

Татаринова Александра Дмитриевна

ЗВУКОВЫСОТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ НАПЕВОВ ЯКУТСКОГО КРУГОВОГО ТАНЦА О?УОХАЙ

Статья посвящена изучению звуковысотной организации напевов якутского кругового танца о?уохай. С помощью метода анализа, основанного на одновременном разборе звуковысотности и ритмической организации, доказывается, что: 1) в разных локальных традициях ладовые структуры отличаются не только звукорядами, но и функциональными нагрузками тонов; 2) один и тот же звукоряд может иметь различную ладофункциональную организацию, характерную для той или иной локальной традиции.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/12-2/43.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (38): в 3-х ч. Ч. II. С. 179-186. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 398.89

Искусствоведение

Статья посвящена изучению звуковысотной организации напевов якутского кругового танца оһуохай. С помощью метода анализа, основанного на одновременном разборе звуковысотности и ритмической организации, доказываем, что: 1) в разных локальных традициях ладовые структуры отличаются не только звукорядами, но и функциональными нагрузками тонов; 2) один и тот же звукоряд может иметь разную ладофункциональную организацию, характерную для той или иной локальной традиции.

Ключевые слова и фразы: якутский фольклор; круговой танец оһуохай; локальные разновидности; напев; звуковысотная организация; функции тонов; ладовое строение.

Татаринова Александра Дмитриевна*Новосибирская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки**sasha.sakha@mail.ru***ЗВУКОВЫСОТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ НАПЕВОВ ЯКУТСКОГО КРУГОВОГО ТАНЦА ОҔУОХАЙ®**

Одним из самых ярких и сохранившихся до наших дней жанров якутского фольклора является круговой танец оһуохай. Синкретическая природа оһуохай (музыка, поэзия, танец) открывает множество аспектов для исследования. Этот танец изучают этномузыковеды (Г. А. Григорян, С. А. Кондратьев, Э. Е. Алексеев, Ю. И. Шейкин, Г. Г. Алексеева, А. С. Ларионова, В. С. Никифорова, Т. И. Игнатъева и др.), этнографы (А. А. Попов, Б. Н. Путилов, Н. А. Алексеев и др.), филологи (Н. Е. Петров, Г. У. Эргис, В. В. Илларионов, С. Д. Мухомлева, Н. Н. Тобуроков, Л. С. Ефимова и др.), хореографы (М. Я. Жорницкая, А. Г. Лукина и др.). Но в области этномузыкального специального исследования по данной теме пока еще нет.

В статье рассматривается звуковысотная организация якутского кругового танца в связи с его локальными разновидностями. Материалами для анализа послужили круговые танцы, записанные автором во время национального праздника ысыах в городах Якутск и Вилюйск в 2009 году.

Мелодическая природа танца оһуохай рассмотрена в научной литературе более полно, чем его ритмическая, фактурная и композиционная стороны. Это можно объяснить тем, что на практике принято связывать локальные разновидности танца оһуохай с его мелодическими особенностями. Э. Е. Алексеев в своей книге «Проблемы формирования лада» пишет следующее: «Почти в каждом районе Якутии бытует свой традиционный запев осуокая, причем, многие запевалы имеют собственный вариант такого запева» [1, с. 13]. Музыковед А. С. Ларионова выделяет четыре основных типа стиля пения дэҕэрэн (стиль пения якутов, характеризующийся отсутствием кылыһах (одновременной глоттализации), ритмической формульностью, стабильными, преимущественно широкообъемными звукорядами, меньшим количеством распевов [5, с. 79]): центральный, олекминский, вилюйский и северный. На основе выделенных локальных разновидностей исследователь приходит к выводу, что «для выявления отличий музыкальных диалектов дэҕэрэн ырыа главное значение приобретают особенности ритмоинтонационных формул напевов» [Там же, с. 90]. Заметим, что Ларионова свои выводы делает на основе всех жанров, исполняемых в стиле дэҕэрэн. Ю. И. Шейкин дифференциацию оһуохай характеризует так: «Локализация мелодий осуокай и их анонимный статус в культуре, вероятно, являются следствием коллективного принципа бытования оһуохай и его жанровой адресации – мы поем для нас и для них» [10, с. 78].

Локальное определение оһуохай часто совпадает с улусными (районными) названиями: вилюйский, сунтарский, амгинский, мегино-кангаласский, олекминский, усть-алданский, таттинский, верхоянский, горный и якутский оһуохай. Реже принадлежность напева танца связывают с названием поселка: «наяхинский», «кыргыдайский» и др. Очень редко мелодию оһуохай связывают с запевалой: «нохсоровский оһуохай» (У. Г. Нохсоров), «зверевский оһуохай» (С. А. Зверев). В более крупном плане принято выделять приленские и вилюйские регионы бытования танца. К приленским относятся Усть-Алданский, Мегино-Кангаласский районы, а также Амгинский, Таттинский улусы. В вилюйскую группу входят Вилюйский, Сунтарский, Верхневиллюйский, Нюрбинский районы. Основное различие между двумя регионами заключается в характере и манере пения. Так Н. Николаева и Э. Алексеев пишут следующее: «Вилюйские певцы предпочитают ритмически собранное, энергичное пение, четко подающее каждый слог (этэн ыллыыр) (пер. «пение говорком» – А. Т.). Приленские склонны к широкому и свободному мелодическому распеву, к причудливо орнаментированному, изобилующему кылыһахами пению (тардан ыллыыр) (пер. «пение распевая» – А. Т.)» [2, с. 9]. В трудах последних лет выделяются группы вилюйских, приленских и олекминских круговых танцев. Если вилюйские и приленские группы представляются круговыми танцами разных районов, то последняя группа – только оһуохай одного улуса, «отличающегося отсутствием целостного смыслового текста» [3, с. 7].

Хороводный жанр является синкретическим видом фольклора: запевале надо учитывать не только музыкальную сторону, но и в процессе пения создавать поэтический текст, собирать людей и организовывать их танец. Вероятно, поэтому напевы кругового танца имеют не столь широкий диапазон, который можно обнаружить, в частности, в напевах якутских тойуков. В вилюйских оһуохай господствует диапазон на большую секунду или большую терцию. Реже встречаются напевы с широким диапазоном: в качестве примера можно назвать амгинский хоровод, мелодия которого охватывает малую септиму.

Локальные напевы вилюйской группы по своей мелодической структуре варьируются. Это можно продемонстрировать на материале трех вилюйских напевов:

Пример № 1



Пример № 2



Пример № 3

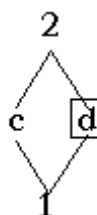


В первом и втором образцах звукояды состоят из двух звуков, отстоящих друг от друга на большую секунду, звукояд третьего образца включает три ступени. Для выявления особенностей ладовой организации данных напевов используем следующий метод анализа:

1. делим напев на две части (в нотной записи – на два такта, которые в схемах обозначаются цифрами 1 и 2);
2. выписываем все звуки, которые встречаются в напеве. Прямыми линиями объединяем звуки, встречающиеся в первом (нижняя позиция) или во втором (верхняя позиция) тактах;
3. отмечаем опорные звуки и выделяем их особым знаком в звукояде. В мелодии танца опорными будут те звуки, которые выделяются ритмическим акцентом, совпадающим с опорным шагом танца (на схемах обозначается подчеркиванием), основной опорный тон периода обозначается квадратом.

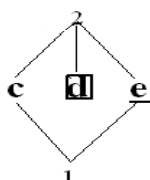
Схемы напевов первых двух образцов будут иметь следующий вид:

Пример № 4



В этом напеве опорным звуком будет звук «d», в качестве опевающего тона – звук «с». Важно отметить, что простой мотив напева хорошо запоминается вторящими. Это позволяет запевале варьировать мотив *ohyoxai*, при этом мелодические особенности напева сохраняются за счет того, что вторящие поют исходный вид напева. Подобное варьирование мы встретили в вилюйском образце (Примеры № 2 и 3). Для сравнения варианта напева с исходным видом, рассмотрим напев в Примере № 3. В этом напеве появляется новый звук «е», который в первом такте приходится на сильную долю, т.е. является опорным. Но при этом звук «d» остается основным (финальным) опорным тоном, а звуки «с» и «е» являются опевающими:

Пример № 5



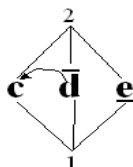
Особое внимание необходимо уделить следующему напеву:

Пример № 6



Этот вилюйский напев был исполнен запевалой из Мегино-Кангаласского района. Ладовая схема этого запева выглядит следующим образом:

Пример № 7



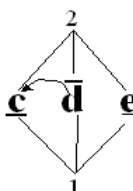
В этом образце наблюдается замена опорного звука. В первом такте опорным является звук «е», что не вполне характерно для вилюйского напева. Во втором построении характерный вилюйский опорный тон «d» появляется, но затем его функция как бы переходит к звуку «с».

Напомним, что запевала рассмотренного образца родом из Мегино-Кангаласского улуса и обратимся к типовому напеву танца из этого района:

Пример № 8



Пример № 9



В этом примере в первом такте опорными являются звуки «с» и «е», во втором – «d», который так же, как в образце № 6, переходит в «с». Таким образом, итоговым опорным тоном в мегинских напевах является звук «с». Такое же строение наблюдается и в таттинском *ohyoxai*:

Пример № 10

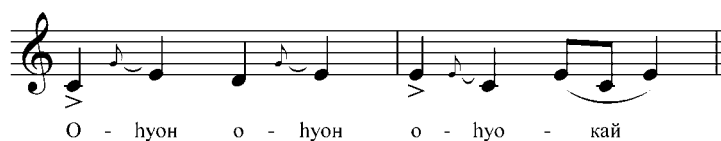


Интересно, что, несмотря на различия ритмического и мелодического рисунков, функциональные соотношения звуков в этих напевах очень близки.

Можно предположить, что в образце № 6 ритмо-танцевальная логика вилюйского хоровода объединяется с мелодико-ладовыми особенностями мегинского напева.

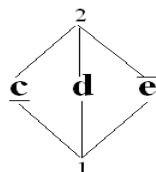
Напевы из Усть-Алданского района в сферу бытования жанра *ohyoxai* приносят новую окраску. В этом районе очень часто можно встретить напевы, характерные для Мегино-Кангаласской традиции. Это объясняется тем, что районы расположены по соседству. Но в Усть-Алдане есть и много своих самобытных напевов, к примеру:

Пример № 11



Ладовая схема этого образца будет следующей:

Пример № 12



В этом напеве в первом такте начальным опорным звуком является звук «с», а во втором – звук «е». Вероятно, эти звуки являются функционально равнозначными и взаимозаменяемыми. Данное предположение подтверждается также тем, что и в других напевах, за исключением мегино-кангаласского образца № 8, в начале полустрок находятся эти звуки.

В северном Верхоянском улусе распространен следующий напев *оһуохай*:

Пример № 13



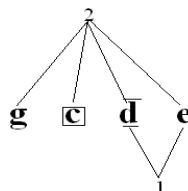
Особенность этого напева заключается в том, что в нем присутствуют ямбические ритмические элементы эвенского *хэдьо*, ср., например:

Пример № 14 [8, с. 122]



Ладовую структуру напева № 14 можно представить следующей схемой:

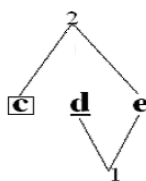
Пример № 15



Как видно, в верхоянском хороводе особое место занимает звук «d» в качестве начального опорного тона построений, звук «с» появляется только в третьем, заключительном мотиве и принимает на себя функцию основной опоры. В данном случае смещение функции опорного тона происходит между звуками, расположенными на б2. В предшествующих напевах смещение опор происходило между звуками, которые расположены друг от друга на терцию.

В эвенском круговом танце также будет встречаться аналогичная ладовая структура: переход опорной функции во втором мотиве к звуку, расположенному на большую секунду ниже опоры первого мотива (см. Пример № 14):

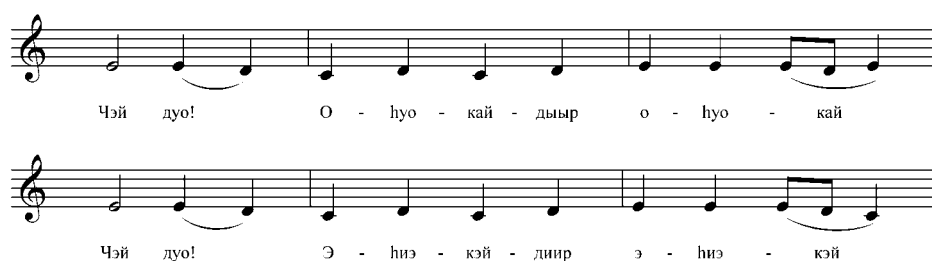
Пример № 16



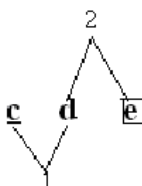
Амгинские напевы, записанные нами, значительно отличались от других хороводных мелодий. Они имеют развитый мелодический рисунок, исполняются в более медленном темпе, чем другие локальные разновидности кругового танца.

Особенностью амгинского *ohyohai* является то, что его напев состоит из парных строк. В первой строке будет доминировать звук «е» как финальный опорный тон:

Пример № 17

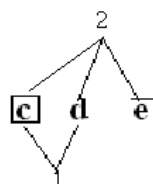


Пример № 18



Но во второй строке эту функцию берет на себя звук «с», а звук «е» становится акцентной опорой:

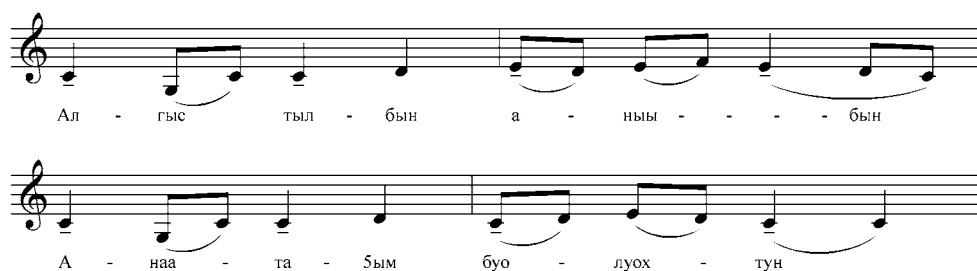
Пример № 19



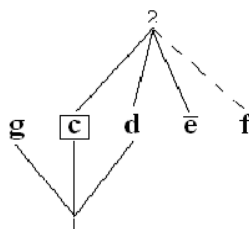
Две строки отличаются друг от друга только финальными тонами. Таким образом, данный запев занимает промежуточное положение между однострочными образцами и собственно двустрочным амгинским запевом (см. Пример № 7).

Такое же парное строение строк наблюдаем во втором образце амгинского напева кругового танца:

Пример № 20



Пример № 21



В отличие от первого амгинского образца, здесь отсутствует противопоставление строк-периодов по их ладовой организации. В обоих периодах акцентная опора «е», а финальная опора «с». Звук «f» присутствует только в первом периоде. Однако в этом запеве наблюдается межстрочная координация каденционных и акцентных опорных тонов, способствующая образованию двухстрочной композиции.

Анализ ладового строения запевов *оһуохай* показывает, что в них нередко встречается своеобразное распределение функции опоры между звуками, расположенными на расстоянии терции. Подобная замена функций между терцовыми звуками – частое явление в ладовой организации традиционной музыки разных народов. В своей статье М. Г. Харлап, приходит к выводу, что звуки, отстоящие на малую терцию, несут одну и ту же функцию, поэтому он называет их параллельными. «Они могут замещать друг друга в различных фазах напева, в повторениях напева (стиха или строфы) в песне и в каждом новом исполнении всей песни...» [9, с. 256]. Вполне возможно, что в ладах якутского фольклора звуки терцового соотношения также представляют собой звуки одной функции.

В основной части *хаамы* *үңкүү оһуохай* большинство запевов длится примерно от 3 до 3,5 секунды. Из выше рассмотренных образцов особо выделялись хороводы Амгинского района. Первый запев (см. Пример № 17) длится 4,55 секунды, а второй (см. Пример № 20) – 5 секунд. Варианты *оһуохай* этого улуса поются в медленном темпе, по мелодии они напоминают народные песни. Второй вариант амгинского запева действительно бытует также и как отдельная сольная песня «Суун сибэки сиигинэн» (пер. «Умойся росой цветков» – А. Т.).

Особый интерес с точки зрения локальной специфики хороводных напевов представляет месторасположение и интенсивность *кылыһах*. В этом аспекте снова выделяются запевы амгинских *оһуохай*. В них *кылыһах* приходится на каждый слог. Если учесть медленный темп, распевную мелодику и обилие *кылыһах*, то следует сделать вывод о том, что эти хороводы в определенной степени ориентированы на стиль *дьиэрэтии*. Такой же напев приводит М. Н. Жирков и определяет как пример, отражающий стадию преобразования песни типа *дьиэрэтии* в *дэгэрэн* [4, с. 37]. Если стиль *дэгэрэн*, как выше упоминается, имеет стабильную ладовую и ритмическую организацию, что *дьиэрэтии* – это «высокий стиль праздничного, требующего особого мастерства пения, которому свойственны специфические тембровые краски, среди которых *кылыһах*, импровизационность, метроритмики, нетемперированные звукоряды с раскрывающимся ладом <...>, обилие внутрислоговых распевов» [6, с. 78-79]. К этому стилю пения тяготеет *оһуохай* Верхоянского района (см. Пример № 13). В его запеве каждому долгому звуку, а также каждому звуку распева предшествует *кылыһах*. Но подобный стиль пения характеризует только припевные строки «*оһуон-оһуон оһуокай, эһиэн-эһиэн эһиэкэй*». А в импровизируемом тексте *кылыһах* присутствуют только в распевах слогов. Таким образом, этот вариант запева является как бы переходным от стиля *дьиэрэтии* к стилю *дэгэрэн*. В запевах вилюйской группы (см. Примеры № 1-3) *кылыһах* регулярно присутствует только при распеве последнего слога. Такое пение с использованием *кылыһах* характерно для якутского пения. В других слоговых позициях *кылыһах* появляются нерегулярно. При этом стиль пения *дэгэрэн* является определяющим. В запевах Усть-Алданского (см. Пример № 11), Мегино-Кангаласского (см. Пример № 8) улусов *кылыһах* не используются. Эти запевы исполняются в стиле *дэгэрэн*, с особыми придыханиями на акцентных долях.

Хороводные запевы имеют разную логику мелодического строения. Они могут состоять из повторяющихся или контрастных музыкальных мотивов. На этом уровне *оһуохай* также можно рассмотреть по локальным видам. Так, запевы хороводов вилюйской группы состоят из двух мотивов, логика движения которых одинаковая – восходящее движение (см. Примеры № 1, 2). Таким образом, оба мотива представляют собой разомкнутые музыкальные построения.

Выше отмечалось, что образец № 6 был исполнен в вилюйской манере запевалой из Мегино-Кангаласского улуса. Этот запев в отличие от других вилюйских напевов имеет замкнутое построение: запев начинается и заканчивается на нижнем тоне звукоряда. Отличительной чертой является также строение данного запева. В нем нет повторений: первый мотив представляет собой трелеобразное движение в объеме б3, второй мотив имеет нисходящее движение. Контраст мотивов маскирует членение запева на две части, способствует их объединению. В этом образце можно также найти общую логику развития мелодической линии: запев строится на опевании одного звука (в данном случае звука g). При этом опеваемый тон не является основной опорой.

Похожее мелодическое строение обнаруживается в образцах мегинском и таттинском напевах (см. Примеры № 8, 10). Хороводная мелодия в данных локальных традициях является замкнутой: начинается и заканчивается на самом нижнем звуке запева. Оба мотива контрастны друг другу, нет повторов: первый мотив – трелеобразное движение в объеме б3, второй мотив – разомкнутая восходящая волна с преобладанием поступенного нисходящего движения. Развертывание мелодии опирается на опевание звука «е». Таким образом, в вилюйском напеве, исполненном мегинским запевалой, при сохранении вилюйской ритмоформулы,

обнаруживаются элементы родной хороводной мелодии. Запев является как бы вариантом мегинско-кангаласской хороводной мелодии, «внедренной» в практику вилюйской традиции ведения хоровода.

Напев, представленный в Примере № 11, имеет свои особенности – в отличие от всех рассмотренных образцов, он не имеет единого опеваемого центра. Первый мотив строится как восходящее опевание звука «е», которое встречалось во многих примерах *ohyohay*. Второй мотив начинается как обращенный вариант первого мотива, но центральный тон не появляется. Этот мотив представляет собой трелеобразное движение в объеме б3. Запев является разомкнутым, но в отличие от других запевов начальный и конечный звуки расположены друг от друга не на б2, а на б3.

В аспекте мелодического строения интересен *ohyohay* Верхоянского улуса (см. Пример № 13). Особенностью этого запева является то, что его первый такт распадается на два маленьких повторяющихся мотива, характерных для эвенского *хэдьо*. Второй такт является суммирующим. Первые два мотива имеют нисходящий мелодический рисунок, третий мотив – нисходящее волнообразное движение с опеванием опорного тона «д». В отличие от других запевов нижний опевающий тон расположен на ч4 ниже. Данный запев является разомкнутым, интервал между крайними звуками составляет б2.

Двухстрочные запевы амгинских хороводных мелодий наподобие мегинско-кангаласского и верхоянского образцов сложно разделить на мотивы, так как в их построении нет повторов. Так же, как мегинский запев, эти мелодии являются замкнутыми, но если во втором амгинском примере (см. Пример № 20) в двух строках замкнутость присутствует, то в первом запеве (см. Пример № 17) в первой строке замкнутость мелодического построения достигается только, если учесть вступительную вставку «Дьэ-дуо», но если рассмотреть основное построение запева (без вставки), то замыкание реализуется только во второй строке.

Второй запев (см. Пример № 20) по своему мелодическому строению (наличию скачка на ч4 вниз от основного опорного тона) близок к запеву верхоянского улуса. Но, в отличие от верхоянского образца, скачок на кварту появляется в начале строки. Запев состоит из двух мотивов. Первый мотив имеет нисходящее волнообразное движение со скачком вниз на кварту. В мотиве особое место уделяется опорному тону. Второй мотив состоит из двух интонационных оборотов – волнообразного и нисходящего. Во второй строке строение первого мотива сохраняется, а во втором мотиве есть изменения: здесь нет деления на субмотивы, единое построение опирается на волнообразное мелодическое движение с долгой остановкой на последнем опорном звуке. В данном запеве ритмическими акцентами подчеркиваются основной опорный тон (в первом, третьем и четвертом мотивах) и терцовый тон (во втором мотиве). Таким образом, все остальные звуки являются только проходящими. В отличие от рассмотренных ранее локальных напевов, в этом запеве нет оборота – опевания опорного тона.

Первый вариант амгинского запева в отличие от других хороводных мелодий состоит из шести мотивов: в каждой строке имеется по три мотива (см. Пример № 17). Первый мотив первой строки имеет нисходящий мелодический рисунок с долгой остановкой на начальном звуке. Второй мотив имеет трелеобразное движение в объеме б2. Третий мотив строится на репетиции основного опорного звука. Во второй строке четвертый и пятый мотивы не изменяются по сравнению с первым и вторым. Шестой мотив имеет нисходящий к основной опоре мелодический рисунок. Так же, как в первом амгинском *ohyohay*, ритмические акценты приходятся на опорные звуки, расположенные друг от друга на терцию. Опевающие обороты в мелодии отсутствуют.

После рассмотрения нескольких вариантов локальных разновидностей хороводного танца, следует отметить, что в разных напевах часто встречаются мелодические обороты с опеванием основного опорного звука. Эти обороты можно обозначить как устойчивые мелодические обороты хороводного танца *ohyohay*. Композиционные масштабы опевающего устойчивого мелодического оборота могут быть разными:

- 1) он может реализоваться в рамках одного мотива (см. Пример № 10);
- 2) или разворачиваться на протяжении всего запева (см. Примеры № 6, 8), в том числе в построениях с конечным суммированием, как в Примере № 13.

В ладовой организации разновидностей круговых танцев большую роль играют каденционные построения. Именно по каденции строк можно определить основной устой лада. Например, двухстрочные напевы строятся по принципу пары-периодичности (симметрия подобия). В таких построениях именно по финалису второй строки определяется устойчивый тон лада. Подобная организация, когда в зоне кадансов реализуются основные ладовые оппозиции, характерна для народного творчества в целом. Как правило, «именно здесь наиболее ярко проявляется вертикальный аспект лада» [7, с. 506], который организывает многоголосное пение.

Звуковысотная организация *ohyohay* опирается на узкообъемные малоступенные звукоряды. Локальное дифференцирование напевов происходит за счет видоизменения (разнообразия) ладофункциональной нагрузки тонов, варьирования мелодического рельефа отдельных мотивов и разнообразия их сочетаний. Следует отметить, что варьирование функций ступеней лада в разных локальных традициях происходит как за счет ритмики (акцентуации), связанной с кинемой танца, так и каденционных построений.

Список литературы

1. Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). М.: Музыка, 1976. 288 с.
2. Алексеев Э., Николаева Н. Образцы якутского песенного фольклора. Якутск: Кн. изд-во, 1981. 100 с.
3. Ефимова Л. С. Лексико-стилистические особенности языка хороводных песен якутов: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Якутск, 2004. 21 с.
4. Жирков М. Н. Якутская народная музыка / сост. Г. Г. Алексеева. Якутск: Кн. изд-во, 1981. 120 с.
5. Ларионова А. С. Дэгэрэн ырыа. Песенная лирика якутов. Новосибирск: Наука, 2000. 152 с.

6. **Музыкальная культура Сибири:** учебник / под ред. Б. А. Шиндина, Л. П. Робустовой. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2006. 424 с.
7. **Народное музыкальное творчество:** учебник / отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. 568 с.
8. **Нилов В. Н.** Северный танец. Традиции и современность. Изд-е 2-е, доп. М.: Северные просторы, 2005. 168 с.
9. **Харлап М. Г.** Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 221-273.
10. **Шейкин Ю. И.** Обрядовое интонирование саха (алгыс и осуохай) // Обрядовая поэзия саха (якутов) / сост. Н. А. Алексеев, П. Е. Ефремов, В. В. Илларионов. Новосибирск: Наука, 2003. С. 58-114.

SOUND-PITCH ORGANIZATION OF YAKUT ROUND DANCE *OHYOXAY* SONGS

Tatarinova Aleksandra Dmitrievna

Novosibirsk State Conservatoire (Academy) named after M. I. Glinka
sasha.sakha@mail.ru

The article is devoted to the study of the sound-pitch organization of the Yakut round dance *ohyoxay* songs. With the help of the analysis method based on the simultaneous examination of sound pitch and rhythmical organization it is proved that: 1) in different local traditions tonal structures differ not only in scales but also in tones functional loads; 2) one and the same scale may have different tonal-functional organization typical of one or another local tradition.

Key words and phrases: Yakut folklore; round dance *ohyoxay*; local varieties; song; sound-pitch organization; tones functions; tonal structure.

УДК 347.633

Юридические науки

В статье рассматриваются основные этапы становления и развития института усыновления в Англии с момента его легализации в 1926 г. Делается вывод о достигнутых результатах в законодательном совершенствовании указанного института: приравнивание правового статуса усыновленного ребенка к правовому статусу ребенка из кровнородственной семьи, наличие наряду с тайной процедурой усыновления открытых процессуальных механизмов, направленных на максимально быструю передачу ребенка в семью, высокая оценка социального родительства, что позволило сделать усыновление одним из приоритетных способов защиты прав детей, оставшихся без родительского попечения.

Ключевые слова и фразы: усыновление де-факто; внебрачные новорожденные дети; дети старшего возраста; стигматизация; согласие родителей на усыновление; судебная процедура усыновления; защита прав; ребенок, лишенный попечения родителей; правовой статус.

Татаринцева Елена Александровна, к.ю.н.

Институт дружбы народов Кавказа (филиал) в г. Светлогорске
tatarintseva67@mail.ru

ОТ СТИГМАТИЗАЦИИ К СТАТУСУ: ЗАКОНОДАТЕЛЬНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ИНСТИТУТА УСЫНОВЛЕНИЯ В АНГИИ В XIX – НАЧАЛЕ XXI СТОЛЕТИЯ[©]

Интерес к исследованию истории английского законодательства об усыновлении неслучаен. Та стремительность, которая характерна для его развития, упорство, с которым английское общество пыталось легализовать его в начале XX столетия, чтобы к началу XXI столетия превратить институт усыновления в один из основных способов защиты прав ребенка, утратившего родительское попечение, наделив его полноценным правовым статусом, позволяет взглянуть на данный институт с точки зрения полезности его опыта для Российской Федерации и решения в этой сфере задач, определенных Национальной стратегией действий в интересах детей на 2012-2017 гг.

Институт усыновления в Англии прошел сложный исторический путь развития. В отличие от многих европейских стран, таких как Франция, Германия, Италия и Испания, а также Канада и некоторые штаты Северной Америки, в частности, Массачусетс, Луизиана и Техас, где основой развития законодательства об усыновлении стало римское право, распространившееся на этих территориях через воздействие французского и испанского права, в Англии институт усыновления получил правовое признание лишь в 1926 г. После этого усыновление было законодательно признано в 1929 г. в Северной Ирландии и в 1930 г. – в Шотландии [14, р. 308].

Отсутствие законодательного признания данного института вело к невозможности установления прав усыновителей по отношению к воспитываемому ими ребенку. Английские семьи были вынуждены воспитывать детей, оставшихся без родительского попечения, не имея способов правовой защиты от неразборчивых