

**ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА НА ДИССЕРТАЦИЮ С. ТУВААНЖАВ
«ПРОДОЛЬНАЯ ФЛЕЙТА ЦУУР В ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЕ ЗАПАДНОЙ МОНГОЛИИ (УСТРОЙСТВО, БЫТОВАНИЕ,
НАИГРЫШИ)»**

по специальности 17.00.02. – Музыкальное искусство

Диссертационное исследование С. Туваанжав по праву может быть названо самобытным. С одной стороны, эта работа следует устоявшимся научным принципам, принятым в этномузыкологической среде Санкт-Петербургской консерватории. С другой стороны, автор вносит в общепринятую методологию свой, оригинальный, взгляд, в котором комплексный подход к бесписьменной традиции не сводится к рассмотрению одной лишь суммы элементов, но предстает своего рода способом видения разностороннего, многоуровневого – единого культурного пространства. Такого рода метод предполагает вычленение одного из компонентов изучаемой системы в качестве основного; им, в данном случае, оказывается монгольский народный музыкальный инструмент – продольная флейта цуур, подвергнутая в диссертации всестороннему детальному анализу. Инструментоведческое исследование приобретает междисциплинарный характер. Однако и в подобном обращении к смежным научным отраслям присутствует важнейший, объединяющий исследовательский аспект – музыкально-инструментальный. Монгольский цуур представлен в сложных многообразных взаимосвязях с традицией, на ее целостном культурном фоне.

В *первой главе* диссертации цуур вводится в широкий историко-этнографический контекст. Сообщаются сведения об урянхайцах – небольшом западномонгольском народе, изучаемом автором, о его обычаях, обрядах, языке. Даются описания ландшафта горного Алтая, где живут урянхайцы. Следует отметить эрудицию диссертанта. Используются источники на русском, монгольском, французском, английском языках. Среди тех, кто изучал цуур – крупнейший шведский органист Э. Эмсгаймер, французские, американские, монгольские, русские ученые (А. Дежак, К.

Пэгг, Ж. Энебиш, Б. Смирнов и др.). Учитываются работы российских, казахстанских исследователей, занимавшихся восточными, северными музыкальными культурами: Т. Вызго, Р. Зелинского, Х. Ихтисамова, Ю. Шейкина, В. Сузукей, С. Утегалиевой и др. Автор обнаруживает знакомство с многочисленными трудами русских востоковедов. Помимо историко-этнографических, приводятся их работы по фольклору, эпическим традициям. Было бы уместным дополнить этот ряд исследованиями венгерских эпосоведов-монголистов (виднейший из них – Д. Кара, а также А. Бирталан и др.).

Сообщаемые этнографические данные пересекаются с рассмотрением синкретических по своему характеру различных типов использования цуура в ритуальных практиках монголов: охоте, пастушестве, шаманизме, военном быту, обрядах жизненного цикла, гаданиях, предсказаниях, лечебной практике, календарной приуроченности. Отметим попутно, что синкретичное употребление инструмента в разных видах культуры является само по себе, в большей степени, глубинным корневым признаком традиции, нежели вопросом о происхождении цуура, захватившем многих исследователей, в том числе, и автора диссертации. Главнейшим же в первой главе оказывается введение музыкально-антропологической проблематики, предстающей по ходу дальнейшего изложения в разных ракурсах, но везде сохраняющей свою основную задачу: демонстрацию и углубленное рассмотрение творческого, *человеческого* начала в культуре. Отныне эта кардинальная гуманистическая линия будет неуклонно, повсеместно присутствовать. Здесь же сообщается об угрозе исчезновения практики музицирования на монгольском цууре. Трагическая нота дополняется одновременным обращением автора к творчеству последних мастеров, главным образом – к искусству выдающегося музыканта-художника-философа, основателя исполнительской династии, Паарая Наранцогта. Отсюда и далее автор диссертации последовательно сочетает обе стороны – печали и света – в одном

повествовании. Подобное смысловое взаимодействие приобретает смысл авторской концепции. Одним из действенных инструментов реализации этой концепции становится словесный стиль автора: выверенный и точный. Такого рода стиль изложения содержит яркую художественную черту, но по характеру своему – сдержанную, неброскую. Цель этого сочетания ясна: подобные же свойства обнаруживаются и в звучании монгольского цуура, где звуковой поток может быть и нежным (тембр инструмента), и одновременно сдержанным, и даже суровым (вокальный голос музыканта).

Вообще, стройность, как признак авторского стиля, находит свое отображение повсюду: и в структуре, и в содержании диссертации. Во *второй главе*, наиболее органологической по своему характеру, сообщается о способах изготовления цуура, об его темброво-конструктивных особенностях, о технике игры (постановка рук; дыхание), о свойствах и этапах обучения, о взаимосвязях исполнительства на цууре с горловым пением, отдельные элементы и виды которого включаются непосредственно в процесс музицирования, становящегося, по сути, *инструментально-вокальным*. Невозможно в этой связи не упомянуть исследования Ю. Бойко, который обращался к подобного рода явлениям с феноменологической, типологической сторон. В диссертационном списке литературы работы этого автора, к сожалению, отсутствуют. Можно вспомнить также фундаментальные теоретические изыскания казахского ученого С. Утегалиевой, содержащие великолепную, по отношению к такого рода типам флейтового музицирования феноменологическую находку – *человекоинструмент*. Между тем, к безусловно положительным свойствам работы можно как раз отнести непреклонное стремление диссертанта к сравнительному методу, выраженному в постоянстве отсылок на близкие, как по этническим, так и по типологическим признакам, инструменты, типы музицирования (калмыцкие, башкирские, бурятские, тувинские, казахские, киргизские). Несколько удивляет, впрочем, отсутствие среди цитируемых

авторов С Субаналиева – корифея киргизского этноинструментоведения, поднимающего в своих работах общетеоретические – сравнительно-типологические вопросы.

В *третьей главе* рассматриваются вопросы классификации наигрышей, их звукоряды в соотношении со строем инструмента, ставятся проблемы лада, композиции, а также репертуара, исполнительского стиля цуурчи. И в этих разделах работы непрестанно проступает важнейший ее элемент – антропологический, основанный на соприкосновении с сокровенными сторонами традиционного музицирования, включающими в себя форму наигрышей, манеру игры, исполнительские приемы. Все музыкальные особенности содержатся в натурах музыкантов, с их художественными и человеческими чертами. Эти свойства имеют глубинную связь с традицией. В диссертации применяются современные методы когнитивного исследования: приводятся высказывания, взгляды, суждения народных исполнителей, используются их биографические сведения. Автором подчеркивается и аргументируется архаичность как самого монгольского (урянхайского) цуура, так и способов игры на нем. Личность музыканта оказывается поэтому включенной в орбиту древней культуры, мифологического сознания, старинных ритуалов, освященных традицией звуковых форм, одновременно обнаруживая в себе ярчайшие индивидуальные творческие черты. Все вышеназванные аспекты, сжато, но отчетливо обоснованы уже во *введении* к диссертации; они говорят о безоговорочной **актуальности** работы, показывают ее **новизну**. Во введении убедительно выявлены также **степень изученности темы, цель, объект, предмет, методологические основы исследования, его теоретическая и практическая значимость**. С предельной четкостью обозначены **положения, выносимые на защиту**. Чрезвычайный вес имеет **материал исследования**, опирающийся не только на записи предшественников, но и на экспедиционные драгоценные находки автора диссертации. Собранные им

образцы нашли свое видное место в *приложении* к работе. Здесь представлены нотации наигрышей на цууре и сыбызгы (родственной цууру флейте), а также примеры горлового пения. Диссертант выступает в этих нотациях искусственным расшифровщиком, в тончайшей графике вычерчивая изысканность инструментально-вокальных линий. В следующих разделах приложения находим каталоги музыкальных инструментов и наигрышей, фрагменты бесед с исполнителями, тексты легенд и сказок, фотографии, иллюстрации, сведения об исполнителях, словарь монгольских слов и терминов.

Помимо вышеприведенных, позволим себе высказать еще несколько отдельных замечаний. Первое касается нотных примеров. При всей красоте авторских нотаций, они все же нуждаются в более детальной демонстрации микромелодики, обнаружении элементов нетемперации. В качестве теоретического фундамента необходимо в этой связи учитывать статью И. Мациевского «Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки», в которой, помимо концептуальных положений, предлагается к использованию «Универсальный знак микроальтерации» («УЗМА»), позволяющий наиболее гибко обращаться с тонами, выходящими за пределы темперации. Второе соображение. В разделах, посвященных структурно-композиционным особенностям наигрышей, автором диссертации используются порой термины, привнесенные из европейской академической культуры (период, сквозное развитие и др.). Желательно было бы найти им замену, исходя, может быть, и из практики самой бесписьменной традиции. Третье замечание касается соотношения природы и человека, находящегося со своим музыкальным инструментом, в ее окружении. Предпринятый диссертантом, без сомнения, глубокий научный анализ этого комплекса, следовало бы дополнить ссылками на работы тех авторов, которые посвятили феномену подобного взаимодействия – на примерах существования флейт (и других аэрофонов) в

разных культурах *специальные* исследования. Среди них: А. Вижинтас (литовцы), П. Чисталев (коми), Б. Яремко (украинцы), С. Старостин (русские). Совершенно очевидно при этом, что высказанные замечания носят исключительно частный характер, и нисколько не снижают высокий научный уровень представленной работы.

Исследование С. Туваанжав – яркая страница в монгольской и – одновременно – в российской этномузыкологии. Оказываясь, с одной стороны, добротной, содержащей многочисленные фактологические подробности, инструментоведческой диссертацией, эта работа, в то же время, предстает совершенно особым сочинением на тему экологии культуры. Здесь затронуты этические вопросы современной жизни бесписьменной традиции, но смысловые линии протянуты в прошлое время, в древние эпохи. Показана культура монголов в ее целостности, но на примере одного лишь цуура. Традиционная ментальность изучается на фоне мощных творческих личностей народных музыкантов. Выявляется еще один аспект диссертации. Эта работа оказывается исследованием *уникального* в культуре. Действительно, несмотря на обращение к бесписьменной традиции, казалось бы, прежде всего, коллективной, мы находим в ней целый ряд уникальных по своей сути феноменов: народ урянхайцы; инструмент цуур, сохранивший чрезвычайно архаичные черты. Великий музыкант Наранцогт, оставивший после себя учеников и последователей, имеющих сегодня достаточно ограниченный по количеству репертуар, именно по этой причине обладающий притягательностью и особенной, необыкновенной силой. Наконец, угасающая, но ставшая ныне известной уникальная исполнительская традиция на флейте цуур. Все это богатство, в совершенно оригинальном художественно-научном стиле, преподносится автором диссертации. Ему помогают сами народные исполнители, их рассказы о музыке и музицировании. Поэтическое *слово* традиции дополнено и осмыслено *словом* исследователя. Видится абсолютно необходимым издание

представленной работы в виде монографии и на русском, и на монгольском языках.

Диссертация Содгэрэл Туваанжав «Продольная флейта *цуур* в традиционной музыкальной культуре Западной Монголии (устройство, бытование, наигрыши)» соответствует всем требованиям, предъявляемым ВАК к кандидатским диссертациям и может быть без сомнения рекомендована к защите на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02. – Музыкальное искусство. Автореферат полностью соответствует содержанию диссертации.

Заведующий сектором фольклора Российского института истории искусств, кандидат искусствоведения А. В. Ромодин

Ромодин
13.11.2017



Ромодина А. В.
Васильева М. Е.