

Искусствоведение

УДК 784.4(470.621)

ББК 85.313(235.7)

С 52

Соколова А.Н.

Адыгская агонистика

Аннотация:

В статье рассматриваются агональные черты адыгской традиционной музыкальной культуры, исследуются как соперничество и состязательность организуют и структурируют традиционное пространство культуры, способствуют ее сохранению и продуктивности. Автор считает агональные характеристики адыгской музыкальной культуры типологически сходными с агонистикой культур народов средиземноморского бассейна и одновременно более сохранными в настоящее время.

Ключевые слова:

Агон, агональное мышление, агонистика, адыгская традиционная музыкальная культура, амебейное песнопение.

Sokolova A.N.

The Adyghe agonistics

Abstract:

The paper examines agonal lines of Adyghe traditional musical culture and how rivalry and competitiveness organize and structure traditional space of culture promoting its preservation and efficiency. The author arrives at a conclusion that agonal characteristics of Adyghe musical culture are typologically similar to an agonistics of cultures of the people of the Mediterranean region and simultaneously are more preserved now.

Keywords:

Agon, agonal thinking, an agonistics, Adyghe traditional musical culture, Antiphonic church chanting.

Древнегреческий термин «агон» означает «соревнование, состязание, борьба». Состязание заложено в живом мире: общеизвестны соперничество самцов всех видов фауны, конкурсы-состязания певчих птиц, петушиные бои, оленьи поединки и проч. Корни человеческого агонального духа надо искать в первобытной культуре, в состязаниях членов рода за право управления сообществом, считаться лучшим охотником или собирателем. В сфере традиционной культуры агональные черты проявляются не столь очевидно и не у всех этносов. В определенных традициях (например, славянской, финно-угорской) взаимоотношения исполнителей в процессе музицирования нередко наполнены единением и гармонией, растворением в исполняемой музыке или ритуальном действе. Соперничество как таковое в этом случае если не отсутствует вовсе, то отступает на задний план и ни в коей мере не организует структуру и содержание творческого акта. Тем не менее, в приложении к творчеству об агональном начале известно со времен Древней Греции. К примеру, известно, что мужские хоры в Афинах начали состязаться в 508 году до н.э. [1: 154], и, возможно, с тех пор соревновательное начало в искусствах приобрело устойчивый и необратимый характер. Агональный характер греческой культуры породил духовный климат, стимулирующий творческие достижения на самых разных поприщах. Европоцентристская научная установка позволяет нам говорить об агональном духе и агональном мышлении в связи с культурой греков как наиболее показательной и изученной в этом направлении. Достаточно назвать две

монументальные работы, приписывающие агональный дух и агональное мышление грекам и греческой культуре. Речь идет о трудах И.Хейзинга и А.И.Зайцева, которые привлекаются нами как базовые работы, представляющие спектр значений таких понятий, как «агональный дух», «агональное мышление», и функции агонального духа в становлении и развитии творчества и искусства [1,2].

В современной научной литературе агональным мышлением пытаются объяснить высокую ступень развития античной культуры, рассматривая и развивая априорную идею о том, что агональный дух был присущ грекам в большей степени, чем другим народам. Трудно отрицать то, что греки, придумавшие Олимпийские и Дельфийские игры, обладали самым высоким соревновательным духом. Однако наша задача состоит не в том, чтобы оспаривать агональный дух культуры греков, а в том, чтобы высветить агональные черты адыгской традиционной музыкальной культуры. Это позволит, с одной стороны, представить целостность и оригинальность адыгской культуры, а с другой – показать ее встроенность в систему циркумпонтийской культурной цивилизации.

Начну с постулирования того, что агональное начало пронизывает насквозь адыгский фольклор. Как и для античных греков, агональное начало вполне соответствует «духу» и «букве» адыгской традиционной культуры, однако, наряду с этим, соревновательное начало и дух соперничества для адыгской традиционной музыкальной культуры является все же доминирующим и, в определенной мере, лежащим на поверхности. Примером могут служить многие ритуально-обрядовые структуры, «программирующие» морфологическую и структурно-семантическую обрядовую агональность. З.М. Налоевым описаны ситуации сочинения песни на один сюжет несколькими джегуако (народными певцами и сочинителями), после чего главный джегуако (джегуако-тхамада) определял лучшие строфы и порядок их чередования в песне [3]. После утверждения тхамадой песни целиком, остальные джегуако разучивали ее и в таком виде распевали и распространяли среди соплеменников. Следовательно, определенный соревновательный элемент пронизывал процессы «чернового» сочинения и окончательного оформления песни. В эту систему вписаны мифологические пляски нартов за право называться лучшим танцором. Вначале нарты танцуют в кругу, затем на *анэ* – маленьком треножном столике и, наконец, на лезвии кинжала. Победителем по легенде становился нарт Ащамэз, единственный из нартов, которому удавалось сплясать на рукояти кинжала.

Агональными ментальными характеристиками адыгов становятся психологически-эмоциональные комплексы, к которым можно отнести потребность быть лучшим, а также получить своеобразное удостоверение в этом лучшем качестве в виде оценки социума и / или «специалистами» социума – отдельными личностями или группами людей, выделенными обществом для контроля или оценки социокультурной или художественно-эстетической ситуации. К таким экспертам относится группа старцев, в обязанности которых входит наблюдать за танцевальным действием на всем его протяжении и по окончании определять лучших танцора и танцовщицу; *хатияко* – распорядитель танцевального круга, который, вызывая танцора в круг, дает ему соответствующую характеристику; зрители – те, что являются участниками танцевального действия, хлопают в ладоши и криками и выкриками подбадривают танцующих. Многие выкрики направлены на усиление соревновательной ситуации, подзадоривание мужчины – «*Еу, еу! Пльапэ тык!эгъэплъ!*» – «Давай, давай! Покажи свои пятки!», «*Зэблэц, Шумаф, зэблэц!*» – «Разворачивайся, Шумаф, разворачивайся» или «*К!эресхъэ!*» – «Пригорают пятки!». Последний возглас означает некоторое осуждение – мол, танцуешь нерадиво. Подразумевается, что танцевальная площадка (пространство танцевального круга) похожа на горячую сковороду, и стопы зазевавшегося танцора «пригорают»: он может обжечь свои пятки, если не будет активно перебирать ногами. Не следует забывать, что вплоть до XX века традиционный танцевальный круг адыгов организовывался вокруг костра, поэтому понятия «горячая земля», «пригорают пятки» могли иметь и прямой, и переносный смысл. Кроме того, выкрики «Покажи свои пятки!» и «Пригорают пятки!» провоцировали мужчину танцевать на

высоких пальцах ног, что оценивалось как высшая мера мастерства.

Раззадоривание танцующих вызывает и возглас «Ехьы, ехьы!» – «Уносит, уносит!», что означает «партнер танцует лучше тебя и забирает у тебя право называться лучшим». «Емгъахь, емгъахь!» – так кричат, чтобы указать танцору, что девушка перетанцовывает парня, и ему надо не уступать ей, не отдавать первенство [4]. Герои танцевального круга, кроме заслуженной похвалы, народной молвы и положительной репутации награждаются также материальными подарками – почетным ореховым флагом у шапсугов (флаг выполнен из лесных орехов в скорлупе, нанизанных на нитку), зеркалом и серебряными часами в XIX веке, отрезом материи, каракулевой шапкой, деньгами в XX веке.

Гипертрофированное желание славы и острое соперничество адыгские ученые объясняют военно-демократическим образом жизни, влияющим на стиль межличностного и межгруппового общения [5]. Оспаривание первенства идет на уровне индивидов, фамилий, кварталов, субэтносов. Антитетичность и соревновательность у адыгов являются добродетельными качествами личности. Честолюбие, желание во всем быть первым и лучшим определялось идеальным качеством адыга, нормативной ментальной характеристикой. Идеальный герой должен быть *ныкъокъуал* – соревновательным, первым¹. При этом можно говорить о существовании различных границ соревновательности – внутрисубэтнических, внутриэтнических и межэтнических, а также о границах возрастных и гендерных. Так, для молодежи равновелики соревновательные потенциалы между разными полами и внутри полов, однако, безусловно, что внутри мужской субкультуры статус соревновательности выше и иной, чем внутри женской. Для людей пожилого возраста агональность если не уходит на второй план, то переориентируется на другие сферы деятельности: из активных видов (спорт, война, походы, работа, развлечения) в статусные (количество прожитых лет, здоровье, бывшая слава, число детей и внуков, их успехи) и художественно-эстетические и философские (знание сказок, песен, тарихов, слава рассказчика).

Адыги выработали специальный жанр музыкально-поэтических прений – *зэфэусэ*, который исполняется чаще всего парнем и девушкой, но также и в любом другом составе (прения между двумя парнями или двумя девушками, между парнем и группой сообщества, между девушкой и ее подругами). Содержание музыкально-поэтических прений обычно разворачивается вокруг любовной темы и носит шуточный характер, хотя бывают и прения с элементами иронии и сарказма. Состязательный дух присутствует и в других песнях, исполняемых одним певцом или певицей. Речь идет о жанровой категории песен, известных в традиции как песни об аулах, песни о женихах или невестах, песни об адыгских субэтносах. Общим для таких жанров является перечисление определенной группы имен (названий аулов или субэтносов) с шутливой или ироничной характеристикой каждого отдельного имени (названия). Текст этих песен строится как цепочка характеристик того или иного объекта. Чаще всего в них зафиксирован карнавально-смеховой антиидеал, противопоставленный или соперничающий с подразумеваемым этнокультурным идеалом. К примеру, в песне про аулы обычай гостеприимства, особо почитаемый у адыгов, сверхусердно выполняется жителями Хаштука: при виде гостей они льют масло в колодец. Гипертрофированное отношение к обрядовым функциям имеет то же осуждение, что и не соблюдение этих ритуалов. Тот факт, что в фольклоре проговаривается именно антиидеал, реализует смеховую и игровую ситуацию и одновременно лишает собственно идеал уничижающей его назидательности. Антиидеал как и антиструктура еще больше подчеркивают незыблемость идеальных характеристик, достижение которых становится смыслом существования индивида или группы.

Значительный интерес для нас представляют скрытые формы агонального мышления, обнаруживаемые и распознаваемые в поэтических и музыкальных художественных текстах и художественных формах. С соревновательных и антитетических позиций можно оценивать

¹ Дословный перевод *ныкъокъуал* – тянуть половину, друг у друга оттягивать половину: *якIун* – тянуть, *ныкъо* – половина.

сольно-бурдонную форму традиционных песнопений: для партии солиста выделяется зона высокого и среднего регистра, партия *жъыу* исполняется в нижней певческой зоне. Соло исполняет, как правило, высокий мужской голос. По-адыгски он называется «*къыхэзыдзэрэр*» – тот, кто начинает петь. Солист всегда исполняет смысловую часть текста песни. Вторая составляющая – это группа мужчин (обычно 5-6 человек), которые исполняют партию *жъыу* на долго выдержанных звуках в низком регистре.

Противопоставление сольной и хоровой партий имеет системный и глубинный характер. Это два функционально, фактурно и тембрально обособленные построения. Соло – высокая тесситура, *жъыу* – низкая; соло – теноровая или баритональная партия, *жъыу* – низкие басовые голоса; соло – постоянно меняющийся текст, импровизационная основа, *жъыу* – повторяемый вербальный и музыкальный текст; соло – речитативность, *жъыу* – вокализация; соло складывается из определенного количества органически связанных между собой микроячеек, *жъыу* – единство крупных ритмических единиц; соло – постоянное «разрушение» формы, ее нестабильность, *жъыу* – цементированность формы, ее предсказуемость. Не случайно в отдельных исследованиях партию *жъыу* называют «рефреном» или «фундаментом» формы [7: 102].

Агональный характер проявлялся и в способе исполнения традиционных мужских песнопений. Поочередное пение строф (амебейное пение) указывало на приобщение каждого члена коллектива к традиционному сообществу. Хорошая память и умение подхватить песню в нужный момент означало «возведение» мужчины в ранг равного по отношению к уважаемым членам коллектива. Однако с другой стороны, попеременное пение имело и соревновательный подтекст, ибо давало возможность оценить качество песнопения. В случае успеха мужчина-воин получал дополнительные дивиденды, определяющие его статус воина и рыцаря. Качественное исполнение песни в адыгской культуре «рыцарского» периода оценивалось как обладание мужским достоинством, приравненным к управлению конем, мастерским владением оружием. Попеременное пение в определенном смысле было игрой, структурирующей действия членов адыгского мужского сообщества как внутри *хачеш*, так и за пределами его пространства.

Любопытно, что использование пения или танца в целях «усиления» репутации мужчины-воина, мужчины-рыцаря в XX веке естественным образом трансформировалось и стало использоваться в корреляции «танец-спорт». К примеру, на современных массовых праздниках в Адыгее перед началом спортивного поединка по национальной борьбе в течение одной-полтора минут готовящаяся к состязанию пара прямо на спортивной площадке должна исполнить адыгский танец под аккомпанемент гармоник. Обычно в этих случаях используются мелодии лезгинки, быстрого зафака или зыгatlята. Зрители наблюдают за «танцевальной разминкой» спортсменов и, как правило, выкриками подбадривают того, кто танцует ярче, темпераментнее и выразительнее. Нередко лучший танцор оказывается затем и победителем турнира. При этом национальность спортсменов не играет особой роли. Главное – умение выглядеть в танце достойно и лучше соперника. Предбоевые пляски, не являясь показателем внутриэтнической агональности, становятся, тем не менее, показательными для характеристики общекавказской идентичности. Трансформирование агональных внутриэтнических качеств в общекавказские являются выражением межкультурных взаимодействий и показателем социокультурной динамики и одновременно характеристикой границ агонистики (территориальных, субэтнических, исторических, гендерных и др.).

Грань между игрой, представлением и состязанием у адыгов также чрезвычайно тонка, и хотя в адыгском языке понятия «игра» – *джэгу*, «соревнование» – *зэнэкъокъуныгъ*, «борьба», «война» – *зао* – разделены, что отвечает «социологическому и психобиологическому сущностному различию между состязанием и игрой», тем не менее, нередко в языке они смешиваются или пересекаются. К примеру, *джэгу* – это обозначение игры и одновременно – обозначение свадьбы, молодежных танцевальных вечеринок, любой шумной веселой компании. «*Зэнэкъокъуныгъ*» – кто первый – обозначение серьезных

(нешуточных) и детских развлекательных соревнований.

Любое состязание есть игра, так как проходит по определенным правилам и в определенном пространстве. Но игра – это не только соревнование, а еще и представление, своеобразный театр. Джэгу как совместная массовая игра также носит антитетический характер. Хатяко (главный распорядитель действия) может наказывать танцоров и оставлять их в кругу до тех пор, пока кто-либо из присутствующих не внесет за них достойный выкуп, то есть не искупит их условную вину. При этом наказание нередко настигает не худших, а преимущественно достойных танцоров, так как именно они могут затем продемонстрировать идеальный вариант танца. Так хатяко заостряет внимание на хорошем танцоре, чтобы он мог продемонстрировать «идеальный образец» танцевального поведения внутри круга.

Традиционные адыгские танцы исполняются в центре круга, и при этом за танцем наблюдают все присутствующие. Танец, таким образом, становится и представлением, и игрой и состязанием, ибо сама игровая ситуация провоцирует сравнение и состязание между танцевальными парами и внутри каждой танцевальной пары. Кроме того, нередко парень «заказывает» девушку, т.е. он просит распорядителя круга вызвать на танец определенную девушку и оплачивает свой вызов. Заплатить за танец может и тот, кто сам не танцует, но хотел бы увидеть в танцевальном кругу определенного человека. И этот факт также образует агональную ситуацию – и в том случае, когда танцор желает выступить с назначенным ему партнером, и в другом случае, когда он не хочет танцевать и вынужден откупиться от танца. Игра, представление, народный театр и состязание совмещены в таких ситуациях неразрывно. И если на первый план или очевидной в данном виде деятельности является игра или представление, то агональное просто спрятано глубже, но при этом ни в коей мере не отделено от игры.

Еще один пример, иллюстрирующий единство «соревнование – представление – игра», также относится к свадебному обряду. Известно, что вслед за невестой в дом жениха привозят так называемые сундуки (XIX век) или чемоданы (XX век) невесты с ее приданым. Свекровь раздавала полученные вещи своим родственникам. Соревновательность определялась количеством раздаваемых вещей и их ценностью. Вслед за раздачей подарков родственники жениха в свою очередь должны одарить невесту подарками, соответствующими тем, которые они получили. Среди косовских адыгов до недавнего времени существовал обычай во время свадьбы надевать все платья, которые жених и родственники жениха подарили невесте накануне. На богатых свадьбах невеста в течение одного дня могла переодеваться 15-20 раз. Рассматривая невесту, гости одновременно обсуждали ее наряды.

Главным мерилом победы в игре или соревновании, конечно же, становились не подарки, денежные вознаграждения и даже не народная молва (хотя последнее для адыга очень существенно). Главным все же становился успех, который осознает сам участник игры и все общество. Получить успех – значит, быть выделенным, отмеченным богом или судьбой, возвыситься над другими, получить похвалу друзей, любимой девушки, всего общества и получить собственное удовлетворение (как мы получаем удовлетворение от правильно сложившегося пасьянса). Как пишет И.Хейзинга «действенность этого возвышения имеет склонность разрастаться до иллюзии верховенства вообще. И тем самым выигрывается нечто большее, нежели только игра сама по себе. Выигрывается почет, приобретается честь. И эта честь, и этот почет всегда полезны непосредственно всей группе, отождествляющей себя с победителем» [2: 62]. К примеру, в свадебном обряде адыгов есть сюжет, связанный с игрой-соревнованием молодых парней. Игра сублимирует агрессию, естественным образом накапливаемую в ситуации большого скопления людей, а соревнование дает возможность выявить победителя с оказанием ему соответствующих почестей. Группа парней-всадников в игровой ситуации пытается овладеть некими ценностями, с которыми бабушка жениха хочет покинуть свой дом². Бабушке не дают это сделать, ее возвращают назад, а заготовленный

² Бабушка символически убегает со двора, жалуясь на то, что с появлением новой невестки ей нет места в доме. Невеста обязана вернуть бабушку, обещая во всем слушаться и почитать ее. Заготовленный для ухода

узелок с подарками кидают в сторону группы всадников. Между ними разгорается борьба за право овладеть добычей, начинаются скачки, погоня, и узелок достается, конечно, самому ловкому, быстрому, сильному и смелому. Завладев им, юноша отправляется к дому известной и уважаемой девушки (нередко, возлюбленной героя) и кидает его к порогу. Здесь, как в любых других агональных формах культуры, важна не сама добыча – она передается тому, кто за нее не боролся. Важным оказывается сам факт выигрыша, престиж победителя, возвышение индивидуальности. Характерно, что выделенная вниманием девушка по адыгскому этикету обязана ответить той же любезностью: в ответ она устраивает угощение, на которое созывает всех участников состязания.

Нет сомнения, что причины формирования агонального мышления неоднозначны и не могут быть сводимы только к географии и истории народа. Важную роль в формировании агонального духа играл социализирующий фактор. К примеру, адыги делают различия между колыбельными для мальчиков и для девочек. Однако для разных полов прививается одна идея – быть первым, лучшим, делать так, чтобы тебе позавидовали. В текстах колыбельных для мальчиков предсказывается, что он будет воином-предводителем, идеальным Героем, который прославит себя и свой народ. В колыбельных для девочек предсказываются ее будущая красота (которая затмит собой других) и благополучие [9].

Я полагаю, что специалисты по другим этническим культурам средиземноморского бассейна могли бы привести десятки примеров, сходных с примерами адыгской традиционной агонистики или дополняющие их. В этом, вероятно, и состоит их древнее родство, проявляющееся сегодня в сходном темпераменте (так называемом «кавказском характере»), распространении одного типа музыкальных орудий, тождественных обрядово-ритуальных комплексах.

Таким образом, анализ адыгской традиционной культуры и ее музыкальной составляющей показывает, что агональный дух и агонистика присущи ей не в меньшей степени, чем греческой. Более того, этот дух не стал достоянием истории, как у современных греков, а присутствует и в настоящем, организует практически все традиционно-художественное пространство, являясь его стержнем. Агональная коммуникация характерна для танцевального круга, агональный дух присутствует в традиционных коллективных песнопениях, агональное начало пронизывает многие обряды, ритуалы и, конечно же, традиционные игры, состязания, досуговую часть жизни.

Явное или латентное соперничество присутствует в гетерогенной и гомогенной среде, между близкими и незнакомыми людьми. Существенные черты агональности адыгской культуры вписаны в разные границы: субэтнические, этнические и межэтнические, и поэтому характеризуются разными выражениями. Субэтнические формы агонистики гораздо тоньше и заметны прежде всего носителям культуры с глубоким и полноценным знанием родного языка. Общеэтнические агональные черты актуализируются через поведенческие и ритуализированные формы, наблюдаемые и отчасти понимаемые носителями других культур. Агональные черты, нацеленные на межэтнические коммуникации, формализуются, как правило, социальными государственными нормами. Понимание адыгской культурной агонистики приближает нас к познанию экзистенции культуры и одновременно дает возможность оценить ее в ряду других культурных цивилизаций.

Примечания:

1. Зайцев А.И. Культурный переворот в Древней Греции. VIII-V вв. до н.э. Л., 1985. С. 154.
2. Хейзинга И. Человек играющий. Статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича. М.: Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.

из дома узелок становится предметом добычи молодых парней. Обычно в XIX веке в узелок клали шкуру ягненка, в XX веке – отрез на платье, платок, в настоящее время в узелке могут оказаться бутылка водки, коробка конфет и проч.

3. Налоев З.М. Организационная структура джегуако // Культура и быт адыгов. Майкоп, 1986. Вып. 6.
4. Соколова А.Н. Возгласы и крики на адыгских праздниках // Вопросы инструментоведения. Вып. 3, ч. 1. СПб.: РИИИ, 2004. С. 126-130.
5. Паштова М.М. Адыгская смеховая культура: контекстуальная обусловленность // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология. Искусствоведение. 2007. № 3.
6. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. II. Нартские пшинатли / сост. В. Барагунов, З. Кардангушев. М.: Сов. композитор, 1981. С. 216-217.
7. Блаева Т.А. Ежью – особая форма группового пения адыгов // Мир культуры. Нальчик, 1990. Вып. 1.
8. Унарокова Р.Б. Песенная культура адыгов: эстетико-информационный аспект. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 68.
9. Унарокова Р.Б. Указ. соч. С. 65.