-гуманитарный лицей (МГЛ) им. Д. Д. Аюшеева, Детская художественная школа им. Р. С. Мэрдыеева.

Участие детей и молодежи в сохранении этнических традиций трудно переоценить, поскольку именно этот слой населения является настоящим и будущим любого социума. Этнохудожественный компонент, интегрирующий в себе особенности художественно-творческого освоения народом окружающей природно-социальной среды, применяется в образовательной практике каждого вуза, ссуза, детских школ искусств города и республики. Творческие коллективы образовательных учреждений в своей деятельности опираются на этнические традиции, воплощая их как в интегрировании национального и современного культурного образца, так и в стилизации фольклорных форм.

Назовем некоторые из них. Народный ансамбль песни и танца «Байкальские волны» Бурятского государственного университета им. Доржи Банзарова представляет самобытные музыкально-хореографические картины бурятского фольклора. Народный ансамбль песни и танца «Раздолье» Бурятской сельскохозяйственной академии им. В.Р.Филиппова сохраняет и развивает песенные и танцевальные традиции старообрядцев и казаков Забайкалья. Творчество народного ансамбля песни и танца «Белый день» и ансамбль народных инструментов «Коробейники» Восточно-Сибирского государственного университета технологий и управления поражает разнообразием использования фольклорных образцов разных народов.

Полиэтничностью отличается репертуар и творческий состав ансамбля народной музыки и танца «Сибирский сувенир» Восточно-Сибирского государственного института культуры, охватывающий народное музыкальное и танцевальное творчество Восточной Сибири и Монголии. Приоритетным направлением ансамбля является подготовка самых разнообразных в стилевом отношении композиций: сочинения профессиональных композиторов и концертные обработки народной музыки; хореографические стилизации народного танца на академической основе; расшифровки песен, собранных в экспедициях и настоящие этнографические выступления, поскольку среди студентов института – якутов и тувинцев – встречаются подлинные носители фольклора.

Сохранение этнических традиций в инструментальном творчестве является целью деятельности коллективов Детских школ искусств города: Образцового оркестра бурятских народных инструментов «Арюун заяа» МАУ ДО ДШИ №1 им. Л. Линховойна, Образцового концертного оркестра «Кедровые орешки» МГЛ им. Д. Аюшеева, Оркестра бурятских народных инструментов «Мэндэ Амар» МАУ ДО ДШИ №7 и других. Вокальные ансамбли, существующие на базе образовательных учреждений, также включают в свой репертуар образцы народной музыки.

Более подробно следует остановиться на деятельности МАУ ДО ДШИ № 4 им. Ю. И. Ирдынеева г. Улан-Удэ. Успешно реализуются программы обучения игре на лимбе, иочине, ятаге, морин-хуре, чанзе, балалайке, баяне, аккордеоне, домре. Большое внимание уделяется исполнению народных бурятских и русских песен на вокальном отделении и отделении бурятских народных инструментов [1].

В школе работают два коллектива: Оркестр русских народных инструментов «Подснежник» и Оркестр бурятских народных инструментов «Уянга». ОРНИ «Подснежник» был создан в год основания школы, в сентябре 1967 года. В настоящее время руководителем его является Андрей Игнатович Алексеев, преподаватель по классу балалайки. ОБНИ «Уянга» был сформирован в 2012 году, когда в школе было открыто отделение бурятских народных инструментов. Инициатором создания оркестра была преподаватель по классу чанзы Любовь Дмитриевна Шагдурова, которая и стала руководителем оркестра. Эти коллективы ведут активную концертную деятельность, выступая на праздничных мероприятиях района и города, а также перед учащимися средних школ. Кроме оркестров, в школе функционируют ансамбль ятагистов под руководством Долгормы Баировны Янжимаевой и ансамбль моринхуристов под руководством Н. Нямдоржа.

Важным звеном в сохранении и передаче традиций народного искусства подрастающему поколению является включение в репертуар этих коллективов народных песен и танцев, а также обработок фольклорной музыки.

Культурной практикой изучения жизни и музыкальной культуры русского народа и бурятского этноса являются конкурсы. Ежегодно проходят внутришкольные конкурсы отделения русских народных инструментов «В мире народной музыки», внутришкольный конкурс отделения бурятских народных инструментов «Хугжэмэй суурьян» («Эхо мелодий»), традиционным становится проведение межшкольного конкурса среди обучающихся на бурятских народных инструментах «Баян аялга» («Богатство мелодий»). Конкурсы способствуют популяризации исполнительства на народных инструментах, стимулируют интерес к народной музыке. В процессе состязаний учащиеся показывают не только умение играть на своем инструменте, но и демонстрируют знания по музыкальной культуре русского народа и бурятского этноса.

Следует признать, что этнические традиции трансформируются, изменяют свое функциональное значение. Меняются, углубляясь, задачи детских школ искусств: они не ограничиваются только технологией обучения игре на инструменте, но включают проблему донесения до ребенка особенностей этнических традиций. Такой подход способствует приобщению подрастающего поколения к историко-культурному наследию, к духовным и нравственно-эстетическим ценностям, обычаям, традициям народов, населяющих территорию Республики Бурятия.

Примечания

1. Детская школа искусств им. Ю. Ирдынеева г. Улан-Удэ. URL: <https://dshi4uu.bur.muzkult.ru/> (дата обращения: 24.10.2021).
2. Республика Бурятия // Министерство иностранных дел Российской Федерации. URL: https://www.mid.ru/ru/foreign_policy/economic_diplomacy/vnesneekonomiceskie-svazi-sub-ektov-rossijskoj-federacii/1528891/ (дата обращения: 14.11.2021).

УДК785-053.5(571.54-21)

Иванова О. Д.
г. Улан-Удэ, Россия

ОСВОЕНИЕ И ТРАНСЛЯЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВАХ ДШИ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ (НА ПРИМЕРЕ АНСАМБЛЯ «АЯЛГА»)

В статье рассматривается один из путей сохранения национального нематериального наследия через обучение игре на национальных инструментах. Материалом анализа является деятельность ансамбля бурятских народных инструментов «Аялга», созданного в филиале Детской школы искусств г. Кяхта. Автор считает, что, изучая игру на народных инструментах, дети лучше понимают художественное своеобразие народного искусства, приобщаются к духовному наследию и культурным ценностям своего народа.

Ключевые слова: ятага, иочин, монгольские композиторы, фольклорные традиции, Бурятия.

Ivanova O. D.
Ulan-Ude, Russia

ACQUISITION AND TRANSLATION OF TRADITIONAL MUSICAL CULTURE IN THE CREATIVE COLLECTIVES OF CHILDREN'S ART SCHOOLS OF THE REPUBLIC OF BURYATIA

The article considers one of the ways to preserve the national intangible heritage through learning to play national instruments. The material of the analysis is the activity of the ensemble of the Buryat folk instruments «Ayalga» created at the branch of the Children's art school in Kyakhta town. The author believes that by studying how to play folk instruments, children understand better the artistic originality of folk art, come to know the spiritual heritage and cultural values of their people.

Keywords: yataga, iochin, Mongolian composers, folklore traditions, Buryatia.

Процесс глобализации затронул все сферы жизни, в том числе и сферу этнической и национальной идентификации. Противодействие унификационным процессам воплотилось в стремлении наций и народностей сохранить свой родной язык и культуру. Значительное место в сфере традиционной культуры, наряду с языком, обычаями и обрядами, занимает вокальная и инструментальная музыка, танцевальное творчество. Поэтому во многих республиках и округах России возникали национальные творческие объединения. Особое место в их ряду принадлежит детским творческим коллективам, поскольку основы родной культуры глубже усваиваются в раннем возрасте.

В данной работе освещается деятельность одного из детских творческих коллективов – ансамбля бурятских народных инструментов «Аялга», созданного в 2002 г. в филиале Кяхтинской детской школы искусств. Организатором и руководителем ансамбля является преподаватель по классу ятаги Евгения Дашинимаевна Рампилова.

Участники ансамбля – учащиеся филиала ДШИ в возрасте 10-15 лет, обучающиеся игре на ятаге и иочине. Репертуар ансамбля составляют произведения бурятских, русских, монгольских композиторов, в том числе основанных на фольклорных образцах.

Основной вектор деятельности коллектива отражен в Благодарственном письме, которое депутат Государственной Думы Российской Федерации М. В. Слипенчук в 2015 году вручил ансамблю: «За популяризацию самобытного творчества и привлечение внимания общественности к уникальной музыкальной культуре народов России» [4]. Кроме того, заслуги коллектива были отмечены в 2019 г. специальным призом XIV Международного фестиваля-конкурса «Невские перспективы» – «За сохранение народных и фольклорных традиций» [1].

Об интенсивной работе коллектива говорит тот факт, что уже через 4 года после создания, в 2006 году, решением Коллегии Министерства культуры и массовых коммуникаций Республики Бурятия ему было присвоено звание «Образцовый художественный коллектив». В дальнейшем ансамбль также продолжает демонстрировать профессиональный рост, стабильность состава, широту и разнообразие репертуара.

Ансамбль «Аялга» широко пропагандирует бурятские народные инструменты, сокровища фольклора и сочинения современных композиторов. Ежегодно ансамбль готовит новые программы и дает концерты не только в своем селе и в районе, но и за их пределами, например, в городе Кяхта. Выступления коллектива в разные годы проходили в таких городах, как: Абакан, Байкальск, Гусиноозерск, Йошкар-Ола, Казань, Москва, Новосибирск, Петрозаводск, Санкт-Петербург, Томск, Улан-Удэ, Хабаровск, Чебоксары, соседние аймаки Монголии [4]. Данные концерты позволяют вести активную пропаганду традиции бурятского народного инструментального исполнительства.

Большой опыт гастрольных выступлений, который имеет ансамбль, обусловил его успешное участие в конкурсах различного уровня: международных, всероссийских, межрегиональных, республиканских, районных. «Аялга» – Лауреат межрайонного конкурса на лучшее исполнение произведений бурятских композиторов (Гусиноозерск, 2010 и 2011); III, IV, V Межрегиональных конкурсов народного творчества «Живой родник» (Улан-Удэ, 2011-2013 и 2018); Республиканского конкурса оркестров и ансамблей «Живи, моя Сибирь» (Улан-Удэ, 2002) и «Мелодии Байкала» в двух номинациях: малые формы и крупные формы (Улан-Удэ, 2019); V Республиканского конкурса «Навстречу Найдалу» (Улан-Удэ, 2021) [3].

Перечислим всероссийские конкурсы и фестивали, где ансамбль стал лауреатом: III и X Всероссийский фестиваль-конкурс детского и юношеского творчества «Роза ветров» (Байкальск, 2014, 2006); III фестиваль-конкурс оркестров и ансамблей национальных инструментов народов России «Многоликая Россия» (Улан-Удэ, 2015; Москва, 2016; Иркутск, 2020); IV Всероссийский открытый конкурс искусств «Звездная карусель» (Москва, 2020); IV Всероссийский фестиваль-конкурс народной музыки «Играй рожок» (Калуга, 2020); в 2021 г. ансамбль был отмечен званием лауреата на двух конкурсах: Всероссийском детско-юношеском конкурсе инструментального исполнительства «Музыкальный олимп» (Самара) и Всероссийском фестивале художественного творчества «Звезды народного искусства. Дети», проходившем в Москве [2].

Следует отметить блестящее выступление коллектива на международном уровне: конкурс хоров, оркестров и ансамблей «Единство России» (Москва, 2007); конкурс «Найдал-2008; 2011» (Улан-Удэ); I и II Международный фестиваль духовной и материальной культуры «Арбан эрдэни ургэл»/«Подношение 10 драгоценностей» (Иволгинский дацан, 2012, 2014); III фестиваль-конкурс исполнителей на многострунных инструментах «Радуга юных дарований – Звените гусли над Кокшагой» (Йошкар-Ола, Республика Марий Эл, 2017). Ансамбль стал Лауреатом I степени VIII Международного конкурса исполнителей на народных инструментах «Les etoiles Sancyberie» (Звезды Сансибери, г. Монт-Дор, Франция, 2021).

Несколько раз ансамблю присуждалась высокая награда – Гран-при на конкурсе молодых исполнителей на национальных инструментах; на X Международном фестивале народной музыки «Кантеле» (Петрозаводск, Республика Карелия (2014); на II Международном фестивале-конкурсе исполнителей на многострунных инструментах «Радуга юных дарований – Звените гусли над Кокшагой» (Йошкар-Ола, Республика Марий-Эл, 2015); Международном конкурсе-фестивале «Сибирь зажигает звезды» (Новосибирск, 2018); V Международном фестивале «Эв модны найрамдал – Древо согласия» (Кяхта, 2018); XIV Международном фестивале-конкурсе «Невские перспективы» (Санкт-Петербург, 2019).

В рамках реализации Национального проекта «Культура» Дальневосточного Федерального округа (Хабаровск, 2019) проводился Всероссийский конкурс-фестиваль любительских творческих

коллективов «Традиции». В номинации «Народная музыка» ансамбль «Аялга» получил диплом 1 степени. Следует упомянуть и участие ансамбля в значимых мероприятиях: республиканском фольклорном детском празднике «Тун пайрам» в Республике Хакасия (2012) и в концерте ГАПОУ РБ «Колледж искусств им. П.И. Чайковского» «Багшын нэрэ мунхэ», посвященном 90-летию заслуженного деятеля искусств Российской Федерации Аюши Арсаланова (Улан-Удэ, 2020).

Учебно-развивающие задачи ансамбля направлены не только на дополнительное музыкальное образование детей, но и способствуют дальнейшему творческому процессу: многие участники ансамбля выбирают путь музыканта, как путь профессиональной деятельности. Многие выпускники Евгении Дашинимаевны продолжают обучение в профессиональных вузах и ссузах, работают в известных творческих коллективах.

Роль подвижнической деятельности Е.Д. Рампиловой трудно переоценить, ведь изучая игру на бурятских народных инструментах, дети лучше понимают художественное своеобразие народного искусства, приобщаются к духовному наследию и культурным ценностям своего народа.

За 20 лет творческой и профессиональной деятельности Е.Д. Рампилова награждена Почетными грамотами Республики Бурятия и Правительства Республики Бурятия, Почетными грамотами Республиканского Центра народного творчества и МО «Кяхтинский район», медалью ВАРКа «За заслуги перед бурятским народом». В 2019 году она стала «Лидером культуры Республики Бурятия».

Примечания

1. Бурятский ансамбль победил в международном конкурсе. URL: <https://ulan.mk.ru/culture/2021/05/13/buryatskiy-ansambl-pobedil-v-mezhdunarodnom-konkurse-vo-francii.html?ysclid=I9v9vewe73760617950> (дата обращения: 28.09.2021).
2. Концерт ансамбля «Аялга». URL: <https://www.culture.ru/events/1750761/koncert-ansamblya-ayalga?ysclid=I9v9xxbwsw3791052> (дата обращения: 30.09.2021).
3. Кяхтинская детская школа искусств : [сайт]. URL: <https://dshi-kyahtha.bur.muzkult.ru/news/77715693> (дата обращения: 03.10.2021).
4. Образцовый ансамбль «Аялга». URL: <https://minkultrb.ru/news/news/23159-obraztsovyi-ansambl-ayalga/?ysclid=I9v9ttn5yn154697016> (дата обращения: 05.10.2021).

НАРОДНАЯ МУЗЫКА В РОМАНЕ Ч. ЦЫДЕНДАМБАЕВА «ДОРЖИ, СЫН БАНЗАРА»

В статье рассматривается воплощение темы народного искусства в романе Ч. Цыдендамбаева «Доржи, сын Банзара», имеющей в его художественной системе самоценное значение. Писатель ясно выразил идею творческой одаренности народа, мысль о том, что он был не только жертвой эксплуатации, но и создателем замечательных произведений. С безымянными талантами и их творениями в романе соседствуют образы художников-самородков. В романе, когда-то раскритикованном за идеализацию дореволюционного прошлого, запечатлен национальный образ мира.

Ключевые слова: народ, народное искусство, фольклор, творчество, песня, музыка, роман, герой, образ, идея.

Serebryakova Z. A.
Ulan-Ude, Russia

FOLK MUSIC IN CH. TSYDENDAMBAEV'S NOVEL «DORZHI, A SON OF BANZAR»

The article considers the embodiment of folk art theme in Ch. Tsydendambaev's novel «Dorzhi, a son of Banzar» which is of valuable significance in his art system. The writer clearly expressed the idea of the creative talents of the people who were not only the victims of exploitation, but creators of fine works. The images of the natural artists coincide with the nameless talents and their creations in the novel. The world national image has been captured in the novel which had been criticized for the idealization of the pre-revolutionary past before.

Keywords: ethnos, folk art, folklore, creativity, song, music, novel, character, image, idea.

Одно из ранних эпических произведений большой формы, оставшихся не только в истории национальной литературы, но и бытующих в актуальной художественной культуре бурятского этноса, – первая книга дилогии Ч. Цыдендамбаева, посвященная детству Д. Банзарова, «Банзарай хүбүүн Доржо» («Доржи, сын Банзара», 1952).

Долгая жизнь этого романа объясняется, в первую очередь, талантом и мастерством автора, создавшего убедительную картину жизни бурятского улуса первой половины XIX в. и сумевшего воспроизвести как предписываемые официальной идеологией клише (антиномия богачей с их негативными качествами и страдающих от их самоуправства бедняков как близких к идеалу типажей и т.п.), так и наполнить атмосферу повествования достоверными деталями и красками, в том числе воспроизводящими стихию народного творчества. «Мир романа богат и ярок. Улусная жизнь немыслима без чудесных сказок, задушевных песен, мудрых пословиц, поговорок, загадок, которые передаются в диалогах и авторском изложении» [7, с. 64].

Опора на фольклор при создании произведения является процессом довольно тонким, и на это правомерно обращает внимание С. С. Имхелова: «Апеллировать к творческому наследию народа художнику достаточно просто, но вместе с тем и сложно, потому что в сложившуюся, формировавшуюся веками кристально чистую систему труднее внести что-то личное, оригинальное» [3, с. 5].

В отличие от своих предшественников прозаик не ограничился «отдельными вкраплениями в структуру романного текста», когда у персонажа после какого-либо события или переживания вдруг рождается мелодия, песня и т.д. «Книга буквально пронизана духом народного творчества, идеей богатства дарований и талантов народа, и во многом это обусловлено спецификой восприятия ребенка, наделенного живым воображением» [8, с. 146-147].

При этом диалектически решается проблема авторства в народном искусстве. С одной стороны, писатель восхищается творчеством поколений безымянных острословов, улигершинов, мастерством рассказчиков, авторов загадок, пословиц, музыкантов, певцов, швей, вышивальщиц, ювелиров и др. С другой, конкретные народные таланты выступают важными персонажами: их имена помнят, уважают и почитают. Подробно прослеживается судьба щедро одаренного художественными способностями и человеческими качествами умного, смелого, не мирящегося с несправедливостью хур-

чи Еши. По ходу повествования неоднократно возникает мотив наследия талантливой чеканщицы Бадлы.

Не обойден Ч. Цыдендамбаевым и аспект воздействия народного искусства на аудиторию. Обрадованные приездом улигершина Борхонока жители улуса Ичетуй собираются послушать его, приглашают к себе. Мелодии Еши буквально рисуют звуковые пейзажи, и его восхищенные слушатели от души благодарят его.

Тема народного искусства появляется буквально на первых страницах, с новости о посещении Ичетуя Борхоноком, которого с нетерпением ждет маленький Доржи, почитатель его творчества. Его богатое воображение, жаждущий познания и открытый всему новому разум захватывает волшебство улигеров. Привлекает мальчика и личность доброго, чуткого, щедрого, мудрого Борхонока.

Органично вплетен в сюжетную линию и мотив создания сатирической песни (версии которой, уже бытующие в разных местностях Бурятии, центральному герою предстоит через некоторое время услышать во время учебы в Кяхте) в процессе совместного труда и общения, вносящей короткие моменты радости в их беспросветную жизнь. «Будто солнечный луч заглянул в юрту – светло в ней стало и радостно ... Доржи потихоньку приоткрыл глаза. ... Мальчику показалось, что соседки вдруг переоделись во все лучшее, что у них есть, как в самый большой праздник.

Но веселый огонек задора горел недолго ... Соседки ... покачиваясь в такт, затянули грустную-грустную песню о том, как отец уезжал в далекий путь ... После нее о том, как провожают замуж девушку ... Девушка грустит на чужбине, тоскует по родным местам» [10, с. 16-17].

Время подневольной работы землячек Доржи скрашивает песня, выражающая сочувствие к выдаваемой за нелюбимого невесте и рождающая у каждой исполнительницы свои мысли и мечты. Одно из любимых народных празднеств, скачки, венчает похвальная песня в честь скакуна-победителя. «Похвальная песня – древний, седой обычай, – утверждает повествователь. – Если на скачках, при покупке или продаже коней зазвучат эти слова величания – все вокруг умолкает...» [10, с. 128].

Через восприятие ребенка воссоздается емкое и выразительное действо – хоровод молодежи: «Посредине тэльника ... пылает костер, похожий на невиданный яркий цветок. Над этим цветком, как золотые пчелы, порхают тысячи искр ... От костра ... ряд за рядом, дружно движутся парни и девушки. В вечернем воздухе звучат песни, сменяются мотивы – то быстрые и веселые, то протяжные и грустные ... Доржи ... шепотом повторяет песню, которую пела Жалма ... И эту песню, наверно, всюду теперь будут петь ... И никому не докажешь, что эта песня родилась в Ичетуе ...» [10, с. 347, 350].

Психологически точно воспроизводится природа творческой фантазии лучшей в Ичетуе певицы, удивляющая любознательного мальчика. Слушая ее песню, он размышляет: «...почему Жалма поет о Балдане с такой радостью и вместе с грустью? О каких рысках Балдана она поет? Разве были когда-нибудь кони у Балдана? Почему Жалма поет о том, чего нет и может быть? ...Много, очень много на свете непонятного» [10, с. 180-181].

Читатель романа может убедиться в том, что «самое большое место в бурятском песенном репертуаре занимают лирические песни. Они представлены песнями различной эмоциональной окраски – грустные, веселые и шуточные. Безвестные слагатели лирических песен обычно не отрывали духовный мир своих героев от конкретной жизненной обстановки. Лирические переживания героя они раскрывали в типических жизненных обстоятельствах, в непосредственной близости к его повседневному быту» [6, с. 258].

Национальное бытие и сознание, запечатленное в романе, по праву можно назвать национальным образом мира, и Г. Д. Гачев обоснованно полагал, что «именно искусство осуществляет и представляет нераздельную целостность всех пластов народной жизни, всех свойств и способностей человека» [2, с. 52].

Достоверность и убедительность созданного замечательным художником слова национально-го образа мира неизменно отмечают исследователи. Приведем фрагмент работы В. Ц. Найдакова: «Показывая детские годы Доржи Банзарова, автор нарисовал богатую, содержательную картину жизни бурятского улуса ... Ему удалось создать выразительный, многоликий образ трудового народа. Показать одаренность и мудрость таких людей, как Еши Жамсуев, Ухинхэн, Эрдэмтэ и других» [5, с. 604]. Ученый также подчеркнул роль фольклора в развитии образа главного героя [5, с. 604].

Говоря о произведении, Ю. А. Серебрякова и А. С. Серебряков отмечают, что, «помимо раскрытия социальных отношений бурятского общества ... показа колоритных образов представителей различных групп населения, автор нарисовал сочные, бытовые детали улусной жизни, прекрасные

пейзажи степных просторов юга Бурятии. Роман богат фольклорным материалом, широкими и яркими картинами народных празднеств и трудовых будней ...» [9, с. 109].

Важную черту писательской манеры Цыдендамбаева характеризуют и С. Имихелова и И. Фролова, оценивая роман, «в котором талант и ум первого бурятского ученого показаны как проявление богатства духовной жизни народа, как закономерное его выражение» [4, с. 162].

Полагаем, что народное искусство имеет и самоценное значение в художественной системе анализируемого произведения. Более того, прозаика «удалось выразить собственное понимание прошлого, в соответствии с которым народ был не только жертвой эксплуатации, но и создателем замечательных произведений, а в его жизни были не одни беды и тяготы, но и оптимизм, надежда, прекрасное и комическое, поэзия, музыка, радость творческого созидания» [8, с. 147-148].

Новаторство обусловлено, прежде всего, творческой индивидуальностью Ч. Цыдендамбаева. Именно она, как пишут цитированные выше авторы, «в конечном счете ... обуславливает ту или иную степень выражения национального своеобразия искусства» [9, с. 102-103].

Очевидно, что степень отображения писателем своеобразия бурятского этноса и его культуры в суровой атмосфере периода создания романа была максимальной, а аналогичное качество эпических полотен других бурятских романистов тех лет существенно уступает творению Ч. Цыдендамбаева.

Не случайно именно роману «Доржи, сын Банзара» выпала участь несозвучного времени произведения. В 1952 г. он был жестко раскритикован не только за идеализацию дореволюционного прошлого, но и за то, что показался (и совершенно, на наш взгляд, напрасно) проникнутым буржуазно-националистической идеологией [1, с. 118].

Вероятно, предвидя возможное неодобрение властей и коллег по перу, автор опального произведения заранее классово заострил ряд конфликтов, явно тенденциозно гипертрофировал пороки богачей и нойонов, идеализировал их антиподов-бедняков, несколько натушно живописал почти беспредельную беспросветность существования последних. Эта необходимость творить в заданных эпохой обстоятельствах коснулась и темы народного искусства. Поэтому и в рассказе об Эрдэмтэ, за тягу к рисованию изувеченного богачом, и в описании образов музыки Еши, порицающей социальные пороки, и в других эпизодах ощущается некоторая нарочитость. Следуя этому тренду, романист описал судьбу народных художников в трагической тональности.

Вскоре после публичного разноса романа последовал пересмотр его оценки (практически теми же, кто его разгромил), но писатель, проявив редкое в то время отсутствие сервильности, ничего не изменив в первоначальной редакции, выпустил роман в Иркутске. Благодаря его принципиальности и твердости характера, в бурятской культуре сохранился оригинальный, а не подвергшийся переделке и окончательному выстраиванию под соцреалистический канон текст романа «Доржи, сын Банзара», одного из лучших произведений советского периода бурятской литературы.

Примечания

1. Базаров Б. В. Общественно-политическая жизнь 1920-1950-х годов и развитие литературы и искусства Бурятии. Улан-Удэ : БНЦ СО РАН, 1995. 193 с.
2. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М. : Совет. писатель, 1988. 448 с.
3. Имихелова С. С. Мозаика национальной жизни: о литературном процессе в Бурятии (2010-е годы). Улан-Удэ : Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2020. 216 с.
4. Имихелова С., Фролова И. «Антология бурятского романа»: новый издательский проект // Сибирские огни. 2008. № 7. С. 159-165.
5. Найдаков В. Ц. Чимит Цыдендамбаев и его роман «Доржи, сын Банзара» // Цыдендамбаев Ч. Доржи, сын Банзара : роман в 2 кн. / авториз. пер. с бурят. М. Степанова ; послесл. В. Найдакова. М. : Совет. писатель, 1981. С. 602-607.
6. Очерки истории культуры Бурятии : в 2 т. Т. 1. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1973. 491 с.
7. Серебрякова З. А. Национальный характер в бурятском историческом романе. Улан-Удэ : Изд-во БГСХА им. В. Р. Филиппова, 2008. 103 с.
8. Серебрякова З. А. Тема художественного творчества в раннем бурятском романе // Вестник Бурятского государственного университета. Сер. Филология. 2017. Вып. 6. С. 145-159.
9. Серебрякова Ю. А., Серебряков А. С. Взаимосвязь народного и национального в развитии искусства. Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1988. 189 с.
10. Цыдендамбаев Ч. Доржи, сын Банзара / авториз. пер. с бурят. Мих. Степанова. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1969. 421 с.

МУЗЫКА В БУРЯТСКОМ РОМАНЕ КОНЦА 1970-х гг.

В статье рассматривается воплощение темы музыки в романах «Течение» Ц.-Ж. Жимбиева и «Большая родословная» Д. Эрдынеева. В произведении Жимбиева эта тема интерпретируется в связи с образом главной героини Сэрэнцу Баторовой, прекрасного, всесторонне развитого, с тонкой душевной организацией человека. Она является ярким воплощением людей, которые не «прогибаются» под давлением обстоятельств, времени, эпохи и пр. Характер Сэрэнцу многогранен, и одной из ее черт является высокий уровень эстетической культуры. Она красива в труде, считает дойку самой красивой работой на свете. Символом любви и семейного счастья являлась любимая песня погибшего мужа о красном сандале. В романе «Большая родословная» Д. Эрдынеева увлекаются музыкой лишь молодые герои, Балта и Аян. Таким образом, в упомянутых бурятских романах о современности с разной степенью полноты воплощается тема музыки.

Ключевые слова: музыка, эстетическая культура, прекрасное, роман о современности, герой, персонаж, образ, семья, труд, всесторонне развитая личность.

Baiminova N. S., Serebryakova Z. A.
Ulan-Ude, Russia

MUSIC IN THE BURYAT NOVEL OF THE END OF THE 1970s

The article considers the embodiment of music theme in the novels «Flow» of Ts.-Zh. Zhimbiev and «Great genealogy» of D. Erdyneev. The theme is interpreted in Zhimbiev's work in relation to the image of the main character Serentsu Batorova, a nice versatile person with a rich soul. She vividly belongs to those people who do not «bend» under various circumstances, time and epoch, etc. Serentsu's character is multifaceted, one of her traits is high level of aesthetic culture. She is beautiful in her work, considers milking cows to be the finest job in the world. The favorite song of her beloved passed away husband about red sandalwood is a symbol of love and family life. Only young characters, Balta and Ayan, are fond of music in the novel «Great Genealogy» of D. Erdyneev. Thus, the theme of music is developed with a various degree of completeness in the mentioned Buryat novels.

Keywords: music, aesthetic culture, beautiful, novel about modernity, character, image, family, labor, versatile personality.

Конец 70-х гг. прошлого столетия – время создания новых произведений романного жанра на темы современности в бурятской литературе. После романов Б. Мунгонова («Хилок наш бурливый», 1959), Ж. Балданжабона («Голубые сопки», 1962), Ч. Цыдендамбаева («Охотники за голубыми гусями», 1966), ставших пионерами в освоении современной темы, в 1978 году появляются сразу два романа: «Урасхал» («Течение») Ц.-Ж. Жимбиева и «Ехэ уг» («Большая родословная») Д. Эрдынеева.

Первый из них примечателен, прежде всего, тем, что его центральной героиней выступает женщина, причем не историческая фигура, а обычная доярка, честно, самоотверженно, не покладая рук проработавшая практически всю свою трудовую жизнь, в том числе и в тяжелейшие годы Великой Отечественной войны, забравшей у нее любимого мужа Зандана, на захудалой, расположенной на отшибе ферме, которую ей пришлось в итоге возглавить. Казалось бы, перед читателем вполне типичный образ, похожий на множество подобных героинь в литературных произведениях о сельской Бурятии.

Однако Сэрэнцу Баторова – главный персонаж повествования – прекрасный по своим деловым и человеческим качествам, обладающий тонкой душевной организацией человек, заботливая мать и бабушка родных и приемных детей и внуков, добрая, отзывчивая, милосердная, великодушная и справедливая, надежный друг и товарищ, мужественная, выносливая, сильная духом, способная нести ответственность за свое дело, окружающих ее людей, это «один из глубоко раскрытых женских характеров в бурятском романе» [6, с. 55].

Специалисты отмечают стойкость героини, ее умение находить оптимальный выход из любой ситуации. «В трудной, сложной, сказали бы мы экстремальной обстановке, Сэрэнцу не теряется, не

впадает в уныние, не опускает рук. Оценив эти качества, житейскую мудрость и человечность Сэрэнцу, к ней, как растение к солнцу, тянутся доярки за советом и помощью ... Даже завистники и недруги ничего плохого, порочащего Сэрэнцу, сказать не могут...» [1, с. 330].

Плоть от плоти своего народа, связанная множеством уз с родной природой, землей, земляками, она искренне любит их, щедро делится с ними богатством своего внутреннего мира. «Писатель пристально всматривается в ее душевную жизнь, в ее духовный облик и находит истоки ее мужества, стойкости в глубинных основах народной жизни, в неразрывной связи человека с жизнью народа. Именно это дает Сэрэнцу силы на действительно героический подвиг, который она совершает во время большого наводнения», – утверждал В. Ц. Найдаков [5, с. 202-203].

Особенно важно то, что прозаику удалось преодолеть распространенный соцреалистический штамп, проявляющийся в показе того, как персонаж (если он «классово близкий», или сразу вливается в состав трудового коллектива, или, в случае его некоей «чужеродности», постепенно проникается его интересами, «перековывается») перестает быть, говоря словами В. Маяковского, «вздором», «нолем», т. е. индивидом и вливается в обобщенное целое, которым чаще всего в советской литературе выступала производственная разновидность сообщества. Сэрэнцу же, знакомая с большинством доярков и прежде, уважая каждую и стараясь понять всех, не перестает быть самостоятельной личностью, с присущими только ей особенностями и внутренним миром.

Она является ярким воплощением того редкого типа людей, которые не «прогибаются» под давлением окружающих людей, обстоятельств, времени, эпохи, не говоря уже о случае, и пр. Напротив, героиня из тех, кто как бы не зависит от внешнего, привходящего. Об этом Г. Д. Гачев писал: «Мудрецы всегда придерживались примерно такого принципа и рассуждения: общество (эпоха, время, строй) может быть лучше, или хуже, но я-то не должен от этого зависеть, но всегда быть лучше, ровен во благе» [2, с. 383].

Индивидуальность Сэрэнцу выражается в цельности характера, многогранности позитивных качеств, к которым относится и высокий уровень ее эстетической культуры. Она любит родную природу, чутко реагирует на все прекрасное. Одаренная и внешней привлекательностью, она, несмотря на невзгоды, всегда, даже в пожилом возрасте, собрана, подтянута, таково же ее рабочее место и дом. Она способна облагородить самую непритязательную обстановку.

Концепты прекрасного и искусства не особенно выделяются в художественной ткани исторических эпических полотен Бурятии, особенно в их историко-революционной разновидности: там преобладает трагическое и возвышенное. Что касается двухвременных романов и повествований о современности, то эти концепты доминируют в произведениях, посвященных творчеству профессиональных художников. И, разумеется, в той или иной мере в национальной романистике отражается фольклор.

Что касается изображенных в романе реалий сельской жизни, то, на фоне преобладающего в них бытописательства, указанные попытки воплотить красоту как, по сути, экзистенциальную ценность иногда выглядят вставками для украшения текста или приемом придания персонажу интересную, нетривиальную черточку.

Этого никак нельзя сказать об образе Сэрэнцу: настолько органично для нее любить прекрасное, стремиться к нему. Она красива в труде, считает дойку самой красивой работой на свете, и звонкие звуки от ударов о дно пустого ведра тугих струек молока для нее «будто музыка» [3, с. 29].

Всегда болеющая за дело, добросовестно заботящаяся о животных, героиня искренне радуется первому за несколько лет хорошему урожаю сена, и она «будто порхает по лугу. Работается ей легко. Настроение, какого с незапамятных времен не было, – петь хочется. Копешки ставит – одну к одной. Примнет вершинку, прочешет аккуратно граблями, основание поправит, отойдет, оглядит со всех сторон и – следующую» [3, с. 106].

Умеющая замечать прекрасное, во время утомительного пути от села до своей фермы она не сетует на отсутствие транспорта, а радуется возможности отвлечься от нескончаемой тяжелой работы и наслаждается красотой природы, соотнося один из ее сезонов с этапами жизни человека: «Разные бывали осени за годы, что провела она здесь, но эта – редкая по красоте. Когда-то и в человеческой жизни приходит осенняя пора. Была бы она такой же красивой, мягкой, долгой ...» [3, с. 121].

Одним из самых лиричных объектов вещного мира «Течения» выступает старенький патефон – премия Зандана за работу в колхозе, бережно хранимый в семье. Его включали и во время ее переезда на ферму, и всегда, когда вспоминают о Зандане, слушая его любимую песню о красном сандале и подпевая исполнителю, или когда принимают особенно дорогого и близкого гостя. Эта песня – часть памяти о дорогом сыне, муже, отце. Желая подбодрить или утешить главную героиню, ее подруга запекает именно ее, а слыша мелодию, догадывается, что Сэрэнцу грустит. Когда песня о сан-

дале прозвучала из радиоприемника во время концерта по заявкам радиослушателей, старая доярка, взволнованно прослушав ее, даже поклонилась в знак благодарности.

Завершается повествование таким эпизодом: в одиночку ухаживая за чужим, потерявшимся во время паводка скотом, Сэрэнцу думает, что скоро ей, никогда не бывавшей даже в райцентре, предстоит впервые в жизни поездка в отпуск на далекий южный курорт. «Ей привиделось море. Теплое и ласковое. Совсем не похожее на этот дикий разлив. Привиделось стоящее на берегу высокое стройное дерево с пышной кроной, прекрасное дерево зандан-модон, сандаловое дерево. Зазвучали слова любимой песни:

Красный сандал вспоивший

Прозрачный источник прекрасен ...» [3, с. 260].

Приведем обобщающую оценку С.С. Имихеловой личности Ц.-Ж. Жимбиева как романиста, отнесшей его к тем писателям, в романах которых образы природы, труд степняков «вписаны в историческую, культурную жизнь нации» [4, с. 42].

Как видим, музыка играет большую роль в создании одного из лучших женских образов бурятского романа советского периода, характеризуя высокий уровень эстетической культуры Сэрэнцу, ее потребность в прекрасном, искусстве, как качествах гармоничной личности.

Ведущая тема романа «Большая родословная» Д. Эрдынеева, как это видно по названию, – род, семья. В нем основательно исследуются эти проблемы, воспроизведены основные темы бурятской семьи описываемого автором периода [7, с. 173-180].

В консервативной семье главного героя Арьи, ориентированной исключительно на материальные ценности, игнорируется все, что связано с духовными запросами: время, проведенное за книгами, в театрах его жена Ади, подлинная глава рода, считает впустую потраченным [8, с. 12].

И лишь погибшая невеста Арьи, Арюухан, посвящавшая неверному жениху красивые и вдохновенные песни и поколение внуков, молодежь в лице Балты и Аян показана как современный тип людей, посещающих театры, умеющих танцевать, знающих и старинные песни, и современную музыку. Это выступает следствием формирования людей, которым присуща «какая-то внутренняя раскрепощенность, потенциал свободного обращения со всем, в том числе и с семейно-родовыми порядками... мы видим, что откуда-то родилось в ней чувство своего права жить из себя, сверяясь не с тем, что принято, а с тем, к чему побуждает свое «я» [2, с. 18].

В этих образах В. Ц. Найдаков отметил удачное воплощение наиболее привлекательных черт молодежи: «высокий интеллектуальный уровень, постоянный поиск истины, нового, умение трудиться самозабвенно, целиком отдавая себя делу, ясное сознание своей роли рабочего, ученого, сельского интеллигента в жизни своего народа. И все это без малейшего оттенка жертвенности, без какого-либо намека на душевную ущербность: они умеют радоваться жизни, любят красоту природы, знают радости и страдания любви» [5, с. 197].

Таким образом, в упомянутых бурятских романах о современности с разной степенью полноты воплощается тема музыки.

Примечания

1. Белоусов А. Глубокое течение // Жимбиев Цыден-Жап. Течение : роман, рассказы : пер. с бурят / [послел. А. Белоусова]. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1982. С. 330.
2. Гачев Г. Д. Чингиз Айтматов : (в свете мировой культуры). Фрунзе : Адабият, 1988. 488 с.
3. Жимбиев Цыден-Жап. Течение : роман, рассказы : пер. с бурят / [послел. А. Белоусова]. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1982. 336 с.
4. Имихелова С. С. Личность и национальная картина мира в бурятском романе // Россия – Азия: механизмы сохранения и модернизации этничности : материалы междунар. науч.-практ. конф. (18-21 июня 2008 г.). Улан-Удэ : Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2008. Вып. 3. С. 41-43.
5. Найдаков В. Ц. Путь к роману. История формирования бурятской прозы. Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние., 1985. 261 с.
6. Серебрякова З. А. Пути воплощения национального характера в бурятском романе о современности. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2009. 94 с.
7. Серебрякова З. А., Байминова Н. С. Типы семьи в романе «Большая родословная» Д. Эрдынеева // Роман в литературе и культуре народов России : сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГИК, 2021. С. 173-180.
8. Эрдынеев Д. О. Большая родословная / авториз. пер. с бурят. А. Верещагиной. М. : Сов. писатель, 1983. 368 с.

ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО КОМПЛЕКСА ОДЕЖДЫ СЕМЕЙСКИХ (СТАРООБРЯДЦЕВ) ЗАБАЙКАЛЬСКОГО КРАЯ

В статье автором предпринята попытка сравнительного анализа традиционной одежды семейских старообрядцев, проживающих на территории Забайкальского края. Условно выделена классификация распространённых комплексов одежды. Через применение метода анкетирования определено место элементов традиционного костюма в современной социокультурной среде.

Ключевые слова: традиционная одежда, семейские, старообрядцы, мужской костюм, женский костюм, головные уборы.

Zvereva A. N.
Chita, Russia

FEATURES OF EXISTENCE AND DISTRIBUTION OF THE TRADITIONAL CLOTHES COMPLEX OF THE SEMEISKIYE (THE OLD BELIEVERS) OF THE TRANSBAIKAL REGION

The author of the article has attempted to make a comparative analysis of the traditional clothes of the Semeikiye Old Believers living on the territory of the Transbaikal region. The classification of widespread complexes of clothes has been made conditionally. With the help of the questionnaire method application the place of the elements of the traditional costume in modern socio-cultural environment has been determined.

Keywords: traditional clothes, the Semeiskiye, the old Believers, men's suit, women's costume, headwear.

Традиционный костюм – это концентрированное выражение тенденций развития культуры и общества. Это понятие, включает в себя всё, что искусственно изменяет облик человека: одежда, головной убор, обувь, причёска, украшения. Элементы костюма позволяют четко определить и понять эстетические, социальные нормы, поведенческие стереотипы, традиции, обычаи народа. Одежда продолжает оставаться одним из главных элементов человеческой культуры, отвечающих за внешнюю самоидентификацию. Особенно это касается традиционного народного костюма, где каждый его элемент наполнен важным культурным и духовным смыслом. Однако и в народной культуре с течением времени происходят изменения: одни формы одежды сменяют другие, некоторые виды уходят в прошлое, а новомодные вещи через какое-то время становятся привычными и традиционными.

Самобытной и уникальной является традиционная одежда этноконфессиональной группы русского населения Забайкалья – семейских, объединяющая в себе традиции северных и центральных районов России, некоторые элементы польского, белорусского и украинских костюмов (гачи, шаровары, ношение «корольков», т.е. бус).

Вопреки почти устоявшемуся в науке мнению, что в основе одежды семейских лежит северо-среднерусский комплекс с некоторыми чертами малорусского, мы склонны видеть два типа: северо-среднерусский комплекс у старообрядцев Бурятии, но южнорусский – у женщин Красного Чикоя [7].

Одежда семейских в своей основе и составлявших её элементах, в конструкции, крое, способах украшения имела русскую традицию. Мужская одежда семейских была менее сложная и состояла из рубахи, часто косоворотки, холщёвых штанов с широким шагом, пояса. Комплект мужской одежды у семейских смешанного типа: рубаха – типично великорусская, штаны – украинско-белорусские. Покрой верхней одежды характерен для великорусского типа одежды [3]. У местного бурятского населения были заимствованы дохи, которые семейские мужчины одевали, выезжая в лес, малахай (меховая шапка), унты, пимы.

От проживающих на этой же территории сибиряков (другая группа русского населения) семейских отличала цветовая яркость, насыщенность, контрастность, нарядность тканей. На элементах одежды преобладали оттенки красного (брусничный, алый, багряный, огненный), синего, зелёного

цветов, белые и желтоватые цвета бисера и жемчуга, золотые нити на головных уборах и украшениях [2]. Забелина Е.Е., уроженка села Архангельское Красночикойского района, рассказывала: *«сарафан если с чёрной зямлей, запан что б был красной зямлей, рубаха что б была синяя иль зелёная зямля»*. (ред: «земля» – основной фон ткани). Стремление к идеалу женской красоты выражается созданием объёма в одежде: наличие сборок по рукавам, на подоле и других частях. Идеал красоты оценивался наполненностью здоровьем, т.е. пышностью форм тела.

Г.С. Маслова отмечала, что «в семейской одежде имеются и южнорусские черты: бисерные украшения, девичий косник, налобная бисерная повязка, дутые бусы, яркие ткани, украшение цветами (живыми и искусственными) и птичьими перьями» [4]. Созданию костюма семейских способствовали основные эстетические идеалы староверов: представление о красоте и гармонии в природе, любовь к опрятности.

Ввиду компактного расселения старообрядцев разница в элементах материальной культуры, казалось бы, должна быть сглажена. А между тем, сравнительный анализ выделяет отличия не только между костюмами семейских Красночикойского района и семейских Республики Бурятия, представленных в исследовании Р.П. Потаниной [7]. Автором предпринята попытка поиска различий среди старообрядческих групп, расселившихся на территории Забайкальского края.

В начале XXI в. проживание потомков семейских-старообрядцев отмечается на территории Красночикойского, Хилокского, Петровск-Забайкальского, Кыринского, Улётовского, Читинского районов Забайкальского края [5]. Определить их численность очень трудно, поскольку в переписях они отдельно не отражаются.

В ходе изучения мы условно выделяем три основных комплекса женской одежды (архангельский, урлукский, красночикойский), современный комплекс, а также цельнокройные и составные мужские рубахи, которые впоследствии были распространены на территории исследуемых сёл Улётовского и Кыринского района.

Такая классификация была предпринята нами для прояснения истории расселения семейских: согласно краеведческому материалу [5] и исследованиям Ф.Ф. Болонева [1] сёла Урлук, Архангельское, Красный Чикой являются первыми поселениями старообрядцев на территории современного Забайкальского края. Некоторые жители этих сёл освоили другие территории, образовав новые поселения и привнеся туда свою культуру, в том числе материальную. Каждый из комплексов имеет сходные с другими черты (например, в раскрое сарафана, за исключением использования прямого или косоклинного), но при этом имеет отличительные особенности в конкретных элементах костюма. Таким образом, по составляющим элементам традиционной одежды, возможно определить инвариант костюма.

Особенностью урлукского женского комплекта является рубаха с отложным воротничком, укороченной длиной рукава с широкой присборенной оборкой. Бытование такого костюма отмечается на территории сёл Урлук Красночикойского района, Новосалия Улётовского района. В сравниваемых сёлах отмечено также использование файборы по верхней линии грудки на запане. На территории села Урлук фартук закрепляется на животе. Данный тип фиксации не отмечается в других исследуемых поселениях. Мужская рубаха – косоворотка, свободного кроя, сибирского типа с использованием «полочки». Нами отмечено распространение шерстяных валеных шляп и картузов. Картузы, или как ещё называли – фуражки, появились в мужском гардеробе семейских от соседей-казаков.

Интересным фактом является то, что привычный ныне картуз, считающийся элементом русской одежды, и который нередко можно увидеть на современных старообрядцах, раньше считался головным убором весьма неблагочестивым. Поскольку традиционным головным убором староверов-мужчин была шляпа, то ношение новомодного картуза в некоторых местностях осуждалось.

Архангельский комплекс отличается прямой поликовой рубахой как у мужчин, так и у женщин, двусоставным запаном с уникальным орнаментом по верхней линии «сорочий глаз». Данный тип распространен на территориях сёл Малоархангельское Красночикойского района, Былыра Кыринского района, Дешулан Улётовского района. Праздничные мужские рубахи украшаются вышивкой по вороту и манжетам, в будние дни носили простые рубахи-косоворотки. В отличие от села Урлук, на территории села Архангельское не получили распространения фуражки (картузы), однако, опираясь на фотографии и воспоминания жителей села, имелся широкий ряд шляп – валянки, шляпы с полями.

Красночикойский комплекс женской одежды имеет такие отличия, как раскрой рубахи, длина рукава, традиция украшения манжеты кружевом, а также украшение кружевной тесьмой подола запана. Яркой особенностью являются оборки, выполненные в традиционной технике ткачества на бер-

до, но с использованием иной цветовой гаммы. Так, наиболее широко распространённый браный узор чёрного цвета на красно-желтом фоне здесь заменён на прямой тканый узор сиреневого оттенка. Повседневная мужская одежда – цельнокройная, как рубаха, как и порты.

На общем фоне особенно выделяется село Укыр – кроме удалённости от районного центра, Укыр населён выходцами из трёх первых поселений старообрядцев, что способствовало длительной консервации традиционной культуры семейских во всех её проявлениях. Здесь можно отметить бытование двух, а иногда и всех трёх представленных комплексов в едином ансамбле одежды. Однако, кроме гармоничного сочетания типов, костюм, а точнее обувь, сопровождается уникальным типом оборок – плетёных из красной и чёрной шерсти.

В настоящее время кроме традиционных форм одежды в некоторых сёлах внедряются новые элементы костюма. Точнее, новыми формами заменяются традиционные элементы. Так образовался современный комплекс женского семейского костюма, в котором рубаху зачастую заменяет блуза фабричного изготовления, сарафан – присборенная юбка «полусолнце» длины «миди». Обязательным элементом здесь остаётся запан. Стоит отметить, что юбочный комплекс не предполагает ношение пояса, опояски, кушака. Бытование описанного комплекса отмечается с конца XX в. и по настоящее время чаще в быту, чем на праздники на территории сёл Барахоево, Малоархангельское, Архангельское, Коротково Красночикойского района. Частичная заменяемость элементов отмечается в комплексах сел Энгорок Хилокского района и Новосалия Улётовского района.

В процессе бытования в костюмах отмечаются изменения в орнаментальном наполнении, принтовой составляющей тканей, раскроя, которые, вероятно, произошли под влиянием хронологических, географических, климатических факторов [3].

Наиболее явные отличия выделяются в сфере головных уборов. У мужчин широкое распространение получили разного рода валеные шляпы, иногда картузы. У женского населения, кроме платков, бытовали два вида головных уборов: пояски и кички, определяющие социальный статус: пояски носились до замужества, кички – после.

Территориальную принадлежность данных головных уборов можно определить по раскрою, орнаментальной вышивке и другим элементам. Так, в селе Архангельское отмечается бытование детских поясок – вышитых бисером, бусинами атласных лент и девичьих поясок из бархата, вышитых бисером и «жемчугом» (речным жемчугом) [2]. Отличительной особенностью девичьей пояски является выполнение вышивки сразу на ткани головного убора, в то время как вышивка поясок сел Красный Чикой или Дешулан выполняется сначала по белой ткани, которая затем прикрепляется к их бархатному «каркасу». Встречаются орнаментальное, многоярусное наполнение пояски, а также в форме полукруга симметрично линии лба.

По форме на территории Забайкальского края можно выделить пояски простого раскроя (села Архангельское Красночикойского района, Улёты Улётовского района), трапециевидные (Красный Чикой Красночикойского района), V-образные (Архангельское, Красный Чикой Красночикойского района, Дешулан Красночикойского района, Фомичёво Красночикойского района).

Изучая историю, быт, традиционную культуру семейских, исследователи отмечают хорошую сохранность памятников народной культуры и древнерусской письменности. По данным социологического опроса, проведенного нами на территории Красночикойского района Забайкальского края в 2020 г., о бережном хранении элементов традиционной одежды и предметов быта, их передаче последующим поколениям по наследству заявили 60,7% и 24,6% респондентов соответственно. Кроме того, среди населения отмечается добровольное пожертвование материального наследия в фонды учреждений культуры и в фольклорные ансамбли (9,8%). 39,3 % опрошенных подтвердили наличие традиционной одежды в личном гардеробе, отметив, что носят её по праздникам (23%), либо не носят совсем (16,4%).

Стоит отметить, что в настоящее время среди любителей-энтузиастов, педагогов систем дополнительного и среднего специального образования, руководителей творческих коллективов наблюдается тенденция к восстановлению технологий рукоделия, ткачества, реконструкции нарядов [6]. С недавнего времени в сети Интернет работает движение «Хожу в русском», призывающее носить в определенные дни в бытовых, естественных условиях современной жизни традиционные наряды, что, по нашему мнению, является положительным явлением, осуществляющим ряд функций: эстетическую, просветительскую, популяризаторскую. Просветительское движение с целью освещения локальных особенностей осуществляется такими видеопроектами, как «Традиционный русский костюм» (из коллекции С. Глебушкина, Россия), «Спадок» (Украина).

Таким образом, осознание и сохранение уникальности локального комплекса традиционной одежды является важным фактором патриотического, этнокультурного воспитания, познания не только истории и культуры родного села, но и региона, страны в целом.

Примечания

1. Болонев Ф. Ф. Старообрядцы Забайкалья в XVIII-XX вв. Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. 339 с.
2. Кузнецова С. Г. Традиции в прикладном искусстве старообрядцев Забайкалья : учеб.-метод. пособие. Чита : Забайкал. гос. ун-т., 2013. 131 с.
3. Кузнецова С. Г. Традиционный семейский костюм как художественный объект // Сохранение народной традиционной культуры : материалы межрегион. науч.-практ. конф.. Чита : Забайкал. гос.-гум. пед. ун-т., 2012. С. 147-155.
4. Маслова Г. С. Русский народный костюм Восточной Сибири : этнограф. сб. М. : Наука, 1962. С. 17-26.
5. Образование сёл Красночико́йского района – Красный Чикой Забайкальский край. URL: <https://krasnyj-chikoj.ru/history/obrazovanie-sel-krasnochikoyskogo-rayona>(дата обращения: 21.11.2021).
6. Петров В. Л., Петрова Е. В. История и культура семейских Забайкалья : концепция и программы школьной образовательной области национально-регионального компонента Республики Бурятия. Улан-Удэ : Бэлиг, 2003. 48 с.
7. Потанина Р. П. О природе различий в традиционной культуре семейских Бурятии и семейских Красного Чикоя Читинской области // Старообрядчество: история и современность, местные традиции, русские и зарубежные связи : материалы III межд. науч.-практич. конф. (26-28 июня 2001г.). Улан-Удэ : Изд-во БНЦ, 2001. С. 247-249.

АКТУАЛИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

УДК 78:39

Усович В. А.
г. Улан-Удэ, Россия

ПРИНЦИПЫ ЭТНИЧЕСКОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Статья декларирует взгляд автора на ситуацию в области сохранения музыкального своеобразия культур народов не только России и Азиатско-Тихоокеанского региона, но и человечества в целом. Автор рассматривает влияние глобализации на процессы взаимодействия и диалектического синтеза в области искусства. Обосновываются принципы энтропии и сохранения выразительных средств как по материальным, так и по духовным признакам.

Ключевые слова: идентификация, музыкально-выразительные средства, диалектические законы, этническая и национальная культура, композиторское творчество.

Usovich V. A.
Ulan-Ude, Russia

PRINCIPLES OF ETHNIC IDENTIFICATION OF MUSICAL AND EXPRESSIVE MEANS IN THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION

The article declares the author's view on the situation in the field of preserving the musical originality of the cultures of the peoples not only of Russia and the Asia-Pacific region, but also of humanity in general. The author considers the influence of globalization on the processes of interaction and dialectical synthesis in the field of art. The principles of entropy and preservation of expressive means are substantiated both in terms of material and spiritual attributes.

Keywords: identification, musical and expressive means, dialectical laws, ethnic and national culture, composer's creativity.

В названии нашей конференции заложено убеждение в том, что сохранение музыкального и хореографического своеобразия традиционной культуры не только желательно, но и необходимо. На самом деле, развитие музыкальной и хореографической культуры подвержено тем же законам энтропии, что и экономика, политика, социология, наука, образование, культура и все её сферы без исключения. Поэтому проблемы сохранения своеобразия культур не существует! Сохранять это своеобразие насильно и искусственно – всё равно, что бороться с ветряными мельницами.

Изучать культурное наследие можно и нужно, но сохранять его в качестве живой актуальной и действующей практики вряд ли удастся. Для этого пришлось бы вернуть его носителей в условия, аутентичные формированию и реализации культурной практики, тогда как положение коренным образом изменилось: человечество шагнуло в эпоху цифровизации, искусственного интеллекта и роботизации.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы наметить пути, способы и методологию изучения и осмысления некоторых этапных моментов на пройденном отрезке пути в период воздействия глобализации на музыкальную культуру.

Проблема национальной идентификации музыкальной культуры представлялась сложной и противоречивой ещё со времён становления музыковедения как науки. В наши дни она ещё более осложнилась в связи с глобализацией. Для того чтобы упростить проблему и найти ключ к её решению, предлагается рассмотреть музыку с двух позиций: во-первых, как искусно организованную материальную звуковую субстанцию; во-вторых, как средство духовного общения людей.

Несомненно, что звуковые, материально существующие музыкально-выразительные средства чрезвычайно важны при идентификации этнической принадлежности музыки. Однако та значимость, которую их наделяет духовная практика народа, важнее.

Сами по себе звуковые структуры могут быть похожими или даже идентичными у совершенно разных этносов, живущих на разных континентах и никогда не общавшихся между собой. Так, например, пентатоника характерна и для народов Азии, и для славян, и для шотландцев, и для североамериканских индейцев. При этом в каждой культуре оказывается специфичным её эстетическое восприятие. Поэтому нельзя судить о смысле, духовном содержании и особенностях национальной музыки только по использованным в ней музыкально-выразительным средствам.

Если проанализировать музыкально-выразительные средства методом системного анализа, окажется, что их не так уж много, как может показаться на первый взгляд. В системе выделяются уровни по таким характеристикам звука, как высота, тембр, громкость и длительность. На уровне высоты звука выразительное значение для человека имеют: 1) интервал, 2) модус, 3) лад, 4) функциональность. В художественном осмыслении они воспринимаются, как интонация, мотив, фраза, мелодия.

На уровне тембра находится всё многообразие звуков как музыкальных, так и шумовых. На стыке высоты и тембра располагаются обертоновый звукоряд и гармония, как вертикаль, строящаяся на основе функциональной логики, а также кластеры и сонорные комплексы.

Громкость или сила звука, интенсивность колебаний звучащего тела, имеет не только музыкально-выразительное значение, но и обладает мощным физико-акустическим воздействием. Вспомним иерихонские трубы, разрушившие крепостные стены, ультразвук, используемый в промышленности, инфразвук, способный сводить с ума моряков во время шторма или рок-фанатов перед концертом супер-группы.

Наконец, длительность, обеспечивающая временную организацию музыки, ритм и метр. Здесь комментарии не нужны. Комбинаторика производных от этих четырёх уровней звуковых характеристик обеспечивает всю природу музыки, её материальную составляющую. Однако ни у кого не вызывает сомнения тот факт, что сама по себе комбинаторика звуков являет собой формальный и формообразующий фактор бытования музыки, но, чтобы она стала искусством, ей нужно придать значимость или, лучше сказать – духовную составляющую. Она должна быть обеспечена триадой композитор – исполнитель – слушатель; она должна стать средством общения людей.

Важно осознать, с какой общностью людей мы имеем дело – либо это семья, род, племя, этнос, народ и нация, либо это страна, государство, федерация, континент и человечество в целом. Коль скоро нас интересует этническое своеобразие музыкальной культуры, мы должны проследить воздействие множества факторов на её возникновение, становление, развитие и кризис. Это общность территории, общность языка, разговорного и письменного, природа и темперамент, экономика, философия, идеология, культура, эстетика, исторический опыт, религиозные верования, морально-этические принципы, наука, образование, менталитет, генетическое родство. Можно бесконечно продолжать поиски этих факторов, но учесть их абсолютно все – вряд ли возможно.

Чтобы скрупулёзно проанализировать все материальные и духовные составляющие феномена музыки в их синтезе и систематизировать их, потребуются усилия особого научно-исследовательского института. Думаю, что необходимости в этом нет. Музыка как искусство живёт и развивается по давно открытым диалектическим законам, и будет продолжать существовать и изменяться, отвечая потребностям человечества.

Вместе с тем, музыковедение всегда стремилось осмыслить и объяснить процессы развития музыки и даже предсказать их. Проблема была определена и осознана в 1971 году на VII Международном музыкальном конгрессе стран Азии, который проходил в г. Алма-Ата под эгидой ЮНЕСКО. Полярные точки зрения высказали, с одной стороны, известнейший западногерманский музыковед, француз по происхождению, Алан Даниелу, с другой стороны – группа советских искусствоведов во главе с Борисом Ярустовским [2, с. 219].

А. Даниелу утверждал, что любые чуждые влияния отрицательно сказываются на развитии национальной музыкальной культуры, что практика оказания творческой помощи молодым композиторским школам должна расцениваться как порочная, отрицательно влияющая на самобытность национальных традиций, что советские композиторы – интернационалисты 20-30 годов оказали медвежьё услугу национальным культурам Средней Азии, Закавказья и Сибири, когда они посещали эти республики, работали с фольклорным материалом, помогали осваивать жанры европейской национальной культуры.

Советские же музыковеды придерживались точки зрения, согласно которой эта помощь была своевременной и продуктивной. Высказывалось мнение, что такие авторы, как Р. Глиэр или М. Фролов, явились чуть ли не основоположниками национальных композиторских школ. Естественно,

наши музыковеды не хотели и слышать о том, что их практика нанесла какой-либо урон развитию национальных культур.

Надо сказать, что за прошедшие полвека споры по этой проблеме продолжают то явно, то скрыто, в зависимости от социально-политической ситуации в отдельных регионах нашей страны и в её столице. Сегодня, когда вопрос о межнациональных отношениях в ряде наших республик обострился, когда демократизация позволяет непредвзято подойти к сути проблемы, попытаемся взглянуть на неё с точки зрения практики 80-летней работы Союза композиторов Бурятии.

Когда мир вступил в эпоху глобализации, музыканты всего мира озаботились тем, чтобы сохранить своеобразие своей родной культуры, а многие почувствовали себя подавленными, будучи не в силах сохранить традиции, переданные им предками.

Разумеется, было бы очень интересно проследить за процессом развития какой-либо национальной музыкальной культуры в своеобразном вакууме, в изоляции от внешних влияний. Но это, конечно, утопия. Вместе с взаимодействием экономическим, политическим и общекультурным идёт и взаимовлияние музыкальных основ – в интонировании, в ладовых системах, в фактуре, музыкальном восприятии. Если рассматривать музыкальное взаимодействие в профессиональном ракурсе, то идёт обмен достижениями в композиторской технике, в развитии жанрового мышления, в освоении принципов драматургии, в стилистике.

Закономерно предположить, что если бы такая культурная изоляция оказалась возможной, то без внешних сношений культура не смогла бы развиваться и задохнулась бы в тисках собственных традиций, которые со временем становятся закостенелыми и реакционными. При этом нужно иметь в виду и то обстоятельство, что культурное взаимодействие не терпит поспешности и насилия, процесс должен протекать естественно и эволюционно. Вопросы национальной культуры требуют особой деликатности.

Обратимся к примеру русской музыки: реформы Петра I имели положительное значение, приобщая Россию к европейским достижениям, но насильственное внедрение западных форм музицирования весьма навредило самобытному развитию русской композиторской школы. Потребовалось почти два века для того, чтобы преодолеть петровский «командно-административный» стиль управления культурой и возродить русское музыкальное мышление в творчестве Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского и, особенно, Стравинского, воссоздавшего современными ему средствами древнейшие культурные пласты языческой Руси.

Бурятская профессиональная музыка немыслима без сложных и многозначных влияний русской профессиональной музыки. Проблема имеет несколько аспектов: во-первых, все бурятские композиторы получили образование в советских консерваториях, в классах композиции русских педагогов, то есть прошли русскую школу; во-вторых, с первых же дней образования советской Бурятии в республике работали выдающиеся деятели русской музыкальной культуры – В. Обыденная, С. Рязунов, В. Морошкин, Б. Майзель, Л. Книппер. Основателем и первым руководителем Союза композиторов Бурятии был П. М. Берлинский. Одним словом, связь русской и бурятской национальных культур имеет прочные исторические корни [1, с. 4].

В настоящее время эта связь становится всё более естественной и органичной. Нельзя сказать, что профессиональные бурятские авторы утрачивают свою исконную национальную почву. Нет, они стараются находить и разрабатывать новые для себя фольклорные пласты, однако делают это всё же опосредованно, пропуская их через современную призму музыкальной выразительности, которая давно стала интернациональной. Композитор А. Андреев, например, использовал приёмы политональной и атональной техники, Ю. Ирдынеев с определённым мастерством применял алеаторику, серийную технику, кластеры и сонорные эффекты. При этом любой компетентный музыковед при первом же прослушивании определит национальный характер их творчества.

Примерно такая же ситуация может быть обнаружена в музыкальном наследии композиторов самых разных национальностей. Один из лидеров советского музыкального авангарда, армянский композитор Тигран Мансурян признался, что сам не понимает, как сквозь додекафонную технику и пуантилизм, которые он использует в своих сочинениях, пробивается генетический флёр армянской музыки (из беседы с композитором Т. Мансуряном). Как могло получиться, что он, рождённый в Бейруте и поселившийся в Армении лишь в девятилетнем возрасте, осознал себя национальным композитором? Следовательно, важна не столько техника, сколько духовная культура композитора и его талант.

Возвращаясь к бурятской музыке, проследим проявление национальной специфики в «лёгком жанре». Ныне в Улан-Удэ сочиняет музыку значительное количество самодеятельных композиторов,

которые не знают нотной грамоты, но создают весьма удачные мелодии. Хотя большинство из них исполняется на бурятском языке, в музыкальном интонировании они далеко ушли от фольклорных традиций, не говоря уж об аранжировках, выполненных в популярных стилях. Нередко можно услышать и бурятский хип-хоп, и рэп. Ещё более продвинуты в освоении международных эстрадных стандартов монгольские композиторы. Но и в их творчестве непредвзятый слушатель может уловить признаки монгольской протяжной песни и ёхора.

История человечества развивается по тем же диалектическим законам, что и вселенная, сознание и культура в целом, в том числе – музыкальная. Коль скоро мы говорим о глобализации во всех сферах человеческой деятельности, следует осознать, что межэтнические музыкальные взаимоотношения подвержены принципу энтропии, рассеивания и растворения характерных особенностей каждого народа без исключения. Это ни хорошо, ни плохо, но это так. Ведь есть ещё один закон диалектики, с которым мы тоже должны считаться. Это закон сохранения энергии, то есть всё то, что впитывает мировая культура, не исчезает, не улетучивается, а остаётся заметным и важным отпечатком на ее бытовании, даже при определенной трансформации на следующем этапе развития человечества.

Примечания

1. Куницын О. И. Музыка Советской Бурятии. Москва : Сов. Композитор, 1990. 216 с.
2. Музыкальные культуры народов : традиции и современность / ред.-сост. Г. Шнеерсон ; Нац. муз. ком. СССР. VII Междунар. муз. конгресс. 6-9 окт. 1971 г. М. : Сов. композитор, 1973. 374 с.

УДК 78.071.1(470+571):398

Андриевская Т. А.

г. Улан-Удэ, Россия

Научный руководитель: Усович В. А.

ВЛИЯНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ НА ТВОРЧЕСТВО СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В статье рассматриваются творческие устремления молодых российских композиторов относительно использования фольклорных традиций различных народов России в сопоставлении с основными эпохами в истории западноевропейской музыкальной культуры.

Ключевые слова: фольклор, композитор, жанры, творчество, культурное достояние, интонация.

Andrievskaya T. A.

Ulan-Ude, Russia

Scientific supervisor: Usovich V. A.

INFLUENCE OF FOLKLORE TRADITIONS ON CREATIVITY OF MODERN RUSSIAN COMPOSERS

The article considers the creative aspirations of young Russian composers towards using the folklore traditions of different peoples of Russia in juxtaposition with the main periods in the history of western European musical culture.

Keywords: folklore, composer, genres, creativity, cultural heritage, intonation.

Рассмотрение заявленной проблемы необходимо начать с краткого экскурса в историю развития академического музыкального искусства и его взаимоотношений с народным творчеством. При внимательном рассмотрении исторических обстоятельств зарождения академического искусства оказывается, что те представители западноевропейской музыкальной культуры, которые для нас являются авторитетами, не всегда опирались на фольклорные традиции и стили бытовой, современной для них музыки. Их творчество базировалось на принципах так называемой аристократической теории, которая утверждает, что искусство создает не народ (как считал, например, М. Глинка), а особо одаренные личности, получившее придворное воспитание и образование.

Фольклор – это область народного искусства, где художественное отражение действительности осуществляется в словесном, музыкальном, хореографическом и драматическом видах искусства, выражает мировоззрение народа и тесно связано с его жизнью и бытом [2]. Признаки фольклора таковы: коллективность, устность, вариативность, традиционность, синкретизм.

Сочиняет «народное» произведение автор (личность), а коллектив выступает как соавтор, исполнитель, редактор. Это правило может иметь множество исключений, когда один исполнитель генерирует фразу или мотив, которые попадают в зону внимания коллектива и сразу же подвергаются развитию, изменению, «естественному отбору» и лишь в процессе долгой практики фольклорное сочинение приобретает законченный вид и фиксируется фольклористом.

В современном мире прямое обращение к фольклору в академических композиторских кругах, к сожалению, редко. Основное развитие композиторского мышления связано с использованием новых техник, с поиском новых звучаний, новых акустических эффектов. При срезе современной академической музыкальной индустрии можно увидеть, что стилистика композиторов центральной России или Азиатско-Тихоокеанского региона идентична творческим поискам западных композиторов. Следует отметить, что, если композиторы выходят за рамки этого мейнстрима, они рискуют никогда не услышать свое произведение в исполнении. Этот факт можно объяснить стремлением исполнителей сыграть что-то настолько новое, чего еще не слышала публика, или элементарным желанием следовать моде.

Исторические хроники свидетельствуют, что средневековые композиторы не обращались к фольклору. Западноевропейская музыка была ориентирована на церковь, композиторы следовали канонам григорианского хора. Как следствие, вся народная традиция дистанцировалась от внимания композиторов [1].

В эпоху Возрождения происходит изменение взглядов на принципы профессионального искусства, музыканты обращают внимание на фольклор. Тем не менее, мелодический язык канонической музыки и музыки светской (мадригальная и лютневая культура) противоположен. В эпоху барокко народный мелос интегрируется в профессиональную культуру. Так же, как и в эпоху классицизма, он занимает определенное место в своем жанровом слое.

Радикальное изменение происходит в XIX веке. Фольклор становится символом профессиональной культуры [4]. Именно на этой основе рождаются те национальные традиции, которые для нас представляются классическими. Это касается и немецкой, и французской, и английской, и российской музыкальных традиций. Композиторы использовали народные интонации и превращали в определенные каноны. Это трансформировалось в том или ином конкретном жанре, а не использовалось в первоначальном виде, в котором данный мелос бытовал в народе.

В начале XX века происходит революционный перелом в отношении использования фольклора в композиторской практике. Композитором, который переосмысливает воплощение фольклора в академической музыке, является И. Стравинский. Фольклор воспринимается им как символ революционных изменений в сфере языка. Именно он осознанно направил профессиональный интерес в сферу народного творчества.

Другое направление развития фольклора в русле традиционной профессиональной музыкальной культуры связано с Новой фольклорной волной, и выражено в творчестве таких композиторов, как Р. Щедрин, черпавший вдохновение в жанре русской частушки, С. Слонимский, широко использовавший принцип русской протяжной песни, Г. Свиридов, разрабатывающий в своих произведениях интонации русского фольклора и многие другие авторы второй половины XX века. Такое течение возникает при кризисе условий, которые подпитывали отечественную культуру, так как происходит исчезновение деревень, традиций, слоя, который и создавал этот фольклор. На сегодняшний день мы сталкиваемся с тем, что нет той среды, в которой бы происходило рождение соответствующей интонационной культуры, она разрушена урбанизацией. Если в прошлом веке для молодых композиторов были обязательными фольклорные экспедиции, где композиторы проходили обучение во «второй консерватории», как говорил С. Слонимский, то в наше время если они и есть, то очень редки.

Однако нельзя не отметить положительные изменения в мышлении композиторов и музыковедов в области использования и переосмысления традиционного мелоса. Так в августе-сентябре 2021 года была проведена лаборатория этнической музыки «FOLK's». Задачей данного проекта было объединение музыкантов-академистов и музыкантов, владеющих этническим вокалом и игрой на национальных инструментах в целях поиска новых музыкально-выразительных средств и создания уникального звучания.

В финальный концерт творческой лаборатории были включены произведения молодых композиторов из разных уголков России. Что же касается композиторов среднего поколения, то тут нужно уточнить, что многие из них работают в концепте метамодерна. Это течение предусматривает «цитирование всего и ничего одновременно»: за основу берется некий культурный код, который развивается в рамках определенного жанра. Культурный код в данном случае подразумевает цитирование элементов, которые присущи определенному этносу, с обязательным условием их идентичности. В пример можно привести такого композитора, как Леонид Десятников, который берет за основу для эксперимента жанр городского романса или современной крестьянской песни. Трудно сказать, использует ли в данном случае принцип полистилистики или нарочитой эклектики, когда смешение стилей используется для достижения эффекта иронии.

Необходимо сказать о творчестве одного из заметных молодых композиторов нашего времени Настасьи Хрущевой. В ее произведениях можно услышать отголоски фольклорных интонаций в преломлении принципа минимализма. Трудно сказать, как будет развиваться в дальнейшем ее творческий поиск, но можно с уверенностью утверждать, что интерес к ней со стороны слушателей во многом определен узнаваемыми народно-песенными оборотами. Кроме того, по словам автора, она может процитировать не только народный фольклор, но и его преломление в музыке М. Мусоргского, П. Чайковского и других композиторов, творчество которых популярно среди широких слушательских кругов и пользуется любовью во многих странах мира [3].

Если проследить за творческими устремлениями молодых российских композиторов, работающих в академических жанрах, то можно сделать вывод, что при сознательном отказе от продолжения отечественных фольклорных традиций, генетическое ощущение народных истоков ими все же не преодолено. При прослушивании самых авангардных сочинений как композиторов – россиян, так и зарубежных участников различных композиторских конкурсов, внимание слушателей концентрируется на тех произведениях, которые либо цитируют интонации, мотивы и фразы родной для них народной культуры, либо творчески их претворяют. Это подтверждает мысль о вечности культурного достояния различных народов мира и о просторе для творческого претворения их элементов в профессиональном композиторском творчестве.

Примечания

1. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX-XX веков : очерки. М. : Музыка, 1981. 279 с.
2. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л. : Музыка, 1967. 319 с.
3. Настасья Хрущева: «Я не хожу с флагом метамодерна». URL https://www.colta.ru/articles/music_modern/27166-denis-boyarinov-intervyu-nastasya-hruscheva-koroleva-metamoderna-festival-sound-up-forte (дата обращения: 15.11.2021).
4. «Современный композитор и фольклор» : видеозапись // Филармония Шостаковича : [официальный канал на YouTube]. URL <https://www.youtube.com/watch?v=97YwbUHIe8Q> (дата обращения: 16.11.2021).

ФОЛЬКЛОР В СТАНОВЛЕНИИ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА В БУРЯТИИ

Статья посвящена проблеме межкультурного взаимодействия в процессе становления бурятской профессиональной музыки европейской традиции. Рассматривается место и формы функционирования фольклора в культурной политике СССР и национальной культурной политике Бурят-Монгольской АССР. В результате анализа автор приходит к выводу, что национальный интонационно-ритмический материал был не только материалом цитирования или моделирования тематизма, но и импульсом для формирования всех компонентов музыкальной ткани.

Ключевые слова: национальный фольклор, формирование национального стиля, культурная политика СССР.

Rusinova O. A.
Ulan-Ude, Russia**FOLKLORE IN THE FORMATION
OF COMPOSITIONAL CREATIVITY IN BURYATIA**

The article is devoted to the problem of intercultural interaction in the process of formation of the Buryat professional music of the European tradition. The place and forms of folklore functioning in the cultural policy of the USSR and the national cultural policy of the Buryat-Mongolian ASSR are considered. As a result of the analysis, the author comes to the conclusion that the national intonation rhythmic material was not only the material for quoting or modelling thematism, but also an impulse for the formation of all components of the musical fabric.

Keywords: national folklore, formation of national style, cultural policy of the USSR.

Бурятская музыкальная культура до первой четверти XIX в. включала песенное и инструментальное творчество народа и профессионализм устной традиции, реализующийся в жанре эпических сказаний (улигеров). Просветительская деятельность христианских миссионеров, а позднее декабристов открыла населению европейский музыкальный мир. Частью системы общего образования, курируемой государством, было начальное музыкальное образование, включавшее пение по нотам, позднее – игру на музыкальных инструментах. Система образования включала несколько уровней: школы (церковно-приходские, «школы грамоты», министерские), училища, позднее – прогимназии и гимназии [2, с. 122].

Освоение европейской музыки широкими слоями населения началось после Октябрьской революции. Одним из центральных положений культурной политики страны Советов было развитие национальных культур. Данное положение основывалось на принципах равноправия наций и народностей, преодоления неравномерности их культурного и экономического развития, необходимости его непрерывности и поступательности. Прогресс культуры связывался с освоением европейского опыта, но процесс становления национальных культур должен был синтезировать национальную самобытность и межнациональное обогащение. Эта концепция была выдвинута уже в 20-е годы. «Национальные формы должны были воплощать социалистическое содержание» [4, с. 174].

Необходимость национальной формы искусства определила положительное отношение государства к фольклору всех народов страны. Забота о сохранении и изучении фольклора была возведена в ранг государственной политики. Важной формой функционирования фольклора стало его использование в виде тематического фундамента для создания национальных вариантов произведений в европейских жанрах, ведь тематизм – центральный компонент системы произведения, определяющий содержательный и технологический её параметры. Роль фольклора определялась также демократическими традициями русской музыки, которые были реализованы в дальнейшем музыкой советской.

Но, прежде всего, опора на фольклор была связана с культурной концепцией социализма. Она отражала историческую необходимость в требовании народности искусства, взаимосвязи с традициями народного творчества, с культурой масс. Важным положением являлась при этом доходчивость,

доступность искусства, необходимость контакта с самой широкой аудиторией. Связь с народным началом часто превращалась даже в единственный оценочный критерий, когда художественная ценность произведения определялась его связью с традициями фольклора: воспроизведены ли «характерные черты народного образа», воссоздана ли атмосфера народного музицирования, отталкивается ли композитор от жанровых особенностей народной музыки [5, с. 324].

Перечисленные основания определили ведущее значение фольклора в творчестве композиторов молодых национальных школ. Немаловажной была и следующая причина: взаимодействие с инонациональной, в данном случае европейской, культурой должно было опираться на элементы, существующие в национальной культуре. Особенно важным тематический компонент музыкальной структуры был для национальной профессиональной музыки, прежде развивавшейся монодически, ведь на этапе её становления именно тематизм является сферой проявления национального начала.

Формирование концепции национальной культурной политики в Бурят-Монголии учитывало данные факторы. Еще до образования Бурят-Монгольской АССР вопросы культуры находились в центре внимания: в 1918 году они рассматривались на заседаниях съезда Советов Прибайкалья. Дальневосточная республика (ДВР), образованная в апреле 1920 года, предприняла ряд практических шагов по организации системы музыкального просвещения и образования, среди которых: организация хора, симфонического оркестра, музыкальной школы [1, с. 13].

В 1923 году Бурят-Монголия получила статус автономной республики, что положительно повлияло на развитие культуры, в том числе музыкальной. Реализацию задач культурной политики осуществлял тогда Бурят-Монгольский ученый комитет (Буручком) – первое государственное научно-исследовательское учреждение, в деятельность которого входили организация системы музыкального образования и сохранение музыкального наследия бурят. Изучением последнего занималось образованное в 1924 году научное общество им. Д. Банзарова [3, с. 54]. Значительную роль в трансляции фольклора играл открывшийся в 1924 году Бурят-Монгольский педагогический техникум.

К лету 1926 года была разработана концепция национальной культурной политики, ставшая важной составной частью государственной политики республики. Центральными ее задачами были определены сохранение и изучение художественного наследия и подготовка кадров для осуществления культурного строительства. Показательно, что на первое место выдвигалась задача сохранения национального наследия.

Конкретизация путей решения этой задачи была озвучена на Первом культурно-национальном совещании, состоявшемся в 1926 году. Доклад председателя Центрального исполнительного комитета и Совета народных комиссаров Бурят-Монголии Михея Николаевича Ербанова был посвящен проблемам культурно-национального строительства БМАССР.

В резолюциях совещания отмечалось: «В целях развития национального искусства надо вступать на путь систематического изучения и собирания народных песен, мотивов, переложения их на ноты. В тех же целях совещание считает совершенно необходимым в бюджетном порядке отпускать средства на поощрение молодых дарований» [3, с. 94]. В дальнейшем собирание, изучение и нотная фиксация фольклора должны были способствовать созданию произведений национальных композиторов.

Становление бурятской профессиональной музыки европейского типа (в отличие от профессионализма устной традиции) происходило на фундаменте национального фольклора. Первая «встреча» разных систем музыкального мышления – традиционной национальной культуры с многовековым опытом многоголосного профессионального искусства – произошла в творчестве композиторов, направленных в Бурятию Союзом композиторов СССР.

Все композиторы, приехавшие в Бурятию для помощи в строительстве новой музыкальной культуры, изучали бурятский фольклор в ходе личного непосредственного контакта с национальным музыкальным искусством – в ходе поездок по республике и записей фольклорного материала от носителей традиции. В своей творческой работе они стремились максимально приблизиться к фольклорному первоисточнику.

Принцип подхода к фольклорным образцам продолжал традиции русской классической школы, отражая стремление к бережному сохранению характера, образно-интонационного содержания, ладовых, ритмических, тембровых особенностей фольклора и став примером работы в жанрах европейской традиции для молодых национальных композиторов.

В результате к началу 1940-х годов бурятская музыка имела опыт претворения национального фольклора в жанрах музыкальной драмы, оперы, симфонических поэмы и сюиты, кантаты, во-

кальных и инструментальных пьес для различных исполнительских составов. Эти достижения были отмечены на Первой декаде бурятского искусства и литературы, проходившей в Москве в 1940 году.

Важной особенностью произведений русских советских композиторов стало то, что национальный интонационно-ритмический материал был не только материалом цитирования или моделирования тематизма, но и импульсом для формирования всех компонентов музыкальной ткани. Ведущим стилистическим принципом был избран принцип адаптации классических средств выразительности специфике национального мелоса: композиторы выводили особенности многоголосия, фактуры, оркестровки, приемов развития материала из закономерностей фольклорной мелодии [6, с. 112]. Это обусловило достижение цельности стиля, при которой тематизм и остальные уровни структуры произведения не составляют отдельных систем.

«Тотальность» функционирования фольклора типична для этапов формирования профессиональной музыки, так как обеспечивала национальное своеобразие рождающейся культуры, а с другой стороны, облегчала слушателям адаптацию к новым многоголосным формам функционирования национального начала.

Наиболее активную разработку проблема соотношения традиций народной культуры и достижений европейского искусства получила в сфере ладогармонических средств. Именно в гармонизации фольклорного материала видели все композиторы главную сложность. Трудности аналогичного порядка вставали перед всеми русскими советскими композиторами, обращавшимися к созданию произведений на материале инонациональных культур, особенно восточных. Вспомним слова В.А. Успенского: «Главная трудность заключалась для меня в нащупывании стиля... чтобы гармонический комплекс не испортил национальный стиль первоначальной мелодии» [Цит. по 7, с. 132].

Пентатоническая ладовая основа бурятского фольклора требовала переосмысления логики классического гармонического мышления. Отсутствие вводнотоновости, амбивалентность звуков лада подсказывали пути поисков: изменения в строении гармонической вертикали, иные аккордовые связи. Однако найти более или менее адекватное национальному мелосу гармоническое решение долгое время не удавалось. Этот процесс занял около двадцати лет.

Вышеизложенное позволяет заключить, что бурятский музыкальный фольклор стал основой формирования национального стиля бурятской музыки в рамках профессиональной европейской традиции.

Примечания

1. Жабаяева Я. О. Становление и развитие профессиональной музыкальной культуры Бурятии (1923-1945) : автореф. дис.... канд. ист. наук. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2006. 24 с.
2. Культурное строительство в Бурятской АССР (1917-1981) : документы и материалы / [сост. Г. Л. Санжиев и др.]. Улан-Удэ : БНЦ, 1983. 537 с.
3. Ляпкина Т. Ф. Очерки истории православной музыкальной культуры Забайкалья (конец XVII- начала XX вв.). Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2003. 122 с.
4. Орджоникидзе Г. Ш. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке // Музыкальный современник : сб. ст. М. : Сов. композитор, 1973 . Вып. 1. С. 174.
5. Орджоникидзе Г. Ш. О динамике национального стиля // Музыкальные культуры народов: традиции и современность. М. : Сов. композитор, 1973. С. 324.
6. Русинова О. А. Творческая деятельность российских композиторов в Бурятии: общее и особенное // Вестник Бурят. гос. ун-та. Вып. Филология. 2015. № 10/4. С. 35-40.
7. Янов-Яновская Н. С. Узбекская симфоническая музыка. Ташкент : Изд-во им. Г. Гуляма, 1979. 132 с.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БУРЯТСКОГО МЕЛОСА В МУЗЫКЕ ЮРИЯ КОРНАКОВА

Статья посвящена творчеству известного композитора Юрия Николаевича Корнакова. Рассматриваются взаимосвязи бурятского и европейского мелоса, его становление как композитора и вклад в музыкальную культуру России и Бурятии.

Ключевые слова: Корнаков, музыка для фортепиано, Бурятия, сочинения, творчество, произведения.

Shablya N. M.
Ulan-Ude, Russia

INTERPRETATION OF THE BURYAT MELOS IN THE MUSIC OF YURI KORNAKOV

The article is devoted to the work of the famous composer Yuri Nikolaevich Kornakov. The interrelations between the Buryat and European melos, his formation as a composer and contribution to the musical culture of Russia and Buryatia are considered.

Keywords: Kornakov, music for piano, Buryatia, compositions, creativity, works.

Юрий Николаевич Корнаков – известный советский российский композитор второй половины XX века. Сам композитор любил подчёркивать, что он родился в Бурятии, в городе Улан-Удэ. Иногда, при встрече с музыкантами из Бурятии, Корнаков говорил, что он бурятский композитор, живущий в Ленинграде [1]. Действительно, юность музыканта прошла в столице республики, и он не только имел возможность любоваться бескрайними байкальскими просторами, но и слушать музыку бурятских композиторов старшего поколения: Б. Ямпилова, Д. Аюшеева, Ж. Батуева.

С особой теплотой Юрий Николаевич говорил о своих впечатлениях от бурятской народной песни. Особенно сильное воздействие на него производила старинная протяжная песня, носители которой в его время в большом количестве проживали в отдалённых районах Забайкалья и нередко приезжали в Улан-Удэ с концертами фольклорных коллективов.

Безусловно, на творческие перспективы композитора повлиял и жанр бурятской танцевальной музыки – ёхор. Так или иначе, отголоски этого жанра можно найти не только в программных сочинениях Ю. Корнакова, посвящённых бурятской тематике, но и в произведениях «европейского» направления.

Биография Юрия Николаевича Корнакова традиционна для советского профессионального музыканта. Родился он, как уже отмечалось, в городе Улан-Удэ в 1938 году в интеллигентной семье. Отец его, Николай Степанович – один из первых европейских музыкантов в Бурятии, пел на сцене оперного театра, работал преподавателем теоретических дисциплин и вокала в Улан-Удэнском музыкальном училище им. П.И. Чайковского. По семейной традиции, все три сына и дочь Николая Степановича стали профессиональными музыкантами [2]. Значительную роль в развитии музыкальной культуры Бурятии сыграл брат композитора – Вадим Николаевич: прекрасный скрипач, он давал сольные концерты, играл в камерных ансамблях, работал преподавателем по классу скрипки в музыкальном училище.

Юному Юре Корнакову повезло попасть в класс легендарной Веры Дмитриевны Обыдённой, выпускницы Петербургской консерватории, которая создала фортепианную школу Бурятии. Под её руководством молодой музыкант начал постигать искусство игры на фортепиано, вначале в музыкальной школе, затем – в музыкальном училище.

Новосибирскую государственную консерваторию будущий композитор окончил по двум отделениям: как пианист в классе И. А. Губайдулиной и Е. М. Зингера (1962), как композитор в классе профессора А.Ф. Муро́ва (1967). Необходимо отметить, что фортепианное исполнительское искусство Ю. Н. Корнакова было настолько ярким, что руководство консерватории пригласило его на преподавательскую работу, несмотря на то что практика обучения концертирующих пианистов в консерватории ещё не была налажена, и Юрий Корнаков был выпущен одним из первых.

Особенно подробно следует сказать о занятиях Ю. Корнакова с выдающимся сибирским композитором Аскольдом Фёдоровичем Муровым, школу которого прошли практически все молодые авторы региона. А. Ф. Муров был очень требовательным педагогом, добивался от студентов тончайшего владения техникой, ориентировал их на владение современными стилями академической музыки, но, зная, что Ю. Корнаков не потерял связей с Бурятией, Муров настойчиво требовал воплощения в сочинениях своего ученика национальных мотивов его родины. Именно под руководством профессора А. Ф. Мурова появились на свет первые серьёзные сочинения начинающего композитора, заявившего о себе, как о самостоятельном и самобытном авторе [4].

В то время выдающийся советский композитор Д.Д. Шостакович был не только Председателем Союза композиторов России, но и курировал все региональные организации творческого союза, в том числе и Сибирскую. Он высоко оценил дарование молодого музыканта и дал рекомендацию для вступления в члены Союза композиторов СССР, что и произошло в год получения Ю. Корнаковым композиторского диплома.

Вскоре Ю. Корнаков переезжает в Ленинград, где в полной мере раскрывается его талант композитора. Он много работает практически во всех жанрах. Завязываются многочисленные дружеские отношения с ленинградскими музыкантами-исполнителями, с детскими хоровыми коллективами, музыкальными школами и студиями. Корнаков охотно выступает, исполняя свои сочинения и сочинения своих коллег. Многочисленные творческие поездки по нашей стране и за рубеж, участие в различных фестивалях и конкурсах, творческие встречи и педагогическая работа в Институте культуры им. Н.К. Крупской – вот широкий диапазон его деятельности.

Не было случая, чтобы Юрий Корнаков отказался приехать в Улан-Удэ на очередной Пленум Правления или Съезд Союза композиторов Бурятской АССР. Как правило, он становился гостем какого-либо отдалённого района республики, объезжал его вместе с бурятскими певцами и инструменталистами, устраивая творческие встречи и камерные концерты. Разумеется, там, где в сельском клубе или в музыкальной школе был рояль, Корнаков устраивал авторские концерты из своих сочинений. Там же, где не было даже пианино, он рассказывал о своих произведениях, напевал их. Обычно к нему присоединялись местные чанзисты, моринхуристы или улигершины, распевая и играя улигер.

Из таких поездок Юрий Николаевич возвращался, переполненный музыкальными впечатлениями, которые требовали воплощения в произведениях композитора. Так возникли «Концертные вариации на бурятскую тему», «Пять концертных прелюдий для фортепиано», знаменитая «Бурятская тетрадь» (цикл из 7 пьес для фортепиано), «Бурятские» сонатины для фортепиано №2 и №3, «Бурятские народные песни» для флейты, гобоя и фортепиано.

В 1987 году был издан цикл из 7 пьес для фортепиано «Мгновения». Несмотря на то, что ни в названии, ни в комментариях автора нет прямых указаний на использование в них народных бурятских напевов, подготовленный слушатель может уловить аромат бурятского мелоса.

Известно, что по своей природе бурятская национальная музыкальная культура монодийна. В ней практически не встречается полифоническое изложение, во всяком случае – имитационное. Если буряты поют на несколько голосов, то с удивительной точностью выдерживают кварто-квинтовое ленточное многоголосие. Если же певец исполняет песню в сопровождении чанзы, хура или моринхура, инструменталист в основном дублирует вокальную мелодию. Впрочем, чаще всего опытные певцы сами вели мелодию сопровождения, используя её во время проигрышей, когда голос должен был отдохнуть.

Все эти принципы бурятской музыкальной культуры были известны Ю. Корнакову, но обнаружить их в музыкальной ткани его произведений бывает непросто. Нужно, во-первых, вслушиваться в его музыку, а во-вторых, быть хорошо знакомым с традиционной музыкой бурят, а сделать это всё труднее, поскольку певческая культура сохранялась и развивалась в бурятских улусах, которые в последнее время всё более поглощаются урбанизацией.

Основным характерным признаком бурятской музыки до второй половины XX века считалась пентатоника. Постепенно в произведениях профессиональных бурятских композиторов этот лад стал трансформироваться в расширенную пентатонику. Вначале это были созвучия с использованием проходящих и вспомогательных внеладовых звуков. Затем они были приняты в систему ладового мышления таких композиторов, как А. Андреев, Г. Дашипылов, Ю. Ирдынеев [3].

Ю. Корнаков, будучи представителем среднего поколения советских композиторов, вышедших из Бурятии, мог уже не задумываясь считать расширенную пентатонику свойственной национальному музыкальному мышлению. Тем более, получив творческое воспитание в классе А.Ф. Му-

рова, он тяготел к острому гармоническому языку, характерному для композиторов – неоклассиков, продолжающих традиции С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича.

Трудно оценить творческую палитру Ю.Н. Корнакова относительно его «бурятских» опусов – в каких конкретно выразительных средствах заложена этническая самобытность – в мелодических оборотах, в ритмических формулах или кварто-квинтовых гармониях. Скорее всего, на оценку и анализ будет влиять множество факторов: опыт слушателя, программные указания автора или его биографические данные. Всё это в совокупности даёт нам право утверждать, что связь со своей малой родиной, с её музыкальным наследием композитор пронёс через всю свою жизнь.

Важным событием в творчестве Корнакова было написание балета «Владыка джунглей» и его постановка в Бурятском государственном академическом театре оперы и балета. Тема Маугли давно привлекала композитора. В 1980 году он выпустил Сюиту для фортепиано в 9 частях, которую посвятил герою повести Р. Кипплинга. Параллельно шла работа над балетом в трёх действиях, либретто которого написали балетмейстеры О. Виноградов и О. Игнатьев [2].

Конечно, трудно провести прямую ассоциацию образной сферы балета с бурятским детством Ю. Корнакова. Но и полностью отказаться от мысли, что ориентализм «индийской» повести связан с азиатским мироощущением автора балета, нельзя. К сожалению, балет недолго удержался в репертуаре нашего театра. Музыка оказалась слишком сложной для восприятия детской аудиторией. Однако композитор приобрёл в работе над постановкой необходимый опыт, что позволило ему в 1988 году создать вторую редакцию балета, а в 1989 году сформировать из самых ярких фрагментов произведения две сюиты для большого симфонического оркестра, которые с успехом исполнялись в Ленинграде.

Юрий Корнаков посвятил детям много своих произведений. Назовем песни и хоры для детей в сопровождении фортепиано «Весёлое и грустное» (1981); «Как медведь к медведю в гости ходил» (1984); «Нам, детям, нужен мир» (1986); «Крутится весёлая пластинка» и «С добрым утром, Петербург» (1999); песни для голоса и фортепиано из музыкальной сказки на стихи В. Суслова; Концерт для большого детского хора в четырёх частях «Пусть будет вечен град Петра» (2003).

В 80-90-е годы Союз композиторов России уделял большое внимание произведениям для юных исполнителей и слушателей, продуктивно работала Комиссия по музыкальному воспитанию детей и юношества. Руководил её работой известный советский композитор, профессор Московской консерватории, секретарь Союза композиторов России Владислав Германович Агафонников. Ведущие российские композиторы – члены Комиссии – ежегодно встречались для обсуждения ситуации с детским музыкальным образованием и воспитанием в стране, выезжали в один из регионов России и проводили Всероссийские фестивали «Композиторы России – детям». Одним из самых активных участников фестивалей был Юрий Николаевич Корнаков.

По заведённой традиции, композиторы собирались в главном концертном зале того или иного областного города и выступали со сцены перед детской аудиторией со своими новыми сочинениями. В последующие дни композиторы разъезжались по маленьким городкам и сёлам региона, встречались с учащимися детских музыкальных школ и училищ, проводили беседы и авторские концерты. Закончив маршрут, композиторы возвращались в центр региона, и уже в качестве слушателей оценивали исполнительский уровень концертирующих детей, которые играли их музыку для них [5]. Ю. Корнаков не пропускал ни одного фестивального мероприятия, проводил мастер-классы и, будучи великолепным пианистом, играл свои произведения, как те, которые были предназначены для детского музицирования, так и виртуозные концертные пьесы.

Резюмируя, подчеркнем, что жизнь и творчество композитора Юрия Николаевича Корнакова являются собой феномен беззаветного служения музыкальному искусству, направленного на сохранение и развитие национального своеобразия культур народов России. Вряд ли необходимо скрупулёзно анализировать его клавиры и партитуры с целью указать на использование в них бурятских интонаций, тембров и ритмов. На самом деле реальные признаки своеобразия национальной культуры содержатся в духовном менталитете народа и продолжают жить в его самосознании.

Примечания

1. Корнаков Юрий Николаевич // Большая биографическая энциклопедия. URL:https://gufo.me/dict/biography_encyclopedia/Корнаков,_Юрий_Николаевич (дата обращения: 22.12.2021).

2. Русинова О. А. «Ренессанс» бурятского балета // Национальная хореография: проблемы и перспективы развития : материалы I регион. науч.-практ. конф. Улан-Удэ, 15 нояб. 2001 г. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2002. С. 65-73

3. Юрий Корнаков. Творчество [из аннотации к диску ; из дневников журналиста и поэта О. Сердобольского] // Погружение в классику. URL: <http://intoclassics.net/news/2018-09-24-45754> (дата обращения: 22.12.2021).

4. Юрий Корнаков в воспоминаниях современников. Статьи, эссе, интервью / ред.-сост. Марина В. В. СПб : Композитор, 2018. 113, [1] с.

5. Юрий Корнаков // ЦБР ДМ Калининского района "Академический". URL:http://cvrakadem.ru/dlya_vas_roditeli/divisions_cta/music_and_choral_studio_quot_galaxy_quot_/konkurs_dvazhdy_dva_/yuriy_kornakov/ (дата обращения: 22.12.2021).

УДК 792.071(571.54-25)

Коробенкова М. Н.
г. Улан-Удэ, Россия

ТРАНСЛЯЦИЯ ЦЕННОСТЕЙ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БУРЯТСКИМ ГОСУДАРСТВЕННЫМ АКАДЕМИЧЕСКИМ ТЕАТРОМ ОПЕРЫ И БАЛЕТА

В статье рассматривается деятельность Бурятского государственного академического театра оперы и балета по сохранению культурного наследия бурятского народа. Эта задача решается не только систематическими презентациями песенно-романсового и камерно-инструментального творчества композиторов Бурятии, но и инициированием, освоением и постановкой произведений крупных сценических жанров – опер и балетов.

Производится классификация национальных опер в аспектах времени создания, жанрово-тематического диапазона, приемов работы с национальным музыкальным материалом.

Ключевые слова: национальный оперный репертуар, музыкальные драмы, оперы М. Фролова, С. Ряузова, Л. Книппера, Б. Ямпилова, Д. Аюшеева, А. Андреева, Ю. Ирдынеева, В. Усовича, Б. Дондокова.

Korobenkova M. N.
Ulan-Ude, Russia

TRANSLATION OF CULTURAL HERITAGE VALUES BY THE BURYAT STATE ACADEMIC OPERA AND BALLET THEATER

The article considers the activities of the Buryat state academic opera and ballet theater to preserve the cultural heritage of the Buryat people. This task is solved not only by systematic presentations of romance song and chamber instrumental creativity of the composers of Buryatia, but also by initiating, mastering and staging the works of major stage genres – operas and ballets.

The classification of national operas in the aspects of the time of creation, genre-thematic range, methods of working with the national musical material is made.

Keywords: national opera repertoire, musical dramas, operas of M. Frolov, S. Ryauzov, L. Knipper, B. Yampilov, D. Ayusheev, A. Andreev, Y. Irdynseev, V. Usovich, B. Dondokov.

Бурятский государственный академический театр оперы и балета имени Гомбо Цыдынжаповича Цыдынжапова осознает свою миссию не только как деятельность по популяризации мирового культурного наследия, но и как сохранение культурного наследия бурятского народа. Данный вектор находит отражение в репертуарной политике театра: важным компонентом репертуара являются национальные оперы.

По времени создания национальные оперы охватывают более чем 80- летний временной диапазон: с 1938 г. по настоящее время. Тематический диапазон включает эпические и сказочно-легендарные сюжеты, тему революционной борьбы, проблематику современности в психологическом, романтическом, комическом аспектах.

Произведем дифференциацию национальных опер по жанрово-тематическому срезу, предложенному О. Русиновой [6, с. 72]:

1) две музыкальные драмы, отличные по содержанию: «Баир» Павла Берлинского по мотивам бурятской народной сказки «Молодец Мэргэн и красавица Хурган-Ногон» (1938), и «Эржен» Виктора Морошкина (1938), открывшую отражение темы современности в национальном репертуаре.

2) Героико-эпические: «Энхэ-Булат-батор» Маркиана Фролова (1939), «Гэсэр» Анатолия Андреева» (1999);

3) Историко-эпические: «Побратимы» Дандара Аюшеева и Бориса Майзеля (1959), первая часть оперной трилогии;

- «Сильнее смерти» Бау Ямпилова (1983) .

4) Историко-революционные: «На Байкале» Л. Книппера (1948) –

о зарождении революционного движения в Забайкалье;

- «Братья» Дандара Аюшеева (1963) – вторая часть оперной трилогии;

- «Цыремпил Ранжуров» (1975);

- «Грозные годы» (1977) – о борьбе за советскую власть и ее становление в Забайкалье.

5) жанр лирической оперы представлен в нескольких разновидностях:

А) лирико-драматические оперы посвящены проблемам современности:

это оперы «У подножия Саян» Сергея Рязова (1949-1952) и «Саян» Д. Аюшеева (1967) – третья часть оперной трилогии;

Б) лирико-психологическая опера Бау Ямпилова «Прозрение» (1967);

В) лирико-комические оперы: Бау Ямпилова «У истока родника» (1961) и «Арюун Тэнгэриг» (1985) Ю. Ирдынеева.

6) По мотивам бурятских народных сказок созданы:

- музыкальная комедия «Будамшуу» Бау Ямпилова (1964),

- детская опера Б. Ямпилова «Чудесный клад», (1969),

- эстрадная опера Виктора Усовича «Тугая тетива Зээр-Далая» (1979).

7) К редкому жанру музыкальной народной драмы, по авторскому определению, принадлежит опера В. Усовича «Ночь умирает с рассветом».

Создатели первых национальных произведений ставили своей целью отражение синкретизма, характерного для фольклора: «даже в бурятском ёхоре заложены три народные основы национально-го театра: художественное слово, музыка-песня и ритмика» [1, с. 86]. Поэтому традиции музицирования стали основой творчества композиторов. Проникновение в мир традиционной культуры происходило в непосредственном контакте с носителями традиции – композиторы записывали образцы музыкального фольклора в разных районах республики.

Музыкальный язык опирался на фольклорные мелодии – и подлинные темы, и темы оригинальные, но сочиненные по фольклорным моделям, когда источником интонаций, мелодических оборотов и ритмических формул становились мелодии фольклора. Примером служит мелодика оперы Маркиана Фролова «Энхэ-Булат-батор» – первой национальной оперы, которая заняла прочное место в репертуаре Бурятского театра оперы и балета, неоднократно возобновляясь: 1940, 1955, 1957. 1971.1979, 1989, 2011 гг. Сложилась традиция открывать ею очередной театральный сезон.

Можно выделить три принципа работы Маркиана Фролова с фольклором, демонстрирующие цитирование первоисточника и постепенное удаление от него:

1. В ариозо Арюун-Гоохон цитируется песня «Хатарша морин» («Танцующий конь»); в дуэте Арюун-Гоохон и Энхэ – песни «Хадын оройгоор» («Горная вершина») и «Тээльниг соогоо ногоойтой» («Много травы зеленой»); в арии Арюун-Гоохон из второго действия – песня «Утахан сагаахан Хёлгомнай» («Длинный светлый Хилок»).

2. Трансформирована метроритмическая структура напева популярного улигера «Шоно-Батор», который М. Фролов записал в Боханском районе и сделал главной темой оперы – темой народа. При этом интонационные очертания напева сохранены.

3. Оригинальны темы лейтмотивов Энхэ и Бумал-хана, в хоре из первого действия проявляются ритмоинтонационные обороты ёхора.

Но поскольку обойтись экспонированием было невозможно, стояла задача найти адекватные принципы развития мелодики. Сергей Рязов обобщил цели композиторов: «развить народную песню, не очень далеко отходя от народной основы и стремясь сохранить ее так, чтобы народ признал музыку своей» [7, с. 74].

Трудной задачей было создание многоголосной фактуры, ведь бурятский фольклор монодичен. Был выбран путь адаптации многоголосия к мелодике: вертикаль строилась по принципу проекции на нее звуков горизонтали, использовался принцип кварто-квинтовой гармонии. Были найдены приемы обогащения пентатонического лада (термин О. Куницына): синтез разных пентатонических звукорядов, подчеркивание переменности устоев, применение полутонов «на расстоянии» [4, с.177]. Плодотворными находками стали фольклорные фактурные приемы, характерные для народных инструментов: лимбы, иочина, хура, бичхура и имитация их звучания флейтой, арфой, альтом, гобоем. Лев Книппер пошел дальше: включил в состав оркестра традиционный инструмент хур.

Однако не всегда удавалось сделать соединение мелодической и гармонической составляющих органичным: Григорий Поляновский писал: «Композиторы придают гармоническому одеянию мелодии сугубо европейский стиль. Это идет подчас вразрез с ритмоладовой организацией мелодии» [5, с. 4]. Это понимали и сами композиторы. Павел Берлинский писал: «Отдавая европейскому оформлению должное значение, я все же считаю, что такой путь нельзя считать исчерпывающим в строительстве национальной музыкальной культуры» [2, с. 10].

Произведения конца 60-х годов и далее изменили стилистическую картину бурятской музыки: молодые композиторы смело применяли современные приемы. Не всегда целое получалось органичным. Один из основоположников бурятской профессиональной музыки Дандар Аюшеев предупреждал: «Когда я слышу в новых произведениях молодых бурятских композиторов очень острые созвучия, я хочу предостеречь – не торопитесь. Еще далеко не исчерпана сокровищница бурятской народной музыки, нужен только правильный творческий подход. Я не против самых острых средств, но пусть он естественно соединится с теми приемами, которые задолго до нас положил в основу своей музыкальной практики народ» [Цит. по 3, с. 103].

Эксперименты касались не только музыкального языка, но и жанрового содержания, и сценической интерпретации. Виктор Усович в 1980 году ввел в музыку Бурятии новый жанр эстрадной оперы. Вместо симфонического оркестра был привлечен эстрадный инструментальный ансамбль с электроинструментами, традиционная для бурятской музыки ладово-интонационная структура была введена в эстрадный контекст, использовались цветомузыка, театр теней, пантомима. Опыт был признан удачным [6, с. 74].

К сожалению, оперы, созданные композиторами Бурятии, по разным причинам не сохранялись в репертуаре театра. Необходимость присутствия национальной оперы в репертуарной афише ощущалась и деятелями культуры, и общественностью республики. Поэтому в 2020 году Министерство культуры Республики Бурятия и Бурятский театр оперы и балета провели открытый конкурс на создание национального оперного спектакля. Такой конкурс состоялся в истории культуры Бурятии впервые. Его проведение стало возможным в рамках подготовки и проведения празднования 100-летия образования Республики Бурятия.

Победителем конкурса стал Баир Дондоков, заслуженный деятель искусств Республики Бурятия, член Союза композиторов России. Баир Бато-Дугарович представил на конкурс эскизы оперы в двух актах «Эрээхэн». Либретто создано по мотивам пьесы Базара Барадина «Ехэ Удаган Абжаа» о походе предводителей бурятских родов в Москву. Опера «Эрээхэн» должна увидеть свет рампы в декабре 2022 года.

Таким образом, можно заключить, что Бурятский государственный академический театр оперы и балета им. Гомбо Цыдынжаповича Цыдынжапова вносит значительный вклад в сохранение и трансляцию этнокультурных традиций бурятского народа постановкой и прокатом спектаклей, обращенных к национальному литературно-музыкальному наследию и основанных на событиях национальной истории, на бурятском фольклоре, посвященных выдающимся представителям бурятского народа.

Примечания

1. Батор-Бадрино. О путях развития бурятского национального театра // Жизнь Бурятии. 1930. № 1. С. 86.
2. Берлинский П. М. Перспективы музыковедческой работы и музыкального строительства в Бурятии. Верхнеудинск : изд-во и тип. Бургосиздата, 1931. 16 с.
3. Куницын О. И. Бурятская опера. Улан-Удэ : Бурят.кн. изд-во, 1984. 200 с.
4. Куницын О. И. Музыка Советской Бурятии. М. : Сов. композитор, 1990. 216 с.
5. Поляновский Г. А. «Баир» и его авторы // Баир : музыкальная драма : избранные отрывки. М. ; Л. : Музгиз, 1940. С. 4.

6. Русинова О. А. Проблемы развития бурятской профессиональной музыки // Культура и общество: возникновение новой парадигмы : материалы Всерос. науч. конф. Кемерово : КГИК, 1995. С. 71-74.

7. Ряузов С. Н. О работе композитора в национальном оперном театре (по материалам поездки в Бурят-Монголию) // Советская музыка. 1948. № 8. С. 74

УДК 792.071(091)(571.54-25)

Кожевников В. В.
г. Улан-Удэ, Россия

НАЦИОНАЛЬНЫЙ БАЛЕТНЫЙ РЕПЕРТУАР БУРЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Объектом статьи является процесс формирования балетного репертуара в Бурятском государственном академическом театре оперы и балета им. Г. Цыдынжапова. Предметным полем статьи избраны современные национальные произведения, представляющие собой важный компонент репертуарного диапазона. Цель статьи – обобщение истории постановок национальных балетов для выявления тенденций их создания и интерпретации.

Ключевые слова: национальный балет, репертуар, Красавица Ангара, Аюшеев, Ямпиров, Батуев, Ирдынеев, Дондоков.

Kozhevnikov V. V.
Ulan-Ude, Russia

NATIONAL BALLET REPERTOIRE OF THE BURYAT STATE ACADEMIC OPERA AND BALLET THEATER: PAST AND PRESENT

The object of the article is the process of forming the ballet repertoire at the Buryat state academic opera and ballet theater named after G. Tsydynzhapov. The subject field of the article is modern national works, which are an important component of the repertoire range. The purpose of the article is to summarize the history of productions of national ballets in order to identify trends in their creation and interpretation.

Keywords: national ballet, repertoire, Angara the Beautiful, Ayusheev, Yampilov, Batuev, Irdyneev, Dondokov.

Репертуар театральных коллективов любого профиля отражает их идейную и стилистическую направленность, позволяет судить о векторе творческого развития. По сложившимся еще в советское время нормам репертуар, как оперный, так и балетный, состоял из четырех блоков: зарубежного, отечественного, национального, детского. Каждый из блоков должен был включать произведения, написанные в разное время: в прошлом и настоящем, то есть представлять произведения и классические, и современные.

История Бурятского театра оперы и балета отражает картину несбалансированности указанных блоков: в одни периоды превалировали спектакли классического репертуара, в другие периоды – акцент ставился на современные произведения. Причины были разные: и экономические, и художественные, при этом немаловажное значение имели художественные пристрастия балетмейстеров.

Более восьмидесяти балетных произведений было поставлено на сцене нашего театра. Национальных балетов было немного: всего одиннадцать. Сейчас трудно установить действительные причины, по которым не были поставлены балеты Ж. Батуева «Золотая свеча» (1958), «Чурумчуку» (1964), успешно шедший в течение ряда сезонов в Якутии, «Долина стерхов» (1988). Мистические опасения не позволили поставить балет Б. Ямпирова «Чингисхан» (1988). Только силами учащихся Хореографического училища исполняется балет-легенда Анатолия Андреева «Тэнгэрийн Хун Шубун – Небесная Дева-Лебедь» на либретто Нины Базарон в хореографии заслуженного деятеля искусств Российской Федерации и Республики Бурятия Генриха Майорова. Только три сезона шел на сцене Бурятского театра балет в 3-х действиях «Цветы жизни» на музыку Ж. Батуева по либретто и в постановке М. Заславского (1963).

До сих пор постоянно находится в репертуарной афише театра только один балет – «Красавица Ангара». 31 год пришлось ждать возвращения на сцену театра балета Юрия Ирдынеева «Лик богини».

Первым опытом сочинения национальных танцев на основе использования старинных игр и плясок была концертная танцевальная программа, поставленная в 1935 году первым бурятским режиссером Гомбо Цыдынжаповичем Цыдынжаповым в исполнении учащихся техникума искусств. Театрализацией народных танцев занимались М. С. Арсеньев и его ассистентка Т. Е. Гергесова. В полевых экспедициях по республике они собирали и записывали самобытные национальные пляски и игры, ёхоры разных районов Бурятии, на основе которых ими было создано много развернутых танцевальных композиций.

Интенсивная работа над созданием национального репертуара началась в 1938 году перед Первой декадой бурятского искусства и литературы в Москве (1940). Большой вклад в развитие национальной хореографической культуры Бурятии внес народный артист СССР Игорь Моисеев, который был назначен главным балетмейстером Первой декады бурятского искусства и литературы. Танцевальные этюды и композиции, созданные Г. Ц. Цыдынжаповым и М. С. Арсеньевым, получили у Моисеева дальнейшую художественную разработку.

Тогда поставить балетный спектакль не представлялось возможным, так как труппа еще не была готова к крупномасштабному спектаклю, да и музыкальной основы еще не было. Однако показанные на декаде спектакли включали развернутые хореографические сцены. Это были «Цам» в музыкальной драме Павла Берлинского «Баир» и целый ряд танцев в опере Маркиана Фролова «Энхэ-Булат-батор»: «Танец шаманов», «Ёхор», «Танец борцов», «Танец с луками», «Танец девушек» [1, с. 15, 21].

Подготовкой к созданию национального балета стала работа над спектаклями «Бато» композитора Дандара Аюшеева по либретто Михаила Арсеньева (1946) и 3-хактным балетом-сказкой «Шурале» (Леший) на музыку Фикрета Яруллина (либретто Файзи и Якобсона) в постановке М. Заславского по мотивам татарских легенд, сказок и поэме классика татарской литературы Габдуллы Тукая (1955).

Первым национальным балетом стал балет Сергея Ряузова «Свет над долиной», поставленный в апреле 1956 года. Либретто было создано Н. Балдано и П. Аболимовым. «Свет над долиной» стал первой большой самостоятельной работой талантливого балетмейстера Михаила Заславского, одного из основоположников бурятской национальной хореографии. Из-за недостатков либретто балет не удержался в репертуаре, но найденные в нём национальные хореографические краски стали основой для таких блестящих балетов конца 50-х годов, как «Во имя любви» и «Красавица Ангара».

Показателен и необычен тот факт, что историю бурятского балета открыл спектакль не сказочно-легендарный, а на современную тему. К сожалению, современная тема отражена только в трех национальных балетах, кроме данного: в одноактном балете «Синие дали тайги» на музыку Бау Ямпилова (либретто и хореография Г. Майорова, 1979), и в двух балетах о Великой Отечественной войне: балете «Патетическая баллада» Б. Ямпилова (либретто и постановка М. Мнацаканяна (1966) и балете «Вечный огонь» Ж. Батуева (либретто и постановка М. Заславского (1976), посвящённом нашему земляку, Герою Советского Союза полковнику В. Борсоеву, погибшему при освобождении города Львов.

Балеты «Во имя любви» и «Красавица Ангара» были показаны на Второй декаде бурятского искусства и литературы в Москве (ноябрь-декабрь 1959 года). Мастера искусств столицы отмечали, что в Бурятии состоялось рождение национального балета. Подчеркивалось значение создания национального репертуара, как самое важное достижение хореографического искусства [1, с. 54].

Жанр трехактного героико-романтического балета «Во имя любви» Жигжита Батуева и Бориса Майзеля на либретто Л. Линховойна и М. Заславского в постановке М. Заславского (1958) определен авторами, как балет-легенда. Развитие героической и лирической драмы дано на фоне красочных музыкальных картин жизни и быта бурятского народа. Балетмейстер М. Заславский в постановке широко использовал свои знания бурятского танцевального фольклора. Главной героине Сэсэг балетмейстер-постановщик дал простую и выразительную танцевальную лексику, в которой традиционное классическое начало сочеталось с элементами национального танца [2, с. 60-62].

Трехактный балет «Красавица Ангара» Льва Книппера и Бау Ямпилова на либретто Н. Балдано в постановке М. Заславского при участии Игоря Моисеева (1959) стал «визитной карточкой» театра. Спектакль и сегодня находится в репертуаре. В рецензиях отмечалось, что спектакль совместил классический хореографический язык с элементами народного танца, смог отразить национальную

характерность пластики. В 1972 году «Красавица Ангара» вышла в новой редакции. Музыкальная канва балета осталась прежней, однако были добавлены отдельные эпизоды (вальс, танец-монолог Енисея). В новой редакции М. Заславский достиг более гибкого, чем раньше, соединения классического начала с национальными элементами, действие стало более единым, динамичным и эмоционально насыщенным. Вторая редакция балета «Красавица Ангара» была удостоена Государственной премии РСФСР им. Глинки.

Национальный героический эпос стал основой балетов Ж. Батуева «Гэсэр» и «Джангар». Трехактный балет «Гэсэр» (1967) был признан неудачным из-за сложности либретто Н. Балдано, перегруженного событиями, и отсутствия единой линии развития (постановка А. Батубаевой). Поэтому в 1972 году была создана вторая редакция балета, которая получила название «Сын земли». В новом либретто Н. Балдано взял за основу только одну из сюжетных линий эпоса [1]. Балетмейстер М. Заславский создал один из самых впечатляющих национальных балетных спектаклей, гибко сочетая классическую хореографию с национальными элементами. На мой взгляд, театру стоило бы сохранить в репертуаре хотя бы некоторые номера, такие как сольные танцы «Змея», «Лебедь», ансамблевый «Танец золотых богинь», танец народа, кующего меч своему герою.

Балет «Патетическая баллада» (1984) Бау Ямпилова интересен тем, что раскрывает тему в аллегорической форме. Такое же решение отличает балет «Песнь поэта» на музыку Анатолия Андреева (либретто Петра Абашеева, Михаила Заславского и Лхасарана Линховойна). Поставил балет П. Абашеев при участии Л. Сахьяновой.

В 1990 году состоялась премьера балета в 2-х действиях О. Игнатьева «Лик богини», по либретто и в хореографии О. Игнатьева. Драматизм содержания и цельность композиции были обусловлены первоисточником – новеллой Бямбына Ринчена «Рука богини», посвященная творчеству выдающегося художника 17-го – начала 18-го веков скульптора Занабазара, известного под именем Ундур-гэгэн [3]. К 80-летию со дня рождения композитора была создана новая редакция балета, с восторгом принятая зрителями, автором которой стал танцовщик, балетмейстер, педагог А. Мишутин.

Редкой разновидностью сценического жанра являются оперы-балеты. В 1990 году появился двухактная опера-балет «Джангар» калмыцкого композитора П. Чонкушова в постановке О. Игнатьева. Либретто было создано Б. Очировым по героическому эпосу калмыков «Джангар». К сожалению, сценическая судьба балета была недолгой. До сих пор так и не поставлена опера-балет Дандара Аюшеева «Сагаан Хатан», залогом успеха спектакля были не только мастерство композитора, но и удивляющий оригинальностью замысел: героиня не поет, а танцует, так как русская женщина в бурятском улусе, не зная языка, объясняется жестами.

Понимание несбалансированности балетного репертуара из-за отсутствия национальных балетных спектаклей закономерно привело к идее необходимости их создания. Работу над национальным балетом ведет выпускница Московской консерватории композитор Анастасия Дружинина.

Таким образом, можно заключить, что национальный балетный репертуар в Бурятском государственном театре оперы и балета недостаточен, но работа над его пополнением движется. Хронологически национальные балеты Бурятии охватывают три с половиной десятилетия: вторая половина 50-х годов – 3 спектакля; 60-е годы – 3 спектакля; 70-е годы – 3 спектакля (но один = вторая редакция); 80-е годы – один спектакль; 90-е годы – два спектакля.

Образно-тематический диапазон ограничен сказочно-легендарными сюжетами, эпические и исторические темы решаются в лирико-романтическом плане, современная тема отражена только в четырех спектаклях, охватывающих временной диапазон 1930-1945 годов.

Основой хореографической лексики стало использование образцов национального танцевального наследия в сочетании с лексикой классической и современной. История национальной хореографии продолжается.

Примечания

1. Куницын О. И. Музыкальный театр Бурятии. Улан-Удэ : Бурят. кн.изд-во, 1988. 256 с.
2. Протасова Л. И. Балетный театр Бурятии. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГИК, 2017. 194 с.
3. Русинова О. А. Особенности сценической интерпретации литературных героев Б. Ринчена // Культурное пространство России и Монголии: теоретические и практические аспекты актуализации культурного наследия : материалы IX междунар. науч.-практ. конф. (23-25 сент. 2021 г.). Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГИК, 2021. С. 294-301

ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА БУРЯТИИ

В статье рассматриваются истоки становления балетного искусства Бурятии, одним из которых была хореографическая программа бурятских танцев и игровых сцен в постановке Гомбо Цыдынжапова, ставшая первым шагом к рождению национального балета.

Ключевые слова: искусство, музыкальная передвижка, театральная секция, техникум искусств, традиции, народные песни, танцы, национальный балет.

Protasova L. I.
Ulan-Ude, Russia**FROM THE HISTORY OF THE FORMATION OF BALLET ART IN BURYATIA**

The article considers the origin of the formation of the ballet art of Buryatia, the originated choreographic program of the Buryat dances and game scenes, staged by Gombo Tsydynzhapov, became the first step towards the birth of the national ballet.

Keywords: art, musical movement, theater section, college of arts, traditions, folk songs, dances, national ballet.

Рождение профессионального театрального искусства бурят состоялось после Октябрьской революции, в советское время, когда произошел резкий скачок уровня социальной и пространственной мобильности населения, сопряженный с появлением новых явлений социокультурного свойства. Но его самостоятельный прообраз существовал гораздо раньше в форме любительского театра. В каждом более-менее крупном бурятском улусе был свой любительский театр, значение которого по степени своего влияния на аудиторию, по интенсивности приобщения людей к культуре трудно переоценить.

Первые ростки зарождающегося любительского театра появляются на рубеже XIX-XX вв. в губернском городе Иркутске, где начинает формироваться бурятская учительская интеллигенция. Будущие народные учителя, обучаясь в учительской семинарии, осваивали не только педагогическую, но и русскую классическую художественную литературу. Они посещали драматический театр, который функционировал в Иркутске с 1850 года, участвовали в любительских спектаклях, проходивших в семинариях под руководством педагогов, что дало толчок рождению бурятской национальной драматургии. В газете «Восточное обозрение» от 1899 года за № 67 сохранилось описание одного из вечеров, состоявшегося в училище Боханского района и посвященного 100-летию со дня рождения А.С. Пушкина, где читались и пелись хором стихи поэта.

Впоследствии на таких вечерах (1909-1914 гг.), наряду с постановкой первых пьес о местной жизни, исполнялись бурятские народные танцы, такие как древний охотничий, танец глухарей, групповой хороводный танец ёхор, шаманская пляска из обряда камлания. Разнообразные виды народных плясок продолжали исполняться в улусах, на вечерах, в праздничные дни, на свадьбах вплоть до революции и первых лет советской власти.

Так осуществлялась передача традиций от старшего поколения к младшему. Это движение, названное «сверху» художественной самодеятельностью, поощрялось властями и партийными органами, а после образования в 1923 году Бурят-Монгольской АССР вошло в сферу ведомства Наркомпроса. Были созданы Художественное бюро и театральная секция, которые проводили работу по созданию национального репертуара, по организации литературных сил, по сбору фольклорного материала и выявлению одаренных художников, певцов, танцоров, музыкантов. Деятельность этих структур подготовила рождение в республике профессионального национального искусства: театрального, музыкального, изобразительного. Большую роль сыграло в этом сложном процессе появление в республике профессионалов из Москвы.

Проблема создания на базе народного художественного творчества профессионального искусства была не только сложной, но еще и малоизвестной для руководителей республики, для ее интеллектуальной элиты, так как в их составе не было профессионалов, занимающихся художествен-

ным творчеством. Но осмыслению эта проблема подвергалась и на совещаниях, и в прессе. Начиная с середины 20-х годов в местных изданиях – журналах «Бурятведение», «Жизнь Бурятии» – был опубликован ряд статей, посвященных вопросам становления национального театра.

В дискуссии участвовали многие представители первого поколения бурятских художников и деятелей искусства: поэт Солбонэ-Туя, актер и режиссер В. Инкижинов, исполнявший главную роль в фильме В. Пудовкина «Потомок Чингизхана».

В статье «Проблемы Бурят-Монгольского театра», напечатанной в журнале «Жизнь Бурятии» в 1929 году, В. Инкижинов перечислил традиции народной культуры, на которые должен опираться создающийся профессиональный театр республики: героический эпос – улигер, театральность праздничных и бытовых обрядов, музыкальность и красочность ламаистского богослужения, священные танцы (Цам), шаманские камлания и народная хореография. Эти положения были убедительно развернуты в статье и обоснованы, но в тот период они были весьма дискуссионны. Важно отметить, что мастер отводил особое место именно *танцу*, привлеченный его выразительной емкостью. Он считал, что в танце «кристаллизуются наиболее характерные для нации свойства ее экспрессии, ритмики, эротики, идеала молодечества и женственности, метода толкования и изображения в движении хозяйственных и социальных процессов» [1, с. 178].

Известно, что дискуссия о театре продолжалась до ноябрьских решений 1930 года, когда партийные органы провозгласили, что никаких заимствований из буддийского храмового искусства нарождающийся национальный бурятский театр не может себе позволить. Театральное искусство будет строиться, опираясь на народное художественное творчество бурятского этноса и демократические традиции русского искусства.

Во второй половине 20-х – начале 30-х годов в республику приехали мастера культуры, которые помогли практически решить проблему создания профессионального искусства. Группа музыкантов-этнографов во главе с Б.П. Сальмонтом из Московского Центрального дома искусств им. В.Д. Поленова открыла в 1926 году музыкальные курсы при педагогическом техникуме, был осуществлен набор наиболее одаренных в музыкальном отношении юношей и девушек. Некоторые студенты уже имели небольшой сценический опыт – так, М. Шамбуева и Г. Цыдынжапов были участниками драматического кружка при педагогическом техникуме, открывшемся в 1924 году. Обучая молодежь музыкальной грамоте и сольфеджио, игре на русских и бурятских народных инструментах (хур, лимба, домра), педагоги заразили их интересом к народной культуре.

Слушатели музыкальных курсов, подготовив концертную программу, выезжали в экспедицию по районам республики. Ядром концертной группы были шесть человек – Г. Цыдынжапов, М. Шамбуева, И. Мадаев, Б. Башкуев, С. Раднаев, Л. Цыремпилов. Они не только выступали с концертной программой, но и вели большую культурно-просветительную работу: давали спектакли-концерты, читали доклады о культурном строительстве, устраивали просмотры кинолент, прослушивание радиопрограмм, показывали выпуски живой газеты, инструктировали, как организовать подобные представления.

В 1926-1928 годах в специально оборудованном вагоне-теплушке, который во время представления становился сценой, молодые энтузиасты побывали на десятках станций и полустанков Забайкальской железной дороги. Результатом их деятельности было возникновение художественной самодеятельности даже в самых отдаленных уголках республики – в улусах, находящихся в 300-400 километрах от дороги. Конечно, Мария Шамбуева, Гомбожап Цыдынжапов, Николай Таров, Анфиса Степанова, Антроп Ильин, Иннокентий Мадаев, Вениамин Тогушаков, Базар Будаев, Валерий Войскобойников, Ханда Чимитова, Вениамин Рудаков тогда еще мастерами не были, их творческий путь только начинался, но народные песни и танцы были воплощены на сценической площадке достаточно профессионально.

Позже при Национальном клубе был открыт двухгодичный практикум (музыкальная передвижка), основу которого составили две группы из 12 человек. Был создан оркестр национальных инструментов. Передвижка побывала с концертами во многих районах республики, бурятские крестьяне с радостью принимали молодых артистов. Во время поездок участники передвижки, совершенствуя свое мастерство, старались запомнить и записать как можно больше народных преданий и обычаев, обрядов, песен, игр, танцев. Именно тогда Гомбо Цыдынжапов, человек творчески активный и любознательный, увлекся собиранием разных видов исполнения бурятского ёхора и игр разных аймаков (районов), что впоследствии привело к созданию им в 1935 году театрализованного бурятского танца.

В 1929 году, когда надо было официально оформить обучение молодых людей, музыкальная передвижка вошла как музыкальная студия в Дом национального искусства. Для руководства студией пригласили П. Берлинского, композитора, дирижера, преподавателя. В 1931 году музыкальная студия стала основой музыкального отделения техникума искусств.

Непосредственное знакомство с бытом бурят-монгольского народа помогло педагогам и учащимся создать правдивую, полную драматизма пьесу «Шэнэ зам» («Новый путь»). Поставил пьесу М.В. Хаптагаев. В этом спектакле впервые были исполнены бурятские народные танцы «Хатар-хада» и «Хурай наадан» в сопровождении вокально-инструментального оркестра. Музыка, по признаниям молодых исполнителей, очень помогала игре [2, с. 86]. Спектакль «Шэнэ зам» был тепло принят зрителем. «Поставленная как музыкальная драма, пьеса «Шэнэ зам» в значительной мере определила профиль будущего театра» [3, с. 85].

Можно утверждать, что в 1932 году были сформированы все предпосылки для создания Бурятского драматического театра: имелись актерские кадры – первые выпускники техникума искусств, репертуар – национальный спектакль «Шэнэ зам» («Новый путь») о современной жизни и новая трехактная пьеса «Прорыв», которая явилась ответом на запросы зрителей, пожелавших увидеть на сцене изображение их трудовых будней. Спектаклем Н. Балдано «Прорыв» в июле 1932 года состоялось официальное открытие Бурятского драматического театра.

Все спектакли театральной студии и техникума искусств были насыщены музыкой, песнями, танцами. Музыкальность была характерной чертой деятельности молодого коллектива. Один из первых выпускников техникума искусств П. Николаев вспоминал, что первые бурятские артисты владели несколькими музыкальными инструментами, многие очень хорошо танцевали, все свободно и раскованно двигались. Это значит, что выпускники техникума искусств получили хорошую школу биомеханики, ритмики, танцев; немаловажную роль сыграли и природные способности бурят. Со дня открытия театр имел свой небольшой оркестр из пятнадцати человек с концертмейстером-скрипачом И. Забельским под руководством композитора и пианиста П. Берлинского.

В 1935 году после окончания ГИТИСа в театр вернулись М. Б. Шамбуева и Г. Ц. Цыдынжапов – первые бурятские режиссеры, которые внесли в жизнь театра новые идеи, методы, средства. Они возглавили творческий процесс в театре и подготовку актеров в техникуме искусств.

Гомбо Цыдынжаповичу Цыдынжапову принадлежит значительная роль в зарождении бурятского балета. Он был музыкально одарён, играл на нескольких инструментах. Освоив в группе Сальмонта методику фиксации народного художественного творчества бурят – песен, улигеров, танцев разных районов, он выделил 25 основных танцевальных положений, составляющих ёхор. Параллельно он вел уроки по актерскому мастерству в техникуме искусств. В распоряжении Г. Цыдынжапова была большая группа учащихся театрального и музыкального отделений, и он решает осуществить идею, которая уже давно его занимала – подготовить большую хореографическую программу коллективных бурятских танцев, используя опыт работы в передвижке, в Калмыцком театре, учебу в ГИТИСе. Он увлеченно и много работает над созданием и постановкой сценического бурятского танца, внося в него элементы узбекского и калмыцкого танцев. Он сознавался, что всегда искал «народность» в искусстве бурят. Сравнивая бурятский танец с русским, он поражался тому, что в бурятском танце нет соревновательного момента, какой есть в русской пляске, когда русские девушки и парни соревнуются между собой. «В 1934/35 учебном году я создал при помощи Е.Д. Прозоровой-Миронской 18 разных танцев на основе разных ёхоров, игр, обрядов, включив в них соревновательное начало» [4, с. 27].

К съезду Советов республики Г. Цыдынжаповым была подготовлена большая хореографическая программа, состоящая из шести массовых танцев, одного парного («Танец охотников»), танцевальной пантомимы с хором «Постройка юрты» и большой танцевально-игровой пантомимы с пением и декламацией. Темпераментно, с молодым задором учащиеся техникума исполняли танцы, увлекающая зрителей четкостью и легкостью» [4, с. 27].

Хореографическая программа имела большой успех и была показана второй раз на съезде колхозников-ударников, затем был устроен специальный общественный просмотр этой программы для Бурятского научно-исследовательского института культуры. Цыдынжапов вспоминает: «Воодушевление зрительного зала было огромно. После концерта М.Н. Ербанов вызвал меня и спросил: «Что такое было показано? Не зарождение ли национального балета?..» [4, с. 27].

Эксперимент молодого режиссера нашел живой отклик не только у зрительской аудитории, но и в печати. Газета «Бурят-монгольская правда» от 4 апреля 1935 года публикует «Письмо бурятскому режиссёру». В нем группа писателей и ученых обращается к Г. Цыдынжапову с оценкой его

работы как начала нового большого дела в жизни театра: «В ней, в особенности в танце «Строим юрту», ты проявил огромную творческую смелость и изобретательность. Твой метод использования массовых игр и танцев («Шобого нюуха», «Сур харбан», «Ёхор», «Дербельжен», «Хурайн надаан» и др.) несомненно, правилен. В нем нет механического перенесения старинных игр и танцев на сцену» [5, с. 109].

Таким образом, хореографическая программа бурятских танцев и игровых сцен, поставленная Г. Цыдынжаповым, явилась первым шагом к рождению национального балета. «Это был первый выход бурятского народного танца на большую театральную сцену» [5, с. 109].

Примечания

1. Известный и неизвестный Валерий Инкижинов: жизнь и творчество. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2003. 178 с.
2. Найдаков В. Ц. Бурятская драматургия. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1959. 202 с.
3. Найдаков В. Ц. Бурятское драматическое искусство. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1962. 85 с.
4. Найдакова В. Ц. Бурятский советский драматический театр. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1974. 276 с.
5. Кочетов А. К возникновению бурятского танца // Бурят-Монгольская правда. 1935. 9 апр.

УДК 793.31(571.54)

Багадаева А. Г.
г. Улан-Удэ, Россия

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ВЗАИМОВЛИЯНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ В РЕСПУБЛИКЕ БУРЯТИЯ

В статье рассматриваются особенности национальной танцевальной культуры бурятского народа, ее влияние на создание национальной сценической хореографии и национального балетного репертуара. Приведены примеры неизбежного обратного влияния классической хореографии на сценическое воплощение бурятских народных танцев.

Ключевые слова: традиционная танцевальная культура, сценическая стилизация, профессиональная хореография, бурятский танцевальный фольклор.

Bagadaeva A. G.
Ulan-Ude, Russia

MAIN TENDENCIES OF MUTUAL INFLUENCE OF TRADITIONAL DANCE CULTURE AND PROFESSIONAL STAGE CHOREOGRAPHY IN THE REPUBLIC OF BURYATIA

The article considers the features of the national dance culture of the Buryat people, its influence on the creation of national stage choreography and national ballet repertoire. The examples of the inevitable reverse influence of classical choreography on stage embodiment of the Buryat folk dances are given.

Keywords: traditional dance culture, stage stylization, professional choreography, Buryat dance folklore.

Влияние традиционной танцевальной культуры на национальную сценическую хореографию началось с создания танцевально-театральных форм танца в республике. Хореографы, начиная с 20-х годов прошлого столетия, применяли элементы народного танцевального фольклора в сочинении сценических танцев.

Первые опыты сценической стилизации традиционного танца проявились в творчестве выдающегося деятеля бурятского театра, первого бурятского режиссера Г. Ц. Цыдынжапова, который подготовил большую хореографическую программу, основанную на народных бурятских танцах. Воспроизведение на сценических площадках танцевально-пластических традиций, входящих в обрядовую и праздничную культуру бурятского народа, было целью профессиональных хореографов, таких, как Игорь Моисеев, Михаил Заславский, Михаил Арсеньев, Татьяна Глязер и др.

Одним из источников вдохновения для сочинителей профессиональной хореографии был *ёхор* – распространенный и любимый народный танец, сочетающий в себе поэзию, музыку и танец. Круговой массовый танец *ёхор* нес социокультурную, коммуникативную и развлекательную функцию. Д.А. Николаева указывает на семантическое значение *ёхора*, утверждая, что «круговой танец являлся составной частью традиционных общественно-значимых обрядовых действий и ритуальных возлияний не только с целью ублажения божеств и духов, от которых зависело благоденствие людей, но и с целью верификации измененного статуса индивида и в связи с этим нового космоса социума» [3, с. 306].

Танцевальный фольклор бурятского народа во многом соответствовал древнейшим формам танца мировой культуры. Постепенно, в связи с климатическими и геополитическими условиями, бурятский народный танец обретал неповторимые национальные черты, становился феноменом национальной культуры. Бурятский народ, отличающийся особенной музыкальностью и любовью к песенным и музыкальным традициям, имел богатые традиции в танцевальном фольклоре.

Бурятский этнограф-исследователь М.Н. Хангалов описал национальный танец иркутских бурят *хатарха*, сохранившийся с древних времен. Танец *хатарха* исполняли на различных празднествах, торжествах и народных гуляньях. Участники вставали в круг, держась за руки, и под пение протяжных песен начинали медленно двигаться по солнцу. Затем темп песни ускорялся, и танцующие, становясь плотнее друг к другу, двигались более динамично, слегка наклонившись вперед, поднимая и опуская руки в такт песенному аккомпанементу. В завершение исполнители очень плотно двигались друг к другу и, держа руки согнутыми в локтях под прямым углом, одновременно прыгали вверх под громкое отрывистое пение. Исполнители танца *хатарха* приходили в возбужденное состояние, напоминая экстаз. М.Н. Хангалов подчеркивал, что «без этого танцевать его трудно и утомительно... только природные буряты могут выдержать его без особой усталости с большим числом участвующих, когда круг доходит до пяти саженей в диаметре» [4, с. 283].

Большое религиозное значение для древних людей, населяющих Восточную Сибирь, имели пляски шаманов. Шаманизм был распространен у бурятского народа издревле и до прихода в Бурятию буддизма являлся основной религией. Шаманские ритуальные танцы считались проводниками шаманов в верхние и нижние миры, их общением с духами на особом невербальном языке. Д.В. Дугаржапов утверждает, чтобы начать танец, шаману необходимо было набрать внутреннюю энергию. «Опустившись на колени, шаман начинает движение медленно, внутренне подчиняя своей воле свое тело... Медленный ритмичный танец в начале, дальше набирает ритм, доходящий до безумной пляски, и, дойдя до самой высшей точки, танцующий замирает. Когда шамана покидает физическая сила, в нем просыпается сила духа, которая вызывает экстатическое состояние. Сознание отделяется от материальной оболочки и устремляется вверх, тогда начинается его путешествие в страну предков, общение, объяснение» [1, с. 314].

Важным моментом становления ритуально-показательного танцевального представления были театрализованные мистерии «Цам», которые создавали служители буддистских и ламаистских храмов и привлекали массу верующих с конца XVII века, когда ламаизм распространился в Бурятии. Как пишет бурятский театровед, доктор искусствоведения В.Ц. Найдакова, «Цам» – буддийская мистерия, представляла собой «священные танцы и пантомиму в масках, исполняемые священниками при ламаистских монастырях» [2, с. 4-5]. Отношение к народным и ритуальным песням и танцам помогало определять национально-этническое мироощущение и миропонимание людей, населяющих территорию Восточной Сибири.

Сокровища музыкального и танцевального народного творчества бурят стали одной из основ быстрого формирования бурятского музыкального театра. Первые концертные представления бурятских артистов 30-х годов были основаны на старинных играх, песнях и танцах. Круговые танцы *ёхор* и *хатарха*, шаманские ритуальные танцы, театрализованные мистерии «Цам» становились источником вдохновения для творчества профессиональных хореографов Бурятии. Древнейшая традиция исконно народного танца с присущими ему национальными красками способствовала возникновению национального балета Бурятии.

Профессиональный балет Бурятии развивался в традициях западноевропейского и русского балета, в основе которого лежит классический танец. Балетный репертуар создавался из лучших произведений, входящих в сокровищницу мировой хореографии («Бахчисарайский фонтан», «Лебединое озеро», «Коппелия», «Эсмеральда», «Спящая красавица» и др.). Одновременно назревала необходимость создания национальных балетов. Это привело к воплощению в спектакли, где наблюдались истоки народного фольклорного танца: «Свет над долиной» С. Рязова, «Во имя любви» Ж. Батуева и Б. Майзеля, «Цветы жизни» Ж. Батуева, «Гэсэр» Ж. Батуева, «Патетическая баллада» Б. Ямпилова,

«Сын земли» Ж. Батуева, «Вечный огонь» Ж. Батуева, «Голубые дали тайги» Б. Ямпилова. Неизбежная сценическая стилизация традиционных танцев приводила к слиянию танцевального фольклора и классического танца.

Уникальная хореография, характеризующая синтез классического танца и танцевального фольклора бурятского народа, сохранилась в лучшем национальном балете Л. Книппера и Б. Ямпилова «Красавица Ангара». Здесь стилизованный классический танец обогащался традиционными движениями и семиотическими элементами бурятской народной хореографии.

Ярким проявлением национального бурятского танца является сценическое воплощение *ёхора* в первом акте «Красавицы Ангара». Круговое построение, характерные согнутые в локтях положения рук, невыворотная постановка ног в сочетании с классическим танцем стали для постановщика М. Заславского основой пластической образности в создании хореографии спектакля. Выразительным отголоском ритуальных танцев древности явился танец шаманов. Резкие импульсивные движения, переходящие под ускоряющийся ритм барабанов в неистовые пляски, резко обрываются в соответствии с древним танцем шаманов.

Наряду с влиянием традиционного танца на профессиональную сценическую хореографию начала проявляться обратная связь: влияние образцов профессиональной балетной хореографии на общую танцевальную культуру Бурятии.

Любительские танцевальные коллективы выходили на уровень сценических представлений. Положительным примером стала профессиональная хореография, которая в значительной степени повлияла на качество выступлений в ансамблях Бурятии. Усложнялась танцевальная лексика, повышалась техника исполнения. Более углубленной и детальной становилась драматургическая основа хореографических композиций. Сценическая обработка танцевального фольклора приводила к созданию профессиональной музыки и привлечению к нему национальных композиторов, что вело к росту профессионализации музыкального сопровождения.

Одним из лучших примеров сценической обработки бурятского танцевального фольклора является широко известная постановка, осуществленная Михаилом Заславским «Цветок Байкала», в свое время ставшая визитной карточкой Государственного театра песни и танца «Байкал», ансамбля танца «Лотос» и других хореографических коллективов. Здесь движения народного танца стилизовались на принципах классического. Движения рук смягчались, округлялись, обретали большую плавность, ноги исполнительниц располагались в более выворотном положении и вытягивались подобно тому, как они вытягиваются в классическом танце. Изменялся и рисунок танца: танцовщицы, символизирующие волны Байкала, двигались правильными рядами и располагались симметричными группами, в центре которых находилась солистка, изображающая Цветок Байкала. Подобный процесс можно проследить и в других танцевальных композициях.

Бурятский республиканский хореографический колледж им. Л.П. Сахьяновой и П.Т. Абашеева, воспитывающий будущих артистов балета и артистов народного танца, также не остается в стороне от воплощения национально-сценической хореографии. Значимое место в репертуаре колледжа занимает балет, созданный на основе бурятской легенды о происхождении хори-бурят «Небесная дева лебедь» на музыку Анатолия Андреева в хореографии Генриха Майорова. А такие бережно хранимые в репертуаре колледжа танцевальные номера для учеников младших классов, как «Бурятские куклы», «Тэбэг», «Мэндэшэн» с первых лет обучения прививают детям любовь и понимание национальной бурятской культуры.

Общая направленность традиционной танцевальной культуры и профессиональной сценической хореографии в Республике Бурятия развивалась и развивается во взаимовлиянии и взаимообогащении. Профессиональный балет и народная сценическая хореография и сегодня сохраняют дух и образность национального бурятского танца, своеобразие и особенность которого восходит к древней фольклорной культуре бурятского народа.

Тенденции поиска национально-профессиональной хореографии продолжают и в настоящее время. Так, в апреле 2021 года была осуществлена постановка балета «Лик богини» на музыку бурятского композитора Юрия Ирдынеева. Впервые этот балет с буддийской тематикой был поставлен на сцене бурятского театра оперы и балета в 1990 году балетмейстером Олегом Игнатьевым. Тогда постановщик сумел отобразить в балете элементы религиозной символики буддийских храмов, воплощенные в синтезе с классической хореографией. Балетмейстером новой версии «Лица богини» выступил Александр Мишутин, который придал балету более философско-бытовой взгляд на историю о художнике, его любви и вдохновении...

В ноябре 2021 года на сцене БГАТОиБ им. Г.Ц. Цыдынжапова завершился конкурс на создание национального балета, проводимого в рамках подготовки и проведения празднования 100-летия Республики Бурятия. На суд компетентного жюри были выставлены фрагменты из четырех возможных балетов, представляющие собой законченные музыкально-хореографические эскизы, вошедшие в финал конкурса: «Гэсэр» на либретто и музыку Л. Санжиевой в хореографии М. Овчарова; «Гэсэр» на музыку Я. Круль по либретто и в хореографии А. Рюнтю; а также две версии балета «Баргуджин Тукум» по либретто Г. Башкуева – на музыку П. Тучкова в хореографии П. Окунева, и на музыку А. Дружининой в хореографии Н. Дмитриевского.

Сама идея проведения конкурса показала озабоченность и заинтересованность руководства театра и Министерства культуры Республики Бурятия в поиске новых путей создания национального профессионального репертуара с отличительным своеобразием слияния бурятской традиционной танцевальной культуры и классического балетного искусства. В результате же показов конкурсных эскизов стало ясно, что неизбежное влияние времени на развитие мирового хореографического искусства привнесло свои коррективы и в создание национальных балетов, которые помимо народной и классической хореографии теперь во многом обогащаются так называемой неоклассикой и тенденциями современных форм хореографии.

Примечания

1. Дугаржапов Д. В. Шаманский танец как культурная память // Хореографическое образование в Восточно-Сибирском регионе: тенденции развития: История. Концепции. Перспективы : [материалы регион. науч.-практ. конф.]. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАК, 2003. С. 312-316.
2. Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия ЦАМ в Бурятии. Улан-Удэ : Бурят. ин. обществ. наук СО РАН, 1997. 39 с.
3. Николаева Д. А. Мифо-ритуальные истоки кругового хороводного танца у западных бурят // Хореографическое образование в Восточно-Сибирском регионе: тенденции развития: История. Концепции. Перспективы. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2003. С. 301-312.
4. Хангалов М. Н. Собрание сочинений. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1958. Т. 1. 551 с.

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОЛЬКЛОР
В БАЛЕТЕ ЖИГЖИТА БАТУЕВА «ЧУРУМЧУКУ»

Статья обобщает особенности интерпретации музыкального и хореографического фольклора в балете бурятского композитора Жигжита Батуева «Чурумчуку», созданного по материалам якутских легенд и поставленного на сцене театра оперы и балета Якутии.

Ключевые слова: фольклор, балетный спектакль, музыкальная и хореографическая интерпретация сюжета, жанровая трансформация произведения.

Banzaraksaeва А. А.
Ulan-Ude, Russia.FEATURES OF INTERPRETATION OF FOLKLORE IN THE BALLET
OF ZHIGZHIT BATUEV «CHURUMCHUKU»

The article summarizes the features of the interpretation of musical and choreographic folklore in the ballet of the Buryat composer Zhigzhit Batuev «Churumchuk», created on the materials of the Yakut legends and staged on the stage of the opera and ballet theater of Yakutia.

Keywords: folklore, ballet performance, musical and choreographic plot interpretation, work genre transformation.

Проблема взаимодействия фольклора и профессионального искусства многоаспектна. Задача анализа данной проблемы тем более интересна в случае, когда такое взаимодействие происходит одновременно в трех видах искусства: литературе, музыке и хореографии. Примером такого синтеза традиций является балет «Чурумчуку».

Балет был создан в 1964 году по заказу Министерства культуры Якутской АССР для Якутского музыкально-драматического театра (с 1971 года – это Якутский государственный музыкальный театр, с 1991 года – Государственный театр оперы и балета, в 2001 году театру было присвоено имя Д. К. Сивцева – Суорун Омоллоона, народного писателя Якутии, автора многих оперных и балетных либретто).

Авторами спектакля стал интернациональный коллектив: либреттисты – русская артистка балета, а впоследствии исследователь народного танца Мария Жорницкая и народный поэт Якутии, писатель Серафим Эллай (Кулачиков). Музыку создал бурятский композитор Жигжит Батуев, к тому времени уже написавший три балета: «Во имя любви», «Золотая свеча», «Цветы жизни». Хореографический текст сочинила балетмейстер из Москвы (родом из столицы Башкирии) Кира Карпинская. Постановка стала безусловной удачей всей творческой группы – художника В. Антонова, дирижера Г. Кривошапко, артистов балета и оркестра. Спектакль открыл историю балетного театра Якутии, стал жемчужиной национального театрального репертуара и визитной карточкой театрального искусства Якутии [5].

С тех пор и до наших дней балет «Чурумчуку» не сходит с театральной афиши. Спектакль был показан более 300 раз на протяжении двадцати сезонов при полном заполнении зала [2, с. 105]. В 1994 г. в связи с 30-летием спектакля было осуществлено его возобновление, автором которого стала художественный руководитель якутского балета Евдокия Степанова, когда-то первая исполнительница главной партии Нюргуяны в балете «Чурумчуку» [5].

Балет «Чурумчуку» – масштабный спектакль в 3 актах, 5 картинах. Сюжет поэмы-сказки «Чурум-Чурумчуку» народный поэт Якутии Серафим Романович Эллай заимствовал из одноименной народной сказки: злой тойон Чупчуруйдан отнимает у бедняка Чурум-Чурумчуку волшебный камень, дарующий своему владельцу все, что тот пожелает. Чурумчуку пытается вернуть камень, но царь травит его дикими зверями, истязает кнутом, пытается отрубить голову и утопить в море. Однако отвага и справедливость побеждают [4].

Центральная идея сказки – борьба якутского народа за свободу и справедливость. Мария Яковлевна Жорницкая вспоминала: «Прочитав эту поэтическую сказку, я сразу же представила ее героев

на сцене, в танце. И тогда появилось желание написать либретто. Это очень сложный и кропотливый труд, потому что автор либретто должен видеть музыкально-хореографическую драматургию, как непрерывное развитие танцевального действия» [1].

Изменение вида искусства, перенос поэмы «Чурум-Чурумчуку», написанной в 1952 году, в сценическое пространство даже при сохранении фабулы, повлек за собой ряд изменений: введения новых героев и ситуаций, изменения акцента в характерах героев. Более выразительной стала любовная линия Чурумчуку и Нюргяны. Образ Чурумчуку стал более возвышенным, одухотворенным и вместе с тем танцевально-игровым. Действенности и зрелищности добавили новые действующие лица: Боллур, Бетес, главный стерх, свахи, драгоценный камень, волшебный конь, народ, свита Чупчуруйдана, гости на празднике [6].

Изменился образ Нюргяны: в поэме она – обычная девушка из народа, хрупкая, но отважная. В балете подчеркнут ее героизм – она не побоялась отобрать у тойона Чупчуруйдана волшебный камень и с его помощью спасла своего любимого.

Самой сложной проблемой при рождении спектакля была проблема хореографического воплощения образного содержания поэмы-сказки. Кире Дмитриевне Карпинской удалось сочинить хореографический текст, совмещающий два полярных начала: классический танец и танцевальные традиции якутов. Балетмейстер, как архитектор, построила балет на классическом фундаменте, однако специфические элементы народного якутского танца органично внедрились в текст, не став его контрастным украшением.

Так, в лирический танец Нюргяны и Чурумчуку вошли движения олекминского осуоха. Наяхинский осуоха вписался в классический кабриоль. В мужскую пляску охотников и в вариации Чурумчуку введены движения "дьэрэнкэй" и спортивная игра "куобах". Подвижная игра "атах-тэспии" и "дьэрэнкэй" вошли в танец подруг Нюргяны, а игры "чохчоохой" и "кырынастыыр" – в танец опьяненных слуг Чупчуруйдана [3]. Поэтому можно сказать, что фольклор обогатил лексику классического танца.

Ангелина Григорьевна Лукина, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, писала: «Этот балет показал образец умелого сочетания классической хореографии с якутскими народными танцами, в нем сохранен национальный колорит, дух народа, созданы яркие, глубокие по своему психологизму, интересные по пластическому воплощению образы. Постановщику удалось добиться гармонии пластики классической и народной хореографии, найти ту труднодостижимую их пропорцию, которая создает нерушимую целостность спектакля, называемого национальным балетом» [3].

Национальный характер музыкальной партитуры и хореографической лексики был «задан» темой и локализацией событий. Музыка Ж. Батуева опирается на мелодико-ритмический язык якутского фольклора. Материалом послужили записи, сделанные М. Жирковым и самим композитором. Обладавший прекрасной музыкальной памятью, Батуев сумел воспринять специфику якутской музыки, значительно отличную от бурятской. Опыт претворения фольклорных тем в оркестровой партитуре помог достичь композиционной цельности и создать музыкальный материал, близкий якутским исполнителям и зрителям, и в то же время звучащий по-новому.

Для характеристики действующих лиц Жигжит Батуев использовал национальный песенный материал. Лирическая тема любви Чурумчуку и Нюргяны формируется на основе интонационного строя народной песни «Кэлүкэчээн» (в переводе «озеро с серебристыми волнами»). Из интонаций протяжной песни мелодиста Захара Винокурова «Кыталыктар кырдаллара» (в переводе «поле стерхов») вырастает одна из главных тем балета – «темастерхов – птиц счастья». Из мелодии народной песни «Олуонэмсарсыардата» (в переводе «утро») рождается тема Нюргяны.

Кроме цитирования народных напевов композитор часто использует принцип свободного претворения фольклорного материала. Например, в финальной теме «Осуохай» интонации народного хора используются только вначале, однако далее напев развивается иначе, чем в инварианте.

Вся музыка балета яркая, красочная, танцевальная. Как вспоминает Мария Жорницкая: «В ходе подготовки спектакля встречались трудности трактовки тех или иных сцен, композитору приходилось импровизировать, мне – кое-что переделывать в сценарии. Но содружество и взаимное понимание балетмейстера, композитора и автора либретто привели к желаемому результату» [1].

Таким образом, национальный литературный, музыкальный и танцевальный фольклор стал основой создания одного из лучших спектаклей балетного репертуара театра, в котором нашли идеальное воплощение дух якутского народа и национальный колорит хореографического языка. Автор

статьи испытывает к этому спектаклю особую теплоту, так как роль главного стерха в этом спектакле стала отправной точкой в его творческой карьере.

Примечания

1. Жорницкая М. Я. Народные танцы Якутии / [отв. ред. И. С. Гурвич]. М. : Наука, 1966. 168 с.
2. Куницын О. И. Музыка Советской Бурятии. М. : Сов. композитор, 1990. 217 с.
3. Лукина А. Г. Традиционные танцы саха : идеи, образы, лексика / отв. ред. А. И. Гоголев. Новосибирск : Наука, 2004. 354 с.
4. Скрыбина А. А. Вербализация концепта «дьол» («счастье») в сказочном тексте (на материале якутской волшебной сказки С. Р. Кулачикова-Эллия «Чурум-Чурумчуку» // Исследования молодых ученых : материалы III Междунар. науч. конф. (Казань, октябрь 2019 г.). Казань : КГИК, 2019. С.62-63.
5. Чурумчуку : балет. URL <https://www.kino-teatr.ru/teatr/448/event/298465/> (дата обращения: 23.11.2021).
6. Эверстова Г. В. Особенности интерпретации национального литературного произведения в жанре балета (на примере балета «Чурумчуку» в Государственном театре оперы и балета им. Д.К. Сивцева Республики Саха (Якутия)). URL: <https://www.informio.ru/publications/id1935/Osobennosti-interpretacii-nacionalnogo-literaturnogo-proizvedeniya-v-zhanre-baleta-na-primere-baleta-CHurumchuku-v-Gosudarstvennom-teatre-opery-i-baleta-im-DK-Sivceva> (дата обращения: 21.11.2021).

УДК 793.31(571.54)

Вампилова Т. Б., Тугай А. В.
г. Улан-Удэ, Россия

СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БУРЯТСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ

В статье рассматривается сценическая интерпретация бурятской традиционной танцевальной культуры в творчестве балетмейстеров Т.Е. Гергесовой, М.С. Арсеньева и Д.Ж. Бадлуева. Дается краткий обзор их основных постановочных работ.

Ключевые слова: сценическая интерпретация, танцевальная культура, традиции, народный танец, балетмейстер.

Vampilova T. B., A. Tugay A. V.
Ulan-Ude, Russia

STAGE INTERPRETATION OF THE BURYAT TRADITIONAL DANCE CULTURE IN THE CREATIVITY OF BALLET MASTERS

The article considers the stage interpretation of the Buryat traditional dance culture in the works of ballet masters T.E. Gergesova, M.S. Arsenyev and D. Zh. Badluev. A brief review of their main staging works is given.

Keywords: stage interpretation, dance culture, traditions, folk dance, ballet master.

Интерпретация – это творческий процесс, который не допускает изменения основного содержания исходного произведения – рисунков и движений готовой танцевальной композиции, но допускает изменение темпа, ритма, собственную расстановку акцентов в соответствии с замыслом интерпретатора, воссоздающего композицию. Путей сценической интерпретации фольклорного танца несколько: первый – опыт воссоздания на сцене аутентичного образца, следующий путь – сценическая обработка фольклора, третий – стилизация. В данном случае имеется в виду создание сценического хореографического произведения авторского, но в стиле народного первоисточника, с использованием подлинных движений и характерных элементов композиции. Только знания, кропотливая и серьёзная работа постановщика, творческое увлечение дают возможность создать интересный сценический вариант народного танца.

У истоков процесса интерпретации бурятского традиционного танца стояли первые профессиональные хореографы Татьяна Ефремовна Гергесова, Федор Сергеевич Иванов, Михаил Сергеевич Арсеньев, Игорь Александрович Моисеев, Ксения Андреевна Есаулова, Михаил Самойлович Заславский. Именно эти люди, используя методы пластической трансформации народного танцевального фольклора, создали лучшие образцы бурятской сценической хореографии.

В данной статье рассматривается творчество балетмейстеров-постановщиков: Татьяны Ефремовны Гергесовой, Михаила Сергеевича Арсеньева и Дандара Жаповича Бадлуева. Татьяна Ефремовна Гергесова являлась носителем бурятской культуры, от природы талантливым постановщиком-самоучкой, впитавшая на генном уровне характер своего народа, сумевшая донести его особые черты и самобытность.

Михаил Сергеевич Арсеньев, имея профессиональное балетное образование и большой артистический стаж, смог найти особое стилистическое решение, сочетающее балетную классику и национальный колорит. Дандар Жапович Бадлуев – редчайшее сочетание в одном человеке разных граней творчества исследователя, хореографа, режиссера, вокалиста, художника по костюмам – позволяет ему легко создавать разноплановые хореографические шедевры. Он сумел бурятскую хореографию вернуть к истокам и открыть новый этап сценической интерпретации бурятской танцевальной культуры.

Свою блистательную исполнительскую карьеру народная артистка БМ АССР, заслуженная артистка РСФСР Т.Е. Гергесова всю жизнь сочетала с постановочной работой, а также исследовательской деятельностью. Она собирала материалы по танцевальному фольклору, записывала бытовавшие в разных районах этнической Бурятии разновидности игр и танцев. Эта работа служила источником для зарождения новых творческих замыслов. Темы народного быта, фольклорные сюжеты и образы, находили воплощение в её танцах. На основе собранного материала был создан ряд уникальных хореографических произведений: *«Дэрбээшэн»*, *«Айдуусай»*, *«Аркан»*, *«Арбагай»*, *«Алчуур»*, *«Санжидма»*, *«Ягаруухай»*, *«Баяр»*, *«Сурхарбан»* и другие.

Магическое, игровое начало в народном танце – его родовые признаки и черты. Они всегда присутствовали в хореографических сочинениях Т.Е. Гергесовой: *«Нерпушки»*, *«Тарбаганы»*, *«Унтики»*, *«Бумбэрхэн»*, старинная игра-ряжение *«Дардай-үбгэн»* и другие. В равной мере она ценила и эстетическое, и воспитательное их значение [3].

Бесценны её хореографические произведения, поставленные в ансамбле песни и танца «Байкал»: *«Наадан»*, *«Тетершин наадан»*, *«Баргузинский ёхор»*, *«У родника»* и другие. Все они вошли в «золотой фонд» коллектива.

Музыкальной основой хореографических произведений Татьяны Ефремовны являлась традиционная песенная культура бурят. А ее содружество с выдающимися мастерами – композитором Анатолием Андреевым, художником Марией Шестаковой – неизменно выливалось в незабываемые художественные полотна, выражавшие характер и мироощущение народа, почти осязаемо передававшие атмосферу древней бурятской земли.

«В искусстве танца воплощено самосознание народа, богатство и сила его фантазии, красота души, – формулировала Татьяна Ефремовна свои мысли. – В нем находят выражение идеалы мира и добра, человеческого единения. Вот почему хочется сохранить и передать для будущих поколений неискаженные традиции и черты народной танцевальной культуры, а это необходимо еще и специалистам-хореографам, которые ищут современные формы в искусстве» [1].

Михаил Сергеевич Арсеньев, один из основоположников профессионального танцевального искусства нашей республики, талантливый балетмейстер и педагог, заслуженный артист Бурятской АССР. Хореографическое образование М.С. Арсеньев получил в московском хореографическом училище при Большом театре, после которого трудился в разных городах страны. В 1937 году в Улан-Удэ он прибыл уже опытным балетмейстером и проработал в Бурятии более двух десятков лет.

Михаил Сергеевич с любовью и трепетом относился к традиционной культуре бурят, кропотливо собирал, записывал народные танцы и ёхор разных районов Бурятии. Будучи неутомимым тружеником, скрупулезно изучал характерные народные движения, пытаясь уловить их неповторимое своеобразие, и поэтому в его танцах всегда присутствовал национальный колорит. Украшением репертуара ансамбля «Байкал» стала созданная Арсеньевым танцевально-хоровая сюита «Ёхор» на музыку С. Рязова [2].

В конце 40-х годов Арсеньев поставил сюжетный танец «Колхозная сюита» на музыку одноименного симфонического произведения Жигжита Батуева. Сюита мелодична, композиционно бога-

та, полна лирики, юмора и энергии. Ее содержание – жизнь сельской молодежи в трудные сороковые годы, их нелегкий труд, дружба и любовь.

В вокально-хореографической картине «Сурхарбан» на музыку Ж. Батуева музыка представляет собой несколько ярких контрастных сцен, отражающих отдельные сюжетные танцевальные линии: приветствие-приглашение на праздник, танец борцов, танец наездников, воспевание-благопожелание победителя – юроол, завершение праздника – ёхор.

Среди множества масштабных хореографических полотен М. Арсеньева, созданных для ансамбля, есть еще одна интересная работа – бурятская игровая народная песня «Кижингин гол» в обработке Б. Ямпилова.

«Мэндээшэн» – старинный обрядовый танец бурятских охотников, написан необычным музыкальным языком известного бурятского композитора Гавриила Дадиева. Воинственные ритмы, сдержанная эмоциональность мелодики обусловили традицию исполнения, полную суровой торжественности. Танец выражает непосредственные действия охотников во время похода и облавы. Имитация окружения зверя и нападения на него, стрельба из лука, пляска в честь удачной охоты – все это представляет яркую сценическую картину, построенную на четкой ритмической структуре. Каждое движение, каждое «колено» исполнялось с предельной выразительностью. Танец «Мэндээшэн» в постановке М. Арсеньева признан современниками самобытным, глубоко национальным пластическим зрелищем.

Широко был известен и любим зрителями пронизанный светом и радостью дуэтный танец «Баяр», рассказывающий о влюбленных, о торжестве любви, красоты, нежности и радости бытия. Впервые на профессиональной сцене его исполнили блистательные танцовщики, солисты ансамбля «Байкал» Василиса Тумурова и Ефрем Егоров [2].

Являясь руководителем балетной группы ансамбля более 20 лет, Арсеньев создал множество ярких, запоминающихся, самобытных постановок, отражающих жизнь бурятского народа, среди которых и «Утро на Байкале», и «Танец девушек» на музыку Ж. Батуева, «На пастбище» и другие постановки. Замечательный мастер и педагог, он внес огромный вклад в историю Бурятской филармонии и бурятского искусства, подготовил не одно поколение замечательных артистов.

В настоящее время на поприще сохранения и трансляции бурятских песен, танцев и в целом национальной бурятской культуры непрестанно и кропотливо работает Дандар Жапович Бадлуев, известный бурятский артист, танцовщик, балетмейстер, режиссер, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, заслуженный работник культуры Республики Бурятия, лауреат Государственной премии Республики Бурятия, лауреат премии Правительства Российской Федерации в области культуры.

В 1979 г. Д.Ж. Бадлуев организовал ансамбль восточного танца «Лотос» при Республиканском центре народного творчества, который позднее был преобразован в профессиональный театр танца «Бадма Сэсэг». За эти годы балетмейстером Д.Ж. Бадлуевым было создано немало программ, которые включали не только танцы Востока, но и оригинальные хореографические композиции, созданные на основе традиционной танцевальной культуры бурят. Из наиболее известных работ в этот период можно назвать «Тункинские напевы», хореографическую композицию «Венок Бурятии», представляющую локальные разновидности танца трех бурятских родов: тункинского, селенгинского, эхиритского. В этих танцах уже проявлялся индивидуальный почерк балетмейстера, опирающегося в своем творчестве на музыкальный и танцевальный фольклор своего народа.

В 2004 г. произошло объединение трёх коллективов – Бурятского государственного ансамбля песни и танца «Байкал», оркестра бурятских народных инструментов им. Ч. Павлова и театра танца «Бадма Сэсэг». Директором и художественным руководителем нового объединенного коллектива Бурятского государственного национального театра песни и танца «Байкал» в 2005 г. становится Д.Ж. Бадлуев.

Первой совместной работой в обновленном коллективе стала постановка Д.Ж. Бадлуевым в 2005 г. спектакля-стихии на основе мифов и легенд монголоязычного мира «Угайм Сүлдэ» («Дух предков»), композитор Наранбаатар, аранжировщик Павел Карелов, художник Чингис Шенхоров.

Премьере спектакля предшествовал почти десятилетний период кропотливой работы: изучение духовного наследия предков монголоязычных этносов, восстановление и реконструкция костюмов, песнопений, привлечение научных консультантов. В спектакле представлено искусство монголоязычных народов со всем богатством его фольклора, красотой и самобытностью старинных песен и танцев. Обычаи и традиции кочевой цивилизации передаются посредством современной хореографии и музыки.

В 2006 г. спектакль был удостоен высшей награды страны – Премии Правительства России в области культуры [4].

Не только каждому спектаклю, но каждому номеру в репертуаре «Байкала» предшествует огромная работа по исследованию трудов ученых, историков, этнографов и фольклористов, полевые экспедиции в районы Бурятии, Иркутской области и Забайкальского края, встречи со старожилами – живыми носителями фольклора. «Я для себя по-новому открываю огромные пласты информации, которые на первый взгляд, скрыты от неискушенного взгляда, – отмечает Д. Ж. Бадлуев, – Мифы, легенды, сказания – фантастически богаты. Это закодированный материал, они пришли к нам из глубин тысячелетий и, несмотря на запреты, сохранились в народе. Значит, их сопровождает непростая мощная энергетика. Каждый танец для меня – рассказ о ценностях человека» [5]. Эскизы костюмов для своих постановок Дандар Жапович создает сам, опираясь на старинные фотографии, литографии, архивы, рассказы старожилов, образцы одежды прошлых веков.

Он создал много танцевальных концертных программ: «Легенда о Матери-Лебеди», «Мелодии и ритмы родной Бурятии», «От Саян до Гималаев», «Гурбан Эрдэни», «Сагаалганай уулзалга» и другие. Хореография Бадлуева потрясает воображение своей зрелищностью и богатством образов. Он не устает удивлять каждый сезон своим творчеством, новыми танцами и проектами.

Ёхор, как непреходящая ценность бурятского народа, занимает в творчестве Дандара Бадлуева важнейшее место. Он многогранно представлен в своих локальных особенностях: тункинский, эхиритский, хоринский, баяндаевский, баргузинский, ольхонский и др. Каждый из них уникален, обладает своим неповторимым стилем и завораживает энергетикой.

Таким образом, творчество трех балетмейстеров-постановщиков Татьяны Гергесовой, Михаила Арсеньева, Дандара Бадлуева вписало яркие страницы в историю сценической интерпретации традиционной танцевальной культуры. Каждый из них внес неоценимый вклад в сокровищницу бурятского танцевального наследия. Знакомство с их хореографическими произведениями позволяет современным хореографам-постановщикам расширить представление об интерпретации традиционного танца бурят в современном сценическом пространстве.

Примечания

1. Гергесова Т. Е. Бурятские народные танцы. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 2002. 222 с.
2. Мадуев Н. Ю. Ансамбль «Байкал». Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1980. 112 с.
3. Политов А. А. Окрыленная танцем и сценой // Окрыленная танцем и сценой / сост.: Б.Б. Турбянов, Э.В. Буруева. Улан-Удэ : Бэлиг, 2015. С. 8-19.
4. Театр Байкал : офиц. сайт. URL: <https://theatre-baikal.ru/> (дата обращения: 15.12.2021).
5. Ширибон Е. «Байкал», театр. История создания. URL: http://irkipedia.ru/content/baykal_teatr_istoriya_sozdaniya (дата обращения: 15.12.2021).

Хуан Цяньин

г. Хайкоу, Китай

Научный руководитель: Русинова О. А.

г. Улан-Удэ, Россия

ТРАДИЦИОННАЯ ОСНОВА МУЗЫКИ КИТАЯ

Статья посвящена вопросу соотношения традиций и новаторства в современной музыке Китая. Преемственность традиций выявлена на нескольких уровнях: композиторском творчестве, исполнительском искусстве, образовании.

Ключевые слова: традиционный инструментарий, Китайская национальная композиторская школа, европейские влияния, культурная политика.

Huang Qian Ying

Haikou, China

Scientific supervisor: Rusinova O. A.

Ulan-Ude, Russia

TRADITIONAL BASIS OF THE CHINESE MUSIC

The article is devoted to the issue of correlation of traditions and innovations in modern Chinese music. The continuity of traditions is revealed on several levels: in composing, performing arts, education.

Keywords: traditional instruments, Chinese national school of composing, European influences, cultural policy.

Музыкальная культура современного Китая охватывает разные уровни: творчества и исполнительства, образования и просвещения. В каждом из этих уровней проявляется фундамент традиционных содержательных и стилевых особенностей. Мировой известностью и большой популярностью в Китае пользуется традиционная Пекинская опера, в консерваториях и школах изучают игру на народных инструментах и китайскую манеру пения. Композиторы обращаются к темам и образам национальной истории и фольклора, опираются на ладоинтонационную и метроритмическую основу традиционной музыки, используют прием имитации звучания народных инструментов, причем нередко – в ансамблях с инструментами европейской традиции. Популярная музыка также нередко опирается на интонационно-ритмический склад традиционной китайской музыки.

Музыка занимает почетное место в китайской духовной традиции. Еще от Кун-фуцзы (в России произносят «Конфуций») идет традиция обязательного присутствия музыки в системе воспитания. Кун-фуцзы даже ставил музыку на первое место среди обязательных, по его мнению, предметов: музыка, шахматы, рисование, каллиграфия.

Традиционная музыкальная культура Китая уходит своими корнями в глубокую древность. Была разработана оригинальная ладовая система, сложился широкий диапазон жанров, создан разнообразный инструментарий – традиционный китайский оркестр включает около ста (!) видов инструментов.

С X-VIII вв. до н. э. известны щипковые инструменты: сэ – настольные гусли (количество струн менялось от 50 до 5), цинь (род лютни или цитры) и пипа (4-струнная лютня). К смычковым относятся: сыху, баньху, цзиньху. Наиболее популярен эрху – 2-струнный инструмент – и сольный и оркестровый.

Флейты существовали в нескольких разновидностях: сяо (продольная флейта) и пайсяо (флейта пана), чи и ди – поперечные флейты. Сона близка гобою. Очень древнее происхождение отличает шэн, звучание которого сравнивают с голосом фантастической птицы феникса.

Среди ударных назовем яогу – близкий тамбурину, баньгу – малый барабан, колокола: бочжун, висящий на перекладине и бяньчжун – набор колоколов, образующих целый звукоряд [7].

В XVIII-XIX вв. происходит изменение характера музыкальной культуры: в Китай проникают европейские влияния. Китайские музыканты осваивают европейские инструменты, возникают оркестры европейского типа, издаются произведения классической музыки.

В начале XX в. музыку начали изучать в учебных заведениях. В 1927 г. Цай Юаньпэй и Сяо Юмэй основали консерваторию, был организован симфонический оркестр. Развивалось творчество китайских композиторов, осваивавших разные жанры – и сценические, и камерные, в том числе фортепианную сферу.

В период Культурной революции (1966-1976), идеология которой была основана на «противодействии возможной реставрации капитализма и борьбе с внутренним и внешним ревизионизмом» [3], доминировала тенденция борьбы с буржуазным влиянием – было запрещено исполнение европейской и народной музыки как самостоятельными, так и профессиональными коллективами. Во второй половине 1960-х гг. была запрещена фортепианная музыка – она понималась, как символ европейской культуры. Рояли и пианино уничтожались. Музыканты – певцы и инструменталисты – были направлены на физические работы. Были наказания страшнее: выдающийся китайский пианист и педагог Лю Шинкуй (выпускник Московской государственной консерватории, класс выдающегося органиста и пианиста Самуила Фейнберга) провел пять лет за тюремной решеткой [2].

В 1970-е годы музыкантам разрешили включать в репертуар официально допущенные к исполнению произведения народного искусства. Фортепиано также было допущено на концертную эстраду. Исполнение фортепианной музыки было разрешено, следуя тезису Мао Цзэдуна: «Поставить иностранное на службу китайскому» [1].

В 1970 г. был создан концерт для фортепиано «Хуан Хэ» (Желтая река). Это произведение представляло собой переработку кантаты композитора Си Синхая. Переработка потребовалась потому, что текст был запрещён, как не отвечающий идеям Мао Цзэдуна, поэтому хор нужно было ликвидировать. В музыке также потребовались сокращения для того, чтобы убрать влияния русской и советской музыки, которые проявлялись в произведениях Си Син-хая [6]. Переработку осуществил коллектив музыкантов: Инь Чен Зун, Чу Ван Хуа, Чэнь Лионг, Лю Чанг.

После преодоления последствий Культурной революции были открыты государственные музыкальные образовательные учреждения: консерватории, факультеты в университетах и педагогических институтах, школы, в том числе частные. Так, Лю Ши Кунь, который в 1958 году на Первом международном конкурсе имени Чайковского (правда, «первым» его еще не называли и он был объявлен как «Международный конкурс пианистов и скрипачей имени великого русского композитора П.И. Чайковского»), стал лауреатом второй премии, основал 30 музыкальных школ в разных городах страны [5].

Сейчас в Китае 3 консерватории – в Пекине, Шанхае и Тяньцзине; 4 музыкальных института – в Ухане, Шэньяне, Сиане, Чэнду; музыкальные училища в Гуанчжоу и Дунбэе (Северо-Восток страны). Но традиционная культура также находится в центре внимания. Так, в Пекине есть Институт изучения народной музыки.

Китайская национальная композиторская школа возникла на фундаменте национальной традиции, композиторы понимали необходимость обращения к своим культурным корням. В то же время они изучали современные техники композиции. Их сочинения показывают возможность работы с национальным музыкальным материалом европейскими методами композиции, даже самыми современными. Примерами синтеза Востока и Запада являются оперы Тан Дуна «Первый император» (2006), Сяо Бая «Прощай, моя наложница» (2008), Лей Лея «Китайский сирота» (2011), вокальные композиции Ху Тинцзяна «Весенний балет» и «Птицы молодости». В «Вариациях Майлы», темой которой является казахская народная песня из Синьцзяна, он применил европейский стиль обработки народной мелодии [4, с. 176].

Композитор Ху Тинцзян писал: «Если хотите, чтобы народная музыка Китая распространилась по всему миру, необходимо объединить китайскую национальную и мировую музыку» [4, с. 175]. Его призыв был услышан: древние мелодии стали получать новое «одевание» – аранжировку, основанную на современной технике композиции. В качестве примера назовем пьесу «Песня рыбака в ночи», которую создал Ван Цзяньчжун.

Национальные традиции проявляются в разных сферах: в интонационной основе произведений, в использовании тембров национальных инструментов, в обращении к темам и образам национальной истории и фольклора. Часто используется прием имитации звучания народных инструментов. Например, Этюд для фортепиано Чжао Сяошэна «Звуки струнного музыкального инструмента дяньху», пьеса Ли Инхая «Сяо и барабаны в сумерках».

Народные инструменты составляют ансамбли с инструментами европейской традиции, вводятся в состав симфонического оркестра. В вокальной музыке современные сочинения исполняются в

китайской манере пения. Поп-музыка также часто использует цитаты из народной музыки, помещая их в иной стилиевой контекст.

Таким образом, национальные традиции китайской музыки сохраняются и проявляются сегодня в композиторском и исполнительском творчестве. Исследователи считают, что «...соединение китайских и западных методов создания музыки отвечает современным эстетическим требованиям масс и в результате можно говорить о действии принципа эмерджентности, когда свойство целого нельзя объяснить, исходя из простой суммы свойств его компонентов» [4, с. 177].

Примечания

1. Ван Юйхэ. История современной китайской музыки. Изд. 2-е, перераб. Пекин : Изд-во народной музыки, 2004. 372 с.

2. Известный китайский пианист Лю Шикунь. URL: [http:// russian. people.com.cn/200310/14/rus20031014_81748.html](http://russian.people.com.cn/200310/14/rus20031014_81748.html) (дата обращения: 22.09.2021).

3. Культурная революция в Китае. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 28.09.2021).

4. Ли Ян. Национальные традиции в вокальной музыке современных композиторов Китая // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2020. № 1(252). С. 174-179.

5. Известный пианист, великий музыкант и уважаемый педагог – господин Лю Шикунь // China.org.cn. URL: [http:// russian.china. org.cn/ people/txt/ 2008-06/11/content 15752133 3.html](http://russian.china.org.cn/people/txt/2008-06/11/content_15752133_3.html) (дата обращения: 01.10.2021).

6. Чжан Чао. Фортепианный концерт «Желтая река» (первая и вторая части): музыкальный анализ и методические рекомендации // Современное педагогическое образование. 2018. № 6. С. 226-230.

7. Чжэн Чанлин. Эстетика Китайской музыки XX века : монография. Пекин : Кит. лит. изд-во, 2004. 134 с.

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КИТАЯ

Статья посвящена проблеме функционирования музыкальных традиций в современном социокультурном пространстве Китая. Данная проблема рассматривается через призму сохранения традиционного инструментария и произведений традиционной музыки. Выявлено, что ценности традиционного наследия – материального, в форме инструментария, и нематериального, в форме образно-тематической и стилистической структуры – занимают значительное место в контексте композиторской практики, образовательной и музыкально-просветительской деятельности.

Ключевые слова: Китай, традиционный инструментарий, традиционная музыка, современное музыкальное пространство, сохранение культурного наследия.

Huang Jing

Guangzhou, China

Scientific supervisor: Rusinova O.A.

Ulan-Ude, Russia

TRADITIONAL MUSIC IN MODERN CULTURAL SPACE OF CHINA

The article is devoted to the problem of functioning musical traditions in the modern socio-cultural space of China. The problem is considered through the prism of preserving traditional instruments and works of traditional music. It is revealed that the values of tangible traditional heritage in the form of instruments, and intangible one in the form of figurative thematic and stylistic structure occupy a significant place in the context of composer's practice, educational and musical activities.

Keywords: China, traditional instruments, traditional music, modern musical space, preservation of cultural heritage.

Современная музыкальная картина Китая полифонична: в одном музыкальном пространстве сосуществуют разные жанрово-стилевые пласты: традиционный – знаменитая пекинская опера, старинные инструментальная и песенная культура, а также направления, возникшие под влиянием западной традиции: балет и опера, симфоническая, хоровая, камерная музыка. Синтез традиционного и современного отражается даже в названиях учреждений: с одной стороны – Китайский оперный театр, Театр китайской песни и танца, Центральный оркестр китайских народных инструментов. С другой стороны – Центральный государственный театр оперы, симфонические оркестры во многих крупных городах, консерватории.

Глобализация принесла в Китай коммерческие жанры западноевропейской и американской музыки – рок, хип-хоп, рэп. Но традиции национальной музыкальной культуры при этом не исчезают: некоторые китайские музыканты сочиняют, исполняют и записывают музыку в стилях джаз и нью-эйдж, опираясь при этом на китайскую мелодику и использование китайских традиционных инструментов.

Органология была развита в Китае еще в древности. Инструменты классифицировали на «восемь звучаний» (восемь категорий) соответственно материалу изготовления: металл, камень, шелк, бамбук, высушенная и выдолбленная тыква, глина, кожа и дерево. К металлическим инструментам относились гонг и бронзовые барабаны, к каменным – каменные пластины (своего рода колокола), к бамбуковым – флейты, тыквенным – духовые: шэн и юй, кожаным – барабаны и тамтамы, к глиняным – духовой сюнь, ударный фоу, к деревянным – муюй («деревянная рыба») – полая деревянная колодка, используемая для выбивания ритма, и ксилофон [1].

Самой большой была группа шелковых инструментов – струнных, так как струны изготавливались из шелка. Они делятся на щипковые и смычковые. К смычковым относятся эрху, цзинэрху,

сыху, баньху, гуцинь; к щипковым, на которых играют непосредственно пальцами или в специальных напёрстках – плектрах: сэ, цинь, пипа, гучжэн.

В современном Китае старинные музыкальные инструменты, которые пришли из глубины веков, не забыты. Популярностью пользуется современный китайский ансамбль, исполняющий музыку на точных копиях музыкальных инструментов эпохи Тан. Огромное впечатление оставило выступление оркестра на церемонии открытия Олимпиады в Пекине, когда звучали сто древних китайских инструментов, такие, как фу, ди, хулу сяо, известные с третьего века до новой эры.

На таких старинных инструментах, как эрху (струнный смычковый инструмент) и пипа (щипковый инструмент типа лютни) виртуозно исполняются не только старинные, но и современные мелодии.

Пипа, также пипа́ ([китайский](#): 琵琶, пиньинь: pípá) – [китайский](#) 4-струнный музыкальный инструмент, один из самых распространённых в культуре Китая, в том числе в настоящее время. В Японии с VII века существует аналог китайской пипа под названием бива. Похожие инструменты есть и во Вьетнаме, и в Корее.

Корпус пипа, деревянный или бамбуковый, имеет форму груши. Дека содержит 17-18 ладов, обычная настройка $A - d - e - a$, диапазон $A - a^2$, дает полный [хроматический](#) звукоряд. В длину пипа около одного метра, а в ширину около 35 сантиметров. Крупные габариты обуславливают ее вертикальное положение: широкая часть упирается в ногу музыканта, а гриф в его плечо. Очевидно, способ игры претерпел изменение: древние изображения показывают, что пипа могли держать и горизонтально, как современную гитару [3].

Струны теперь чаще делают из стали, а не из шелка. Самая толстая струна издает звуки, похожие на шум дождя, а самая тонкая – на шепот. Звучание пипа поэтически определяют, как «жемчужины, которые сыплются на нефритовое блюдо».

Самые ранние упоминания о пипа в китайских литературных произведениях относятся к III веку нашей эры, а первые изображения датируются V веком нашей эры. Название «пипа» связано со способом игры на инструменте: «пи» означает движение пальцев вниз по струнам, а «па» – обратное движение вверх.

История происхождения пипа окутана легендами, исследователи до сих пор спорят о том, как и когда пипа была изобретена. О происхождении пипа существуют разные версии. Это обусловлено тем, что слово «пипа» использовалось в древних текстах для описания разнообразных щипковых инструментов от династии Цинь до династии Тан, включая щипковые инструменты с длинными и короткими шейками.

Одна из самых популярных традиционных историй, связанных с пипа, рассказывает о принцессе Лю Сицзюнь (劉細君), жившей во времена династии Хань. Она была предназначена в жены варварскому царю Усуню. Пипа была изобретена, чтобы принцесса в дороге, сидя верхом на коне, могла играть и успокаивать свои чувства. По другим источникам, китайскую пипа изобрёл народ ху. Некоторые исследователи утверждают, что пипа существовала ещё во II веке до нашей эры.

В эпоху династии Тан (618-907) на пипа исполнялись практически все прелюдии к пьесам того времени. На этом инструменте играли как solo, так и в составе ансамблей. Техника игры на пипа отличается разнообразием исполнительских приемов, требует ловкости пальцев для передачи разнообразных изобразительных эффектов. Природные явления – раскаты грома, блеск молний, шум дождя, плеск волн, шорох листьев, восход солнца, а также сюжетные полотна – захватывающие сцены известных исторических сражений – передаются хлопками по струнам, пиццикато, флажолетами, которые объединяются в обширные звуковые поэмы [3].

Сейчас пипа особенно популярна в Центральном и Южном регионах Китая. При solo музицировании на пипа исполняются главным образом лирические музыкальные пьесы и программные фантазии.

Из ряда solo пьес классической традиции особенно популярны пьесы, в которых изображение природы описывает чувства человека: «Метель красит зелень», «Красная река» Чжен Чиньонга (1980). Название «Красная река» переносит слушателей в один из районов провинции Юньнань, где живут люди народности Юй. Импульсом к созданию этой пьесы было впечатление композитора о традиционных танцах Юй. А содержанием – сцена танцев молодежи вокруг костра лунной ночью.

Шедевром музыкально-драматического повествования является пьеса классической традиции для пипа solo «Засада с десяти сторон». Есть у нее и другие названия: «Засада со всех сторон», «Правитель Чу снимает свои доспехи» («Huaiyin Ping Chu»). Пьеса входит в десятку старейших произведений.

Произведение посвящено исторической битве Лю Бана (царь Хань) и Сян Юя (царь Чу) в 202 году до новой эры. Армия Хань попала в засаду с десяти сторон, армия Чу так же была окружена и отбивалась, как загнанный в ловушку зверь. Две армии сражались насмерть. Это музыкальное описание трагических исторических событий: поражение правителя Сян Юй, считавшего себя непобедимым. Во время войны, последовавшей за основанием империи Хань (202 г. до н.э. – 220 г. н.э.), Сян Юй потерпел фатальное поражение.

Автор данной пьесы композитор Тан Инцзэн жил с периода Мин Ваньли до периода Цин Шуньчжи (1573-1644) и был известен как «Тан Пипа». Он служил при дворе короля династии Мин в Даляне (ныне Кайфэн, провинция Хэнань), где приобрел известность [4].

Композиция состоит из тринадцати разделов, которые организованы в три части. Как и пьеса в целом, разделы программны. Их названия отражают этапы военного противостояния: «Лагерь», «Дуновение», «Подсчет генералов», «Строй», «Хождение», «Засада», «Стычка на горе Цзимин», «Сражение на горе Цзю Ли», «Поражение царя Сяна», «Самоубийство царя Сяна на реке У», «Триумф войска», «Борьба за заслуги генералов», «Возвращение в лагерь».

Музыкальное образно-эмоциональное содержание пьесы для пипа «Засада со всех сторон» отличается широтой: в нем соединяются эпический размах, героика и трагедийность в изображении сцен сражений между Чу и Хань и ламентозность, которая отражает скорбь о солдатах, погибших на поле боя. Кроме того, значительное место занимает изобразительность – имитация звуковых эффектов батальных сцен, барабанного боя. Бурный удар по четырем струнам и последующий резкий обрыв имитируют треск разорвавшегося шелка [2].

Исполнение пьесы для пипа «Засада со всех сторон» требует не только хорошей техники, но и открытой эмоциональности. Основной тон всему произведению задает патетическая мелодия раздела «Дуновение». Этот раздел особенно важен в ритмическом отношении, поскольку короткие, мощные удары используются для выражения сбора войск и напряженной атмосферы войны, а долгие длительности – для изображения процесса засады. Из технических приемов назовем «переборы», «удары», «хлопки», «качание».

Пьеса «Засада со всех сторон» часто исполняется на концертной эстраде, звучит в передачах радио и телевидения, сохраняя и транслируя ценности традиционного наследия – материального, в форме инструментария, и нематериального – образно-тематического и мелодико-ритмического.

Примечания

1. Китайские народные инструменты. URL: [https:// www. abirus.ru/content/564/.html](https://www.abirus.ru/content/564/.html) (дата обращения: 24.10.2021).

2. Пипа (музыкальный инструмент). URL: [https:// dic. academic. ru/dic.nsf/ruwiki/17281/.html](https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/17281/.html) (дата обращения: 26.10.2021).

3. Крайнов А. Китайские музыкальные инструменты: пипа // Блог «Шэнсяо» : все о Китае. URL: <https://blog.shensyao.com/kitajskie-muzykalnye-instrumenty-pipa/>. html (дата обращения: 28.10.2021).

4. Международный фестиваль earlymusic. Пипа и Гучжэн. URL: <http://www.earlymusic.ru/earlymusic/66/15/liu-fang.html> (дата обращения: 02.10.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

1. **Андриевская Татьяна Алексеевна**, студентка Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)
2. **Багадаева Анастасия Григорьевна**, старший преподаватель Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)
3. **Байминова Надмит Санжаевна**, директор телекомпании «Селенга-ТВ» (г. Улан-Удэ, Россия)
4. **Банзаракаева Айталиа Афанасьевна**, старший преподаватель Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)
5. **Буксикова Ольга Борисовна**, доктор искусствоведения, профессор, Белгородского государственного института искусств и культуры, заслуженный работник культуры Российской Федерации и Республики Бурятия (г. Белгород, Россия)
6. **Вампилова Татьяна Базаровна**, профессор Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Российской Федерации и Республики Бурятия, (г. Улан-Удэ, Россия)
7. **Галсанова Гэрэлма Мунко-Жаргаловна**, студентка Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)
8. **Джураев Ижодбек Рахимович**, преподаватель Ферганского регионального филиала Государственного института искусств и культуры Узбекистана (г. Коканд, Республика Узбекистан)
9. **Дмитриева Наталия Ивановна**, заместитель директора по учебно-воспитательной работе ДШИ №4 им. Юрия Ирдынеева (г. Улан-Удэ, Россия)
10. **Ерохина Елена Геннадьевна**, директор Учебно-методического центра культуры и народного творчества Забайкальского края (г. Чита, Россия)
11. **Жамбаева Туяна Иннокентьевна**, кандидат искусствоведения, доцент Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия),
12. **Зверева Арина Николаевна**, методист отдела традиционной культуры Учебно-методического центра культуры и народного творчества Забайкальского края (г. Чита, Россия)
13. **Зырянова Татьяна Алексеевна**, доцент Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженная артистка Республики Бурятия (г. Улан-Удэ, Россия)
14. **Иванова Ольга Дондоковна**, доцент Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Республики Бурятия (г. Улан-Удэ, Россия)
15. **Исмоилова Мухтасархон Мамуржоновна**, преподаватель Ферганского регионального филиала Государственного института искусств и культуры Узбекистана (г. Коканд, Республика Узбекистан)
16. **Китов-Байкальский Виктор Васильевич**, кандидат культурологии, заслуженный работник культуры Российской Федерации и Республики Бурятия, почётный профессор Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Оренбург, Россия)
17. **Кожевников Владимир Викторович**, заведующий балетной труппой Бурятского государственного академического театра оперы и балета им. Г. Ц. Цыдынжапова, заслуженный артист Российской Федерации, лауреат Государственной премии Республики Бурятия (г. Улан-Удэ, Россия)
18. **Кольцова Елена Александровна**, студентка Белгородского государственного института искусств и культуры (г. Белгород, Россия)
19. **Коробенкова Марина Николаевна**, доцент Восточно-Сибирского государственного института культуры, народная артистка Республики Бурятия (г. Улан-Удэ, Россия)
20. **Курбанова Мукамал Мамуровна**, преподаватель Ферганского регионального филиала государственного института искусств и культуры Узбекистана (г. Коканд, Республика Узбекистан)
21. **Лю И**, аспирант Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Харбин, КНР)
22. **Манзарханов Эдуард Евгеньевич**, кандидат искусствоведения, доцент Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)
23. **Монгуш Наадын Мергенович**, студент Кемеровского государственного института культуры (г. Кемерово, Россия)

24. **Николаева Дарима Анатольевна**, доктор исторических наук, профессор Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Республики Бурятия (г. Улан-Удэ, Россия)
25. **Нилов Вячеслав Николаевич**, доктор педагогических наук, профессор, ведущий научный сотрудник «Института художественного образования и культурологии Российской академии образования» (г. Москва, Россия)
26. **Палилей Александр Васильевич**, кандидат педагогических наук, доцент Кемеровского государственного института культуры (г. Кемерово, Россия)
27. **Попова Татьяна Владимировна**, доцент Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)
28. **Плотникова Галина Владимировна**, старший преподаватель Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)
29. **Протасова Лариса Иннокентьевна**, кандидат искусствоведения, профессор Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Российской Федерации, народная артистка Республики Бурятия (г. Улан-Удэ, Россия)
30. **Решиков Николай Иванович**, доцент Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Республики Бурятия (г. Улан-Удэ, Россия)
31. **Ромм Валерий Владимирович**, доктор культурологии, профессор (г. Новосибирск, Россия)
32. **Русинова Ольга Артемовна**, кандидат исторических наук, доцент Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный деятель искусств Республики Бурятия (г. Улан-Удэ, Россия)
33. **Самдансурен Уранбилэг**, старший преподаватель Монгольского национального университета искусства и культуры (г. Улан-Батор, Монголия)
34. **Сахина Любовь Александровна**, доцент, заслуженный работник культуры Республики Бурятия, балетмейстер студии танца (г. Дэнвер, Америка)
35. **Серебрякова Зоя Александровна**, доктор филологических наук, профессор Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный деятель науки Республики Бурятия (г. Улан-Удэ, Россия)
36. **Талабоев Азизжон Набижонович**, старший преподаватель Ферганского регионального филиала Государственного института искусств и культуры Узбекистана (г. Коканд, Республика Узбекистан)
37. **Тугай Анастасия Владимировна**, доцент Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Республики Бурятия (г. Улан-Удэ, Россия)
38. **Усович Виктор Алексеевич**, профессор Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Бурятия (г. Улан-Удэ, Россия)
39. **Филатова Алена Валерьевна**, заведующая отделом традиционной культуры Учебно-методического центра культуры и народного творчества Забайкальского края (г. Чита, Россия)
40. **Хамгушкеев Николай Владимирович**, режиссер Центра культуры коренных народов Прибайкалья (г. Иркутск, Россия)
41. **Хуан Цзини**, студентка Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Гуаньчжоу, Китай)
42. **Хуан Цяньин**, студентка Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Хайкоу, Китай)
43. **Шабля Наталья Михайловна**, доцент Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Российской Федерации и Республики Бурятия (г. Улан-Удэ, Россия)
44. **Шаренда Олег Геннадьевич**, доцент, художественный руководитель ансамбля народной музыки и танца «Сибирский сувенир», заслуженный работник культуры Республики Бурятия (г. Улан-Удэ, Россия).
45. **Шойбонова Саяна Викторовна**, кандидат филологических наук, доцент Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)
46. **Юлдашев Ахмаджон Мирзаевич**, преподаватель Ферганского регионального филиала Государственного института искусств и культуры Узбекистана (г. Коканд, Республика Узбекистан)

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	3
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ	4
Ромм В. В. ТАНЕЦ, ВЗЫВАЮЩИЙ К НЕБЕСАМ	4
Николаева Д. А. РОЛЬ ЖЕНЩИНЫ В СТАНОВЛЕНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ТЮРКО-МОНГОЛЬСКИХ НАРОДОВ	6
Попова Т. В. РИТУАЛЬНАЯ ИГРА И ХОРОВОД КАК СОСТАВЛЯЮЩИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СТАРООБРЯДЦЕВ ВОСТОЧНОЙ СИБИРИ	10
Шойбонова С. В. ЭТНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МИРА В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ БУРЯТ	14
Иванова О. Д. РОЛЬ А. А. АРСАЛАНОВА В СТАНОВЛЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА БУРЯТИИ	17
Буксикова О. Б., Кольцова Е. А. ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В РИТУАЛЬНО-ОБРЯДОВОЙ КУЛЬТУРЕ КОРЕННЫХ МАЛОЧИСЛЕННЫХ НАРОДОВ СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА	20
Uranbileg S. CLASSIFICATION AND TYPES OF STRING PERCUSSION, YOCHIN	22
Юлдашев А. М. УЗБЕКСКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА: ЖАНРОВЫЙ ОБЗОР	31
Курбанова М. М. ОСОБЕННОСТИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ УСТНОГО НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА	35
Исмоилова М. М. КОКАНДСКАЯ ШКОЛА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУТАРЕ КАК ЧАСТЬ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ УЗБЕКИСТАНА	38
Нилов В. Н. ВСЕМИРНАЯ ТАБЛИЦА ХОРЕОГРАФИИ В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРНО-ТВОРЧЕСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТОВ	41
Палилей А. В. СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИОННОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ КУЗБАССА: ШОРЦЕВ И ТЕЛЕУТОВ	49
Монгуш Н. М. АКТУАЛЬНОСТЬ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО И ПРАКТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ТУВИНСКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ	55
Жамбаева Т. И., Лю И К ВОПРОСУ О ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ТАНЦА	58
Манзарханов Э. Е. ТРЕНИНГ «ДЖАЗ-ИМПРОВИЗАЦИЯ» И ДРУГИЕ ФОРМЫ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ТЕАТРЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ «ЧЕЛОВЕК» ИМ. Н. П. ДУГАР-ЖАБОН	61
Решиков Н. И. ПЕВЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ СЕМЕЙСКИХ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВСГИК (НА ПРИМЕРЕ НАПРАВЛЕНИЯ ПОДГОТОВКИ 05.03.04 ИСКУССТВО НАРОДНОГО ПЕНИЯ)	65
Плотникова Г. В. ПОДГОТОВКА РУКОВОДИТЕЛЕЙ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ АНСАМБЛЕЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В СРЕДНИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ БУРЯТИИ	69

Китов-Байкальский В. В. НОТОГРАФИЯ БУРЯТИИ ДЛЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ _____	72
Джураев И. Р. МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК ФАКТОР ВОСПИТАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ _____	76
Талабоев А. Н. ВОСПИТАНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ ПОСРЕДСТВОМ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО И ПРАКТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА _____	79
ФОРМЫ СОХРАНЕНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В СОЦИАЛЬНО- КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ _____	82
Николаева Д. А. ПРОБЛЕМА ВОЗРОЖДЕНИЯ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ В БУРЯТИИ В 70-90 гг. XX в. НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ М. П. ДАНЧИНОВОЙ _____	82
Русинова О. А. ФОРМЫ РЕАЛИЗАЦИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПО СОХРАНЕНИЮ И РАЗВИТИЮ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В РЕСПУБЛИКЕ БУРЯТИЯ _____	86
Ерохина Е. Г. ФЕСТИВАЛИ КАК СРЕДСТВО ПОПУЛЯРИЗАЦИИ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ЗАБАЙКАЛЬЯ _____	90
Филатова А. В. МУЗЕЙ ОБЪЕКТОВ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ «ЖИВАЯ СТАРИНА ЗАБАЙКАЛЬЯ» КАК ОДНА ИЗ ФОРМ СОХРАНЕНИЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ КОРЕННЫХ НАРОДОВ ВОСТОЧНОГО ЗАБАЙКАЛЬЯ _____	93
Хамгушкеев Н. В. РОЛЬ ЦЕНТРА КУЛЬТУРЫ КОРЕННЫХ НАРОДОВ ПРИБАЙКАЛЬЯ В СОХРАНЕНИИ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ ЗАПАДНЫХ БУРЯТ _____	96
Галсанова Г. М.-Ж. ФОРМЫ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ: ОПЫТ ОКИНСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ _____	98
Сахина Л. А. ТРАНСЛЯЦИЯ ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ НАРОДОВ САХА (ЯКУТИИ) В ТВОРЧЕСТВЕ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ _____	101
Шаренда О. Г. СОХРАНЕНИЕ, РАЗВИТИЕ И ТРАНСЛЯЦИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ НАРОДОВ СИБИРИ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АНСАМБЛЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ И ТАНЦА «СИБИРСКИЙ СУВЕНИР» _____	104
Зырянова Т. А. ТРАДИЦИОННЫЙ ФОЛЬКЛОР В РЕПЕРТУАРЕ ВУЗОВСКИХ ТВОРЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ БУРЯТИИ _____	107
Дмитриева Н. И. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ г. УЛАН-УДЭ ПО СОХРАНЕНИЮ ЭТНИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ НАРОДОВ БУРЯТИИ _____	111
Иванова О. Д. ОСВОЕНИЕ И ТРАНСЛЯЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВАХ ДШИ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ (НА ПРИМЕРЕ АНСАМБЛЯ «АЯЛГА») _____	113
Серебрякова З. А. НАРОДНАЯ МУЗЫКА В РОМАНЕ Ч. ЦЫДЕНДАМБАЕВА «ДОРЖИ, СЫН БАНЗАРА» _____	116
Байминова Н. С., Серебрякова З. А. МУЗЫКА В БУРЯТСКОМ РОМАНЕ КОНЦА 1970-х гг. _____	119

Зверева А. Н.	
ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО КОМПЛЕКСА ОДЕЖДЫ СЕМЕЙСКИХ (СТАРООБРЯДЦЕВ) ЗАБАЙКАЛЬСКОГО КРАЯ _____	122
АКТУАЛИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ _____ 126	
Усович В. А.	
ПРИНЦИПЫ ЭТНИЧЕСКОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ _____	126
Андриевская Т. А.	
ВЛИЯНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ НА ТВОРЧЕСТВО СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ _____	129
Русинова О. А.	
ФОЛЬКЛОР В СТАНОВЛЕНИИ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА В БУРЯТИИ _____	132
Шабля Н. М.	
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БУРЯТСКОГО МЕЛОСА В МУЗЫКЕ ЮРИЯ КОРНАКОВА _____	135
Коробенкова М. Н.	
ТРАНСЛЯЦИЯ ЦЕННОСТЕЙ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БУРЯТСКИМ ГОСУДАРСТВЕННЫМ АКАДЕМИЧЕСКИМ ТЕАТРОМ ОПЕРЫ И БАЛЕТА _____	138
Кожевников В. В.	
НАЦИОНАЛЬНЫЙ БАЛЕТНЫЙ РЕПЕРТУАР БУРЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ _____	141
Протасова Л. И.	
ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА БУРЯТИИ _____	144
Багадаева А. Г.	
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ВЗАИМОВЛИЯНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ В РЕСПУБЛИКЕ БУРЯТИЯ _____	147
Банзаракцаева А. А.	
ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОЛЬКЛОРА В БАЛЕТЕ ЖИГЖИТА БАТУЕВА «ЧУРУМЧУКУ» _____	151
Вампилова Т. Б., Тугай А. В.	
СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БУРЯТСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ _____	153
Хуан Цяньин	
ТРАДИЦИОННАЯ ОСНОВА МУЗЫКИ КИТАЯ _____	157
Хуан Цзини	
ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КИТАЯ _____	160
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ _____	163

Научное издание

**Проблемы сохранения
музыкального и хореографического
своеобразия культур народов России
и Азиатско-Тихоокеанского региона**

материалы Всероссийской
(с международным участием)
научно-практической конференции

ISBN 978-5-89610-339-4



9 785896 103394

Корректор
Д. Ц. Цыденова

Библиографические редакторы
С. Ю. Астраханцева,
Ю. А. Перемитина

Подписано в печать 12.12.2023. Формат 60х84 1/8. Усл. печ. л. 19,53. Уч.-изд. л. 15,86. Тираж 300 экз. Заказ № 2622. Цена договорная.

Отпечатано в Издательско-полиграфическом комплексе ФГБОУ ВО ВСГИК, 670031, г. Улан-Удэ, ул. Терешковой, д. 1

ISBN 978-5-89610-339-4



9 785896 103394