

УДК 785 (470. 621)
ББК 85.313 (2 Рос. Ады)
С 59
А.Н. Соколова

Танцы и инструментальная музыка косовских адыгов¹ (Рецензирована)

Аннотация:

Анализ музыкально-культурной ситуации, связанный с танцами и инструментальной музыкой адыгских репатриантов из Косово, показал, что даже часть культуры, сохранившаяся в «осколочном» варианте, дает возможность проследить пути этнического самосохранения и позволяет реконструировать отдельные элементы разрушенной системы.

Ключевые слова:

Косовские репатрианты, адыгские народные танцы, инструментальная музыка, губная гармоника, традиционная музыкальная культура адыгов.

С первых дней появления в республике Адыгея косовских репатриантов было очевидно, что они практически утратили традицию джэгу, родные песни, музыкальные инструменты, инструментальную музыку и танцы. Во время общественных празднеств косовцы либо отказывались выходить в танцевальный круг, либо, выйдя в него, танцевали неестественно и быстро покидали танцевальную площадку. Молодые косовцы до сих пор, несмотря на то, что уже 10 лет живут в Адыгее, смущаются выходить в круг, ибо достаточно низко оценивают свои танцевальные возможности. «Качества нет в моем танце», – так характеризовал 32-летний Алкес Цей свое участие в джэгу. Н.Черкези признается, что за 10 лет жизни в Адыгее она так и не усвоила ритмы адыгейских танцев, но при этом ей очень нравится смотреть, когда танцуют другие.

Югославские этнофоры свидетельствуют, что в Косово не оставалось ни одного адыгского музыканта, способного играть на свадьбе или другом торжестве. Адыгская свадьба проводилась практически по-албански: мужчины и женщины находились в разных помещениях, многие обряды совершались в согласии с мусульманскими канонами, женщины танцевали по-албански, адыгский танцевальный круг отсутствовал.

Материал нашего исследования был собран в 2007-2008 годах в ауле Мафэхабль РА и в интервью с косовцами, живущими в Майкопе. Информация была получена от мужчин и женщин разного возраста: Исмаила Цея, 1931 г.р., Мэвлюдэ Абай (Гутовой), 1931 г.р., Абидэ Асани, 1930 г.р., Алкеса Цея, 1976 г.р., Абдулаха Хасани, 1949 г.р., Незихи Хасани, 1961 г.р., Рамадана Абая, 1962 г.р. и др. Кроме того, нам удалось посмотреть несколько видеозаписей адыгских свадебных торжеств, устраиваемых в Косово в последние годы.

Действительно, большинство репатриантов не помнят «настоящие» адыгские танцы, некоторые, живя в Косово, не знали названия таких популярных в западно-адыгской среде танцев, как *зафак*, *удж*, *зыгатлят*, *тлапечас*.

Пожилые косовцы вспоминают, что до Второй мировой войны черкесы Югославии на свадьбах танцевали по-черкесски (*адыгэ къешIакI* (*къэшъуакI*) - *адыгэ кешач* – в адыгской манере), исполняли и попарные, и групповые танцы. Однако после того, как в 1956 году в Турцию уехали несколько сот соплеменников, а в их села стали заселяться

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ «Косовские адыги в Адыгее: проблемы адаптации репатриантов и устойчивое развитие региона», проект № 07-06-00767а.

албанцы и сербы, культурная ситуация сильно изменилась. В присутствии албанцев, констатируют косовцы, им было неудобно танцевать рядом с девушками и даже находиться вместе с ними в одном помещении. «Конечно, нужно подстраиваться к тем, с кем живешь. Чтобы албанцы нас приняли, надо было им соответствовать, в чем-то быть похожими на них», – так объяснял потерю традиционных танцев один из репатриантов (Записано 14 марта 2008 г. в ауле Мафэхабль РА).

Но даже и тогда, когда в помещении оставались одни адыги, мужчины не решались танцевать с женщинами, объясняя это религией («По религии нельзя проявлять сильные эмоции», – говорит И.Цей). Многие мужчины не хотели вызвать негативную реакцию со стороны албанцев. Так постепенно адыгские традиции уступали место албанским, а свадебные торжества стали проводить раздельно. 77-летний Исмаил Цей уже не помнил ни одной свадьбы, на которой бы мужчины и женщины танцевали вместе. Однако старшие женщины аула Мафэхабль (Фахрие Асани, 1918 г.р. и Абидэ Асани, 1930 г.р.) припоминали такие торжества.

С 70-х годов XX века адыгская фольклорная музыкальная составляющая часть свадебных и других ритуалов на несколько десятилетий была вычеркнута из активной жизни этноса. Тем не менее, говорить о безвозвратной потере музыкально-фольклорного компонента культуры косовцев не приходится.

Обычно на каждой адыгской свадьбе в Косово, где в основном танцевали по-албански, один или два раза устраивали серию адыгских танцев. Переход к черкесской танцевальной части осуществлялся спонтанно, как правило, инициаторами становились женщины среднего возраста. Знаками черкесской пляски служили:

– игра на губной гармонике (*Иупэщынэ* – общеадыг. *Иупэ* – губы, *щынэ* – музыкальный инструмент – *упэщын* – губной музыкальный инструмент – губная гармоника);

– исполнение особых мелодий, отличающихся от албанских;

– характерная танцевальная исполнительская форма.

Выбор губной гармоники в качестве знакового инструмента черкесов, находящихся в сербском и албанском окружении, знаменателен. Вероятно, *упэщын* отвечал определенным и важным потребностям косовских адыгов:

- этнической культурной идентичности;
- выделенности «своей» музыки от «чужой»: черкесы выделили себя инструментом, который не использовался ближайшими соседями;
- в музыкальном инструменте, доступном по цене и способу приобретения;
- в музыкальном инструменте, достаточно удобном и легком для освоения как мужчинами, так и женщинами;
- в музыкальном инструменте, на котором возможно было без особых художественных потерь исполнять черкесскую музыку – ту, что осталась в памяти носителей традиции. Розливный тембр губной гармоники сродни тембру *щынэ* (ручной гармонике). Оба инструмента имеют один звукообразующий механизм – металлическую пластину с проскакивающими язычками.

Просмотренные видеоматериалы дают представление примерно о пяти косово-черкесских танцах. Подчеркнем, что по представлению самих косовцев эти танцы были вывезены с исторической родины после Кавказской войны. «Конечно, то, что мы танцевали в Косово, мы считали истинно адыгскими танцами. Во-первых, мы ничего другого черкесского не видели и не знали, и, во-вторых, ни сербы, ни албанцы, ни черногорцы не танцевали так, как мы. Мы были уверены, что эти танцы наши предки привезли с Кавказа» (Незиха Хасани).

Практически все танцы косовских женщин-черкешенок – групповые, исполняемые в кругу. Между собой они различаются мелодиями, темпом и специфическими

танцевальными приемами. Поскольку информация о них весьма скромна, мы ограничимся описанием танцев и характеристикой расшифрованных мелодий, исполняемых на уепщине.

Танец 1

Плавно, величаво

Губная гармоника

The musical score for 'Танец 1' is written for Harmonica. It begins with the tempo and mood marking 'Плавно, величаво' (Ad libitum, majestic) and the instrument 'Губная гармоника'. The melody is in 3/4 time, starting with a treble clef and a common time signature 'C'. It features a triplet of eighth notes. The accompaniment is in 6/8 time, with various chordal textures and rhythmic patterns. The score includes first and second endings marked with 'I' and 'II'.

Танец 1. Женщины образуют полукруг, сцепленные руки опущены вниз и раскачиваются в такт музыке. Размер 6/8, темп умеренный. Ведущей круга является исполнительница на уепщине (губной гармонике). В одной руке она держит музыкальный инструмент, другой ведет за собой танцующих. Эльмаз Хасани, в прошлом исполнительница на *уепщине*, не раз выступающая на косовских свадьбах, назвала этот танец «Тепче» - «Притоптывающий».

Танец 2. Со слов Эльмаз Хасани, этот танец называется «Скоплянка». В настоящее время нам не удалось выяснить происхождение самого названия. Предположительно, оно может обозначать танцевальную форму – сцепление рук, близкое расположение тел (скопить, соединить, сцепить), либо определенным образом соотноситься с названием Македонской столицы – Скопье (жителей этого города называют скоплянками).

Женщины берутся за руки крест-накрест за спиной друг друга таким образом, что каждая из них держит за руки не находящуюся рядом, а женщину, стоящую следом за ней. Таким образом, получается накрепко сплетенная цепочка, что вполне соответствует символическим значениям, существующим в переселенческих культурах (сцепленные

руки как дополнительный смысл единства и сплоченности). Аналогичные смыслы «читаются» в культуре адыгской диаспоры в Турции: на свадебных торжествах группа парней (15-20 человек), стоя плечом к плечу, стучат в одном ритме короткими палочками по специальной доске – *пхэмбгъу* (*пхамбгу* – сторона доски).

Круг двигается против часовой стрелки (по солнцу). Весь танец имеет два основных движения (вправо-влево по кругу и в центр) каждому из них соответствует свое музыкальное «колено». На первое колено приходятся движения вправо-влево: обычно четыре приставных шага вправо и три шага влево. Левая нога приставляется к пятке правой ноги (как в адыгейском удже). На второе музыкальное колено танцующие направляются в центр круга, делая три притоптывающих шага. На счет «четыре» нога остается приподнятой. Затем таким же шагом танцоры отступают на исходную позицию.

Танец 2

Быстро, весело

Губная гармоника

Танец 3. Групповой, движение по кругу в быстром темпе. Рисунок танца практически тот же, что и в первой части Танца 2. Разница лишь в том, что отсутствует движение в центр круга и значительно ускорен темп. В согласии с веселым характером музыки несколько меняется положение рук, они поднимаются на уровень плеч.

Танец 3

Быстро, весело

Губная
гармоника

The musical score for 'Танец 3' is written for harmonica in 4/4 time. It consists of six staves. The first staff contains the melody, while the remaining five staves provide harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns. The tempo is marked 'Быстро, весело' (Fast, cheerful). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Танец 4. Его можно назвать «танец с хлопками» – «агугео». Он также групповой. Женщины становятся в полукруг, двигаются против часовой стрелки, затем, согласно музыке, останавливаются и бьют в ладоши.

Танец с хлопками

Губная гармоника

The musical score consists of three systems. Each system includes a main melody line for the harmonica and a clapping accompaniment line. The clapping line is labeled 'Хлопки' and uses 'x' marks on a staff to indicate the timing of the claps. The melody line is written in treble clef and includes various rhythmic patterns and time signature changes. The clapping line is written in a simplified notation with 'x' marks on a staff, indicating the timing of the claps. The score is marked with '||' at the end of each system.

Танец 5. Танец одной женщины. Она исполняет его перед гармонисткой, активно жестикулирует, прикладывает руки то к своему сердцу, то посылает музыканту воздушный поцелуй. В танце проявляются следы какого-то обрядово-ритуального действия. Музыка почти выговаривает слова, обнажая рудименты ее синкретического прошлого.

Танец одной женщины

Умеренно, спокойно

Губная гармошка

Оживлённо

Оживлённо

Медленно, чётко

Оживлённо

Скоро

Наши знания о танцах косовских адыгов дополнили Абдулах Хасани и Мэвлюдэ Абай (Гутова). Они рассказали о двух танцах – «Пайдос» и «Пат». Первый, судя по описанию А.Хасани, по типу движений и месту в свадебном ритуале соответствует адыгскому *удж-хураю*. Пайдос – турецкое слово, в переводе означает «конец». Танец происходил в конце свадьбы, его нередко исполняли после ухода всех гостей, когда оставались самые близкие и общество становилось этнически однородным, поэтому мужчины и женщины не стеснялись братья за руки.

По описанию Абдулаха Хасани, танец «Пат» является вариантом адыгейского *зафака*. Парень и девушка идут навстречу друг другу. Приближаясь, они отдают друг другу честь – прикладывают руку к виску. Танец исполняется в умеренном темпе, серьезно. Абдулах полагает, что танец появился в послевоенной Югославии, когда «партизаны вышли из леса». Ему доводилось видеть «Пат» в исполнении двух девушек, которые танцевали по-черкесски для соплеменников. Абдулах подтвердил информацию пожилых косовцев о том, что в присутствии албанцев адыги стеснялись танцевать по-своему. Но как только гости расходились, затевались танцы по-черкесски. Мужчины при этом присутствовали в качестве зрителей, танцевать решались самые смелые. Данная информация еще раз подтверждает идею о том, что женщины в сравнении с мужчинами

не только первыми адаптируются к новой культуре, но и нередко последними «забывают» родную культуру.

В самооценке причин потери танцев косовцы не склонны «обвинять» религию или иноэтническое окружение, но, детализируя обстоятельства, при которых был утрачен этот важнейший элемент культуры, они невольно называют религию и албанское влияние. Между тем, нельзя не учитывать еще один фактор, который становится более понятным при сравнении с аналогичными процессами, происходящими в культуре турецких адыгов. **Если для косовцев характерен феномен исчезновения (забытия) танцев при высокой степени сохранности языка, то у турецких адыгов, напротив, наблюдаются очевидные тенденции потери языка при сохранении танцевальной культуры.** В этих обстоятельствах чрезвычайно важно, во-первых, учитывать численность адыгского населения в Турции и Югославии и, во-вторых, понимать значимость танца в больших и малых сообществах. Для малочисленных косовских адыгов в пределах Югославии родной язык играл высокую знаковую функцию. Как часть культуры и в условиях частой смены официальных языков страны, адыгский язык выступал мощным средством этнической идентичности. В повседневной культуре танец не был столь необходим, как язык. У косоваров этническая сохранность, в первую очередь, была обеспечена языком. В пределах Турции, напротив, проживали миллионы адыгов. Для широкого общественного потребления и в целях демонстрации этнической идентичности доминирующую роль стал играть танец. При этом нельзя забывать, что правительство Камаля всех жителей Турции признавало турками, в документах запрещалось записывать нетурецкие имена, а на улицах требовалось разговаривать исключительно на турецком языке. Система жестких запретов не могла не сказаться на сохранении адыгского языка. Характерно, что при любых формах идеологизации культуры, явных или скрытых запретах на родной язык, этнос сохраняет идентичность через танец. Последний кодирует этническую информацию в более символической и скрытой форме, что не только не вызывает запрета со стороны власти, но и нередко поддерживается ею. Известно, к примеру, что адыгские старинные песни о Кавказской войне, песни, воспевающие князей и уорков, в Советском Союзе находились под негласным запретом и согласно внешней и внутренней цензуре не выносились на сцену. В то же время сценическая зрелищность кавказских танцев обеспечивала им «зеленую улицу» в советской многонациональной культуре.

Но как только косовцы переселились в Россию и попали в стихию родной культуры, сразу наметились две тенденции. Одна – весьма позитивная – приобщение детей к адыгским традиционным танцам. На сегодня практически все дети косовских репатриантов танцуют по-адыгски и делают это с огромным удовольствием. Многие из них посещают школьные танцевальные коллективы, и это весьма радует их родителей. Другая – негативная – имеет отношение к родному языку. Репатрианты отмечают, что их дети дома между собой стали разговаривать на русском. Домашние запреты и контроль за разговорной речью детей пока не имеют желаемого результата.

Анализ музыкально-культурной ситуации, связанной с косовскими адыгами, еще раз убеждает в правоте идеи о том, что музыканты-инструменталисты или певцы-сказители последними теряют культуру. Их отсутствие в малой этнической группе губительно сказывается на самой группе и ее исторической памяти. Существование музыканта в группе, напротив, обеспечивает ей сохранение собственного лица.

Изучение женских косовских танцев имеет важное методологическое значение. В определенной мере по ним можно восстановить картину танцевально-инструментальной культуры XIX века. Наличие точек соприкосновения между танцевальными культурами метрополии и периферийного косовского ареала может быть интерпретировано как фрагмент некой целостности, характерной для мира культуры XIX века.

В этой связи обращают на себя внимание два фактора. Фактор первый – разнообразие танцев, часть из которых имеет сюжетно-игровую природу. В косовском варианте особенно показательным выступает танец одной женщины, имеющий явные

следы игровой или ритуальной основы. Для сравнения напомним наличие у западных адыгов в первой половине XX века танцев «*Хъантхъупс*» - «Хантхупс» - «Суп», «*Къэшъольяц*» - «Кашотляц» - «Танец хромого», «*Пллырыплл къашъу*» - «Птплырыптль кашо» - «Танец на четверых», «замешанных» на смеховом эффекте».

Фактор второй – высокая значимость групповых и массовых танцев, завершающих ритуальное действо. В этом ряду стоят косовские «Пайдос», «Джэгу удж», адыгский удж-хурай и европейский «*Circassian cercle*» - «Черкесский круг», исполняемый в конце европейской (шотландской или другой) вечеринки.

Эти факторы свидетельствуют, что адыгская (точнее, западно-адыгская) инструментальная музыка и танцы XIX века не укладывались в канон «зафак, зыгатлят, тлапечас, удж», который в советское время стал теоретически общепризнанным и общераспространенным на практике. Более того, мы осмеливаемся еще раз повторить мысль, уже однажды высказываемую нами в связи с изучением адыгской гармоникой. Речь идет о зафаке, который, как нам кажется, во-первых, является значительно поздним танцем, вошедшим в адыгскую культуру в связи с гармоникой, и, во-вторых, представляет собой некое обобщение разнообразных парных танцев, имеющих самое различное содержание (лирическое, величавое, шуточное, игровое, театрально-сюжетное и др.).

Подтверждение первому – незнание этого термина теми, кто покинул Кавказ 150 лет назад, незнание ими же мелодий под зафак, известных в Адыгее примерно с начала XX века (например, представители адыгских диаспор в Турции, Сирии, Иордании и косовские адыги совсем не знали и не знают мелодии М.Хагауджа, записанные на пластинки в 1911-1913 годах).

Подтверждение второму – «чистое» содержание зафака, сублимация танца в высшую эстетическую сферу. Между тем, парные танцы этого класса до зафака имели разные смыслы, нередко весьма конкретные. В них разыгрывалась та или иная мизансцена (например, танец «*Зыгъэгус*» - зыгагус – «Обида», «*Къэшъольяц*» – «Танец хромого») или выделялись определенные танцевальные движения (например, «*ХъакIуакI*» - «Хакуач» – «Собачья походка»), или подчеркивалась другая исполнительская черта (например, количество танцующих – (например, «*Пллырыплл къашъу*» - «Птплырыптль кашо» – «Танец на четверых»). На архивных фотографиях мы видим девушек, держащих одну руку на поясе – движение, которое в современной адыгской танцевальной культуре практически отсутствует. В традиционной культуре весьма разнообразны виды танцевальных движений ног у мужчин. Также разнообразны рисунки парных танцев. К примеру, в Турции еще помнят и танцуют «*Къэшъо пхъэндж*» – «неправильную кафу»: партнеры не идут навстречу, а двигаются так, как будто передразнивают друг друга: парень идет вправо, и девушка делает движения в том же направлении, парень поворачивается влево, девушка вновь копирует его) (Батурай Шагудж) и «*Къэшъо бгъундж*» – боковую кафу, когда, практически стоя на месте, партнеры поворачиваются друг другу то одним, то другим боком, как бы позволяя рассмотреть себя со всех сторон (Щангуль Мешвез).

Разделенные Кавказской войной и вынужденные в течение более 150 лет жить на чужих землях в иноэтническом окружении, косовские адыги всеми силами и разными способами, как могли, сохраняли свои танцы и танцевальную культуру. Оказавшись на исторической родине и увидев танцы, широко распространенные среди западных адыгов, косовцы испытали определенный культурный стресс. То, что они берегли и сохраняли на чужбине, на родине оказалось «не адыгским», не востребованным, не исполняемым. Эта ситуация еще не получила полного научного объяснения. Признавая танцевальную культуру косовцев разрушенной, мы понимаем роль изучения остатков этой культуры. Они («остатки») сопоставимы с археологическими находками. Как по отдельному черепку можно восстановить целый сосуд, его декор, определить исторический возраст, так и по отдельным танцевальным элементам можно реконструировать целый танец или обряд, в который он был включен. Однако не все современные музыканты и хореографы готовы

признать существующие у косоваров танцы за «остатки» когда-то целостной танцевальной культуры. Оппоненты склонны считать, что косовский танцевальный пласт есть целиком заимствованный культурный комплекс, по-своему переработанный ими. Нам же представляется, что в процессе межкультурного диалога косовцы выработали оригинальный танцевальный культурный пласт, значительно отличающийся от этнической материнской основы. Понятно, что функционирование только женских танцев в среде косоваров должно было принципиально изменить всю систему традиционной танцевальной культуры, ее доминирующий код. Однако трудно согласиться и с мнением тех, кто считает, что за 150 лет развития (разрушения) танцевальной культуры косовских адыгов невозможно говорить о преемственности их субкультуры. Так или иначе, но изучение танцев косоваров чрезвычайно важно для реконструкции целостной системы общеадыгской танцевальной культуры.