

УДК 785 (470.621)
ББК 85.315 (2 Рос.Ады)
С 59
А.Н. Соколова

Экологические аспекты музыкально-инструментальной культуры западных адыгов

(Рецензирована)

Аннотация:

На дискуссию выносятся вопросы выделения инструментальной культуры западных адыгов из общеадыгской и возможности ее рассмотрения в качестве автономной системы. Автор предлагает рассматривать инструментальную культуру западных адыгов как целостность, экологичность которой обеспечиваются характеристиками замкнутости, адаптивности, самосохранения и расширенного воспроизводства. На конкретных примерах показаны различия, существующие между западно-адыгской и восточно-адыгской инструментальными традициями.

Ключевые слова:

Адыгская инструментальная культура, западные адыги, экология музыкальной культуры, локализация культуры, статус танцевальной музыки, особенности инструментальной музыки западных адыгов.

В XX в. термин «экология» приобрел множественность значений. Под ним стали понимать эстетическую и аксиологическую величину, обозначающую качественное состояние изучаемого объекта. Отсюда появились самые неожиданные словосочетания: экология быта, экология отношений, экология времени, экологический продукт. Некоторые значения термина «экология» связаны с понятием «гармония» и осмысливаются как слаженное сочетание однородных или неоднородных элементов. В монографии Л. Мельникаса, вышедшей на русском языке в 2000 г., понятие «экология музыкальной культуры» трактуется в гносеологическом и онтологическом ракурсах – 1) как научная дисциплина, изучающая возможности сохранения, восстановления и позитивного преобразования окружающей культурной среды и 2) как процесс взаимосвязи человека и его культурного окружения¹. Наряду с понятием «экология» автор выделяет и другие: экологичность, экологизация. «Экологичность» – это совокупность качеств и свойств, соблюдение и удовлетворение которых обеспечивает гармоническое развитие художественной культуры, а «экологизация» – выработка и привнесение в художественную практику характерных форм функционирования и развития художественной

культуры, позволяющих сохранить экологическое равновесие². И в том, и в другом случае подразумевается диалектическое единство консервативного и новаторского, сохранного и изменчивого, стабильного и мобильного, доминантного и рецессивного. Культура живет подобно природе по экологическим законам обновления, сохранения, постоянного воспроизводства и возрождения тех или иных исчезнувших элементов или целых видов.

Остановимся на главных принципах теории экологии, сформулированных литовским автором. Основными принципами экологии музыкальной культуры он называет *системность* и *динамичность*: «изучение вопросов внутреннего единства и целостности музыкальной культуры как системы взаимодействия и взаимосочетания разных ее компонентов, равным образом как и ее эволюционности, постоянной изменчивости, составляют краеугольный камень экологического подхода»³. Важнейшими принципами экологии музыкальной культуры являются *целостность*, *адаптивность* и *эволюционность*. Целостность выстраивается на основе системного управления и саморегуляции элементов системы, адаптивность связана с расширенным воспроизводством и самообновлением, эволюционность невозможна без измен-

чивости, «возвращении» забытого, вышедшего из культурного обихода.

Рассматривая позицию Л. Мельникаса в характеристике базовых приоритетов исследования в области экологии музыкальной культуры, мы увидели в ней положения, сходные с разработанными нами в ходе последних прикладных изысканий западно-адыгской традиционной музыкальной культуры. Наш первоначальный тезис связан с правомочностью локализации западно-адыгской музыкальной инструментальной культуры⁴. Необходимо подчеркнуть, что до настоящего времени данный тезис не был актуален. Во-первых, он не вписывался в систему идеологических установок последнего десятилетия XX в., нацеленных на объединение адыгского этноса и создание культурной автономии адыгов России. Во-вторых, данный тезис априорен с позиции этномузыкознания, рассматривающего местные, ареальные или региональные стили как детерминанты любой фольклорной традиции. Почему же выделение западно-адыгской инструментальной культуры стало актуально в начале XXI в.? На наш взгляд, это обусловлено двумя причинами. Одна из них – темпоральная дистанция (полтора-два столетия), в пределах которой шел отбор и кристаллизация сущностных характеристик западно-адыгской инструментальной традиции. Другая – идеологическая: снятие железного занавеса, открытие границ, налаживание связей с адыгами, покинувшими родину во второй половине XIX в., способствовали объективному сопоставлению и сравнению адыгских культур, длительное время развивающихся в различных социально-исторических условиях. К началу XXI в. выделенность, самобытность и оригинальность западно-адыгской инструментальной культуры стали очевидны. Одновременно нельзя отрицать или не учитывать то, что она входит в другие системы – общеадыгскую, кавказскую, циркумпонтийскую⁵, мировую.

В исследовании, посвященном экологическим аспектам западно-адыгской инструментальной культуры, важно представить ее как самостоятельную систему, обнаруживающую устойчивые автономные признаки и с этих позиций противопоставить другим адыгским субсистемам.

Факт существования нескольких музыкально-стилевых коалиций внутри адыгской

культуры – это и современная реальность, и научная проблема, обсуждаемая современными учеными⁶. Дискуссионными являются вопросы истоков, механизмов формирования и критериев выделения тех или иных стилиевых объединений. Отметим, что большинство ученых единодушны в признании этнокультурных отличий (в том числе и музыкальных) между различными адыгскими субэтносами. Сам факт существования субэтносов есть доказательство их языковой и культурной обособленности друг от друга. Одновременно с этим очевидными являются и иные социокультурные процессы, направленные на те или иные группировки и коалиции. «Разделение» российских адыгов в XX в. на западных и восточных невозможно не признать. Они оказались отделенными друг от друга административно-территориальными границами, что в значительной степени влияло на социокультурное развитие каждого из них. Дизъюнктивность (разрывность) западно-адыгской и восточно-адыгской культур стала очевидной реальностью, однако в науке этот факт практически не рассматривался. В анализе адыгской культуры преобладали обобщенные подходы, в отдельных случаях исследовались те или иные субкультурные особенности⁷.

Признавая едиными экологические законы для западной и восточной традиций, мы убеждены, что их конкретные формы проявления не совпадают. Для выделения ареала инструментальной музыки западных адыгов мы учли несколько факторов: географический ландшафт, изменение пространства бытия культуры; политико-административную карту XX в.; хозяйственно-бытовой уклад жизни; специфику социокультурной ситуации, полиэтничность культурного пространства, сложившиеся на этом фоне идеалы и ценности; утверждение особого типа музыкального инструментария и ансамблевых сочетаний инструментов.

Локализации западных адыгов способствовало введение единого литературного языка (адыгейского), на котором велось обучение в аульских школах, вещало радио, выпускались газеты; единая транспортная система, общий экономический уровень развития, аграрная структура ведения хозяйства, специфическое этническое представительство (более 20% адыгов, более 70% русских). Культура восточных адыгов развивалась в иных условиях. С ее ло-

кализацией связаны более ранняя политическая самостоятельность (Кабардино-Балкарская автономная республика была образована в 1936 г., Республика Адыгея появилась в 1993 г., до этого времени на административной карте СССР в составе Краснодарского края значилась Адыгейская автономная область); иной этнический состав населения (кабардинцы – 49%, русские – более 30%, балкарцы – 16%); иной социокультурный фон, в пределах которого традиционная культура испытывала массивное воздействие профессиональной культуры. При этом в Кабардино-Балкарии более ощутимой в сравнении с Адыгеей была разница между селами и городами.

Исходя из современной музыкально-стилевой панорамы региона и степени его изученности, мы готовы обсуждать не все экологические проблемы, а лишь часть из них, связанных с целостностью и адаптивностью обозначить инструментальной культуры западных адыгов. Повторим, что она является подсистемой общeadыгской инструментальной культуры и одновременно самостоятельной системой, обладающей всеми признаками автономности, самостоятельности и экологичности. Остановимся на характеристике некоторых из них.

1. Система всегда характеризуется высоким художественным уровнем. В приложении западно-адыгской инструментальной традиции он очевиден. Не имея возможности в настоящем материале останавливаться на развернутом изложении этого вопроса, мы отсылаем читателя к нашим прежним работам⁸. Один из ярких примеров доказательства высокого художественного уровня инструментальной музыки служит танцевальное искусство, владение которым характерно для западных адыгов практически стопроцентно⁹. Танцевальные наигрыши под самый популярный адыгейский танец зафак неисчислимы: под него может перелдываться любая песенная мелодия.

2. Признаком системности является взаимообусловленность элементов. Обращаем внимание на закономерные соответствия между определенными музыкальными жанрами и музыкальными инструментами, теми или иными видами музыкальных орудий и их ансамблевыми сочетаниями. К примеру, системным признаком западно-адыгской инструментальной традиции выступает сочетание диатониче-

ской гармонии и пхачичей, в восточно-адыгской инструментальной системе – хроматической гармонии и доола. При этом на диатонической гармонике играют преимущественно мелодии для зафака, на хроматической – для кафы.

3. В систему культуры включены как внемузыкальные, так и имманентно-музыкальные факторы. К первым можно отнести определенное соответствие между демократическим устройством сообщества большинства западно-адыгских субэтносов (речь идет, безусловно, о традициях XIX в.) и содержанием их традиционных инструментальных наигрышей. В музыке западных адыгов нет «аристократических» танцевальных мелодий, характерных для восточных адыгов, у которых данная группа составляет «золотой фонд» танцевальной музыки. В инструментализме значимы связи между тембрами диатонической гармонии и пхачичей у западных адыгов, хроматической гармонии и доола – у восточных. Розливный спектр диатонической гармонии не просто гармонирует с набором звуков соударяемых дощечек, но и сливается с ними. Тембральная окраска звуков хроматической гармонии ближе к академическим нормам, что соответствует большей строгости самой музыки и большей тембровой однородности доола.

4. Система должна и может быть противопоставлена другой системе или несистеме. С этой точки зрения западно-адыгская инструментальная культура противостоит не только системе восточно-адыгской, но и системе культуры зарубежных адыгов. Каждая из них обладает собственной системой жанров, жанровых видов и подвидов, корпусом (номенклатурой) мелодий (в том числе, находящихся в активной работе или пассиве); специфическими характеристиками тождественных ритуалов и обрядов, их музыкальным оформлением; особенностями поведения музыкантов в танцевальном кругу; половозрастной спецификой народных исполнителей и проч. Этнографы и фольклористы могут умножить примеры детальных отличий в содержании тех или иных обрядов и ритуалов.

Западно-адыгская традиция в глазах представителей восточно-адыгской культуры всегда оценивалась как более сохранный, устойчивый и консервативный. Одна из причин такой оценки кроется в представлении восточных адыгов о

себе как о народе более открытом для инноваций. Подобные представления зафиксированы в науке и имеют на то исторические основания¹⁰. В результате переселенческих процессов и освоения новых геоландшафтных, климатических, социокультурных условий в восточно-адыгской культуре сложились собственные культурно-адаптивные и социально-демографические характеристики, духовные идеалы, ценности и потребности.

Итак, один из существенных признаков экологичности культуры – ее высокий художественный уровень. Инструментальная культура адыгов на протяжении последних 100-150 лет имеет высочайший статус. Инструментальная музыка бытует широко и повсеместно в различных формах – как прикладная танцевальная музыка и музыка для слушания; в аутентичных условиях и в сфере самодеятельности. Она явно превалирует над песнями, сохраняя в себе многое из прошлого. Информация, идущая из глубины веков, позволяет не только сохранять преемственные связи с историческим прошлым, но и дает возможность реконструировать отдельные черты или культурные комплексы, напрямую неизвестные и не сохранившиеся в современной культуре. Немаловажным нам кажется и 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 естественные эволюционные процессы. В XX в. статус традиционной инструментальной культуры возрос многократно. Резкие и необратимые перемены, связанные с Кавказской войной, повлекли за собой потерю значительной части культурных артефактов. Культурные процессы в полиэтническом 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. В условиях так называемого «культурного шока» инструментальная составляющая стала выполнять функцию адыгской этнической презентативности в общероссийских, европейских и мировых культурных диалогах. Стремительное распространение гармоника также отрази-

ло ситуацию культурного перелома и смещения модели национальной музыкальной культуры с песенной на инструментальную. С 30-х гг. XX в. инструментальная культура стала заметно довлеть над песенной, и это было характерно для многих национальных культур, чьи темы и сюжеты прямо или косвенно противоречили советской идеологии. Смещение музыкально-исполнительских доминант с песенной на инструментальную стало одним из проявлений экологической направленности адыгской музыкальной культуры. Как отмечает Л. Емельянов, песня давала подлинное отношение к действительности. В советское время это подлинное отношение было неудобно господствующей идеологии, и песню направили по другому руслу, соответствующему официальным рекомендациям. Высказывания в пользу новой музыки и лозунги отказаться от «дедовских песен» отражали официальную идеологию и привели практически к полному исчезновению традиционной сольно-бурдонной песни¹¹. Инструментальная музыка, напротив, в силу высокой степени обобщенного отражения реалий смогла «вынести» на своих плечах национальный багаж художественных образов, природного мелоса, национальной природы высказывания¹². В результате разорванности развития традиции и определенного провала, вызванного «культурным шоком», песня могла либо «воссоздавать» старину, либо соответствовать новому времени и веяниям: воспевать партию и комсомол, передавать дух борьбы на пути строительства новой жизни и т.д.

Инструментальная музыка, напротив, несла в себе одновременно глубинную и современную информацию. Она могла отражать (была способна и «позволяла» себе) действительность не искаженно, а естественно, правдиво и глубоко. Этническую информацию, заключенную в инструментальной музыке, вследствие аverbальности последней, нельзя было декодировать однозначно и прямолинейно. 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 беззащитной. В результате песней можно было манипулировать, а инструментальной музыкой – нет. И потому инструментальная музыка на-

чинает развиваться ускоренными темпами, число музыкантов-инструменталистов растет фантастически. Чем дольше развивалась инструментальная музыка в условиях идеологического контроля и давления, тем больше она «поглощала» песенные пласты, переинтонируя их в инструментальные, используя рудименты вербального смысла для более целенаправленного усвоения всего текста. Однако, в инструментальную музыку «переплавлялись» не все песни, а только новые, стилистически сходные с советскими массовыми жанрами. Старинные сольно-бурдонные песнопения невозможно было приспособить к новой музыке, и потому они покидали традиционное пространство культуры или сохранялись на периферии культуры 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.

Новую культурную нагрузку инструментальная музыка разделяла одновременно с танцем. Доминанта танцевального искусства в национальных культурах – явление типологическое. Одной из причин танцевальных национальных приоритетов ученые объясняют также разрывом между действительными результатами объединения масс и декларациями об этом единении, вытекающими из докладов, выступлений, постановлений и проч. К концу XX в. в функциональной подмножественности танцевального искусства произошли перемены акцентов. Развлекательные и эстетические уступают место идеологическим функциям. Инструментальная музыка и танец становятся способом консолидации дисперсного этноса. Танец выступает чуть ли не главным способом трансляции морально-этических норм адыгского общества, связанных с рыцарской моделью поведения, этикетом, традиционными формами общения.

Высокий статус инструментальной культуры, ее выделенность из всей музыкальной культуры, наличие ярких художественных об-

разцов являются основанием для того, чтобы считать ее самостоятельной системой, обладающей экологическими характеристиками: **сохранностью, способностью к регенерации, расширенному воспроизводству и самообновлению**¹³. 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.

Способность к регенерации наиболее отчетливо проявила себя на рубеже XX-XXI вв. 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, тляпэрыш).

Расширенное воспроизводство – наиболее реализуемая характеристика музыкальной целостности. Ее достоверный показатель – безграничность числа мелодий, используемых для танца зафак. Точнее, в структурную модель зафака может быть «одета» любая современная мелодия (песенная в том числе). Самообновление как последний признак целостности культуры наблюдается на примере и отдельно выделенных элементов, и всей культуры. Сравнивая между собой наигрыши одного названия, существующие в разные периоды XX в., мы наблюдаем их качественные изменения, свидетельствующие об энергии витальных сил культуры и адаптивности к новым культурным реалиям.

Культура обеспечивает сохранение жанров и всей музыкальной системы на основе скрытых структурных моделей. Выделение западно-адыгской инструментальной традиции подтверждается результатами музыкально-стиле-

вого анализа инструментальных музыкальных текстов. Специфическими характеристиками традиционной западно-адыгской инструментальной музыки выступают:

- Характерная ритмоформула и ее варианты (ритмическая модель зафака). С позиции исполнительского слуха талантливой гармонистки Мадины Кожевой адыгские инструментальные наигрыши отличаются своеобразным «адыгским форшлагом»¹⁴. В ритмической группе, состоящей из двух шестнадцатых и восьмой, последняя исполняется «отдельно», через микропаузу.

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

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

- Жъыу – специфическая форма хорового (ансамблевого) сопровождения инструментального наигрыша.

- Диатоническая гармоника в качестве лидирующего инструмента ансамбля.

- Пхачичи как обязательный инструмент традиционного ансамбля.

Таким образом, экологичность западно-адыгской инструментальной культуры характеризуется следующими положениями:

1. Традиционная инструментальная культура автономна и может быть выделена из адыгской музыкальной культуры как ее доминирующая, разветвленная, многожанровая, широкоохватная, высочайше востребованная часть.

2. Современная жанровая система инструментальной музыки западных адыгов, ее состав, содержание, функции отдельных жанров сложились под воздействием социально-исторических условий развития музыкальной культуры последних двух столетий. Сами условия характеризуются резким динамическим сдвигом, породившим состояние «культурного шока», – с одной стороны, и высокой степенью «закрытости» культуры, направленной на самосохранение – с другой.

3. Традиционная инструментальная культура западных адыгов в массиве всей адыгской инструментальной культуры имеет статус наиболее сохранной, специфической, устойчивой и упорядоченной системы. Определение кон-

стантных музыкальных стилевых характеристик традиционной инструментальной музыки западных адыгов есть важнейшая операция, подготавливающая определение музыкально-стилевых характеристик всей адыгской инструментальной культуры.

4. Адаптивные свойства традиционной инструментальной культуры западных адыгов в условиях русско-адыгских взаимосвязей определили ее современные особенности и характеристики. Иные культурно-исторические связи и ландшафтно-климатические условия проживания этноса имели бы иной художественный результат музыкальной культуры.

Экологический подход позволяет рассматривать культуру в категориях статики и динамики. Первая определяет внутреннее строение культуры, ее константные элементы, их конкретные конфигурации в определенный исторический период. Главный вопрос культурной статики – структурная организация культуры. Главная проблема культурной динамики – выявление системных взаимосвязей между константными элементами культуры, характеристика механизмов и процессов, связанных с сохранением и изменением, приобретениями и потерями, трансляцией опыта в культуре. Анализ культурной статики и динамики наглядно демонстрирует явные и скрытые взаимосвязи между элементами системы. Практически все они имеют точки пересечения. Несколько особняком стоит нотный текст (инструментальная музыка как нотный текст в компонентах культуры), но и его можно рассматривать не только в ракурсе фиксации видоизменяющихся музыкальных текстов, но и как важный механизм сохранения и передачи традиционной информации в современном мире, как показатель уровня развития научной органофонической мысли. Если культурная статика фиксирует состояние традиции на данный (определяемый исследователем) период времени, то культурная динамика связана с типологическими исследованиями, оперирует сравнительными характеристиками, сопоставлением данных разных эпох (периодов) и исследованием механизмов, обеспечивающих эти изменения. Культурная статика, на наш взгляд, фиксирует гармоничное состояние культуры, достижение своеобразного равновесия между ее компонентами и их системными связями. Культурная

динамика, напротив, указывает на несбалансированность определенных элементов или их связей и определяет причины культурных сдвигов, диффузий, эволюционных процессов.

Выделение культурной статики способствует высвечиванию таких компонентов культуры, которые зачастую находились в тени и в силу этого не давали возможность представить инструментальную культуру в полном ее объеме и под различными углами зрения. К примеру, вопросы изучения репертуара, ритуального пространства, традиционных форм обучения нередко оставались на периферии научного знания. Следовательно, область культурной статики нацеливает на одинаково глубокое и подробное изучение каждого отдельного компонента культуры. Кроме того, в культурной статике становятся очевидными ядро и периферия, что весьма важно для построения целостной модели инструментальной культуры. Область культурной динамики содержит те же структурные параметры, что существуют в культурной статике, но по отношению к ним выдвигаются иные подходы. В данном случае нас интересуют не сами константные компоненты, типы, формы или отрасли культуры, а условия и причины их сохранения или изменения в пределах заданных временных, пространственных или социокультурных параметров. В конечном итоге предметом культурной динамики выступают процессы самосохранения, самовоспроизводства, регенерации, изменения и адаптации в новых условиях функционирования. Многослойная комплексная модель инструментальной культуры позволяет целостно представить научный объект. Она открыта для включения новых элементов в каждом ее структурном подразделении. Одновременно такая модель должна быть полезной в практике изучения той или иной культуры, ибо на ее основе возможно плановое изучение всего комплекса проблем и всех ее структурных слагаемых.

Инструментальная культура западных адыгов обладает неповторимой совокупностью состоявшихся факторов и свойств, неповторимой комбинацией культурно-статических положений и культурно-динамических процессов. Стабильность и целостность внутренней организации инструментальной культуры западных адыгов ведет за собой целостность музыкально-

звуковой среды человека. Экологичность культуры выявляется в собственном «наборе» жанров и интонаций. Конечно, в репертуаре народных профессионалов есть мелодии разных адыгских субгрупп, но, как пишет Л. Мельникас, фрагменты музыкально-звуковой среды не могут заменить собою целостность музыкальной культуры, которая как раз и состоит в разнообразном проявлении subsystem, многофункциональной совокупности музыкального достояния. То, что для западных адыгов выступает в качестве нормы (например, пхачич или зафак), для восточных будет маргинально (пхачич – на сцене художественной самодеятельности, зафак – в честь гостя из Адыгеи). Традиционному музыканту из Адыгеи, к примеру, весьма затруднительно «вести» свадьбу в Причерноморской Шапсуги. Имея в репертуаре десятки наигрышей для зафака, он зачастую играет всего 3-4 зыгатлята. В этом случае всю свадьбу ему приходится «держатъ» на этих мелодиях.

Экологические процессы, происходящие в западно-адыгской или восточно-адыгской инструментальной традициях типологически сходны, но функционально ориентированы на субэтническую идентификацию. Таковыми мы видим экологические перспективы адыгской инструментальной музыкальной культуры. Ее внутренняя дизъюнктивность, автономизация западной и восточной традиций – залог целостности и адаптивности каждой из них и одновременно залог целостности всей адыгской музыкальной культуры. Каждая из них обогащается и дополняется элементами другой и в этом сила их целостности и гуманизации среды бытия, основанной на опыте исторических контактов и генетическом родстве. Именно такие факторы формируют условия художественного обогащения двух систем, решают задачи духовной защищенности человека, представляющего ту или иную субгруппу. Обогащение инструментальной культуры как характеристика саморазвития происходит и благодаря контактам с зарубежными адыгами – но это тема для отдельного исследования. В ней обязательно будет обсуждаться вопрос о пликативности («складной» культурной ситуации), являющейся результатом тех же процессов сохранения, адаптации и эволюционности переселенческой культуры.

Исследуя экологические характеристики адыгской традиционной инструментальной культуры мы фактически вскрываем скрытую логику мощного художественного процесса, организующего культуру структурно и функционально. Именно экологичность, выявляемая в заложенных в системе связях, позволяет сохраниться инструментальной культуре западных адыгов в полиэтничном пространстве Северного Кавказа. На наш взгляд, важнейшее требование экологичности музыкальной культуры – наличие стержня, каким в последние полтора столетия выступает инструментальная культура. Более того, нам представляется, что у западных адыгов инструментальная культура является стержнем не только музыкальной культуры, но и культуры вообще. Внутри западной традиции инструментальная музыка – явление более общее и консолидирующее, чем вербальный язык. Смещение культурной доминанты в сторону инструментальной музыки есть отражение специфического свойства адаптации культуры к новым художественным формам и оптимизации художественного процесса. В конечном итоге экология музыкальной культуры направлена на сохранение и гармоническое развитие музыкально-звукового пространства, создаваемого и освоенного человеком.

Примечания:

- ¹ Мельникас Л. Экология музыкальной культуры. – М., 2000. – С. 18.
- ² Там же. – С. 18-19.
- ³ Там же. – С. 37.
- ⁴ Наряду с методами локализации научных объектов в современной науке встречаются и другие, направленные в сторону поиска сходных систем музыкальных структур и форм, сравнительной характеристики музыкального инструментария, музыкальных текстов и т. п. См.: Рахаев А. И. Фольклор как один из каналов межэтнической трансмиссии в современном информационном пространстве // Проблемы национальной культуры на рубеже тысячелетий: поиски и решения. – Нальчик, 2001. – С. 89-91; Кагазежев Б. С. Неко-

- торые обряды и традиции адыгов, балкарцев и карачаевцев, связанные с традиционными музыкальными инструментами // Проблемы музыкального искусства. – Майкоп, 1995. – С. 37-43; Кагазежев Б. С. Адыго-абхазо-грузинские музыкальные параллели // Проблемы искусства и этнографии. – Майкоп, 1998. – С. 57-63.
- ⁵ Под термином «циркумпонтийская культура» понимается культура народов, населяющих бассейн Черного моря.
 - ⁶ Соколова А. Н. Структурно-семантический план музыкального языка адыгов // Развитие социально-культурной сферы Северо-Кавказского региона. Сб. статей. – Краснодар, 2002. – С. 163-170; Хараева Ф. Адыгская музыкальная диалектология (к постановке проблемы) // Проблемы национальной культуры на рубеже тысячелетий: поиски и решения. Тезисы докладов научно-практической конференции. – Нальчик, 2001. – С. 97-98.
 - ⁷ Чунтьжева Т. В. Свадебно-обрядовая культура причерноморских адыгов как этнопедагогическая ценность. – Майкоп, 1998. Коджесау Э. Л. Об обычаях и традициях адыгейского народа // УЗ АНИИ. Т. VIII. – Майкоп, 1968. – С. 265-294.
 - ⁸ Соколова А. Н. Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. – Майкоп, 2004. – С. 11-14.
 - ⁹ См. данные социологического опроса: Соколова А. Н., Нефляшева Н. А., Сиюхова А. М. Аналитическая справка этносоциологического исследования по проблеме «Образовательная система в изучении традиционных культурполиэтнического города». – Майкоп, 2000. – С. 28-29.
 - ¹⁰ Бгажноков Б. Х. Очерки этнографии общения адыгов. – Нальчик, 1983. – С. 50.
 - ¹¹ Егоршин А. Заметки об олимпиаде // Колхозное знамя, 1931. 21 ноября.
 - ¹² Емельянов Л. И. Термин «советский фольклор» в 30-е гг. // Из истории русской фольклористики. Вып. 4-5. – СПб., 1998. – С. 220.
 - ¹³ Мельникас Л. Экология музыкальной культуры. – М., 2000. – С. 42-46.
 - ¹⁴ Кожева М. А. Некоторые особенности исполнительского стиля гармошечных наигрышей народов Северо-западного Кавказа // Гармоника: история, теория, практика. Материалы международной конференции. / Ред.-сост. А. Н. Соколова. – Майкоп, 2000. – С. 163.