

ДЕСТРУКТИВНЫЕ, КОНСТРУКТИВНЫЕ И РЕКОНСТРУКТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ В МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ АДЫГОВ (СОВЕТСКИЙ И ПОСТСОВЕТСКИЙ ПЕРИОДЫ)

Выдвинутая гипотеза о локализации западно-адыгской музыкальной культуры при первом же обнаружении вызвала серьезную научную дискуссию, которая, на наш взгляд, была окрашена политическими мотивами. Оппоненты не оспаривали очевидность различий между музыкальными культурами адыгских ареалов внутри России и мировом контексте, но считали нецелесообразным фокусировать научное внимание на существующих различиях и анализировать причины появления этих различий (якобы, причины и так понятны – они кроются в разных исторических судьбах адыгов, разбросанных по миру). Во-первых, по мнению оппонентов, в условиях этнической дисперсности важно искать и находить этнообъединяющие характеристики, большая часть из которых не лежит на поверхности. Наш тезис о локализации западно-адыгской музыкальной инструментальной культуры не вписывался в систему идеологических установок последнего десятилетия XX века, нацеленных на объединение адыгского этноса и создание культурной автономии адыгов России, о которых речь пойдет дальше. И, во-вторых, оппоненты утверждали, что наш тезис о выделении западно-адыгской инструментальной музыки априорен с позиции этномузыказнания, рассматривающего местные, ареальные или региональные стили как детерминанты любой фольклорной традиции.

Наблюдения за музыкально-инструментальной культурой российских адыгов в течение последних 30 лет, изучение ее истории и сравнительный анализ музыкально-культурных процессов, протекающих в западно-адыгском, восточно-адыгском ареалах и у зарубежных адыгов, позволили обозначить и конкретизировать содержание этих процессов, приведших к образованию фактически новой музыкально-культурной карты.

Сегодня мы с полным основанием говорим о существовании различных моделей адыгской музыкально-инструментальной культуры, которые сформировались под прессингом советской идеологии и в условиях насильственного разобщения

адыгского этноса. В XX веке сложилось два мегаадыгских культурно-музыкальных ареала: российский и зарубежный. Каждый из них неоднороден. Российские адыги подразделяются на западных и восточных, а, следовательно, в России выделяются западно-адыгская и восточно-адыгская музыкальные субкультуры. В культуре зарубежных адыгов наиболее представительны турецкая, сирийско-иорданская, израильская и германская диаспоры. Очевидно, что весь XX век в условиях дезинтеграции адыгского этноса и деструктивных культурных процессов формировались и закреплялись ареальные и субкультурные музыкальные отличия. В начале XXI века, напротив, намечается интеграция разных адыгских музыкальных ареалов. В статье будут рассматриваться процессы формирования ареалов и субареалов в музыкально-инструментальной культуре адыгов. Мы фокусируем внимание на культуре западных адыгов, сохранивших исконную территорию проживания и оказавшихся в XX веке в качестве этнического меньшинства в полиэтничном регионе. Из огромного корпуса вопросов, связанных с характеристикой западно-адыгской инструментальной культуры, для обсуждения мы выносим три:

- 1) как советская идеология способствовала доминированию инструментальной культуры над песенной?
- 2) почему и как формировались дизъюнктивные (разделительные) процессы в инструментальной культуре российских адыгов?
- 3) каковы причины и характер ре-интеграции разбросанных по миру адыгов и адыгских субгрупп, живущих на Северном Кавказе на рубеже XXI века?

Кто есть адыги?

В XIX веке адыги представляли собой многочисленный народ, проживающий на Северном Кавказе и сохранивший традиционный уклад жизни. Во всем мире они известны как *черкесы*. Их освободительная борьба против царской России вызывала сочувствие и поддержку просвещенной Европы,

но историческая реальность была такова, что вместе с потерей независимости черкесы познали изгнание с родных земель, тысячи людей были уничтожены физически.

В результате Кавказской войны и покорения Северного Кавказа на территории России осталось примерно 10% адыгов, остальные были рассеяны по свету¹. По самым примерным подсчетам, сегодня адыги проживают в 50 странах мира, их число достигает пять–семь миллионов человек. На территории России живут 713 тысяч адыгов, в Турции – около 3 миллионов, Сирии – около 60 тысяч, Иордании – более 20 тысяч, Германии – около 20 тысяч, США – 3 тысячи, Израиле – 2 тысячи. В России адыги живут на Северном Кавказе в трех суверенных республиках, созданных во время Советской власти – Кабардино-Балкарии (520 тыс. человек – 36% от общего числа населения республики), Карачаево-Черкесии (120 тыс. человек – 22% от общего числа населения республики), и Адыгее (108 тыс. человек – 24% от общего числа населения республики). В XIX веке на территории Кавказа насчитывалось почти два десятка адыгских субэтнических групп. В настоящее время самоидентифицируются 6 адыгских субэтнических групп – *абадзехи, бесленеевцы, бжедуги, кабардинцы, темиргоевцы и шапсуги*. В Республике Адыгея проживают представители всех субгрупп. В Кабардино-Балкарии живут преимущественно кабардинцы, в Карачаево-Черкесии – бесленеевцы.

Реконструкция адыгской музыкально-инструментальной культуры XVIII–XIX веков

Достоверно говорить о том, какова была музыкальная культура в Черкесии XIX века, не представляется возможным. Для этого у нас нет главного – музыкальных текстов в звуковом или бумажном вариантах. Чтобы представить, как могла выглядеть музыкально-инструментальная культура черкесов в XIX столетии мы можем воспользоваться методами реконструкции и исторического анализа.

Историческая Черкесия в XIX веке занимала значительные территории от Азовского моря до предгорий Кавказских гор с запада на восток и от

¹ Кавказская война – это почти столетняя борьба (с конца XVIII до конца XIX веков) царской России за территории, прилегающие к Черному морю, и сопротивление адыгского народа, пытавшегося отстоять свободу и независимость.

Прикубанья до берега Черного моря с севера на юг. Однако Черкесия не была государством в привычном для нас понимании этого слова. Люди, которые сами себя называли адыгами, существовали в рамках традиционного общества, где жизненные нормы устанавливались не государством, а моральным и этическим кодексом, именуемым **адыгагъэ** – адыгством. Историческая Черкесия была разделена на субэтноты, выделяемые по территории проживания (смотрите карту XIX века), языку, социальной структуре общин. Каждый аул был моносубэтническим, и на территории Черкесии не было поселений, где бы жили представители разных субэтносов. Эти факты могут быть доказательством того, что и музыкальная культура черкесов содержала явные знаки субкультурных различий, сформированных и закреплённых в традиционных обществах. Ещё одним косвенным доказательством идеи существования субэтнических музыкальных дефиниций служат факты знания или незнания определенного корпуса мелодий. К примеру, танцевальные наигрыши (числом более 100), записанные на пластинки Магомедом Хагауджем из аула Кошехабль в 1911 году помнили и исполняли музыкантам на его родине и через 80 лет, но эти же самые мелодии в XX веке были неизвестны музыкантам Кабардино-Балкарии зарубежным адыгам. Вероятно, и в XIX веке наряду с определенным числом общеизвестных и популярных мелодий для каждого ареала существовал собственный корпус инструментальных наигрышей и танцевальных мелодий. Скорее всего, выделялись и ареальные танцы, но при этом некоторые из них имели общеадыгское распространение.

Реконструируя художественно-музыкальное пространство культуры адыгов в XIX веке и используя для этого исторические и этнографические данные, можно с большой долей вероятности говорить о его многообразии и широкой субкультурной панораме. В первой половине XIX века адыгское население Северного Кавказа составляет до 3–5 миллионов человек, образующих почти в 20 субэтносов. В середине XIX века после массового исхода, на Кубани осталось чуть более 60 тысяч адыгов [7, 153–199]. В условиях массовой потери членов общества этноинтеграционные процессы в культуре объективны в силу доминирования защитной функции, нацеленности на выживание. Одновременно субкультурное «многоцветье» традиционного адыгского общества в XVIII–

XIX веках содержало в себе механизмы своеобразного художественно-музыкального «контроля» и регулирования культурными процессами в виде джегуаковских соревнований, состязаний танцоров, собраний ведущих и общепризнанных руководителей обрядовых и ритуальных действий (джегуакло хасэ – собрание распорядителей традиционных торжеств) [9, 67–95]. На таких собраниях выявлялись лучшие певцы, музыканты-инструменталисты, стихотворцы, сочинители песен, танцоры и т. д. Отдельные художественные образцы (особенно песни), получившие звание «лучших» и достойных, разучивались всеми присутствующими на собрании музыкантами и разносились затем по всем адыгским селениям. Институт странствующих музыкантов способствовал, с одной стороны, обновлению, в эволюции традиционной культуры, с другой – ее ориентации на художественный канон.

Не боясь впасть в определенное преувеличение и идеализацию адыгской традиционной культуры, можно говорить о том, что в пределах XVIII–XIX веков адыгское общество представляло собой гармоничное единство и сопряжение малых и многочисленных субкультурных групп. Едиными и существенными для народа были мировоззрение, аксиологические и художественные ценности. Разрушение этой системы произошло в период Кавказской войны.

**Процессы дезинтеграции
и интеграции в адыгской
музыкально-инструментальной культуре
XIX–XX веков**

Весьма упрощенно будет воспринимать дезинтеграцию адыгской музыкальной культуры однозначно негативно. Грань между культурной дезинтеграцией и субкультурной множественностью не всегда четкая и легко просматриваемая. Можно ли говорить о первичном единстве адыгской музыкальной культуры? Если да, то какие причины способствовали ее распаду и возникновению существенных отличий, и как именно происходил этот процесс? Музыкально-культурные процессы не видны отчетливо, но их можно реконструировать и анализировать по историческим, этнографическим данным и по музыкально-художественным результатам, зафиксированным в XX веке.

Разделенные в результате Кавказской войны, адыги были вынуждены адаптироваться в новых для себя социокультурных условиях. Развитие

культуры каждой адыгской диаспоры шло в направлении, predetermined условиями жизни и этническим окружением. Практически весь XX век контакты между российскими и зарубежными адыгами отсутствовали. После распада Советского Союза адыги всего мира получили возможность приезжать на историческую родину и демонстрировать музыкально-культурные нормы, принятые в странах их проживания. Сразу стало очевидно, что культура адыгов, вынужденных длительное время проживать вне исторической родины, имеет заметно выраженные различия. С позиций зарубежных адыгов культура российских соплеменников явно «обрусела». Российские адыги слышат «отуреченность» музыкальной культуры турецких адыгов и сильные арабские влияния в музыке адыгской диаспоры в Иордании и Сирии. В каждом ареале сложились и своя система музыкальных жанров, и специфический музыкальный инструментарий, и характерные исполнительские условия, и собственный музыкальный лексикон с отличительными признаками в виде тембровых, звуковысотных, фактурных и др. элементов.

Историческая реальность представила для науки уникальную возможность проследить за изменениями в культуре народа, вынужденного разделиться, мигрировать в разные географические зоны и почти 150 лет жить разбросанно по миру и в разном иноэтническом культурном окружении. Этого времени оказалось достаточно для формирования специфических конфигураций инструментальной культуры в каждом из адыгских регионов. Сегодня невозможно не видеть или не признавать этой разницы. И главная наша задача – описать, какие процессы способствовали формированию существующих различий, какова сущность, глубина и устойчивость этих различий.

Покорение Кавказа, выселение адыгов за пределы России и их многократные переселения во второй половине XIX и в XX веке как внутри России, так и за ее пределами привело к кардинальному изменению традиционных культурных установок. С покорением Кавказа западных адыгов переселяли несколько раз. Вначале их вытеснили с обжитых горных территорий и разместили в долинах рек Белой, Лабы и Кубани в окружении русских поселений. Вокруг каждого адыгского аула на расстоянии двух–пяти километров расселились кубанские казахи хутора и станицы. В середине XX века в связи со строительством Краснодарско-

го водохранилища 9 адыгских аулов вновь переселили в новообразованный город Адыгейск (в 15 километрах от Краснодара). Каждое крупномасштабное перемещение народа приводило к потере многих явлений культуры и определенному смешению адыгских субгрупп.

В культуре российских адыгов сформировались две субкультурные традиции: западная и восточная². Первую составляют *абадзехи, бжедуги, бесленевцы, лабинские кабардинцы, темиргоевцы, шапсуги*, вторую – *кабардинцы* Малой и Большой Кабарды, *кабардинцы* и *бесленевцы* Карачаево-Черкесии. По последней переписи населения 1999 года в России кабардинцами себя назвали 520 тыс. человек, адыгейцами – 129 тыс., черкесами 61 тыс. и шапсугами 3 тыс. В Республике Адыгея проживают представители всех адыгских субгрупп. В Кабардино-Балкарии живут преимущественно кабардинцы, в Карачаево-Черкесии – бесленевцы и кабардинцы. За время советской власти де-факто «образовалась» новая адыгская субгруппа – так называемые «адыгейцы». Этноним «адыгейцы» стали применять по отношению к адыгам, проживающим в Адыгейской автономной области (позже – в Республике Адыгея). Этот же термин утвердился в официальных каналах – на радио, телевидении, в других СМИ. Во время советской власти выпускалась областная газета «Адыгейская правда». Понятие «адыгейцы» стало синонимичным понятию «западные адыги». Его обиходность одновременно свидетельствовала о признании культурной и социальной пликативности (единства, однородности) тех субэтносов, которые составляли население Адыгеи. Пликативности культуры способствовал также рост городов и укрупнение городского населения за счет выходцев из разных аулов, получение образования на литературном адыгейском языке.

Чем больше единства обнаруживали адыгские субгруппы, проживающие на территории Адыгеи, тем четче вырисовывалось их отличие от восточных адыгов. Культуру восточных адыгов определяли более ранняя политическая самостоятельность (Кабардино-Балкарская автономная республика была образована в 1936 г., Республика Адыгея появилась в 1991 г., до этого времени на административной карте СССР в составе Краснодарско-

го края значилась Адыгейская автономная область). Дизъюнктивность западно-адыгской и восточно-адыгской культур формировалась также из-за их территориальной отдаленности друг от друга и сложности транспортных сообщений. Немаловажную роль в формировании дизъюнктивных процессов играла различная этническая картина внутри республик, в состав населения которых входят адыги. В Адыгее проживает более 70 % русских и более 20 % адыгов; в Кабардино-Балкарии – 49% кабардинцев, более 30 % русских и 16% балкарцев.

Влияние идеологии на дезинтеграционные и интеграционные процессы в адыгской музыкальной культуре XX века

За 150 лет «раздельной жизни» в разных частях мира сформировались адыгские субкультурные ареалы со своими устойчивыми характеристичными признаками. Российские адыги, безусловно, составляют особый ареал внутри международного адыгского пространства. Они были и остаются в пределах родных земель, на которых тысячи лет жили их предки. Их объединяют мировоззрение, религия, фольклор. Ученые насчитывают несколько десятков признаков, позволяющих определять адыгскую культуру как цивилизацию. Однако, сущностные характеристики адыгского музыкального единства в XIX и XX веках весьма различны. Единство адыгов в XIX веке держалось на глубинной мировоззренческой и традиционной основе. В XX веке единое музыкальное пространство адыгов было вписано в административно-территориальное и социально-культурное пространство. В республике Адыгея (ранее – Адыгейской автономной области) были созданы условия, с одной стороны, сохранения традиционной культуры, с другой – обусловившие стирание субэтнических различий. Такая ситуация могла сложиться в тоталитарном государстве с жесткой централизованной властью, которая принимала решения о строительстве искусственного водохранилища на месте 9 адыгских аулов и переселении людей из частных домов в непригодные для них квартиры многоэтажных зданий. В плановом порядке власть руководила строительством Домов культуры и контролировала работу различных кружков (вокальных, хоровых, танцевальных, художественных, театральных и др.).

Даже музыкальный инструмент – гармоника – в советское время была на службе у государства. Накануне религиозных праздников – христианской

² Различия между культурами российских адыгов мы будем называть субэтническими или субареальными, различия между российскими и зарубежными адыгами – ареальными.

Пасхи и мусульманского Курмэна – в клубах и школах директивными установками организовывались соревнования лучших гармонистов и танцоров, чтобы «культурным развлечением зачеркнуть пьяную поповскую пасху» [5, 3]. Люди, приходившие в клуб послушать гармонистов, должны были забыть, что в этот день верующие празднуют свой праздник. Музыкай завлекали молодежь в клуб, чтобы затем провести запланированное властями политическое мероприятие. Однажды, чтобы собрать молодежь прослушать в клубе доклад на тему «Участие беспартийной молодежи в перевыборах советов» коммунисты организовывали конкурс гармонисток-черкешенок. В Джамбичие подобный конкурс привлек 210 слушателей, о чем не без гордости рапортовала газета «Адыгейская жизнь» [1, 4].

В период Советской власти музыкально-культурные различия между западной и восточной традицией в определенной мере канонизировались, что способствовало разъединению культурного единства. Один народ, включенный в разные государственные субъекты, в межкультурных диалогах представлял не столько самого себя, сколько свою республику или автономию. В официальных национальных Декадах и Олимпиадах требовалось представление каждого титульного этноса. Другой – нетитульный – мог пропустить Декаду, оставаясь «незамеченным» и «ненаказанным». Титульный этнос должен был демонстрировать лучшие образцы народного искусства в сценическом виде. Так постепенно складывались «адыгейская» и «кабардинская» музыка в советском формате. В «адыгейской» музыке субэтнические различия становились все менее значимыми. Музыкальная культура адыгских субгрупп западного региона в течение всего XX века демонстрировала все большее и большее слияние, стремление к однородности, определенную музыкальную спаянность и смешение. Анализируя очевидные и скрытые отличия в инструментальной культуре адыгских субгрупп, мы, во-первых, должны обозначить эти отличия между западными и восточными адыгами, и, во-вторых, проследить процессы стирания различий внутри разных субгрупп западных адыгов. Априори известно, что отличительные характеристики культуры формируются в результате адаптации к разным гео-климатическим, историческим, социально-культурным, идеологическим условиям, но при этом учитывается внутренний потенциал и синергетика изучаемой традиции.

То, что культура российских адыгов получила двухвекторное развитие, имеет объективные основания. История переселенческих адыгских племен, осевших еще в XVI веке на территории северо-восточного Кавказа, складывалась своеобразно и разворачивалась по собственному сценарию. В результате в Советском Союзе была образована Кабардино-Балкарская автономная республика, а Адыгея до конца XX века оставалась автономной областью в составе Краснодарского края. Статус автономной республики был значительно выше статуса автономной области. Определенные социальные институты могли существовать только в республике, но не в области (к примеру, симфонический оркестр или музыкальный театр). В Кабардино-Балкарии официальный статус имеет кабардинский язык, на котором вещают радио и телевидение, выпускаются газеты и журналы, пишутся книги, ведется школьное обучение. После распада Советского Союза кабардинский язык в Кабардино-Балкарии получил статус государственного языка.

В Адыгее в качестве официального функционирует другой язык – литературный адыгейский, созданный на основе абадзехского диалекта. Именно на этом языке в Адыгее велось обучение в школах, вещало радио и выпускались газеты. Немаловажную роль в формировании пликативных процессов сыграло образование поселений со смешанным населением. И хотя таких поселений в Адыгее только два – это города Майкоп и Адыгейск, – их появление и развитие существенно повлияло на формирование музыкально-инструментальной однородности западных адыгов. Почему? Конечно, из-за перманентных социокультурных контактов, через сеть культурных институтов (клубы, дома культуры, школы, техникумы) и благодаря радио – мощному пропагандистскому механизму.

Радио влияло на людей очень сильно. Как активный информационный источник 1930-х годов радио было идеологическим и эстетическим рушором, формирующим и корректирующим глобализационные и пликативные процессы в адыгской (западно-адыгской) инструментальной культуре. К примеру, в адыгской музыкальной культуре в СССР, как и в культурах других советских «братских» республик, рождались народные песни о Ленине, Сталине, партии, комсомоле, комсомольских стройках, воспевались советские идеалы и ценности. Песни и частушки про красную косынку, трудодни; агитки, взывающие не ходить в церковь, а посещать

комсомольские собрания, субботники и т. п., были типичными для 20–30-х годов XX века.

Различные исполнительские версии одного и того же наигрыша, «растираженные» через радио, не просто сохранялись в народной памяти, а «собирались» в единый организм и начинали существовать целостно. Отобранные лучшие и выразительные, с точки зрения фольклорного сознания, варианты «оседали» в том или ином наигрыше и оставались как его опознавательные знаки.

Звучащие на радио народные наигрыши рождали новые художественные процессы. Многократное прослушивание зафиксированного (статуарного, канонизированного) инструментального звучания позволяло наигрышу «окаменеть» и «вырасти». Вероятно, народные исполнители, выбирая из мелодий понравившиеся импровизационные находки, «приписывали» их к стержню наигрыша, отчего он с течением времени разрастался. Назовем это увеличением числа колен в наигрыше. Под «коленом» мы понимаем определенное тематическое зерно наигрыша (2–4 такта) многократно и вариационно повторяемое. Например, если «Исламей» у М. Хагауджа (1911) состоит всего из одного колена, то у Паго Бельмехова (1931) Г. Концевич фиксирует уже три тематических зерна, среди которых только среднее является «хагауджевским наследием». К нему «добавляется» зачин и функциональный каданс – начало и конец наигрыша. Зачин составлен из двух звукокомплексов: долго выдержанного звука (самого высокого звука наигрыша) и нисходящей последовательности, в которой есть секвенционные, возвратные и нисходящие в объеме сексты поступательные построения.

Можно предполагать, что путем отбора в устной традиции фиксировались наиболее выразительные элементы, легко запоминаемые и усваиваемые последующим поколением гармонистов.

В результате во второй половине XX века пликативные процессы между западными адыгскими субэтносами стали не только очевидными, но и необратимыми. В Майкопе постоянно растет число адыгов за счет передвижения в город сельского населения из разных субгрупп. Фактически XX век породил новую субкультурную общность адыгейцев. Если понятие «западные адыги» в приложении к XIX веку означало объединение нескольких адыгских субэтносов по признаку географии их расселения на Северном Кавказе, то в конце XX века западных адыгов идентифицируют принадлежность

к одной административно-государственной структуре, общий литературный язык, однородность социокультурных процессов, в том числе и музыкальной культуре. Если на вербальном уровне каждая западно-адыгская субгруппа по сей день является носителем языкового диалекта общеадыгского языка, то музыкальные маркеры тех или иных субгрупп в конце XX века оказались практически стерты. К примеру, шапсуги говорят на шапсугском диалекте, бжедуги – на бжедугском и т.д., а вот отличить шапсугскую инструментальную музыку от бжедугской не столь просто, а иногда невозможно. Однако, выделить конфигурационные модели музыкальных жанров или приоритетные музыкальные инструменты в каждой из этих субэтносов вполне возможно.

Значительными представляются нам и различия в отдельных страгах музыкальной культуры российских адыгов. К примеру, в Кабардино-Балкарии система академического музыкального образования стала складываться на 30–40 лет раньше, чем в Адыгее. Это заметно сказалось на всей музыкальной культуре и на ее фольклорной составляющей. В Нальчике (столице Кабардино-Балкарской республики) уже с середины XX века функционировали хоровая капелла, симфонический оркестр, музыкальный театр. Традиционная культура не могла не испытывать воздействие профессиональной культуры. В западно-адыгском регионе, напротив, «музыкальная цивилизация» в виде музыкального театра, симфонического оркестра, музыкального вуза пришла лишь в самом конце XX века, что позволило сохраниться традиционным институтам народных музыкантов и исполнителей. В результате к концу XX века многие традиционные элементы адыгской культуры оказались более сохраненными именно в культуре западных адыгов, что неоднократно подчеркивали этнографы, фольклористы и этномузыкологи. Наиболее достоверную и важную информацию они черпали для себя из фольклорных экспедиций к западным адыгам и особенно к причерноморским шапсугам, которые жили на исконных территориях и, возможно, были единственной не переселенной адыгской субгруппой. Постепенно западно-адыгская инструментальная традиция в фольклорном представлении и научном мире получила статус наиболее сохранной, архаичной и достоверной. Для нашего исследования этот факт также учитывался и служил дополнительным основанием для ее локализации.

Выделение западно-адыгской инструментальной традиции подтверждается также результатами музыкально-стилевого анализа инструментальных музыкальных жанров и музыкальных текстов. Специфическими признаками традиционной западно-адыгской инструментальной музыки выступают:

- Характерная ритмоформула и ее варианты (ритмическая модель зафака):



- Наличие так называемого «адыгейского форшлага» (термин талантливой гармонистки Мадины Кожевой) [6, 156–164.]. В ритмической группе, состоящей из двух шестнадцатых и восьмой, последняя исполняется «отдельно», через микропаузу. Таким образом, имманентные музыкальные характеристики также выступают маркерами пликтивности культуры и одновременно выделяют западную традицию от восточной, которая определяется специфическими фактурой и ритмами.

- Система интонационного родства внутри одной жанровой группы. Мелодии разных *зафак*ов или *уджей*³ могут отличаться друг от друга только ладовым наклоном;

- Продленные концевые звуки «лонги» (по терминологии Ф. Хараевой) [10];

- Обязательное исполнение *жъбу*. Жъбу – специфическая форма хорового (ансамблевого) сопровождения инструментального наигрыша. Внутри западной традиции она более всего типична для шапсугов и сохранна у них же. В то же время традиция жъбу характерна для всей западно-адыгской инструментальной музыки. В восточно-адыгской традиции жъбу в настоящее время не прослеживается.

- Диатоническая гармоника (*пцына*) в качестве лидирующего инструмента ансамбля. В восточно-адыгской традиции лидирующее место занял так называемый «кавказский аккордеон» (термин Ю. Бойко) – хроматическая гармоника с готовыми басами.

- *Пхачичи*⁴ (адыгские трещотки) как обязательный инструмент традиционного ансамбля за-

падных адыгов. В восточно-адыгской традиции в ансамбле с хроматической гармоникой выступает доол – двухсторонний мембранофон.

- Центральным элементом жанровой системы инструментальной музыки западных адыгов выступает зафак – как танец и инструментальный наигрыш одновременно. Зафаки неисчислимы, ибо под них может переделываться любая популярная мелодия. В систему инструментальной музыки входят танцевальные жанры удж, зыгатыл, тляпэрыш, а также варианты этих танцев в качестве музыки для слушания и инструментальные варианты песенных мелодий.

Инструментальная культура западных адыгов обладает неповторимой совокупностью устоявшихся факторов и свойств. Целостность восточно-адыгской системы формируется на основе других элементов, принадлежащих к тем же классам, но вариативных внутри данных классов. Для западных адыгов главный мелодический инструмент – диатоническая гармоника, для восточных – хроматическая, Ритмическую функцию в ансамбле западных адыгов выполняет пхачич, восточных – доол и т. п.

Доминирование инструментальной музыки над вокальной: причины и условия

В XX веке в западно-адыгской музыкальной культуре инструментальная музыка стала явно превалировать над песенной. Почему? Немаловажным нам кажется тот факт, что инструментальная культура таит в себе значительно больше возможностей (через ритм, пластику, зрелищность) для приспособления к новой культурной ситуации, для связи с новыми элементами, позволяющими благополучно переживать идеологическое давление.

В связи с покорением Кавказа и последующим (через 60 лет) приходом советской власти для адыгов наступил период кардинального изменения культуры, потери многих традиционных институтов и принятие новых (неожиданных и необусловленных эволюционным развитием) социальных институтов. Такая ситуация в этнопсихологии названа «культурным шоком». Культурные процессы в полиэтничном регионе получили новые формы и содержание. Преемственность традиции была нарушена, тем не менее, музыкально-инструментальная культура не только существовала, развивалась, но и во многом служила базой для сохранения всей этнической культуры.

³ Удж – традиционный адыгский массовый танец, имеющий несколько разновидностей: удж-туруту – попарный удж, удж-хурай – круговой удж, удж пух – пристраивающийся удж и др. Дословный перевод слова удж – топтаться.

⁴ Пхъэ кlich – пхачич – (адыг) – «пхъэ» – дерево, кlich – звукоподражание – деревянные соударяющиеся пластины, скрепленные кожаным ремешком на рукояти.

С 30-х годов XX века инструментальная музыка стала заметно преобладать над песенной, и это было характерно для многих национальных культур, чьи темы и сюжеты прямо или косвенно противоречили советской идеологии. Достаточно вспомнить широкомасштабные Декады национальных искусств и Олимпиады, участвовать в которых предписывалось каждой республике и автономной области. В то же время, репертуар этих Декад тщательно просматривался, прослушивался и «пропускался» сквозь идеологическое сито. Песни, в которых затрагивались «щекотливые» темы Кавказской войны, восхвалялись князья и уорки, прославившие себя в этой войне, невозможно было петь со сцены. Но если все-таки так случилось, в газетах появлялись весьма критические статьи и по партийной линии на ответственных за Декады людей сыпались различного рода взыскания.

Подобная ситуация сложилась в Ростове-на-Дону в 1931 году, где на Олимпиаде искусств горских народов выступали адыгские народные музыканты [3]. Как отмечает Л. Емельянов, песня давала подлинное отношение к действительности [4, 220]. В советское время это подлинное отношение было неудобно господствующей идеологии, и песню направили по другому руслу, соответствующему официальным рекомендациям. Под идеологическим прессингом песня должна была соответствовать новому времени и веяниям, воспевать партию и комсомол, передавать дух борьбы на пути строительства новой жизни и т. д. Инструментальная музыка, напротив, могла отражать (была способна и «позволяла» себе) действительность не искаженно, а естественно, правдиво и глубоко. В песне декларировалась поддержка нового строя и существующей власти, она воплощала идеалы и цели, прописанные в партийных документах и лозунгах. Возможно поэтому в XX веке авторская (композиторская) песня на Кавказе (массовая и эстрадная) стала «терять национальное лицо» и постепенно превращаться в общекавказскую. Традиционная инструментальная (танцевальная) музыка в силу многих причин (специфического инструментария, его аппликатурных и тембровых возможностей, связи с танцевальной пластикой) могла сохранять национально-специфическое без ущерба быть «уличенной» в национализме или космополитизме.

Содержание, заключенное в инструментальной музыке, невозможно было «проконтролировать»,

«запретить», «уничтожить», назвать «отжившим», «идеологически вредным» и т. п. Песня в этом отношении была более открытой и потому менее защищенной. В результате песней можно было манипулировать, а инструментальной музыкой – нет. Чем дольше инструментальная музыка существовала в условиях идеологического контроля и давления, тем больше она «поглощала» традиционно-песенные пласты, переинтонируя их в инструментальные. «Остатки» вербального смысла были понятны носителям культуры, а иноэтническому большинству оставались эстетические впечатления. Однако, в инструментальную музыку «переплавились» не все песни, а только новые, стилистически сходные с советскими массовыми жанрами (в основном, лирическими или шуточными, патриотическая одическая музыка для переинтонирования не использовалась). Тем самым инструментальная и танцевальная музыка «демонстрировали» свою современность, сопряженность с общераспространенной культурой. Старинные сольно-бурдонные песнопения невозможно было приспособить к новой музыке, и потому они покидали традиционное пространство культуры или сохранялись на ее периферии в пассивной памяти отдельных носителей. Инструментальная танцевальная музыка адыгов в советскую эпоху становится самой востребованной и адаптированной к новым условиям жизни сферой национальной музыкальной культуры. Она вбирает в себя все интонационно-содержательное богатство песенного фольклора, веками накапливаемое в этнической памяти народа, и отражает изменившиеся условия жизни этноса в новом социокультурном пространстве. В определенный момент танец выступал чуть ли не главным способом трансляции морально-этических норм адыгского общества, связанных с рыцарской моделью поведения, этикетом, традиционными формами общения.

Инструментальная культура западных адыгов как форма культурной презентации

Инструментальную культуру можно назвать определенной замкнутой формой адыгской традиционной музыкальной культуры и одновременно представить как подсистему всей адыгской культуры. Во все более глобализованном мире инструментальная музыка в определенной мере позволяла народу сохранить культурную идентичность.

Это влекло за собой расширение ее функционального поля.

В XX веке инструментальное исполнительство выполняло функцию адыгской этнической презентативности в мировых, европейских и общероссийских культурных диалогах. Инструментальное исполнительское искусство в адыгской культуре поднялось на высочайший уровень. Косвенными доказательствами высокого художественного уровня инструментальной культуры служат огромное число инструментальных наигрышей, высокий статус и значительное число народных музыкантов-инструменталистов. По самым скромным подсчетам у западных адыгов один гармонист приходится примерно на каждые 500 человек. Национальная гармоника в XX веке становится этническим символом: ее рисуют на эмблемах фестивалей и конкурсов, отдельных селений, на обложках книг.

Новую культурную и идеологическую нагрузку инструментальная музыка разделяла с танцем. Доминирование танцевального искусства в национальных культурах – явление типологическое. Именно танец и танцевальная музыка в большей мере давали ощущение этнической идентичности и сохранности, реального, а не декларированного духовного единства.

К концу XX века сложилась новая культурная ситуация. Музыкальная часть западно-адыгских свадеб за последние 20 лет (с момента открытия границ и налаживания регулярных контактов между адыгами, живущими в разных странах) изменилась процентов на 30. Западно-адыгское торжество сегодня уже не обходится без танцевальных мелодий турецких адыгов, абхазских и чеченских танцев. Тем не менее, «лицо» инструментальной музыки западных адыгов индивидуально и в этом случае. Мелодии абхазов или турецких адыгов исполняются в западно-адыгской манере.

**Сохранность, самообновление
и реинтеграция адыгской
инструментальной культуры
в конце XX – начале XXI веков**

Высокий статус инструментальной культуры являются основанием для того, чтобы считать ее самостоятельной системой, обладающей свойствами **сохранности, воспроизводства и самообновления** [8, 42–46]. Инструментальная музыка может «сопротивляться» самому жесткому идеологическому давлению, генерируя внутренние ви-

тальные силы. Сохранность культуры имеет документальное подтверждение в виде фонозаписей, самые ранние из которых датируются 1911–1913 гг. Сравнивая их с современным материалом, мы констатируем сохранность жанровой системы и значительной части корпуса инструментальных наигрышей. Характерно, что большая часть мелодий М. Хагауджа, записанных на пластинки в 1911–1913 гг., в западно-адыгской традиции сохранилась по настоящее время, в то время как эти же наигрыши забыты и не используются среди восточных и зарубежных адыгов. По всей вероятности, и 100 лет назад эта музыка была локализована западной традицией. Сохранность уджей подтверждается фольклорно-этнографическими материалами, фиксирующими более десяти разновидностей этого древнейшего танца, а также современной фольклорной практикой. В западно-адыгской традиции до настоящего времени бытуют несколько свадебных обрядовых и необрядовых уджей (удж-хурай – круговой удж, удж-туруту – парный удж). Эти танцы сохранялись и сохраняются как этнические идентификационные знаки культуры, как способ сохранения этноса, как высокие эстетические акты, как форма психо-терапевтической коррекции и одновременно как определенное сопротивление модернизации и вестернизации общества.

Способность к регенерации наиболее отчетливо проявила себя на рубеже XX–XXI веков. В результате открытия границ на постсоветском пространстве и формирования связей с представителями адыгской диаспоры стран Турции, Израиля, Сирии, Ливана на северо-западном Кавказе новую жизнь получили исчезнувшие в советское время музыкальные инструменты (например, *пхамбгу* – музыкальные доски) и жанры (например, *тляпэрыши*). Забытые, казалось бы, и возвращенные при определенных обстоятельствах на историческую родину инструменты и жанры обрели новую жизнь. Трудно представить, что так легко могли прижиться и внедриться в культуру абсолютно новые элементы. В возрожденном варианте, напротив, срабатывала генетическая память. К примеру, как только в республике Адыгея появился Ансамбль песни и танца под руководством композитора Аслана Нехая, тут же в аульских клубах возникли его самодеятельные копии. Одновременно со старинными песнями стало возрождаться и исполнительство на *шычтыщыне* (струнном смычковом хордофоне). Так в пределах системы возрождение одного элемента «вынуж-

дало» воскресить соподчиненные структурные разделы и элементы. И если в социалистической Адыгее практически не оставалось ни одного исполнителя-шычепщынао, то сейчас их более 10, и в каждом вновь образованном песенном коллективе непременно требуется и появляется народный скрипач-аккомпаниатор.

Как правило, «возвращенный» элемент был ранее зафиксирован в культуре, и его появление есть не что иное, как регенерация, воскрешение культурного артефакта.

Самообновление как признак целостности культуры наблюдается на примере и отдельно выделенных элементов, и всей культуры. Сравнивая между собой наигрыши одного названия, существую-

щие в разные периоды XX века, мы наблюдаем их качественные изменения, свидетельствующие об энергии культуры и адаптивности к новым реалиям. «Возвращение в старину» – процесс, обусловленный многими факторами, в том числе и культурно-политическими. В период развала Советского Союза и образования суверенных республик воскрешение интереса к традиционной культуре, старинным песням и танцам, музыкальным инструментам, обрядам и ритуалам стало реакцией на советский идеологический прессинг и культурную унификацию. Поиск «самих себя», этнической идентичности и исторической культурной базы активизировал и этномузыковедческую научно-исследовательскую работу в регионе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Горец*. Конкурс гармонистов // Адыгейская жизнь. 1929, 6 марта.
2. *Дзидзария Г.* Махаджирство и проблемы истории Абхазии XIX столетия. Сухуми, 1975.
3. *Егоршин А.* Заметки об олимпиаде // Колхозное знамя. 1931, 21 ноября.
4. *Емельянов Л.* Термин «советский фольклор» в 30-е гг. // Из истории русской фольклористики. Вып. 4–5. СПб., 1998.
5. *Заур*. Культурным развлечением зачеркнем пьяную поповскую пасху // Адыгейская жизнь. 1929, 20 апреля.
6. *Кожева М.* Некоторые особенности исполнительского стиля гармошечных наигрышей народов Северо-западного Кавказа // Гармоника: история, теория, практика. Материалы международной конференции / Ред.-сост. А. Н. Соколова. Майкоп, 2000.
7. *Кудаева С.* Адыги (черкесы) Северо-Западного Кавказа в XIX веке: процессы трансформации и дифференциации адыгского общества. Нальчик, 2007.
8. *Мельникас Л.* Экология музыкальной культуры. М., 2000.
9. *Налоев З.* Организационная структура джегуако // Культура и быт адыгов. 1986. № 6.
10. *Хараева Ф.* Традиционные музыкальные инструменты и инструментальная музыка адыгов. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000.
11. *Кудаева С.* Огнем и железом: вынужденное переселение адыгов в Османскую империю 20-70 гг. XIX века. Майкоп, 1998.
12. *Касумов А. Касумов Х.* Геноцид адыгов. Нальчик, 1992.