

Н. Г. Агдеева

Эпос ногайских татар Астраханской области: исполнительский аспект

Аннотация

В статье рассматриваются исполнительские особенности эпических жанров ногайских татар Астраханской области. Хушаваз — оригинальный эпический жанр астраханских ногайцев и жыр, заимствованный ими у соседей-казахов, сегодня находятся в состоянии исчезновения. В работе обобщены личные наблюдения автора о манере исполнения и тембро-артикуляционных приемах эпического интонирования, полученные в ходе экспедиционной работы в различных районах Астраханской области в 1998—2000, 2004 годах.

Ключевые слова: астраханские татары, хушаваз, жыр, музыкальный эпос, эпическое интонирование, тирада.

N. G. Agdeyeva

The epic of the Nogai Tatars of the Astrakhan region: a performing aspect

Summary

The epic of Astrakhan Tatars-Nogai is a unique phenomenon of traditional culture. The article examines two genres — *hushavaz* and *zhyr*, their performing features, the circumstances of the performance, the current state. The sources for the research were folklore and field materials gathered by the author of this article during the expeditions by the Kazan Conservatory and the Center of Tatar Folklore under the Ministry of Culture of the Republic of Tatarstan in 1998—2000 and 2004, as well as audio recordings made in the 1960s and 1970s provided to the author by L. Sh. Arslanov, Doctor of Philology. As a result of the expedition work, a collection of tunes and texts with translations into Russian was published. Samples were performed mostly by heart or by the notebook records. Neither genre can be distinguished at all in terms of musical style and both can be sung in the same tune. In intonational terms, *hushavaz* and *zhyr* are distinguished by recitation, a downward direction of movement, a minimal amount of syllabic chants, reliance on diatonic modes of minor inclination in the volume from the sixth to the quarter decimal, rhythmic isosyllabism, compositional design according to the tirade principle. The study revealed the timbre-articulatory features of the performance.

Keywords: Astrakhan Tatars, *khushavaz*, *zhyr*, musical epic, epic intoning, tirade.



Эпическая традиция коренных астраханских татар представлена двумя основными жанрами — это хушаваз и жыр. Обобщая существующие материалы этнографических исследований данной

эпической традиции, можно сделать вывод о разграничении хушаваз и жыра по этническому признаку: раньше хушаваз выступал как компонент традиционной культуры юртовских татар-ногайцев, а жыр был образцом музыкально-поэтической традиции карагашей¹. Сегодня эпическая традиция астраханских ногайцев находится в состоянии угасания. Среди юртовцев живы воспоминания о былой славе их дедов и отцов — исполнителей хушавазов, но сейчас мастеров-сказителей среди них почти не осталось. Названные жанры обладают рядом сходных черт композиционного и музыкально-исполнительского плана, что среди коренного населения является причиной частого применения названий жанров как синонимов при обозначении конкретных образцов. Однако, надо полагать, данная ситуация характерна лишь для последних двух-трех десятилетий и связана со стремительным процессом исчезновения и полного забвения хушавазов и жыров у астраханских татар-ногайцев и, как следствие, незнанием специфики каждого из эпических жанров. Определенные основания для подобного смешения жанров существуют. В современной культуре ногайских татар хушаваз и жыр стали близкими явлениями: бытуя в одной этнической среде, сходные по социально-прикладной предназначенности они нередко входят в репертуар одного исполнителя. Важно и то, что оба жанра могут совершенно не различаться в музыкально-стилевом отношении: типичным, например, является исполнение различных в жанровом отношении повествовательных поэтических текстов на один напев. В интонационном отношении хушавазы и жыры отличает декламационность, нисходящее направление движения, минимальное количество слогораспевов, опора на диатонические лады минорногоклонения в объеме от сексты до квартдецимы, слогоритмический изосиллабизм, композиционное оформление по тирадному принципу. Вместе с тем данные жанры сохранили отчетливо дифференцирующие их признаки, которые носят немзыкальный характер и связаны с особенностями со-

держания и композиции поэтических текстов [См. подробнее: 3; 4; 5; 6].

В содержательном отношении хушаваз представляет собой поэтическое высказывание, в котором наставления, назидания подкрепляются примерами из собственного жизненного опыта или предстают как наказания отцов и дедов. Этот жанр отличается небольшими размерами и художественностью стиля. Жыр — заимствованное у соседей-казахов название песен-сказаний сюжетного характера, часто в них повествуется о родовой истории или же о значительных событиях в жизни народа. В отличие от хушавазов, жыры значительно протяженнее по масштабам, изобилуют достоверными историческими подробностями.

При исполнении хушавазов и жыров обязательным является соблюдение ряда условий. Эпические жанры астраханских ногайцев исполняются только мужчинами, обычно среднего или преклонного возраста, в прошлом обязательным был аккомпанемент домбры. В народе исполнителей характерных для ногайских татар эпических жанров называют *домбрачы* (играющий на домбре, домбрист) или *жырышы* (певец-сказитель). В настоящее время, однако, умение исполнить какую-либо эпическую песню в сопровождении домбры — большая редкость. О существовании у ногайских татар традиции исполнения эпических повествований с домбровым аккомпанементом мы можем судить лишь по воспоминаниям информаторов, по их рассказам о своем детстве, о впечатлениях от домбрового исполнения их дедов и отцов, по легендам или из самих поэтических текстов эпических образцов.

Свидетельством обязательного наличия домбры при исполнении эпоса могут выступать также строки из исторически более ранних дастанов, распространенных среди разных тюркских народов в IX—XIV веках.

Приведем, например, фрагмент дастана «Тюляк и Сусьлу»:

*Гөлстаным көйләсен, Инструмент мой пусть поет,
Думбрам бәнем сөйяләсен... Домбра моя рассказывает...*
[19. С. 23; перевод здесь и далее Н. Г. Агдеевой].

Интересна связь разделения грифа домбры — шире, музыкального пространства — на регистры с космогоническими представлениями тюркских народов, а именно о трехуровневой модели Вселенной, а также с образами мировой горы и мирового дерева [См. об этом: 16. С. 76—80]. «В соответствии с образом мировой горы музыка рождается из ее вершины (*бас-буын*) и спускается к подножью (*сага*)» [16. С. 79].

Искусство исполнения эпических сказаний требует специальной подготовки, наличия периода обучения. У ногайских татар умение исполнять хушаваз и жыр, как правило, передается от деда или отца — к сыну («по цепочке»), как описывается эта особенность в поэтических повествовательных текстах) или другого исполнителя старшего поколения. Начиная с наблюдений, освоения приемов игры на домбре и заучивания песен из репертуара уже признанных исполнителей, молодой певец постепенно учится слагать собственные повествования. При этом свое мастерство исполнители обычно рассматривают как проявление особого, посланного свыше, дара, о собственных же способностях они отзываются очень скромно.

Исполнение эпической песни производится певцом по памяти — в отличие от татарского байта, поэтические тексты хушавазов и жыров не фиксируются письменно. Нужно отметить, однако, что в последнее время иногда можно встретить записи поэтических текстов эпических песен, которые авторы делают, не надеясь на свою память. Причем, по записи исполнялись жыры с последовательным развертыванием сюжета об одном историческом событии: например о десяти успешных боях Советской Армии в преддверии победы в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов, или о первых советских космонавтах. Неоднократно встречались информанты, которые исполняли эпос по тексту, напечатанному в книге. Исследования, посвященные любой области культуры астраханских татар, становятся популярными даже в самых отдаленных от Астрахани

населенных пунктах. Например, в селе Лапас Харабалинского района Ильясовым Закиржаном Хамзаевичем (1933 г. р.) из книги Л. Ш. Арсланова «Язык карагашей-ногайцев Астраханской области» (Набережные Челны, 1992) были прочитаны два образца жыров о появлении карагашей-ногайцев в Астраханском крае, их напевов продемонстрировать он не смог. Другой информант, туркмен по национальности, Сафаров Салахетдин исполнил под аккомпанемент домбры баит «Каракуз» из издания туркменского героического эпоса «Гёр-оглы» (М., 1983). Информанты при этом выказывали искреннее стремление вернуть образцы традиционной культуры народу. С другой стороны, наблюдается ситуация «застывания» некогда живой эпической исполнительской традиции, когда информанты из года в год исполняли эпические полотна без изменений (например Утегулов Исмагил Бикбаевич, 1911 г. р.).

Сказитель у ногайских татар (впрочем, как и исполнители эпоса в традициях других народов) никогда не поет в одиночестве, «для себя», в камерной обстановке. Исполняются хушаваз и жыр только для большого количества слушателей — чаще всего на свадьбах или на различных других семейных, сельских торжествах. При этом аудитория, ее отношение к исполняемому, настроение, степень ее внимания непосредственно влияют на протяженность повествования. Тем или иным способом — это могут быть аплодисменты, выкрики типа «Ай, молодец!», восклицания «О!», «Ай!» и другие — слушатели демонстрируют певцу свой интерес к его выступлению, подбадривают его одобрительными возгласами, участвуя тем самым в творческом процессе. Свидетельства обязательного для рассказчика наличия аудитории и необходимости контакта с ней содержатся и в поэтических текстах хушавазов и жыров, включающих в себя обращения певца к слушателям.

Исполняются хушавазы на свадьбах, причем в определенный момент, в соответствии со строгим планом, устанавливаемым ведущим пира, тамадой, которого в народе называют

таркан (тархан), жыен агасы, куҗака, так агасы. Данный персонаж выбирается родственниками для ведения торжества, среди его полномочий: рассаживание гостей в соответствии со статусом и возрастом, контролирование хода праздника, в том числе и поведения гостей, смены блюд-угощений и увеселительной программы пира [См. подробнее об этом: 2].

Эпические напевы хушавазов и жыров астраханских ногайцев, так же как и в других эпических традициях, выполняют техническую функцию озвучивания поэтического текста. Самостоятельной художественной ценности они в контексте традиции не имеют — закономерно, что они, как правило, не исполняются в инструментальном варианте без пения, как это нередко происходит, например, с песенными напевами. Показательно и то, что на один напев исполнитель может «прочитывать» несколько эпических текстов — иногда не два и не три, а значительно больше — весь свой запас. Причем каждый исполнитель уверяет, что слышал его от своего отца, деда или известного в селе исполнителя-жыршы.

Одна из основных задач исполнителя — безостановочное звучание текста, набор тематических блоков. Непрерывность повествования обеспечивается поэтическими средствами [См. об этом: 4].

Обособление тирад друг от друга происходит внестиховыми приемами при «музыкальном воплощении эпического сказания» [11. С. 80]. Этими средствами являются особые интонационные формулы — ладомелодические обороты, выступающие в тираде в роли каденции и тем самым маркирующие ее границы.

В каждом эпическом повествовании тирады имеют однотипную ладомелодическую структуру: А (или А₁) В С (или Е) D (или F) (см. пример 1). Поскольку количество строк в тираде — величина переменная, меняющаяся в пределах одного образца, их ладомелодическая однотипность, прежде всего, определяется сходством конечных попевок — все они отличаются ладоинтонационной устойчивостью, образуют каденцию. Независимо от ла-

1

Попевка А

Ал ты - ня - ныз, жа - ма - гат,
Куш ки - лде - цез ко - да - ко - да - га - йлар
Айт те - гә - нде, а - йта - йым,
Ба - сшы - лык и - ткән бы ыл мен,
Кү - тә - рә - ем кү - це - лде,
А - лтыме и - ке - че жы - лым,

Попевка А1

Ко - ра - лу жы - йен туй бу - лса,
У - йна - ма - саң, кө - лмә - сәң,
К[о]ра - лу жы - йен - туй бу - лса,
Бе - ргә ту - ган - ка - рда - штай,

Попевка В

Су - йлә - сен а - га бе - лгә - нен,
Би - лә - цен жы - рчың жа - лды - рган,
Ки - шү - ең та - псаң, те - ден дә(й),

Попевка С

Шын кү - не - ләң у - йла - нып,
А - сы - лан кү - й(е) ша - й(е),
у - нын би - рле ко - не - мез,

Попевка D

Бә - гәм и - тәп ко - рә - мен.
Ал и - нде - ге су - за - йым.
Ка - те - рен чын а - га - дин.
Кү - тел а - шып ка - ла - йым - м(ий)
А - йта - йым се - лә(ү) жм - рла - й(ей)
А - лды - ны - лди(ү) шы - лга - ймын.
Кү - те - рә - йү(к) жм - йе - лда(ү).

домелодического наполнения, протяженности тирады, вариантов комбинаций составляющих напев попевок, конечный оборот внутри тирады появляется только один раз, однозначно обозначая ее границы. Второй особенностью рассматриваемых ладомелодических оборотов является их интонационное строение. Несмотря на то, что в каждом напеве оно различно, в тирадных мелодических кадансах можно усмотреть определенную однотипность с точки зрения их ладовых и мелодических особенностей [Подробнее о ладомелодическом строении напевов см.: 5].

Метроритмические особенности стиха образцов эпоса астраханских ногайцев регулируются принципом изохронизма. Отдельные слогоноты, составляющие строку, оказываются равными друг другу по временной протяженности, строки также соотносятся друг с другом по принципу временного подобия. Изменения, нарушения долготных пропорций метрического значения не имеют (см. пример 2). Эмоциональными особенностями исполнения долготно однородных метрических структур являются незначительные ускорения или замедления темпа. При нотации напевов в настоящей работе такого рода темповые колебания фиксировались с возможной точностью и оформлялись с помощью особых видов ритмического дробления метрической доли, в частности, с помощью триолей (см. пример 3). В процессе импровизационного исполнительского акта соответствие строк типовому 7-слоговому размеру сохраняется не всегда: вследствие стремления уложить дополнительные слоги в заданную типовым размером долготу строки в равномерной метрической сетке появляются более мелкие длительности: основное слогонотное время делится на два, иногда (редко) на четыре ритмические единицы (см. пример 4).

Говоря о временной организации музыкально-поэтического целого в хушавазах и жырах, нельзя не отметить метрообразующую роль домбрового аккомпанемента. Несмотря на то, что в настоящее время в традиции астраханских ногайских татар эпические образцы в сопровождении домбры встречаются довольно редко, сохранение в них общих принципов исполнения позволяет определить функцию инструмента, а также выявить основные формы его участия в вокально-инструментальном ансамбле. В эпическом повествовании астраханских ногайцев, исполняемом с участием домбры, предполагается ее использование в качестве аккомпанемента к вокальной мелодии, а также для исполнения вступления, заключения ко всему сказанию и отыгрышей-связок (интерлюдий) между тирадами и при случайных заминках исполнителя. Домбровый ак-

2 а)

Айт ди - гә - ндә, а - га - лар,
а - йта - лмай ке - се ка - лар - ма;
ва - ла - сы а - ла - са - дын
ша - ыя пә - йге а - ла - рма

б)

У - ни - ке - нче э - ктә б(ы)рь
а - лтыге дүр - те - нче жы - лда
"Во - сход" а - тлы ко - ра - б(ы)л
ке - те - де та - гы һа - ва - га.
Э - че - ндә бу - лган оч ге - рой
жа - зы - лып ка - лар та - ры - хта,
Ко - ма - ров жу - лдас ба - слы - гы
бу(л) а - та - клы "Во - схо дта"

компанемент представляет собой мелодию, проводящуюся в унисон с вокальной партией и поддержанную бурдоном — выдержанным звуком на ладовом устое — или кварто-квинтовой, реже октавной, дублировкой. Унисон голоса и домбры не всегда бывает точным, равно как не всегда точно выдерживается и интервал дублировки.

Ритмическое соотношение напева и домбрового аккомпанемента часто образует ритмический унисон. Однако инструментальная мелодия в метрическом отношении организована гораздо более строго. Как правило, задаваемый

3

а - га - ңыз а - йтар, ца - ма - гат,

4 а)

Гол бу - лып йа - нга - ннар да бар,
и - се - ме жә - не а - та - лмай

б)

бер төн к[е]сс-дә к[о]тел у - тыр - ган бу - ла - рсыз,

домбровым аккомпанементом ритмический пульс имеет метрическую природу: точечное извлечение звука, взятого бряцанием или щипком в партии домбры, представляет собой своеобразный показ долготных структур метра. В случаях, когда в вокальной мелодии в зонах стиховых кадансов образуются длительные остановки на замыкающей строку слонооте или ненормированно протяженные дыхательные паузы, домбра поддерживает метрическое движение, продолжая заданный ритм поэтического высказывания. Основная метрическая доля в инструментальном изложении часто оформляется в виде пунктирной ритмической группы, являясь, таким образом, дополнительным средством маркировки долготных метрических величин.

Метрическая функция оказывается основной не только для аккомпанирующих зон домбровой партии, но и для других ее составляющих. Так, роль инструментального вступления в хушавазях и жырах сводится, прежде всего, к «задаванию ритма», поскольку в мелодическом отношении вступления, строящиеся на многократном повторении узкообъемных однотипных попевок, маловыразительны и не всегда соотносятся с напевом.

В дополнение к сказанному добавим, что звуковысотный фактор в партии домбры вообще является моментом второстепенным, так как кустарно изготовленные жильные струны инструмента не способны долго выдерживать первоначальный строй. При деформации строя

исполнитель, как правило, продолжает петь в первоначальной «ладотональности», будто не слыша отсутствия согласованности между своим голосом и инструментом. При этом в особо развернутых и эмоционально исполненных сказаниях высотные расхождения между вокальной и инструментальной партиями оказываются весьма существенными. Думается, такие случаи можно рассматривать как еще одно доказательство того, что домбра в эпической традиции астраханских татар выступает в ритмическом качестве и имеет ударную функцию².

Особенности исполнения хушавазов и жыров предопределены природой жанра — сказительской. Сами этнофоры обозначают в поэтических текстах жанровую природу образцов эпоса как сказывание, противоположное пению.

При сказывании исполнитель может переходить с напевания на обычную речь, декламацию, некоторые же хушавазы по выразительности мелодики, вокальности исполнения приближаются к песне (например, в исполнении Измайлова Айвадуллы Нугмановича, 1931 г. р.). Характеристиками специфически исполнительского плана являются тембр и артикуляция.

Важно отметить возрастные особенности исполнителей эпоса — не все из них находились в хорошей физической форме, в частности это замечание касается вокальных данных. Интенсивностью звучания отличается, как правило, исполнение начальной попевки или попевки, следующей за протяженной по времени паузой-цезурой или остановкой. Начало с вершины-источника часто отмечено протягиванием первой слогоноты или замедлением темпа, взятием после глубокого вдоха, полетностью первого звука (причем нередко первая фраза всего сказания или отдельной его тирады начинается с открытого слога «Ай»), направленного в широкое пространство, в степь. По всей видимости, подобное звучание должно было привлечь внимание большого количества слушателей. Планируя свадьбу или другое мероприятие хозяева должны были установить

шатры (*шатер корырга*) с приглашением большого количества гостей, можно сказать, всего села и любого проходящего мимо путника, для чего порой приходилось отказываться на сезон от грядок на приусадебном участке (в экспедиции 1998 года в селе Татаробашмаковка был описан подобный случай). Для местного населения это очень серьезный шаг: в финансовом отношении подспорьем для семьи на целый год является именно собственный огород.

Следующие за начальной попевки отличаются по звуку близостью звукоизвлечения к обычному напеванию, неподготовленному пению, человеческой речи. Артикуляция текста внутри тирады характеризуется большой скоростью, близкой к скороговорке, при этом не теряется отчетливость в произнесении слов. Информаторы, регулируя связь со слушателем, снижают скорость произнесения, переходя к декламации, особенно на низких звуках, в конце тирады. Звукоизвлечение при исполнении хушавазов и жыров отличается от пения короткосложных песен (такмаков, *кыска кәй*), в изобилии присутствующих в быту астраханских татар-ногайцев. Если в исполнении последних привлекается гортань, что делает звук открытым, несколько «прижатым», у некоторых исполнителей даже резковатым, переходящим на форсированный, то при исполнении эпических образцов наблюдается присутствие грудного резонанса. Нужно учитывать также обстоятельства исполнения эпоса при записи: информаторы испытывали стеснение, многократно отказывались от пения, при пении старались «не выделяться», пели в положении сидя, сутулясь, тихо, как бы «для себя», но постепенно от тирады к тираде раскрывались, становились увереннее и общительнее, от чего менялись и вокально-исполнительские характеристики исполняемого образца. Исключением являлись информаторы, исполняющие эпос с сопровождением домбры, например Сафаров Салахетдин Джалалетдинович, 1934 г. р., а также особенно стоит выделить артистичное исполнение Измайлова Айвадуллы Нугмановича, 1931 г. р., который пел стоя, с расправленной

спиной, высоко поднятой головой, с глубоким дыханием, устремленным вдаль громким звуком, открытость которого усиливалась пением «на улыбке». Подобная вокальная манера интонирования применима и к исполнению редких распевов в попевках *D* и *F* (см. пример 1). Широкая амплитуда артикулирования открытых гласных, их акцентированного исполнения применяется также в словах-обращениях типа *жамагат* (общество, имеются в виду все собравшиеся) или словах, смысловое значение которых исполнитель хочет особо подчеркнуть.

Для всех исполнителей характерно экономное распределение дыхания на весь нисходящий мелодический спуск — четыре строки ABCD (см. пример 1). Последующие добавочные строки, продолжающие тираду, могут отделяться от экспонирования небольшой цезурой, достаточной для неглубокого вдоха. Также их отличает большая ровность тембра, близость к речевому интонированию с «огублением» открытых гласных, звукоизвлечением близкими друг к другу губами. В целом при пении всех промежуточных между начальной и заключительной попевок наблюдается позиционное единство.

Между тирадами исполнитель может перейти на речь, например, задать слушателям вопросы типа: *Төсенэсезме?* (Понимаете?), *Шулаймы?* (Не так ли?). Некоторые важные по смыслу слова могут быть сакцентированы (проскандированы) или проговорены во время исполнения тирады.

Судя по самоназваниям, встречающимся в поэтических текстах хушавазов и жыров, — *агаңыз, бабаңыз*, — можно заключить, что исполнителями в последнее время были старики, а в прошлом и молодые (истории, в т. ч. юмористические, различные казусы из деревенской жизни). В настоящее время изменилось значение этих эпических песен для народа: если раньше они служили средством информации о событиях, а также наставлениями (определенная форма передачи опыта и традиций), информацией о традиционных обычаях, порядке и правилах их проведения, то с

приходом телевидения необходимость в этом начинает ослабевать, а в эпоху современных коммуникационных технологий — сводятся к нулю. Сейчас образцы эпоса воспринимаются как украшение, диковинка, концертный номер. Желание творчества в среде населения выливается в сочинение стихов, байтов, песен, участие в художественной самодеятельности (свидетельством этого является также подражание профессиональным вокальным голосам), например конкурс «*Жырлагыз, абилэр!*» («Пойте, бабушки!»).

В Астрахани и крупных районных центрах, особенно расположенных близко к городу, функционирует завидное множество детских и юношеских самодеятельных художественных коллективов. В программу их выступлений входят танцы, песни под аккомпанемент саза (саратовской гармошки), часто посвященные празднику Науруз, а также сюжетные музыкальные композиции, повествующие о царице Сююмбике. Участники ансамблей воспроизводят обряды (*Науруз, Карга боткасы, Сабантуй*, свадебный и т. д.), бытовые сцены, танцы с национальными танцевальными движениями, но никогда — хушавазы и жыры. Функционирующие при сельских клубах ансамбли художественной самодеятельности состоят, преимущественно, из женщин пожилого возраста и существуют, как правило, за счет более молодого, энергичного, заинтересованного, предприимчивого руководителя, которому зачастую приходится привлекать немалое красноречие и обаяние, уговаривая женщин оставить ненадолго домашние дела, хозяйство и прийти на репетицию-спекву. Собираются женщины обычно в клубе, иногда в доме одной из участниц. В репертуаре таких ансамблей — танцы астраханских татар под аккомпанемент саратовской гармошки, такмаки на напевы «*Урам көе*», «*Баламишкин*», их предназначение — развлечение на сельских праздниках. Эпос подобными коллективами также не исполняется. Забытое искусство эпического повествования в современной жизни не находит своего слушателя. В общественном сознании особого обра-

за исполнителя эпоса, человека, умудренного опытом, смотрящего вдаль, в суть вещей, в некотором смысле священного человека, стоящего на другой высоте в сравнении с остальными людьми, сейчас нет. Ведь раньше сказителю приписывались магические свойства: по местной легенде своими песнями, игрой на домбре он мог подчинить себе нечистую силу, эпические сказания несли информативную и воспитательную нагрузку. Одной из главных причин исчезновения эпоса является стремительное развитие и совершенствование информационных технологий. Кроме того, смешение города и села приводит к отрыву молодого поколения от института семьи, рода, корней: если раньше традиции и их передача воспринимались как необходимое и единственно возможное, образ жизни, то теперь следование им — это выбор лишь немногих. Более того, к сожалению, представители среднего поколения в некоторых случаях демонстрировали непонимание исключительности и редкости таланта эпического сказительства своих старших членов семьи: сочинительство эпических историй вызывало улыбки и насмешки у родных, воспринималось как старческое чудачество.

Таким образом, оценивая состояние сохранности эпической традиции астраханских ногайцев³, можно сказать, что ее расцвет остался в прошлом. Ситуация, которая складывается в XXI веке, демонстрирует тенденцию к полному исчезновению этих явлений из повседневной культуры коренных жителей Астраханской области. Система обучения, передачи эпического искусства из поколения в поколение фактически утеряна, эпический репертуар не обновляется: информаторы рассказывают когда-то заученные образцы эпоса, точно воспроизводя их при повторе. Об искусстве эпического сказывания среди астраханских татар сегодня говорят как о далеком и безвозвратно ушедшем прошлом; большинство населения края уже не помнит и зачастую даже не знает о существовании ногайской эпической традиции.

Примечания

- ¹ Юртовские татары-ногайцы и карагаши-ногайцы — этнические группы коренных астраханских татар.
- ² При рассмотрении функций аккомпанемента в образцах эпической традиции астраханских ногайцев выявляется ее общность с рядом других тюркских эпических традиций, а также других явлений эпического творчества, испытавших влияние тюркского эпоса [1; 7—11; 14; 16—18].
- ³ Результатом предпринятых фольклорных экспедиций Казанской консерватории (1998—2000) явилось составление сборника напевов и инструментальных наигрышей астраханских татар, в число которых вошли и образцы эпических жанров [15]. К работе были также привлечены аудиоматериалы, предоставленные профессором Елабужского педагогического института Л. Ш. Арслановым и собранные им в 70-е годы XX века, а также записи, сделанные автором Н. Г. Агдеевой в совместной экспедиции с Татарским государственным центром татарского фольклора во главе с Ф. Х. Завгаровой в селе Татаробашмаковка Приволжского района Астраханской области в 2004 году.

Список литературы

References

1. *Абдуллаев Р. С.* Бытование дастанов в Узбекистане // Музыка эпоса. — Йошкар-Ола, 1991. — С. 113—117 [*Abdullayev R. S.* Bytovaniye dastanov v Uzbekistane // Muzyka eposa. — Yoshkar-Ola, 1991. — S. 113—117].
2. *Агдеева Н. Г.* Заметки о свадебном обряде астраханских татар // Бусыгинские чтения. — Вып. 5. — С. 5—12 [*Agdeyeva N. G.* Zametki o svadebnom obryade astrakhanskikh tatar // Busyginnskiye chteniya. — Выр. 5. — S. 5—12].
3. *Агдеева Н. Г.* Эпическая традиция астраханских ногайцев: общая характеристика // Turkvolker und andere Ethnien: Geschichte. Sprache. Kultur. — В. 3 — S. 34—43 [*Agdeyeva N. G.* Epicheskaya traditsiya astrakhanskikh nogaytsev: obshchaya kharakteristika // Turkvolker und andere Ethnien: Geschichte. Sprache. Kultur. — V. 3 — S. 34—43].
4. *Гайнуллина Н. Г.* Об эпической традиции ногайских татар Астраханской области // Музыкальная культура народов России и зарубежных стран: страницы истории: Сб. науч. тр. аспирантов и соискателей. — Казань, 2003. — С. 3—22 [*Gaynullina N. G.* Ob epicheskoy traditsii nogayskikh tatar Astrakhanskoy oblasti // Muzykal'naya kul'tura narodov Rossii i zarubezhnykh stran: stranitsy istorii: Sb. nauch. tr. aspirantov i soiskateley. — Kazan', 2003. — S. 3—22].
5. *Гайнуллина Н. Г.* Особенности эпического интонирования в традиции астраханских ногайцев // Деп. в НИЦ Информкультура 14.07.2003 — № 3362. — 38 с. [*Gaynullina N. G.* Osobennosti epicheskogo intonirovaniya v traditsii astrakhanskikh nogaytsev // Dep. v NITS Informkul'tura 14.07.2003, № 3362. — 38 s.].
6. *Гайнуллина Н. Г.* Эпическая традиция ногайских татар Астраханской области: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. — Казань, 2003. — 24 с. [*Gaynullina N. G.* Epicheskaya traditsiya nogayskikh tatar Astrakhanskoy oblasti: Avtoreferat dis. ... kand. iskustvovedeniya. — Kazan', 2003. — 24 s.].

7. *Гуллыев Ш.* Искусство туркменских бахши / Под ред. Ф. М. Караматова. — Ашхабад, 1985. — 259 с. [*Gullyyev Sh.* Iskusstvo turkmenskikh bakhshi / Pod red. F. M. Karamatova. — Ashkhabad, 1985. — 259 s.].
8. *Жирмунский В. М.* Некоторые итоги изучения героического эпоса народов Средней Азии // Вопросы изучения эпоса народов СССР. — М., 1958. — С. 24—65 [*Zhirmunskiy V. M.* Nekotoryye itogi izucheniya geroicheskogo eposa narodov Sredney Azii // Voprosy izucheniya eposa narodov SSSR. — M., 1958. — S. 24—65].
9. *Жирмунский В. М.* Тюркский героический эпос. — Л., 1974. — 727 с. [*Zhirmunskiy V. M.* Tyurkskiy geroicheskiy epos. — L., 1974. — 727 s.].
10. *Земцовский И. И., Кунанбаева А. Б.* Музыкальный эпос — феномен и категория // Музыка эпоса: Сб. статей. — Йошкар-Ола, 1991. — С. 6—23 [*Zemtsovskiy I. I., Kunanbayeva A. B.* Muzykal'nyy epos — fenomen i kategoriya // Muzyka eposa: Sb. statey. — Yoshkar-Ola, 1991. — S. 6—23].
11. *Кунанбаева А. Б.* Специфика казахского эпического интонирования: К постановке проблемы // Советская музыка. — 1982. — № 6. — С. 78—81 [*Kunanbayeva A. B.* Spetsifika kazakhskogo epicheskogo intonirovaniya: K postanovke problemy // Sovetskaya muzyka. — 1982. — № 6. — S. 78—81].
12. *Кунанбаева А. Б.* Проблема казахской эпической традиции (на музыкальном материале 1960—1980-х годов): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1984. — 24 с. [*Kunanbayeva A. B.* Problema kazakhskoy epicheskoy traditsii (na muzykal'nom materiale 1960—1980-kh godov): Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. — L., 1984. — 24 s.].
13. *Кунанбаева А. Б.* Жанровая система казахского музыкального эпоса: опыт обоснования // Музыка эпоса: Сб. статей. — Йошкар-Ола, 1991. — С. 82—112 [*Kunanbayeva A. B.* Zhanrovaya sistema kazakhskogo muzykal'nogo eposa: opyt obosnovaniya // Muzyka eposa: Sb. statey. — Yoshkar-Ola, 1991. — S. 82—112].
14. *Лорд А.* Сказитель / Послесл. Б. Н. Путилова; коммент. Ю. А. Клейнера, Г. А. Левинтона. — М.: Восточная литература, 1994. — 268 с. [*Lord A.* Skazitel' / Poslesl. B. N. Putilova; komment. Yu. A. Kleynera, G. A. Levintona. — M.: Vostochnaya literatura, 1994. — 268 s.].
15. Песни астраханских татар / Сост. Е. М. Смирнова, Н. Г. Гайнуллина; Казан. гос. консерватория. — Казань, 2007. — 552 с. [Н. Гайнуллина — аудиозаписи, нотные транскрипции, расшифровка поэтических текстов, подстрочные переводы, комментарии] [*Pesni astrakhanskikh tatar / Sost. Ye. M. Smirnova, N. G. Gaynullina; Kazan. gos. konservatoriya. — Kazan', 2007. — 552 s. [N. G. Gaynullina — audiozapisi, notnyye transkriptsii, rasshifrovka poeticheskikh tekstov, podstrochnyye perevody, kommentarii]*].
16. *Утегалиева С. И.* Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). — М.: Композитор, 2013. — 528 с. [*Utegalievaya S. I.* Zvukovoy mir muzyki tyurkskikh narodov: teoriya, istoriya, praktika (na materiale instrumental'nykh traditsiy Tsentral'noy Azii). — M.: Kompozitor, 2013. — 528 s.].
17. *Харлап М. Г.* Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. — М., 1972. — С. 221—274 [*Kharlap M. G.* Narodno-russkaya muzykal'naya sistema i problema proiskhozhdeniya muzyki // Ranniye formy iskusstva. — M., 1972. — S. 221—274].
18. *Шивлянова В. К.* К проблеме изучения исполнительской традиции калмыцкого эпоса «Джангар» // Музыка эпоса: Сб. статей. — Йошкар-Ола, 1991. — С. 147—157 [*Shivlyanova V. K.* K probleme izucheniya ispolnitel'skoy traditsii kalmytskogo eposa "Dzhangar" // Muzyka eposa: Sb. statey. — Yoshkar-Ola, 1991. — S. 147—157].
19. Татар халык ыжаты: Дастаннар / Томны төзүче, кереш сүз һәм искәрмәләрне язучы Ф. В. Әхмәтова. — Казан, 2004. — 640 б. [Tatar halyk ihaty: Dastanar / Tomna tezeche, Keresh suz һәм iskermnul'nere yazuchy F. V. Ahmetova. — Kazan, 2004. — 640 b.].