

Д. И. Умеров

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР астраханских татар



КАК ФАКТОР
ФОРМИРОВАНИЯ
И СОХРАНЕНИЯ
КУЛЬТУРНОЙ
ИДЕНТИЧНОСТИ

АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН
ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
им. Г. ИБРАГИМОВА

Д. И. Умеров

**ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР
АСТРАХАНСКИХ ТАТАР
КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ
И СОХРАНЕНИЯ
КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

Казань
2022

УДК 793.31
ББК 85.325.2
У 52

*Печатается по решению Ученого совета
Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан*

Рецензенты

*О. М. Герасимов, доктор искусствоведения, профессор;
А. Г. Бурнаев, доктор искусствоведения, доцент;
А. В. Калаберда, кандидат культурологии, доцент*

Умеров Д. И.

**У 52 Хореографический фольклор астраханских татар как фактор формирования и сохранения культурной идентичности. – Казань, 2022. – 184 с.: ил.
ISBN 978-5-93091-430-6**

Книга знакомит читателей с хореографическим фольклором астраханских татар, на основе анализа танцевальных форм и существенных черт народной хореографии рассматривается своеобразие малых этнических групп, выявляется влияние хореографического наследия на этнокультурную идентификацию. При изучении фольклорного танца астраханских татар происходит приобщение к духовно-нравственной основе этноса, при чтении танца обнаруживается ценностно-смысловой контекст национальной культуры этого этноса. Для записи танцев применена методика кинетографической записи образцов хореографического фольклора.

Книга предназначена хореографам, фольклористам, этнографам, студентам и аспирантам гуманитарных вузов, а так же всем кто интересуется этническими разновидностями татарского народного танца.

УДК 793.31
ББК 85.325.2

ISBN 978-5-93091-430-6

© Институт языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2022
© Умеров Д. И., 2022

ВВЕДЕНИЕ

В современных условиях, когда процессы глобализации поставили под угрозу сохранение культурного многообразия и самобытности этнических культур и малых народов, особенно актуальным становится исследовательское и публичное внимание к изучению и возрождению национальных традиций, обычаев и обрядов. Эта проблема ставится на международном уровне. В 2003 году ЮНЕСКО приняла Международную конвенцию об охране нематериального культурного наследия, признав, что духовная культура является особой сферой внимания, поскольку она может быть утрачена вместе с последними носителями ее традиций. Именно носителям фольклорных традиций, а также передаче уникального наследия уделяется пристальное внимание на современном этапе изучения этнических культур.

В России эта проблема особенно актуальна, поскольку на ее территории проживают представители более чем 150 национальностей, каждая из которых имеет свои самобытные традиции. Проблема сохранения культурной идентичности в контексте изучения традиционной культуры – один из основных приоритетов современного гуманитарного знания.

В современной культурологии этнокультурным исследованиям уделяется достаточно большое внимание. В последние годы растет интерес к особенностям повседневного быта народов, их традициям, искусству, фольклору, национальному костюму. Появляются исследовательские работы, посвященные культурам малых народов и различным аспектам их жизни,

изучаются обряды и ритуалы, семейные устои и праздники, фольклор, верования, танцы, песни и т.д. Большинство этих исследований – междисциплинарные, что вызвано необходимостью использования социологического, антропологического, философско-культурологического, семиотического, социопсихологического подходов.

Большое внимание народов к своей традиционной культуре в настоящее время также обусловлено возрастанием интереса общества к культурному наследию и выражает так называемую «тенденцию локализации». Процессы эти тесно связаны с формированием культурного самосознания в аспекте этнической идентичности.

В нашей стране, изначально полиэтничной, эти процессы имеют особое значение. Наблюдается рост интереса к традиционным ценностям – духовным, семейным, поведенческим, религиозным, можно сказать, что закладываются основы процесса культурного возрождения. Однако данный процесс, переживаемый в настоящее время народами России, выявляет и некоторые проблемы в отношении самоопределения этнических групп. Сохранение и воспроизводство этнических культурных традиций во многом зависит от того, как сохраняются традиционные обряды, ритуалы и их смыслы в локальных этнических группах. Культурологический интерес к локальной этнокультурной тематике обоснован и должен закономерно опираться на понимание двунаправленных современных процессов – глобализации и локализации.

Очевиден интерес к изучению истории и современности традиционной культуры татар. Объектом исследований становятся не только отдельные регионы, но и проблемы нации в целом. Но изучение традиционной культуры татар сталкивается с необходимостью учитывать особенности того региона, где проживают исследуемые этнические группы. Так, татары Нижнего Поволжья отличаются самобытностью, обусловленной природно-географическими условиями их проживания, которая все более нивелируется в повседневной жизни. Разумеется,

это связано с объективными процессами, влияющими на культуру и повседневную жизнь. Тем не менее следует признать, что фольклорные традиции постепенно утрачиваются и могут быть утеряны окончательно, а вместе с ними – и культурная идентичность.

Прежде всего надо понимать, что народное творчество любого народа базируется на «трех китах» – это искусство (профессиональное, самодеятельное); образование и наука, чтобы искусство шло вперед и развивалось, нужно укрепить образование и создать научную базу. Если нет науки и образования – искусство не может развиваться и не продержится долго.

Наши выдающиеся балетмейстеры, стоявшие у истока развития татарской народной хореографии, создали классические образцы татарского народного танца, много сделали для продолжения жизни татарского народного танца на сцене – это Файзи Адгамович Гаскаров, Гай Хаджиевич Тагиров, Ахмет Закирович Калимуллин, Райля Мухаметхановна Гарипова. На основе фольклора создавались красивые сценические постановки, вошедшие в золотой фонд Государственного ансамбля песни и танца Республики Татарстан. На основе фольклора создавался балет «Шүрәле». Но в 30–60-е годы прошлого века не было необходимости более точного исследования и анализа фольклорных танцев, его природы.

Сейчас татарский фольклорный танец подошёл к опасной черте бесследного и безвозвратного исчезновения. При этом до сих пор не изучен весь пласт народной хореографии, самое печальное татарский танец, как явление народного искусства уходит из своей естественной среды.

Данная работа посвящена изучению танцевального фольклора астраханских и, шире, нижеволжских татар. Необходимость серьезного исследования связана, помимо прочего, с тем, что на сегодняшний день явно недостаточно работ по народной хореографии, которые бы комплексно подошли к исследованию природы танца, раскрытию семантики происхождения движений, и т.д. Следует совершенствовать методику сбора данных

и записи фольклорных танцев, изучать танцевальную культуру комплексно, подходить к этнохореографии и этнохореологии с междисциплинарных позиций. Как отмечает А. С. Фомин, «формирование знания о природе танца является одним из основных вопросов его изучения»¹. Танец должен быть вписан в мировоззренческий контекст, необходимо уделить внимание онтологии и антропологии танца, его ценностным и духовным аспектам. Один из ведущих российских специалистов в области этнохореографии А. И. Шилин акцентировал внимание на том, что недостаточность полевых исследований и слабая разработанность научной базы позволили сложиться и укорениться некоторым фальсификациям или ложным представлениям о многих явлениях и фактах традиционной народной хореографии². Публикация фольклорных танцев, его исследование и анализ поможет профессиональным балетмейстерам избежать ложные представления о том или ином народном танце. Современная этнохореология должна опираться на междисциплинарный подход, только в таком случае возможно комплексное изучение этнической традиции в целом и ее отдельных фольклорных аспектов. Таким образом, комплексное исследование танцевальной культуры астраханских татар становится одним из необходимых этапов в деле сохранения и передачи их культурных традиций.

В последние годы растет интерес к особенностям повседневного быта народов, их традициям, искусству, фольклору, национальному костюму. Появляются исследовательские работы, посвященные культурам малых народов и различным аспектам их жизни, изучаются обряды и ритуалы, семейные устои и праздники, фольклор, верования, танцы, песни и т. д. Большинство этих исследований – междисциплинарные, что вызвано необходимостью использования социологического, ан-

¹ *Фомин А. С.* Танец в системе воспитания и образования. Т. 1. Природа, теория и функция танца. – Новосибирск, 2005. – 260 с.

² *Шилин А. И.* Этнохореология – от искусства к науке // Традиционная культура: научный альманах. – 2011. – № 3. – С. 3–9.

тропологического, философско-культурологического, семиотического, социопсихологического подходов.

Танцевальная культура как часть фольклорной культуры является предметом культурологических исследований на протяжении достаточно длительного времени. Идея комплексного изучения фольклора наиболее широкое распространение получила в классических трудах Ю. М. Соколова, П. Г. Богатырева, В. Я. Проппа, К. В. Чистова. Современное состояние татарского фольклора исследуется научными сотрудниками Республиканского центра развития традиционной культуры Ф. Х. Завгаровой, Л. Х. Давлетшиной, З. М. Брусско, большой пласт источников составляют работы авторов, изучавших культуру татар в широком культурологическом аспекте. Для диссертации оказались полезны труды таких исследователей, как Н. Аглиуллина, С. Х. Алишев, Р. У. Амирханов, В. М. Викторин, М. З. Закиев, Э. Ш. Идрисов, Р. А. Исхакова-Вамба, Д. М. Исхаков, Р. Г. Мухамедова, З. Н. Сайдашева, Р. К. Уразманова, Ф. И. Урманчиев, Д. И. Умеров, М. Х. Хасанов. Особо ценными для данного исследования стали работы астраханских и казанских историков, и этнографов С. Т. Рахимова¹, В. М. Викторина², исследователей языка Л. Ш. Арсланова³, Ф. С. Баязитовой⁴, Ф. Х. Завгаровой⁵, исследователей

¹ Рахимов С. Т. Gabdrahman GOMƏRI. – Qazan: Ruhiyat, 2003. – С. 122–132.

² Викторин В. М. Кто мы, астраханцы? У этнической карты области // Астраханские известия. – 1994. – № 10; Викторин В. М., Идрисов Э. Ш. Этническая история и традиционно-бытовая характеристика астраханских ногайцев // Краеведческие чтения. Вып. 3. – Астрахань, 2011. – С. 308–312.

³ Арсланов Л. Ш. Язык карагашей-ногайцев Астраханской области. – Набережные Челны, 1992. – С. 4–5.

⁴ Баязитова Ф. С. Әстерхан татарлары: Рухи мирас: гаилә-көн күреш, йола терминологиясы һәм фольклор. – Казан: Фикер, 2002. – 300 б.

⁵ Завгарова Ф. Х. Татарская литература Астраханского региона в историко-культурном контексте XIX – начала XX веков. – Казань: Магариф, 2003.

музыкальной культуры Н. Г. Гайнуллиной¹ М. Н. Нигмедзянова², А. Р. Усмановой³.

При перемещении фокуса внимания на понятие культурной идентичности следует обратиться к теоретическим источникам, описывающим процессы ее формирования и сохранения. Впервые понятие «идентичность» было введено в научный оборот и детально проанализировано в работах Э. Эриксона, все более поздние концепции так или иначе соотносились с его определением этого понятия и выдвинутой им теорией. В дальнейшем понятие «идентичность» рассматривалось и обосновывалось в работах социологов, в частности теоретиков символического интеракционизма П. Бергера и Т. Лукмана, И. Гоффмана, Г. Бриквелла, С. Московичи, В. Дойса. Механизмы групповой идентификации и формирования различных культурных идентичностей стали объектами исследований в трудах Б. Андерсона, П. Бурдье, К. Касториадиса, субкультурные идентичности анализирует Е. Н. Шапинская, понятие *homo culturis*, которое может быть трактовано как новый подход к пониманию культурной идентичности человека, теоретически обосновывается в работах Р. Г. Нугманова.

Исследования обрядовой и праздничной, в том числе и танцевальной культуры мы находим в трудах Н. В. Атитановой, Т. Б. Бадмаевой, Н. А. Берсеновой А. А. Борзова, А. Г. Бурнаева, Н. Г. Гайнуллиной, О. М. Герасимова, А. Х. Гильмитдиновой, Н. И. Заикина, С. Ф. Карабановой, Э. Р. Каюмовой, Н. А. Левочкиной, Н. А. Макаровой, В. Мальми, М. Н. Мамаевой, М. П. Мурашко, Л. И. Нагаевой, В. В. Ромма, С. Г. Рыбакова, С. В. Сусловой, Р. К. Уразмановой. Различные аспекты обрядовой культуры,

¹ *Гайнуллина Н. Г.* Памятники татарского музыкально-поэтического творчества. Вып. I. Песни астраханских татар. – Казань: Казанская гос. консерватория, 2007. – С. 28–34.

² *Нигмедзянов М. Н.* Татар халык жырылары. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1976. – Б. 165–167.

³ *Усманова А. Р.* Сборник песен и наигрышей юртовских татар Астраханской области. – Астрахань, 1997.

способов организации праздника, роли танцевальной культуры в обрядовой деятельности и организации сакрального пространства праздника изучены, как показали исследования, неравномерно. Однако методология исследования постепенно вырабатывается благодаря изучению различных этнокультурных традиций.

При составлении методологической концепции нашего исследования мы привлекли труды известных ученых, которые в той или иной степени изучали народный танец или пляску. Например, работы Т. Б. Бадмаевой, К. М. Бикбулатова, Г. Я. Власенко, В. Н. Горшкова, О. М. Герасимова, Ш. Жиенкуловой, М. Я. Жорницкой, С. Ф. Карабанова, С. С. Лисициан, Н. А. Макаровой, М. П. Мурашко, Е. М. Марголис, Л. И. Нагаевой, В. Н. Нилова, Г. Х. Тагирова, В. И. Уральской, Д. И. Умерова, А. С. Фомина.

Фрагментарные записи о татарских народных плясках мы находим в трудах ученых XVIII в. И. И. Лепехина¹, П. С. Палласа², о плясках астраханских татар также имеются упоминания в работах П. И. Небольсина³. Наиболее весомым вкладом в развитие татарского сценического танца является книга первого татарского балетмейстера, основоположника школы татарского народно-сценического танца Г. Х. Тагирова «Татарские танцы»⁴, вышедшая в 1960 г., во второе издание 1988 г. были включены описания нескольких сценических обработанных танцев⁵. В том же году Г. Х. Тагиров издает «100 татарских фольклорных танцев»⁶. В 1992 г. в книге «Танцы народов Поволжья»

¹ *Лепехин И. И.* Дневные записки путешествия по разным провинциям Российского государства в 1770 году. – СПб., 1802. – С. 73–75, 113–114.

² *Паллас П. С.* Путешествие по разным провинциям Российской империи. Ч. I, Кн. 1. – СПб., 1773.

³ *Небольсин П. И.* Очерки Волжского Понизовья. – СПб., 1852.

⁴ *Тагиров Г. Х.* Татарские танцы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1960. – 220 с.

⁵ *Тагиров Г. Х.* Татарские танцы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1988. – 255 с.

⁶ *Тагиров Г. Х.* 100 татарских фольклорных танцев. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1988. – 160 с.

о татарском народном танце пишет Г. Я. Власенко¹. В 1999 г. на базе РНМЦ РТ (Республиканского научно-методического центра Республики Татарстан) выпускает свою работу первый фольклорист – исследователь танцев саратовских татар-мишарей К. М. Бикбулатов². В 2002 г. выходит первый научный труд «Традиционная народная хореография Сибирских татар Барабинской степи и Омского Прииртышья (конец XIX – XX в.)» Н. А. Левочкиной³, в которой представлено описание татарской хореографии по системе С. Лисициан. В этом же году издается описание татарских народных танцев, обработанных балетмейстером Ф. А. Гаскаровым⁴, с методическими пояснениями. В 2003 г. КазГУКИ выпускает сборник танцев еще одного татарского балетмейстера А. З. Калимуллина⁵. Все эти исследования сыграли большую роль в развитии самодеятельного и профессионального татарского народного творчества, способствовали сохранению танцевальной культуры татар. Однако упомянутые труды во многом носят прикладной характер и не дают полного представления о татарском народном танце во всех его этнических проявлениях, целостного историко-культурологического представления о фольклорных плясках татар, проживающих в различных регионах. Поэтому назрела необходимость в комплексном изучении культуры татар Нижнего Поволжья, обобщении и систематизации знаний о ней с последующим определением значимости их вклада в сокровищницу российской культуры и нематериального культурного наследия.

В области культурогенеза Астраханского региона до сих пор недостаточно исследованной остается традиционная хореогра-

¹ Власенко Г. Я. Танцы народов Поволжья. – Самара: Самар. ун-т, 1992. – 193 с.

² Бикбулатов К. М. Танцы татар-мишарей. – Казань, 1999. – 102 с.

³ Левочкина Н. А. Традиционная народная хореография Сибирских татар Барабинской степи и Омского Прииртышья (конец XIX – XX в.) // Культура народов России. Т. 8. – Новосибирск: Наука, 2002 – 178 с.

⁴ Горшков В. Н. Татарские танцы. – Казань: Магариф, 2002. – 143 с.

⁵ Горшков В. Н. Татарские танцы. – Казань: Дом печати, 2003. – 71 с.

фия астраханских татар. В Казани с целью восполнения этого пробела был выпущен сборник «Танцы Астраханских татар»¹, который стал результатом научных экспедиций, организованных автором в татарские населенные пункты Астраханской области с 1995-го по 1998 г. Вторая глава данного исследования, а также теоретические обобщения основаны на наших собственных полевых исследованиях, в ходе которых были собраны реальные рассказы информантов о фольклоре астраханских татар и детально зафиксированы элементы плясок, продемонстрированных старожилами исследуемых населенных пунктов. Мы также изучили традиционную хореографию татар Нижнего Поволжья, что позволило обнаружить в ней черты, характерные также и для хореографии астраханских татар, что нашло отражение в данной работе.

Танцевальная культура астраханских татар является одним из факторов формирования и сохранения культурной идентичности. В традиционной хореографии астраханских татар закрепляются и сохраняются черты, сформировавшие культуру этой этнической группы. Изучая фольклорный танец астраханских татар, происходит приобщение к духовно-нравственной основе этноса, читая танец, обнаруживается ценностно-смысловой контекст национальной культуры этого этноса.

Картина мира астраханских татар складывалась под влиянием двух доминирующих образных систем – тюркской мифологии, с которой татарский этнос связывают тесные генетические связи, и ислам. Собранный материал фольклорных плясок двух групп астраханских татар представляет собой самобытный, хореографический, исторический источник, позволяющий полноценно представить традиционные пляски и танцы юртовских и кундровских татар, и не много карагашей ногайцев. В количественном отношении зафиксированный материал, превышает более сорока образцов фольклорных плясок астраханских татар.

¹ Умеров Д. И. Танцы астраханских татар. – Казань, 2003. – 52 с.

В работе использованы такие методы исследования этнохореологической науки, как визуальный опрос, структурно-функциональный и типологический анализ.

Методика записи и расшифровки народных танцев в данной работе послужила запись движений по системе «Кинетография», разработанной С. С. Лисициан¹. На сегодняшний день существуют различные методы и системы записи танцев, но нет общепринятой единой методологии. В странах Западной Европы этнохореологи используют метод немецкого ученого Рудольфа фон Лабана, разработчика трехмерной системы записи, теории танца под названием «Хореотика».

С. С. Лисициан в книге «Старинные пляски и театральные представления армянского народа»² столкнулась со следующей проблемой: если словесный текст и музыкальный материал можно записать, то танцы с предельной точностью записать невозможно. Решить эту проблему призвана изданная ею в 1940 г. книга «Запись движения» (Кинетография). В ее основе лежит предложенная еще А. Эйзенштейном идея обозначения движения в виде вертикальных символов. Эта система позволяет отразить положения различных частей тела на горизонтальной и вертикальной поверхностях. Сторонница системы «Кинетография» М. Я. Жорницкая³ создала целую школу этнохореологии, представители которой проживали в самых разных уголках бывшего Советского Союза. Это Л. И. Нагаева⁴ (танцы башкир), Т. Б. Бадмаева⁵ (танцы калмыков), С. Ф. Карбанова⁶

¹ *Лисициан С. С.* Старинные пляски и театральные представления армянского народа. – Т. 1. – Ереван, 1958. – 612 с.; Т. 2. – Ереван, 1972. – 500 с.

² Там же.

³ *Жорницкая М. Я.* Народные танцы Якутии. – М.: Наука, 1966.

⁴ *Нагаева Л. И.* Танцы восточных башкир. – М.: Наука, 1980.

⁵ *Бадмаева Т. Б.* Танцевальный фольклор калмыков. – Элиста: Калмыцкое кн. изд-во, 1982.

⁶ *Карбанова С. Ф.* Танцы малых народов Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник. – М.: Наука, 1979.

(танцы малых народов Дальнего Востока), Виола Мальми¹ (танцы карел), К. М. Бикбулатов² (танцы саратовских татар).

Доктор исторических наук С. С. Лисициан, автор изобретенной ею системы записи танцев «Кинетография», пишет: «...на первом этапе собирания невозможно предвидеть ряд вопросов, которые назревают из года в год по мере более углубленного собирания. Целый ряд пробелов по ранее собранным материалам впоследствии удастся восполнить путем дополнительных расспросов. Чтобы правильно записать все движения пляски, необходимо выучить их наизусть, подобно тому, как музыкант заучивает, запоминает мелодию, пропевает ее, прежде чем записать. ...Выучивание плясок помогает также прочувствовать характер каждого движения и все нюансы». В своей книге «Запись движения» С. С. Лисициан пишет о необходимости кинетической письменности: «...До нас дошло множество книг, посвященных истории танца с древнейших времен и до нашего времени, дошли записки путешественников с описанием и перечислением ряда плясок, игр и пантомим. Материал о них есть у Гомера, Геродота, Лукиана, Либания, Арбо и др. И все же нет почти ни одной пляски, переданной хотя бы с той степенью точности, как передается стих буквами, мелодия – нотами, образ – рисунком.

Мы будем иметь полноценный материал для изучения народных и сценических танцев и всех видов искусства движения лишь тогда, когда он будет точно фиксирован»³. «...Потребность в азбуке для записи движения существовала всегда, но, быть может, острее всего нуждаются в ней наше современное искусствоведение, этнография и сценическое искусство. Настало время наряду с музыкальной литературой создать и литературу «кинетическую», т.е. литературу по всем видам искусства движения»⁴.

¹ Виола Мальми. Истоки карельской хореографии. – Петрозаводск, 1994. – 62 с.

² Бикбулатов К. М. Танцы татар-мишар. – Казань, 1999.

³ Лисициан С. С. Запись движения. (Кинетография). – М.-Л.: Искусство, 1940. – С. 12.

⁴ Там же.

В данном издании в научный оборот вводится новый фольклорный материал. Анализ полевых исследований автора работы доказывает, что традиционная танцевальная культура неразрывно связана в своем формировании с мировоззрением, обрядовой и религиозной деятельностью. В процессе развития утрачиваются изначальные сакральные значения и смыслы танца, однако сохраняются его социальные и ритуальные функции, что способствует развитию традиционного танца как механизма трансляции смыслов культурной идентичности.

Настоящая работа является первой попыткой научного исследования фольклорных плясок астраханских татар. Были выявлены локальные особенности и синкретизм народной хореографии юртовских и кундровских татар, а также астраханских татар-мишарей. Сравнительный анализ фольклорных плясок татар позволил проследить генезис традиционных танцевальных форм. На основе структурно-функционального метода пляска татар была рассмотрена в социально-коммуникативном ракурсе. В частности, раскрыта семантика песенно-плясовых игр астраханских татар конца XIX – начала XX в. Данная работа может быть полезна историкам, этнографам, фольклористам при планировании и проведении дальнейших исследований, связанных с решением вопросов этнической истории, этнокультурных контактов астраханских татар, а также для хореографов, балетмейстеров и преподавателей хореографических дисциплин.

В книгу вошли уникальные нотные приложения и фотоматериалы по народной хореографии астраханских татар. В целом эта работа решает вопросы влияния танцевальной культуры конца XIX – начала XX века на формирование и сохранение культурной идентичности астраханских татар.

ГЛАВА 1

КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ АСТРАХАНСКИХ ТАТАР: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

1.1. Понятие и структура культурной идентичности

Ключевым концептом для данного исследования является концепт идентичности. Начало дискуссиям об определении понятия «идентичность» положило развитие психологии в XX столетии, с тех пор данное понятие многократно уточнялось и дополнялось, но его актуальность как теоретического концепта и важной для современной культуры проблемы не уменьшилась. Не останавливаясь подробно на истории возникновения и определения данного термина, обозначим наиболее важные отправные точки для понимания идентичности.

Впервые понятие идентичности было введено в научный оборот и проанализировано в работах психолога Э. Эриксона¹. Представления об идентичности всегда обозначают два вектора ее понимания – идентичность личную, персональную и

¹ См.: Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. – М.: Прогресс, 1996. – 344 с.; *Erikson E. H. Psychosocial Identity // A Way of Looking at Things. Selected Papers / Ed. by Schlein. – New York, 1995; Erikson E. H. The problem of ego-identity // Journal of the American Psychoanalytic Association. – 1956. – № 4; Erikson E. Identity and the life circle. – New York, 1959. – 171 p.*

групповую, социальную¹. Для настоящего исследования более актуальным является второе направление: «социальная идентичность ... выступает ... когнитивной структурой, в которой причудливо соединены те связи, отношения, оценки, которые определяют место данного конкретного индивида в социуме»². В рамках теории символического интеракционизма складывается представление о социальной идентичности как о наборе представлений о себе и идентификаций с социальной группой, участвующей в символическом обмене³. Такое понимание соотносит представление об идентичности со структурами символического подхода и контекстом французской социологии и философии культуры (П. Бурдьё, Ж. Бодрийяр). Исследование художественной культуры и, в частности, фольклора открывает нам исходный для конкретной культуры контекст символического, для нас важно зафиксировать значимость символического поля для понимания коллективной идентичности, того, как изменение символического контекста, будь то символический обмен или символический капитал, влияет на саму культурную идентичность.

Обмен, равно как и капитал, подразумевает наличие Другого/Других, которые создают поле идентификации и являются «телом» культурной идентичности (бинарная оппозиция Мы – Другие). Важным для понимания того, как строится идентичность, оказывается понятие Другого. Основоположник парадигмы символического абстракционизма Дж. Мид, подчеркивая, что индивид формирует себя таким, каким его видят другие, доказывал социальную обусловленность идентичности,

¹ См., напр.: *Turner J. C. A self-categorization theory // Turner J. C. et al. (eds). Rediscovering the social group: A self-categorization theory. – Oxford: Basil Blackwell, 1987; Antaki C. & Widdicombe S. Identities in Talk. – Sage Publication, 1988; Ядов В. А. Социальная идентификация личности. – М.: Ин-т социологии РАН, 1993. – 168 с.*

² *Конева А. В. Социальное воображение в динамике современного исторического процесса // Вестник РГНФ. – 2005. – № 4 (41). – С. 78.*

³ См.: *Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. – М., 1995.*

ее связь с воображением, с образом себя и образом Другого¹. Таким образом, идентичность в символическом интеракционизме понимается как система типизаций, которые дают индивиду «сетку координат» самовосприятия.

В последнее время противопоставление личной и социальной идентичности подвергается критике, доминирует точка зрения, что это две стороны одного процесса. Подобная позиция опирается на работы сторонников теории социальных репрезентаций (С. Московичи) и постнеклассического постколониального подхода (Б. Андерсон).

Понятие «воображаемое сообщество», введенное Б. Андерсоном в одноименном труде², стало эвристически плодотворным для современных политических и культурологических исследований. Сообщество основано на общем, общем для всех его членов. Оно является воображаемым не потому, что не существует или является предметом фантазии, а потому, что оно есть образ этой общности, который выступает значимым представлением для каждого из членов сообщества. Новаторство концепции Андерсона, и одновременно повод для ее критики политологами³, состоит в том, что национализм трактуется как культурный, а не как политико-идеологический феномен. Это чрезвычайно важный момент, поскольку он позволяет увидеть за «воображаемым сообществом» не идеологически выстроенную, а реально (воображаемо, в терминах Андерсона) существующую культурную идентичность. Воображение в концепции Андерсона строит картину мира нации и закладывает, и обосновывает основы солидарности.

Вторым значимым для понимания сущности культурной идентичности моментом стали положения теории нарративной,

¹ Mead G. H. Mind, self and Society. – Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1946.

² Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. – М.: Канон-Пресс, 2001.

³ См., например, Малахов В. С. Национализм как политическая идеология. – М.: КДУ, 2005. – 320 с.

или перформативной идентичности, идентичности, которая высказывается или проявляет себя в действии. Этот подход также зародился благодаря постколониальным исследованиям, уже у Б. Андерсона подчеркивается важность роли языка и ритуала в построении идентичности¹.

Язык является основанием единства нации, он позволяет сделать прошлое переживаемым. И, разумеется, речь идет не только о естественном языке, но и о языке в широком смысле слова, танцевальная культура и ритуальные танцы также представляют собой особый язык, служащий объединению нации. Для постколониальных исследователей было важно проследить, как складывалась культурная идентичность колонизируемых народов и что влияло на этот процесс. Одной из дискурсивных практик колонизации Б. Андерсон называет «музеефикацию культурного наследия» колонизируемых, которая, с его точки зрения, одновременно и выстраивает, и отрицает культурную идентичность². Это остается актуальным и для современности и позволяет лучше понять процессы формирования и деформации культурной идентичности малых народов, в том числе и в нашей стране. «Данное положение характерно и для советского дискурса, который вполне можно назвать колониальным, где, с одной стороны, национальная идентичность отрицается, стирается идеологией интернационализма и процессом конструирования нового суперэтноса или супернации – советского народа, а с другой стороны, национальная идентичность выращается, формируется различными средствами – от советской этнографии и советского кинематографа до ВДНХ»³. Таким образом, изучение культурного наследия, особенно его традиционных культурных форм, оказывается прямым путем к исследованию культурной идентичности.

¹ Андерсон Б. Указ. соч. – С. 45.

² Там же. Глава «Память и забвение».

³ Лукна А. В. Новые подходы к исследованию национальной идентичности // Известия Уральского гос. ун-та. Сер. «Гуманитарные науки». – 2004. – № 33, вып. 8. – С. 242.

Х. Баба¹ акцентировал свои исследования на перформативной природе идентичности, он же обосновал тезис, что идентичность строится посредством различных нарративов. С точки зрения понимания культурной идентичности взглядам Х. Баба близка теория «дискурса ориентализма» Э. Саида². В этих концепциях культурная идентичность раскрывается как совокупность различных процессов идентификаций, которые протекают непрерывно, опираясь на существующие в культуре формы фиксации опыта, а также нормы и ценности. Структурирующими по отношению к идентификационным практикам являются, с точки зрения Х. Баба, художественные дискурсивные практики, как вербальные, так и визуальные. Национальная культурная идентичность производится посредством литературы, изобразительного искусства, прессы и массмедиа, но также благодаря театральным представлениям, рекламе, шоу, танцевальным перформансам и ритуалам и т.п.³ Каким образом это происходит?

Как представляется, эвристически плодотворным здесь может оказаться использование понятия «социальное воображение»: «Мы можем говорить о социальном воображении, которое определяет картину мира общества, отдельного человека, целой культуры и которое предполагает, что мир этой картины значим для каждого человека этой культуры, этого социума, что он ценностно определен. Главными аспектами социального воображения становятся образ Я или идентичность, которая... распадается на бесконечные фрагменты, никак не складывающиеся

¹ См.: *Bhabha H.* The Location of Culture. – L.; N.Y.: Routledge, 1999.

² См.: Ориентализм. Западные концепции Востока. – СПб., 2006.

³ Из российских исследователей близкую постколониальным теориям позицию занимают В. А. Тишков и А. Миллер. См.: *Тишков А. В.* Российский народ и национальная идентичность // Россия в глобальной политике: электрон журн. – 2008. – № 4. – URL: http://globalaffairs.ru/number/n_11152 (дата обращения: 20.07.2015). Также см.: *Миллер А. И.* Украинский вопрос в политике властей Российской империи и в русском общественном мнении во второй половине 1850-х – начале 1880-х годов: автореф. дис. ... д-ра ист. наук. – URL: www.ukrhistory.narod.ru (дата обращения: 05.07.2015).

в целом: идентичность национальная, этническая, религиозная, профессиональная и т.д. и ценностно определенная картина мира, включающая в себя и константные, и динамические сюжеты»¹.

Персональная идентичность выстраивается через символическое противопоставление Я – Другой, а также через структуры, репрезентирующие различные аспекты представленности идентичности (самому себе и другим, двунаправленно): телесность, гендер, возрастная дифференциация. Культурная же идентичность детерминирована картиной мира и символическими структурами: комплексами представлений о пространстве и времени, природе и истории, сущности божественного и человеческого: «Картина мира – это тот пространственно-временной образ мира, который выстраивается изнутри сознания и отражает не только его структурные особенности (его трехчастное устройство: Традиция – Я сам – Социум), но и уровень развития каждой из его частей в каждый исторический период. Поскольку две части из трех социально детерминированы – в каждый исторический период в каждом конкретном социуме можно реконструировать общую картину мира»². Н. А. Чуракова исследует структуру картины мира и ее отношения к сознанию, это вектор рассмотрения «изнутри вовне», из сознания к культуре. Нашей же задачей станет изучение обратной перспективы – от культуры к сознанию, поскольку мы полагаем, что культурная идентичность в равной степени зависит от коллективного воображаемого и конкретных культурных форм, и традиций культуры, в том числе и танцевальных.

Понятие воображаемого требует дополнительных разъяснений. Впервые о принципиальной значимости образов для че-

¹ Конева А. В. Воображение себя или проблема идентичности // Символы, образы, стереотипы современной культуры. Междунар. чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 8. – СПб.: ФКИЦ «Эйдос», 2000. – С. 204–214; Ее же. Социальное воображение в динамике современного исторического процесса. – Вестник РГНФ. – 2005. – № 4 (41). – С. 78–89.

² Чуракова Н. А. От сознания – к языку. – Самара, 1998. – С. 9.

ловческого сознания и культуры в целом заговорил К. Г. Юнг. Докторская диссертация К. Г. Юнга была посвящена изучению оккультных феноменов, в результате ученый пришел к выводу о существовании «праформ», которые открыты в транс или в снах. Эти «праформы», влияющие на сознание человека, Юнг назвал «архетипами» коллективного бессознательного: «Архетип есть так называемая «мистическая причастность» первобытного в человеке к почве, на которой он обитает и в которой содержатся духи лишь его предков»¹. Юнг утверждает, что существует психическая структура коллективного бессознательного, которое представляет собой своеобразный итог жизни рода и является основой индивидуальной психологии: «Наша психология тащит за собой длинный хвост, как у ящерицы, заключающий в себе всю историю индивидуального рода, нации, Европы и всего человечества»². Каким образом и где существует эта структура? Мы можем утверждать, вслед за антропологами (К. Клакхон, Б. Малиновский, М. Мид и др.), что одним из «хранилищ» коллективного бессознательного как итога жизни рода является традиционная культура в ее наиболее архаических формах. Такими формами являются, прежде всего, формы телесной репрезентации, пластические формы, передающиеся из поколения в поколение и хранящие не только элементы знания об обрядах и ритуалах, повседневности, быте и праздниках той или иной культуры, но и бессознательные значимые элементы картины мира, присущие именно этому роду.

Здесь окажется важным вопрос о сходстве и различии этих мировоззренческих элементов. Из истории культуры мы знаем, что многие формы традиционной культуры, ритуалы, мифы, сказки, танцы оказываются схожими между собой, несмотря на значительные расстояния в пространстве и во времени, которые могут эти культуры разделять. Этот факт вполне согласуется с теорией Юнга и с теориями его последователей. Вместе с тем

¹ Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Архетип и символ. – М., 1991. – С. 284.

² Юнг К. Г. Аналитическая психология. – СПб., 1994. – С. 55.

в ритуалах и пластических формах мы наблюдаем отличия, которые позволяют выявить своеобразие каждой культуры, понять, что составляло или составляет культурную идентичность конкретного народа. Примером исследования того, как функционируют универсальные образы и символические структуры в культуре, может служить труд французского философа и культуролога Ж. Дюрана¹. Дюран, будучи структуралистом и антропологом, опирался на теорию Юнга, но ставил вопрос иначе: почему существуют архетипы и как они задают структуры воображения? Дюран предполагает, что в основе воображения как способности сознания лежит отношение человека к смерти, что именно противопоставление жизни и смерти, бытия и небытия порождает деятельность воображения, которое конструирует образы, чтобы каким-то способом дать возможность человеку думать о смерти, не бояться ее, дать ей лицо и имя.

Действительно, если мы будем анализировать фольклорные пляски, что является предметом настоящей работы, или другие формы традиционной культуры, то увидим, что чаще всего семантика пластических форм в них – это семантика отношений жизни и смерти. Обрядовые комплексы охватывают главные события человеческой жизни – рождение, свадьбу и смерть. Специфика плясовой обрядности, разумеется, в том, что внешне она выглядит как жизнеутверждающая и не имеющая отношения к умиранию. Однако, как известно, в свадебных обрядах любой культуры присутствует контекст символической смерти и возрождения для новой жизни, что всегда выражается символикой разрывания, отрезания, покрывания и т.п. Эти символы и смыслы вписаны в контекст конкретной культуры, мы будем различать общечеловеческий уровень «проживания» экзистенциальных смыслов в танце и уровень этнокультурный и в дальнейшем увидим, что, при определенной схожести обрядовых и танцевальных форм, мы можем наблюдать и ряд важных различий.

¹ См.: *Durand G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire.* – Paris, Dunod, 1996.

Согласно Дюрану, существуют два режима воображаемого (дневной и ночной) и три группы мифов, которые показывают различные способы помыслить смерть. Дневные маскулинные мифы – это мифы героические, где пафосом является победа над смертью, а сама смерть мифологизируется. Ночные феминные мифы делятся на две группы, смерть трансформируется здесь либо в образы матери и убежища, либо в образы соблазна и желанной невесты¹. В различных ритуальных формах фольклорной культуры мы можем видеть, каким образом реализуются эти системы представлений.

Свойственные всему человечеству антропологические структуры коллективного бессознательного по-разному оформляются благодаря особенностям национальных культур. На эти особенности влияют различные факторы. Такими факторами являются, как было отмечено выше, язык и система ритуалов культуры, но не менее важен ландшафт, пространство культуры, время ее формирования и развития, а также этнос, носитель культуры.

Этнос и ландшафт, как доказал Л. Н. Гумилев, тесно взаимосвязаны. Определение этноса неоднократно изменялось и дополнялось Л. Н. Гумилевым, он постоянно повторял, что «нет ни одного реального признака для определения этноса, применимого ко всем известным нам случаям: язык, происхождение, обычаи, материальная культура, идеология иногда являются определяющими моментами, а иногда нет»². Тем не менее благодаря теории этногенеза Л. Н. Гумилева мы вполне ясно представляем себе структуру этноса, в которую входят ландшафт, язык, скрепляющий его, а также стереотипы поведения и культурные традиции. Наиболее важную информацию

¹ См.: *Конева А. В.* Гендерное неравенство: дискурсы желания vs нарративы соблазна. // *Международный журнал исследований культуры. International Journal of cultural research.* – 2016. – № 3. – С. 92.

² *Гумилев Л. Н.* О термине «этнос». Доклад на заседании отделения этнографии 17 февраля 1966 г. // *Доклады географического общества СССР.* – 1967. – Вып. 3. – С. 3–17. – URL: <http://gumilevica.kulichki.net/articles/Article84.htm> (дата обращения: 15.09.2015).

для исследователей несут не элементы системы, а системные связи. Устойчивость этноса определяется не точностью следования традициям и постоянством территории, а динамической передачей традиций и мерой изменчивости культурных форм. В данном контексте особенно значимым представляется предмет нашего исследования – танец. Танцевальная культура выступает одной из форм хранения и передачи традиции. Изучение языка танца, его рисунка и понимание символических значений, которые выстраивают танец как индивидуальное движение и движение-коммуникацию, позволяет сформировать представления о своей культуре и месте в этой культуре, то есть определяет процессы этно- и культурной идентификации индивида.

Исследователи выделяют различные уровни этнической, этнокультурной, национальной идентичности. Ю. В. Бромлей в качестве основного критерия отличия выдвигает наличие самосознания (соответственно этнического или национального) и отсутствие самосознания, когда речь идет об этнокультурной общности¹. В отношении этнокультурной общности исследователи полагают верным выделять «генетические» и «территориальные» виды подобных общностей². В первом случае речь идет о родоплеменной или клановой структуре, например, субэтноса, во втором – о территориальном единстве. Нужно отметить, что, возникнув как этнокультурная общность, и клановая, и территориальная общности могут со временем претерпеть изменения и превратиться в этническое или национальное единство. Процесс трансформации этнического единства в национальное Б. Андерсон и Э. Геллнер связывают с трансформацией ценностно значимых связей, с трансформацией социального воображаемого, в котором клановые или религиоз-

¹ Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса. – М., 1983. – С. 64–65.

² См.: Кузеев Р. Г., Моисеева Н. Н. Ареальные методы выделения этнографических групп на территории Башкирии в XVII–XIX вв. // Ареальные исследования в языкознании и этнографии. Тезисы V конференции. – Уфа, 1985. – С. 98–100.

ные векторы удержания единства уступают место этническим доминантам¹.

Важное место в структуре этнической и национальной идентичности занимает язык. Различные исследования подчеркивают, что язык может выполнять ареалообразующую функцию, что он соотносится с этно-ландшафтным критерием, а также что язык должен рассматриваться в соотношении с религиозными верованиями и культурными обычаями².

Язык мы можем рассматривать шире, чем просто лингвистические структуры. Как символическое образование язык включает и жестовую, и поведенческую структуры, он вписан в системы повседневности и особенным образом сохраняется в формате праздничной и обрядовой культуры. Танец является частью символического языка культуры, изучение танца позволяет приобщиться к семиотической системе культуры через тело, что особенным образом влияет на идентификационные процессы.

Таким образом, мы можем утверждать, что культурная идентичность складывается на основании систем представлений, детерминированных коллективным бессознательным, и является продуктом социального воображения. Она структурирована соотносительно с картиной мира, культурная идентичность детерминирована местом (ландшафтом) и временем своего происхождения, она включает в себя языковые константы и манифестируется через такие культурные формы, как ритуалы, обряды, обычаи, а также праздники, отражающие представления о природе и цикличности, истории и направленности развития, божественных (сверхъестественных) силах и порядке. Культурная идентичность становится явной в практиках репрезентации, в том числе в бытовых и обрядовых формах, в народных танцах

¹ *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества; Геллнер Э. Нации и национализм. – М.: Прогресс, 1991.

² См.: *Бромлей Ю. В.* Очерки теории этноса; *Никонов В. А.* Оптимизация методов ареальной лингво-этнографии // Ареальные исследования в языкознании и этнографии (этнос и язык). – Л., 1983. – С. 18–24.

и песнях. Идентичность не только формируется благодаря разнообразным культурным формам хранения опыта, но и манифестируется через них. Танец выступает в данном случае одной из форм манифестации и репрезентации идентичности через прикосновение к национальной этнической культуре и изучение фольклора.

1.2. Формирование этнотерриториальных групп астраханских татар

Заселение территории современного Астраханского региона началось в далекой древности. Как полагают историки, освоение прикаспийских степей произошло в эпоху мезолита, с тех пор на этих землях постоянно жили люди. Доминирующими видами деятельности были охота и рыболовство вначале и кочевое скотоводство впоследствии, что повлияло на культуру региона в целом (и в том числе и на танец). М. С. Каган подчеркивает, что именно доминирующий вид деятельности оказывает формообразующее влияние на культурные традиции и тип культуры. Ученый обосновывал мировую культуру как структурное единство, его схема «трех путей выхода» из состояния первобытности¹ оказалась эвристически плодотворной, она позволила увидеть и единство, и своеобразие культур, сосуществующих в историческом времени. Согласно теории М. С. Кагана, в зависимости от доминирующего вида деятельности в той или иной культуре складывались специфические способы ведения хозяйства, свои особые системы мировоззрений, религия, иерархии ценностей, социальные системы, типы построек и виды искусств. Но помимо этого важно понимать, что доминирующая деятельность и те культурные формы, которые фиксировали и передавали ее опыт, оказывали существенное влияние на способы социального взаимодействия людей, формировали традиции культуры, которые, в свою очередь, определяли нор-

¹ См.: Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. – СПб.: Петрополис, 2001.

мы и формы общения и воспитания, образования и труда, проведения досуга и отношения к миру и людям.

Экологическая среда действительно оказывает влияние на местные локальные особенности ведения хозяйства и порождает локальные варианты этнической культуры, порой варьируясь даже в рамках одного региона¹. Со времени заселения этих территорий ландшафт региона дельты Волги и окружающих степей определил специфику доминирующей деятельности, которая, в свою очередь, породила особенности культуры. Племена, которые заселяли этот край, менялись, это были арийские, затем сарматские, гуннские племена. По-видимому, вместе с гуннами в степи Восточной Европы приходят тюркские племена, примерным временем их обоснования на территории региона можно считать V–VII вв. н.э. В конце VI в. степи Нижнего Поволжья вошли в состав Тюркского каганата, а в начале VII в. эти земли разделили Великая Болгария и Хазарский каганат².

Существуют различные теории этногенеза татарской нации: булгаро-татарская, полагающая, что основой татарского этноса является булгарский этнос, сложившийся в Поволжье в VIII в.; татаро-монгольская, основывающаяся на факте переселения в Европу кочевников; и тюрко-татарская, подчеркивающая важную роль в формировании татарского этноса традиций Тюркского каганата, Великой Болгарии, Хазарского каганата, Волжской Булгарии и татаро-монгольских этнических групп. В любом случае можно выделить этапы формирования татарского этноса, в котором с середины VI в. до середины XIII в. складывались основные этнические компоненты, с середины XIII по XV в. происходило формирование татарской этнополитической общности³.

¹ См. о влиянии экологии на становление этносов: *Бутинов Н. А., Решетов А. М.* Ранние земледельцы. Этнографические очерки. – М.: Наука, 1980.

² См.: *Сызранов А. С.* Этнос и этнические группы Астраханской области. – Астрахань: ОмЦ НК, 2008. – 72 с.

³ Татары / Под ред. Р. К. Уразмановой, С. В. Чешко. – М.: Наука, 2001. – С. 42–44.

Существенное влияние на формирование татарского этноса и специфику этнотерритории Астраханского региона оказал так называемый золотоордынский период, в том числе и влияние религиозного характера, учитывая, что Золотая Орда стала мусульманской в первой четверти XIV в. Именно тогда появилось название «татары», которое закрепилось за тюркско-мусульманским населением Золотой Орды. Авторы монографии «Татары» под редакцией Р. К. Уразмановой полагают, что «создание джучидской (татарской) исторической традиции явилось важнейшим фактором формирования ментального универсума, сплочения различных тюркских народов и выработки татарской этнополитической идентификации¹. Именно золотоордынская идеология – имперская по своей сути – стала основой татарского самосознания. Ценностной основой его стало представление о высоком социальном ранге военачальника и воина вообще, принадлежность к мусульманской цивилизации и кочевому образу жизни. Эта ценностная система сохранилась и после распада Золотой Орды.

После распада Золотой Орды на территории современной Астраханской области образовалось Астраханское ханство, центральным поселением его стал Хаджи-Тархан (городище Шареный Бугор, примерно 11–12 км выше Астрахани). Ханство было образовано около 1459–1460 гг. (хотя есть мнение, что самостоятельным оно стало не ранее 1502 г.), присоединено к Российскому государству в 1556 г. Население ханства, как утверждают источники, составляли в основном тюркоязычные «татары»². Астраханское ханство было самым маленьким из государств, образовавшихся на территории Золотой Орды, в нем, как отмечают исследователи, существовала этносословная стратификация общества, клановая система, как полагают, кланов было как минимум три (кунгураты, алчыны, мангыты), по другим данным – пять³. Ландшафт был достаточно неприятным для

¹ Татары. – С. 93 и далее.

² Сызранов А. С. Этнос и этнические группы...

³ Татары. – С. 116–119.

жизни – слишком много солончаковых степей, равнина мало пригодная для возделывания почвы. Поэтому основным занятием населения было кочевническое скотоводство. Э. Паркер так описывает кочевую жизнь: «Их страной была лошадиная спина. Они переезжали с места на место, перегоняя свои стада и отары в поисках новых пастбищ»¹. Уклад был патриархальным, долгое время сохранялось домашнее рабство.

Астраханское ханство довольно быстро стало яблоком раздора – с запада на него посягала Ногайская Орда, с востока – Крымское ханство. Несколько раз Астраханское ханство было завоевано крымскими правителями, а с XV в. оно оказалось в зависимости от Ногайской Орды и платило ей дань. Отмечается, что «некоторые кланы астраханских татар были идентичны ногайским», что, однако, «не означает их прихода из Ногайской Орды»². В целом же исследователи сходятся во мнении, что под астраханскими татарами указанного периода нужно понимать юртовских татар, которые образовывали самостоятельную этническую общность.

Следующий значимый период начинается с завоевания Астраханского ханства русскими. В 1558 г. была построена крепость Новая Астрахань, которая уже к XVII в. стала многонациональным поселением, в котором значительную часть населения составляли юртовские татары. В XVII в. происходило много миграций, историки отмечают, что в регионе появляются переселенцы с верхней Волги и Урала – татары-мишари и казанские татары. В конце столетия на территории Астраханской губернии, которая была учреждена указом Петра I в 1717 г., начинают кочевать ногайцы-карагаши и туркмены. Параллельно отмечается миграция ногайцев на Северный Кавказ, в Крым и на Кубань³.

¹ Паркер Э. Татары. История возникновения великого народа. – М.: Центрполиграф, 2009. – С. 6.

² Татары. – С. 119.

³ См.: Трепавлов В. В. История Ногайской орды. – М.: Восточная литература РАН, 2002. – 752 с.

Существуют две основные историографические версии происхождения астраханских татар. Согласно одной из них, местные группы астраханских татар, юртовские татары и кундровские татары (ногайцы-карагаши) своим происхождением обязаны ногайцам¹. Сторонники другой точки зрения отстаивают гипотезу, что юртовские татары – более древнее, исконно астраханское поселение времен Астраханского ханства. Самуил Георг Гмелин, в конце XVIII столетия посетивший Астраханский край, пишет: «Описание Астрахани и Астраханского края я начинаю с повествования о татарах, что справедливо, ибо сей город со всею окрестностью был их собственной землей. Астраханские татары называют себя нугаями, русские называют их юртовскими или аульными татарами. Слово аул по-татарски – деревня, а юрт – дом»². Исследователи обращают внимание на различия в быте и обрядах юртовских татар и каргашей³, а также на различие в их деятельности: «Главное отличие заключалось в том, что юртовские татары были полuosедлыми уже во второй половине XVI в. (часть юртовцев в XVI в. более или менее постоянно проживала в Астрахани), тогда как каргаши выходили на кочевку даже в конце XIX – начале XX в.»⁴.

¹ Этой версии придерживается Арсланов Л.Ш. Язык юртовских татар (по материалам экспедиции 1972 г.) // Учен. записки КГПИ. – 1976. – Вып. 166. – С. 3–71; Его же. К вопросу о карагашском языке // Сов. тюркология. – 1977. – № 4. – С. 73–82. Также об этом упоминают Калмыков И. К., Керейтов Р. Х., Сикалиев А. И. Ногайцы: историко-этнографический очерк. – Черкасск, 1988. К ногайцам причисляет каргашей и В. Пятницкий.

² Гмелин С. Г. Путешествие от Черкаска до Астрахани: 1769–1770 года. Ч. II. – СПб., 1977. Цит. по: Забиров Ш. М. К истории астраханских татар. – СПб., 2000. – С. 8.

³ Александров Н. А. Татары. – М., 1899; Пятницкий Вл. Карагачи (по материалам поездки 1927 г.) // Землеведение. – 1930. – Т. 32. Вып. III–IV. – С. 155–169.

⁴ Татары. – М., 2001. – С. 22.

Д. М. Исхаков приводит¹ множество источников, где по отношению к карагашам употребляются термины «кундровские татары», «Кундровская Орда», «Кундровская Ногайская Орда»². Однако В. Пятницкий и Л. Ш. Арсланов полагают, что кундровские татары являются отдельной этнической группой³. В. Пятницкий изучал преимущественно быт и этнический состав татар, а Л. Ш. Арсланов – языковой строй. Д. М. Исхаков утверждает, что группа под названием «кундровские татары» реально существовала, однако этнически принадлежала к карагашам⁴.

Помимо местных астраханских татар, среди которых мы выделили юртовских, кундровских, татар карагашей, ногайцев, существовали различные мигранты, упоминаются «татары трех дворов», «емешные татары» и другие, а также более поздние мигранты из Среднего Поволжья и Приуралья, в том числе татары-мишари⁵. Таким образом, в регионе и, главным образом, в самом городе Астрахани продолжает формироваться мусульманское население этнически татарского происхождения. Кроме этого, регион активно заселяется русскими, казаками и другими переселенцами, в том числе с целью реализации политики Российского государства о христианизации татарских земель.

А. С. Сызранцев отмечает, что «к началу XIX в. сложились основные хозяйственно-культурные типы: морские рыболовы

¹ Исхаков Д. М. Астраханские татары: этнический состав, расселение и динамика численности в XVIII – начале XX вв. // Астраханские татары. Сб. науч. трудов / Под ред. Н. А. Халикова, Д. М. Исхакова. – Казань, 1992. – С. 9.

² См.: Георги С. Г. Путешествие по России для исследования трех царств природы. Ч. 2. Путешествие из Черкасска до Астрахани и пребывание в сем городе: с начала августа 1769 г. по 5 июня 1770 г. – СПб., 1777. – С. 20. Цит. по: Исхаков Д. М. Астраханские татары. – С. 9.

³ См.: Пятницкий Вл. Карагачи (по материалам поездки 1927 г.) // Землеведение. – 1930. – Т. 32. Вып. III–IV. – С. 155–169; Арсланов Л. Ш. К вопросу о карагашском языке // Советская тюркология. – 1977. – № 4. – С. 73–81; Его же. Язык юртовских татар (по материалам экспедиции 1972 г.) // Материалы по татарской диалектике. Учен. записки КГПИ. – 1976. – Т. 166. – С. 3–71.

⁴ Исхаков Д. М. Астраханские татары. – С. 25.

⁵ См.: Там же. – С. 13–18.

и охотники на морского зверя (русские – ловцы Каспийского взморья), рыболовы волжской дельты (русские), пашенно-плужные земледельцы (русские), земледельцы-овощеводы (русские и татары), кочевники (казахи и калмыки) и полукочевники (ногайцы-карагаши и туркмены). Своеобразным промыслом было чумачество – солеизвоз, которым занимались украинские переселенцы»¹. В течение XIX в. среди татар шел постепенный процесс перехода к оседлому образу жизни, в том числе и под влиянием новых культурных традиций соседей-переселенцев, как русских, так и татар, пришедших со Средней Волги и Приуралья, где наличие тучных пахотных земель ранее повлияло на складывание традиций оседлой жизни.

Исторические исследования содержат довольно мало сведений об астраханских татарах, однако можно найти информацию об их хозяйственной деятельности, обрядах и верованиях.

Волжский регион с необходимостью породил рыболовство как один из важных видов деятельности. «Татары являются отличными рыбаками. Они хорошо знают, в каком месте и в какое время (сезон) года можно много ловить рыбы»². Таким образом, мы видим, что переход к оседлому образу жизни, во-первых, породил новое самоназвание и новое название татар (юртовские татары – это название сохраняется до настоящего времени); во-вторых, появились новые виды деятельности, прежде не характерные для кочевого народа. Это подтверждается и другими источниками: «Астраханские татары занимаются ловлей рыб и искусно выращивают овощи и фрукты», – пишет в своих воспоминаниях Я. Стрюйс в 1896 г.³

¹ Татары. – С. 51.

² Цит. по: *Забиров Ш. М.* К истории астраханских татар. – С. 8.

³ Путешествие по России голландца Я. Стрюйса // Астраханский сборник. – 1896. – Вып. 1. Цит. по: *Забиров Ш. М.* Указ. соч. – С. 8.

В XIX в., как отмечают исследователи¹, доминирующими видами деятельности постепенно становятся земледелие (на севере Астраханской губернии, Черноярский уезд) и огородничество, бахчеводство, что определяет собой и складывающийся быт, и, соответственно, трансформацию обрядности. Также менялся характер соединения земледелия с промыслами, возрастала роль кустарного производства, появлялись новые виды деятельности и новые виды прикладного искусства. Переход к иному виду культуuroобразующей деятельности отразился во многом на быте татар Астраханского региона. Так, локальные особенности татарской культуры проявились в кулинарии, в тех традиционных блюдах, которые определялись видами выращиваемых в регионе культур, в видах и цветовом колорите применяемых тканей, в обрядовости, в которую включается пожелание урожая, призыв дождей и т.п., наконец, в изменении календаря, который стал согласованным с различными видами сезонных полевых работ.

Довольно сложным, как полагают историки и этнографы, является вопрос об отношении астраханских татар к волго-уральским татарам и через них – к татарской нации: «Историко-этнографические исследования показывают, что астраханские татары не позже конца XIX в. пережили процесс консолидации с волго-уральскими татарами в единую этническую общность. Проявлением этих процессов и стало усвоение всеми астраханскими татарами общенационального этнонима «татары». ...Итогом этих процессов стало усвоение местным татарским населением Нижнего Поволжья того слоя татарской культуры, который был связан с национальным этапом

¹ Этнотерриториальные группы татар Поволжья и Урала и вопросы их формирования / Под ред. Р. К. Уразмановой, Н. А. Халикова. – Казань: ПИК «Дом печати», 2002; *Халиков Н. А.* Средневолжские татары в Астраханском крае: традиции и инновации в хозяйственной культуре // Астраханские татары. Сб. науч. трудов / Под ред. Н. А. Халикова, Д. М. Исхакова. – Казань, 1992. – С. 33–48.

развития»¹. Процесс формирования нации довольно сложен, он включает в себя не только этнотерриториальную общность, но также деятельностный аспект и аспект формирования общих культурных норм, на что указывают авторы монографии. Процесс консолидации, о котором пишут авторы монографии «Татары», был связан со смешением языковым, этническим и культурным – так складывалась, по сути, новая татарская общность, в которой трансформировались и постепенно исчезали типичные черты малых этнических татарских групп.

С этим периодом связано и становление этнонима «татары», история которого достаточно сложна. По словам С. А. Токарева, «кого только не называли прежде татарами! Не только самые разнообразные тюркоязычные народы (азербайджанцев, северокавказских тюрков, шорцев, тубаларов, хакасов, чулымцев и др.), но иногда и монголоязычные (братских татар – бурят) и даже палеоазиатские (гиляков), в западноевропейской же литературе в число татар записывались порой и русские»². Отчасти такая неопределенность сохраняется, более того, вопрос об астраханских татарах требует дополнительных уточнений. Нет сомнения что юртовские татары – это потомки Астраханского ханства, чего нельзя сказать о кундровских татарах. Исследователи согласны с тем, что сегодня затруднительно обнаружить прямых потомков в основном оседлого тюркоязычного населения Нижнего Поволжья³.

Тем не менее на протяжении времени формирования единой этнотерритории региона различные этнические группы татар сохраняли свое территориальное разделение и своеобразие. Авторы монографии «Татары» приводят данные переписи середины XIX в., согласно которой юртовские татары прожива-

¹ Татары. – С. 14.

² Токарев С. А. Ранние формы религии. – М.: Политиздат, 1990. – С. 19–20.

³ Арсланов Л. Ш., Викторин В. М. Астраханские татары // Материалы по истории татарского народа / Под ред. С. Х. Алишева, М. З. Закиева, Ф. И. Урманчеева, М. Х. Хасанова. – Казань: АН Татарстана, 1995. – С. 343–344.

ли в 15 селениях в окрестностях Астрахани, их насчитывалось около 5 тыс. Карагаши же изначально в конце XVIII в. проживали лишь в двух деревнях, позже они расселились еще в десяток деревень. Численность их, согласно переписи, была несколько меньше¹. Постепенно благодаря бракам и переселениям происходило этническое смешение – так осуществлялся процесс консолидации и формирования татарской нации. При этом, как отмечают Л. Ш. Арсланов и В. М. Викторин, если юртовские татары к концу XVIII в. практически полностью вели оседлый образ жизни, карагаши сохраняли прежний, кочевой или полукочевой образ жизни и держались особняком. Их стали называть кундровскими татарами².

Значительную по численности и этновлиянию группу образовали и переселенцы мишари (по названию Мещера), есть несколько сел татар-мишарей, также они проживают в Астрахани и других городах, занимаясь преимущественно торговлей³.

Этап становления «этнокультурной нации» авторы коллективной моно-графии «Татары» относят ко второй половине XIX – 1905 г.⁴ Действительно, в этот период складывается определенный уровень развития культуры и самосознания общества, наблюдаются процессы этнического «реформаторства» – создание языковых школ, печатание книг на татарском языке, изменение народной культуры и т.д. Можно сказать, что мы наблюдаем процессы, которые Э. Геллнер описал как «переход от религии к культуре и к соединению ее с этнической принадлежностью»⁵, а Б. Андерсон называл трансформацией династической и религиозной системы. Роль доминирующей религии, ислама, становится более «фоновой», в то время как

¹ Татары. – С. 22–23.

² Арсланов Л. Ш., Викторин В. М. Астраханские татары. – С. 344.

³ См.: Забиров Ш. М. Об исторической судьбе татар в России. К истории астраханских татар. – СПб., 1999. – С. 26–27.

⁴ Татары. – С. 142.

⁵ Геллнер Э. Нации и национализм. – С. 159.

возрастает интерес к национальной идентичности и национальной культуре.

Следующим этапом стало формирование политического сознания татарской нации, что происходило на протяжении первой четверти XX в. Можно сказать, что формируется новый уровень этнонационального самосознания – помимо этнического самосознания, связанного с территорией, языком и народными традициями, возникает новый «интеллигентский» компонент, начинает изучаться наследие, мифологизируются традиции, постепенно складывается представление об «общетатарском мире», который оказывается основанием новой национальной идентичности. «Несомненно, национальная интеллигенция при выработке новой идентичности использует «очищенные» от средневековых наслоений старые традиции этнических номинаций, отбирая на роль общенационального этнонима наиболее подходящие, по ее мнению, варианты этнонимов»¹.

Таким образом, татар Астраханского края правомерно разделить на местные и пришлые группы.

1. Местные группы татар.

Юртовские татары – прямые потомки Астраханского ханства. Юртовские татары вели оседлый образ жизни и занимались поливным овощеводством и бахчеводством. В связи с переселением средневожских татар юртовские татары переняли культуру казанских татар, но в традиционной культуре и фольклорных обрядах сохранили свою идентичность, сочетающиеся со средневожской татарской культурой. Сохраняется обычай присущие только астраханским татарам, в том числе подростковые союзы «джиены».

Кундровские татары или ногайцы-карагаши. Этническая группа, происходящая от ногайцев Малой (кубанской) орды. В их культуре можно обнаружить следы влияния народов Северного Кавказа, калмыков и казахов, их диалект близок кубанско-ногайскому. В их культуре сохраняется память о по-

¹ Татары. – С. 144.

лукочевом прошлом, что можно обнаружить в обрядах, традициях, в том числе и танцевально-песенных. По последней версии Д. Исхакова карагаши выходцы из Алтая, переселившиеся в Астраханский край вместе с калмыками.

Среди них выделяется этнотерриториальная группа «кундровских татар», или «кундрау нугайлар», проживающих в основном в с. Тулугановка Володар-ского района, язык и обычаи которых сформировались под влиянием юртовских татар.

Также выделяется проживающая на территории Калмыкии этнотерриториальная группа «утары», или «алабугатские татары», которые сформировались в XVIII в. в результате смешения юртовских татар с различными тюркскими группами населения.

2. Пришлые группы татар.

Татары-мишари. Переселенцы со Средней Волги, сохранили некоторые традиции, схожие с традициями татар-мишарей Саратовской и Волгоградской областей, но в результате брачных союзов сильно смешались с юртовскими татарами. Имеют своеобразный диалект.

Казанские татары. Речь идет о татарах, живущих в Наримановском и Икрянинском районах Астраханской области в с. Новые Булгары, с. Линейное.

Подводя итог, мы предполагаем, что складывание этнотерриториальной группы астраханских татар как специфической малой этнической общности, обладающей этническим самознанием и собственной идентичностью, завершается примерно к концу XVII в. Поскольку именно в это время в регионе появляются в значимых количествах переселенцы других конфессий и этнических принадлежностей, с этого момента консолидация группы астраханских татар происходит в смысловом поле «Мы – Другие». В дальнейшем процесс консолидации расширяется, охватывая смежные регионы и давая основания для формирования национальной идентичности более широкого плана – нации, которая выходит за рамки клановой и религиозной определенности и обращается к традиции, ритуалу, языку и культуре этноса в поисках оснований для единства.

1.3. Специфика культуры и самосознания татар Нижнего Поволжья: язык, религия, повседневность

Региональная специфика изучаемого пространства определялась в первую очередь тем, что два вида деятельности, формировавшие культурную традицию и мировоззрение астраханских татар, долгое время сосуществовали. Астраханские татары начали вести оседлый образ жизни, по мере возможности возделывая землю, занимаясь огородничеством, садоводством и бахчеводством, но при этом на протяжении еще двух веков сохраняли (отчасти) кочевой образ жизни, выходя на кочевку для выпаса скота. Это не могло не отразиться на национальном самосознании и быте, так же как и на системе религиозных мировоззрений, в которой, очевидно, соединились элементы языческого мировоззрения предков и мощная образная система ислама.

Золотоордынский период принес в татарскую культуру исламское влияние. Как мы отмечали, в это время складывался в своих существенных чертах татарский этнос. На наш взгляд, необходимо обратить внимание на сложную конфессиональную ситуацию, которая сложилась в Орде к моменту завоевания Срединной Евразии¹. С юга распространялся ислам – доминировавшая в Хорезме и Средней Азии, а также в Булгарии и Поволжье религия. С севера и востока (Крым и Русь) внедрялось православное христианство. Одновременно продолжали существовать и оказывать огромное влияние на мировоззрение народов их племенные языческие культуры. Сложные процессы конфессионального взаимодействия завершились к середине XIV в. упрочением роли ислама, однако, как отмечают исследователи, веротерпимость еще довольно долгое время сохранялась.

¹ См.: Татары. – С. 79–80.

Картина мира астраханских татар складывалась под влиянием двух доминирующих образных систем. Это, во-первых, тюркская мифология, с которой татарский этнос связывают тесные генетические связи, во-вторых, ислам. Рассмотрим эти две мировоззренческие системы.

Тюрки обладали высоко развитой духовной культурой. Их картина мира была типично трехчастной: вверху – голубое небо, внизу – бурая земля, между ними – сыны человеческие, над которыми располагается династия тюркских каганов¹. Владыкой Верхнего мира был Тенгри (Небо), он распоряжался судьбами людей, распределял сроки жизни, однако рождением людей «ведала» богиня Умай, олицетворяющая женское начало. Божественная пара Верхнего мира являлась образом идеального. Средний мир был во власти Ыдук Йер-Су (Священной Земли-Воды), а Нижним миром правил грозный бог Эркилг, разлучающий людей и посылающий им вестников смерти. Культ бога смерти во многом повлиял на обрядность татарского народа, которая, так же как и у тюрков, носила социальный, а не этнический характер.

Ислам представляет собой, в классификации Е. А. Торчинова, «ярко выраженную религию откровения, хотя этим не исчерпывается его специфика»². Специфика ислама в том, что это пророческая религия, учение, созданное великим, последним пророком, призванным дать истинное учение, поскольку все предыдущие пророчества были искажены людьми. Также важным моментом в исламе стало то, что в основе откровений лежит индивидуальный трансперсональный опыт пророка Мухаммада (г.с), то есть индивидуальный экзистенциальный опыт в исламе оказывается особенно значим. То, что пророков больше не будет и, таким образом, прервана древняя семитская традиция пророческих религий, придало

¹ См.: Татары. – С. 48–50.

² Торчинов Е. А. Религии мира. Опыт запредельного. Трансперсональные состояния и психотехника. – СПб.: Петербургское востоковедение, 1998. – С. 358.

исламу дополнительную ценность в глазах и душах его последователей. Однако значительно более важным оказывается ценность личного мистического опыта, который в исламе остается возможным для каждого и не противоречит доктрине. «Мухаммад сделал опыт личного, живого и непосредственного общения человека с Богом опытом парадигматического достоинства»¹.

Каким образом складывались и сосуществовали две системы мировоззрения, мифологическая и религиозная? Как представляется, это две принципиально различные системы представлений, не сопоставимые и не сводимые друг к другу, именно поэтому они вполне могут сосуществовать как в индивидуальном, так и в коллективном сознании. Более того, в рамках религиозного мировоззрения также складываются свои корпусы и системы мифов, которые дополняют и расцветчивают догму, делая ее более «живой» и доступной опыту непосредственного восприятия. Иногда древняя архаическая мифология также может оказывать влияние на религиозную образную систему (вера в джиннов в исламе может служить этому примером), в таком случае миф постепенно теряет свою метафизическую силу, превращаясь либо в символ, либо в литературный сюжет. В основе мифологического или мифопоэтического мышления лежат процессы, отличающиеся от детерминирующей современного человека логики дискурса². Спецификой мифологического мышления можно считать его целостность, синкретичность, возможность переживать одновременно несколько пространственно-временных слоев и т.д.³ В систему религиозного мировоззрения легко и органично входят мифы, связанные с ритуалом, например направленным на экзистенциальные или базовые

¹ Торчинов Е. А. Религии мира. – С. 361.

² О специфике мифологического мышления писали Л. Леви-Брюль, К. Леви-Стросс, А. Потебня, В. Н. Топоров и др.

³ См.: Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. – М., 1930; Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М., 1980; Мелетинский Е. Поэтика мифа. – М., 1976.

психические переживания, а также мифы, связанные с культом. Так, в культуре астраханских татар мы можем наблюдать различные ритуалы жертвоприношений, связанных с вызыванием дождя или с культом умерших, эти ритуалы, как мы увидим ниже, не вступают в противоречие с религиозными догмами и никак не противоречат им в коллективном сознании.

Помимо взаимодействия религиозного и мифологического мировоззрения, на картину мира астраханских (и не только) татар оказывало существенное влияние христианство. И. В. Зайцев отмечает, что «московская позиция в Астраханском крае отличалась прагматизмом: насильственные действия по христианизации, подобные свершавшимся в Казани, были чреватые в столь отдаленном регионе недовольством, погасить которое было бы гораздо труднее»¹. Период полуоседлости, или третья стадия кочевания (по классификации С. А. Плетневой²), характеризуется, помимо прочего, формированием аристократии

¹ Зайцев И. В. Астраханское ханство. – М.: Восточная литература, 2006. – С. 198.

² См.: Плетнева С. А. Кочевники Средневековья. – М., 1982. С. А. Плетнева выделяет три стадии кочевания, последовательно переходящие одна в другую: Первая модель характеризуется следующими признаками: 1) первая стадия кочевания; 2) нашествие; 3) военная демократия; 4) рыхлая многоэтническая и многоязыковая общность; 5) религия – шаманизм и культ предков; 6) отсутствие стабильности археологических памятников.

Вторая модель: 1) вторая стадия кочевания (полукочевание); 2) набеги; 3) распадение родового строя и военной демократии, становление раннеклассового общества; 4) формирование государственных объединений; 5) формирование этнической общности и общего языка; 6) появление первых черт этнографической культуры; 7) религия – культ вождей и всадников, связанный с космогонией; 8) археологические памятники – могильники без соседних устойчивых поселений и следы сезонных стойбищ (зимников) по берегам рек.

Третья модель: 1) третья стадия кочевания (полуоседлость); 2) войны за политическое господство; 3) феодализм; 4) государство; 5) устойчивая этническая общность с единым языком, превращающаяся в народ; 6) развитая культура с письменностью; 7) торговля; 8) города; 9) принятие мировых религий; 10) археологические памятники, как у оседлых земледельческих народов.

и усложнением социальной стратификации кочевого населения. Аристократия Астраханского ханства, однако, могла и перейти в христианство, рассчитывая тем самым войти в высшие слои российского общества, получить статус и социальное признание государственного масштаба. Принятие христианства было своего рода гарантией успешности карьеры и выхода за пределы региона, включения в элиту власть предержащих. В. В. Трепавлов приводит предание, услышанное П. И. Небольсиным, о том, что «Урусовы (ногайская аристократическая фамилия. – Д. У.) действительно частью перешли в христианство и вполне усьновились Россией в соответственном происхождении их благородном достоинстве, частью же остаются донныне между юртовцами»¹. Однако христианизация края не означала ни искоренения ислама, который продолжал оставаться значимой (ведущей) религией, ни исчезновения традиционных мифов и верований. Рядом сосуществуют легенды об исламских и христианских святых. Так, распространены легенды об игумене Кирилле, творившем чудеса и исцелявшем страждущих, и одновременно продолжает существовать культ захоронений мусульманских святых «Әулия» (вокруг Астрахани таких могил чрезвычайно много) и ханских мечетей, а параллельно отправляются вполне языческие обряды – такие как жертвоприношение или посвящение новорожденного ребенка мусульманским святым.

Очень показательно переплетение верований. Так, И. В. Зайцев приводит несколько примеров соединения языческого и исламского взглядов на мир. Таков, например, обряд посвящения долгожданного или слабого здоровьем новорожденного младенца мусульманскому святому: «первороденные или те из дочерей их, которых родители посвятили богу или какому-либо имаму или святому во время нахождения их еще в утробе матери, носят, в знак того, что они рабы и преданы им, в правой ноздре кольцо с бирюзой, рубином или кораллом <...> В данном слу-

¹ Трепавлов В. В. История Ногайской Орды. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2002. – С. 55.

чае мы имеем дело, скорее всего, с обетом посвящения (наэр), согласно которому родившийся ребенок через некоторое время поступал в полное распоряжение шейхов какого-нибудь мазара или семьи ишана»¹. И. В. Зайцев приводит и другие примеры, характеризуя их как «целый комплекс архаических представлений и ритуалов, связанных с магией и колдовством и ничего общего не имеющих с исламом»². Таким образом, становится очевидно, что мировоззрение астраханских татар менялось значительно медленнее, чем тип хозяйства, деятельность и даже жилище и быт. Комплекс представлений о мире и человеке, о силах, которые управляют миром, соединял в себе как архаические элементы, так и привнесенные религиозные.

Быт и хозяйство астраханских татар изначально определялись традиционным укладом и претерпевали изменения с развитием культуры. Хозяйственный уклад и астраханских татар, и переселенцев из других регионов определялся прежде всего ландшафтом. Резко континентальный климат с недостаточным увлажнением и скудные почвы полупустыни делали почти невозможным посевное земледелие, основным видом деятельности, как уже отмечалось, оставалось скотоводство. Со ссылкой на исторические источники 1623, 1599, 1626 гг. И. В. Зайцев признает вполне вероятным существование в крае в период ханства развитого садоводства³. Оседлый образ жизни породил такие виды деятельности, как бахчеводство и овощеводство⁴. И в связи с этим, в среде юртовских татар возникают купеческие дворы, городская культура.

Интересны связанные с бахчеводством обычаи, не зафиксированные в других регионах проживания татар. Уникальный праздник, описанный этнографами у части астраханских татар, – кладбищенский праздник («зират бэйрэме») – праздни-

¹ Зайцев И. В. Астраханское ханство. – С. 190–191.

² Там же. – С. 191.

³ Там же. – С. 224.

⁴ Фадеев А. М. Материалы к описанию Астраханской губернии, 1836–1839 // Гос. архив Астраханской области. Ф. 857. Л. 18.

вали осенью, после сбора урожая и продажи выращенных арбузов. Сам торжественный обряд проходил у озера, которое находилось на кладбище. Участвовали в обряде только мужчины. Проходил обряд омовения, произносились молитвы, затем мужчины резали овец и готовили угощение в принесенных с собой больших котлах. После чего мужчины возвращались в деревню и начинался трехдневный праздник, сопровождавшийся соревнованиями, плясками и песнями. В хороводах принимали участие женщины и девушки¹. Этот праздник, который можно отнести к поминально-погребальным, свидетельствует о важности оседлого образа жизни для жителей региона.

Два взаимосвязанных вида деятельности находят свое отражение во всех областях повседневной жизни астраханских татар. Анализируя типы жилищ, историки и этнографы обнаруживают сосуществование традиционного типа жилища с явно привнесенным новым. В Астраханском крае довольно долго сохранялись юрты, круглые строения с конической крышей, которые использовались во время кочевки, схожие с калмыцкими или казахскими. Ю. Г. Мухаметшин приводит описание Адама Олеария: «живут они не в селениях, а в круглых, имеющих в разрезе обыкновенно 10 футов, шалашах, сплетенных из камыша или тростника. Сверху они покрываются войлоками, посередине которых делается отверстие для дыму... При переезде ставят свои лачужки на высокие телеги»². В зимнее время жили в камышовых домах, обмазанных глиной, с большой татарской печкой посередине, называемых мазанками, зимой внутри хорошо сохранялось тепло, а летом было прохладно. Более богатые и зажиточные крестьяне жили в деревянных

¹ Уразманова Р. К. Праздники и обряды астраханских татар // Астраханские татары. Сб. науч. трудов. – С. 89–108.

² Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Россию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, составленное секретарем Посольства Адамом Олеарием // Издание Общества истории и древностей Российских при Московском Университете. – М., 1870. Цит. по: Мухаметшин Ю. Г. Этнографический обзор поселений, усадеб и построек татар Астраханской области // Астраханские татары. Сб. науч. трудов. – С. 48–73.

избах с окнами по фасаду, этот тип жилища был привнесен переселенцами со Средней Волги и Приуралья. Внутри же избы долгое время сохранялся традиционный уклад – большую часть пространства занимали нары (*тактамбит*), где проходила вся жизнь крестьянских семей: ночью на них спали, днем обедали и принимали гостей. На ночь расстилали постель, днем ее складывали. Традиция складывать постель горкой и накрывать красивым покрывалом сохраняется как элемент древнего быта до сих пор. Гости принимали на ковре, которым покрывалось основное пространство дома, поверх ковра стелилась скатерть (*дастархан*), вокруг которой на стеганых подстилках сидели гости¹. Использовались также низкие столики – «куна» – высотой 15–20 см.

Таким образом, можно констатировать, что кочевнический быт постепенно уступает место чертам оседлого быта, но некоторые традиционные черты сохраняются, причем надолго. Как правило, традиционные черты быта оказываются связаны с такими ритуальными аспектами повседневности, как приготовление еды и прием пищи, отход ко сну, прием гостей. Так, появление нового типа жилищ, характерных для оседлых поселений землепашцев, пришлось на XVII в., когда уже зафиксирована смена основных видов деятельности, но кочевое животноводство все еще составляло существенную часть быта. Однако на кочевку «уходили» – то есть уходили временно, возвращаясь в одно и то же место. При этом внутренний уклад быта, наиболее связанный с мифологической картиной мира и традицией, оставался устроен так же, как это было принято в кочевом жилище. Дом делится согласно трехчастной картине мира, прослеживались верхний, средний, нижний миры (в горизонтали), пространство было символически нагруженным и оставалось таковым еще долгое время.

Дом традиционно оставался в ведении женщины, особенно когда мужчины семьи уходили на кочевку. Роль женщины

¹ Татары. – С. 239–240.

в семьях астраханских татар отчасти можно определить как двойственную. С одной стороны, исследователи пишут об уважительном отношении к женщине, свойственном традиционной кочевнической культуре. В кочевнической культуре женщина должна была выполнять множество обязанностей наравне с мужчиной, и ее место, хотя и было второстепенным по отношению к мужчине, все же не было девалоризировано. Роль женщины в кочевнической культуре традиционно высока, особенно если это вдова мужчины, занимавшего высокое положение: «на самом деле, положение женщины в семье мужа во многом зависело от ее происхождения или иных качеств, хотя влияние жены на мужа в решении вопросов воспитания детей, управления хозяйством, как правило, носило скрытый характер и никогда не афишировалось. Статус жены и вдовы зависел также и от положения в обществе ее мужа и взрослых сыновей, что регламентировало отношение к ней окружающих и ее общение с ними, определяя социальное пространство жизнедеятельности женщины»¹. Девушки в кочевнической культуре пользовались достаточно большой свободой, для них, как и для юношей, существовал культ силы, ловкости, навыков воина-кочевника.

Статус женщины в исламе закономерно изменяется, поскольку изменяются социальные и экономические отношения. Ислам, как отмечает И. В. Стасевич, религия оседлости, эта религия «в чистом виде» нуждается в городской инфраструктуре², поэтому изменение положения женщины во многом оказалось связано с изменением типа хозяйства и переходом к оседлости. До того нормы *адата* (закона кочевников) были в семейной структуре и иерархии более значимы, чем законы шариата. Как отмечают современные исследователи «исламского женского вопроса» (это актуальная тема, значительно лучше исследованная на Западе, чем в нашей стране), с одной стороны, «новые

¹ Стасевич И. В. Статус вдовы в культуре казахов и киргизов: автореф. дис. ... канд. ист. наук. – СПб., 2005. – С. 15.

² Там же.

социально-экономические отношения и возникшие на их основе морально-правовые нормы в значительной степени подняли общественное положение мужчины»¹, с другой – «согласно Корану и положениям мусульманского права женщина наделена личными, гражданскими, имущественными и другими правами»². Мусульманка может иметь имущество, на которое не могут претендовать ее родственники-мужчины, ее брак заключается по закону, также женщина в исламе имеет персональный статус, который позволяет ей, в числе прочего, самой вести дела и начинать бизнес.

Кораном предписывается оказывать женщине беспрецедентное уважение и защиту. Как отмечают исследователи, исламская культура исходит из различия между мужчиной и женщиной, в том числе физического. Производится некое «уравнивание» ответственностей: женщина ответственна за рождение и воспитание детей, мужчина же отвечает за обеспечение благополучия и безопасности³. В повседневной традиции это порой принимало формы, существенно ограничивающие женскую свободу, так, например, женщина не могла свободно передвигаться без сопровождения опекуна-родственника, ей полагалось соблюдать «затворничество, представлявшее собой целую систему правил поведения и норм повседневной жизни женщин: следовало избегать встреч с посторонними мужчинами, запрещалось свободно, тем более одной посещать общественные места»⁴. З. Г. Бараева указывает, что запрет на свободное передвижение был основан на правовом принципе, который гласит:

¹ Бараева З. Г. Женщина в мусульманском обществе. Проблемы трансформации социального и правового статуса: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Махачкала, 2003. – С. 11.

² Там же.

³ См.: *Wiebke W. Women in Islam: from Medieval to Modern Time.* – Princeton, 1993.

⁴ Татары. – С. 334.

«предотвращение причины для пророка предпочтительнее получения возможной пользы»¹.

Ислам привнес в культуру татар почтительное и уважительное отношение к старшим, женщину с раннего возраста воспитывали как будущую мать и хозяйку дома. Уважительное отношение к женщине, переплетаясь с татарской ментальностью, приобретает еще более глубокое почтительное отношение, так, обычай гласит: «если сына или дочь одновременно позовут и мать, и отец, то ребенок прежде всего должен подойти к матери».

Современные трансформации культуры также оказывают свое влияние. Следует учитывать различие между религиозным и культурным аспектами мировоззрения и жизненного уклада. Религиозный контекст ислама утверждает равенство мужчины и женщины, в культурном же и социальном контексте это равенство не всегда соблюдается².

В отношениях между родителями и детьми у татар до сих пор прослеживается влияние народной традиции сдержанности чувств³. Считалось, что детей нельзя баловать, особенно со стороны отца. Мать выступала своего рода посредником между детьми и отцом, но и она в традиционной кочевнической культуре детей не баловала. У кочевников дети рано становились взрослыми, они получали свои обязанности. Исследователи полагают, что дети кочевников получали навыки верховой езды в достаточно раннем возрасте, мальчиков и, с большой долей вероятности, девочек учили владеть оружием, в целом, дети рано начинали считаться взрослыми⁴. Ислам привносит иное отно-

¹ Бараева З. Г. Женщина в мусульманском обществе. – С. 15.

² См.: Altorki S. Women and Islam: Role and Status of Women // The Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic World. – Oxford: Oxford University Press, 1995.

³ Татары. – С. 338.

⁴ Берсенева Н. А., Гильмитдинова А. Х. Детские погребения ранних кочевников Южного Урала // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2013. – № 2 (21). – С. 36–42.

шение к детству – милосердное, заботливое и трепетное: «Дети для мусульман чрезвычайно желанны и любимы, они считаются драгоценным даром и доверием Бога. В исламе детство – особый мир, полный радости, красоты, мечтаний, счастья и любви. Рождение ребенка – это событие, вызывающее огромную радость и благодарность, разделяемую родственниками и друзьями»¹. Это изменение в отношении детства – одно из самых значимых при переходе к оседлому образу жизни, при этом, несмотря на декларируемое почтение к матери, характерное для ислама, роль женщины в целом (в том числе и как жены) остается подчиненной. Таким образом, в семейных отношениях мы можем констатировать сильное влияние религиозной картины мира, которое отразилось и на структуре семьи, и на гендерной идентификации. Структуры гендерной идентичности получают большую значимость при переходе к оседлому образу жизни, чем это было при кочевом образе жизни. Постепенно, как мы увидим это в обрядах астраханских татар, роль женщины сводится к пассивному наблюдению, а ее социальный статус снижается. Формирование национальной идентичности татар тесно связано с исламизацией, оказавшей влияние на социальную иерархию и две базовые структуры индивидуальной идентификации – возрастную и гендерную.

В современности основной проблемой становится воспитание детей в русле сохранения культурных традиций. В условиях лавинообразно возрастающего информационного потока и повсеместной утраты верности традициям, кардинального изменения деятельности и утраты национального языка оказывается, что сохранение своеобразия культуры и национальной идентичности сталкивается с проблемами как на уровне персональном, так и на уровне государственном. Особенно важной оказывается здесь роль языка.

Формирование новой национальной идентичности, которая складывалась в конце XIX – начале XX в. как процесс

¹ Абдулла М. Абдул-Мути. Воспитание в Исламе. Наши дети. – СПб.: ДИЛЯ, 2007. – 384 с.

постепенного смещения религиозной идентичности в сторону этнической¹, привело к дискуссии вокруг этнонима «татары». Г. Ибрагимов отмечает, что «татары... почему-то уклоняются от этого названия»². С одной стороны, это происходило потому, что чрезвычайно сильной оставалась мусульманская идентификация. С другой – поскольку изучение корней и языка показало важность тюркской идентификации татарского народа. Для интеллигенции этого было достаточно, чтобы ощущать свою идентификационную многослойность и дискутировать по поводу татарского этноса.

Язык является одной из базовых координат национальной идентичности, а его уникальное свойство определять мышление и координировать символическую систему в целом отводит языку приоритетную роль в процессе не только коллективной (социальной), но и персональной идентификации. П. Бергер и Т. Лукман отмечали существенную роль родного, или «материнского» языка: «Это редкость, когда язык, выученный позднее, приобретает статус столь же неизбежной, самоочевидной реальности, что и первый язык, выученный в детстве»³. При этом очевидно, что роль языка как «материнской» структуры исторически существенно изменялась – родной татарский язык со временем стал как минимум равнозначным государственному русскому языку.

Складывание литературного национального языка завершилось, как отмечают исследователи, к концу XIX столетия: сложился «татарский национальный литературный язык, имевший

¹ Подробно этот процесс проанализирован в работе Д. М. Исхакова. Он выделяет два этапа формирования национальной идентичности татар: XVIII – середина XIX в. – период развития основанной на исламе мусульманской идентичности; вторая половина XIX – начало XX в. – период становления национального самосознания, базирующегося на этничности. См.: *Исхаков Д. М. Татары. Краткая этническая история.* – Казань: Магариф, 2002. – С. 53–62.

² Цит. по: Татары. – С. 149.

³ *Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности.* – М.: Медиум, 1995. – С. 234.

важнейшее значение в расширении и укреплении экономических и культурных связей между отдельными областями, населенными татарами. Существование общенационального языка свидетельствовало о складывании устойчивой языковой общности татарской нации»¹.

Для культуры XX в., когда Астраханская область вообще перестала мыслиться как часть татарского этноландшафта, проблема родного языка и его сочетания с русским языком приобретает особое значение. Русский язык для астраханских татар сегодня является языком «социального лифта» – это ресурс социальной успешности, что требует и знания этого языка «как родного», и умения оперировать им как частью собственной идентичности. С другой стороны, национальное самосознание требует поддержания родного языка, структуры которого отвечают укорененной в коллективном бессознательном этноса системе образов и символов, хранящих традиции народа. Как отмечают исследователи, с одной стороны, уровень владения татарским языком неуклонно снижается, особенно у молодого поколения, с другой – даже не зная татарского языка, молодые люди называют его родным, поскольку идентифицируют себя как татары². Таким образом, язык оказывается средством национальной идентификации даже в том случае, когда он не вписан в собственную картину мира. Однако утрата национального языка может оказаться и источником утраты позитивной

¹ *Амирханов Р. У.* Складывание татарской нации. – С. 317.

² Примеры приведены из исследования этнической группы татар, проживающих на территории Северного Казахстана, однако сходные процессы наблюдаются и в других регионах за пределами Татарстана. Из интервью: «Я толком не знаю национального языка. Но я татарин, какой у меня еще может быть родной язык, кроме татарского?» (муж., 1976 г р.).

«На татарском я кроме “исенмесез” (здравствуйте), “рахмат” (спасибо), “аби” (бабушка), “бабай” (дедушка) ничего не знаю. Но он всегда будет моим родным. Я ведь татарка» (жен., 1977 г. р.). См.: *Махмутов З. А.* Лингвокультурное поведение современного татарского населения Северо-Казахстанской области // Учен. записки Казан. ун-та. Сер. «Гуманитарные науки». – 2009. – Вып. 2-1. Т. 151. – С. 245.

этнической идентичности. «Наблюдения показывают, что у детей в городских условиях имеет место этнонигилизм, нежелание поддерживать собственные этнокультурные ценности, говорить на родном языке. Преодоление этнонигилизма детей становится первоочередной проблемой школы, поскольку без позитивной этнической идентичности невозможна межкультурная интеграция, которая означает приобщение к ценностям другой культуры при сохранении ценностей своей»¹. Таким образом, мы видим, что язык, являясь существенным элементом картины мира, значим и как инструмент самоопределения, и как основание самопознания в дихотомии «Мы – Другие».

С усложнением социальной структуры растет множественность идентичностей. Конкуренция идентичностей в индустриальном обществе расширяет возможности индивида по их выбору и использованию в качестве ролей. Эта дифференциация исключительно важна для анализа социально-психологических детерминант формирования этнической идентичности татар в условиях индустриального города и в условиях сельской общины в советский и постсоветский период. В современности мы наблюдаем возрастание роли и языковой, и религиозной идентификации, и национальной идентификации, стремление очертить границы (ландшафт), интерес к традициям, фольклору, обычаям прошлого своей культуры.

Таким образом, говоря о своеобразии культуры и особенностях этнического самоопределения татар Нижнего Поволжья, мы можем констатировать, что значимыми элементами структуры этнического самосознания оказываются ландшафт и связанные с ним доминирующие виды деятельности, религиозные верования и сформированная на их основе картина мира, национальный язык и организация структур повседневности, включающая как быт, так и социальные отношения. Для культуры

¹ Хантаева И. К. Развитие позитивной этнической идентичности детей, не владеющих родным языком // Вестник Бурятского гос. ун-та. – 2010. – № 15. – С. 115.

астраханских татар определяющими стали длительный период «третьего кочевания», или соединения оседлых и кочевых видов деятельности, что сказалось на организации повседневности и художественной культуре, влияние культуры переселенцев, сложное взаимовлияние мифологической тюркской картины мира и ислама, а также контекста христианизации. Особняком стоит советский период, когда полиэтничность воспринималась в контексте «дружбы народов», а идеология требовала разрушения традиционного уклада жизни, с одной стороны, и позволяла опираться на традицию как основу этнического своеобразия – с другой. Именно в этот период возросла удельная роль фольклора как основания этнической самоидентификации и существенного компонента национального самосознания.

1.4. Обрядовые практики и художественная деятельность как факторы формирования культурной идентичности

Обрядовая культура и художественная деятельность являются важными факторами формирования идентичности. Каждый народ имеет свои собственные традиции, обряды и праздники, обычаи, национальную одежду и кухню, формирует уникальное устное народное творчество, неповторимую музыкальную и танцевальную культуру, его характеризуют особые национальные игры и особенности быта. Обрядовая культура позволяет идентифицировать и дифференцировать культуру того или иного народа, увидеть разницу культурных проявлений и преемственность или взаимосвязь культур, дает возможность сохранять национальную идентичность. Знание особенностей обрядовых, художественных и поведенческих особенностей в разных культурах и у разных народов способствует выстраиванию гармоничных отношений в процессе межкультурного взаимодействия и позволяет узнать и сохранить национальное своеобразие. Учитывая постоянно возрастающую интенсивность развития международных контактов в процессе глобализации, представляется важным исследование влияния

обрядов и традиций, которые глубоко укоренились в национальных культурах, на современные взаимоотношения людей в контексте межкультурной коммуникации, на процесс формирования имиджа других культур, на формирование имиджа собственной культуры, который строится в том числе и благодаря изучению и презентации традиционных художественных и обрядовых практик.

Понятие обрядовой культуры включает в себя разные пласты и направления исследования. Под обрядовой культурой понимается «совокупность знания обрядов и их значения, практики обрядовых действий, а также их включенность в повседневную жизнь»¹. Обрядовая культура включает фольклор, ритуалы, жестовую составляющую, музыкальную и танцевальную, песенную культуру. При изучении обрядовой культуры для нас будет важно, насколько представители народа знают обряды и понимают их смысл, соотносят их с историей своего народа и способны применять эти знания на практике. Существенным в данном случае является то, как сам человек понимает обряды и обычаи, соотносит ли он себя с ними, принимает ли он их, разделяет или нет, насколько глубоко он соотносит себя с культурными основами общества.

Обрядовая культура может быть изучена с формальной «обряд – ритуал – церемония» и с содержательной «традиции – обычаи – нравы» точек зрения. Причем любая формальная обрядность непременно имеет нормативно-ценностное содержание, которое, однако, с течением времени может трансформироваться или вовсе нивелироваться.

Рассмотрим два противоположных примера из традиционных обрядов астраханских татар. Первый – празднование Нового года, праздника Навруз. Навруз традиционно праздновался в начале весны, 21–22 марта, в период весеннего рав-

¹ Головлева Е. Л. Обрядовая культура как источник формирования странового имиджа // Знание. Понимание. Умение: Информационный портал. – 2009. – № 4. – URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Golovleva/> (дата обращения: 08.08.2015).

ноденствия. Во многих традиционных культурах, как правило земледельческих (так что полукочевая культура татар здесь, скорее, представляет исключение), новый год отсчитывался от начала пробуждения природы, которое вело за собой необходимые действия по приготовлению к севу, выгонке скота на выпас и т. п. Навруз был праздником встречи весны – заканчивался период сезонного умирания природы и бездействия человека, начинался период активной работы и возрождения природы. Праздник включал в себя ряд церемоний, одна из которых – непременно – пир, а другая – спортивные состязания. Собственно, это постоянные составляющие праздничной культуры, которые отвечают двум важным эмоциональным потребностям людей: удовольствию от «мирного пира» и азарту состязательности.

Сущностные признаки праздника – его выделение из ткани повседневного бытия, праздник – особое время и особое пространство, сакральное, ценностно-нагруженное пространство и «вневременное», остановленное время, которое поэтому обладает специфическими атрибутами, сопровождается ритуалами, требует подготовки, как в бытовом аспекте, так и в подготовке восприятия¹. Главная функция праздника – создание социальной общности людей. Причем в основе этой общности лежит значимая для всех людей идея, поэтому праздник представляет некую коллективную ценность и поддерживает ощущение общности, создает эмоционально нагруженное пространство-время, вызывает переживания. Именно поэтому ритуал праздничного действия имеет определенный ход, свою кульминацию и динамику, чтобы достичь этой эмоциональной общности и совместного переживания.

Ритуал Навруза включает в себя приготовление ритуальной еды – готовили, как отмечает Р. К. Уразманова², плов или рисовую кашу с тыквой. Рис, входящий в оба блюда, – символ

¹ См.: Каверина Е. А. Праздник как эстетический и социальный феномен // Вестник Томского ун-та. – 2009. – № 324. – С. 119–122.

² Уразманова Р. К. Праздники и обряды астраханских татар. – С. 89–108.

круговорота рождения, в рисинке заключен целый мир, и поедание риса, разумеется, позволяет приобщиться к миру как к целому. Приглашали гостей, соседей, порядок угощения также был ритуальным – вначале потчевали пожилых, затем молодых. Этот традиционный момент является общим для многих культур, которым свойственно уважение к старости и почтение к роду. Пир, таким образом, включал в себя дань преемственности поколений, и одним из важных моментов было уважение памяти ушедших.

Соревнования, главное место в которых занимали конные скачки и борьба, были зрелищной частью праздника. Соревнования – способ продемонстрировать удачу и силу, в них принимали участие только юноши и молодые мужчины, которые должны были состязаться за право быть первым – в начальном смысле первым, кто оплодотворит землю, в новом смысле – первым в состязании. Тот же изначальный смысл прославления вечного возвращения прослеживается в танцевально-песенной части праздника, в которой тоже традиционно принимали участие только юноши и мужчины, а девушки и женщины оставались зрителями, демонстрировали пассивную роль.

Согласно классификации Ж. Дюрана, здесь интересным образом сочетаются героическая «дневная» составляющая – соревновательность, захват соперника, победа (в конечном счете победа над смертью) и кормящая «ночная» материнская составляющая, в которой смерть умиротворяется, перед ней преклоняются как перед неизбежностью с надеждой на возрождение.

Данный праздник сохранил свои церемониальные формы – пир и состязания, но утратил первоначальную коннотацию оплодотворения земли (или женщины). Гости праздника Навруз сегодня с удовольствием принимают участие в конных скачках и борьбе, азартно следят за победителями, но сакральный компонент праздника остается вне поля внимания его участников.

Второй пример обрядов – ритуал жертвоприношения в период засухи. Вся деревня готовилась к важному ритуалу. Собирали

деньги, покупали овцу или корову. В самом жертвоприношении участвовали только мужчины, даже к угощению допускались только мальчики. Частью ритуала было протаскивание шкуры жертвенного животного по пыли, затем торжественно смывали пыль со шкуры, после чего обливали друг друга водой. Кости жертвенного животного закапывали на краю поля, вознося молитву за урожай¹. В данном обряде мы видим элемент симпатической магии – подобное привлекает подобное, вода, смывающая пыль, должна привлечь воду, которая оросит землю, это выраженный феминный миф оплодотворения и омывания. Но для нас важен тот момент, что этот обряд также оказывается исключительно мужским. Дело в том, что изначальный сакральный смысл обряда утрачен, исчез и ритуал – засуха больше не требует ни жертвенного животного, ни молитвы. Это пример утраченного обряда, который больше не практикуется. Однако культура хранит память о нем, и этнографические изыскания позволяют фиксировать существование такой обрядности, что свидетельствует об интересе к собственному прошлому, с одной стороны, и пониманию семантики обрядовости – с другой. Парадоксально, но именно обряд, который больше не практикуется, зафиксирован в своей полной смысловой сущности – как память, а обряд, который продолжает жить в культуре, позволяет исследователю вычленивать утраченные и трансформированные элементы.

Таким образом, традиционная обрядность как ритуал и как смысл оказывается для культурной идентичности аналогична архетипическому слою идентификации личности, выделенному Юнгом. Коллективные смыслы, вызывающие (благодаря ритуальным формам) ощущение коллективного эмоционального переживания, позволяют ощутить причастность к своему народу, причастность подлинную, эмоционально подтвержденную, а не рационально сконструированную при помощи «знания» своего прошлого.

¹ Уразманова Р. К. Цит. соч.

Таким образом актуализируется так называемая «позитивная идентичность», которую Э. Фромм относил к одной из базовых потребностей человека: «Потребность в чувстве тождественности настолько важна и настоятельна, что человек не мог бы сохранить душевное здоровье, если бы не нашел какого-нибудь способа удовлетворить ее»¹. Согласно Фромму, это частичная идентичность, основанная на тождественности с созидательными идеалами. Однако созидательным может быть и обретение идентичности при соприкосновении с погребальным обрядом, в равной степени, как и со свадебным, в котором также присутствует идея умирания и перехода.

Если мы рассмотрим примеры погребальной и свадебной обрядности астраханских татар, то во многих из них увидим ту же феминную идею вечного природного возрождения. Так, поминально-погребальные ритуалы связаны с представлениями о весне и силах природы, например, считалось, что нательную рубаху для покойников (особенно для женщин) желательно сделать из ткани зеленого цвета². Свадебные же обряды, как любые обряды перехода, уделяли много внимания различного рода оберегам и тончайшим оттенкам ритуальных действий. Процедура свадебной обрядности традиционна и не отличается от таковой в других культурах: сговор, обряд отсылания даров, бракосочетание и отправка приданого в дом мужа – все сопровождает соединение двух родов и стремится облегчить девушке-невесте переход из одного рода в другой. Р. К. Уразманова отмечает традицию «плача-причитания» невесты и ее матери, которая прослеживается как у астраханских татар, так и у их северных соседей. Современная обрядность сопровождается выкупом, молодых осыпают рисом и мелкими монетами, что символизирует магию плодородия и богатства.

Пир, длившийся до четырех дней, как пишет Р. К. Уразманова, был важной частью свадьбы, так же, как и танцы, своим

¹ Фромм Э. Здоровое общество / Пер. с англ. Т. Банкетовой. – М.: АСТ [и др.], 2006. – С. 354.

² Уразманова Р. К. Цит. соч. – С. 101.

сложным рисунком рассказывающие историю. В культуре юртовских татар, как и у ногайцев, соблюдалась иерархическая лестница старшинства и почтительности к старшим. Семьи были сложносоставными, патриархальными, несколько поколений жили вместе. В вопросах выбора супруга решающее слово оставалось за родителями, в некоторых селах это до сих пор так, утверждают информаторы¹. При этом жители юртовских сел предпочитали заключать браки между представителями своей группы, что сохраняется и в наши дни. Брачный выбор, однако, совершался за пределами своего аула, важное значение имели социальная и национальная принадлежность жениха и невесты. Таким образом, переход совершался в достаточно удаленное – незнакомое – место, с новыми традициями, но тем не менее в рамках этого союза сохранялась прежняя культурная идентичность, которая поддерживалась и самим обрядом.

Интересен свадебный костюм невесты, часть которого становилась деталью костюма молодой жены. У кундровских татар свадебный обряд требовал покрытия головы молодой сложным тяжелым головным убором в комплексе с волосником и свадебной повязкой-украшением «моезбек». С. В. Сулова отмечает, что «моезбек состоял из огромного множества специальных металлических пирамидальных подвесок и спиралей. Заметим, что эту весьма тяжелую повязку приходилось носить до тех пор, пока женщина оставалась на правах младшей, т.е. до рождения 2–3 детей»². Подобный костюм заставлял женщину носить голову чрезвычайно прямо, затрудняя ей многие повседневные действия. Он выполнял функцию оберега, удерживая и поддерживая невесту-жену «из ее рода», именно поэтому он и носился до рождения детей. Ту же функцию выполняли и шейно-нагрудные украшения-обереги по типу перевязей.

¹ Уразманова Р. К. Цит. соч. – С. 101.

² Сулова С. В. Костюм астраханских татар XIX – начала XX в. (по материалам музейных коллекций) // Астраханские татары. Сб. науч. трудов. – С. 85.

Позитивная национальная идентичность, как мы видели, актуализируется благодаря соотносению себя с этносом и ландшафтом, языком и культурой. И если три первых компонента могут быть рассмотрены как рационально осмысляемые, то третий предоставляет поле для ценностной и эмоциональной идентификации, наиболее мощной из всех.

Традиции регламентируют способы и формы поведения человека в самых разных ситуациях и сферах жизни, являясь некоей «незыблемой основой» – образцом того, «как должно происходить». Традиции формируют социальную идентичность. Индивиды, осознавая себя как представителей той или иной культуры, должны последовательно следовать установившейся и одобряемой обществом модели поведения, основываясь на убеждении, что «так поступали наши предки», «так принято». Таким образом, Традиция в трехчастной картине мира¹, которую мы описывали выше, оказывается соединена с Социумом, образуя тем самым единство сознания и основу национального культурного самосознания.

На примере распространенных обрядов, таких как свадьба или обряды включения младенца в жизнь социума, видно, как меняются традиции, уходят их первоначальные смыслы. Так, постепенно уходит из обихода плач невесты, свадьбы, ранее игравшиеся «по сговору», теперь заключаются по согласию, соответственно, они превращаются в радостные события, невесту не страшит неизвестность. Изменилось и положение женщины в обществе, если раньше женщины не имели права даже участвовать во многих обрядах, то сегодня эта ситуация меняется. Хотя традиционный ритуал все же остается, что мы видим, например, в обряде обрезания.

Обряд обрезания – религиозный праздник социализации мальчика/мужчины. Исторически это был большой праздник в жизни семьи и общины. «*Сөннәткә утырту*», или «*сөннәт туе*», проводили в возрасте от семи дней до семи лет, до об-

¹ См.: Чуракова Н. А. Цит. соч.

резания ребенок считался нечистым. Праздник готовился заранее, приглашались гости, певцы и музыканты, родственники-мужчины и соседи-мужчины. Для мальчика шили нарядную одежду, возили его на украшенной арбе по улицам села, где все одаривали его подарками. Собственно, обряд проводили мулла, *сөннэтче-бабай*, специалист по обрезанию, присутствовали отец и двое незнакомых мужчин. Таким образом, мальчик словно вступал в мужскую жизнь, где его встречали представители клана. После обряда начинался собственно праздник. Пир и майдан допускали к участию только мужчин. Пиру аккомпанировал «*хушаваз*» (приятный голос с тат. – юрт.) – пение эпоса юртовских татар. Майдан включал состязания по бегу, борьбе на кушаках (полотенцах), конным скачкам и стрельбе из ружей по подвешенной на столбе золотой монете¹. Все это было демонстрацией силы, ловкости, мужских качеств. Интересно, что в близкой по традициям и мировоззрению башкирской культуре бытовало также символическое обрезание – прокалывание ушей ребенку, как мальчику, так и девочке. Этот обряд проводился в раннем детстве, серьгу у мальчиков вынимали в трехлетнем возрасте и хранили вместе с детским платьем в укромном месте как оберег². В культуре татар Нижнего Поволжья подобных обрядов мы не наблюдаем.

Сегодня обряд проводится иначе. Само обрезание делается в больнице, а праздник устраивают через несколько дней. Раздельный пир по-прежнему имеет место, но теперь женщины приходят к столу после мужчин и угощаются пловом, также одаривают малыша подарками. Мы видим, что при сохранении религиозного и социального символизма праздник стал значительно более демократичным и почти светским.

¹ Этнотерриториальные группы татар Поволжья и Урала и вопросы их формирования. Историко-этнографический атлас татарского народа / Под ред.: Р. Г. Мухамедова, Ю. Г. Мухаметшина, Р. К. Уразмановой и др. – Казань: ПИК «Дом печати», 2002. – С. 211.

² См.: Бикбулатов Н. В., Фатыхова Ф. Ф. Семейный быт башкир. XIX–XX вв. – М., 1991.

Специфика праздничной культуры большинства татар состояла в том, что она включала в себя как религиозные, так и светские праздники¹. Религиозные праздники проводились согласно исламскому календарю, лунным циклам. Народные, нерелигиозные праздники, как правило, были связаны с циклом времен года. Они часто включали жертвоприношение, различного рода состязания и т.п. Как правило, они также не имели фиксированной даты и зависели от погодных и климатических условий каждого года². Наибольшее количество обрядов приходилось на весенне-летний период, поскольку от прихода весны зависел урожай. Так, помимо празднования Нового года, устраивался «праздник сбора яиц» с пожеланием «много кур и цыплят», у кряшен он был приурочен к первому дню Пасхи, у остальных проводится просто весной. Исследователи полагают, что катание яиц и праздники с яйцами имеют выраженный аграрный оттенок – яйцо, как символ новой нарождающейся жизни, должно призвать силы плодородия³.

Религиозные праздники вплетены в светскую жизнь. Это и праздник обрезания, и свадьба, и рождение ребенка. Везде мы видим сложное сочетание религиозного символизма с традиционным мифологическим – мулла проводит обряд, а гости посыпают новобрачных рисом, реализуя симпатическую магию привлечения плодородия. Или столь же магическое заворачивание новорожденного в подол бабушкиного платья, «чтобы он дожил до ее лет»⁴.

Обрядовые практики в жизни татар занимают существенное место, и, хотя многие обряды трансформируются и отмирают, все же сохранение традиции остается важным для национального самосознания. Необходимо отметить, что схожесть деятельности и близость культуры связывают астраханских

¹ Татары. – С. 376.

² Этнотерриториальные группы татар. – С. 206.

³ См.: Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Весенние праздники. – М., 1977. – С. 388.

⁴ Татары. – С. 356.

татар с другими тюркскими народами: «Средневековые поэты Досмамбет Азаулы, Казтувган, героические эпосы-дастаны «Эдигей», «Алпамыс», «Чора-батыр», «Сорок крымских богатырей», песенно-музыкальные жанры «джырау» (песни под гармонь и бубен), «толгау» (речитатив-плач), «узынногай жыр» у карагашей, «хөшаваз» у юртовцев сродни элементам этнокультуры у казахов (песенные соревнования – «айтысы» и песни – «жыр»), у крымских татар («чины» и «мане») и у других народов Тюркского Эля. Традиционные музыкальные инструменты – кобыз (струнно-смычковый инструмент), саз – саратовская гармошка, бубен – кавал, в меньшей степени домбра, которая лучше сохранилась у казахов и ногайцев-карагашей. Важным элементом общественной культуры и коммуникаций продолжают оставаться народные гуляния, праздники и состязания: «амиль-бэйрэм» (встреча Нового года), «джайляу-бэйрэм» (начало весны и перекочевок), «ат-чабыш» (конные скачки), «күрәш» (национальная борьба), «сабантуй» (праздник плуга и летних сельскохозяйственных работ), «көдай жйол» (моление о дожде, дервиза, хыдырлез и т.д.) есть у народов Средней Азии, Поволжья, Северного Кавказа и Крыма»¹.

На сегодняшний день только обряды, праздники и ритуалы дают возможность увидеть традиционный татарский народный костюм, в обыденной жизни давно уступивший место современной одежде. Из сохранившихся на сегодня элементов традиционного костюма помимо сложного свадебного наряда невесты мы можем выделить головные уборы – тюбетейка и меховая шапка «бүрек» у мужчин и женская меховая шапка «калфак» с лисьей, волчьей или бобровой опушкой. В традиционный костюм входит: у мужчин – шаровары с широким шагом, жилетка, поверх – бешмет с кожаным или матерчатым кушаком-поясом, обувь – кожаные калоши или сапоги – «ичиги». У женщин – расклешенное платье с оборками по подолу и широкими рукавами, поверх – бархатный или суконный камзол, расшитый узорами.

¹ Кулькатов Ж. Б. Цит. соч.

Женское платье украшалось на груди большим количеством металлических украшений и монет («асна»). Серьга («алка») у молодых девушек и женщин в правой ноздре играла роль оберега. Замужние женщины носили белый головной убор, закрывавший волосы, девушки вплетали в косу нитку с украшениями и носили тюбетейку или платок красного цвета¹.

Свадебные обряды имеют много схожих черт у татар и других близких по культуре народов. Так, у татар-мишарей, так же как у башкир и у мордвы, мы можем наблюдать такие культурные формы, как сватовство, умыкание (урлау) воровство невесты (симуляционное или насильственное), а также добровольный уход невесты из своего дома в дом жениха без согласия родителей. Симуляционное похищение и добровольный уход невесты совершались зачастую либо в целях избежания существенных свадебных расходов, либо в случае, когда родители невесты были против брака. Интересно, что в некоторых традициях у мордвы и татар-мишарей, как отмечают исследователи, свадьба могла состояться до полной выплаты калыма – жених имел право посещать невесту в доме ее отца, а переезд молодой в дом мужа происходил уже после выплаты калыма. В результате получалось, что многие традиционные обряды свадебного цикла, такие как привоз в дом жениха приданого, ввод молодой в дом и т.п., совершались после фактического начала брачных отношений.

Многие танцевальные формы оказываются близки в культуре тюркских народов, особенно это заметно в свадебной обрядности. Не только этапы (сватовство, сговор, посещение невесты, свадьба в доме невесты на деньги жениха и т.д.), но и формы репрезентации оказываются схожими. Танцевальная традиция здесь вписана в ритуал перехода в его ключевых моментах – ритуалах, связанных с порогом, отрыванием невесты от отчей

¹ Викторин В. М., Идрисов Э. Ш. Астраханские ногайцы: история и культура // Возрождение. – 2006. – № 9. – URL: <http://astinform.ru/v-viktorine-idrisov-astrahanskije-nogajtsyi-istoriya-i-kultura.html> (дата обращения: 10.10.2015).

семьи, вхождением в новый дом, а также с ритуалами демонстрации необходимых для новой, семейной, жизни, качеств – танец жениха и его друзей, танец невесты, танец родов жениха и невесты, а также ритуальные закликательные, корильные и величальные песни – все это элементы, которые мы встречаем в обрядности разных народов.

Обряд всегда был в первую очередь выразителем «вертикальной» связи, связи поколений, связи уровней мира. Практически все социокультурные обряды являются ритуалами перехода – они сопровождают (вернее, осуществляют) переход человека или группы в новое состояние. Обряды сопровождаются праздничными церемониями, как правило, в них находится место для подношений, даров существам иного мира. В обрядовых практиках высока доля художественно-эстетической составляющей – они включают эпические сказания, музыку, танцы.

Художественная деятельность в традиционном обществе синкретична, она включена, вписана в социальные практики. Художественная практика оказывается неотъемлемой составной частью обрядовой культуры, особенно это касается пространственно-временных искусств, которые носят синкретический характер. Морфологическое деление художественной культуры на пространственные, временные и пространственно-временные искусства было обосновано М. С. Каганом, который обращал внимание на сохраняющийся продолжительное время синкретизм именно последней группы искусств, в которую входят сценические пластические искусства¹.

Когда мы исследуем художественную культуру татар, долгое время остававшихся кочевым и полукочевым народом, необходимо внимательно отнестись к художественному синкретизму, который был ее определяющей чертой: «Дело в том, что, при всей ее традиционности, кочевнической художественной

¹ См.: Основы теории художественной культуры / Под ред. Л. М. Мосоловой. – СПб.: Лань, 2001. – Гл. 1. Культурология искусства. – С. 6–61.

культуре был свойствен своеобразный экстенсивный динамизм; не меняя типа культуры, шел постоянный процесс заимствования художественных ценностей, на которые и опиралась традиция; константой была переменная. Этот парадокс и определяет уникальность типа художественной культуры кочевников и является ее главным типоразличительным признаком»¹. Экстенсивный динамизм художественной культуры, о котором говорит А. В. Шпилов, как представляется, является существенной чертой синкретичного искусства. При подробном рассмотрении плясок астраханских татар мы увидим, насколько плотно вплетены они в обрядовые практики и как тесно связаны с картиной мира, во многом мифологичной. В художественной практике кочевых культур присутствует больше заимствований и сильных влияний, нежели в традиционной оседлой культуре. А поскольку, как мы видели, и на астраханские земли пришли переселенцы, такие же прежде кочевые, как карагаши ногайцы, то влияния перекрещивались и множились.

Заметно влияние казанских татар на музыкальную культуру астраханских татар, например, появляются новые песни и песенно-плясовой фольклор. Встречное влияние можно проследить в плясовой культуре – оно ощущается в танцах средневожских татар-мишарей Астраханской области. Обрядовые практики также испытывают это влияние культур народов, проживающих по соседству, что отмечают исследователи, скрупулезно рассматривая различные формы одних и тех же обрядов на разных территориях и составляя картографию обрядности². Итогом большого количества влияний, не только смежных татарских культур, но также культур других переселенцев, обо-

¹ Шпилов А. В. Художественная культура кочевников // Гуманитарные и культурно-исторические аспекты развития российского общества. Сб. науч. трудов. Вып. 1. – Воронеж: Центрально-черноземное книжное изд-во, 2005. – С. 91.

² См.: Этнотерриториальные группы татар Поволжья и Урала и вопросы их формирования. Историко-этнографический атлас татарского народа. – С. 206–231.

сновавшихся в регионе, становится возрастающий эклектизм художественной культуры, который формируется по мере становления классового общества и продолжает сосуществовать с первоначальным племенным синкретизмом: «Художественная культура кочевников развивается от первоначального синкретизма племенных групп до эклектизма аристократической культуры, сосуществующей в стратифицированных раннеклассовых обществах кочевников с традиционным синкретизмом художественной культуры народных масс»¹. Таким образом, перед исследователем художественных практик стоит сложная задача не просто описать существующие практики и выявить их изменения, но также увидеть формы и степени тех влияний, которые эти практики формировали.

Национальное самосознание татар, вполне сложившееся, как мы видели, к концу XIX в., проявлялось в большом интересе к собственной истории и традициям народа². Мы можем наблюдать формирование национальной литературы, выпуск большого количества изданий на татарском языке, изучение обычаев народа и обрядовой культуры. Во многом благодаря этому интересу мы сегодня можем изучать исторические формы художественных и обрядовых практик.

Художественная культура создает целостный образ мира, визуализирует и поясняет реперные точки и принципы общественного сознания. Художественный образ выполняет в культуре меморативную функцию, он хранит смыслы культуры, позволяет транслировать ее ценности. Это может быть изобразительное искусство, запечатлевшее, к примеру, сцены эпоса, это может быть и пластическое искусство, хранящее ритуал прикосновений и историю отношений в социуме.

Таким образом, рассмотрев обрядовые практики и художественную деятельность, тесно с ними связанную, мы видим, что обрядовая и художественная культура выполняет меморативную

¹ Шитлов А. В. Художественная культура кочевников. – С. 14.

² См.: Амирханов Р. У. Складывание татарской нации. – С. 321.

функцию в отношении коллективного воображаемого народа. Обряд и искусство выступают главными формами хранения и передачи культурной информации традиционного общества, в современности обряд утрачивает это значение, однако роль искусства лишь возрастает, поскольку художественная практика начинает включать в себя как свою составную часть обрядовую деятельность. Обрядовая деятельность в современности становится частью фольклора, она трактуется как художественная форма, и лишь специалисты открывают ее глубинные семантические пласты. Тем не менее, как мы видели, эмоциональная составляющая обряда по-прежнему позволяет осуществить функцию общности, дать людям возможность почувствовать себя частью некой культурной общности, открыть для себя свою культурную идентичность.

* * *

Первая глава посвящена исследованию истории формирования, динамики трансформаций и факторов, способствующих сохранению культурной идентичности астраханских татар – локальной группы, компактно проживающей на одной территории. Мы выяснили, что культурная идентичность складывается на основании систем представлений, детерминированных коллективным бессознательным, и является продуктом социального воображения. Она структурирована соотносительно с картиной мира, детерминирована местом (ландшафтом) и временем своего происхождения, включает в себя языковые константы и манифестируется через такие культурные формы, как ритуалы, обряды, обычаи, а также традиционные праздники. Проанализировав становление этнотерриториальной общности астраханских татар и процессы их взаимодействия с другими этнорегиональными группами, мы пришли к выводу, что складывание этнотерриториальной группы астраханских татар как специфической малой этнической общности, обладающей этническим самосознанием, завершается примерно к концу XVII в. Однако процесс национальной консолидации с этого момента

только начинается, и к концу XIX в. приводит к формированию «этнокультурной нации», которая выходит за рамки вначале клановой, а затем религиозной определенности и обращается к традиции, ритуалу, языку и культуре этноса в поисках оснований для единства.

Таким образом, оказывается важным этническое самоопределение, которое складывается под влиянием доминирующих видов деятельности (во многом определенных ландшафтом региона), религии и картины мира, а также языка и структур повседневности. Для культуры астраханских татар определяющими стали длительный период соединения оседлых и кочевых видов деятельности, что сказалось на организации повседневности и художественной культуре, влияние культуры переселенцев, сложное взаимовлияние мифологической тюркской картины мира и ислама, а также городская и сельская культура. Меморативную функцию традиционной культуры выполняют обрядовые практики и художественная деятельность, которые выступают на сегодняшний момент главными формами хранения и передачи культурной информации и весомыми факторами формирования культурной идентичности.

ГЛАВА 2

СИНКРЕТИЗМ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АСТРАХАНСКИХ ТАТАР

2.1. Традиционная танцевальная культура в контексте картины мира

Как мы отметили, художественная деятельность в традиционном обществе синкретична, она включена, вписана в социальные практики. Художественная практика является неотъемлемой составной частью обрядовой культуры, особенно это касается пространственно-временных искусств, которые носят синкретический характер. Мы согласны с А.Г. Бурнаевым, что «народный танец как особый вид художественного творчества обладает яркой спецификой, опирается на традиции и носит коллективный характер. Он синкретичен по своей природе, поскольку связан с декоративно-прикладным, словесным, музыкальным и театральным творчеством»¹. Танцевальная культура в традиционном обществе самым тесным образом связана с обрядовой деятельностью, большинство танцев вписаны в те или иные ритуальные действия, праздники, обряды, связанные с календарным годом или циклами жизни человека. Однако и в традиционном обществе, и тем более в современном, где

¹ Бурнаев А.Г. Танцевально-пластическая культура мордвы (опыт искусствоведческого анализа): Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Саранск, 2012. С. 20 <http://cheloveknauka.com/v/354088/d/#?page=2> (дата обращения 03.12.2017).

сакральная составляющая праздника утрачена, танец является частью повседневной жизни, а понимание смысла народного танца и умение танцевать – знаком принадлежности к культуре, частью этнической идентификации.

Танец сопровождает всю историю культуры, истоки танца мы находим в уже архаических обществах, танцевальная культура – столь же древняя, как и человеческое сообщество, хотя, как вид искусства танец окончательно сформировался лишь в XVII столетии. Исследователи танца и его истории видят истоки происхождения танца в мифологическом мировоззрении и ритуально-обрядовой деятельности¹. Ряд исследователей рассматривает танец более узко – как специфическую творческую деятельность, в профессиональном контексте². С нашей точки зрения, танец может быть рассмотрен как один из важнейших факторов национальной и этнической идентификации, особенно если речь идет об исторической эволюции обрядовых и традиционных народных танцев. А. С. Фомин считает, что «формирование знания о природе танца является одним из основных вопросов его изучения»³, исследование танцевальной культуры должно вестись в контексте исследования истории культуры в целом, поскольку танец как синкретичное пространственно-временное искусство запечатлевает важные для культуры значения и хранит символические смыслы. Танцевальную культуру

¹ См.: Ромм В. В. Танец и секреты древнейших цивилизаций. – Новосибирск: НГК, 2002; Фомин А. С. Социокультурные аспекты философии танца // Философия образования. – 2007. – № 4 (21). – С. 229–230; Кэмп Д. Философские проблемы танцевальной критики. – М., 1981; Морина Л. П. Мифология и феноменология танца: дисс. ... канд. филос. наук. – СПб., 2003.

² См.: Амашукели А. В. Эстетика танца // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века. Серия «Symposium». Вып. 16: Материалы научной конференции, 10 октября 2001 г. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 10–13; Атитанова Н. В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: автореф. дис. ... канд. культ. – Саранск, 2000.

³ Фомин А. С. Танец в системе воспитания и образования. Т. I: Природа, теория и функция танца. – Новосибирск, 2005. – С. 26.

мы можем считать «микрокультурой», которая позволяет судить как о повседневной, так и о сакральной составляющей традиционной культуры. Мы согласны с И. А. Герасимовой, которая полагает, что «по мудрым движениям... можно судить о проявленности особых аспектов сознания, определяющих специфику когнитивной ситуации в ту или иную конкретно-историческую эпоху»¹. Танец в таком случае может быть проанализирован как текст культуры, хранящий ее смыслы.

В современной литературе мы встречаем различные дефиниции танца, как узкие, так и широкие. Вслед за Д. Ш. ван Кэмп мы можем определить танец как формализованное, ритмическое движение, которое выполняется по особым канонам; согласно принципам красоты и грациозности; сопровождается музыкой или ритмическим сопровождением; и имеет целью коммуникацию или рассказ истории, ритуал, передачу чувств или смыслов² – то есть, резюмируем, культурный смысл, который дает основания для культурной идентификации танцующих.

Исследование танцевальной культуры может быть комплексным, более широким, нежели исследование танца как такового. Танцевальная культура может быть рассмотрена в контексте народной танцевальной традиции, она тесно связана с национальной, народной традицией в целом. Согласно Е. Самойленко, танцевальную культуру можно определить, как «систему, в общем виде представляющую собой способ бытования танца в повседневной культуре. В этом случае имеем следующую иерархию: культура – культура повседневности – танцевальная культура, где танцевальную культуру следует считать одним из элементов или, иначе, микрокультурой в границах повседневной культуры»³. Следуя такому подходу и выделенной автором статьи структуре танцевальной культуры, в которую

¹ Герасимова И. А. Философское понимание танца // Вопросы философии. – 1998. – № 4. – С. 50.

² Кэмп Д. Философские проблемы танцевальной критики. – С. 21.

³ Самойленко Е. В. Танцевальная культура: проблемы дефиниции, структура, ведущие функции // Наука и современность. – 2011. – № 12-1. – С. 149.

входят собственно танец и танцевальная повседневность, мы можем анализировать танцевальную культуру как важный элемент, оказывающий влияние на формирование национальной и этнической идентичности.

Танец как системообразующий элемент танцевальной культуры включает в себя:

– соматический (телесный) код: двигательная лексика танца – мимика, жесты, позы, движения (па), рисунок движений, отвечающая телесно-двигательной стороне феномена танца;

– семантический (смысловой) код: идеи, смыслы (в том числе лежащие вне самого танца), сообщения, наполняющие двигательную лексику; танец в этом аспекте – это «знаковая система, которая способна объективировать культурные смыслы определенной эпохи»¹;

– ритмический (музыкальный) код: музыкальный, песенный и др. аккомпанемент, выполняющий функцию ритмической организации движения»².

Согласно выделенным Е. Самойленко структурным единицам, танцевальная повседневность или периферия включает в себя:

«1) пространственно-временной код:

– специальные помещения и площадки для танца (балльные залы, танцевальные клубы, танцплощадки и т.д.), организация танцевального пространства и его зонирование (иерархия, схемы поведения и т.п.);

– циклическая организация танцевальных практик, специальные танцевальные события (балы, традиционные праздники, обряды, ритуалы, танцевальные вечера и конкурсы и т.п.);

¹ Автор статьи цитирует Н. В. Петроченко: К вопросу о происхождении и сущности танца // Актуальные проблемы социокультурных исследований. – 2006. – Вып. 2. – С. 119. Мы же можем соотнести данное с вышесказанным – танец представляет собой особый художественный язык и особый язык коммуникации одновременно, танец может быть исследован как языковой код и как таковой он может быть записан, что и стало основой нашего авторского метода исследования народного танца.

² Самойленко Е. В. Танцевальная культура...

2) предметный код:

- танцевальные костюмы,
- одежда (бальная или «дискотечная» мода),
- атрибуты для танцев (характерны для национальных танцев, например, веер в китайском или кинжал в кавказском танцах; иногда предметный код можно отнести к обязательной составляющей танца),
- предметы танцевального «быта» (к примеру, бальные книжечки);

3) социальный (поведенческий) код:

- аудитория танцевальной культуры,
- стратификация и иерархия субъектов танцевального сообщества,
- типичные формы поведения и модели взаимоотношений в пространстве танцевальной культуры;

4) нормативно-рефлексивный код:

- система трансляции и регламентации норм танцевальной культуры и рефлексия над танцевальной повседневностью;
- танцевальный этикет, правила поведения во время танцев и в местах их проведения, официальные постановления и предписания, касающиеся танцевальной культуры (репертуара, хронотопа и т.д.), танцевальная система образования – танцевальные кружки, танцевальные школы, книги и учебные пособия по танцам, журналы танцевальной тематики, телепередачи и т.д.;
- фильмы, литературные, публицистические и художественные (живопись, графика, скульптура) произведения на танцевальную тему»¹. Таким образом, мы видим, что танцевальная культура в целом, вне зависимости от того, этническая это танцевальная культура или, к примеру, светская, свойственная определенному социальному кругу, представляет собой сложную синтетическую систему, организованную вокруг танца как явления социальной жизни и коммуникации.

¹ Самойленко Е. В. Танцевальная культура... – С. 150.

Е. Самойленко также подчеркивает, что танец и танцевальная культура «может выступать особым знаком принадлежности индивида к социальной общности: родовой, национальной, субкультурной и пр. С одной стороны, через танец индивид осознает собственное «Я», конструирует определенную идентичность (гендерную, национальную, культурную и т.д.), и происходит реализация механизма идентифицирующей функции, с другой стороны, такой танец служит опознавательным знаком принадлежности танцующего к той или иной общности для окружающих»¹. Таким образом, мы можем выделить не только идентификационную функцию танцевальной культуры, но и функцию репрезентативную. Танец задает коммуникативное поле культуры, систему семантически наполненных ориентиров в пространстве сакрально-профанного, он служит важным идентификационным и репрезентативным механизмом инкультурации, позволяет индивиду соотнести себя с конкретной этнической или народной культурой.

Однако в современности народный танец существует не только в аутентичных фольклорных условиях, все чаще и чаще местом его существования становится пространство сцены. Мы различаем народный и народно-сценический танец. Если первый, в историческом контексте, фиксирует культурные смыслы и является отражением жизни этноса, то второй, опираясь на эти смыслы, сознательно культивирует формы этнической идентификации, он выполняет функцию культурной памяти и имеет выраженный дидактический аспект. Народно-сценический танец ставится на сцене профессиональными хореографами, которые либо сами изучают историю танцевальной культуры народа, либо опираются на этнографические исследования. Таким образом, в народно-сценическом танце сохраняются и воспроизводятся основные элементы народных традиционных танцев. При этом, как выяснилось в ходе наших экспедиций и фольклорных исследований, зачастую наши информаторы сами

¹ Самойленко Е. В. Танцевальная культура... – С. 151.

не помнят или уже не знают смысловых оттенков – в положении рук, в последовательности фигур и т.п. Таким образом, мы оказываемся перед необходимостью дополнять записи танцев культурно-историческими исследованиями, которые позволяют выявить изначальные смыслы движений.

Зачастую в литературе, посвященной танцевальной культуре, слова «танец» и «пляска» используются как синонимы. Нам представляется это не вполне верным. Слово «танец» достаточно поздно вошло в обиход русского языка и изначально обозначало не спонтанный народный танец, а танец дворцовый, куртуазный, светский. Как считает О. М. Герасимов, «пляска – это нечто спонтанное, импровизационное, а танец – это подготовленное по особым правилам, изученное и закрепленное, то есть канонизированное действие»¹. Вслед за О. М. Герасимовым мы будем различать народный спонтанный танец как игровое действие, использующее определенные каноны (пляску), и танец поставленный и выученный, сценический (танец).

Исследователями танец рассматривается как один из видов «невербального общения, наделенного всеми функциями общения: функцией формирования и развития отношений, функцией познания людьми друг друга, функцией влияния и взаимовлияния, функцией организации межличностного взаимодействия. Выполнение посредством танца функций общения становится возможным благодаря тому, что он является целым комплексом невербальных знаков и сигналов, которые несут информацию о психологических особенностях личности и группы»². Танец народно-сценический также может быть охарактеризован в терминах коммуникации. Е. Г. Монахова отмечает, что если для непрофессионального танца функция общения является «чистой», то в танце профессиональном важным оказывается

¹ Герасимов О. М. Очерки по народной хореографии мари. – Йошкар-Ола, 2001. – С. 23.

² Монахова Е. Г. Социальная функция танца // *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. – 2014. – № 9–10. – С. 187.

общение со зрителем, профессиональный сценический танец становится транслируемым сообщением, которое адресовано публике¹.

Однако речь идет не только о сообщении народно-сценического танца, но и о его эстетическом восприятии. «Потребление искусства», как часто пишут современные социологи, удовлетворяет эстетические запросы общества². Танцевально-сценическое искусство призвано создать определенное эмоциональное состояние зрителя, что сложнее, нежели создание эмоциональной сопричастности, например, у участников непосредственного танцевального действия. Поэтому столь важна сценическая драматургия танца, его выстраивание по законам эстетического и художественного восприятия. Танец, изначально синкретичный, как народный танец, и на сцене остается искусством синтетическим – важным для восприятия является каждый его компонент – музыка, хореография, костюм, пантомима как часть народно-сценического танца. Ю.А. Кондратенко отмечает, что «танец как вид искусства, обладающий специфичным способом художественной рефлексии, в рамках которого посредством ритмо-пластически организованных в пространстве и во времени движений тела создается особый тип художественного языка»³.

Исследование танцевальной культуры сталкивается с целым рядом сложностей, начиная от сбора фольклора и поиска информантов и заканчивая системой записи, которая позволила бы затем адекватно воспроизводить традиционные танцы.

¹ Монахова Е. Г. Социальная функция танца // *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. – 2014. – № 9–10. – С. 187.

² Подробнее об этом см.: Белов В. А. Особенности формирования эстетических эмоций средствами хореографического искусства // *Вестник Челябинской гос. академии культуры и искусств*. – 2009. – № 1 (17). – С. 48.

³ Кондратенко Ю.А. Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование: дис. ... д-ра искусствоведения. – Саранск, 2010. – С. 7. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/sistema-khudozhestvennogo-yazyka-tantsa#ixzz508aZBHQ> (дата обращения 03.12.2017).

Недостаточно найти и опросить информантов-старожилов, посмотреть и записать на видео народный танец для того, чтобы сохранить этот культурный феномен и потом поставить этот танец на сцене. Необходимо восстановить утраченные смыслы, выявить и проанализировать фольклорные образы, локальные особенности и семантику, проследить генезис фольклорных форм, только в этом случае мы можем говорить о сознательном сохранении культурного наследия народа. В нашем исследовании мы учитывали различные культурные и социальные факторы, этнические, гендерные и т.д. Многие элементы культурного наследия существенным образом трансформировались и, видоизменяясь, изменили изначальный смысл, например, древние языческие и ритуально-шаманские обряды превратились в молодежные игры и детские забавы.

На сегодняшний день не существует единой системы записи танцев, которая была бы общепринята. В европейских исследованиях используется метод, предложенный Рудольфом фон Лабаном. «Хореотика» Лабана является так называемой трехмерной системой записи и позволяет с достаточной степенью точности фиксировать не только народные танцы, но и балетные спектакли. С технической точки зрения наиболее надежной остается видеосъемка, которую необходимо вести с пяти точек, но и в этом случае многие детали могут оставаться незамеченными – например, движение ног девушки в длинном платье. В России наиболее распространенной остается методика В. Верховинца, украинского хореографа, которая была детально разработана и усовершенствована Э. А. Королевой, Т. С. Ткаченко, Е. М. Марголисом¹. Однако, как показывает практика, эта система более подходит для записи сценического танца, нежели фольклорных плясок. В нашем исследовании мы опираемся на систему записи, предложенную С. С. Лисициан, –

¹ См.: *Верховинец В.* Українська хореографія: Теорія українського народного танця. – Київ, 1919; *Марголис Е. М.* О записи танца. – М., 1950.

кинетографию¹. Эта система записи основана на предложенных А. Эйзенштейном вертикальных символах, что позволяет зафиксировать как горизонтальное, так и вертикальное положение тела при записи танца.

С. С. Лисициан нашла наиболее рациональные формы обозначения движений в танце, предложив таблицу из 34 условных знаков, которые дают возможность отобразить на кинетограмме движения человеческого тела. Кроме того, она ввела ряд эвристически плодотворных понятий: «кинетический такт» (сокращенно «кинетотакт») – запись одного «телесного аккорда», т.е. запись движения исполнителя в единице времени; «кинетическая фраза» («кинетофраза») – запись целого законченного движения из ряда аккордов, другими словами, несколько кинетических тактов, составляющих законченную группу движений; «кинетограмма» – запись целого законченного кинетического явления, или то, что является партитурой телодвижений человека, фиксирующего все движения исполнителя.

Записи телодвижений в полном кинетотакте фиксируются на клетчатой бумаге. Ноты при музыкальном сопровождении надписываются над всей кинетограммой или прилагаются к записи отдельно. В этом случае сверху прибавляется графа для записи музыкального ритма и счета. Полные кинетотакты отделяются друг от друга вертикальной линией – тактовой чертой.

С. С. Лисициан были предложены различные формы опросников для сбора фольклорного танцевального материала, которые включают формы записи плясового действия, словесного и изобразительного текстов, а также фиксируют историю и сюжет действия, сведения о музыкальном материале, сведения о лицах, дающих информацию. Также этнохореологами составляются словари терминов, относящихся к плясовому действию. Грамотное описание хореографического фольклора

¹ Лисициан С. С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. – Т. I. – Ереван, 1958. Т. II. – Ереван, 1972.

предполагает, прежде всего, первоначальный сбор материала. Каждый собиратель составляет опросник по своему усмотрению, но у каждого фольклориста должен быть комплект материалов плясового действия, который включает в себе:

1. Запись плясового действия: А) запись движений каждой его роли; Б) запись мизансцен, перестроений, исполняемых соло или коллективно; В) запись планов движений по площадке.

2. Запись словесного текста: А) запись мелодии вокальных партий и их нот; Б) запись речевого текста.

3. Запись музыкального текста: А) запись мелодии вокальных партий; Б) запись мелодии и ритмов на различных инструментах.

4. Запись изобразительного текста: А) описание места действия и его оформления; Б) описание употребляемых атрибутов действия; В) описание костюмов, узоров на одежде и утвари, украшений, обуви, головных уборов и т.д.; Г) описание выкроек с чертежами.

5. Запись содержания каждого действия: А) изложение сюжета; Б) история, связанная с его происхождением.

6. Сведения о самом плясовом действии.

7. Сведения о музыкальном материале.

8. Сведения о лице, дающем информацию.

9. Составление словаря терминов, относящихся к плясовому действию, перевод на русский язык.

10. Иллюстрационный материал (фото и видеозаписи).

Этнохореографы достаточно плодотворно используют предложенную армянским хореографом систему, можно сказать, что на ее основе выросла целая школа этнохореологии. Среди ее представителей – Л. И. Нагаева¹ (танцы башкир), Т. Б. Бадмаева² (танцы калмыков), С. Ф. Карабанова³ (танцы

¹ Нагаева Л. И. Танцы восточных башкир. – М.: Наука, 1980.

² Бадмаева Т. Б. Танцевальный фольклор калмыков. – Элиста: Калмыцкое кн. изд-во, 1982.

³ Карабанова С. Ф. Танцы малых народов Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник. – М.: Наука, 1979.
















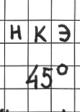















малых народов Дальнего Востока), Виола Мальми¹ (танцы карел), К. М. Бикбулатов² (танцы саратовских татар).

Нам представляется наиболее плодотворной именно кинетографическая система записи, поскольку она позволяет зафиксировать изначальные танцевальные движения, именно народную плясовую культуру. Предложенные автором системы опросники дают достаточное количество сведений и позволяют существенно расширить знания о танцевальной культуре народа. В конце XIX – начале XX в. астраханскими татарами была утрачена часть самобытной хореографической культуры, что связано с процессом ассимиляции культуры, экономики, и образа жизни. Поэтому исследование танцевальной культуры сопряжено с целым рядом сложностей – зачастую нам сложно выявить источник того или иного танца, проследить в полной мере пути его модификации. В ходе культурных контактов происходили заимствования, мы находим целый ряд схожих плясовых действий и близких по смыслу обрядов, что свидетельствует о единой основе культурной идентификации татарского народа. Вместе с тем мы можем выявить характерные особенности отдельных групп внутри этноса и проследить, как сохранялось этническое своеобразие и формировалась групповая идентичность субэтносов и этнотерриториальных групп. Для каждой этнической группы татар, наряду с общей хореографической культурой, свойственны собственные фольклорные пляски.

¹ Виола Мальми. Истоки карельской хореографии. – Петрозаводск, 1994. – 62 с.

² Бикбулатов К. М. Танцы татар-мишар. – Казань, 1999.

1. Таблица знаков записи движения (кинетография)¹:

	1		20
	2		21
	3		22
	4		23
	5		24
	6		25
	7		26
	8		27
	9		28
	10		29
	11		30
	12		31
	13		
	14		
	15		
	16		
	17		
	18		
	19		

¹ Лисицян С. С. Указ. соч. – С. 11–12.

1. Ступни. Контурный знак – свободная ступня, затушеванный знак – опорная ступня. То же самое в последующих знаках.

2. Перекатные полупальцы, когда пятки приподнимают, не отрывая носков от земли.

3. Перекатные пятки, когда носки приподнимают, не отрывая пяток от земли.

4. Поставленные полупальцы, после отрыва ступни от земли.

5. Голова анфас.

6. Плечи и все суставные радиусы: локтевая, плечевая, бедренная, берцовая кости.

7. Голова с тыльной стороны.

8. Плечи, знак торса, опущенные руки от плеча до запястья (знак торса проставляется только тогда, когда руки прикасаются к нему).

9. Кисти рук ладонями назад, шея.

10. Кисти рук ладонями внутрь.

11. Кисти рук ладонями вперед (горизонтальная черточка – знак направления вперед).

12. Кисти рук ладонями наружу.

13. Кулак, большой палец согнут.

14. Кисти рук при подогнутых до положения кулака пальцах.

15. Сцепление ладонями.

16. Женщина, мужчина.

17. Трель: а – вперед и назад; б – вверх и вниз.

18. а. вперед – знак контурный; б. назад – затемненный знак.

19. Вверх, вниз, вправо, влево.

20. Разные степени перегибов колен с непосредственным выпрямлением их.

21. Разные степени перегибов колен без непосредственного выпрямления их.

22. Апостофы – знаки отрыва левой и правой ступней, и других частей тела от земли и друг друга.

23. Лигатура, она связывает знаки тех частей тела, которые остаются неподвижными.

24. Полный оборот вправо и влево.

25. Четверть и пол оборота вправо и влево.

26. Нормальное, концентрическое и эксцентрическое положение частей тела.

27. Градус наклона.

28. Знак повторения полного двигательного такта, кинето-фразы.

29. Знак повторения движения, частей тела.

30. Правая нога вытянута в колене (ступня затушевана); левая поднятая и согнутая в колене нога свободная (ступня контурная); справа записывается правая нога, слева – левая, учитывая расположение колен.

31. Левая опорная пригнута в колене (ступня затушевана); правая поднятая и согнутая в колене нога свободная (ступня контурная). Она отведена назад.

Фольклорные пляски астраханских татар, как и в целом фольклорные пляски, можно разделить на два вида: обрядовые и необрядовые. К первым относятся свадебные, календарные и рекрутские; к необрядовым – игровые, их мы можем разделить по возрастным группам. Каждый вид плясок, как обрядовые, так и необрядовые, может быть представлен в виде коллективных, сольных и парных танцев.

Таким образом, мы можем констатировать, что танец как главный системообразующий элемент танцевальной культуры претерпевает в рамках народной культуры существенные изменения. Народный танец постепенно утрачивает свои изначальные сакральные функции, функции формирования общества, идентификации и репрезентации. При работе сценографов и исследователей-этнохореологов перед ними стоит задача выяснить изначальные смыслы, расшифровать их с тем, чтобы в постановке передать дальше как часть значимых кодов изначальной этнической танцевальной культуры. Хореографы

внимательно записывают народные танцы, расшифровывают их смыслы, исследуя танцевальную повседневность как периферию танцевальной культуры. В этом огромная значимость современных исследований этнохореографии и с этим же связаны ее основные трудности.

В нашем случае необходимо внедрить фольклорный танец в институтах. Система образования ВУЗов испытывают большие трудности, нет методики преподавания фольклорного танца. Пытаясь поставить фольклорный танец на студентов, не возможно, добиться, чтобы двигались, не вытягивая носок и т. д.

Фольклористов хореографов нет. В институтах преподаётся народный танец, но не фольклор. Необходимо изучение:

- танец как средство общения;
 - особенности национального и географического характера субэтнических групп татар;
 - вести раскопки, изучать национальный костюм того региона, где находится та или иная субэтническая группа татар;
 - обрядовую культуру, сакральный, смысл происхождения историю развития всех этнических групп татар;
 - собственно лексику танца, обряд, описательную методику.
- Научить составлять полевой опросник.

Татарский фольклорный танец подошёл к опасной черте бесследного и безвозвратного исчезновения. При этом до сих пор не изучен весь пласт народной хореографии, самое печальное татарский танец, как явление народного искусства уходит из своей естественной среды.

В настоящий момент пришло время обозначить новый ракурс видения и осмысления хореографического фольклора в контексте этнической культуры. Своевременность в этом смысле – один из мотивирующих прецедентов. Сегодня, а не через пятьдесят или сто лет, необходимо открыть татарскую школу этнохореологии. Внести важные штрихи в познание исследование и становление татарского фольклорного танца, тем самым исключить ложные представления о татарском народном танце. В век глобализации – традиционная культура является

важным элементом, и служит связующим звеном между поколениями.

В заключении можно сделать вывод, хореографический фольклор ещё жив, в изменённой форме. Условия быта постоянно меняется, уже вытесняя один фольклор в другой. На данном срезе зафиксирован, записан и закинетографирован фольклорные пляски астраханских татар и как развитие пласта в историческом отрезке изменяется. И если мы сейчас, сию минуту не возьмёмся за подробнейшее исследование, классификацию и выявление типологических особенностей татарского фольклорного танца, то мы можем потерять огромное наследие мирового значения, – утеря танцевальной лексики народа, сравнимо утере языка.

2.2. Локальные особенности хореографического фольклора и обрядов юртовских татар Астраханской области

Исторически так сложилось, что юртовские татары, или карийле нугайлар, проживают в селах Приволжского и Наримановского районов Астраханской области:

1. Карагали (Карһалык).
2. Татарская Башмаковка (Кызан).
3. Яксатово (Майлекүл).
4. Осыпной Бугор (Ярлы Түбә).
5. Семиковка (Сәмәк).
6. Кулаковка (Клакау).
7. Три Протоки (Жәмәл).
8. Килинчи (Киләче).
9. Солянка (Сөләнкә).
10. Зацарев (Тиәк).

В 1745 г. губернатор и исследователь В. И. Татищев во «Мнении об управлении юртовских татар и развёртывании земель между ними» писал: «По взятии Астрахани царь Иван

Васильевич повелел оставшихся и ушедших от хана мурз и чёрных татар им сесть при Астрахани в службу и сим назвать юртовые»¹.

Историк XVIII в. С. Г. Гмелин много писал о быте, обрядах и праздниках юртовских татар. Писал он и о месте жительства юртовских татар: «Все юртовские татары живут или в предместье Царева, или около Астрахани лежащих деревнях, из коих, находящиеся при протоке Волжском, Башмаковка называемом, лежит на Западе и на Востоке, первая называется Карагалык... Вторая называется Кизань. Она гораздо больше Каргалыка... третья Майлекуль... Все села расположены неподалеку от города, что объясняется службой царю Ивану Васильевичу. Известен факт, что в самом городе юртовцам запрещалось жить»².

В начале XX в., в 1912 году, М. Рыбушкин в «Записках об Астрахани» писал, что «многочисленный класс Астраханских жителей составляют татары, коих считается ныне 10000. Главнейшими и коренными из сего народа, без сомнения, должно считать юртовских, как потомков прежних поселенцев Астрахани»³.

Как было отмечено выше, юртовские татары ранее других перешли к оседлому образу жизни, именно эта этническая подгруппа считается наиболее древней из поселившихся на территории современной Астраханской области, вне зависимости от того, какой из двух версий происхождения юртовских татар придерживаться. На юртовских татар оказали сильное влияние казанские татары, но в культуре первых прослеживаются традиции присущий астраханским татарам, сочетающиеся со средневожской татарской культурой. В культуре юртовских татар, соблюдалась иерархическая система старшинства и

¹ Татищев В. И. Научное наследство. Записи. Письма / В. И. Татищев. – М., 1980.

² Гмелин С. Г. Путешествия по России. Ч. 2 / С. Г. Гмелин. – СПб., 1777.

³ Рыбушкин М. С. Записки об Астрахани. – 2-е изд. – М., 1850.

почтительность к старшим. Семьи были сложносоставными, патриархальными, несколько поколений жили вместе.

Среди исторических исследований мы находим описание и танцевальной плясовой культуры юртовских татар. Историк и этнограф П. И. Небольсин так описывал пляски астраханских татар еще в XVI в.: «...Вообще, юртовские татары очень любят музыку и игры. Напевы их чрезвычайно приятны и гармоничны. Песни у них и богатырские, и эротические, и множество. Музыкальные орудия у мужчин – скрипки и балалайки, у женщин – варган и гармоники. Пляской занимаются только одни молоденькие девушки, и то не при посторонних мужчинах. Игры мужчин состоят из борьбы на кушаках, из поединков или ротоборства один на один, что называется быргебыр»¹.

В ходе фольклорных экспедиций по Приволжскому и Наримановскому районам Астраханской области нами были записаны ряд плясок, как обрядовых, так и повседневных. Многие из них не встречаются в других областях и у других этнических групп даже среди астраханских татар, представляя собой специфическое наследие юртовских татар.

Среди обрядовых плясок важное символическое действие – свадебная пляска «**Кияусый**», или «**Кияусылы**»², – чествование жениха. Обряд «кияусый» (дословно «угощение жениха») – свадебное угощение жениха и его родственников на стороне невесты.

За неделю до свадьбы родители невесты ставили шатер у дома жениха. Жениху нельзя было участвовать в строительстве шатра, «дамсез булады», говорит информатор Н. Мухтаров, что означает «будет не сладок для родителей невесты». Сам обряд

¹ Небольсин П. И. Очерки Волжского Понизовья. – СПб., 1852.

² Записано со слов Алимутлаева Гафура Газизовича (1948 г. р.), Мухтарова Нажмутдина (1927 г. р.), Умеровой Сании Мажитовны (1935 г. р.), Умерова Исмагила Мухарьямовича (1933 г. р.), Ядгировой Зубаржат Абдрахимовны (1927 г. р.), Асанова Рифката Муталиповича (1947 г. р.), Умеровой (Яксымбаевой) Марьям Мухарьямовны (1931 г. р.) в селе Татарская Башмаковка Приволжского района Астраханской области в июне 1995 г.

проходит в два этапа: «*хатын туе*» – женская свадьба и непосредственно «*кияусый*» – молодежный вечер. На «*хатын туе*» собираются только женщины, раньше всех приходят родственницы невесты. Родственницы жениха по традиции опаздывают и привозят с собой «*тугуыз*», большой поднос со сладостями, обговоренные на сватовство подарки в количестве девяти наименований, деньги («*сөт хакы*», или «*сөт акчасы*», т.е. плату за «молоко матери»). В старину жених с невестой на этом празднике отсутствовали.

Молодые присутствовали только на «*кияусый*». В назначенный вечер свадебный поезд жениха направлялся к праздничному шатру. Невзирая на погоду, будь то мороз или жара, жених, заставляя себя ждать, шел медленно: «*акрен гена басып кияя*» – говорит информатор. Жених привозил подарки для родителей невесты, обвязанные красной лентой, – символическое жертвоприношение. У шатра родня невесты подхватывала жениха под руки и заводила внутрь. Жених делал вид, что не хочет входить, сопротивлялся, тогда его заносили на руках под наигрыш «*Кияусый*». Все гости проходили в шатер, где исполнялся одноименный танец.

«Кияусый» – сольный танец. Темп танца быстрый. Его могут танцевать и мужчины, и женщины. У других народов мы не встречаем такой наигрыш, таким образом, мы можем сделать однозначный вывод, что этот танец был создан именно юртовскими татарами.

Музыкальное сопровождение, как и во всех танцевальных наигрышах астраханских татар, – саратовская гармошка (*саз*), бубен (*кабал*), иногда скрипка. Музыкальный размер 4/4.

Танцоры образуют большой круг, в котором каждый из них по очереди выходит в центр круга, передавая друг другу платочки, как эстафетную палочку. Все остальные хлопают в ладоши в такт ритму музыки, подбадривают танцующих и выкрикивают такмак. Такмаки – речитативные реплики, в них отражается юмор, народная мудрость и обязательно присутствует игровой момент.

Например:

«Узен гена биисен, безга яулык бирмисен» –
(Сам пляшешь, а мне платок не передаешь.)

«Ике кул яулыгына – башынын саулыгына
Энә шулай катырак, бер да торма аптырап.
Бас идэннен уртасына – дошманнан куркасынмы?» –
(Два платочка в каждой руке – как признак здоровья
в голове, повернись на каблуках, в круг смелее поспеши,
недругов перепляши.)¹

Описание особенностей танца:

На первые восемь тактов «жених» стремительно движется по кругу, исполняя «*Беренче йореш*» – «первый ход», похожее движение мы видим в разработке Г. Х. Тагирова², но, в отличие от казанских татар, у юртовцев оно исполняется с раскрытыми руками, как у кавказцев, руки же, попеременно сгибаясь в локтях, машут платочками. Все остальные участники стоят по кругу (см. рисунок), хлопают в ладоши в такт музыке и выкрикивают речитативный *такмак*. На следующих восьми тактах солист в середине круга исполняет движение «*Аяк тибеп добердату*» – дробь с выбросом ноги. Следующие восемь тактов солист, исполняя движение «первый ход», идет по кругу, затем, выбрав одну из участниц, отдает платочки ей, тем самым приглашая ее на танец. Танец может продолжаться до бесконечности.

Как правило, обрядовые танцы танцуют с широко раскрытыми руками, особенно в мужских танцах. Неверные позиции тела высмеивались, так, сохранились образы «*сынган канатлы каз кебек булып бииде*» – пляшешь, словно гусь со сломанными крыльями, говорит информатор о тех, кто танцевал с опущенными руками³. Существовала определенная этика плясок. Нельзя

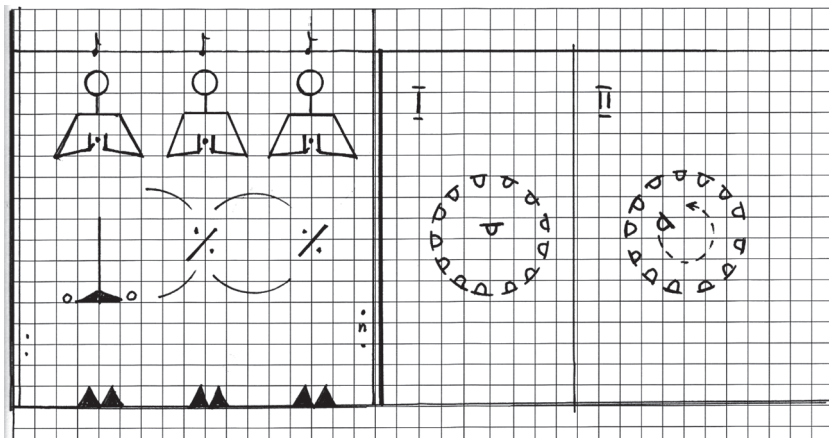
¹ Здесь и далее дословный подстрочный перевод с татарского языка на русский выполнен автором.

² Тагиров Г. Х. Татарские танцы. – Казань, 1960. – С. 13–15.

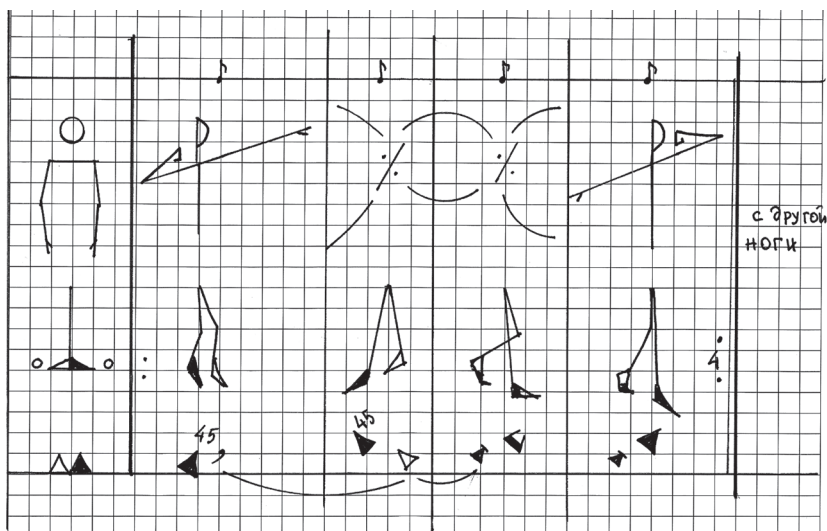
³ Записано со слов Мухтарова Нажмутдина (1927 г. р.) в селе Татарская Башмаковка Приволжского района Астраханской области в июне 1995 г.

было долго танцевать, не передавая платок дальше. Танец начинал и заканчивал, как правило, выбранный хозяевами тамада праздничного вечера. В завершение танца тамада обходил круг и, подойдя к гармонисту, складывал все платочки на гармошку.

Кинетограмма пляски «Кияусый»

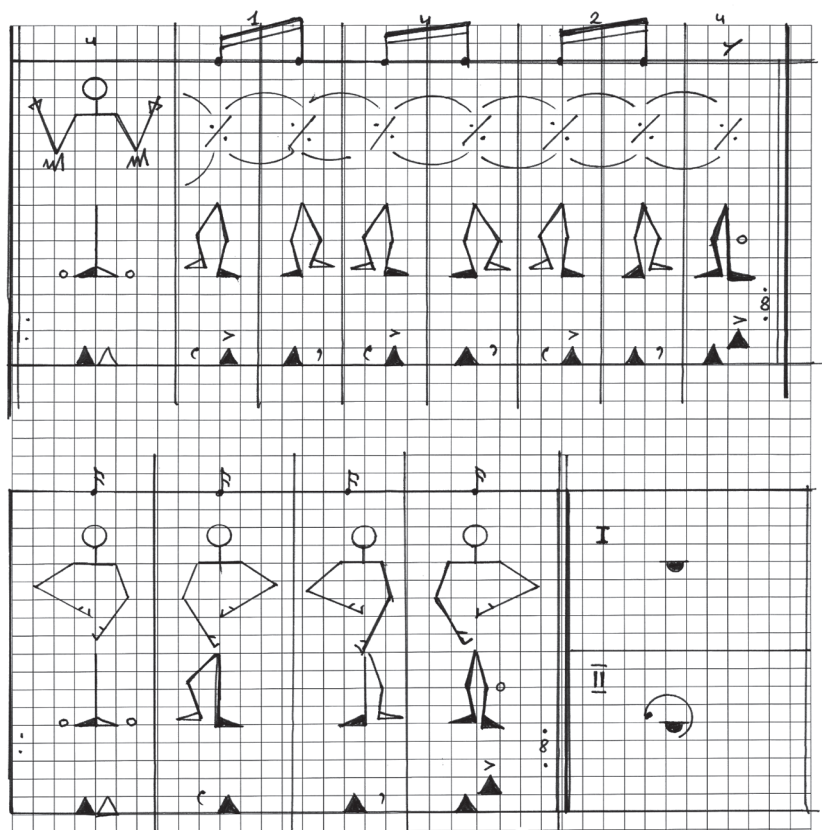


Кинетическая фраза движения «басып йөрү»



Пляску «**Кайтага**»¹, или «**Танец рекрутов**», также можно отнести к обрядовым пляскам, поскольку изначально этот танец исполнялся на проводах в рекруты. Юртовские татары должны были служить в рекрутах. По своему происхождению этот танец столь же древний, как и пляски «*Акчатыр*» и «*Кияусый*». «*Танец рекрутов*» – это своего рода прощание с молодецкой беззаботной жизнью.

Кинетограмма «Танца рекрутов»



¹ Записано со слов Умерова Исмагила Мухарямовича (1933 г. р.), отца автора, в селе Татарская Башмаковка, примерно в 1985–1995 гг.

Молодые парни, уходящие в армию, опоясываются зелеными кушаками и проходят по улицам села, распевая песни на мотив «*урам кәй*» под саратовскую гармошку. Девушки-односельчанки дарят платочки юноше, который им нравится. Собравшись в круг, рекруты начинают свою залихватскую пляску. Акцент делается на главном участнике – рекруте. Девушка, которой нравится юноша, бросает в него монеты. Затем юноша изображает, как он отважно сражается и скачет на лошади.

«*Кайтага*» относится к сольным пляскам и в основном исполняется молодыми юношами и зрелыми мужчинами на мелодию «*Кайтага*». Музыкальный размер 3/4 (см. № 3 в нотном приложении). Исполнители-рекруты по очереди выходят в центр круга и так сильно втаптывают сапогами землю, что после них земля становится твердой, как асфальт. Девушкам разрешается только наблюдать со стороны и бросать монеты в будущего рекрута. Обряд бросания монет у юртовских татар существует до сих пор, в основном его можно встретить на свадьбах. Это означает пожелание плодородия и богатства, во время обряда детям разрешают собирать монетки, приговаривая «сезга да ющ булсын» – пусть и у вас будет так же. У карагашей бросают пшено или другие зёрна.

Основное движение пляски – «*тыпырдау*» (дословно «топать», аналогично с термином «дробь») и «*тыпырдап аяк тибү*» («дробь с выбросом ноги»). Музыкальный размер движения «тыпырдау» 3/4.

Исходное положение – 6-я позиция ног, руки разведены в стороны.

Из-за такта приподнять правую ногу.

На «раз» – сделать резкий соскок на правую ногу, левую ногу приподнять, согнув в колене.

На «и» – соскок на левую ногу, правую приподнять, согнув в колене.

На «два» – топнуть правой ногой вперед всей ступней, руки раскрыты в стороны.

На «и» – топнуть левой ногой, приставив ее рядом с правой ногой.

На «три» – сделать сильный притоп правой ногой впереди левой ноги.

При движении акцент идет на одну ногу, также движение можно исполнить и с другой ноги.

Движение «*тыпырдап аяк тибү*» характерно для мужского исполнения. Музыкальный размер 3/4. Исходное положение рук и ног такое же, как и в предыдущем движении.

На «и раз» – топнуть правой ногой, сделать небольшой шаг в сторону.

На «и два» – топнуть левой ногой, приставив ее рядом с правой.

На «и три» – топнуть правой ногой, одновременно «выбить» левую ногу приемом *battements tendus jete*, стопа сокращенная. То же самое исполняется с другой ноги.

Танец демонстрирует молодецкую удаль, готовность к новой, мужской жизни, является своего рода ритуалом перехода из одного социального состояния в другое.

Общепринятые в культуре нормы поведения и этики наряду с обрядовыми плясками находят свое отражение и в танцевально-игровом фольклоре астраханских юртовских татар. Например, в песенно-плясовом игровом комплексе «**кичке уен**» (дословно «вечерние игрища»). Несмотря на запреты, молодежь собиралась в каком-нибудь доме или на улице, при этом пели песни, играли в различные игры и танцевали под звуки *саза* на мотив «*урам көе*». В песенно-плясовой и игровой культуре, где основными движениями являются бег, простые шаги, различные ходы, заметно влияние татар Среднего Поволжья. Композиция игр проста – это круг, полукруг, линии, змейки, сидя на стульях или скамейке. Ведущий вечера определял место и время для игр и танцев, выходил на середину и выкрикивал:

*Биючеләр, басыгыз,
Әйләнмәсә башыгыз!*

*Биючеләр, биегез,
Матур безнең көбез!*¹

(Танцоры, ударьте ногой,
Если не закружится голова!
Танцоры, пляшите,
Красивы наши мелодии!)

Игры были различны – игры в колечко, в сплетню и другие. Некоторые из игр сопровождались музыкой, другие – нет. Были и игры-пляски, которые мы записывали в ходе наших экспедиций.

Пляска «**Куалашпак**» («*Куаласып бию*» на говоре у карагашей, «*Куалашып бию*» говорят в селе Линейное Наримановского района)². В переводе с диалекта юртовских татар на русский язык означает «Танец-догонялки». Пляска предполагает двух участников – юношу и девушку, но могут соревноваться в пляске и два друга между собой или две подруги, «*кара-каршы*». Догонять может не только юноша, но и девушка, если она чуть расторопнее и хитрее своего партнера. По виду пляска носит соревновательный характер и относится к молодежным, исполняется она на посиделках и вечерних играх.

В процессе пляски девушка танцевальными движениями привлекает парня, заставляя его тем самым гоняться за ней по кругу. «Призом» служил платочек в руках девушки. Причем молодой человек должен проявить в пляске всю свою удаль и мастерство, только настигнув партнершу по танцу, он получал от нее платочек. Далее молодые люди менялись ролями и «эстафету» принимала другая пара.

Положение в паре лицом к лицу с раскрытыми в стороны руками, по-татарский звучит как «*кара-каршы*». Причем руки

¹ Записано со слов Асанова Рифката Муталиповича в селе Татарская Башмаковка Приволжского района Астраханской области, март – апрель 1998 г.

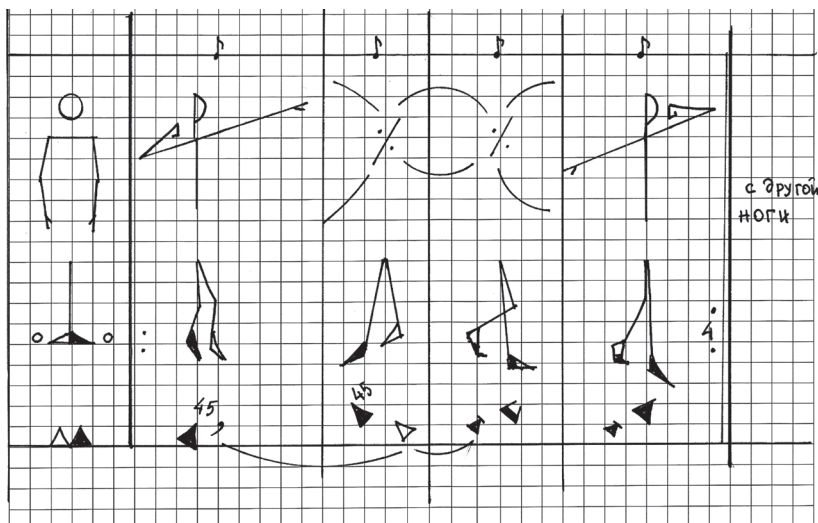
² Записано в селе Три Протока со слов Майсары Умеровой, март 1998 г. Второй вариант пляски записан в селе Татарская Башмаковка со слов Гафура Алимутлаева, апрель 1998 г.

исполняли роль шлагбаума, под которым пытались проскользнуть танцоры. «Куалашпак» могли исполнять как на календарных праздниках, таких как «Майдан», «Праздник на площади», «Амиль», так и на молодежных играх «кичке уен», «түгәрәк уен» и т.д.

Второй вариант игровой пляски «Куалашпак» начинается с призыва тархана, глава сбора приглашает на танец четырех девушек. На первую кинетическую фразу девушки обходят ведущего, продвигаясь по кругу движением «алга йөреш» (см. движение № 1 (а)) – строго по часовой стрелке, так как, по поверью астраханских татар, как и других тюркоязычных народов, движение против часовой стрелки могло принести несчастье.

«Алга йөреш» («ход вперед») исполняется умеренным темпом. Руки широко разведены в стороны, как и в кавказских танцах, попеременно сгибаются в локтях, во время движения исполняется противоход.

Кинетическая фраза движения «алга йөреш» («ход вперед»)



Исходное положение – 6-я позиция ног. Музыкальный размер 4/4. На «и» – приподнять правую ногу.

На «раз» – шаг вперед правой ногой на всю ступню.

На «и» – скользя левой ногой, приставить ее на полупальцы рядом с правой ногой.

На «два» – небольшой шаг правой ногой вперед.

На «и» – пауза.

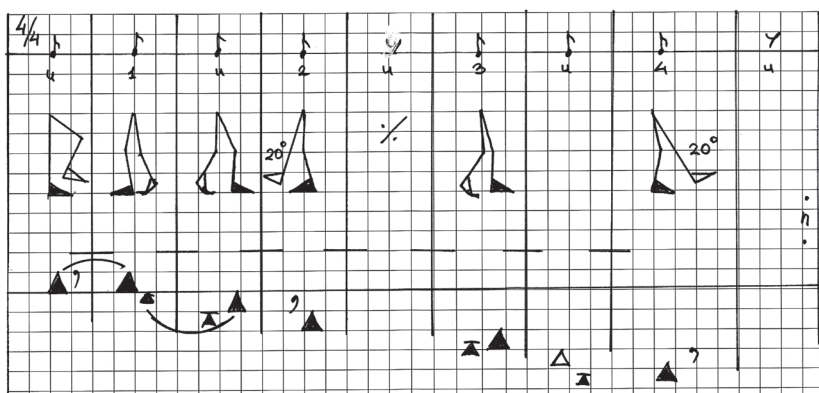
На «три» – шаг вперед левой ногой на всю ступню.

На «и» – скользя правой ногой, приставить ее рядом с левой ногой.

На «четыре» – шаг вперед левой ногой.

На «и» – пауза.

На вторую кинетическую фразу девушки, повернувшись на 180 градусов движением «артыга йөрү»



(см. движение № 2 (а)), продолжают идти по кругу. Тархан стоит на середине, разведя руки в стороны и исполняя движение «тыпырдатып аяк тибү» (см. движение № 10 (а)). Движение «артыга йөреш» («ход назад») больше характерно для женского исполнения.

Исходное положение – 6-я позиция ног. Музыкальный размер 4/4.

На «и» – приподнять правую ногу от пола, приготовив ее для шага назад.

На «раз» – шаг правой ногой назад, пальцы остаются на полу.

На «и» – приставить левую ногу назад рядом с правой ногой.

На «два» – сделать шаг правой ногой назад, левую ногу – одновременно «выбить» приемом *battements tendus jete*, стопа сокращенная.

На «и» – пауза.

На «три» – шаг левой ногой назад на полупальцы.

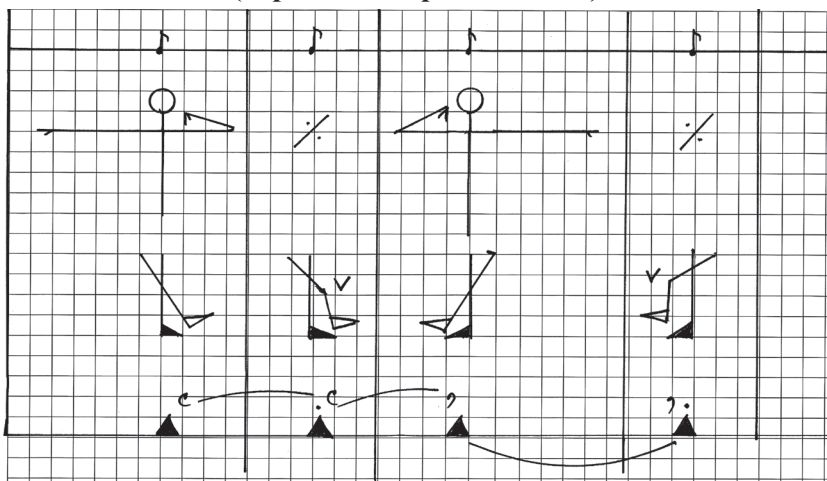
На «и» – приставить правую ногу рядом с левой ногой.

На «четыре» – сделать шаг левой ногой назад, одновременно «выбить» правую ногу приемом *battements tendus jete*, стопа сокращенная.

На «и» – пауза.

Движение «*тыпырдатып аяк тибү*» («дробь с выбросом ноги») характерно для мужского исполнения. Данное движение автор видел в исполнении своего отца Умерова Исмагила Мухарьямовича, 1933 года рождения, уроженца села Татарская Башмаковка.

Кинетическая фраза движения «*тыпырдатып аяк тибү*» («дробь с выбросом ноги»)



Исходное положение – 6-я позиция ног, руки разведены в стороны и при движении ног исполняют противход.

На «и» – приподнять правую ногу.

На «раз» – сделав шаг чуть в сторону, топнуть всей стопой правой ноги.

На «и» – левую ногу приставить рядом с правой ногой, топнуть всей стопой. Одновременно правую ногу приподнять от пола.

На «два» – топнуть правой ногой, одновременно «выбив» левую ногу вперед приемом *battements tendus jete*, стопа сокращенная.

На «и» – приподнять левую ногу. Всё то же самое с другой ноги.

На третью кинетическую фразу девушки оборачиваются вокруг себя движением «*эйләнү*», то же самое исполняет тархан. «*Эйләнү*» («вращение») характерно как для мужского, так и для женского исполнения. Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение – 6-я позиция ног, руки разведены в стороны.

На «и» – поворачиваясь в левую сторону, приготовить правую ногу для шага.

На «раз» – шаг правой ногой накрест левой ноги, одновременно правая рука делает загребающее движение, сгибается в локте.

На «и» – поворачивая корпус влево на 180 градусов, сделать шаг левой ногой, приставив ее рядом с правой ногой, пальцы остаются на полу.

На «два» – небольшой шаг правой ногой, продолжая поворачиваться еще на 180 градусов, правая рука выпрямляется, а левая рука сгибается.

На «и» – полностью сделав оборот вокруг себя, встать в исходное положение.

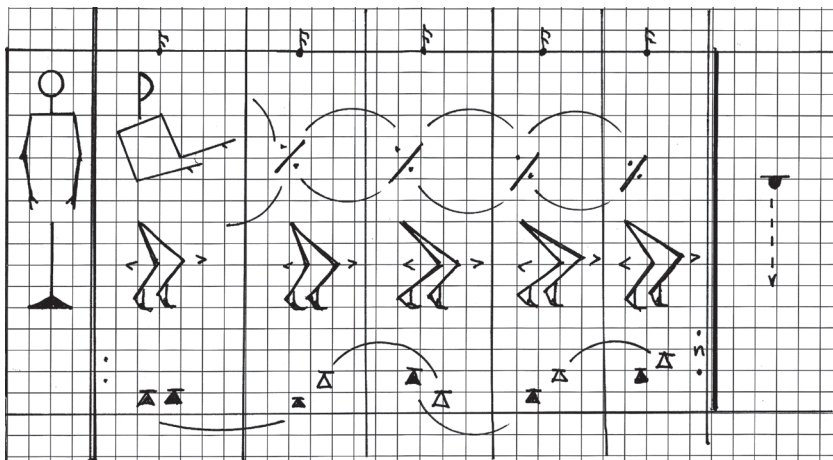
На «три» и «четыре» – то же самое (можно исполнять и в другую сторону).

Девушки, провернувшись вокруг себя, на следующую кинетическую фразу идут приглашать других участников. Таким образом, все участники вовлекаются в движение.

Пляска игрового характера «**Чүрэнге**» («*Чүгәләп бию*») («Танец с приседанием»)¹. Старинная пляска «*Чүрэнге*» требовала непрерывной осанки, как при посадке на лошади, и исполнялась без прыжков и подскоков. Исполнение данной пляски требовало большого мастерства. Некоторые танцоры танцевали с пиалой на голове, предварительно налив в нее жидкость, «*балгуаса*» – медовухи или «*карачая*» – калмыцкого чая. Мастерство состояло в том, чтобы в процессе исполнения при стремительном движении по кругу, вперед, назад и даже вращаясь на месте, не пролить ни капли. Затем содержимое пиалы выпивалось.

Данная пляска исполняется на мелодию «*Шибәлә*» или «*Шүрәнгә*». Музыкальный размер 6/8 (см. № 8, № 9 в нотном приложении). Если внимательно вслушаться в мелодию, можно ясно представить себе, как скачет конница по астраханской степи.

Кинетограмма движения «Чүгәләп»



¹ Записано со слов Умеровой (Яксымбаевой) Марьям Мухарямовны (1931 г. р.), Умеровой Сании Мажитовны (1935 г. р.) в с. Татарская Башмаковка Приволжского района Астраханской области в июне 1995 г.

Основное движение «*чүгәләп йөреш*» («ход с приседанием»). Музыкальный размер 12/8. Исходное положение – 6-я позиция ног. Характер движения состоит в следующем: в зависимости от перебора наигрыша с прямой осанкой, мелко семеня ногами, исполнитель то приседает, то поднимается на полупальцы.

«*Чүгәләп*» («ход с приседанием»). Музыкальный размер 2/4. Исходное положение – 6-я позиция ног.

Из затакта присесть на корточки, спина прямая, как у наездника.

На «раз» – скользящий шаг на полупальцах правой ноги вперед.

На «и» – шаг левой ногой на полупальцы вперед.

На «два» – скользящий шаг правой ногой вперед.

В зависимости от темпа и ритма музыкального сопровождения исполнитель может то вставать, то приседать во время движения.

В музыкальном сопровождении «*Чүрәнге*» прослушивается топот коней и джигитовка наездников. В этом и состоит семантика и историко-культурологический смысл данного плясового действия. Пляска «*Чүрәнге*» исполнялась под разные наигрыши. На сегодняшний день сохранились только некоторые из них – «*Залы*», «*Шибәлә*», «*Шүрәнгә*». Все эти мелодии схожи по музыкальной ритмоформуле.

Фольклорный танец «*Залы*»¹ исполнялся на больших майданах или в больших залах. В связи с указами Петра I на проведение балов в русском фольклоре появились кадрили. В танцевальном фольклоре татар также стали появляться кадрильные формы исполнения массовых танцев при сохранении природно-географических особенностей и этнического характера танцевального действия.

¹ Записано со слов Алимутлаева Гафура в селе Татарская Башмаковка в апреле 1998 г.

Описание танца:

Исходное положение. Мужчины стоят с правой стороны, женщины – с левой и громко распевают песню под наигрыш «урам көе» (см. № 4 в нотном приложении).

*Әстерхәннән без киләбез,
Ач капканы, керәбез.
Ерак юлны якын итеп,
Хәл белергә киләбез / 2 раза.
Урам буйлап гармун тартып,
Килә шаярган егет,
Тәрәз ачып карап калдым,
Сары сандугач кебек / 2 раза.
Авылларда шау-шу итә
Әстерхән камышлары.
Су сорасаң, бал бирәләр
Әстерхәннең кызлары / 2 раза.*

*(Мы из Астрахани идем,
Открывайте ворота,
Дальнюю дорогу приблизив,
Хотим узнать: как у вас дела?)*

*По улице широкой
Озорной гармонист играет весело,
Открыла окно и заслушалась, как соловья.*

*За нашей деревней шумят астраханские камыши,
Если попросить у девушки астраханской воды
напиться,
Она напоит чаем с медом.)*

Первая фигура «урам көе» («уличный мотив») – 24 такта. На первые 12 тактов выход юношей, друг за другом, выстроившись в одну линию простыми шагами. Затем на вторую фразу музыкального сопровождения исполняется движение «эйләну» (см. движение № 11 (а)), руки раскрыты широко в стороны и сгиба-

ются на уровне плеч на манер кавказских плясок. Все юноши выстраиваются в линию и исполняют движение *«тыпырдап аяк тибү»* (см. движение № 10 (а)). На 13–24 такты друг за другом выходят девушки с платочками в руках. Движение *«алга йөреш»* (см. движение № 1 (а)) сменяется движением *«эйләну»* (см. движение № 11 (а)). На последние 23–24 такты каждая девушка обходит своего юношу и встает рядом с ним.

Вторая фигура *«чыгыш»* («выход») – 12 тактов, темп музыки переходит с медленного на быстрый, начинается музыкальное сопровождение *«Залы»* (см. № 10 в нотном приложении).

На 1–8 тактах юноши и девушки продвигаются по кругу друг за другом движением *«басып йөрү»* (см. движение № 1 (б)), на последнюю фразу на 9–12 такты выстраиваются в линию, покружившись в парах на месте вокруг себя, отходят назад движением *«артыга йөрү»* (см. движение № 2 (б)) и становятся в полукруг.

Третья фигура *«аерым бию»* («соло») – 36 тактов. 1–12 такты – первое соло. Первый солист выходит движением *«алга йөреш»* (см. движение № 1 (б)), в руках держит красные «эстафетные» платочки, доходит до середины и исполняет движение *«тыпырдап аяк тибү»* (см. движение № 10 (б)), остальные стоящие в полукруге хлопают в ладоши и выкрикивают такмак.

*Хуш, хуш килдегез,
Кайсы авылдан килдегез.
Матур итеп бишсез,
Күз тияре белмисез.*

*(Добро пожаловать к нам в гости,
Из какой вы деревни приехали?
Как красиво пляшете
Не зная сглазу.)*

Мужчина движением *«чүгәләп»* (см. движение № 8) опускается в глубокое приседание и приглашает на танец стоящую

в полукруге девушку, а девушка, исполняя движение «*артыга укча бырып йөрү*» (см. движение № 3), обходит его по кругу. Мужчина, присев, садится султанчиком без опоры руками на пол, отдает ей «эстафетные» платочки, затем так же без опоры на руки встает и становится в полукруг. Девушка, исполнив соло, на середине передает платочки следующему участнику, который, так же приняв платочки, исполняет соло на середине.

На 13–24 такты выходит первая пара солистов движением «*алга йөреш*» (см. движение № 1), так же, как и предыдущие солисты, они встают посередине круга. Остальные, подбадривая их, выкрикивают такмак, одновременно хлопая в ладоши:

*Әйләнәп, әйләнәп,
Йөрмәсеннәр бәйләнәп.
Йөрсәләр бәйләнәп,
Син карама әйләнәп.*

*(Кружись в танце, кружись,
Не пристанут надоедливые,
А если пристанут –
Не смотри на них – в танце закружись.)*

Дойдя до середины, юноша крутится вокруг девушки, а девушка исполняет движение «*әйләнү*» (см. движение № 11). Обойдя вместе один круг, они передают «эстафетные» платочки другой паре.

На 25–26 такты выходит вторая пара солистов движением «*тыпырдау*» (см. движение № 12). На 27–28 такты юноша и девушка вместе синхронно исполняют «*тыпырдап аяк тибү*» (см. движение № 10), затем, повернувшись лицом к лицу, исполняют движение «*әстерхән йөреше*» (см. движение № 16). Попеременно помахав платочком над головой друг друга, приглашают следующую пару. А в это время все остальные выкрикивают такмак и хлопают в ладоши в такт музыке.

*Бас, бас, сикереп бас,
Сибелмәсен тарысы.
Без басканның эзләренә
Карап калсын барысы.*

*(Пляши легко, наступи вприпрыжку,
Не рассыпайся зерно под ногами,
Нам вслед
Засмотрятся все остальные.)*

Солисты отходят назад движением «артыга йөрү» (см. движение № 2), подходят к гармонисту и кладут платочки на саратовскую гармонь, затем встают на свои места. Гармошка затихает, кабал интенсивно начинает стучать на манер кавказских ритмов, затем гармонист подхватывает заданный ритм.





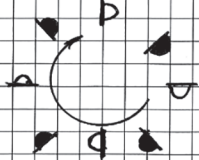


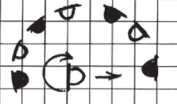


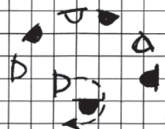




Четвертая фигура «аяк бию», или «касә бию» («танец с пиалой»). Все мужчины, полусогнув колени во второй позиции, машут платочком над головой, держа его в правой руке. Правой ногой ритмически топают, приподнимая ногу на небольшую высоту и сильно наступая всей ступней. Девушки в это время руками попеременно машут платками из стороны в сторону, правой ногой исполняют переступания с пятки на носок. Юноша заранее кладет себе на голову пиалу и стремительно обходит круг движением «басып йөрү» (см. движение № 4) (в каракулевых папах, которые носят астраханские татары, есть выемка, в которую удобно ставится пиала). Мастерство танцора состоит в том, чтобы при стремительном движении сохранялась прямая осанка наездника и не пролилось содержимое пиалы.

На середине движением «тытырдау» (см. движение № 12) он раскрывает руки в стороны. Затем юноша так же, как и остальные, начинает махать над головой платком, полусогнув колени, правой ногой топает на всю ступню. Девушка обходит его движением «алга йөреш» (см. движение № 1), незаметно снимает пиалу с его головы, демонстративно ставит пиалу у ног юноши и, подбадривая его, предлагает выпить содержимое без помощи рук. Она при этом машет платочком снизу вверх.

Юноша, приняв вызов, медленно, не спеша начинает опускаться на прямой шпагат. Все остальные подбадривают его, выкрикивая «хоп» и перепрыгивая с одной ноги на другую. Солист достает пиалу зубами и опрокидывает голову, как бы выпивая содержимое, руки при этом разведены в стороны. Далее он медленно поднимается со шпагата без рук, не дотрагиваясь руками до пола. Поднявшись во весь рост, берет пиалу в руки и отдает партнерше.

Пятая фигура «Залы» – 32 такта. Встав лицом к лицу попарно, как в фольклорной пляске «*Кулашпак*», исполняется движение «*алга йөреш*» (см. движение № 1). Юноши и девушки обходят друг друга, смотря друг другу в глаза, на первые четыре такта в одну сторону, на 5–8-е такты – в другую, положив один платочек на плечо (см. движение № 15). Затем девушки с поворотом «*эйләну*» (см. движение № 11) переходят назад под рукой юноши, а юноши, разведя руки в стороны и изображая мельницу, выстраиваются вперед. На 9–12-е такты все делают движение «*тыпырдап аяк тибү*» (см. движение № 9), на 13–16-е такты девушки движением «*тыпырдау*» (см. движение № 12) выходят вперед из-под рук парней, а те отходят назад движением «*артыга йөрү*» (см. движение № 2). На 17–24-е такты юноши, присев и мелко семеня ногами, исполняют «*чүгәләп*», обходят девушек, а девушки исполняют движение «*эйләну*» (см. движение № 11). На 25-й такт юноши исполняют движение «*ат чабыш*» (см. движение № 14) по 3-й позиции, на 26–28-е такты – движение «*аяк тибү*» (см. движение № 9) по 6-й позиции. Девушки в это время продолжают крутиться. На финал 29–32-го такта, громко топая, все исполняют движение «*тыпырдап аяк басып йөрү*» (см. движение № 10) на месте. В конце 32-го такта юноши выкрикивают «*Әнә шулай бер былай, биетора бер нугай*» (Вот так, кое-как пляшет татарин нугай) садятся на одно колено, а девушки, сделав поворот вокруг себя, скидывают руки вверх.

Рисунок танца «Залы»

 <p>I ФИГУРА 1-12 ТАКТЫ</p>	 <p>I ФИГУРА 1-16 ТАКТЫ</p>	 <p>I ФИГУРА 17-24 ТАКТ</p>
 <p>I ФИГУРА 24 ТАКТ</p>	 <p>II ФИГУРА 1-8 ТАКТЫ</p>	 <p>II ФИГУРА 9-11 ТАКТ</p>
 <p>II ФИГУРА 12 ТАКТ</p>	 <p>III ФИГУРА 1-2 ТАКТЫ</p>	 <p>III ФИГУРА 13-24 ТАКТ</p>
 <p>III ФИГУРА 25-24-36 ТАКТЫ</p>	 <p>IV ФИГУРА 1-2 ТАКТЫ</p>	 <p>IV ФИГУРА 13-16 ТАКТЫ</p>
 <p>V ФИГУРА 1-16 ТАКТЫ</p>	 <p>V ФИГУРА 17-28 ТАКТЫ</p>	 <p>V ФИГУРА 29-32 ТАКТЫ</p>

Из обрядовых танцев наиболее показательным является свадебный танец – **пляска «Акчатыр» (Акшатыр)** – в переводе «белая юрта».

Этот обрядовый танец, как «Кияусый» у юртовских татар, является танцем свадебного цикла. Свадебный шатер, белая юрта, ставился во дворе, причем ставили его родственники жениха. В назначенный день, согласно обычаю, невеста не должна была показываться гостям и сидела под покрывалом белого шатра. В шатре разыгрывается плясовое действие в честь невесты. «Ак шатыр» как наигрыш встречается и у кундровских татар, и у карагашей. Музыкальный размер меняется от 4/4 до 3/4. У М. Н. Нигмедзянова зафиксирован вариант в размере 12/8.

Тамада – тархан определял место и время для плясок. Он выходил на середину шатра, держа красные платочки, поднимал руку вверх, выкрикивая при этом «Акчатыр».

*«Ак чатыр, ак чатыр,
Ак чатырда кыз ятыр.
Битен үпсәң – бал татыр,
Авызын үпсәң – тик ятыр»¹.*

*(Белый шатер, белый шатер,
В белом шатре, белом шатре,
Белом шатре лежит невеста.
Если поцеловать ее в щеку – словно мед,
Если в губы поцеловать – просто лежит).*

Далее звучали заразительные звуки саза, тархан обходил по кругу шатер и приглашал 3 или 4, 6, 8 девушек в зависимости от размера шатра. Девушки, у которых оказывались красные платочки, выходили на середину шатра и кружились в пляске вокруг тархана. Затем по знаку тархана девушки расходились по разным углам и приглашали сидящих мужчин.

¹ Записано со слов Рахимовой Зайнап Файзрахмановны (1939 г. р.), уроженки с. Царев Астраханской области.

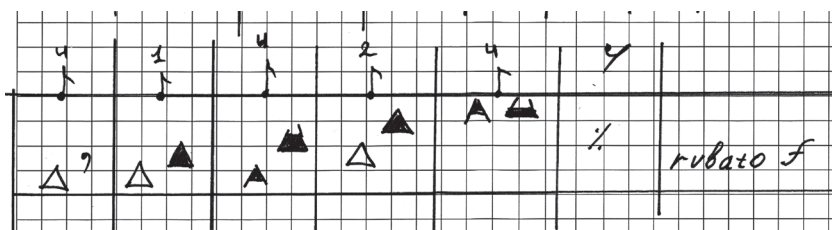
Первый вариант пляски «*Акчатыр*» записан нами в селах Три Протока (*Жәмәл*) и Татарская Башмаковка (*Кызан*) Приволжского района¹. По виду «*Акчатыр*» относится к сольным пляскам, но может исполняться и группой. У некоторых мужчин была манера исполнять пляску, положив один из платочков на плечо: «*Жилкәсенә яулык салып торып бииде*»².

В фольклорно-плясовом действе «*Акчатыр*» руки широко разведены в стороны, спина неизменно остается прямой, как у наездника, руки при движении попеременно сгибаются в локтях, размахивая платочками из стороны в сторону на уровне плеч. Музыкальный размер 12/16. Главная особенность состоит в том, что при стремительном ходе движения вперед, назад или в стороны все движения исполняются без прыжков и подскоков, ритмично топая ногами. «Это сейчас, – говорит информатор Сайфулла бабай, – молодежь танцует вприпрыжку, подражая казанским татарам, а раньше красота движения состояла из стелющихся движений».

Первая кинетическая фраза включает в себя 8 тактов музыкального сопровождения. Тархан движением «*басып йөрү*» (см. рисунок) движется по кругу, держа в раскрытых руках «эстафетные» платочки (если в пляске «*Кияусый*» платочки держат в кулачках, то в этой пляске платочки развернуты и держат их за кончик тремя пальцами, между указательным и средним, прижимая большим пальцем).

¹ Записано в с. Три Протока со слов Умеровой Майсары, Мустафаева Гафура (1913 г. р.), Алимуллаева Хафиза (1948 г. р.), Ерижепова Нуруллы (1945 г. р.) в июне 1997 г.; в с. Царев со слов Валеева Адгама (1927 г. р.), Аджигитова Исаха (1920 г. р.), Алькова Фариды (1920 г. р.), Джаббарова Раиса в июне 1997 г.; в с. Татарская Башмаковка со слов Джумагильдиевой Магрифы (1928 г. р.), Алимуллаева Гафура (1948 г. р.), Мухтарова Нажмутдина (1927 г. р.), Умеровой Сании Мажитовны (1935 г. р.), Умерова Исмагила Мухарьямовича (1933 г. р.), Ядгировой Зубаржат Абдрахимовны (1927 г. р.), Асанова Рифката Муталиповича (1947 г. р.), Умеровой (Яксымбаевой) Марьям Мухарьямовны (1931 г. р.) в июне 1997 г.

² Записано со слов Мухтарова Нажмутдина (1927 г. р.) в с. Татарская Башмаковка в марте 1998 г.



Вторая кинетическая фраза включает 8 тактов исполнения. Движением «алга йөреш» (см. движение № 1 (б)) тархан продолжает идти по кругу, выбрав девушку для приглашения, останавливается возле нее и, давая понять, что он ее приглашает, начинает топтать перед ней движением «тыпырдау» (см. движение № 12).

Третья кинетическая фраза включает 16 тактов исполнения. На первые 8 тактов движением «артыга йөрү» (см. движение № 2 (б)) тамада идет назад и в середине круга кружится движением «эйлану» (см. движение № 11 (б)), затем движением «басып йөрү» (см. движение № 4) возвращается к выбранной девушке и передает ей платочки. Получив платочки, девушка ждет начала музыкальной фразы, чтобы выйти на середину круга. Тархан встает на ее место, и теперь все внимание обращается на пляшущую в середине девушку.

На четвертой кинетической фразе девушка плавно продвигается по кругу, как бы примечая, кому следующим передать платочки. При движении она кокетливо опускает голову вниз, все движения отличаются от мужского исполнения плавностью и умеренностью. Все остальные участники хлопают в ладоши и, подбадривая танцовщицу, выкрикивают такмак:

*Матур итеп бишең,
Куз тиәрең белмисең...*

*(Красиво танцуешь,
Не зная сглаза...)*

Помимо игрового шуточного сопровождения пляски, такмаки выполняли также функцию ритмо-шумового сопровождения. Кроме такмаков в фольклоре астраханских татар существуют и другие ритмо-шумовые эффекты. Например, топот ног, различные хлопки в ладоши, удары бубна (кавала), колокольчиков, криканье, шиканье, скрип ногой по полу и т.д. Исторически, в старину, ритмо-шумовое сопровождение плясок было естественным – оно задавалось праздничным костюмом астраханской татарки, особенно если она была богата. Женский костюм включал множество монет, серебряных украшений и жемчужных бус, все это двигалось и создавало шум при движении. У мужчин в костюме шумовые эффекты создавались за счет железных поясов и подков на сапогах. На сегодняшний день основным сохранным видом ритмо-шумового сопровождения плясок являются хлопки ладонь об ладонь и звуки подбрасываемых монет во время свадебного танца. Во время исполнения соло в середине круга стоящие по кругу участники могли подбрасывать мелкие монеты, что означало пожелание плодородия и богатства молодоженам или танцующим в центре. Монеты, ударившись об потолок, звучно падают на пол. Хлопки звучат в ритме произносимых такмаков в темпе музыкального сопровождения саратовской гармонике и бубна.

Как и в предыдущем танце, считалось неприличным долго плясать, не передавая платок. Однако если вышел в центр круга, то обязательно следовало сделать несколько па в середине круга. Девушка передает платочки юноше, затем пляску-игру продолжает юноша, который далее передает «эстафетные» платочки следующей девушке по цепочке. В конце действия тархан вновь берет инициативу в свои руки и дает сигнал к окончанию танца, положив платочки на гармонь. Музыка останавливается, и танцоры расходятся по своим местам.

Такмак:

*Сез икегез, икегез, икегезнен битегез,
Сез икегез пар кильгэнсез, тигез гомер итегез.*

*(Вместе целое одно, словно чарка и вино,
Жениху и невесте – желаем пройти по жизни вместе)¹.*

(См. № 6 в нотном приложении).

Многие фольклорные танцы, такие как «*Ак чатыр*», «*Куула-сын бию*», «*Шурэнгә*», «*Шугәләп*», «*Залы*», как и у юртовцев, исполняются на саратовской гармошке, сазе. Отличием от юртовских татар является использование домбрового исполнения, которое мы встречаем в различных обрядовых танцах

Анализируя хореографический фольклор юртовских татар, мы видим, что обрядовые танцы связаны в большей мере с ритуалами перехода, в этих ритуалах наблюдается постоянный мотив включения в круг танцующих новых участников одного за другим, то есть признается некоторое равенство участников, и из них выделяются главные действующие лица, молодожены или рекруты. В игровых плясках, напротив, акцент делается на мастерство исполнения и соревновательность, здесь подчеркивается индивидуальность каждого танцора, он получает возможность выделиться, покрасоваться. Таким образом, мы можем полагать, что и те, и другие пляски оказываются необходимым инструментом социальной коммуникации – в одном случае, способствуя утверждению статуса, в другом – индивидуальности.

2.3. Факторы влияния и своеобразие танцевальной культуры кундровских татар

Ногайцы-карагаши (в более ранних источниках их также называют кундровскими татарами) происходили из Малой Ногайской (или Казиевой) Орды, которая находилась в Прикубанье в XVI–XVIII вв. и была по отношению к Крымскому ханству вассальной. Согласно сохранившимся легендам, пред-

¹ Перевод В. П. Инночкиной.

ки нынешних карагашей вели скотоводческое хозяйство и кочевали в районе современного г. Пятигорска. Собственно, название «карагаш» произошло от наименования местности, где в изобилии росли деревья породы кара-агач, название народности можно дословно перевести как «чернолесцы». В 1723 г. ногайцы-карагаши были подчинены калмыками и обложены данью. «Вторжение калмыков нанесло сокрушительный удар по Большой Ногайской Орде, которая перестала существовать. Ногайцы переправлялись через Волгу и уходили к сородичам из Малой Ногайской Орды, откочевывая в северокавказские степи, в Прикубанье и на Терек. Однако калмыцкие правители стремились недопустить этого и закабалить ногайцев с их стадами, включить их в состав своих улусов»¹. Ногайцы-карагаши оставались в составе Калмыцкого ханства до конца XVIII в., они кочевали вместе с калмыками зимой, а летом вели собственные перемещения, достигая порой территории Астраханской губернии. Когда в 1771 г. калмыки переместились в Джунгарию, карагаши перешли в российское подданство. Им были выделены земли в Красноярском уезде Астраханской губернии. В 1788 г. были основаны два карагашских селения – Сеитовка (на р. Ахтубе) и Хожетаевка (на р. Берекет). На протяжении всего XIX в. образовывались и другие аулы карагашей: Лапас, Ясын-Сокан, Малый Арал, Большой Джанай, Малый Джанай и др. Все эти поселения предназначались для зимовки, летом же карагаши кочевали, живя в юртах. Основу хозяйства составляло, естественно, скотоводство. Земледелие было слабо развито, хотя есть сведения, что карагаши сеяли просо. Оседлым народ карагашей стал только в 20–30-е гг. XX в., в период колхозного строительства советского периода.

Утары, или алабугатские татары, иначе называемые ногайцы-алабугатцы, были образованы административным путем в конце XVIII в., когда кочевые юртовские ногайцы были объединены

¹ Шилов В. П. Проблемы происхождения кочевого скотоводства в Восточной Европе // Древности Калмыкии. – Элиста, 1985. – С. 115–116.

с частью казахов-томутов, туркменами и татарами с Зензели, которые также возникли как результат смешения казанских татар с юртовскими, а впоследствии к ним были присоединены 25 семей кочевых «татар Бухарского двора». Слияние разных тюркских групп населения стало возможным благодаря близости языков и общему хозяйственно-культурному уровню. П. И. Небольсин (1817–1893), российский этнограф и историк, описывает этот процесс в своих трудах.

Современные утары живут в Республике Калмыкия (в г. Лагань, пос. Улан-Хол), также их можно встретить в татарских селах Зензели (в совр. Лиманском районе Астраханской области) и Янго-Аскер (в современном Наримановском районе Астраханской области).

Кундровские татары – «кундрав ногайлар» – могут быть охарактеризованы как переходная группа от юртовцев к карагашам, что неудивительно, поскольку этнокультурные контакты были чрезвычайно высоки в период совместного кочевания в XIX – начале XX в. «Сами карагаши, а также татары указанных сел (бывшие Иске Кундрау и Яна Кундрау, а ныне с. Тулугановка) за одну народность себя не признают. Кундровцы тяготеют к татарам юртовским, а карагаши держатся особняком», – отмечает историк В. Д. Пятницкий¹.

Наряду с исследованием хореографического фольклора юртовских татар нами была предпринята попытка практического восстановления приблизительной картины танцевального фольклора карагашей на основе экспедиционных выездов в районы компактного проживания ногайцев-карагашей (кундровских татар) и имеющихся этнографических публикаций XIX в.

Системный анализ фольклорного песенно-музыкального творчества карагашей или кундровских татар позволил выявить три разножанровых предиката:

¹ Пятницкий В. Д. Карагачи (По материалам поездки в 1927 г.) // Землеведение. Географический журнал им. Д. Н. Анучина. – 1930. – Т. 32, вып. 3–4. – С. 155.

- проговаривая речитативный такмак, хвалят друг друга,
- с помощью такмаков или речитативных выкриков ругаются друг с другом,
- Яр-яр комплекс.

Танцевальная культура кундровских татар схожа с культурой юртовских татар. Это связано с тем, что юртовские татары постепенно перемешались с татарами-мишарями южной группы и в фольклоре юртовских татар стал преобладать песенно-музыкальный фольклор средневожских татар. Кундровские же татары стали эти явления перенимать у юртовских татар. Но в танцевальном и музыкальном фольклоре они в основном сохранили кавказскую манеру исполнения.

Так же, как и у юртовских татар, в фольклорной танцевально-песенной культуре кундровских татар мы встречаем большое количество такмаков – речитативов, подчеркивающих игровой характер танцев и создающих шумо-ритмический эффект. В такмаках, используемых в танцах кундровских татар, мы можем проследить специфику языка; язык кундровских татар не смыкается ни с карагашским ногайским, ни с юртовским казанско-татарским, он представляет собой смешанный комплекс, в котором отчетливо подчеркивается местный диалект. Многие танцевальные движения, игровые сюжеты в фольклоре астраханских кундровских татар имеют аналоги в хореографическом фольклоре других тюркоязычных и близлежащих народов. Танец казанских татар «Этнэ» (ныне забытый в Республике Татарстан), «Лезгинка», «Шарка – барка» – все эти танцы схожи с танцами кундровских татар, но, что примечательно, заимствованные танцы совершенно не похожи на оригиналы, они всегда танцуются в характере и манере исполнения, присущих астраханским татарам. Историк П. Небольсин отмечал, что «пляску карагашей нельзя назвать грациозной и увлекательной. Танцовщица, например, потупив глаза в землю, стоит на одном месте, потопывает ножками, поводит на стороны головкой и выделяет движения, которых тайного смысла решительно нет возможности доискаться; характер этих те-

лодвижений есть, кажется, извращенность того, что в русской пляске носит характер приманивания. Мужская пляска состоит в тяжелых скачках, в необходимом при том вскидывании руками, в отдувании щёк, в прикрякивании языком довольно неприятных звуков»¹. Отметим, что П. И. Небольсин подчеркивает тот факт, что мужские и женские танцы существенно отличаются, что мужчины и женщины танцуют отдельно друг от друга. Здесь мы можем проследить влияние исламской культуры, которая способствовала разделению в повседневности «мужского» и «женского» мира и типов социально одобряемого поведения.

С конца XIX и до начала XX в. фольклорные пляски карагашей сохранили импровизационную форму исполнения. До сегодняшних дней сохранились языческие обряды на основе шаманских игр, которые затем трансформировались в детские забавы и молодежные игры. В мужской пляске просматриваются подражания повадкам животных как отражение скотоводческого быта кочевников. Женская пляска более скована в движениях, в быту сохранилось в большинстве сольное исполнение. Пляшущая девушка плавно продвигается по кругу или медленно вращается на месте, покачивая рукой то назад, то вперед, что, вероятно, связано с ограниченностью пространства в тесной юрте.

В танцах астраханских татар, как и в любых фольклорных плясках, наиболее распространенные мизансцены – это круг и линии. В плясовых играх «Түгэрэк уен» – «Круговая игра» и «Кичке уен» – «Вечерние игры» присутствует как сольное, так и парное исполнение, «эстафетной палочкой» для передачи соло другому исполнителю служат, как и у юртовских татар, два платочка. Каждое соло сопровождается речитативными репликами – такмаками, которые часто являются импровизационными.

Например:

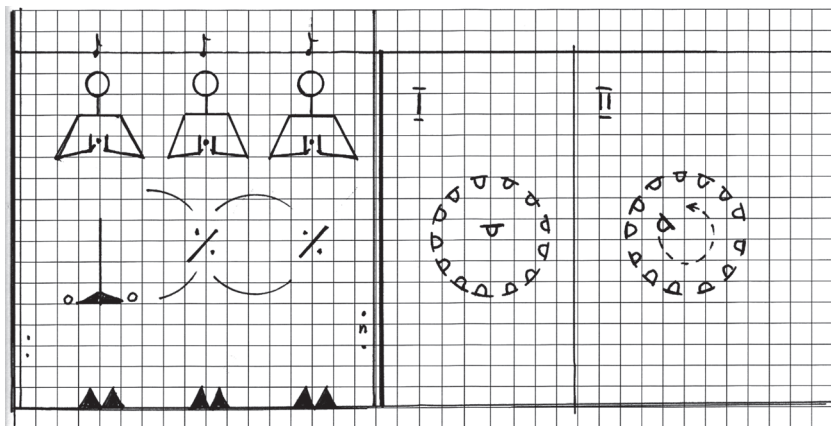
Ана шулай бер бэлай, биен торы бер нугай.

(Вон как кое-как пляшет стоя один нугай.)

¹ Небольсин П. И. Очерки Волжского Понизовья. – СПб., 1852.

Примером может служить танец «**Джаулыкпан биидэгэн кий**»¹. Название танца в переводе на русский язык означает «мелодия для танца с платком». Как и у юртовских татар, платочек является в данном случае «эстафетной палочкой» для передачи приглашения на танец. В настоящее время этот танец сохранился как обрядовый комплекс, исполняемый на свадьбах и молодежных вечеринках.

Все участники выстраиваются в круг и хлопают в ладоши, солист, в руках которого платочек, танцует в середине круга, платочек поочередно передается друг другу. Пляску могут исполнять как мужчины, так и женщины. Мужское исполнение более жестко и изобилует многочисленными прыжками, топотом ног, а также прикрыванием и прищелкиванием языком. Женское исполнение более плавно, в нем нет ни рывков, ни прыжков, основой танцевального движения является хождение по кругу и вращение в середине круга. Руки, как правило, разведены в стороны, как и в кавказских танцах, попеременно сгибаются в локтях, мужчины могут заложить руку на затылок, а другую держать на уровне плеч или попеременно подносить руку с платком к груди.



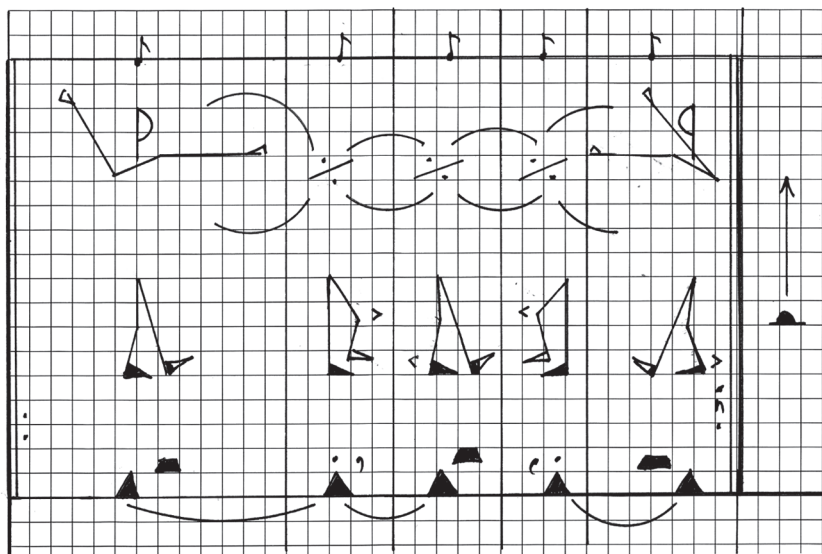
¹ Записан в с. Лапас Харабалинского района, информатор – Сакпаев Алтынгазы.

Другой танец «Тракай бию», или «Тэка бию», что в переводе на русский язык означает «скачущий козленок», также исполняется под домбровский наигрыш. Перед домбристом устанавливается скамейка или низкий стол, на котором крепится специальное приспособление с верхним блоком для притягивания нити. Один конец нити крепится к пальцу правой руки домбриста. На другом конце привязывается фигурка, изображающая козленка, во время исполнения домбристом музыкального произведения нить приводит в движение козленка, который начинает прыгать в такт ритму музыки.

В танцевальном наигрыше «Шүрэнгэ» отражается быт и характер астраханских татар, в самой мелодии мы можем услышать топот копыт скачущих по степи лошадей. Вообще, в танцевальном фольклоре кундровских татар мы можем найти множество символических изображений скачки, топота копыт, движений, имитирующих движения наездника, и т.п. Подобные движения могут быть отнесены к архаичным, восходящим к симпатической магии, когда танец был неотъемлемой частью обряда, непосредственно связанного с благословлением главной деятельности его участников. Кочевой образ жизни, необходимая воинственность – все это находит отражение в танцевальном фольклоре. Некоторые элементы танцевальной семантики кундровских татар встречаются также в фольклоре казахского и калмыцкого народов, и это неудивительно, поскольку мы можем проследить как непосредственные культурные заимствования, так и схожесть обрядовой семантики близких по пространственному положению кочевых народов¹.

Интересный танец под ритмический наигрыш домбры «Атчабыш», в переводе означает «скачки».

¹ См. об этом, например: Жиенкулова Ш. Тайна танца. – Алма-ата: Өнер, 1980; Бадмаева Т. Б. Танцевальный фольклор калмыков. – Элиста: Калмыкское кн. изд-во, 1982.



Описание танца:

Исходное положение – 6-я позиция ног. Левая рука перед собой, как бы придерживает уздечку, правая рука поднята вверх, держит кнут. Музыкальный размер 2/4.

Из затакта сделать небольшое полуприседание на обеих ногах.

На «раз» – сделать небольшой прыжок, одновременно левую ногу приемом *battements tendus jette* выбросить вперед, выпрямив в колене, стопа сокращенная, а правую ударом об пол опустить на полупальцы.

На «и два» – то же самое с другой ноги.

Правая рука при этом одновременно делает взмахи кнутом, а левая рука продолжает держать уздечку перед собой.

У астраханских татар существует также второй вариант движения «*атчабыш*» (в основном в детском исполнении): исполнитель во время бега хлопает себя по бедрам и вместе с очередным топотом ног издает характерный звук топота конной скачки галопом.

В целом, на основании нашего исследования мы можем сделать вывод, что хореографическая терминология кундровских татар схожа с названиями плясового фольклора юртовских татар, за исключением небольшого отличия в диалектах. Это связано с тем, что юртовские татары постепенно перемешались с татарами-мишарями южной группы и в фольклоре юртовских татар стал преобладать песенно-музыкальный фольклор средневожских татар. А кундровские татары стали перенимать эти явления у юртовских татар, но в хореографическом и музыкальном фольклоре сохранили кавказскую манеру исполнения. Фольклор кундровских татар во многом идентичен с фольклором юртовских татар, многие песенно-плясовые наигрыши на *сазе* и *ковале* сохранились до сегодняшних дней. Фольклорные пляски «Акчатыр», «Куаласып бию», «Шүрэнгә», «Чүгэләп», «Залы», как и у юртовцев, сопровождаются игрой на саратовской гармошке.

2.4. Семантика песенно-плясовых игр астраханских татар-мишарей

Приступая к исследованию танцевального фольклора нижевожских татар-мишарей, необходимо напомнить, что эта этническая группа имеет тесные связи с соседними регионами расселения, что не могло не сказаться на танцевальной культуре. Изначально мишари (по названию Мещера) были переселенцами¹, внутри эта этническая группа также неоднородна. В книге «Татары» Р. К. Уразманова и С. В. Чешко приводят общую схему татарской этнической общности, где татары-мишари определяются как субэтнос этнотерриториальной группы волгоуральских татар. Внутри субэтноса татары-мишари подразделяются на этнографические группы: северная, южная, лямбир-

¹ См.: *Забиров Ш. М.* Об исторической судьбе татар в России. К истории астраханских татар. – СПб., 1999. – С. 26–27.

ская, приуральская¹. В работе «Татары Среднего Поволжья и Приуралья» авторы называют татар-мишарей хвалынскими: «...Ряд поселений их находятся в бывшем Хвалынском уезде Саратовской губернии чересполосно с чувашами и мордвой (также оторванными от основных мест жительства своего народа) и в окружении основного русского населения. Это подгруппа поселилась здесь относительно поздно, в конце XVII – начале XVIII в. Говор у них чокающий, хотя звук «ч» выделяется не так сильно, как у мишарей окской группы»².

Южнее хвалынских мишарей на правобережье Волги также можно обнаружить небольшие вкрапления сельских татар-мишарей. В бывших Вольском и Петровском (Базарный Карабулак) уездах Саратовской губернии, а также на севере Астраханской губернии (Красный яр, ныне Волгоградской области). Эти небольшие группы татар изучены слабо, и неясно, откуда и когда они сюда переселились³. Предположительно, татары-мишари Астраханской и Саратовской областей – это одна и та же этнографическая группа татар-мишарей, о чем свидетельствует и близость фольклорных танцев.

Сведения о плясках татар-мишарей мы находим в работе С. Г. Рыбакова⁴, некоторые аспекты танцевальной культуры мишарей освещались в трудах первого татарского балетмейстера и исследователя Г. Х. Тагирова⁵, ученого-фольклориста и балетмейстера К. М. Бикбулатова⁶, исследователя фольклора Э. Р. Каюмовой⁷. Впервые попытка проанализировать и

¹ Уразманова Р. К., Чешко С. В. Народы и культуры. – М.: Наука, 2001. – С. 14.

² Татары Среднего Поволжья и Приуралья / Под ред. Н. И. Воробьева, Г. М. Хисамутдинова. – М.: Наука, 1967. – С. 136.

³ Татары Среднего Поволжья и Приуралья. – С. 136.

⁴ Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман. – СПб., 1897.

⁵ Тагиров Г. Х. Татарские танцы. – Казань, 1960. (Переиздана в 1984 г.)

⁶ Бикбулатов К. М. Танцы татар-мишарей. – Казань, 1999. – С. 4.

⁷ Каюмова Э. Р. Татарская народно-песенная культура Нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции. – Казань, 2005. – 216 с.

классифицировать традиционные пляски татар-мишарей была предпринята К. М. Бикбулатовым. «Районы расселения татар-мишарей представляют значительный интерес, – пишет К. М. Бикбулатов, – поскольку в них наблюдается пестрота населения и своеобразие исторических условий его формирования. Так, например, русские, мордва, марийцы, чуваша и татары-мишари в течение длительного времени живут здесь рядом друг с другом, нередко чересполосно. Поэтому, естественно, в танцах татар-мишарей проявляются специфические особенности, в отличие от других этнографических групп татар»¹.

К. М. Бикбулатов описывает около 40 хороводов, хороводных танцев и танцевальных игр. Но наши записи не повторяют, а, скорее, дополняют список Бикбулатова. В ходе фольклорной экспедиции мы записали более 10 песенно-плясовых игр и множество движений татар данной этно-территориальной группы, кроме того, мы смогли записать тексты песен для игр и речитативные выкрики (такмак) на татарском языке диалекта татар-мишарей южной волго-уральской этнотерриториальной группы.

При записи песенно-плясового и игрового фольклора необходимо учитывать все нюансы, которые могут возникнуть в ходе исследования локальных особенностей фольклорных танцев татар-мишарей. «Существующие памятники искусства движения – это рисунки, скульптура, описательная литература, фольклорная, художественная и историческая, записанные музыкальные сопровождения – памятники, созданные в большинстве случаев не в целях сохранения произведений искусства движения. Они лишь разрозненно, эскизно, неполно говорят о движениях, об игре, о процессиях, о позе какой-либо пляски...»². Поэтому при анализе фольклорных плясок мы попытались реконструировать историю происхождения обрядового танца путем изучения раз-

¹ Бикбулатов К. М. Цит. соч. – С. 4.

² Лисицян С. С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Т. II. – Ереван: издательство АН Армянской ССР, 1972. – С. 11.

личных памятников истории танца. Помимо собственно танца мы обращали внимание на орнаментальные вышивки фартуков, костюмов и различных предметов обихода, тексты песен и такмаков и т.п. Все эти артефакты способны сказать многое об истории развития фольклорной пляски татар-мишарей.

Множество обрядовых песен и танцев на сегодняшний день забыто и безвозвратно утеряно. Однако в экспедиционных исследованиях еще возможно найти людей, которых хранят традиции. Источниками исследования стали многочисленные информаторы: Р. И. Курманова, Ю. Я. Курманов, Ж. З. Минишев, Н. Х. Минишева, Р. И. Ашиева, А. А. Дамаев. Ф. С. Тугушева, Г. Ю. Акучурина и др. Многие информаторы не смогли вспомнить названия танцев и песен, так, в селе Яковлевка гармонист Дамаев Абдулхак Абдулович (1953 г. р.) исполнил на двухрядке песенно-плясовые мелодии татар-мишарей, названия которых он не знал. Эти мелодии звучали на манер казачьих народных песен и носили явный характер рекрутских или солдатских наигрышей. Благодаря собранным сведениям стали более ясны бытовые и религиозные воззрения мишарей.

Согласно рассказам информаторов Тугушевой Фатихи Садыковны (1955 г. р.) и Акчуриной Гольжихан Юсуповны (1949 г. р.), девушки танцевали отдельно от парней, т.е. играли там, где их никто не видит. Раздельное времяпрепровождение мужчин и женщин, как представляется, связано с запретом мусульманского духовенства на массовые увеселительные мероприятия. Речь идет о периоде борьбы с язычеством, из-за чего были утрачены многие обрядовые пляски. Но все же, несмотря на запрет, многие коллективные пляски и игры продолжали существовать и в быту носили уже иной, развлекательный характер, нежели прежний магический, который лежал в основе танцевального фольклора.

В ходе экспедиции мы смогли записать большое количество песенно-плясовых игр и обрядов. Так, по рассказу и демонстрации информаторов Абляевой Марзии Сагитовны (1911 г. р.), Рахманкуловой Сании Сафиевны (1938 г. р.), Каримовой

Зайнап Биляловны (1937 г. р.), Ембулатовой Хайрии Кадировны (1936 г. р.), Давыдовой Адии Сафиевны (1940 г. р.), Ханбиковой Марьям Шагиевны (1930 г. р.), Абляевой Никяр Абзаловны (1954 г. р.), Федкулиной Рабии Махмутовны (1946 г. р.), Шамсутдиновой Зубаржат Миясаровны (1947 г. р.), проживающих в селе Татарская Покаяевка, мы смогли записать и изучить песенно-плясовые игры и протяжные песни в обрядовом комплексе «Джиен». Эти обрядовые песенно-плясовые игры бытовали у нижеволжских татар-мишарей вплоть до 60–70-х годов XX в.

В результате нашего исследования выявлено, что основными видами фольклорных плясок татар-мишарей были песенно-плясовые хороводы и подвижные игры. В композиционном отношении большинство танцев имеют форму круга, характерную для хороводов «Түгәрэк уен». «Круговое движение в танцах у татар-мишарей, – пишет К. М. Бикбулатов, – равно как и у казанских татар¹, кряшен², сибирских³ и приуральских татар⁴, вероятно, связано с культом солнца. Движение танцующих исполнителей по кругу носило магический характер и выражало стремление повлиять на солнце и ускорить приход весны»⁵. Песенно-плясовые игры с «трехшагом» и распевом песен по кругу существуют в фольклоре многих тюркоязычных народов, и не только. В русском фольклоре они называются игровым хороводом.

¹ Бикбулатов К. М. Татарские традиционные досвадебные танцы // Сцена и время. – Казань, 1982. – С. 134–143.

² Бикбулатов К. М. Нардуганский цикл традиционных танцев татар-кряшен // Искусство Татарстана: пути становления. – Казань, 1985. – С. 53–68.

³ Бикбулатов К. М. Классификация традиционного танцевального фольклора сибирских татар // Социально-культурные процессы в советской Сибири. – Омск, 1985. – С. 53–68.

⁴ Бикбулатов К. М. Традиционные предсвадебные танцы приуральских татар // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. – М., 1979. – С. 51–53.

⁵ Бикбулатов К. М. Танцы татар-мишарей. – С. 14.

По мнению А. С. Фомина, игровые хороводы являлись частью религиозных языческих обрядов, где основным смыслом было поклонение божествам, загадочным силам, которые в итоге олицетворялись в самой природе. «В Древнем Египте, Ассирии, Вавилоне, Индии примерно 6000 лет назад приносились жертвы богам и в их честь исполнялись хороводные пляски вокруг жертвенника... Синкретизм хоровода способствовал выражению основных мотивов просьбы через позу, ритм, жест, композицию хоровода, слово, напев, ритуальные предметы. Их устойчивые канонизированные формы определяли семантику народной и национальной культуры»¹. Об этом же пишет и С. С. Лисициан: «построение в круг – в хоровод – считалось в старину наделенным магической силой – оберегом от проникновения злых духов»². В подтверждение этому А. В. Калаберда отмечает, что в круге зашифрован солярный смысл – «Символика солнца была одним из главных элементов орнаментов в вышивке...»³. Со временем обрядовые хороводные игры трансформировались, утратили свою сакральную составляющую и превратились в молодежные песенно-плясовые игры.

Хороводные пляски включают в себя песню, движение простыми шагами по кругу, а также элементы плясовых движений. В хороводных плясках татар-мишарей под аккомпанемент песни совершается движение по замкнутому кругу, внутри которого или показывают действие, или исполняют пляску со сменой партнеров.

¹ *Фомин А. С.* Танец в системе воспитания и образования. Т. I. Природа, теория и функция танца: Учеб. пособие. – Новосибирск: Новосибирский полиграфкомбинат, 2005. – С. 267.

² *Лисициан С. С.* Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Т. II. – Ереван, 1972. – С. 18.

³ *Калаберда А. В.* Музыкальный журнал Европейского Севера № 3, 2015. С. 59. Инструменты детского звукотворчества: изучение и функционирование. Калаберда А.В. <http://muznord.ru/images/issue/3/3Kalaberda.pdf> (дата обращения 03.12.2017).

Многие информаторы сегодня не могут объяснить разные виды сцепления рук в песенно-плясовых играх татар-мишарей. Как правило, при показе какой-либо песенно-плясовой или коллективной игры информаторы не придают особого значения целому ряду моментов:

- как двигается круг, по часовой или против хода часовой стрелки;
- как сцеплены руки, за кисти или за пальцы, мизинцами, ладонью к ладони, положенными на плечи кистями рук и т.п.;
- согнуты ли локти или выпрямлены, и под каким углом, если согнуты;
- какая рука, правая или левая, кладется поверх руки соседа;
- опущены ли руки или подняты и на каком уровне высоты (по отношению к торсу и голове) должны находиться локти и кисти рук и куда должны быть направлены – вбок, вперед, вверх, вниз или косо по промежуточным направлениям;
- куда приходятся локти и кисти рук пляшущих – в промежутках ли между плечами соседей, между талиями, бедрами, на определенном уровне перед своим торсом или перед торсом соседа, на уровне бедра, живота, груди, плеч, выше плеч, головы, за спиной соседа, на его поясе и т.д.;
- как качаются руки – по вертикали, по горизонтали; диапазон качания, ритм его, соотношение с движениями других частей тела, в особенности с перегибами и выпрямлениями колен и переступанием;
- соединен ли круг или это змейка;
- на каком расстоянии должны находиться участники игры друг от друга;
- повернут ли весь корпус по ходу движения или нужно двигаться боком.

Все эти вопросы тем не менее представляются важными для исследователя при определении и реконструкции семантики пляски.

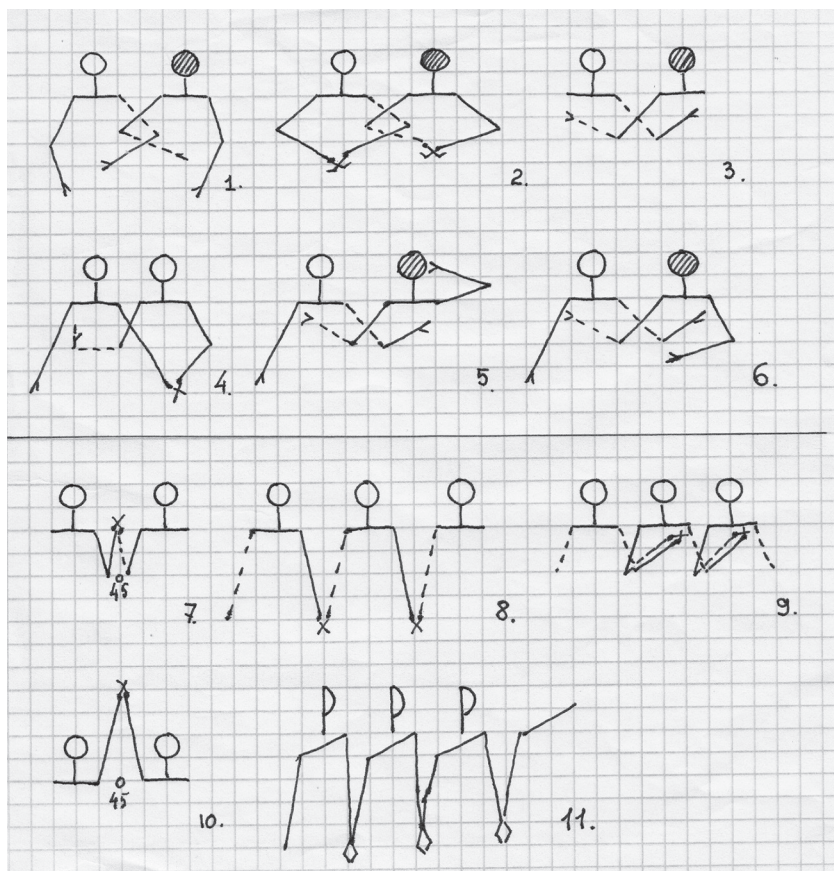
В хороводных плясках татар-мишарей, когда держатся за руки и круг замкнут, это означает, что совершается какое-

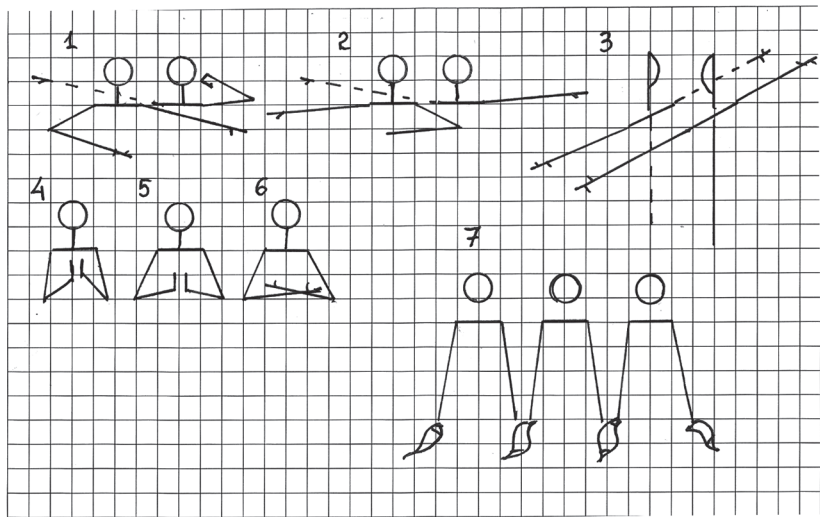
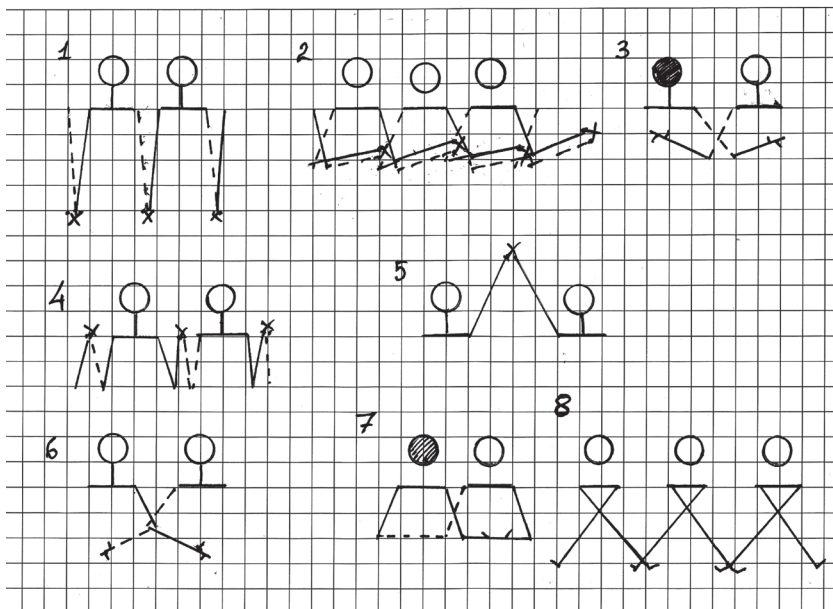
то доброе колдовство, это осторожная позиция. По мнению С. С. Лисициан, если круг разомкнут – значит, в круг могут войти злые чары. Но в песенно-плясовых играх татар встречаются также орнаментальные хороводы, в которых идет движение змейкой или спиралью, и в данном случае это совсем не означает разомкнутого круга, в котором совершается злое колдовство. В данном случае движение змейкой или спиралью, возможно, имитирует движение природных энергий ветра или воды, традиционно важных в обрядовых плясках. Движение же за руки всегда есть единение, причем на основе доверия и открытости, в данном случае работает дихотомия сознания «Свой-Чужой», хоровод включает «своих», отделяя от круга «чужих».

Рука к руке, ладонь в ладони, руки в воротцах или на уровне плеч – все эти жесты в танце имеют символическое значение равенства. В плясках татар-мишарей, как правило, в хороводах участвуют только девушки, да и в парных плясках юношам не разрешается брать девушку за руку, также, в отличие от средневожских татар, астраханские татары не танцуют, взявшись под руку.

В плясках ульяновских татар-мишарей мы зафиксировали различные сцепления рук в парных и коллективных песенно-плясовых играх, и танцах:

- под руку, правыми или левыми руками, стоя друг против друга, зацепиться кистями под руку;
- так же, как и в предыдущем сцеплении, зацепиться под руку и свободными руками взять в замок зацепленные в паре руки;
- зацепившись правыми руками под руки, расположить кисти рук под лопатку партнера и при этом еще немного откинуть корпус от центра;
- юноша берет левую руку девушки в свою левую руку, правую руку кладет на талию девушке, у девушки свободная рука может держать подол платья или кончик фартука;
- аналогичен с третьим видом, но свободная рука юноши заводится на затылок, как бы придерживая тибетейку.





Во многих танцевальных рисунках используется топот ног и другие шумовые эффекты, так же, как и в танцах юртовских и кундровских татар. В татарских народных песнях и такмаках, которые используются в танцах, используется словесное выражение «тыпыр-тыпыр», означающее буквально «часто топтать ногами или изображать топот лошадей». Любопытно, что такого термина нет в татарском толковом словаре. Есть термин «Дөбер-дөбер», который означает гроыхать, «дөбердәтү» – стучать, греметь, он также аналогичен с термином «тыпырдау» – выбивать дробь. Однако, как отмечают исследователи, выражение «тыпыр-тыпыр биергә», означающее в татарском языке «танцевать, мелко перебирая ногами и топая, производя шум», более ярко выражает характер движения. Об этом пишет Л. И. Нагаева: «Тыпыр-тыпыр в тюркских языках означает частый и громкий конский топот. Очевидно, от него возник танцевальный термин тыпырлау»¹. Ритмо-шумовые эффекты, будь то имитация топота или звон монет, о которых мы упоминали выше, как представляется, сохраняются как отголоски первоначального магического смысла традиционных танцев. Также это может быть и тот шум, что отгоняет злых духов, оберегая ритуалы перехода и людей-танцоров, в них участвующих.

Такой шумовой эффект мы наблюдаем, например, в старинном свадебном обряде татар-мишарей – единственной обрядовой пляске, которую нам удалось обнаружить. В недавнем прошлом у саратовских татар-мишарей мама жениха и мама невесты во время свадьбы старались переплясать друг друга, стоя на подносах². Если с одной стороны данная пляс-

¹ Нагаева Л. И. Танцы восточных башкир. – М.: Наука, 1980. – С. 22–23.

² Записано в с. Татарская Покаявка Петровского района со слов Абляевой Марзии Сагитовны (1911 г. р.), Рахманкуловой Сании Сафиевны (1938 г. р.), Каримовой Зайнап Биляловны (1937 г. р.), Ембулатовой Хайрии Кадировны (1936 г. р.), Давыдовой Адии Сафиевны (1940 г. р.), Ханбиковой Марьям Шагиевны (1930 г. р.), Абляевой Никяр Абзаловны (1954 г. р.), Федкулиной Рабии Махмутовны (1946 г. р.), Шамсутдиновой Зубаржат Миясаровны (1947 г. р.) в июне 2006 г.

ка носит соревновательный характер, с другой – она служит оберегом от злых сил, так как стук о железные предметы обихода использовался для изгнания духов. В этой пляске отчетливо просматривается древний шаманский обряд изгнания злых духов. Так, по рассказам информаторов, стук о железные предметы: заслонку печи, ведро, поднос или другие предметы обихода – древние шаманы использовали при изгнании албасты или шайтана. Подробнейшее исследование и системный анализ «...шаманских обрядов и связанных с ними элементов танца» проводит Л. И. Нагаева в своей книге «Танцы восточных башкир»¹.

Помимо этой информации о старинном плясовом обряде, другие обрядовые пляски в ходе наших экспедиционных исследований нам зафиксировать не удалось. Однако было записано и проанализировано большое количество песенно-плясовых игр татар-мишарей, расселившихся в различных районах Поволжья. Не будем приводить здесь все пляски, среди которых есть коллективные (исполняемые на песенно-плясовых играх), сольные (женский, мужской) и парные. Остановимся на наиболее характерных коллективных плясках, в которых прослеживается историческая традиция и связь с обрядовыми плясками.

Песенно-плясовая игра «**Әлирән-Гөлирән**»² представляет собой хоровод с меняющимся в центре круга солистом. Все участники, взявшись за руки, движутся по кругу простыми шагами в такт музыке. Музыкальный размер 2/4. При движении шагами на каждый счет исполняется первый куплет песни, солист стоит в середине.

¹ Нагаева Л. И. Танцы восточных башкир. – М., 1981. – С. 67–73.

² Записано в с. Татарская Покаявка Петровского района со слов Абляевой Марзии Сагитовны (1911 г. р.), Рахманкуловой Сании Сафиевны (1938 г. р.), Каримовой Зайнап Биляловны (1937 г. р.), Ембулатовой Хайрии Кадировны (1936 г. р.), Давыдовой Адии Сафиевны (1940 г. р.), Ханбиковой Марьям Шагиевны (1930 г. р.), Абляевой Никяр Абзаловны (1954 г. р.), Федкулиной Рабии Махмутовны (1946 г. р.), Шамсутдиновой Зубаржат Миясаровны (1947 г. р.) в июле 2006 г.

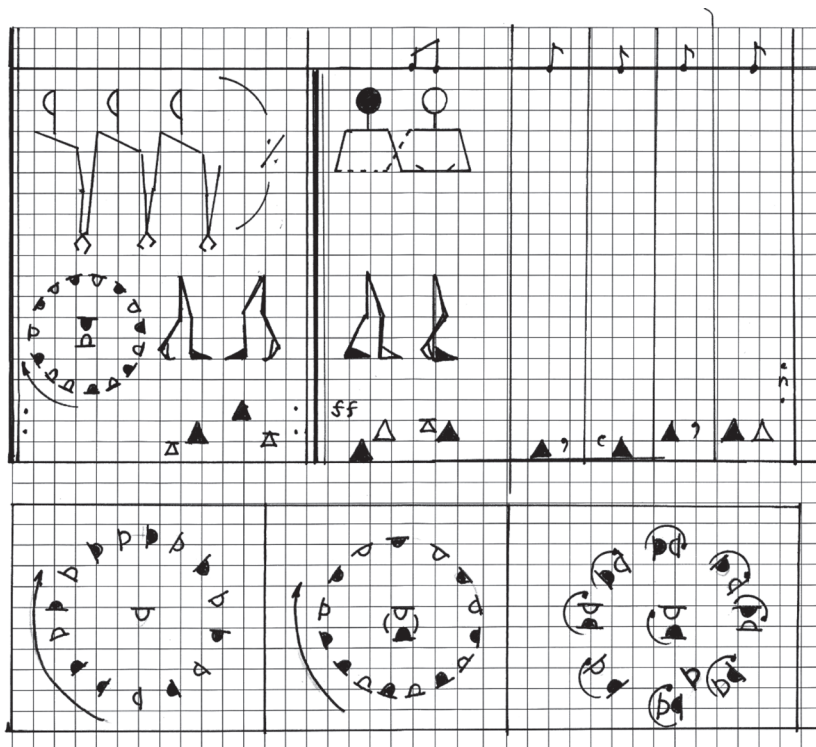
*Әлирән-гәлирән, әллилә ләйлә ләйли. / 2 раза
Ямьле тау арасы, сайрый былбыл баласы. / 2 раза
Ямьле су буе, кошлар сайрый жәй буе. / 2 раза*

*(Между красивых гор поет птенец соловья.
На красивом берегу все лето поют птицы.)*

На припев солист выбирает себе партнершу, и они, взявшись обеими руками за руки, кружатся внутри круга, исполняя тройной притоп. Солистом теперь становится выбранный бывшим солистом партнерша, и хоровод может продолжаться до бесконечности.

В хороводных плясках основной куплет поется всеми участниками протяжно и мелодично в умеренном темпе, соответствующем спокойному движению танцующих, а припевы – коротко и быстро, но на том же мелодическом материале. Смена партнеров-солистов напоминает об обрядовых танцах, в которых таким образом организована коммуникация внутри небольшой группы и подчеркивается равенство танцоров. Солисты меняются – мужчина, затем женщина, что не характерно для изначальных традиционных танцев, формировавшихся под влиянием культуры раздельного воспитания, однако традиционные движения и способ коммуникации в танце сохраняют изначальный смысл плясового действия как коммуникации в молодежной среде.

Кинетографический рисунок песенно-плясовой игры «Әлирән-Гөлирән»



Песенно-плясовая игра «Тактага басып уен»¹ («Игра, стоя на досках»), или «Зиләйлүк». Музыкальный размер 2/4. Наступая полной стопой на каждый счет музыки, держась за руки и исполняя первый куплет песни, все участники двигаются

¹ Записано в с. Татарская Покаявка Петровского района со слов Абляевой Марзии Сагитовны (1911 г. р.), Рахманкуловой Сании Сафиевны (1938 г. р.), Каримовой Зайнап Биляловны (1937 г. р.), Ембулатовой Хайрии Кадировны (1936 г. р.), Давыдовой Адии Сафиевны (1940 г. р.), Ханбиковой Марьям Шагиевны (1930 г. р.), Абляевой Никяр Абзаловны (1954 г. р.), Федкулиной Рабии Махмутовны (1946 г. р.), Шамсутдиновой Зубаржат Миясаровны (1947 г. р.) в июле 2006 г.

по кругу. Они выстраиваются в колонну. Юноши с одной стороны, девушки – с другой начинают запевать первый куплет песни, и последний в ряду юноша берет за руку замыкающую ряд девушку. Далее пара продвигается вперед между колоннами. На восемь тактов исполняют движение «перескок с притопом» (см. движение № 6).

На «и» – оторвать от пола правую ногу.

На «раз» – сделать небольшой перескок и топнуть полной ступней правой ноги.

На «и» – топнуть левой ногой рядом с правой ногой.

На «два» – топнуть правой ногой рядом с левой ногой.

На следующий такт то же самое исполняется с левой ноги.

Первый куплет:

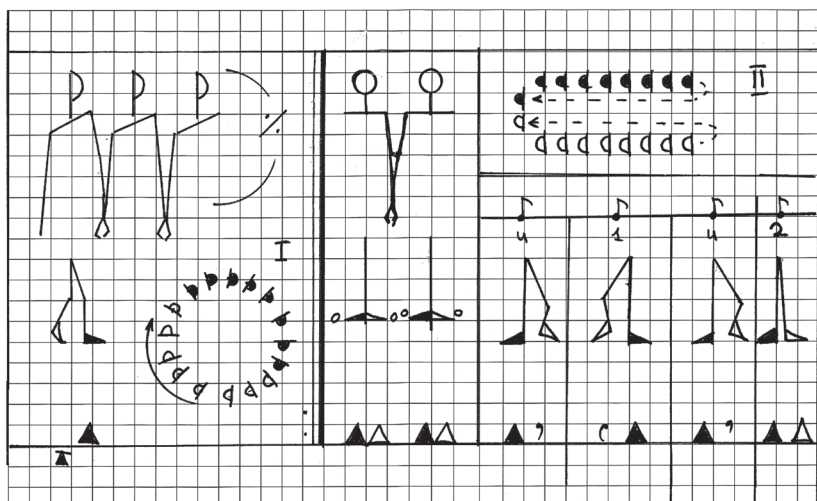
*Син дэ бастың тактага, мин дэ бастым тактага. / 2 раза
(Ты наступил на доску, я тоже наступила на доску.)*

Припев:

*Сөйгәнеңне күргән идем, пожалуйста, мактама. / 2 раза
(Видела я твою возлюбленную, пожалуйста, не хвались.)*

На припев участники расходятся по парам и, взявшись руками за плечи, исполняют перескоки с одной ноги на другую с тройным притопом. Затем, исполняя второй куплет, взявшись за руки, опять двигаются по кругу. Пляска может продолжаться до бесконечности. В данном танце мы также видим хоровод, однако разделенный по гендерному признаку, что более соответствует изначальным традициям.

Кинетографический рисунок песенно-плясовой игры «Тактага басып уен»



В современности, уже в постсоветский период, возникают и новые песенно-плясовые игры, в которых используются традиционные движения, слова и жесты. Можно заключить, что традиционный танцевальный фольклор в этом случае оказывается способом этнической идентификации, прикосновения к традиции, пусть и в современной форме.

Песенно-плясовая игра «**Бәрәңгеләр чәчтек без**»¹ («А мы картошку сеяли») (см. № 17 в нотном приложении). Взввшись за руки, участники выстраиваются в колонны: с одной стороны – девушки, с другой – юноши. Движение начинают юноши:

¹ Записано в с. Татарская Покаявка Петровского района Саратовской области со слов Абляевой Марзии Сагитовны (1911 г. р.), Рахманкуловой Сании Сафиевны (1938 г. р.), Каримовой Зайнап Биляловны (1937 г. р.), Ембулатовой Хайрии Кадиоровны (1936 г. р.), Давыдовой Адии Сафиевны (1940 г. р.), Ханбиковой Марьям Шагиевны (1930 г. р.), Абляевой Никяр Абзаловны (1954 г. р.), Федкулиной Рабии Махмутовны (1946 г. р.), Шамсутдиновой Зубаржат Миясаровны (1947 г. р.) в июне 2006 г.

колонной наступают на девушек и поют первый куплет песни. При этом их руки согнуты в локтях и качаются в такт ритму музыки. На «и раз» – делают шаг правой ногой, на «и два» – шаг левой ногой.

Арабызда бәрәңгеләр чәчтек без, чәчтек без. / 2 раза
(Затем наступают девушки и так же отвечают юношам).
Без аларны тартарбыз, тартарбыз. / 2 раза

Ниләр белән тартасыз, тартасыз? / 2 раза
Атлар белән тартабыз, тартабыз. / 2 раза

Атыгызны сатыгыз, сатыгыз. / 2 раза
Нича сумга аласыз, аласыз? / 2 раза

Бер сумга да алмыйбыз, алмыйбыз. / 2 раза
Ә соң сезгә ни кирәк, ни кирәк? / 2 раза

Зифа буйлы кыз кирәк, кыз кирәк. / 2 раза

(А мы картошку сеяли, сеяли,
А мы грядками их протянем, протянем.

А чем вы их протянете, протянете?
Лошадь запрежем и протянем, протянем.

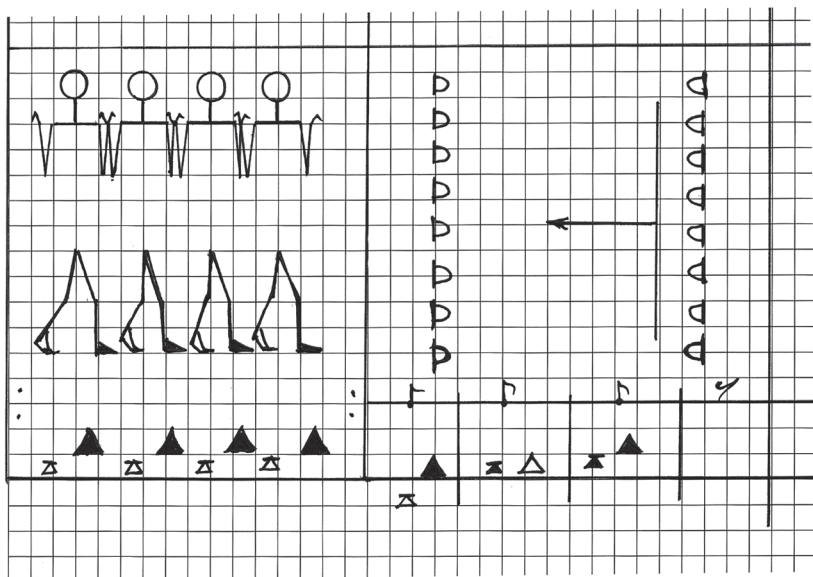
А вы продайте лошадь нам, продайте.
За сколько вы ее купите, купите?

А ни за сколько не возьмем, не возьмем.
А что вам здесь надо, что надо?

Нам стройная девушка нужна, девушка нужна.)

Юноши просят девушку, а девушки – юношу. И так до тех пор, пока в линиях все встанут попарно.

Кинетографический рисунок песенно-плясовой игры «Бэрэнгелэр чэчтек без»



Таким образом, в танцевальной культуре татар-мишарей мы наблюдаем большое количество культурных заимствований, как собственно в танце, так и в танцевальной повседневности как части танцевальной культуры. Перекликаются многие танцевальные формы, а также игровые и семантические моменты вокруг танца. Мы связываем это с кросскультурными влияниями и близостью повседневных обрядовых и ритуальных форм, прежде всего бытовавших на этапе становления данного субэтноса.

* * *

В данной главе рассмотрены традиционная плясовая культура различных этнических групп астраханских татар. Исходя из тезиса, что танцевальная культура в традиционном обществе тесно связана с обрядовой деятельностью, изначально рассматривали пляски обрядовые и необрядовые, или повседневные, также мы стремились выявить, исторические это формы танца

или же современные. В результате обнаружено, что многие элементы культурного наследия существенным образом трансформировались и, видоизменяясь, изменили изначальный смысл, например, древние языческие и ритуально-шаманские обряды превратились в молодежные игры и детские забавы. К сожалению, в конце XIX – начале XX в. астраханскими татарами была утрачена часть самобытной хореографической культуры, что связано с процессом ассимиляции культуры, экономики и образа жизни. Поэтому исследование танцевальной культуры сопряжено с целым рядом сложностей – зачастую нам сложно выявить источник того или иного танца, проследить в полной мере пути его модификации.

Наше исследование строилось на материалах собственных фольклорных экспедиций, в ходе которых мы использовали систему записи, предложенную С. С. Лисициан, – кинетографию. Рассмотрен обрядовый и повседневный танцевальный фольклор трех этнических групп астраханских татар, проследили взаимные влияния и заимствования, выявили характерные черты. Обнаружен, что многие танцевальные формы перекликаются – это хоровод, использование такмаков, специфические ритмо-шумовые эффекты, топот ног и т.п. Однако каждая этническая группа имеет и свои особенности плясовой культуры, которые сохраняются и передаются из поколения в поколение, обеспечивая тем самым культурную преемственность этнической идентификации.

Впервые введен обширный, ранее неизвестный материал в многоаспектной интерпретации, который также может быть использован на сцене в практике профессиональных и самодеятельных коллективов. Подходы к описанию, анализу и кинетографированию танцев юртовской, кундровской и карагашской подгруппы астраханских татар и татар-мишарей показали, что изучение и сохранение фольклорных образцов астраханских татар поможет закрыть некоторые белые пятна на карте культурогенеза татар в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее исследование стало первой научно-теоретической попыткой обобщить опыт изучения традиционной танцевальной культуры татар Нижнего Поволжья. Изучая традиционную танцевальную культуру, мы исходили из гипотезы, что через хореографическую традицию передается глубинное самосознание этноса, формируется и сохраняется этнокультурная идентичность. Методологической основой данной книги стала кинетическая запись движений танца по системе С. С. Лисициан.

Опираясь на культурологический подход к исследованию танцевальной культуры через призму понятия идентичности, исследовали этническую и культурную идентификацию татар Нижне-Волжского региона, проследили связь формирования этнотерритории с обрядовым, религиозным и художественным контекстом, обосновали роль и место традиционной танцевальной культуры в формировании и сохранении этнокультурной идентичности татар. Культурная идентичность складывается на основании систем представлений, детерминированных коллективным бессознательным, она структурирована относительно с картиной мира, культурная идентичность детерминирована местом (ландшафтом) и временем своего происхождения, она включает в себя языковые константы и манифестируется через такие культурные формы, как ритуалы, обряды, обычаи, а также праздники, отражающие представления о природе и цикличности, истории и направленности развития, божественных (сверхъестественных) силах и порядке.

Изучая своеобразие культуры и особенности этнического самоопределения татар Нижнего Поволжья, выявлено, что значимыми элементами структуры этнокультурного самосознания стали ландшафт и связанные с ним доминирующие виды деятельности, религиозные верования и сформированная на их основе картина мира, родной язык и организация структур повседневности, включающая как быт, так и социальные отношения. Было показано, что обрядовая и художественная культура выполняет меморативную функцию в отношении коллективного воображаемого народа. Обряд изначально был главной формой хранения и трансляции культурного опыта, с течением времени эту функцию все больше стала выполнять художественная деятельность. Обрядовая деятельность в современности становится частью фольклора, она трактуется как художественная форма, и лишь специалисты открывают ее глубинные семантические пласты. Эмоциональная составляющая обряда по-прежнему позволяет осуществить функцию общности, дает людям возможность почувствовать себя частью культурной общности, открыть для себя свою культурную идентичность.

Аутентичная фольклорная пляска или песенно-плясовая игра имеют разные пути развития, каждый хореограф-постановщик ставит фольклорный обряд так, как он его видит, что создает дополнительные сложности в изучении обрядового танцевального фольклора. Однако этнографические экспедиции дают нам достаточный материал для анализа. Данное исследование опирается на новый фольклорный материал, собранный автором. Анализ традиционной танцевальной культуры астраханских татар убедительно доказывает, что в процессе исторического развития утрачиваются изначальные сакральные значения и смыслы танца, однако сохраняются его социальные и ритуальные функции, что способствует развитию традиционного танца как механизма трансляции смыслов культурной идентичности.

Сравнительный анализ фольклорных плясок татар позволил проследить генезис традиционных форм. Обрядовый и повседневный танцевальный фольклор трех этнических групп

астраханских татар, прослеживает взаимные влияния и заимствования, выявляя характерные черты. Многие танцевальные формы перекликаются – это хоровод, использование такмаков, специфические ритмо-шумовые эффекты, топот ног и т.п. На основании нашего исследования можно сделать вывод, что хореографическая терминология кундровских татар схожа с названиями плясового фольклора юртовских татар, за исключением небольшого отличия в диалектах. Также близка терминология плясового фольклора нижеволжских татар-мишарей.

Каждая этническая группа имеет и свои особенности плясовой культуры, которые сохраняются и передаются из поколения в поколение, обеспечивая тем самым культурную преемственность этнической идентификации. Было выявлено, что многие элементы культурного наследия существенным образом трансформировались и, видоизменяясь, изменили изначальный смысл, например, древние языческие и ритуально-шаманские обряды превратились в молодежные игры и детские забавы. В результате исследования складывается вывод, что традиционная танцевальная культура каждой из групп нижеволжских татар сохраняет свои особенности хореографического языка, невзирая на заимствования и общность многих обрядовых и ритуальных танцевальных форм.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдулла М. Абдул-Мути. Воспитание в Исламе. Наши дети / М. Абдулла. – СПб.: ДИЛЯ, 2007. – 384 с.
2. Александров Н. А. Татары / Н. А. Александров. – М., 1899. – 212 с.
3. Амирханов, Р. У. Складывание татарской нации // Материалы по истории татарского народа / Под ред. С. Х. Алишева, М. З. Закиева, Ф. И. Урманчеева, М. Х. Хасанова. – Казань: АН Татарстана, 1995. – 496 с.
4. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Б. Андерсон. – М.: Канон-Пресс, 2001. – 324 с.
5. Арсланов Л. Ш. К вопросу о карагашском языке / Л. Ш. Арсланов // Советская тюркология. – 1977. – № 4. – С. 73–81.
6. Арсланов Л. Ш. Язык юртовских татар (по материалам экспедиции 1972 г.) / Л. Ш. Арсланов // Материалы по татарской диалектике. Ученые записки КГПИ. – 1976. – Т. 166. – С. 3–71.
7. Астрахань – 455 / Сост. С. Дьяков. – Астрахань: Администрация города Астрахань, 2013 – 320 с.: с ил.
8. Арсланов Л. Ш. Язык карагашей-ногайцев Астраханской области / Л. Ш. Арсланов. – Набережные Челны, 1992. – 128 с.
9. Арсланов Л. Ш. Астраханские татары / Л. Ш. Арсланов, В. М. Викторин // Материалы по истории татарского народа / Под ред. С. Х. Алишева, М. З. Закиева, Ф. И. Урманчеева, М. Х. Хасанова. – Казань: АН Татарстана, 1995. – С. 343–344.
10. Атитанова Н. В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: автореф. дис. ... канд. культ. / Н. В. Атитанова. – Саранск, 2000. – 26 с.
11. Бараева З. Г. Женщина в мусульманском обществе. Проблемы трансформации социального и правового статуса: автореф. дис. ... канд. филос. наук / З. Г. Бараева. – Махачкала, 2003. – 24 с.
12. Баязитова, Ф. С. Әстерхан татарлары: Рухи мирас: гаилә-көнкуреш, йола терминологиясе һәм фольклор / Ф. С. Баязитова. – Казан: Фикер, 2002. – 300 б.
13. Бергер П. Социальное конструирование реальности / П. Бергер, Т. Лукман. – М.: Медиум, 1995. – 380 с.
14. Берсенева Н. А. Детские погребения ранних кочевников Южного Урала / Н. А. Берсенева, А. Х. Гильмитдинова // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2013. – № 2 (21). – С. 36–42.
15. Бикбулатов К. М. Классификация традиционного танцевального фольклора сибирских татар / К. М. Бикбулатов // Социально-культурные процессы в советской Сибири. – Омск, 1985. – С. 53–68.

16. Бикбулатов К. М. Нардуганский цикл традиционных танцев татар-кряшен / К. М. Бикбулатов // Искусство Татарстана: пути становления. – Казань, 1985. – С. 53–68.
17. Бикбулатов К. М. Танцы татар-мишарей / К. М. Бикбулатов. – Казань, 1999. – 202 с.
18. Бикбулатов К. М. Татарские традиционные досвадебные танцы / К. М. Бикбулатов // Сцена и время. – Казань, 1982. – С. 134–143.
19. Бикбулатов К. М. Традиционные предсвадебные танцы приуральских татар / К. М. Бикбулатов // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. – М., 1979. – С. 51–53.
20. Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса / Ю. В. Бромлей. – М., 1983.
21. Бурнаев А. Г. Культурная модель мордовского танца / А. Г. Бурнаев. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2007. – 204 с.
22. Верховинец В. Українська хореографія: Теорія українського народного танця / В. Верховинец. – Київ, 1919. – 212 с.
23. Викторин В. М. Кто мы, астраханцы? У этнической карты области / В. М. Викторин // Астраханские известия. – 1994. – № 10.
24. Геллнер Э. Нации и национализм / Э. Геллнер. – М.: Прогресс, 1991. – 480 с.
25. Георги С. Г. Путешествие по России для исследования трех царств природы. Ч. 2. Путешествие из Черкаска до Астрахани и пребывание в сем городе: с начала августа 1769 г. по 5 июня 1770 г. / С. Г. Георги. – СПб., 1777. – 212 с.
26. Герасимов О. Не подражать, а искать / О. Герасимов // Марийская правда. – 1987. – 5 дек.
27. Герасимов О. М. Очерки по народной хореографии мари. Опыт музыкально-этнографического анализа / О. М. Герасимов. – Йошкар-Ола, 2001. – 104 с.
28. Герасимов О. М. Фольклорные коллективы. Принципы работы, проблемы / О. М. Герасимов. – Йошкар-Ола, 1988. – 23 с.
29. Герасимова И. А. Философское понимание танца / И. А. Герасимова // Вопросы философии. – 1998. – № 4. – С. 48–54.
30. Герасимов О. М. Народная хореография мари (заинтересованные наблюдения этномузыколога) / О. М. Герасимов // Этномузыковедение Поволжья и Урала. – Ижевск, 2002. – С. 65–71.
31. Герасимов О. М. Народный танец и его сценическая судьба (заинтересованные наблюдения этномузыколога) / О. М. Герасимов // Музыка и танец: вопросы взаимодействия: материалы Всерос. науч.-практ. конф. 12–15 мая 2003 г. – Майкоп, 2004. – С. 12–22.
32. Герасимов О. М. Эстетическое лицо народа (размышления по поводу народной хореографии мари) / О. М. Герасимов // Шаймратов М. Вейся, вейся «Серебряная веревочка»: Марийский традиционный танец «Кандыра хуны-маш» / М. Шаймратов, Е. Минилбаева. – М., 2011. – С. 39–42.

33. Герасимов О. М. Традиционная народная хореография мари (о терминологии) / О. М. Герасимов // Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур: Материалы III Междунар. науч.-практ. конгресса в рамках V междунар. этнофестиваля-конкурса «Голоса золотой степи. Астрахань, 15–17 сентября. – Астрахань, 2015. – С. 45–49.

34. Гмелин С. Г. Путешествия от Черкаска до Астрахани: 1769–1770 года. Ч. II / С. Г. Гмелин. – СПб., 1977. – 200 с.

35. Гумилев Л. Н. О термине «этнос»: Доклад на заседании отделения этнографии 17 февраля 1966 г. / Л. Н. Гумилев // Доклады географического общества СССР. – 1967. – Вып. 3. – С. 3–17. – URL: <http://gumilevica.kulichki.net/articles/Article84.htm> (дата обращения: 15.11.2015).

36. Забиров Ш. М. К истории астраханских татар / Ш. М. Забиров. – СПб., 2000. – 88 с.

37. Забиров Ш. М. Об исторической судьбе татар в России. К истории астраханских татар / Ш. М. Забиров. – СПб., 1999. – 102 с.

38. Зайцев И. В. Астраханское ханство / И. В. Зайцев. – М.: Восточная литература, 2006. – 306 с.

39. Исаков Д. М. Астраханские татары: этнический состав, расселение и динамика численности в XVIII – начале XX вв. // Астраханские татары: Сб. науч. трудов / Под ред.: Н. А. Халикова, Д. М. Исакова. – Казань, 1992.

40. Исаков Д. М. Татары. Краткая этническая история / Д. М. Исаков. – Казань: Магариф, 2002.

41. Каган М. С. Введение в историю мировой культуры / М. С. Каган. – СПб.: Петрополис, 2001. – 180 с.

42. Калаберда А. В. Инструменты детского звукотворчества: изучение и функционирование / А. В. Калаберда // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2015. – № 3. – С. 59. – URL: <http://muznord.ru/images/issue/3/3Kalaberda.pdf> (03.12.2017).

43. Конева А. В. Воображение себя или проблема идентичности / А. В. Конева // Символы, образы, стереотипы современной культуры. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 8. – СПб.: ФКИЦ «Эйдос», 2000. – С. 204–214.

44. Конева А. В. Гендерное неравенство: дискурсы желания vs нарративы соблазна / А. В. Конева // Международный журнал исследований культуры. International Journal of cultural research. – 2013. – № 3. – С. 88–95.

45. Конева А. В. Социальное воображение в динамике современного исторического процесса / А. В. Конева // Вестник РГНФ. – 2005. – № 4 (41). – С. 78–89.

46. Кузеев Р. Г. Ареальные методы выделения этнографических групп на территории Башкирии в XVII–XIX вв. / Р. Г. Кузеев, Н. Н. Моисеева // Ареальные исследования в языкознании и этнографии. Тезисы V конф. – Уфа, 1985. – С. 98–100.

47. Кулькатов Ж. Б. Астраханские татары – «ногаи»: к проблеме происхождения этнонима, особенностей этногенеза и традиционной культуры / Ж. Б. Кулькатов // Материалы всерос. науч.-практ. конф. «Этнокультурное пространство Юга России» (XVIII–XIX вв.). – URL: <http://www.slavakubani.ru/content/detail.php?ID=24814> (дата обращения: 10.10.2015).

48. Курбатов А. А. История Астраханского края (с древнейших времен до конца века): Монография / А. А. Курбатов. – Астрахань, 2007. – 184 с.

49. Кэмп Д. Философские проблемы танцевальной критики / Д. Кэмп. – М., 1981. – 300 с.

50. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль. – М., 1930. – 412 с.

51. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – М., 1980. – 480 с.

52. Лисициан С. С. Запись движения (Кинетография) / С. С. Лисициан. – М.-Л.: Искусство, 1940. – 427 с.

53. Лисициан С. С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Т. I / С. С. Лисициан. – Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1958. – 612 с.

54. Лисициан С. С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Т. II / С. С. Лисициан. – Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1972. – 500 с.

55. Листая памяти страницы... (К 25-летию со дня образования Приволжского района). – Астрахань: ГП АО «Издательско-полиграфический комплекс «Волга», 2005. – 732 с., ил.

56. Марголис Е. М. О записи танца / Е. М. Марголис. – М., 1950. – 180 с.

57. Мухаметшин Ю. Г. Этнографический обзор поселений, усадеб и построек татар Астраханской области / Ю. Г. Мухаметшин // Астраханские татары. Сб. науч. трудов / Под ред. Н. А. Халикова, Д. М. Исакова. – Казань, 1992. – С. 48–73.

58. Небольсин П. И. Очерки Волжского Понизовья / П. И. Небольсин. – СПб., 1852. – 260 с.

59. Нигмедзянов М. Н. Татар халык жырлары / М. Н. Нигмедзянов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1976. – 280 б.

60. Нигметзянов М. Н. Татарские народные песни / М. Н. Нигметзянов. – М.: Сов. композитор, 1970. – 182 с.

61. Паллас П. С. Путешествие по разным провинциям Российской империи / П. С. Паллас. – СПб., 1773. Ч. I, кн. 1. – 280 с.

62. Паркер Э. Татары. История возникновения великого народа / Э. Паркер. – М.: Центрполиграф, 2009.

63. Плетнева С. А. Кочевники Средневековья / С. А. Плетнева. – М., 1982. – 180 с.

64. Проблемы сохранения нематериального этнокультурного наследия в современных условиях: сб. докладов международного семинара / сост.:

Ф. Х. Завгарова, Л. Ш. Давлетшина; под ред. Ф. Х. Завгаровой. – Казань: Ихлас, 2012. – 148 с.

65. Пятницкий Вл. Карагачи (по материалам поездки 1927 г.) / Вл. Пятницкий // Землеведение. – 1930. – Т. 32. Вып. III–IV. – С. 155–169.

66. Рахимов С. Т. Gabdrahman GOMƏRI / С. Т. Рахимов. – Qazan: «Ruhiyat» nasriyatı, 2003. – С. 122–132.

67. Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман / С. Г. Рыбаков. – СПб., 1897. – 312 с.

68. Саид Э. Ориентализм. Западные концепции Востока / Э. Саид. – СПб., 2006. – 312 с.

69. Средневожские татары в Астраханском крае: традиции и инновации в хозяйственной культуре // Астраханские татары: Сб. науч. трудов / Под ред.: Н. А. Халикова, Д. М. Исакова. – Казань, 1992. – 512 с.

70. Сулова С. В. Костюм астраханских татар XIX – начала XX в. (по материалам музейных коллекций) / С. В. Сулова // Астраханские татары. Сб. науч. трудов / Под ред.: Н. А. Халикова, Д. М. Исакова. – Казань, 1992. – С. 80–89.

71. Сызранов А. С. Этносы и этнические группы Астраханской области / А. С. Сызранов. – Астрахань: ОмЦ НК, 2008. – 72 с.

72. Тагиров Г. Х. 100 татарских фольклорных танцев / Г. Х. Тагиров. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1988. – 160 с.

73. Тагиров Г. Х. Татарские танцы / Г. Х. Тагиров. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1988. – 255 с.

74. Татары / Под ред.: Р. К. Уразмановой, С. В. Чешко. – М.: Наука, 2001. – 600 с.

75. Татары Среднего Поволжья и Приуралья / Под ред.: Н. И. Воробьева, Г. И. Хисамутдинова. – М.: Наука, 1967. – 537 с.

76. Тишков А. В. Российский народ и национальная идентичность / А. В. Тишков // Россия в глобальной политике. – 2008. – № 4. – URL: http://globalaffairs.ru/number/n_11152 (дата обращения: 15.10.2015).

77. Торчинов Е. А. Религии мира. Опыт запредельного. Трансперсональные состояния и психотехника / Е. А. Торчинов. – СПб.: Петербургское востоковедение, 1998. – 358 с.

78. Трепавлов В. В. История Ногайской орды / В. В. Трепавлов. – М.: Восточная литература РАН, 2002. – 752 с.

79. Умеров Д. И. Танцы астраханских татар / Д. И. Умеров // Казань: Алма-Лит, 2004. – 52 с.

80. Умеров Д. И. Татарские этнические танцы: сборник этнических танцев и плясок Среднего и Нижнего Поволжья / Д. И. Умеров // Казань: Ихлас, 2012. – 168 с., ил.

81. Уразманова Р. К. Праздники и обряды астраханских татар / Р. К. Уразманова // Астраханские татары: Сб. науч. трудов / Под ред.: Н. А. Халикова, Д. М. Исакова. – Казань, 1992. – С. 89–108.

82. Уразманова Р. К. Народы и культуры / Р. К. Уразманова, С. В. Чешко. – М.: Наука, 2001. – 380 с.
83. Фадеев А. М. Материалы к описанию Астраханской губернии, 1836–1839 / А. М. Фадеев // Гос. архив Астраханской области. Ф. 857. Л. 18.
84. Фромм Э. Здоровое общество / Э. Фромм; пер. с англ. Т. Банкетово́й. – М.: АСТ [и др.], 2006. – 539 с.
85. Хантаева И. К. Развитие позитивной этнической идентичности детей, не владеющих родным языком / И. К. Хантаева // Вестник Бурятского гос. ун-та. – 2010. – № 15. – С. 115.
86. Чуракова Н. А. От сознания – к языку / Н. А. Чуракова. – Самара, 1998. – 312 с.
87. Шилов В. П. Проблемы происхождения кочевого скотоводства в Восточной Европе / В. П. Шилов // Древности Калмыкии. – Элиста, 1985. – С. 110–216.
88. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / Э. Эриксон. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. – 344 с.
89. Этнотерриториальные группы татар Поволжья и Урала и вопросы их формирования: Историко-этнографический атлас татарского народа / Под ред.: Р. Г. Мухамедова, Ю. Г. Мухаметшина, Р. К. Уразмановой и др. – Казань: Дом печати, 2002. – 298 с.
90. Юнг К. Г. Аналитическая психология / К. Г. Юнг. – СПб., 1994. – 312 с.
91. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К. Г. Юнг // Архетип и символ. – М., 1991. – С. 32–69.
92. Ядов В. А. Социальная идентификация личности / В. А. Ядов. – М.: Институт социологии РАН, 1993. – 168 с.
93. Durand G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire / G. Durand. – Paris, Dunod, 1996. – 612 p.
94. Erikson E. Identity and the life circle / E. Erikson. – New York, 1959. – 171 p.
95. Erikson E. H. Psychosocial Identity / E. H. Erikson; A Way of Looking at Things. Selected Papers; Ed. by Schlein. – New York, 1995. – 400 p.
96. Erikson E. H. The problem of ego-identity / E. H. Erikson // Journal of the American Psychoanalytic Association. – 1956. – № 4.
97. Mead G. H. Mind, self and Society / G. H. Mead. – Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1946. – 280 p.
98. Turner J. C. A self-categorization theory / J. C. Turner et al. (eds) // Rediscovering the social group: A self-categorization theory. – Oxford: Basil Blackwell, 1987.
99. Wiebke W. Women in Islam: from Medieval to Modern Time / W. Webke. – Princeton, 1993. – 240 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. «Княусый»¹

The musical score for 'Княусый' is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes a tempo marking of quarter note = 60. The music is in 4/4 time. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef accompaniment features chords and rhythmic patterns that support the melody. The piece concludes with a double bar line.

¹ Записано автором от Г. Г. Алимутлаева (1959 г. р.) в с. Татарская Башмаковка Приволжского района Астраханской области. Нотация Д. Н. Арслановой.

2. «Акчатыр»¹

The musical score is written in 18/8 time and consists of six systems. Each system contains a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The right-hand part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The left-hand part provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines, including some triplet-like patterns. The piece concludes with a final cadence in the right hand and a sustained chord in the left hand.

¹ Записано автором от Г. Г. Алимутлаева (1959 г. р.) в с. Татарская Башмаковка Приволжского района Астраханской области. Нотация Д. Н. Арслановой.

3. «Кайтага»¹

The musical score is written in 3/4 time and consists of a main melody and five variations. The main melody starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first variation, labeled 'Var:', is a short melodic phrase. The second variation, marked with a '2', is a longer melodic line. The third variation, marked with a '4', is a shorter melodic phrase. The fourth variation, marked with a '5', is a shorter melodic phrase. The fifth variation, marked with a '6', is a shorter melodic phrase. The sixth variation, marked with a '7', is a shorter melodic phrase. The score uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The main melody and variations are written on a single staff. The variations are numbered 1 through 5, corresponding to the 'Var:' label. The main melody is marked with a '2'. The variations are marked with '4', '5', '6', and '7'. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The main melody and variations are written on a single staff. The variations are numbered 1 through 5, corresponding to the 'Var:' label. The main melody is marked with a '2'. The variations are marked with '4', '5', '6', and '7'. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4.

¹ Нигмедзянов М. Н. Татарские народные песни. – М.: Сов. композитор, 1970. – С. 158.

4. «Урам көе»¹

♩ = 120

The musical score is written for three instruments: Cas, Violino, and Кабал. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 120. The score is divided into four systems. The Cas part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violino part (middle two staves) provides harmonic support with a mix of eighth and sixteenth notes. The Кабал part (bottom staff) consists of a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final cadence in the 3/4 time signature.

¹ Записано автором от Г. Г. Алимутлаева (1959 г. р.) в с. Татарская Башмаковка Приволжского района Астраханской области. Нотация Д. Н. Арслановой.

Vn.

Vn.

5. «Бию көе»¹

♩ ≈ 600

The musical score is written in 12/8 time and the key of D major (two sharps). It consists of five systems of piano accompaniment. Each system contains a treble staff and a bass staff. The tempo is indicated as approximately 600 beats per minute. The melody in the treble staff is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and eighth notes. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

¹ Записано автором от Г. Г. Алимутлаева (1959 г. р.) в с. Татарская Башмаковка Приволжского района Астраханской области. Нотация Д. Н. Арслановой.

6. «Бию көе»¹

The musical score is written in 18/16 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as approximately 600 (♩ ≈ 600). The score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The melody in the treble staff is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a rhythmic accompaniment using chords and single notes, with a consistent eighth-note pulse. The piece concludes with a double bar line.

¹ Записано автором от Г. Г. Алимутлаева (1959 г. р.) в с. Татарская Башмаковка Приволжского района Астраханской области. Нотация Д. Н. Арслановой.

7. «Кулашпак»¹

♩ = 72

The musical score is written for piano in D major (two sharps) and 4/4 time. It begins with a tempo marking of quarter note = 72. The first system features a melody in the right hand with dotted rhythms and eighth notes, while the left hand provides a simple bass line with chords. The second system introduces a more intricate right-hand melody with sixteenth-note runs, and the left hand continues with chords. The third system concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and a sustained chord in the left hand.

¹ Записано А. Усмановой от Г. Г. Алимутлаева (1959 г. р.) в с. Татарская Башмаковка Приволжского района Астраханской области.

8. «Шүрэнгә»¹

♩. = 170 < 200

The musical score is arranged in four systems. The first system includes parts for Saz (top staff), Violino (middle staff), and Кабал (bottom staff). The Saz part features a complex melodic line with many sixteenth notes. The Violino part provides a harmonic accompaniment with longer note values. The Кабал part consists of a steady, rhythmic accompaniment. The second system continues the Saz and Violino parts. The third system continues the Violino and Кабал parts. The fourth system concludes the Violino and Кабал parts. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/8.

¹ Записано автором от Г. Г. Алимутлаева (1959 г. р.) в с. Татарская Башмаковка Приволжского района Астраханской области. Нотация Д. Н. Арслановой.

Vn.

Vn.

9. «Шибэлэ»¹

$\text{♩} = 72$

The musical score is written in 6/8 time with a tempo marking of quarter note = 72. It consists of seven systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble clef, while the bass line provides harmonic support. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with dynamic markings like 'p' and 'f'.

¹ Умеров Д. И. Танцы астраханских татар / Под ред.: В. Н. Горшкова, Л. Г. Мухаметшиной. – Казань: Алма-Лит, 2004. – С. 16.

10. «Залы»¹

The musical score is written for two instruments: Saz (Саз) and Kabal (Кабал). The Saz part is in the treble clef, and the Kabal part is in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. A tempo marking of ♩ = 160 is present at the beginning. The score consists of two systems. The first system has four measures, with a repeat sign after the second measure and first/second endings. The second system has four measures, also with a repeat sign after the second measure and first/second endings. The Saz part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Kabal part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

¹ Нигмедзянов М. Н. Татарские народные песни. – М.: Сов. композитор, 1970. – С. 158.

11. «Кыз озату»¹

$\text{♩} \approx 429$
 Musical score for «Кыз озату» in 12/8 time, key of D major. The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system starts with a tempo marking of approximately 429. The melody is primarily in the right hand, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata in the right hand.

¹ Песни астраханских татар = Әстерхан татарлары жырлары / Сост. и нот. транскр.: Е. М. Смирновой, Н. Г. Гайнуллиной; Казанская консерватория. – Казань, 2007. – С. 401.

12. «Йар-йар»¹

♩ ≈ 395 > 343

1.Йар - йар, шы - ны - лды - кныц ба - вы - н[н]ан
ты - шка - нга ы - штан, йар - йар.

2.Жар-йар, ка-сы-нда олты-рган ко-да-га-йлар
ты - шла (г)а - га - чта - йым, йар - йар.

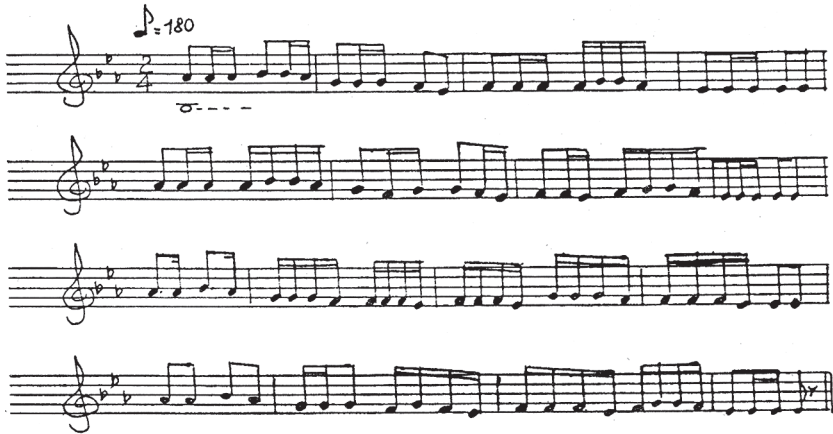
3.Йар - йар, пе - чө - ләп гинц ке - зе - наң,
ха - лем (в)а - тау, жар - жар. 11

4.Йар - йар, ы - ру - ы - нды су - ра - сан,
ы - ру - ы - нды со - ра - йым, 9
ө - жем и - тау, йар - йар.

¹ Гайнуллина Н. Г. Памятники татарского музыкально-поэтического творчества. Вып. 1. Песни астраханских татар / Казанская государственная консерватория. – Казань, 2007. – С. 261.

1. Йар-йар, шыңылдыкның бавыннан
Тышканга ыштан, йар-йар.
2. Жар-йар, касында олтырган кодагайлар
Тышла гагачтайым, йар-йар.
3. Йар-йар, печэләп гиң кезенәң,
Хәлем ватау, жар-жар.
4. Йар-йар, ыруынды сурасан,
Ыруынды сорайым,
Әжем итау, йар-йар.

13. «Джаулыкпан бидаган кий»¹



¹ Запись и нотация Р. С. Джальмухамбетовой. Наигрыши и информация по кундровским татарам записаны от Сачкаева Алтынгазы (1910 г. р.), уроженца с. Лапас (в исполнении на домбре), Жальмухамбетовой Тутайбике (1900 г. р.), уроженки с. Лапас, пляски от Акмамбетовой Базиры Каппаровны (1948 г. р.), уроженки с. Сеитовка.

14. «Тракай бию»¹

The image shows a musical score for the piece «Тракай бию». It consists of four staves of music written in a single system. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 188. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) in the second, third, and fourth staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The second staff continues the melody with triplet markings. The third and fourth staves also feature triplet markings. The piece concludes with a final note on the fourth staff.

¹ Запись и нотация Р. С. Джальмухамбетовой. Наигрыши и информация по кундровским татарам записаны от Сачкаева Алтынгазы (1910 г. р.), уроженца с. Лапас (в исполнении на домбре), Жальмухамбетовой Тутайбике (1900 г. р.), уроженки с. Лапас, пляски от Акмамбетовой Базиры Каппаровны (1948 г. р.), уроженки с. Сеитовка.

15. «Әлиран-гөлиран»¹

$\text{♩} = 112$

Ә - ли - рән - гө - ли - рән, ө - лли - лә ләй - лә ләй - ли.

Ә - ли - рән - гө - ли - рән, ө - лли - лә ләй - лә ләй - ли.

Я - мле тау а - ра - сы, са - йрый был - был ба - ла - сы.

Я - мле тау а - ра - сы, са - йрый был - был ба - ла - сы.

Ә - ли - рән - гө - ли - рән, ө - лли - ләй - лә ләй - ли.

Я - мле су бу - е, ко - шар са - йрый жәй бу - е.

¹ Записано автором в с. Татарская Покаявка Петровского района Саратовской области от М. С. Абляевой (1911 г. р.), С. С. Рахманкуловой (1938 г. р.) в июле 2006 г. Нотация Д. Н. Арслановой.

16 «Тактага басу»¹

$\text{♩} = 120 > 112$

"Зи-лэй-лүк" ди - гөн та - выш.

А - ннан та - выш, мо - ннан та - выш, сөй-гә-нең бе - лән ка - выш.

Ни - нди жы - рлар соң ки - рәк?

Се - знең ка - ршы - нда жы - рла - рга са - нду - гач те - ле ки - рәк.

¹ Записано автором в с. Татарская Покаявка Петровского района Саратовской области от М. С. Абляевой (1911 г. р.), С. С. Рахманкуловой (1938 г. р.) в июле 2006 г. Нотация Д. Н. Арслановой.

17. «Бәрәңге»¹

$\text{♩} = 100$

А ты - бы - зда бә - рә - нге ләр чә - чтек без. v

Без а - ла - рны та - рта - быз, та - рта - быз. v

Ни - ләр бе - лән та - рта - сыз, та - рта - сыз? $v1)$

А - тлар бе - лән та - рта - быз, та - рта - быз.

¹ Записано автором в с. Татарская Покаявка Петровского района Саратовской области от Х. К. Ембулатовой (1936 г. р.), А. С. Давыдовой (1940 г. р.), М. Ш. Ханбиковой (1930 г. р.), Н. А. Абляевой (1954 г. р.), Р. М. Федкулиной (1946 г. р.), З. М. Шамсутдиновой (1947 г. р.) в июле 2006 г. Нотация Д. Н. Арслановой.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Культурная идентичность астраханских татар: история и современность	15
1.1. Понятие и структура культурной идентичности	15
1.2. Формирование этнотерриториальных групп астраханских татар	26
1.3. Специфика культуры и самосознания татар Нижнего Поволжья: язык, религия, повседневность	38
1.4. Обрядовые практики и художественная деятельность как факторы формирования культурной идентичности	53
Глава 2. Синкретизм танцевальной культуры астраханских татар	70
2.1. Традиционная танцевальная культура в контексте картины мира	70
2.2. Локальные особенности хореографического фольклора и обрядов юртовских татар Астраханской области	86
2.3. Факторы влияния и своеобразие танцевальной культуры кундровских татар	128
2.4. Семантика песенно-плясовых игр астраханских татар-мишарей	136
Заключение.	155
Список литературы	158
Приложение.	164

Научное издание

Умеров Давлят Исмагилович

**ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР АСТРАХАНСКИХ ТАТАР
КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ И СОХРАНЕНИЯ
КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

Редактор *Д. Р. Галиуллина*
Компьютерная верстка *Н. Т. Абдуллиной*
Дизайн обложки *А. В. Булатова*

Подписано в печать 30.12.2022.
Формат 60×84 1/16. Гарнитура «Таймс». Бумага офсетная.
Усл.-печ. л. 10,7. Уч.-изд. л. 9,0. Тираж 300 экз. Заказ

Оригинал-макет подготовлен в Институте языка, литературы
и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ
420111, Казань, ул. К. Маркса, 12

Издательство Академии наук Республики Татарстан
420111, Казань, ул. Баумана, 20



Вид села Татарская Башмаковка, главная улица Мусы Джалиля



Традиционный уклад во дворе юрговских татар,
информант Измайлова Халида Абдрахимовна



Дед автора
самодельный танцор
Умеров Мухарям Максудович



Информант
Умерова (Бадретдинова)
Сания Мажитовна



Танцует информант, руководитель фольклорного ансамбля «Кызан»
Асанов Рифкат Муталипович



Солисты фольклорного ансамбля «Кызан» с. Татарская Башмаковка
на берегу реки Кизань



Фольклорный ансамбль «Кызан» с. Татарская Башмаковка
выступает на сцене театра им. Г. Камала, г. Казань



Танцует информант
Ядгирова Зубаржат
Абдрахимовна



Танцует информант
Фаузия Исакова



Традиционный праздничный стол юртовских татар



Информант, гармонист на саратовской гармошке (саз)
Гафур Газизович Алимутлаев



Традиционные музыкальные инструменты астраханских татар:
саратовская гармошка (саз), скрипка, бубен (кабал)



Танец астраханских татар в исполнении детского ансамбля танца «Мирас», г. Казань



Фольклорная экспедиция в Апастовский район РТ



Танец астраханских татар в исполнении детского ансамбля «Мирас»



Традиционные музыкальные инструменты астраханских татар: саратовская гармошка (саз), скрипка, бубен (кабал)



Традиционные музыкальные инструменты юртовских татар,
детский ансамбль танца «Мирас», г. Казань



Экзамен по народному танцу. Мирас



На фестивале «Түгэрэк уен» вместе с участницей фольклорного ансамбля «Ялкын» Рузалией Ахметжановой



Всероссийский фестиваль «Түгәрәк уен». Иске Казан