
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт восточных рукописей

MONGOLICA-XX

Сборник научных статей по монголоведению
посвящен 200-летию со дня основания Азиатского музея /
Института восточных рукописей РАН

St. Petersburg
2018

С. Ш. Аязбекова

Тюрко-монгольская музыкальная общность в контексте номадической и тенгрианской цивилизаций

DOI: 10.25882/ptn7-xy89

Статья посвящена вопросам музыкальной общности тюркских и монгольских народов. Определяется, что генезис тюрко-монгольской музыкально-культурной общности (ТММКО) находится в двух цивилизациях — номадической мировой и тенгрианской локальной, возникших в эпоху мезолита.

Номадическая мировая цивилизация сформировала такие особенности ТММКО, как устный тип культуры, сольные жанры, типы, способы изготовления и функционирование музыкальных инструментов, степные образы природы и имитация ее звуков. Космоцентрический тип картины мира, свойственный номадической мировой цивилизации, рассматривается в качестве предпосылки формирования тенгрианской цивилизации.

Тенгрианская локальная цивилизация определила такие характерные особенности ТММКО, как представление о музыке как Музыке-Вселенной, Музыке-Душе и Музыке-Искусстве. В контексте тенгрианства рассматривается семантика музыкального инструментария.

В заключении рассматривается процесс закрепления и устойчивого оформления культурной идентичности тюркского и монгольского миров, а также формирования из тенгрианской цивилизации в качестве «сыновних» тюркской и монгольской цивилизаций.

Ключевые слова: тюрко-монгольская музыкально-культурная общность, номадическая и оседлая мировые цивилизации, тенгрианская цивилизация, тюркская цивилизация, монгольская цивилизация, музыкальные инструменты, Музыка-Вселенная, Музыка-Душа, Музыка-Искусство.

Тюрко-монгольский симбиоз — это выражение стало настолько устойчивым, что становится ключевым при исследовании самых разных направлений — исторических, политических, философских, искусствоведческих и других.

Осмысление единства тюрко-монгольских музыкальных традиций имеет давние корни, например, это нашло отражение в трактатах «Джами ал-алхан» («Собрание мелодий»), «Макарид ал-алхан» («Назначение мелодий») Абдугадира Мараги (XIV в.), в которых отдельные музыкальные инструменты и жанры называются тюрко-монгольскими [Агаева, 1987. С. 192].

Вопросы единства и общности тюркской и монгольской музыки нашли отражение и в современных исследованиях — в трудах Б. Батжаргала, Х. Ихтисамова, Б. Каракулова, Ф. Кароматли, Н. М. Кондратьева, А. И. Мухамбетовой, С. А. Елемановой, Ш. Гуллыева, В. Ю. Сузукеей, С. И. Утегалиевой, Г. Н. Омаровой, Л. Халтаевой и других. Так, известным культурологом В. Ю. Сузукеей было замечено: «в древних, архаических пластах музыкальных культур современных тюрко-монгольских народов, несмотря на все изменения и напластования, которые происходили в последующие столетия, продолжают сохраняться многие элементы устойчивого единства, свойственного только этим культурам. Такая много-

вековая устойчивость, которая не подверглась разрушению на протяжении ряда столетий, позволяет выдвинуть предположение о том, что еще в период их исторической общности, т. е. в период степных империй древних кочевников, был порожден особый тип музыкальной цивилизации, сформировавшийся на основе четко осознававшейся и активно действовавшей идеологии» [Сузукеей, 2010].

Признавая правомерность идеи цивилизационного единства тюркской и монгольской музыки, попытаемся осмыслить истоки «особого типа музыкальной цивилизации». Полагаем в этой связи, что *генезис тюрко-монгольской музыкально-культурной общности кроется в двух мезолитических цивилизациях — номадической мировой и тенгрианской локальной.*

Деление цивилизаций на номадическую и оседлую обусловлено в первую очередь средой обитания. Для оседлых народов она более благоприятна и многообразна, она предоставляет возможности для земледелия, поскольку ландшафт имеет неиссякаемые ресурсы жизнеобеспечения, тогда как для кочевников это степь и пустыня. В результате такого деления географического ландшафта и возникло два основных способа жизнедеятельности, что и породило два вида мировых цивилизаций — номадическую и оседлую.

Анализ мира кочевья и оседлого мира в пространственно-временном контексте со всей очевидностью выявил чрезвычайно высокий статус их как мировых цивилизаций. Связано это как со временем их распространения (начиная с эпохи мезолита и по сей день), так и с обширным ареалом их распространения и непрерывающимся взаимодействием друг с другом (от конфликта до полного перехода). Если говорить обо всей человеческой цивилизации, то она характеризовалась одновременным сосуществованием и взаимодействием номадической и оседлой цивилизаций (см. подробно: [Аязбекова, 2016]).

История знает и еще один тип взаимодействия, когда обе мировые цивилизации становятся составляющими локальных цивилизаций. К ним относятся неолитическая тенгрианская цивилизация и выросшие из нее во втором поколении тюркская и монгольская цивилизации, структура которых объединила кочевую и оседлую формы хозяйствования и, соответственно, набор культурных универсалий, свойственный им обоим.

I. Общность тюрко-монгольской музыки в контексте номадической мировой цивилизации

Если выделить основные признаки номадической цивилизации, то к ним можно отнести кочевой способ хозяйствования и экономики, а также кочевую модель природопользования. Ареал ее распространения — афразийская и евразийская степная и пустынная территории.

Номадическая мировая цивилизация, несмотря на разнообразие локальных воплощений, имеет особый набор культурных универсалий. К ним можно отнести кочевые модели природопользования, культовое отношение к космическим объектам, земле, природе (в особой мере — к скоту), представление об «открытом» пространстве как жизни и «закрытом» — как смерти, циклическое бесконечное время, развитую систему родовой идентификации и родовой градации и др. Кочевой способ хозяйствования выработал единую номадическую цивилизацию, имеющую, наряду с оседлой, статус мировой цивилизации.

Мировой статус номадической цивилизации приводит к общности музыкальной культуры на всем ее пространстве. Стало быть, тюрко-монгольская общность в контексте номадической цивилизации имеет значительные точки соприкосновения типологического характера со всем ареалом ее распространения. Однако географическая локализация евразийских и афразийских степей и пустынь во многом определяет существование в рамках номадической цивилизации двух культурных зон. Таким образом, тюрко-монгольская общность музыки имеет, с одной стороны, родовые характеристики всей номадической цивилизации, с другой — выступает как общность евразийского порядка.

Известный цивилиолог А. И. Оразбаева в своем фундаментальном исследовании «Цивилизация кочевников евразийских степей» рассматривает евразийскую кочевую цивилизацию как тип локальной цивилизации. В этой работе выделены такие характеристики цивилизации кочевников, как всадничество, ставшее символом единства и слитности с природой, представление о степи как «отчем доме», отсутствие границы между степью и юртой, наличие городов и поселений, воинственность, мобильность, динамизм, импульсивность, а также параллельное существование трех хозяйственных типов — кочевого, полукочевого и полuosедлого [Оразбаева, 2005. С. 167—174.]. Следует заметить, что данные характеристики весьма полно отражают и особенности тюрко-монгольской культурной общности.

Что касается особенностей музыки в контексте номадической мировой цивилизации, то важным представляется ее особый статус как связующего сакрального звена, объединяющего Человека в его многообразных связях со структурированным космическим и степным пространством.

В номадической цивилизации не были развиты те жанры искусства, которые требовали стационарных условий и городского быта, такие как живопись, монументальная городская архитектура и скульптура, театральное искусство и пр. Именно поэтому вся духовно-культурная энергетика номадической цивилизации была сосредоточена в музыке, слове, одежде и орнаменте, которые могли быть свободно перемещены в пространстве степи или пустыни. Эта же причина послужила основанием развития устного способа функционирования музыкально-поэтического творчества, реализующегося в сольных жанрах — мифоэпических, песенных и инструментальных. С кочевым образом жизни связаны и малые размеры музыкальных инструментов, синкретизм системы творец-исполнитель-слушатель.

Устный тип культуры

Сопоставление номадической и оседлой мировых цивилизаций с двумя типами культуры — устной и письменной ярко очерчивает всеобщий характер распространения устного типа музыкального творчества в номадической цивилизации, а письменного — в оседлой.

Устный тип музыкальной культуры восходит к глубокой древности — к первоистокам музыки. Однако и по сей день жанры музыкальной культуры, выросшие в лоне номадической цивилизации, несмотря на существующую нотацию, в живой социокультурной среде, направленной на творчество, а не на воспроизводство музыкальной традиции полноценно функционируют только при устном способе межпоколенной передачи культурного опыта.

Нотация или ее отсутствие имеет особое значение для выражения индивидуального в творческом процессе, жанрах и музыкальном языке. Так, устным

культурам номадического типа присущи сольные жанры, монодия и импровизационность, тогда как письменным культурам — многоголосие, ансамблевые и оркестровые жанры, жесткая закреплённость фиксированного текста. При этом устная музыка, будучи авторской, как правило, не сохраняла индивидуальное авторство, тогда как письменность способствовала его фиксации.

Сольные жанры

Кочевым народам не было свойственно ансамблевое исполнение на инструментах, музыкальное искусство этой цивилизации отличается доминированием сольных жанров. При этом автор и исполнитель составляли, как правило, единое целое.

Сольное исполнение предусматривают и сами музыкальные инструменты (из числа идеофонов, аэрофонов, хордофонов). Неслучайно поэтому и песенное искусство в большинстве своем представляет собой жанры лирических сольных песен, причем с непременным подчеркиванием первого лица.

Много общего и в музыкально-поэтических жанрах тюркских и монгольских народов. Как и фольклорные жанры других народов, тюрко-монгольские жанры включают в себя семейно-бытовые жанры, в т. ч. и связанные с жизненным циклом человека (родильные, свадебные, похоронные), а также производственные жанры, определяемые спецификой трудовой деятельности. Все они в той или иной мере отражают кочевой быт.

Особенности номадической цивилизации наиболее ярко представлены в скотоводческих и охотничьих обрядовых песнях и инструментальных наигрышах, предназначенных для животных. К ним относятся древние жанры, имеющие прикладной характер и исполняемые на дудках-манках [Яцковская, 1988] или в песенном стиле «сольных речитаций» для заклинания овцематки, коровы и верблюдиц (к примеру, тээгэ — у бурят). Н. М. Кондратьева, исследователь заговоров алтайцев-теленгитов, отмечая их широкое распространение у монголов, бурят, алтайцев, тувинцев, азербайджанцев, туркмен, киргизов, казахов, пишет, что «по ряду признаков скотоводческие заговоры входят в центральную, не подверженную быстрым изменениям и, следовательно, наиболее архаичную область тюркских и монгольских культур. Такое системное положение делает заговоры уникальным источником информации о древнейших состояниях этих этнических культур» [Кондратьева, 1996].

Музыкальный инструментарий

Кочевничество отразилось в типе и способах изготовления тюрко-монгольского инструментария. Все инструменты изготовлены из того материала, который дарит кочевнику среда обитания:

- ✓ **дерево** — *корпус* морин хуура, бызанчи, цуура, товшура (монг.), кылкобыза, кобыза, наркобыза, домбры, шертера, дауылпаза (каз.), добулбаса (кырг.), жыгач ооз комуза (кырг.); дошпулуура (тув.); *гриф* морин хуура (монг., бурят.), дошпулуура (тув.); *смычки* морин хуура, бызанчи (монг.), дауылпаза (каз.); *рукоятка* зырылдака (каз.); кыл-кыяк, жетиген (кырг.) и др.;
 - ✓ **металл** — *шумовые подвески* дабыла, шанкобыза (каз.), темир-комуза (кырг.); темиркомыса (тув.); томор-хура (монг.); *бляшки* зырылдака (каз.); *металлические подвески или колокольчики* на дангыра, асатаяке (каз.); жез кернее (кырг.);
 - ✓ **тростник, зонтичные растения** — цуур, хурсан бишуур (монг.), асатаяк, сыбызгы, желбуаз, камыс сырнай (каз.), шоор (тув.), курай (башк.);
 - ✓ **глина** — чурган чих (монг.), саз-сырнай, ускирик, тастауык (каз.), чопо чоор (кырг.).
- Музыкальный инструментарий кочевых народов изготавливается также и из частей животных — коня, барана, быка, козла, косули, оленя:
- ✓ **кожа** — *мембрана* дауылпаза, желбуаза (каз.), добулбаса (кырг.), дабыла (каз.), *дека* кобыза (каз.), кыяка (кырг.), хомыса (хак.); *кисточки* зырылдака (каз.); *ремень* шатырлака (каз.); *струнодержатель* (кутук) кыл-кыяка (кырг.); плетка (камча) добулбаса (кырг.);
 - ✓ **шкура** — *дека* кыл-кыяка (кырг.);
 - ✓ **кишки** — *струны* комуза, чадагана (тув.), товшура (монг.);
 - ✓ **асыки** (альчики) — *подставка под струны* жетыгена (каз.), чадагана (тув.);
 - ✓ **сухожилия оленей, баранов** — *струны* струнных инструментов;
 - ✓ **копыта** — туяктас (каз.);
 - ✓ **рога** — керней, муйуз керней (кырг.), муиз сырнай (каз.);
 - ✓ **конский волос** — струны и смычок морин хуура (монг.); кобыза, кылкобыза, наркобыза (каз.); кыяка, кыл-кыяка (кырг.); игила, дошпулуура (тув.);
 - ✓ **бычий пузырь** — резонаторный корпус хура (монг., бурят.);
 - ✓ **кости животных** — суяк-чангкобуз (узб.).

Весь кочевой инструментарий имеет небольшой размер, поскольку все инструменты должны быть легко перемещаемы в пространстве. Эти инструменты не требуют стационарных условий, поскольку не крыша и стены, а именно сила, громкость звука может создать условия возникновения очерченности заданного коммуникативного пространства, заменяя собой концертное помещение (филармонии, театры, концертные залы). Так, например, современная исполнительница на цууре Мунгунцоож рассказывает, что «лучше всего цуур звучит в степи... звучание цуура зависит от окружающей энергии. Давным-давно, когда монголы пасли скот в степи, пастухи

играли на цууре. Цуур звучит прекрасно, когда играют в степи» [Сузукей, 2010].

Тюрко-монгольская общность инструментария обуславливается также и тем, что многие инструменты имеют квартовый или квинтовый строй (каз. домбра, тув. дошпулуур, монг. бызанчи, каз. бозаншы, тув. игил и др.).

Важную роль в создании общности тюрко-монгольского инструментария играет и схожая техника исполнения. Так, например, для исполнения на струнных инструментах характерны такие исполнительские приемы, как пощипывание струн и удары по ним пальцами; флажолетный принцип звукоизвлечения на монг. бызанчи, морин хууре; каз. бозаншы; тув. игиле осуществляется касанием пальцев под струнами, без прижимания струн к грифу. Техника игры взмахами характерна для монг. ятги, каз. жетыгена, татар. етигана, а прием вибрато, используемый на монг. икэле и тув. игиле, приближает звучание инструмента к голосу человека.

Все это говорит об общности строения, звукового и исполнительского характера тюрко-монгольского инструментария. К таким группам относятся:

- ✓ морин-хуур, их хуур, хур, икэл (монг.), морн хуур (калм.), хур (бурят.), икили (алт.), игил или игиль (тув.), кылысах (якут.), ыых, хомус (хак.), кыл-кобыз (каз.), кобуз (узб.), ковуз (уйг.), комуз, кыяк (кырг.);
- ✓ ооз комуз (монг.), комуз (кырг.), комус (алт.), копуз (тур.), демир-хомус (тув.), кубыз (башк.), хомуз (якут.), шанкобыз (каз.), дамир-хомус (тув.), чангкобуз (узб.);
- ✓ бызанчи, пызанчи, хучир (монг.), бозаншы (каз.), бызаанчы (тув.);
- ✓ ятга (монг.), жетиген (каз.), етиган (татар.); чатыган (кырг.); чаткан, чадыган (хак.);
- ✓ товшур (монг.), домбра (каз.);
- ✓ цуур (монг.), шоор (тув.), курай (башк.), сыбызгы (каз.);
- ✓ добулбас (монг.), дауылпаз, нардауылпаз (каз.).

Отсюда следует, что кочевничество как образ мира, образ жизни и жизнедеятельности становится тем фактором, который делает типологически общим инструментарий тюрко-монгольских народов. Можно предположить, что именно кочевничество как извечная формула движения сделало мифологически значимой роль музыкального инструментария, прежде всего в пограничных зонах пространства, объединяя тем самым различные миры, созидая гармонию перехода миров из одного в другой и тем самым выявляя свои функции в движении, в освоении пространства.

Исследование тюрко-монгольского музыкального инструментария с точки зрения его включенности в Космос свидетельствует о том, что их строение и назначение служат гармонизации строя бытия; они включены в вертикальное и горизонтальное членение мира. Часть инструментов, определяемых пространственным членением мира, являются связующими, другая же часть обслуживает только опреде-

ленную зону, приобретающую семантическое значение.

Диалог вертикальных зон обеспечивают моринхуур, их хуур, икэл (монг.), хур (бурят.), икили (алт.), игил или игиль (тув.), кылысах (якут.), ыых, хомус (хак.), кыл-кобыз (каз.), кобуз, ковуз (узб.), кыяк (кырг.). Инструменты эти относятся к разряду сакральных, а потому используются шаманами и баксы в процессе камлания, в похоронной и поминальной обрядности, связанной с культом предков, помогая им «путешествовать» по всем космическим зонам. При этом в монгольском моринхууре, бурятском хуре и тувинском игиле такая связь трех миров Космоса воплощается в образе «крылатого коня» [Халтаева, 1991].

Домбра (каз.), курай (башк.), товшур (монг.), дошпулуур (тув.), будучи инструментами срединного мира, объединяют всю — как горизонтальную, так и вертикальную — пространственную концепцию мироздания.

Горизонтальное членение пространства на «свое» и «чужое» также определило распределение инструментария:

- ✓ при конфликтном столкновении пространств (в сражении) в целях подчинения индивидуального коллективному, в объединении Социума в единое целое — добулбас (монг.), дауылпаз, нардауылпаз, желбуаз, шын, керней, муиз сырнай, шындабылы, дангыра, уран, дабыл (каз.), нагора, карнай (тадж., узб.);
- ✓ в охоте — цуур (монг.), бугашык, шындауыл, сыгыртос, сыбыскы, ыскырык (каз.);
- ✓ в межродовом пространстве (пастбище) — цуур, хурсан бишуур (монг.), камыс сырнай, кос сырнай, саз-сырнай, сыбызгы, шертер (каз.), чопо-чоор (кырг.);
- ✓ инструментом, способствующим переходу из «своего» в «чужое» пространство, для девушки становится шанкобыз (каз.), кубыз (башк.).

Центр «своего» мира — мир детства, пространство шанырака обслуживают саз-сырнай, ускирик и тастауык (каз.), терезин-эдиски (тув.).

Подобная пространственная закрепленность музыкальных инструментов за каждой из зон сложилась, по всей вероятности, в процессе формирования номадической цивилизации, освоения окружающей территории, когда каждая его зона становилась семантически значимой, включенной в конкретный контекст кочевого бытия (см. подробно: [Аязбекова, 1999. С. 204—223]).

Номадическая цивилизация с присущим ей культом коня и птиц предопределила и существование у тюркских и монгольских народов общей традиции украшать грифы музыкальных инструментов головой коня: морин-хуур, бызанчи, ихэл (монг.); хур (бур.); икипи (алт.), игил, бызаанчы, дошпулуур, бызаанчы (тув.); ыых (хак.); бозаншы (каз.); головой журавля или лебеда: ыскырык (каз.), тор-саплъ-юх (хант.).

Показательно название *морин-хуура*, распространенного у монголов, калмыков и бурят (*морин* — конь, *хуур* — музыкальный инструмент, букв.: 'инструмент с лошадиной головой'), его звучание сравнивается со звуками, издаваемыми конем: ржанием, бегом — и даже эмоциями.

Музыкальные образы

Много общего и в образах, воплощаемых тюрко-монгольскими инструментами. Степные образы природы, имитация ее звуков — бега, стука копыт и ржания коня, шума ветра, дождя, воды; шелеста трав, щебетанья и гогота птиц. Особенно ярко эти образы воплощаются на древних музыкальных инструментах — морин хууре, цууре (монг.), шанкобызе, туяктасе, саз-сырнае (каз.) и других. Знаменательно, что наигрыши, например на цууре, подражающие природе, имеют даже специфические названия. О них цуурчи поведали исследователю Т. Содгэрэлу. К ним относятся наигрыши, посвященные или имитирующие:

- ✓ лошадь: «Жороо морины явдал» («Лошадь, бегущая аллюром»), «Бальчин хээр» («Гнедой конь Бальчин»), «Өрөөлтей шархал морь» («Желтоватая стреноженная с одной стороны лошадь»);
- ✓ верблюда: «Сариг цагаан ингэ» («Белая верблюдица Саринг»), «Сарин цагаан ботго» («Белый верблюжонок Саринг»);
- ✓ горного козла: «Хөх сэрх» («Серый кастрированный козел»);
- ✓ медведя: «Жороо хар мажалай» («Черный быстрый медведь Гоби»);
- ✓ оленя: «Хангай буга» («Олень Хангая»);
- ✓ птиц: «Хар хур шувууны дуудлага» («Призыв черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года»);
- ✓ природные объекты: «Ээвийн голын урсгал» («Течение реки Ээв»), «Уул усны цуурай» («Эхо воды и горы») «Алтайн магтаал» («Восхваление Алтая») [Содгэрэл, 2016. С. 66].

При этом содержание наигрыша, имитирующее, например, «крик птицы, шаг лошади, шум воды», раскрывается путем «варьированного повторения одного и того же мелодико-ритмического звена» [Содгэрэл, 2013].

Космоцентрическая картина мира — основа тенгрианской цивилизации

Картина мира, выработанная многими тысячелетиями существования номадической цивилизации, имеет космоцентрическую основу. Космос в культуре тюрко-монгольских народов является универсальным совершенством, а Музыка, задавая этому Космосу гармонию, выступает как феномен совершенного в своем роде, выражающий полноту бытия

Универсума. Поэтому Музыка, с одной стороны, отражает объективное совершенство Космоса, а с другой стороны — сама является устойчивой гармонической системой, адекватной Космосу и Человеку. При этом, схватывая «состояние мира» (Гегель), Музыка, углубляясь в мир «Художественного Я», порождает такой образ мира, который адекватен связям и отношениям Космоса, Социума и Личности.

Музыка в картине мира номадов сопрягается с Космосом, определяется им, становясь при этом животворящим первоначалом на Земле. И поскольку связь Человека и Космоса пролегает по звуковым, музыкально-гармоничным каналам, постольку и сам Космос — омузыкаленный, гармоничный (см. подробно: [Аязбекова, 1999]).

Представляется в этой связи, что именно космоцентрическая картина мира и явилась той основой, на которой сформировалось тенгрианство.

II. Общность тюрко-монгольской музыки в контексте тенгрианской локальной цивилизации

Начиная с эпохи мезолита представление о Тенгри-хане — главном божестве, небесном духе было распространено у всех кочевых и оседлых народов, проживающих на обширной территории Сибири, Алтая, Средней и Малой Азии, на Кавказе, в Монголии, в Северном Причерноморье. Позже, когда сформируются этнические идентичности, будет немного отличаться произношение: Тэнгэр — монг.; Тиир, Тер — хак.; Дээыр — тув.; Тура — чув.; Тенгери — алт.; Танир, Тэнир — каз.; Тангара — якут.; Тэнре — башк., татар.; Тенгри, Тенгери — полов. и венгр.; Тэнгэри — бур.; Дээыр — тув.; Тэнгири — кум.; Тангра — булг.; Тангара — якут.; Тангри — узб.; Танир — турк., азерб., уйгур.; Тенир — кирг.; Танру — туркм. Существование по сей день у этих народов понятия «Тенгри», тенгрианских ритуалов, традиций и обрядов свидетельствует о сохранении этой религии.

Что касается тенгрианской цивилизации, то мы склонны полагать, что время ее существования ведет свой отсчет с VII тыс. до н. э. по I тыс. н. э., с периода возникновения древних городищ — Атбасара в Приишимье и Чатал-Гуюка в Анатолии и до смены тенгрианской религии у тюркских и монгольских народов (см. подробно: [Аязбекова, 2017]). Тенгрианство послужило началом, объединяющим не только народы, но и их музыку, а потому в этот же исторический период складываются тенгрианские основы прототюрко-протомонгольской музыкально-культурной общности. К ним относятся: представление о музыке как Музыке-Вселенной, Музыке-Душе и Музыке-Искусстве; общность тенгрианской немзыкальной семантики, циклическое понимание перцептуального музыкального времени, идущая от тенгрианского календаря шаманская музыкальная традиция, бурдонно-обертоновая основа инструменталь-

ной культуры, горловое пение, композиционные особенности и ладообразование. Рассмотрим некоторые из них.

Музыка-Вселенная

Тенгрианское представление о роли Музыки в рождении Мира, в его структуре нашло самое непосредственное отражение в шаманской деятельности, в которой музыка, а именно Музыка Вселенной занимает центральное место. К ней можно отнести все культурные жанры: шаманские песнопения, песни-поклонения и песни-заклинания Тенгри, духам предков, природе, хозяевам местностей (песни *ай дон*, *сэгээн зугаа* у бурят, *тарни дун* у калмыков.).

Музыка Вселенной отличается от Музыки как вида искусства. Многообразны ее функции, выходящие далеко за рамки эстетической функции. К ним можно отнести миропорождающую, миромоделирующую, мирорепрезентирующую, мирогармонизирующую, мироструктурирующую, сакральную, житнетворящую, охраняющую, магическую, предсказательную (прогностическую) и другие функции.

В древнетюркской мифологии о создании мира, воплощенной в комплексе мифов о Коркут-ата, есть воспоминание о разделении неба и земли, но нет описания ужасающего хаоса и борьбы с ним. Поэтому их Первородящая Вселенная удивительно живо творящая и гармонична, а акт Первотворения в мифологии связывается не с образом Хаоса, а с образом Тенгри — образом Гармонии. И если учитывать, что «Тенгри было не только Небом с сакральным значением, не только божеством, но и порождающим началом в первичных религиозных верованиях» [Орынбеков, 1994. С. 192], то очевидно, что Музыка сама становится житнетворящим и житнетворческим началом и приобретает значение сакральности и божественности. Закономерно поэтому, что впоследствии, в процессе формирования картины мира, «эта гармония, равновесие мира, всего сущего в сознании не могла не отразиться в душах носителей такого сознания» [Акатаев, 1993. С. 64]. Отсюда и уникальность сотворения мира в тенгрианских представлениях — посредством Музыки — как квинтэссенции любой Гармонии (см. подробно: [Аязбекова, 1999]).

Музыка-Душа

Согласно тенгрианским представлениям, человеческая душа, будучи частью души Вселенной, бессмертна, а потому ее движение циклично. Ее движение подчинено идее бесконечности человеческого бытия, и потому она проходит ряд перевоплощений: от жизни — к смерти и от смерти — к жизни.

Представление о полетности души связано также и с тем, что живая душа «звучала», тогда как душа «улетевшая» ассоциировалась с утерей голоса человека и с его смертью.

Автономность души от физического тела человека, ее связь со звуком-голосом была сопряжена с представлением о некоей автономности бытия музыки от ее создателя. Так, хайджи (певец и сказитель в тувинской культуре) «отпускает» свой голос, а его песня становится «подаренной» народу ценностью:

Выходящего изо рта голоса своего
В песнях немало истратил я (сам).
В гости приехавшему другу
Веселую песню спою я.
В упряжке ходящего коня
По зеленой степи рысью бежать пустил.
В груди моей таившиеся мелодии,
Чтоб слушал весь народ, пою.

[Сагалаев, Октябрьская, 1990]

В тенгрианском мировоззрении рождение человека, начало жизни было множественными нитями связано с предшествующими поколениями и жизненными циклами, а конец жизни воспринимался как начало следующей. А потому и составляющие оппозиции «Музыки и Тишины» не были отделены друг от друга пространственно, они существовали только во взаимосвязи как временные циклы. Во многом это связано с тем, что в тенгрианском мировоззрении нашло отражение представление о движении души во времени и пространстве.

Тенгрианский похоронный цикл является самой консервативной частью традиционного мировоззрения, в которой сконцентрированы представления о жизни, смерти и бессмертии. Сопровождаемый множеством обрядов, этот цикл как никакой другой свидетельствует о роли музыки, в которой отчетливо проявляется тенденция к угасанию звука и его «воскрешению».

В тюркско-монгольской культуре существует целая система музыкальных жанров похоронного цикла, которая объединяется общим названием «песни скорби и печали». К ним относятся коштасу (каз.), коштошуу (кырг.) — песни прощания. Основная тема этого жанра — прощание умирающего с родной землей, семьей, друзьями, любимым конем, охотничьей птицей. Существует также отдельный музыкально-поэтический жанр, функция которого — извещение о смерти и утешение близких. В казахской культуре — это *естірту*. Призванный сообщить о смерти близких людей, этот жанр опирается на аллгорию, иносказательность, сопоставления с явлениями природы и животного мира, которые повествуют о скоротечности земного существования.

Наглядным примером этого является широко известная у всех тюркских и монгольских народов легенда «Аксақ құлан», повествующая о том, как инструментальный жанр *кюя* «сообщает» Чингисхану о кончине его сына Джучи.

Приведем с небольшими сокращениями две версии этой легенды.

Потеря жизни и исчезновение звука — эти две темы смыкаются в древней легенде «Аксақ құлан»:

Три дня тому назад любимый сын Чингиз-хана, правитель кипчакской степи Джучи, не вернулся с охоты. ...Наконец вчера вечером, когда солнце садилось в свое гнездо, нашли труп хана. Неизвестно, кто принес ему смерть — коварный враг или копыта кулана.

Главный визирь решил, что скорбную весть о смерти Джучи должен донести до слуха кагана Кет-Буга... Но ведь черному вестнику скорби одно наказание — смерть! Но думай не думай — повелитель отдал приказ, приходится выполнять его. Кет-Буга настроил кобыз.

...И запело, зазвенело дерево. Сначала раздались звуки, похожие на тревожное ржание жеребца-пятiletка, ищущего свой табун. У Чингиза холод пробежал вдоль спины. Глаза подернулись туманом, он впервые взглянул на сидевшего напротив Кет-Бугу. Кюйши был похож на Беркута, собравшегося взлететь. Он стал сгустком какой-то колдовской мощи. Казалось, не он играет на кобызе, а кобыз сам рассказывает обо всем.

...Вот начальная тревожная мелодия перешла в рыдающую скорбь... Это жалобный стон косули, потерявшей своего детеныша, это тоска верблюдицы, оплакивающей своего верблюжонка. Это поминальный плач матери, потерявшей единственного сына...

...За тяжкую весть поплатился кобыз — по приказу Чингиз-хана горловина кобыза была залита расплавленным свинцом.

[Магауин, 1970]

Приведем также другую версию этой легенды:

Давно это было.

Очень давно... Еще когда домбыра была четырехструнной.

Жил на свете великий и жестокий хан Темучжин, известный в истории древнего мира как Чингисхан, завоевавший и объединивший многие тюркские народы. У него был старший сын от первой жены Бортэ по имени Джучи.

Джучи-хан тоже стал великим полководцем, участвовавшим вместе со своим отцом в завоеваниях Средней Азии. Он командовал самостоятельным отрядом в низовьях реки Сыр-Дарья.

...Однажды с охоты не вернулся его любимый сын — Джучи и хан послал в степь гонцов с целью найти сына или принести весть о его судьбе.

Надо сказать, что в те годы у тюрков, в том числе и монголов, существовал закон: за хорошую «красную» весть щедро награждать, а за плохую «черную» — жестоко наказывать.

Узнав о смерти молодого хана, гонцы испугались гнева грозного отца и не вернулись. Чингисхан метался в припадке ярости, требуя принести ему хоть какую-нибудь весточку о судьбе наследника. Но все было напрасно. Подданные боялись жестокой казни и не решились открыть неутешному отцу правду.

И тогда пришел к хану старый акын. Он прожил долгую жизнь и не боялся смерти.

Поклонившись повелителю мира в пояс, он сказал: «О великий хан, справедливость твоя не имеет границ. Слушай мою домбыру и ты узнаешь о судьбе своего сына».

И полилась печальная повесть о том, как охотился на диких куланов молодой хан Джучи, подстрелив од-

ного из них. Но раненый кулан был разъярен и, ударив ногой охотника, поразил его насмерть...

Долго еще пела домбыра, рассказывая о неудачной охоте, долго текли слезы у жестокого властелина...

И повелел тогда старый хан казнить домбыру. И плеснули на нее из ковша раскаленный свинец.

Застонала домбыра, в последний раз прозвенели ее струны. И две из четырех струн, не выдержав боли... лопнули.

С той поры у домбыры осталось только две струны, но она по-прежнему поет.

[Простомолотов, 2015]

В обеих версиях этой легенды проступает неразрывная связь «Звук — Жизнь», поскольку именно в Музыке выражена вся тенгрианская философия. Закодированная в сложной символике звуков, когда сознание достраивает услышанное в определенный и целостный ассоциативный ряд, Музыка и только потом Слово способны выразить все жизненные реалии, сопряженные как с этим миром, так и с миром инобытия, а также обобщить их в систему образов.

Кроме того, в этой легенде видится нам и ритуал жертвоприношения, принятый в тенгрианской цивилизации, адресованный в «иной» мир из мира «земного». «Сутью этого ритуала в канонической культуре является создание системы тождества жертвы, жреца, адресата жертвоприношения (бога) и мира в целом. Само жертвоприношение, отождествляемое с актом претворения космоса, призвано поддержать разграничение „своего“ (космос) и „чужого“ (хаос) мира, утвердить порядок и безопасность „своего“ мира» [Акатаев, 1994].

И если вспомнить, что в ритуале жертвоприношения жертва выступает как носитель жизни, как «земное начало» (в культурах в качестве жертвы выступает человек или животное), а лишение его жизни переводит («пересылает») из «земного» мира в мир «иной», то в данном случае в качестве жертвы выступает не физический носитель жизни (человек или животное), а музыкальный инструмент (домбра — в первом варианте, кобыз — во втором).

О древней традиции использования монгольского цуура в обряде жертвоприношения горам и рекам рассказывают и современные исполнители. Такой сакральный статус инструмента не позволяет им играть на нем «в некоторых местах, например там, где находятся пьяные люди» [Содгэрэл, 2013. С. 219].

Тем самым тенгрианская цивилизация обозначает ярко выраженный социально-семантический статус Музыки, приравненный (поскольку жертва — избрана, особенна) к статусу «живого» на этой земле, к статусу жизни вообще и даже стоящий выше него. Будучи осознаны как жизнесозидающее и утверждающее начало, домбра, кобыз и цуур в акте жертвоприношения призваны поддержать разграничение миров, утверждая гармонию Космоса. И это с точки зрения тенгрианского представления вполне правомерно, поскольку музыкальные инструменты воспринимаются не только как инструменты, из которых можно извлечь приятные для слуха звуки и ко-

торые выполняют исключительно эстетическую функцию, но как живое, одушевленное существо, обладающее всеми антропоморфными чертами.

Закономерен с точки зрения тенгрианского мировоззрения финал, когда заливается свинцом музыкальный инструмент, сообщивший эту скорбную весть. Закономерен также финал и второй легенды — о домбре, раскрывающий идею тенгрианского воскрешения, когда смерть-тишина означает лишь некую остановку в бесконечном процессе воссоздания жизни-звука. Это выражается в сохранении двух струн домбры как животворительного источника Музыка-Души.

В «Родословии тюрков» — «Шаджарат ал-атрак» (XV в.) имеется любопытное описание того, как Чингисхан выразил свою скорбь по утрате сына:

Тогда Чингиз-хан сказал тюркский джир:

Кулун алган куландай кулунумдин айрылдым,
Айрылышкан анкаудай эр олумдин айрылдым.

то есть: «Подобно лосю, которого на охоте гонят, чтобы убить, сам он убегает, а детеныш его остается, также я отделился от своего ребенка и, подобно простаку, который из-за простоты попал в среду врагов в расчете на дружбу и отделился от спутников, так я отделился от мужественного сына моего».

Когда от Чингиз-хана изошли такие слова, все эмиры и нойоны встали, выполнили обычай соболезнования и стали причитать...

(Цит по: [Салтаев, 2012])

Для нас представляет особый интерес то, что в состоянии аффекта Повелитель Вселенной выражает свои чувства в классической форме тюркского жыра. Безусловно, это свидетельствует о том, что этот жанр, так же как и тюркский язык, являлся для него родным, укорененным глубоко в подсознании. Здесь ярко выражены стиливые и художественно-поэтические признаки эпической формульности, восходящие к древнейшим образцам фольклора, мифологии, ритуальности и обрядности. Важным в этой связи представляется древнейшая органичная изначальная связь формульности тюркских жыров с музыкой, с музыкальным ритмом, что и определяет особенность тюркской обрядности и ритуальности [Жанабаев, Акбердиқызы, 2015].

Таким образом, мы вновь видим, как музыка проникает во всю сферу, связанную с похоронной обрядностью. Различные версии легенды «Аксак кулан» и письменный источник XV в. «Шаджарат ал-атрак» свидетельствуют о том, что в эпоху Чингисхана сохранилось тенгрианское представление о сакральном статусе музыки.

Вера в жизнь души в ином мире нашла отражение и в песнях-плачах по умершему: жоқтау — у казахов; кай — у поволжских татар; йиги йуклов, овоз солиш, овоз бароварди, нола — у узбеков; улюлдг дун — у калмыков; шаналахын дуун, үһэлэй дуун — у бурят. Песни-плачи похоронного цикла исполняются без инструментального сопровождения. Отсутствие в этих песенных жанрах инструментария, до-

минирование речитации, простых видов интонирования, ритмическое растягивание звуков может быть объяснено приближенностью к сакральному пространству с его дуализмом «Звука-Жизни и Безмолвия-Смерти» (см. подробно: [Ayazbekova, 2017]).

Музыка-Искусство

Тенгрианская цивилизация формирует не только представление о Музыка-Вселенной, Музыка-Душе, в ее недрах возникает и представление о Музыка как художественном творчестве, выполняющем сугубо эстетические функции. К ним можно отнести т. н. «развлекательные» песенные жанры, жанры любовной лирики, военную музыку и музыку детства. Однако следует заметить, что сакральный статус музыки в тенгрианской цивилизации обусловил отсутствие ярко выраженного водораздела между Музыка-Вселенной, Музыка-Душой и Музыка-Искусством.

Тенгрианская семантика музыкального инструментария

Для тенгрианства характерно представление о связующей роли музыки в гармонизации противоположностей: макро- и микрокосмоса, мужского и женского начала, солнца и луны, дня и ночи, правого и левого, верхнего и нижнего, «своего» и «чужого».

Эти представления нашли свое яркое воплощение в древнем тюрко-монгольском музыкальном инструментарии.

Так, например, *морин-хуур* имеет две струны: одну — мужскую, а другую — женскую. Причем, «мужская» струна изготавливается из 130 волосков из хвоста скакового коня, а «женская» — из 105 волосков из хвоста кобылы.

Представление о Космической гармонии отражает и строение кобыза. Так, дека и расположенные на ней два колка, регулирующие две струны, означают Верхний мир. Выдолбленная часть кобыза, как две половинки мозга, представляет Срединный мир. Нижний мир — низ кобыза — есть не что иное, как воды — Хаос. Соприкосновение смычка и двух струн как двух видов энергии — солнечной и лунной, мужской и женской, пронизывающих весь Универсум, — создает Гармонию Космоса [Каракузова, Хасанов, 1993. С. 46]. В его конструкции наблюдаются также очертания лебеда, что соответствует тенгрианским представлениям о связующем месте этой птицы между мирами Вселенной, а легенды, связанные с этим музыкальным инструментом, свидетельствуют о его высоком статусе и способности поддерживать разграничение и связь миров, утверждая гармонию Вселенной.

Солнцеголовое божество — один из широко распространенных символов тенгрианства. Найденные при раскопках Отрара древние экземпляры саз-сырная с рисунком Солнцеголового божества [Амирова,

2014. С. 4] также свидетельствуют о тенгрианской космологической семантике этого инструмента. Интересен и процесс прозводства саз-сырная, состоящий из нескольких этапов, кульминация которого — освящение Тенгри:

Глина — горная порода, в смеси с водой — тестообразная пластичная масса, из которой лепят инструмент и обжигают, где лепка из глины — аналогия сотворения человека из глины, а последующий обжиг — не только превращение инструмента в твердую конструкцию, а своеобразное освящение огнем Великого Тенгри; и наконец — превращение в «каменеподобный материал» — готовый инструмент... При лепке инструмента перед обжигом делают звуковые отверстия — это воздух.

[Шайгозова, Султанова]

Вместо заключения

Процесс закрепления и устойчивого оформления культурной идентичности тюркского и монгольского миров, их формирование и кристаллизация связаны с более поздним периодом, когда из различных племенных образований, населяющих степную зону Евразии, складываются в VI в. — тюркский суперэтнос, а затем, в XII в., и монгольская нация. Именно с этого времени и тюрки, и монголы начинают противопоставлять себя и осознавать свою идентичность. Одновременно на основе этнических признаков из тенгрианской цивилизации вычленились и сформировались как ее «сыновние цивилизации» (термин Дж. Тойбни) цивилизации второго поколения — тюркская и монгольская.

Объединяющим началом тюркской цивилизации выступает тюркская языковая группа. Позже, в период формирования наций, из нее сформируются турки, азербайджанцы, казахи, кыргызы, туркмены, узбеки, каракалпаки, уйгуры, татары, башкиры, чувашаи, балкарцы, карачаевцы, кумыки, ногайцы, тувинцы, хакасы, якуты и др. Что касается монгольской цивилизации, то она также сформировала и объединила не только монголов, но и бурят, и калмыков.

Вычленение тюркской и монгольской цивилизаций из тенгрианской обусловлено как этническими процессами, так и созданием государственности (Тюркского каганата и Монгольской империи), а также изменением конфессиональной принадлежности — распространением ислама (реже — буддизма и христианства) у тюркских народов, буддизма и ламаизма — у монгольских. Развитию монгольской и тюркской идентичности с этого времени способствовала также кристаллизация из алтайской языковой семьи двух языковых групп — тюркской и монгольской.

Изменение своей конфессиональной сущности и принятие тюрками ислама (с VII в.), а монголами буддизма (с XIV в.) и ламаизма (с 1640 г.) привели к размежеванию тюрко-монгольского симбиоза и фор-

мированию особенностей, в том числе, и музыкальных.

В монгольской цивилизации с принятием буддизма распространилась традиция напевного чтения буддийской литературы; с конца XVII в. и до начала XX в., в период правления маньчжурской династии Цин, широкое распространение получают театрализованные действия при ламаистских монастырях [Каратыгина, 1990. С. 353].

Завоевания Чингисхана положили начало также и активному взаимодействию монгольской и китайской цивилизаций. Это выразилось в использовании монголами китайских инструментов и вытеснении названий исконно монгольских инструментов китайскими названиями (сямисэен — кит., чанз — монг.) [Дондокова, 2003. С. 76]; в сходстве инструментария (иочин — кит., ёочин — монг. [Смирнов, 1971. С. 71], ёчин — тув.); в практике их бытования (хучира, чанзы и иочина [Чжен, 2012]); в отдельных формах практики бытования музыки в обществе (оркестры, копирующие китайские в дворцовом церемониале при Угелей-хане и Хубилай-хане [Бадмаева, 2006]). Диффузные процессы между монгольской и китайской культурами наибольшее распространение получают в период Нового времени.

Конечно, дезинтеграционные процессы, смена религий, становление тюркской и монгольской цивилизаций, а позже — и отдельных наций привели и к размежеванию в сфере музыкальной культуры. Однако их общий генезис в рамках номадической и тенгрианской цивилизаций, а также параллельное функционирование тенгрианства в отдельных сферах жизнедеятельности — в традициях, обрядах, в мировоззрении, видах и жанрах искусства — и по сей день свидетельствуют о тюрко-монгольской общности. Так, например, в Бурятии и Монголии до настоящего времени существуют своего рода «двоеверские регионы» (шаманизм/буддизм), где шаманы получают два посвящения, а свои камлания они проводят сначала перед буддийским алтарем, а затем на шаманской половине юрты [Арсеньев, 2011].

Сохранению тюрко-монгольской общности в современный период во многом способствует сама музыка, поскольку музыкальный язык, с его возможностями в плане кодификации смыслов, выявляет повышенную степень сохранения той общности, которая возникла еще в глубокой древности в недрах номадической мировой и тенгрианской локальной цивилизаций.

Следует отметить, что ислам, христианство и буддизм в некоторой степени способствовали децентрализации тюркской цивилизации. Однако их отличие заключается в том, что тенгрианство — исконная религия тюрков, тогда как ислам возник у арабов, христианство — у европейских народов, буддизм — у юго-восточных народов. Неслучайно поэтому особенностью религиозных воззрений тюркских народов является то, что даже с принятием ислама, христианства и буддизма тенгрианство не было вытеснено, а продолжает существовать в обы-

чаях и обрядах, в представлениях о жизни и смерти, в культуре и психологии всех тюркских и монгольских народов. Именно этот запас монолитности номадической мировой и тенгрианской локальной ци-

вилизаций становится тем источником, который позволяет и сегодня ощущать единство тюркских и монгольских народов.

Использованная литература

- Агаева, 1987: *Агаева С.* Музыкальные инструменты средневековья в трактатах Абдугадир Мараги // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов. Ч. 1 / под общ. ред. Е. Гиппиуса. М., 1987. С. 192 (*Agayeva S. Muzikalniye instrumenty srednevekovyav traktatah Abdulgadira Maragi // Narodniye Muzikalniye instrumentyi instrumentalnaya muzika: sb. statey i materialov. P. 1 / edited by Y. Gippius. M., 1987. P. 192*).
- Акатаев, 1993: *Акатаев С. Н.* Мировоззренческий синкретизм казахов (Истоки народной мысли). Вып. 1. Алматы, 1993. С. 64 (*Akatayev S. N. Mirovozzrencheskiy sinkretizm kazakhov (Istoki narodnoy mysli). Issue 1. Almaty, 1993. P. 64*).
- Акатаев, 1994: *Акатаев С. Н.* Мировоззренческий синкретизм казахов (Истоки народной мысли). Вып. 2. Алматы, 1994. С. 92 (*Akatayev S. N. Mirovozzrencheskiy sinkretizm kazakhov (Istoki narodnoy mysli). Issue 2. Almaty, 1994. P. 92*).
- Амирова, 2014: *Амирова Г.* Поющая глина // Костанайские новости. 19.02.2014. Костанай, 2014. С. 4 (*Amirova G. Poyushaya glina // Kostanayskiye novosti. 19.02.2014. Kostanay, 2014. P. 4*).
- Арсеньев, 2011: *Арсеньев И.* Буддизм и шаманы. — Январь, 07, 2011 г. — URL: <http://www.dharmakaya.ru/forum/index.php?topic=17.0> (дата обращения: 12.05.2018). (*Arsenyev I. Buddizm i shamany. — January, 07, 2011. — URL: http://www.dharmakaya.ru/forum/index.php?topic=17.0 (data obrashcheniya: 12.05.2018)*).
- Аязбекова, 1999: *Аязбекова С. Ш.* Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. Алматы, 1999. С. 204—223 (*Ayazbekova S. Sh. Kartina mira etnosa: Korkut-Ata i filosofiya muziki kazakhov. Almaty, 1999. P. 204—223*).
- Аязбекова, 2016: *Аязбекова С. Ш.* Мировые цивилизации в системе культурных универсалий // 126-я Международ. науч.-практ. конф. «Феномен человеческого творчества в перипетиях исторического процесса» / 2-й этап первенства по культурологии. Лондон, 23—30 июня 2016 г. (*Ayazbekova S. Sh. Miroviyi tsivilizatsiyi v sisteme kulturnyh universaliy // 126 Mezhdunar. nauch.-pract. konf. «Fenomen chelovetsheskogo tvorchestva v peripeti-yah istoricheskogo protsesssa» / 2 etap pervenstva po kulturologiyi. London, 23—30 June 2016*).
- Аязбекова, 2017: *Аязбекова С. Ш.* Сакральная история и география: тенгрианская цивилизация в зеркале археологии // Альманах «Мәдениет. Культура. Culture». 2017. № 1 (*Ayazbekova S. Sh. The sacred history and geography: the Tengrian civilisation in the mirror of archaeology // «Madeniyet. Kultura. Culture» Anthology. 2017. № 1*).
- Бадмаева, 2006: *Бадмаева Г. Ю.* Межкультурное взаимодействие в традиционном музыкальном инструментари калмыков // Музыкаведение. М., 2006. № 4. С. 28—35 (*Badmayeva G. Y. Mezhekulturnoye vzaimodeystviyev traditsionnom muzikalnom instrumentariyi kalmykov // Muzikovedeniye. M., 2006. № 4. P. 28—35*).
- Дондокова, 2003: *Дондокова Д. Д.* Лексика духовной культуры бурят. Улан-Удэ, 2003. С. 76. (*Dondokova D. D. Leksika duhovnoy kultury buryat. Ulan-Ude, 2003. P. 76*).
- Жанабаев, Акбердикызы, 2015: *Жанабаев К., Акбердикызы У.* Теория Парри-Лорда в исследовании поэзии жырау XV—XVIII веков // КазҰУ хабаршысы. Филология сериясы = Вестник КазНУ. Серия филология. 2015 г. № 4. Астана, 2015. С. 93—97 (*Zhanabayev K., Akberdikyzy U. Teoriya Parri-Lorda v issledovaniyi poeziyi XV—XVIII vekov // KazUukhabarshisi. Filologiya seriyasy = Vestnik KazNu. Seriya filologiya. 2015. № 4, Astana, 2015. P. 93—97*).
- Каракузова, Хасанов, 1993: *Каракузова Ж. К., Хасанов М. Ш.* Космос казахской культуры. Алматы, 1993 (*Karakuzova Zh. K., Khasanov M. Sh. Kosmos kazakhskoy kultury. Almaty, 1993*).
- Каратыгина, 1990: *Каратыгина М. И.* Монголии музыка // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 352—353 (*Karatygina M. I. Mongoliyi muzika // Muzikalniy entsiklopedicheskiy slovar'. M., 1990. P. 352—353*).
- Кондратьева, 1996: *Кондратьева Н. М.* Скотоводческие заговоры теленгитов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1996. С. 3 (*Kondratyeva N. M. Skotovodcheskiye zagovory telengitov. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Novosibirsk, 1996. P. 3*).
- Магауин, 1970: *Магауин М.* Кобыз и копые. Повествование о казахских акынах и жырау XV—XVIII веков / пер. с каз. П. Косенко. Алма-Ата, 1970. С. 3—7 (*Magauin M. Kobyz i kopye. Povestvovaniye o kazakhskih akynah i zhyrau XV—XVIII vekov / Transl. s kazakh by P. Kosenko. Alma-Ata, 1970. P. 3—7*).
- Оразбаева, 2005: *Оразбаева А. И.* Цивилизация кочевников евразийских степей. Алматы, 2005 (*Orazbayeva A. I. Tsivilizatsiya kochevnikov yevraziyskih stepey. Almaty, 2005*).
- Орынбеков, 1994: *Орынбеков М. С.* Предфилософия протоказахов. Алматы, 1994. С. 192 (*Orynbekov M. S. Predfilosofiya protokazahov. Almaty, 1994. P. 192*).
- Простомолотов, 2015: *Простомолотов Е.* Домбор — древний музыкальный инструмент тюркских и монгольских народов. Легенда о домбре // ARD. 10 сентября 2015. — URL: <http://asiarussia.ru/articles/9064/> (дата обращения: 12.05.2018). (*Prostomolotov Y. Dombor — drevniy muzikalniy instrument turkskih i mongolskih narodov. Legenda o dombre // ARD. 10 September 2015. — URL: http://asiarussia.ru/articles/9064/ (data obrashcheniya: 12.05.2018)*).
- Сагалаев, Октябрьская, 1990: *Сагалаев А. М., Октябрьская И. В.* Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. Новосибирск, 1990. С. 143—160 (*Sagalayev A. M., Oktabrskaya I. V. Traditsionnoye mirovozzreniye tyurkov Yuzhnoy Sibiri. Znak i ritual. Novosibirsk, 1990. P. 143—160*).
- Салтаев, 2012: *Салтаев Н.* «Чингизхан был казахом. Подборка средневековых источников» // Казахстанский военный сайт. 3 декабря 2012 г. URL: <http://military->

- kz.ucoz.org/publ/drevnjaja_istorija/altynorda/n_saltaev_quot_chingiskhan_byl_kazakhom_podborka_srednevekovykh_istochnikov_quot/2-1-0-318 (дата обращения: 12.05.2018). (Saltayev N.: «Chingizhan byl kazahom. Podborka srednevekovykh istochnikov» // *Kazakhstanskiy voyenniy sayt*. 3 December 2012 — URL: http://military-kz.ucoz.org/publ/drevnjaja_istorija/altynorda/n_saltaev_quot_chingiskhan_byl_kazakhom_podborka_srednevekovykh_istochnikov_quot/2-1-0-318 (data obrashcheniya: 12.05.2018)).
- Смирнов, 1971: *Смирнов Б. Ф.* Монгольская народная музыка. М., 1971. С. 71 (*Smirnov B. F.* Mongolskaya narodnaya muzika. M., 1971. P. 71).
- Содгэрэл, 2013: *Содгэрэл Т.* Современное состояние игры на цууре в Западной Монголии // *Studia culturae*. Вып. 18. Научный журнал кафедр культурологии, эстетики и философии культуры, Центра изучения культуры Санкт-Петербургского гос. ун-та. СПб., 2013. 317 с. (*Sodgerel T.* Sovremennoye sostoyaniye igry na tsuure v Zapadnoy Mongolii // *Studia culturae*. Issue 18. Nauchniy zhurnal kafedr kulturologiyi, estetiki i filosofiyi kultury, Tsentra izucheniya kultury Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. SPb., 2013. 317 p.).
- Содгэрэл, 2016: *Содгэрэл Т.* Наигрыши на цууре в Западной Монголии: вопросы классификации // *Монголика-XVII*: сб. ст. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2016. С. 65—68 (*Sogerel T.* Naigryshy na tsuure v Zapadnoy Mongolii: voprosy klassifikatsiyi // *Mongolika-XVII*: sb. st. SPb.: Peterburgskoye Vostokovedeniye, 2016. P. 65—68).
- Сузукей, 2010: *Сузукей В. Ю.* Тюрко-монгольские музыкальные традиции в современном социокультурном пространстве // *Новые исследования Тувы*. 2010. № 4. (*Suzukey V. Y.* Turko-mongolskiye muzikalniye traditsiyi v sovremennom sotsiokulturnom prostranstve // *Noviye issledovaniya Tuvy*. 2010. № 4).
- Халтаева, 1991: *Халтаева Л.* Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов: дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1991 (*Khaltayeva L.* Genезis i evolutsiya burdonnogo mnogogolosiya v kontekste kosmogonicheskikh predstavleniy turko-mongolskih narodov: Dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Tashkent, 1991).
- Чжен, 2012: *Чжен И. А.* Традиционная инструментальная музыка Китая и Монголии в контексте диффузных процессов // *Гуманитарный вектор*. 2012. № 3 (31). С. 225 (*Chzhen I. A.* Traditsionnaya instrumentalnaya muzyka Kitaya i Mongolii v kontekste diffuznih protsessov // *Gumanitarniy vektor*. 2012. № 3 (31). P. 225).
- Шайгозова, Султанова: *Шайгозова Ж. Н., Султанова М. Э.* Сазсырнай и сабызги — дар Тэнгри // сайт «Казахский научно-исследовательский институт Министерства культуры и спорта Республики Казахстан». — URL: <http://www.cultural.kz/ru/page/view?id=67> (дата обращения: 12.05.2018). (*Shaygozova Zh. N., Sultanova M. E.* Sazsyrnay i sybyzgy — dar Tengri // sayt «Kazakhskiy nauchno-issledovatel'skiy institut Ministerstva kultury i sporta Respubliki Kazakhstan». — URL: <http://www.cultural.kz/ru/page/view?id=67> (data obrashcheniya: 12.05.2018)).
- Яцковская, 1988: *Яцковская К. Н.* Народные песни монголов. М., 1988 (*Yatskovskaya K. N.* Narodniye pesni mongolov. M., 1988).
- Аязбекова, 2017: *Аязбекова С.* «Music=Life» and «Silence=Death» in the Tengrian Philosophy of Immortality // *GISAP: History and Philosophy*. 2017. № 10. P. 18—22.

Ayazbekova S. Sh.

The Turkic-Mongolian musical unity in the context of nomadic and Tengrian civilizations

The article is dedicated to exploration of musical commonalities between the Turkic and Mongolian nations. According to the author, the genesis of Turkic-Mongolian Musical-Cultural Commonalities (TMMCC) is located in 2 civilisations — the world nomadic and the local Tengrian civilisations that emerged in the epoch of the Mesolithic.

The world nomadic civilisation has formed such defining characteristics of TMMCC as the verbal type of culture, the solo genres, the types and methods of creation and functioning of the musical instruments, the 'steppe' images of the nature and imitation of its sounds. The cosmocentric type of the world perspective peculiar to the world nomadic civilisation is examined in the capacity of precondition of the Tengrian civilisation formation.

The Tengrian local civilisation has defined a number of distinctive features of TMMCC such as preconception of the music as the Music-Universe, Music-Soul and Music-Art. The author examines the semantics of the musical instrumentarium in the context of Tengrism.

In conclusion, the author considers the process of consolidation and steady formation of the cultural identity of the Turkic and Mongolian worlds, as well as formation of the 'filial' Turkic and Mongolian civilisations out of the Tengrian civilisation.

Key words: Turkic-Mongolian Musical-Cultural Commonalities, Nomadic world civilisation, settled world civilisation, Tengrian civilisation, Turkic civilisation, Mongolian civilisation, Musical Instruments, Music-Universe, Music-Soul, Music-Art.