

Оригинальная статья / Original paper

<https://doi.org/10.47370/2078-1024-2024-16-3-44-51>

УДК 681.81/82(470.6 + 574)

© Соколова А.Н., Смакова З.Н., 2024



А.Н. Соколова¹✉, З.Н. Смакова²

Формы наследования музыкальных инструментов в культуре народов Северного Кавказа и Казахстана

¹*Институт искусств Адыгейского государственного университета,
г. Майкоп, Российская Федерация
✉professor_sokolova@mail.ru*

²*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы,
Алматы, Республика Казахстан
zukan64@mail.ru*

Аннотация. Актуальность исследования определяется необходимостью выявления общего и особенного в культурах народов, проживающих на разных континентах и не имеющих общих границ. Цель исследования – выявить этнографические общности в вопросах сакрализация и формы наследования музыкальных инструментов в культуре народов Северного Кавказа и Казахстана. В работе использованы системно-типологический метод и метод этнографического описания материальных и духовных ценностей, отчасти сохранившихся до наших дней и отчасти трансформированных в силу изменившихся социокультурных реалий. На основе современных полевых исследований в аулах Адыгеи и Казахстана, архивных источников и научной литературы авторам удалось установить, что передача музыкальных инструментов от старшего поколения младшему осуществлялась с определенными условиями. Одним из важнейших условий становилось требование сохранять инструмент в рабочем состоянии, т. е. не давать инструменту «молчать». Другое немаловажное условие – передать инструмент в руки избранного (достойного музыканта), который берет на себя «аманат» – обязуется беречь музыку (сохранять музыкальные традиции). Конкретное выполнение этнографических условий соблюдения традиции наследования музыкальных инструментов показывает их сходство и различия в синхронии прошлого и диахронии последних полутора столетий. Изменение номенклатуры музыкального инструментария в современности привели и к изменению их форм наследования. Инструменты стали сохраняться родственниками как память об известном предке или передаваться в музей с той же целью. Большей ценностью становятся не музыкальные орудия, а нотные или звуковые документы, фиксирующие культурное наследие прошлого.

Новизна исследования связана с представлением ранее не обнародованных этнографических фактов, собранных в полевых условиях, и их оригинальной интерпретации.

Ключевые слова: аманат, наследование традиции, музыкальные орудия, гармоника, традиционные ценности

Для цитирования: Соколова А.Н., Смакова З.Н. Формы наследования музыкальных инструментов в культуре народов Северного Кавказа и Казахстана. *Вестник Майкопского государственного технологического университета*. 2024;16(3):44–51. <https://doi.org/10.47370/2078-1024-2024-16-3-44-51>

A.N. Sokolova ¹✉, Z.N. Smakova²

Forms of inheritance of musical instruments in the culture of the peoples of the North Caucasus and Kazakhstan

¹ *Institute of Arts of Adyghe State University, Maikop, the Russian Federation,*
✉professor_sokolova@mail.ru

² *Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy,*
Almaty, the Republic of Kazakhstan
zukan64@mail.ru

Abstract. The relevance of the research is determined by the need to identify the common and special in the cultures of peoples living on different continents and not having common borders. The goal is to identify ethnographic communities in matters of sacralization and forms of inheritance of musical instruments in the culture of the peoples of the North Caucasus and Kazakhstan. The work uses a systematic typological method and a method of ethnographic description of material and spiritual values, partly preserved to this day and partly transformed due to changed sociocultural realities. Based on modern field research in the villages of Adyghea and Kazakhstan, archival sources and scientific literature, the authors were able to establish that the transfer of musical instruments from the older generation to the younger was carried out under certain conditions. One of the most important conditions was the requirement to keep the tool in working condition, i.e. do not let the instrument be silent. Another important condition is to transfer the instrument into the hands of a chosen one (a worthy musician), who takes upon himself «amanat» – undertakes to cherish the music (preserve musical traditions). The specific fulfillment of ethnographic conditions for observing the tradition of inheritance of musical instruments shows their similarities and differences in the synchrony of the past and diachrony the last one and a half centuries. Changes in the nomenclature of musical instruments in modern times have also led to changes in their forms of inheritance. Instruments began to be preserved by relatives as a memory of a famous ancestor or transferred to a museum for the same purpose. It is not the musical instruments that become more valuable, but the musical or sound documents that record the cultural heritage of the past.

The novelty of the research is associated with the presentation of previously unpublished ethnographic facts collected in the field and their original interpretation

Key words: amanat, inheritance of tradition, musical instruments, harmonica, traditional values

For citation: Sokolova A.N., Smakova Z.N. Forms of inheritance of musical instruments in the culture of the peoples of the North Caucasus and Kazakhstan. *Vestnik Majkopskogo gosudarstvennogo tehnologičeskogo universiteta*. 2024;16(3):44–51. <https://doi.org/10.47370/2078-1024-2024-16-3-44-51>

Введение. При всем многообразии музыкальных орудий на земном шаре у любого народа выделяются только 4 группы инструментов – идиофоны (самозвучащие, различные виды трещоток), хордофоны (струнно-щипковые и струнно-смычковые), мембранофоны (различного рода барабаны) и аэрофоны (духовые инструменты). Практически все народы мира имеют колыбельные и любовные песни, танцы и схожие семейно-бытовые и родовые обряды. Понятно, что народы-соседи наверняка будут иметь схожие традиции и даже схожий костюм, что обеспечено единими природно-климатическими условиями и межкультурным взаимодействием [7]. Народы, не имеющие общих границ, проживающие на большом расстоянии друг от друга, тем не менее также обладают схожими традициями и ритуалами. Герменевтический подход и когнитивный интерес к такого рода явлениям позволяет понять и в деталях осмыслить обнаруженные сходства и различия, что безусловно обогащает этнографическую науку и становится примером для последующих компаративных исследований.

Древнейшие музыкальные инструменты во всех традиционных культурах мира считаются священными. Они создавались, как правило, не людьми, а богами или полубогами. Их делали из «умершего» природного, животного или человеческого материала (волос, костей, рогов) [4]. Именно поэтому музыкальные орудия «реинкарнировали» природное или человеческое начало, в них «возрождались» дух умерших, их чувственная стихия перерождалась в музыкальные звуки [5]. Играть на музыкальных инструментах – это почти священнодействовать, влиять на эмоции людей, владеть их чувствами. Исполнители на музыкальных инструментах в традиционных культурах Северного Кавказа и Казахстана «отсвечивали» музыкальными инструментами. Другими словами, они так же, как и музыкальные инструменты, наделялись священными функциями:

отношение к ним было особенное как со стороны традиционного сообщества, так и внутри музыкального цеха.

Сакрализация казахских музыкальных инструментов. С домброй и кобызом у казахов связано немало поверий и легенд. Это не просто названия музыкальных инструментов, скорее это сакральные понятия. Понятия «*қара домбыра*» – «древняя (священная) дombra», «*қара қобыз*» – «древний (священный) кобыз [2, с. 36-37] – выражают в представлениях степняков почет, любовь, уважение к этим древним инструментам, потому что «они существовали до тебя, до твоих предков». В народе говорят: «*Нағыз қазақ – қазақ емес, нағыз қазақ – домбыра!*», что в переводе означает «настоящий казах это не сам казах, настоящий казах – это дombra!». Для казаха күй, исполняемый на домбре или кобызе – это не только определенное настроение, образная музыкальная картина, но это еще и ожившая страница истории своего народа, его обычаев, культуры, духовности и философии. Категорически нельзя было допускать, чтобы дombra или кобыз валялись под ногами, их нужно вешать высоко и на самое почетное место в доме – *төр* [3, с. 96]. Если дома есть дombra или кобыз, но на них никто не играет, это тоже предосудительное вредительство – *обал*. В таком случае нужно либо играть на домбре или кобызе, давать им звучать, либо подарить тому, с кем они не будут молчать. Музыкальные инструменты знаменитых исполнителей передавали ученикам, достойным продолжателям. Считалось, что в них живет дух инструмента. К кобызу, оставшемуся по наследству, потомки, не владевшие игрой на инструменте, боялись даже притрагиваться, считая, что «*қобыздың киесі ұрады*», т. е. дух кобыза может рассердиться и навредить. Существует множество мистических историй, связанных именно с кобызом. Как рассказывал праправнук известного баксы (шамана) Жетыбая [1], после смерти которого никто не прикасался к его кобызу,

иногда инструмент сам издавал какие-то стонущие звуки. Поначалу, услышав кобыз, жители дома раздавали садақа (милостыню), делали жертвоприношение. Когда уже не осталось домашних животных, дух кобыза стал забирать людьми, т. е. наступала смерть одного из домочадцев. Во время очередных стенаний магического кобыза бабушка семейства сняла струны, убрала колки, завернула кобыз в белую ткань, подстелив снизу чапан (нарядный халат), положила в сундук. Через несколько лет кобыз начал опять издавать звуки, поэтому его повесили на стену, в тот год умерли еще три человека из этой семьи. Один из племянников взял древний кобыз с собой, пытаясь научиться на нем играть, но у него ничего не получилось. Всю ночь его «*эруақ қысты*» (душил дух), он промучался, заболел и к середине ночи уехал на могилу шамана. Дух кобыза продолжал его преследовать, из-за чего он сбросил инструмент в расщелину. Дед нашел кобыз по пронзительным звукам, вытащил его и забрал домой. Если случалось что-то плохое, кобыз начинал издавать звуки. Тогда читали *дұға* (молитвы-заклинания). По поверью, как будто сам шаман сказал, что его потомок в 5 или 7 колена будет также врачевать и лечить людей этим священным кобызом. Поэтому семья, несмотря на сложные жизненные перепетии, никому не отдает и держит кобыз у себя, чтобы передать его в руки достойного продолжателя из своего рода.

Сакрализация музыкальных инструментов у народов Кавказа. Для народов Кавказа одними из важнейших инструментов в древности являлись традиционные смычковые хордофоны – адыгский (черкесский) шычепщын, абхазская апхерца, осетинский киссын-фандыр. Они обладали терапевтическими свойствами, лечили душевные болезни людей; с их помощью находили тела утопленников и погибших под снежными или грязевыми завалами; инструмент мог рассказывать о чувствах исполнителя к предмету

обожания; в самом инструменте «прятались» тексты песнопений. Считалось, что инструмент, «переживший» поломку, будучи отремонтированным, будет играть трепетнее и выразительнее. Если хордофоны могли проникать в душу человека, разговаривать «божественным голосом», то трещотки (адыгский пхачич, осетинский карцганак, балкарский харс и др.) отпугивали злых духов, не позволяли им проникнуть в праздничное танцевальное пространство, одновременно несли маркирующую функцию, оповещая людей о начале и продолжении праздника. Адыгский шычепщын не прятали от глаз, его вывешивали на стене рядом с оружием и плеткой – атрибутами мужчины-воина. В таком окружении инструмент был защищен металлом, находился под «покровительством» оружия. При этом любой мужчина мог снять со стены инструмент, чтобы сыграть на нем хотя бы один наигрыш. Владение инструментом приравнивалось владению оружием. В этом смысле черкесы наследовали античные традиции, согласно которым греческим мальчикам полагалось владеть двумя музыкальными инструментами – аэрофоном и хордофоном – наравне с умением справляться с копьем и луком.

Традиция и культура «аманата» (завета предков). Для любого признанного традиционного музыканта было небезразлично, кто будет наследовать его инструмент. На склоне лет каждый из них мечтал встретить такого ученика или последователя, который бы продолжил дело Учителя. Известно, к примеру, что знаменитый казахский гармонист Нартай передал свой инструмент ученику и творческому наследнику – известному *сырнайшы-термеши* (певцу и гармонисту) Арзулле Молжигитову. Тот, в свою очередь, передал гармонику устаза (учителя) своему воспитаннику и последователю традиционной школы Нартая, Курманбеку Бекпеисову. Курманбек еще при жизни в виде «аманата» (отданное на надежное

временное хранение ответственному человеку, чтобы тот, когда подойдет время, с честью передал другому достойному продолжателю) передал 12-клавишный сырнай Нартая известной традиционной певичке, заслуженному деятелю РК Кларе Тулембаевой [6], как преемнице песенной школы Нартая, со следующими словами:

*Сырнайды қарындасқа тастап кеттім,
Шықсын деп бір сырнайшы ырым қылып.
Қарама ескі екен деп формасына,
Талайдың барып келген ордасына.
Сырнайымды тілеймін шын жүректен,
Қарындастың айналсын деп жолдасына!*

Оставляю сырнай сестренке,
С верой и пожеланием стать сырнайшы.
Не смотри на его старый вид,
Он побывал во многих достойных местах.
Дарю от чистого сердца
И желаю, чтобы мой сырнай стал твоим
другом по жизни.

(Перевод З.С.)

Точно также один из нескольких гармоник-сырнаев Нартая акын Копбай Омаров передал своему ученику акыну Каныбеку Сарыбаеву с определенным наказом-обращением, где выразил надежду на верность продолжению и развитию данной традиционной школы, на надежность сохранности сырная и поручил передавать этот сырнай, а вместе с ним данную традицию пения с гармоникой следующему последователю. Такое обращение воспринималось преемником и хранителем сырная как огромная честь, высокое доверие и большая ответственность. Назначение аманата – сохранить, сберечь и передать будущим поколениям. Казахи говорят: «Аманатқа қиянат жасалмайды», что означает «нельзя предавать доверенный наказ». Каныбек Сарыбаев передал сырнай Нартая своему ученику Жакену Омарову. Таким образом происходила связь поколений, сохранение традиции и бережное отношение к сырнау, к которому прикасался великий акын-жырыш Нартай

Бекежанов. В данном случае сырнай Нартая имеет сакральное значение и несет глубокий смысловой посыл преемственности поколений в сохранении наследия народа.

Гармоника, как в прошлом и кобыз, стала представлять традицию «аманата» (завета предков), «запрещающей» музыкальному инструменту «молчать» или переходить в руки недостойного человека. Музыкальный аманат – это передача музыкального инструмента от Мастера (шамана) в руки посвященного, избранного. Другими словами, аманат в традиционной музыкальной культуре – это форма устной традиции «из уст в уста», от поколения к поколению, от одного Мастера к другому.

В горских традициях кавказских народов нам известны несколько случаев передачи инструмента в руки избранного – чаще не прямого ученика, а исполнителя, которого выбрал знаменитый гармонист в качестве своего преемника. Потомки знаменитого гармониста Магомета Хагауджа (1870–1918) из аула Кошехабль рассказывали, что умирающий музыкант завещал отдать инструмент тому, кто будет исполнять его наигрыши. После смерти гармониста к его жене с просьбой продать инструмент обращалось немало соплеменников, однако Амида (жена Хагауджа) всем отвечала отказом, так как никто из просителей не мог играть так, как играл ее муж. И только когда за инструментом пришел Паго Бельмехов, Амида отдала ему заветную гармонику, взяв обещание, что первым наигрышем на любой свадьбе Паго будет исполнять «Зафак» Хагауджа. Это был один из мощных каналов сохранения устной традиции. Неизвестно, дошли бы до нас мелодии Хагауджа в таком «идеальном» варианте, если бы не его последователи, пытавшиеся «копировать» манеру и стиль великого адыгского гармониста.

Однако в конце XX – начале XXI веков традиционная диатоническая гармоника «уступила» место хроматическому инструменту (так называемому «кавказскому

аккордеону»). На свадьбы стали приглашать чаще всего профессиональных музыкантов, получивших академическое образование и играющих на хроматических гармониках. Число традиционных музыкантов постепенно уменьшалось, и их инструменты оказались «невостребованными» для нового поколения гармонистов. Родственники покинувших этот мир музыкантов стали сохранять диатонические гармоника в своих домах (в сервантах, стенках, горках, на шкафах) как память о знаменитом предке. Наследники самых известных гармонистов отдавали инструменты в музеи. В том и другом случае музыкальный инструмент переставал быть тем материальным предметом, который обеспечивал трансляцию традиции. Эту функцию стали на себя брать пластинки или их цифровые аналоги, размещаемые в свободном доступе в сети Интернет.

Заключение. Анализируя этнографические универсалии и специфику трансляции передачи музыкальных инструментов и музыкальных знаний представителям новой этнической генерации, мы убеждаемся в том, что у любого народа каждое старшее поколение в той или иной степени было озадачено выбором формы передачи музыкальных орудий и музыкальных знаний новому поколению. И это само по себе является культурной универсалией. Этническая отличительность в выборе формы трансляции традиции обеспечивалась религиозными особенностями и конкретными историческими и социокультурными условиями, в которых жили и творили музыканты. У казахов закрепилось выражение «аманат», доставшееся им из религиозной культуры и преобразованное в культурную норму передачи инструмента в руки избранного музыканта. В условиях устной формы существования традиции музыкальный инструмент становился «вместилищем» музыкальных знаний, тембро-акустическим эталоном и звуковым идеалом, репрезентирующим этнос. Гармоника в XIX – первой полови-

не XX веков была дорогим и диковинным изделием, она вбирала в себя практически всю музыку этноса, на ней можно было сыграть и песню, и танцевальные наигрыши, и то, что раньше воспроизводилось на хордофонах, и то, что исполнялось на аэрофонах. В каждой культуре гармоника олицетворяла этнический звукоидеал. Смена музыкального орудия с диатонического на хроматический образец и цифровизация звукового пространства этнической культуры привели к новым формам сохранения инструментов в музеях как памятников прошлого. Кроме того, гармоника сохраняла имя умершего знаменитого владельца. «Пщынэ (гармоника) Хагауджа», «пщынэ Улягая», «пщынэ Тлецерука» – это не просто фигуры речи, а способ через инструмент сохранить имя известного когда-то исполнителя. Так благодарный народ оставляет в памяти потомков имена своих лучших представителей, духовных лидеров. При этом наследуется древнейшая культура превращения собственного имени (онима) в апеллятив (нарицательное имя)¹.

Как видим, в традиционных культурах казахов и черкесов немало общего. Предложенный ракурс рассмотрения культурных универсалий казахов и народов Северного Кавказа не исчерпывает все существующие параллели. Однако и приведенных этнографических сведений достаточно, чтобы понять, как близки народы, проживающие на больших расстояниях друг от друга. В случае близких контактов, имеющих периодический, временный или перманентный характер, число таких параллелей многократно увеличивается, что порой приводит к конфликтному выяснению – кому изначально принадлежит та или иная песня,

¹ Достаточно вспомнить, что припевные слоги в русских свадебных песнях «люли, люли, люшеньки-люли» происходят от имени древнего бога любви Леля, а знаменитые черкесские распевы «орида, о-райда, ераша» – от упоминания имени косожского князя Редеда.

тот или иной инструментальный наигрыш. В научном мире понять и принять такие тождества как естественные культурные

процессы стало нормой, однако для представителей этнических культур это всегда остается поводом для горячих дискуссий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Құлабаев Нұрқанат. Көне қобыздың құпиясы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://egemen.kz/article/341500-kone-qobyzdynh-qurıyasy> (дата обращения 14.06.2024).
2. Смакова З.Н. Баянное искусство в музыкальной культуре Казахстана: дис. ... канд. искусствоведения. Бишкек, 2023. 351 с.
3. Смакова З., Камалиденов Е., Дуйсенгалиев Г., Мергалиев М. Қазақстанда баян аспабының таралуы және орындаушылық өнер тарихы. Алматы: Елтаным баспасы, 2018. 204 с.
4. Соколова А.Н. Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. Майкоп: Качество, 2004. 272 с.
5. Соколова А.Н. Сакральные представления в культуре современных западных адыгов // Археология и этнология Северного Кавказа. № 5. Нальчик, 2015. С. 88-97.
6. Толенбаева К. Сырнаимен ән айту мектебін [Электронный ресурс]. URL: <https://abai.kz/post/13918> (дата обращения 14.06.2024).
7. Царева Л.С. Мундир (черкеска). К вопросу этнографического исследования одежды Северокавказского казачества // Вестник Майкопского государственного технологического университета, 2020. № 2(45). С. 37-49.

REFERENCES

1. Kulabaev Nurkanat. Kone girl's cup [Electronic resource]. Access mode: <https://egemen.kz/article/341500-kone-qobyzdynh-qurıyasy> (access date 14/06/2024).
2. Smakova Z.N. Accordion art in the musical culture of Kazakhstan: dis. ...PhD (Hist.). Bishkek, 2023. 351 p.
3. Smakova Z., Kamalidenov E., Duisengaliev G., Mergaliev M. History of Kazakh women's musical instruments. Almaty: Eltanym Baspasy, 2018. 204 p.
4. Sokolova A.N. Adyghe harmonica in the context of ethnic musical culture. Maikop: Quality, 2004. 272 p.
5. Sokolova A.N. Sacred ideas in the culture of modern Western Circassians // Archeology and ethnology of the North Caucasus. Issue 5. Nalchik, 2015. P. 88-97.
6. Tolenbaeva K. Syrnaimen ән айту мектебін [Electronic resource]. URL: <https://abai.kz/post/13918> (access date 06/14/2024).
7. Tsareva L.S. Uniform (Circassian). On the issue of ethnographic research of the clothing of the North Caucasian Cossacks // Bulletin of the Maikop State Technological University, 2020. Issue 2(45). P. 37-49.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов / The authors declares no conflict of interests

Информация об авторах

Соколова Алла Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор Института искусств Адыгейского государственного университета, г. Майкоп, Российская Федерация,
e-mail: professor_sokolova@mail.ru

Information about the authors

Alla Ni. Sokolova, Dr. Sci. (Art History), Professor, the Institute of Arts of Adyghe State University, Maikop, the Russian Federation,
e-mail: professor_sokolova@mail.ru

Смакова Зауре Нигметкызы, кандидат
искусствоведения, профессор Казахской на-
циональной консерватории им. Курмангазы,
г. Алматы Республика Казахстан,
e-mail: zukan64@mail.ru

Zaure N. Smakova, PhD (Art History),
Professor, the Kazakh National Conservatory
named after Kurmangazy, Almaty, the Republic
of Kazakhstan,
e-mail: zukan64@mail.ru

Все авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи.
All authors have read and approved the final manuscript.

Поступила в редакцию 18.05.2024

Поступила после рецензирования 19.06.2024

Принята к публикации 22.06.2024

Received 18.05.2024

Revised 19.06.2024

Accepted 22.06.2024