

## Азербайджанский тар: национальная музыка и проекты реконструкции инструмента

Анэта Стшемжальска

(Европейский университет в Санкт-Петербурге:  
Российская Федерация, 191187, г. Санкт-Петербург, Гагаринская ул., д. 6/1, А)

**Аннотация.** Тар — это струнный щипковый музыкальный инструмент с длинной шейкой, который играет важнейшую роль как в традиционной, так и в классической музыке Азербайджана, находится в центре дискуссий о природе национальной музыки и занимает важное место в культурной политике страны. В данной статье рассматриваются исторические и политические обстоятельства появления и распространения тара на Кавказе, а также анализируется современная практика игры на нем. Проведение в XIX в. музыкантом Садыхджаном реконструкции тара и введение новых приемов игры на нем способствовали популяризации инструмента в Азербайджане. В ходе этого процесса в первых десятилетиях XX в. тар стал основой национальной музыкальной школы, и под его звучание были настроены другие народные инструменты, входящие в состав профессиональных музыкальных коллективов. Однако приспособление азербайджанской модальной музыкальной системы к европейской 12-тоновой темперации потребовало последующей реконструкции тара, которая ограничила возможности создания микро-тоновых звуков на инструменте. В зависимости от уровня сохранения традиционной техники исполнения сегодня различают три главные школы исполнения на таре. Они обогащаются новыми проектами реконструкции инструмента, направленными на сохранение, возрождение, популяризацию досоветской техники игры на нем.

**Ключевые слова:** тар, мугам, традиционная музыка, национальная культура, Азербайджан.

**Дата поступления статьи:** 27 июля 2020 г.

**Дата публикации:** 25 марта 2021 г.

**Для цитирования:** Стшемжальска А. Азербайджанский тар: национальная музыка и проекты реконструкции инструмента // Традиционная культура. 2021. Т. 22. № 1. С. 53–64.

**DOI:** <https://doi.org/10.26158/TK.2021.22.1.004>

Тар (tar) — струнный щипковый музыкальный инструмент с длинной шейкой, популярный на Кавказе, во многих странах Средней Азии и Ближнего Востока. Точное место изобретения этого музыкального инструмента неизвестно, но считается, что это было на территории Персидской империи до XIV в. [During 2013, 2]. Затем тар эволюционировал по двум направлениям, и в итоге этого процесса сегодня имеются два главных вида

тара: персидский, называемый ширазским (от названия города Шираз, расположенного на юге Ирана), и кавказский, о котором пойдет речь в данной статье.

Кавказский тар по строению и форме состоит из трех основных частей: корпуса, грифа и головки. Корпус тара в виде двух чаш делают из тутового дерева, а гриф и головку — из грецкого ореха. На гриф инструмента надвигаются ладки (пәрдә); зачастую их 22, но количество может меняться.

На корпус тара натягивается пленка из бычьего сердца и 11 металлических струн разного диаметра. Звук на таре извлекается при помощи небольшого плектра из кости или эбонита [Керими 2014, 226].

Как в составе ансамблей с другими народными инструментами, так и в сольном качестве тар является важнейшим инструментом традиционной музыки Азербайджана — мугама (азерб. *müğam, müğamat*). Основой мугама служат модальные лады, каждый из которых имеет характерную мелодическую формулу. Отличительной чертой жанра мугам является также его монодийный (одноголосный) характер; в противоположность многоголосию европейской гомофонной музыки, в мугамной монодии гармонизация мелодии не предполагается.

Тар играет ведущую роль среди народных инструментов в классической музыке Азербайджана, к которой относятся опера, соната и симфония. В этом плане тар служит основой азербайджанской академической музыки: специально для него пишутся музыкальные произведения, а с 1930 г. под его звучание настроены другие народные инструменты, входящие в состав профессиональных музыкальных коллективов.

Перечисленные выше качества тара и практика игры на нем, а также тот факт, что этот инструмент находится в центре внимания официальной культурной политики Азербайджана, делают чрезвычайно актуальным исследование тара как традиционной ценности азербайджанской музыки. В задачи статьи входит рассмотрение этой проблемы не только в собственно музыкальном аспекте, но и в политических и социальных измерениях музыкальной культуры, а также в тех деталях, благодаря которым музыка понимается как средство национального самовыражения [Dahlhaus 1980; Dahlhaus 1989].

Материалом для статьи послужили результаты полевой работы, которая проведена автором статьи в Баку и его окрестностях в период с апреля 2015 г. по апрель 2019 г. Основными методами полевых исследований были включенное наблюдение и интервью на азербайджанском и русском языках с представителями музыкального сообщества столицы Азербайджана: исполнителями мугама, учеными, публицистами и сотрудниками государственных учреждений, которые отвечают за программу развития культуры в стране<sup>1</sup>.

## КАВКАЗСКИЙ ТАР

Существует много разных мнений, когда и как тар стал популярен на Кавказе, но их можно свести к двум главным позициям. Некоторые из местных ученых не выделяют конкретный момент изобретения инструмента, утверждая, что тар «так стар, как и сам мугам». Другие музыковеды относят процесс укрепления тара в статусе азербайджанского народного инструмента к XIX в. и связывают его с формированием нации и личностью Садыхджана (Sadıqcan, 1846–1902)<sup>2</sup>.

Садыхджан был выпускником музыкальной школы в Шуше, основанной в 70-х гг. XIX в. известными ханенде (*xanəndə*), т.е. мугамными певцами-солистами Харратом Кулу и Моллой Ибрагимом. Как и его преподаватели, Садыхджан должен был стать ханенде, но в молодости потерял голос. Впоследствии музыкант выучился играть на нескольких музыкальных инструментах, но известность принесла ему именно игра на таре. Искусству исполнения на этом инструменте он обучался у лучших мастеров своего времени, в том числе у тариста Али Ширази, который был родом из Иранского Азербайджана<sup>3</sup>. Музицирование в то время в основном имело место во время

<sup>1</sup> Все приведенные в статье полевые материалы были собраны автором статьи и хранятся в ее личном архиве. При цитировании указываются инициалы информантов, более точная информация о них при возможности и необходимости входит в текст статьи. Записи сделаны в г. Баку, если не указана другая территория Азербайджана.

<sup>2</sup> Настоящее имя Садых Мирза Асад оглы (Sadıq Mirzə Əsəd oğlu).

<sup>3</sup> В 1804–1813 и 1826–1828 гг. имели место российско-персидские войны, которые завершились соответственно Гюлистанским (1813) и Туркманчайским (1828) договорами. На основании этих соглашений азербайджанские земли были разделены на две части: Северный Азербайджан вошел в состав Российской империи и в итоге получил независимость, а Южный Азербайджан (иранский) остался в границах Персии. Более подробно см.: *Swietochowski T. Russian Azerbaijan, 1905–1920: The Shaping of a National Identity in a Muslim Community. Cambridge, 1985; Altstadt A. The Azerbaijani Turks: Power and Identity Under Russian Rule. Stanford, 1992; Swietochowski T. Russia and Azerbaijan. A Borderland in Transition, New York, 1995.*

музыкально-литературных собраний — меджлисов (*mæclis*), которые регулярно проходили в таких городах, как Шуша, Баку, Губа, Шемахи и Тифлис. Музыковед Фирудин Шушинский описывает их как встречи хорошо образованных людей — знатоков и ценителей разных видов искусства, ученых, дервишей и интеллигенции, где в узком кругу исполнялись и обсуждались литературные и музыкальные произведения; эти встречи одновременно были чем-то вроде школ для молодых музыкантов [Şuşinski 1985, 12–30]. Кроме того, на профессиональное развитие Садыхджана повлияли тесные культурные связи Российского Азербайджана с Персией.

О Садыхджане есть такая история (она была записана от нескольких информантов). В 1880 г. тарист получил приглашение в Тебриз на свадьбу Мозафереддина Каджара, сына шаха Персии Насреддина Каджара. На этой свадьбе один известный иранский тарист вызвал Садыхджана на музыкальную дуэль. Садыхджан принял вызов, но при этом перерезал все ладки на шейке инструмента<sup>4</sup>. Увидев это, соперник отказался от участия, а шах Персии присудил азербайджанскому таристу орден Льва и Солнца<sup>5</sup>. Это событие моими информантами — местными специалистами в области музыки — воспринимается как большое достижение азербайджанского мугама, поскольку именно дуэль таристов привела к изобретению Садыхджаном азербайджанского тара, изначально названного «кавказским таром» (Зап. от Э. М.) [ПМА 4].

Бакинские музыковеды считают Садыхджана «настоящим новатором», поскольку он ввел много изменений в устройство инструмента — в его корпус, струны и ладки. Во-первых, система ладов на шейке тара была переделана за счет уменьшения их количества: с 27–28 до 22 (сегодня чаще всего их 17). Новая система создала «оригинальный звукоряд», без «лишних» тонов,

и, таким образом, позволила азербайджанской профессиональной музыке отойти от системы звукоряда, характеризующего персидскую и арабскую музыку. Во-вторых, численность струн увеличилась с 5 до 18 (сегодня их число обычно составляет 11) (Зап. от В.Р.) [ПМА 4]. Наличие добавочных струн способствовало возникновению «особой интерпретации» мугама на таре и «помогло сыграть разнообразные звуки», что «особо важно при исполнении самых сложных произведений» (Зап. от М.М.) [ПМА 2]. В-третьих, дополнительные изменения в корпусе инструмента, прежде всего уменьшение его толщины, позволили держать тар у груди, а «не как в Иране», на коленях (иногда там даже используется подставка для ног) (Зап. от В.Р.) [ПМА 4]. Более того, Садыхджан ввел «добавочные совершенствования». К примеру, чтобы «избежать искривления шейки тара, он закрепил ее на специальном выступе корпуса, а с внутренней стороны выступа установил деревянную распорку». Все это привело к «увеличению силы звучания инструмента» (Зап. от М.М.) [ПМА 2].

Информанты неоднократно отмечали, что кавказский тар «звучит ярче и красочнее» персидского также за счет введения Садыхджаном некоторых изменений в технику исполнения мугамов. Например, один тарист рассказал, что Садыхджан «порой достигал различных звучаний без использования правой руки, только пальцами левой руки ударяя особым образом по струнам» (Зап. от М.М.) [ПМА 5]. Музыкант создал также основанный на резонировании всего корпуса тара эффект «хун», который получается в результате встряхивания грифа инструмента в соответствии с характером исполнения [Там же]. Садыхджан расширил локальные композиционные приемы и техники нескольких мугамов [Xəlilzadə 2012].

<sup>4</sup> До конца XIX в. количество струн и ладов тара резко менялось. Требования по конструкции тара, его тембровые и акустические свойства кодифицировались в первых десятилетиях XX в.; этот процесс не закончен и сегодня, о чем будет изложено в статье далее.

<sup>5</sup> Орден Льва и Солнца (орден Шири-Хуршид) — персидский орден, учрежденный в 1808 г. Персидские подданные награждались этим орденом редко, но для иностранцев он был очень доступным — его получали русские чиновники и военные при поездках в Персию. Купцы, торговавшие с Персией, могли купить патент у персидского консула. Более подробно см.: *Wiesław Bończa-Tomaszewski*. Kodeks orderowy. Przepisy obowiązujące posiadaczy orderów, odznaczeń, medali i odznak. Warszawa; Kraków: Główna Księgarnia Wojskowa, Drukarnia Narodowa, 1939. S. 379.

Реконструкция тара и изменение приемов игры на нем привели к разделению персидского и азербайджанского тара. По мнению одного из современных таристов, за счет добавления струн инструмент издает более гармоничный, сбалансированный звук по сравнению с персидским таром (Зап. от Р.К.) [ПМА 6]. Внимание обращалось также на специфику игровой позы Садыхджана. Расположение инструмента у груди, встряхивание им и даже поднимание над головой сближали технику исполнения на таре с игрой на сазе — традиционном струнном инструменте тюркских народных певцов-поэтов — ашугов [ПМА; Dzhani-zade 1998, 66].

Исследователь Фирудин Шушинский подчеркивает, что Садыхджан был очень известной личностью своего времени [Şuşinski 2007, 46–53]. Широкая популярность и незаурядное мастерство музыканта способствовали тому, что он стал основателем новой школы игры на таре. Среди его учеников были такие известные инструменталисты, как Мешади Зейнал, Арсен Ярамышев, Марди Джанибеков, Малыбекли Гамид, Татевос Арутюнян, Мешади Джамиль Амиров, Бала Меликов, Ширин Ахундов, Курбан Примов, Согомон Сейранов, Бахрам Мансуров. Все они входили в состав мугамных ансамблей [Шушинский 1968, 111–113].

Самой популярной разновидностью последних является мугамное трио (*mügam üçlüyü*). Оно состоит из певца — ханенде, одновременно играющего на ударном инструменте гавале (*qaval*) и поющего стихи, и двух струнных инструменталистов — сазенде (*sazəndə*): тариста (*tarzən*) и кеманчиста (*kamança ifaçısı*). Лидером мугамного ансамбля является тарист, так как именно он руководит ханенде: после исполнения одной части произведения он задает тон следующей части.

На стыке XIX и XX вв. существовало несколько мугамных трио, которые получили большую известность, например: ханенде Кечачи оглы Мухаммед, тарист Ширин Сальянский, кеманчист Рубен Гараханов; ханенде Кечачи оглы Мухаммед, тарист Гурбан Пиримов, кеманчист Саша Огансзашвили; ханенде Машади Маммад Фарзалиев, тарист Гурбан Пиримов, кеманчист Сандро; ханенде Гаджи Гуси, тарист Садыхджан, кеманчист Ата Багдаюл оглу; ханенде Хан Шушинский, тарист

Бахрам Мансуров и кеманчист Талят Бакиханов. Но самым популярным было мугамное трио в составе ханенде Джаббара Гарьягдыоглу, тариста Гурбана Пиримова и кеманчиста Саши Огансзашвили. Оно было организовано в 1905 г. и просуществовало свыше двадцати лет. За это время мугаматисты выступали не только в узком кругу слушателей на меджлисах и свадьбах: популярность музыкантов позволила им давать настоящие концерты, в том числе в антрактах театральных спектаклей в Баку и его пригородах (например, в Балаханах), и даже сделать первые профессиональные звукозаписи в студиях Варшавы, Москвы и Риги [Гурбан-Ализаде 2009, 12].

## БОРЬБА ЗА ТАР

Как мы видим, в первых десятилетиях XX в. тар (как и мугам) процветал. Ситуация менялась вместе с приходом советской власти. На волне так называемой «культурной революции» 1920-х и ранних 1930-х гг. инструмент стал предметом острых споров. Представители новой власти в лице народного комиссара по просвещению Мустафы Кулиева (*Mustafa Quliyev*, на посту в 1922–1927 гг.) призывали забыть тар как устаревший инструмент в пользу гитары. Согласно мнению одного из информантов, «...мрачный период существования негласного запрета на использование национальных музыкальных инструментов» подошел к концу благодаря музыковеду и композитору Узеиру Гаджибекову (*Üzeyir Hacıbəyov*, 1885–1948) (Зап. от А. Б.) [ПМА 1].

Гаджибеков считается важнейшей личностью музыкального пространства Азербайджана, поскольку он носит титул основоположника современного профессионального музыкального искусства Азербайджана. Культурный деятель «спас тар» благодаря тому, что на основе звукооряда тара приспособил азербайджанскую «восточную» модальную музыкальную систему к европейской 12-тоновой равномерной темперации.

Главное отличие «восточной музыки» от «западной музыки» — это звуковая система, которая в первом случае используется как неравномерно темперированная, а во втором — как равномерно темперированная [Шихалиев 2015, 7]. Следовательно, «...в азербайджанской народной

музыке кроме целого тона и полутона существует еще  $\frac{1}{4}$  тона или  $\frac{3}{4}$  тона, т.е. звуки, которые невозможно передать на темперированных европейских инструментах, в том числе главнейшем из них — фортепиано», — объяснил один композитор (Зап. от А. М.) [ПМА 2].

Чтобы звучание тара соответствовало европейской системе, необходимо было внести ряд изменений в форму инструмента. Многие неравномерно темперированные ладки тара были ликвидированы, басовые струны были настроены в «соль», а для нотации был выбран меццо-сопрановый ключ (Зап. от С. К.) [ПМА 3]. За счет этих изменений техника игры на таре, реконструированном в раннесоветский период (эта реконструкция была завершена в середине 1930-х гг.), стала существенно отличаться от техники игры на таре дореволюционного периода. Главная разница состояла в том, что в соответствии с требованиями советской культурной политики азербайджанские таристы избегали микротонов, чем значительно изменяли звучание инструмента. «Из-за этой реконструкции тара осталось лишь 60 процентов нашего (азербайджанского. — А. С.) мугама. Но если бы не Гаджибеков, тар и мугам вообще бы уничтожили», — констатирует музыковед-тарист (Зап. от М. С.) [ПМА 4].

В советский период игра на таре с использованием микротонов официально не преподавалась и не практиковалась. Однако такой способ исполнения не исчез по нескольким причинам. Во-первых, он использовался в неформальной обстановке [Levin 1984, i; Naroditskaya 2003, 111–137; During 2005, 158; Huseynova 2016, 39; Dessiatnitchenko 2017, 143–144]. По мнению информантов, «полуподпольные» музыкальные меджлисы проходили регулярно до середины 1980-х гг. в Баку и его пригородах. Самые известные из них имели место в селениях Маштага и Нардаран, которые славятся высоким уровнем религиозности и консерватизмом. Один тарист, прямо сравнивая эти собрания с меджлисами XIX в., вспоминал, что там встречались друг с другом музыканты и поэты, исполнялись произведения, которые затем обсуждались присутствующими (Зап. от В. Р.) [ПМА 4]. Во-вторых, обучение игре на таре с использованием микротонов продолжалось негласно в стенах музыкальных

учреждений. «Есть те, кого мы называем “нотниками”. Они играют лишь по нотам, а там нет полутонов. Но есть те, которые знают дореволюционную технику игры (на таре. — А. С.). И помимо официальных, еще советских программ обучения они пользуются собственными. Не знаю, ты обратила внимание или нет, у многих (преподавателей консерватории. — А. С.) есть маленькие книжки, такие тетради, по которым они преподают, и там обозначаются микротоны», — объяснил один из моих собеседников (Зап. от П. Д.) [ПМА 6].

## ШКОЛЫ ИГРЫ НА ТАРЕ

В зависимости от уровня сохранения традиционной мугамной техники исполнения различают три школы исполнения на таре; они сформировались в советский период и существуют по сегодняшний день [Dessiatnitchenko 2017, 144–145]. Самая консервативная из этих школ связана с личностью Ахмеда Бакиханова (Əhməd Bakıxanov, 1892–1973). Этот тарист начальное музыкальное образование получил в Реште, где тогда жили его родители; одним из его первых личных учителей был известный иранский ханенде Игбали Азер Абдулгасанхан. После возвращения в 1912 г. в Баку молодой музыкант продолжил учебу в городских школах и общался с выдающимися хененде. Это Мешеди Мамед Гусейн, Алескур Абдуллаев, Джаббар Гарягдыоглу. Он также берет уроки у Гурбана Примова, Мирзы Мансура и Мирзы Фараджа Рзаева; последний из них некоторое время жил и совершенствовал мугам в Иране. До закрытия границы с южным соседом тарист регулярно ездил в Иран, общался с выдающимися мастерами, например, Дервишем Ханом.

Связи с иранскими азербайджанцами и обучение в Баку помогли Бакиханову культивировать «глубочайшую верность традиции» и сохранить дореволюционный способ игры на таре (Зап. от М. М.) [ПМА 4]. Информанты убеждали меня, что во время советской музыкальной реформы именно Бакиханов содействовал тому, чтобы оставить пять микротональных порогов, которые необходимы для сохранения правильной интонации тара. Он «на продолжении всей своей деятельности передавал своим ученикам музыкальные фразы и разделы произведений, которые не вошли в стандартные

программы обучения» (Зап. от А. М.) [ПМА 4].

Лидер второй школы исполнения на таре, Бахрам Мансуров (Bəhram Mansurov, 1911–1985), также считается одним из важнейших продолжателей традиционной мугамной техники исполнения. Мои собеседники убеждены, что «глубокое знание чистых мугамов» Бахрамом обусловлено тем, что инструменталист вырос в музыкальной семье (Зап. от С. А., Апшеронский р-н) [ПМА 4]. Музыкант был сыном бакинского мецената и прекрасного знатока мугама Мешеди Мансурова (Məşədi Mansurov, 1872–1955), в доме которого еще до революции проходили крупнейшие культурные меджлисы. Кроме того, Бахрам — племянник известнейшего тариста Мирзы Мансура (Mirzə Mənsur, 1887–1967), теоретика азербайджанского мугама и последователя школы Садыхджана. Благодаря такому социальному бэкграунду «он (Бахрам. — А. С.) почти ежедневно мог музицировать со знатоками мугама, например, таристом Гурбаном Примовым; поэтому он и знал старые мугамные фразы» (Зап. от М. М., Апшеронский р-н) [ПМА 4]. Один из учеников Мансурова признает, что учитель в своей игре часто использовал четвертьтоны, исполнял редкие, «забытые» музыкальные разделы (Зап. от В. А., Апшеронский р-н) [ПМА 4].

Мансуровская и бакихановская школы игры на таре сегодня считаются одновременно «классическими» и «консервативными», поэтому и самыми престижными. Однако стоит заметить, что не меньшую популярность получают те исполнители, чья виртуозность совмещает «традиционную» игру на таре (прежде всего использование микротоновых ладов) с эмоциональностью, скоростью и темпом исполнения, которые требуют западный репертуар. Основателем такого стиля игры на таре считается Гаджи Мамадов (Hacı Məmmədov, 1920–1981), представитель третьей и последней школы тара.

Мамадов дебютировал в детском возрасте (ему было 11 лет) на сцене Государственной филармонии и скоро стал «вторым в истории азербайджанского музыкального искусства таристом после Гурбана Примова» (Зап. от В. Р.) [ПМА 2]. Мамадов первым исполнил европейскую классическую музыку на таре. «Он ввел

азербайджанских слушателей в мир Чайковского, Шуберта, Бизе, Листа и Моцарта», — поясняет информант (Зап. от С. Б., 2015 г.) [ПМА 2]. Благодаря этому Гаджи Мамадов оказался создателем новой музыкальной концепции, которая заключается в том, что во время сольного исполнения на таре вставляются секции мугама, модально и по настроению близкие к произведениям классической западной музыки. Таким образом, звуки мугамных ладов стали ассоциироваться как с азербайджанскими, так и с западными песнями, аранжированными одновременно для тара и фортепиано.

Произведения Гаджи Мамадова получили большую популярность не только на Кавказе, но и в таких странах, как Франция, Бельгия, Тунис, Ливан, а его подход к музыке развивают таристы Рамиз Гулиев (Ramiz Quliyev, 1947 г.р.), Агасалим Абдуллаев (Ağasəlim Abdullayev, 1950 г.р.) и Гамид Векилов (Həmid Vəkilov, 1949 г.р.).

Последний из них заслуживает особого внимания. Во-первых, успех Векилова стал ярким примером карьеры советского музыканта-мугаматиста. Он родился в типичной бакинской семье — его отец был педагогом, но информанты подчеркивали, что «ребенок с раннего детства слушал народную музыку и поэзию», так как его мама была любительницей азербайджанской поэзии и мугама, поэтому в его доме часто проходили «семейные меджлисы» (Зап. от А. Б.) [ПМА 1]. «Конечно же эта музыкально-поэтическая среда отчего дома сыграла большую роль в формировании его как музыканта», — констатировала одна моя собеседница (Зап. от С. А.) [ПМА 6]. Способный мальчик поступил в музыкальный кружок Бакинского дома пионеров, далее в школу для одаренных детей (ныне — средняя специальная музыкальная школа им. Бюль-Бюля), а затем в Азербайджанскую государственную консерваторию. Уже первые выступления Векилова привлекли внимание слушателей, но настоящую известность ему принесла победа на VI Всесоюзном конкурсе артистов эстрады, проходившем в Ленинграде в 1979 г. В ходе этого престижного мероприятия тарист исполнил мугамы «Чаргах» и «Орта Махур», Романс Д. Д. Шостаковича, «Мугам саягы» Асафа Зейналлы, Рондо Джангира Джангирова, популярный русский

романс «Я вас любил». Смешанный по жанрам и музыкальным традициям, репертуар мугаматиста обогащался за счет классических произведений, например, Вальса скерцо П. И. Чайковского. Азербайджанский композитор Закир Багиров, в свою очередь, написал специально для Векилова Концерт для тара с симфоническим оркестром, который впервые был исполнен в 1985 г. с оркестром русских народных инструментов Всесоюзного радио и телевидения под руководством народного артиста СССР Н. Н. Некрасова.

Во-вторых, Векилов даже по сравнению со своим учителем, приверженцем исполнения синкретичных форм мугама, «играл по-новому» и «индивидуально своеобразно», как мне объяснил один тарист (Зап. от Р.К.) [ПМА 4]. Технически его новаторство проявилось в том, что он в 1981 г., «усовершенствовал головную часть тара, значительно усилил звучание инструмента» (Зап. от М.М.) [ПМА 5]. «Новый тар» и «определенные штрихи и пассажи» позволили ему исполнять сложные классические зарубежные произведения так, что они не отличались от оригинала (Зап. от С.К.) [ПМА 3]. Он также перекладывал произведения современных авторов для тара, впервые использовал прием аккомпанемента самому себе, а также играл на инструменте стоя [Там же].

## НАПРАВЛЕНИЯ РЕКОНСТРУКЦИИ ТАРА

Помимо главных школ игры на таре, унаследованных от советской эпохи, о которых речь шла выше, можно выделить еще целый ряд других, менее популярных способов игры на таре; их разнообразие связано со спецификой изготовления инструмента. Вместе с распадом СССР возобновились открытые дискуссии о характере азербайджанской музыки [Dessiatnitchenko 2017, 187]. Начало этой полемики можно проследить в статье

Эльхана Бабаева, опубликованной в 1992 г. В конце эссе под заглавием «Куда делся тар Садыхджана?» (азерб. «Sadiqanın tarı harda qaldı?») ученый призывает: «Наша (ученых, музыкантов. — А.С.) задача состоит в том, чтобы сохранить тар Садыхджана. Для этого наши мастера и мастера акустики должны сотрудничать» [Babayev 1992, 47], цит. по: [Dessiatnitchenko 2017, 187].

Конкретные действия в области культурной политики, направленные на популяризацию досоветского стиля игры на таре, начались в конце 90-х гг. XX в. Высшей точкой этого процесса стало включение искусства игры на таре и технологии его изготовления в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО в декабре 2012 г.<sup>6</sup>

В соответствии с принципами культурной политики Азербайджана в последние годы в Баку был реализован ряд проектов, направленных на популяризацию тара. В контексте организации научно-практического семинара на тему «Совершенствование и создание новых видов национальных музыкальных инструментов» в 2016 г. представитель Азербайджанской национальной консерватории и заодно координатор мероприятия признала: «Наконец-то мы осознали, что для нас важно. Долгие годы (имеется в виду советский период. — А.С.) никто не вспоминал Садыхджана, будто все забыли. Говорить о таре запрещалось, считалось, что он иранский. Вести научные исследования на эту тему не советовалось. Это изменилось совсем недавно, все благодаря Мехрибан Алиевой. И это, к счастью, еще не слишком поздно» (Зап. от Л.Г.) [ПМА 5].

Одним из самых крупных проектов, направленных на популяризацию тара, является Научно-исследовательская лаборатория «Совершенствование национальных инструментов». Она была создана в 2003 г. при Азербайджанской

<sup>6</sup> В список всемирного материального и нематериального наследия было включено несколько азербайджанских архитектурных и географических объектов (крепостной город Баку с дворцом Ширваншахов и Девичьей башней (2000), гобустанский культурный ландшафт с наскальными рисунками (2007), исторический центр города Шеки с дворцом хана (2019)), а также ряд культурных явлений (мугам (2008), творчество ашугов (2009), праздник Новруз (2009), тканье ковров (2010), верховая игра на карабахских конях човган (2013), головной платок кялагай (2014), медное производство в Лагиче (2015), изготовление хлебной лепешки лаваш (2016), приготовление долмы (2017), изготовление кеманчи и игра на ней (2017), наследие Деда Коркуда, т.е. эпос, народные предания и музыка (2018), нахичеванские коллективные танцы яллы (2018)).

национальной консерватории с целью «восстановления древних народных музыкальных инструментов, их усовершенствования, применения в исполнении и обучении», — рассказывал сотрудник консерватории (Зап. от С. К.) [ПМА 1]. В ней работают лаборанты, научные сотрудники, мастера разной квалификации, всего 12 человек. Помещения лаборатории находятся в боковом крыле главного здания консерватории; когда заходишь в них, внимание притягивают необыкновенные инструменты, которые висят на стенах и стоят вдоль них.

Заведующий лабораторией Мамедали Мамедов (Məmmədəli Məmmədov, 1951 г.р.) рассказывает, что он вырос в обыкновенной семье, в промышленном городе, расположенном в восточной части Азербайджана, — Сальян (азерб. Salyan). Играть на таре, сазе и гитаре научился самостоятельно в возрасте 10 лет. После окончания Азербайджанского института нефти и химии им. М. Азизбекова работал в Институте проблем глубинных нефтегазовых месторождений АН Азербайджанской ССР, а в свободное время играл в разных ансамблях. После развала Советского Союза, «чтобы прокормить семью», начал свой бизнес. «Я арендовал небольшое помещение, где стал ремонтировать старые музыкальные инструменты, изобретать и создавать новые. К этому времени мое хобби стало моей профессией. Когда я был маленьким и играл на таре, я подспудно изучал этот инструмент. Как его создают, как он устроен, как сделать звук чистым и глубоким», — рассказал Мамедов [ПМА 2].

В его собрание входит 17 необычных музыкальных инструментов, которые он запатентовал, присвоив новые, нестандартные имена. Среди них несколько видов тара и кяманчи, кяман «Карабах» (qarabağ kamani), хаса (həsə), двуручный уд «севгилияр» (sevgililər), а также электронные инструменты: басовый тар, «Азербайджан» (Azərbaycan), электрокяман «К+А», ирс (irs), ай ульдюз (ay ulduz), удман (ud-mən), «рямиш» (rəmiş) [Там же]. Ученый восстановил разновидности музыкальных инструментов, которые использовались в средневековой музыкальной практике, например, чянг (çəng), бербет (bərbət), чагане (çəqanə), сантур (səntur), танбур (tambur), рюбаб (rübab),

руд (rud), гогуз (qoruz) и нэй (ney); иногда он добавлял в них современные тона, и в этом плане все они являются производными древнего 3-струнного инструмента гогуза [Там же].

Работа по «восстановлению национальных азербайджанских инструментов» в первую очередь начинается с изучения древних письменных источников и произведений искусства миниатюры Средних веков. «К слову, никаких чертежей или схем до нас не было. Надо обратиться к средневековым материалам, в которых содержатся сведения о структуре, музыкальном строе и звукоряде, количестве струн, диапазоне», — объясняет музыкант [Там же]. Особую ценность для его работы имеют путевые записки и воспоминания исторических личностей Адама Олеария, Энгельберта Кампфера, Александра Дюма, Овлия Челябии, наследие Сафиаддина Урмеви (XIII в.) и Абдулгадира Мараги (XIV–XV вв.), а также труды современных академиков Узерия Гаджибекова, Саадат Абдуллаевой (Səadət Abdullayeva, 1940–2017) и Аббасгулу Наджафаде (Abbasqulu Nəcəfzadə, 1957 г.р.) [Там же].

В число задач Мамедова, помимо реставрации старых и восстановления «забытых» национальных инструментов, входит создание инструментов, необходимых для полного состава оркестра народных инструментов, в котором сейчас «лишь тар и кяманча на две с половиной октавы» (Зап. от В. Р.) [Там же]. Один бакинский музыкант констатирует, что из-за недостаточного звукового диапазона азербайджанского оркестра народных инструментов местные композиторы пишут произведения для симфонического оркестра; его мечта состоит в том, чтобы изменить эту ситуацию (Зап. от А. М.) [Там же].

«Теперь в оркестре звучат кяманча, бем-кяманча, бас-кяманча и контр-кяманча, а также несколько разновидностей тара, — рассказывает Мамедов. — Чтобы это было возможным, мне пришлось устранить недостатки в исполнении на этих инструментах. То есть надо по-другому мотать струны, устранить хрупкость между шейкой инструмента и его чашей. Вот если, как пример, возьмем тар, именно в этом месте надо урегулировать угол между грифом и основной частью инструмента (показывает конкретное место на инструменте. — А. С.)»



[Там же]. Мамедов достает из ящика свои эскизы. «Смотрите, здесь лучше видно!» На рисунках изображена внутренняя часть музыкального инструмента, рядом с ним сложные математические вычисления. «Здесь показана механическая регулировка струн в узкой головке. Здесь я объясняю, как правильно перемещать узкие струны через шейку инструмента; они должны быть плоскими. На этом рисунке показана правильная установка резонатора; когда он находится за корпусом, звуковой эффект усиливается. Благодаря этим изменениям увеличился диапазон и эффективность тембрового звучания тара и, по сути дела, был создан новый, усовершенствованный тар», — объяснил Мамедали Мамедов [Там же].

Изобретения мастера не только пополняют коллекции музеев (Центра мугама, Дворца Ширваншахов, Фонда Гейдара Алиева и Медицентра) — на них играют современные музыканты. Среди них такие популярные таристы, как Рамиз Гулиев (Ramiz Quliyev, 1947 г.р.) или Агасалим Абдуллаев (Ağasəlim Abdullayev, 1950 г.р.), а также члены ансамбля «Отзвук веков» (Əsrlərin sədası). Этот коллектив был создан кеманчистом Фахраддином Дадашовым (Fəxrəddin Dadaşov, 1950 г.р.) в 2017 г. В его состав вошли «талантливые студенты Азербайджанской национальной консерватории (Зап. от Ф. С.) [ПМА 5].

Выступления группы «Отзвук веков» представляют собой «редкостное событие» — ее можно послушать лишь на самых престижных мероприятиях (Зап. от Л. Г.) [ПМА 5]. Одно из них — фестиваль «Насими — поэзия, искусство, духовность», проводимый ежегодно с 2018 г. Фондом Гейдара Алиева в Баку, а также в Шемахи — родном городе Насими. Насими (İmadəddin Nəsimi, 1369–1417) входит в число основоположников азербайджанской поэзии — им написан первый диван поэзии на тюркском языке, а также он является создателем мистической философии хуруфитской ветви суфизма. Организаторы фестиваля с помощью разных форм культуры намерены популяризировать учение и наследие средневекового мистика, который, по их мнению, связывает Азербайджан с «восточной духовностью» (мистицизмом), «тюркской культурой» и «мусульманским миром» (Зап. от Ф. С.) [ПМА 6]. В рамках этой концепции

«Отзвук веков» исполнил четыре произведения, написанные местными композиторами по мотивам творчества Абдугадира Марагаи (XIII–XIV вв.). В ходе подготовки к концерту средневековые произведения Марагаи были переложены на ноты. «Это настоящее достижение нашей национальной музыки», — похвастался один из организаторов концерта (Зап. от Х. У.) [Там же].

Идея причастности Азербайджана к широко понимаемой восточной культуре служит основой второго главного проекта реконструкции тара. Его лидер — Махмуд Салах (Mahmud Salah, 1960 г.р.), родившийся в семье известного драматурга и поэта Джафара Джаббарлы. Он считает неправильным исполнение азербайджанского мугама на западный лад, т.е. без микротонов, так как именно «микротоны создают свойственный для каждого восточного народа национальный колорит. <...> Он исполняет “живую” форму мугама, такую, которая игралась при дворах средневековых правителей, произносилась дервишами, суфи и даже еще раньше, звучала в стенах зороастрийских храмов». В этом плане мугам и искусство игры на таре («тар — это мугам»), по мнению Салаха, не просто касается духовной стороны жизни человека, а «является религией» [ПМА 4].

Салах в своих исследованиях, закреплённых музыкальной практикой (он играет на ударном музыкальном инструменте дафе (dəf; другое название гавал, qaval)), требует «восстановления наследственных традиций» [ПМА 6]. Их корни музыкант усматривает в творчестве дореволюционных мугаматистов. На основе «сотни раз прослушанных» записей в исполнении упомянутых выше ханенде Хана Шушинского, Кечачи оглы Мухаммеда или Джаббара Гарьягдыоглу в сопровождении тариста Гурбана Пиримова (и других анонимных инструменталистов) Салах провел несколько существенных изменений в корпусе и на грифе тара. Прежде всего, он увеличил число струн до 13; каждую из них прикрепил к отдельному колку, что позволяет настраивать их по отдельности. Далее он работал над системой ладков: с помощью математических вычислений он довел их число до 49. Необходимость увеличения ладков Салах объясняет тем, что во время

реформы, проведенной Гаджибековым, «...некоторая часть нейтральных ладков изменилась, некоторая часть осталась на месте, а иная определенная часть была абсолютно устранена. Это же, в свою очередь, стало причиной изменений в отделах — шобе, гуше дастяхов. В результате потери определенного ладка из азербайджанской музыки были исключены целые мугамы и их части» [ПМА 6].

Салах посредством восстановления микротонов на грифе тара работает «над восстановлением и развитием музыкальных традиций» (Зап. от С. А.) [ПМА 5]. В результате создания «микротоновой шкалы в 49 ладков» и увеличения диапазона инструмента до четырех с половиной октав новый тар, самим Салахом названный «восточным таром», в состоянии «оживить все звуки, исходящие из лучших ханенде», — считает одна из музыковедов (Зап. от С. Б.) [ПМА 6].

Научные исследования Салаха пока больше ценятся за рубежом, чем в Азербайджане. Музыкант и его ансамбль «Древний Восток» (Qədim Şərq) выступали в США, России, Франции, Турции, Германии и многих других странах. По мнению моих собеседников, многим азербайджанцам пока сложно принять точку зрения Салаха из-за его критического осмысления музыкальной реформы Узеира Гаджибекова (Зап. от М. А., Апшеронский р-н) [ПМА 4]. Несмотря на это, Салах находит свое место в музыкальном пространстве Баку: он работает преподавателем в Азербайджанской национальной консерватории, где воспитывает своих учеников.

Лаборатория национальных инструментов в лице Мамедали Мамедова и работы Махмуда Салаха представляют собой самые яркие примеры проектов «совершенствования» тара, их деятельность наиболее институционализирована и узнаваема. Однако надо помнить, что и многие другие исполнители вносят некие изменения в корпус и гриф тара, а также в технику игры на инструменте. Эти

новшества сопровождаются бурными дискуссиями о природе азербайджанского мугама, истории его формирования и значении, о том, какую функцию должно выполнять это традиционное искусство в современном мире. Все эти важные темы могут стать предметом отдельных исследований.

\*\*\*

Итак, на протяжении истории тара его корпус, гриф и количество струн, а также техники игры на инструменте менялись несколько раз. Самые значительные перемены произошли на волнах геополитических событий: отделения Азербайджана от Персии (Садыхджан), национального движения и формирования первого независимого государства азербайджанцев — Азербайджанской Демократической Республики 1918–1920 гг. (Узеир Гаджибеков), вхождения Азербайджана в состав СССР (мансуровская и бакихановская школы, ряд таристов-новаторов), а также конструирования национальной идентичности в независимом Азербайджане после 1991 г. (проекты реконструкции тара авторства Махмуда Салаха и Мамедали Мамедова). Следовательно, придание азербайджанскому тару черт, отличающих его от персидского, приспособление тара к включению в профессиональные музыкальные коллективы и «возвращение» к традиционной технике игры на таре можно рассматривать как ответы музыкальных деятелей на исторические перемены.

Многочисленные реконструкции тара привели к тому, что сегодня имеются значительные отличия во внешнем виде инструмента, а также существуют разные школы исполнения на нем. Представители каждой из них нуждаются в оправдании своей аутентичности и оригинальности. Поэтому мастерство своего исполнения они связывают с конкретной исторической личностью, которая, по их мнению, была основоположником «новой традиции».

#### Источники и материалы

Гурбан-Ализаде 2009 — *Гурбан-Ализаде Ш. Пророк восточной музыки* — Джаббар Гарягды оглу // Эхо. 2009. 14 ноября. С. 12. URL: [http://www.anl.az/down/meqale/exo/exo\\_pouabr2009/97861.htm](http://www.anl.az/down/meqale/exo/exo_pouabr2009/97861.htm) (дата обращения: 30.03.2020).

ПМА 1 — Полевые материалы автора. Июнь 2015 г.

ПМА 2 — Полевые материалы автора. Сентябрь — октябрь 2015 г.

ПМА 3 — Полевые материалы автора. Март — апрель 2016 г.

ПМА 4 — Полевые материалы автора. Октябрь — декабрь 2016 г.

ПМА 5 — Полевые материалы автора. Апрель 2018 г.

ПМА 6 — Полевые материалы автора. Июнь 2019 г.

Xəlilzadə 2012 — *Xəlilzadə F. Naley-i-ney, nəğmey-i-tar // Mədəniyyət*. 2012. URL: <http://medeniyyet.az/page/news/19286/Naleyiney-negmeyitar.html?lang=en> (дата обращения: 30.03.2020).

### Исследования

Керими 2014 — *Керими М. Древние музыкальные инструменты // История музыки Азербайджана (от древних времен до XX века) / Под ред. К. Абдуллаева. Баку: Элм, 2014. С. 209–244.*

Шушинский 1968 — *Шушинский Ф. Шуша. Баку: Азерб. гос. изд-во, 1968.*

Шихалиев 2015 — *Шихалиев И. Ладовая теория азербайджанской музыки. Сумгаит: Сумгаит. муз. колледж, 2015.*

Babayev 1992 — *Babayev E. Sadiqcanın tarı harda qaldı? // Qobustan*. 1992. № 3–4. P. 46–47.

Dahlhaus 1980 — *Dahlhaus C. Nationalism and Music // Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1980.

Dahlhaus 1989 — *Dahlhaus C. Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1989.

Dessiatnitchenko 2017 — *Dessiatnitchenko P. Musical and Ontological Possibilities of Mugham Creativity in Pre-Soviet, Soviet, and Post-Soviet Azerbaijan*. PhD dis. Toronto, 2017.

Dzhani-zade 1998 — *Dzhani-zade T. Azerbaijani Instrumental Mugham Features in the Context of Islamic Civilization // Maqam Traditions of Turkic Peoples. Proc. of the Fourth Meeting of ICTM Study Group “Maqam” / Ed. by J. Elsner, G. Jahnichen. Berlin: Trafo, 1998. P. 57–75.*

During 2005 — *During J. Power, Authority, and Music in the Cultures of Inner Asia // Ethnomusicology Forum*. 2005. № 14 (2). P. 143–164.

During 2013 — *During J. Notes sur le tar azerbaïdjanais // Mahoor Music Quarterly*. 2013. Vol. 15. № 58 (Winter). P. 1–15. URL: [https://www.academia.edu/5877206/ on\\_the\\_Persian\\_and\\_Azerbaijani\\_tar](https://www.academia.edu/5877206/ on_the_Persian_and_Azerbaijani_tar) (дата обращения: 23.07.2020).

Huseynova 2016 — *Huseynova A. Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2016.

Levin 1984 — *Levin T. The Music and Tradition of the Bukharan Shashmaqam in Soviet Uzbekistan*. PhD dis. Princeton, 1984.

Naroditskaya 2002 — *Naroditskaya I. Song from the Land of Fire: Continuity and Change in Azerbaijani Mugham*. N. Y.: Routledge, 2002.

Şuşinski 1985 — *Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri*. Bakı: Yazıçı, 1985.

Şuşinski 2007 — *Şuşinski F. Sadiqcan*. Bakı: Azər nəşr, 2007.

© А. Стшемжальска, 2021

---

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Стшемжальска А. <https://orcid.org/0000-0001-5411-0772>

Магистр культурной антропологии, ассоциированный сотрудник факультета антропологии Европейского университета в Санкт-Петербурге: Российская Федерация, 191187, г. Санкт-Петербург, Гагаринская ул., д. 6/1, А; тел.: +7 (812) 386-7637; e-mail: [astrzemzalska@gmail.com](mailto:astrzemzalska@gmail.com)

---

## The Azerbaijani Tar and Projects to Reconstruct National Music

Aneta Strzemzalska

(European University at St. Petersburg:

6/1, A, Gagarinskaya str., St. Petersburg, 191187, Russian Federation)

**Summary.** *The tar is a long-necked, stringed, plucked musical instrument that plays an essential role in both the traditional and classical music of Azerbaijan. In accordance with official cultural policy, the instrument is at the center of discussions about the nature of national music. This article describes the historical and political circumstances of the invention and popularization of the tar in the Caucasus, as well as the instrument's main performance styles. The reconstruction of the instrument and the introduction of new techniques for playing it in the 19<sup>th</sup> century by the musician Sadigjan contributed to the popularization of the tar in Azerbaijan. During this process, in the first decades of the 20<sup>th</sup> century the tar became the basis of the national school of music,*

and other folk instruments included in professional musical groups were tuned to its sound. However, the adaptation of the Azerbaijani modal musical system to the European 12-tone scale required a further reconstruction of the tar, which, in turn, limited the creation of micro-tonal sounds on the instrument. Today there are three main schools of performance on the tar, which depend upon the degree that traditional performance techniques are preserved. These techniques are enriched by new projects for reconstructing the instrument that are aimed at popularizing the pre-Soviet method of playing.

**Key words:** tar, mugham, traditional music, national culture, Azerbaijan.

**Received:** July 27, 2020.

**Date of publication:** March 25, 2021.

**For citation:** Strzemżalska A. The Azerbaijani Tar and Projects to Reconstruct National Music. *Traditional Culture*. 2021. Vol. 22. No. 1. Pp. 53–64. In Russian.

**DOI:** <https://doi.org/10.26158/TK.2021.22.1.004>

### References

- Babayev E.** (1992) Sadıqcanın tarı harda qaldı? [Where is Sadıgjan's Tar?]. *Qobustan*. 1992. No. 3–4. Pp. 46–47. In Azerbaijani.
- Dahlhaus C.** (1980) Nationalism and Music. In: *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press. In English.
- Dahlhaus C.** (1989) Nineteenth-Century Music. Berkeley: University of California Press. In English.
- Dessiatnitchenko P.** (2017) Musical and Ontological Possibilities of Mugham Creativity in Pre-Soviet, Soviet, and Post-Soviet Azerbaijan. PhD dis. Toronto. In English.
- During J.** (2005) Power, Authority, and Music in the Cultures of Inner Asia. *Ethnomusicology Forum*. 2005. No. 14 (2). Pp. 143–164. In English.
- During J.** (2013) Notes sur le tar azerbaïdjanaï[s] [Notes on the Azerbaijani Tar]. *Mahoor Music Quarterly*. 2013. Vol. 15. No. 58 (Winter). Pp. 1–15. URL: [https://www.academia.edu/5877206/on\\_the\\_Persian\\_and\\_Azerbaijani\\_tar](https://www.academia.edu/5877206/on_the_Persian_and_Azerbaijani_tar) (retrieved: 23.07.2020). In French.
- Dzhani-zade T.** (1998) Azerbaijani Instrumental Mugham Features in the Context of Islamic Civilization. In: *Maqam Traditions of Turkic Peoples*. Proc. of the Fourth Meeting of ICTM Study Group “Maqam”. Ed. by J. Elsner, G. Jah-nichen. Berlin: Trafo. Pp. 57–75. In English.
- Huseynova A.** (2016) Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera. Bloomington: Indiana University Press. In English.
- Kerimi M.** (2014) Drevnie muzykal'nye instrumenty [Ancient Musical Instruments]. In: *Istoriya muzyki Azerbaïdzhana (ot drevnikh vremen do XX veka)* [A History of Azerbaijani Music (From Ancient Times to the 20<sup>th</sup> Century)]. Ed. by K. Abdullaev. Baku: Elm. Pp. 209–244. In Russian.
- Levin T.** (1984) The Music and Tradition of the Bukharan Shashmaqam in Soviet Uzbekistan: PhD dis. Princeton. In English.
- Naroditskaya I.** (2002) Song from the Land of Fire: Continuity and Change in Azerbaijanian Mugham. N. Y.: Routledge. In English.
- Shikhaliev I.** (2015) Ladovaya teoriya azerbaïdzhanskoi muzyki [The Modal Theory of Azerbaijani Music]. Baku: Sumgaitskii muzykal'nyi kolledzh. In Russian.
- Shushinskii F.** (1968) Shusha. Baku: Azerbaïdzhanskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo. In Russian.
- Şuşinski F.** (1985) Azərbaycan xalq musiqiçiləri [Azerbaijani Folk Musicians]. Baku: Yazıçı. In Azerbaijani.
- Şuşinski F.** (2007) Sadıqcan [Sadıgjan]. Baku: Azərənəşr. In Azerbaijani.

© A. Strzemżalska, 2021

### ABOUT THE AUTHOR

**Aneta Strzemżalska** <https://orcid.org/0000-0001-5411-0772>

E-mail: [astrzemzalska@gmail.com](mailto:astrzemzalska@gmail.com)

Tel.: +7 (812) 386-76-37

6/1, A, Gagarinskaya str., St. Petersburg, 191187, Russian Federation

MA in Cultural Anthropology, Associate Researcher, Department of Anthropology, European University at St. Petersburg



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)